

## *Posibilitățile teatrului istoric*

Orice tip de teatru istoric este determinat de o condiție esențială: o meditație profundă și, mai ales, originală, asupra trecutului. Gîndul personal este mult mai profitabil pentru teatru decît imitarea, oricît de perfectă, a unei construcții model, clasice. Actul comunicării unei experiențe istorice fundamentale, cum este Independența, lupta și moartea și viața pentru cucerirea ei, nu poate fi tratat printr-o *teatralizare* excesivă. S-ar pierde, în mare parte, bogăția de semnificații a conținutului uman-dramatic care a constituit esența evenimentului. Mult mai important, într-o astfel de comunicare, este a concepe în profunzime rolul oamenilor în înfăptuirea evenimentului, deci, o meditație asupra unui vast univers de fapte și de oameni, asupra necesității evenimentului, în care ne simțim, ca popor, implicați.

### **DUMITRU RADU POPESCU**

Piesa lui D. R. Popescu, *Două ore de pace*, insistă, în special, pe ideea acestei mari necesități, a cărei asumare conștientă se numește sacrificiu. Crina Dunărișu, al cărei fiu, Constantin, a plecat să lupte alături de tatăl său, rostește cuvinte memorabile prin măreția durerii pe care o ascund, un timbru de cor antic fiind aici perceptibil: „CRINA: *Doamne, el ni s-arată atît de plătînd și atît de fără apărare în fața marșului unui timp care nu e pe măsura lui...*”.

Spre deosebire de celelalte scrieri dramatice (vezi „Teatrul”, nr. 4/1977), lucrarea lui D. R. Popescu lărgeste confruntarea ideologică prin introducerea în contextul dramatic central a unui cuplu antinomic (Cahir-Ali), așa fel încît, pe durata celor „două ore de pace”, se pun în evidență, pe de o parte (prin Andrei), sensul progresist al luptei româ-

nilor, construirea conștientă a propriei istorii, pe de alta, prin Cahir-Ali, destinul Imperiului otoman. „*Avem nevoie de săbii, de iatagane, de tunuri, numai așa Înalta Poartă va deveni din nou centrul lumii!*” — spune Cahir. Ali, mai sceptic, dar incapabil de a acționa conform ideologiei sale, intervine contrapunctic: „CAHIR: *Sintem totuși un imperiu...* ALI: *Sintem umbra unui imperiu. Ne-am întins în Asia, muzeezii cîntau la Budapesta, în Africa... dar nu putem, în șalvari și cu turban, domina lumea, sintem în secolul nouăsprezece!*”.

Pe fondul acestui schimb de idei, apare un alt cuplu — al convingerilor trăite nemijlocit — marcat de durere, dar și de o credință tulburătoare: Crina și Constantin, fiul ei și al lui Andrei. Fiul este din ce în ce mai cuprins de ideea dăruirii supreme: „*Fericit e acela care în clipa cea mai de pe urmă se găsește alături de cei cu care s-a bătut pentru binele și adevărul patriei...*”.

Aceste două grupuri de personaje, mișcîndu-se în aceeași structură dramatică, exprimă două contexte ideologice, care, deși complementare, sînt, fiecare, reprezentative pentru alt registru afectiv.

Constantin simte „Marea patrie” ca o chemare izvorîtă din el însuși. El își contemplă propria conștiință, dar și acționează asupra ei. Astfel, personajul, deși apare, relativ puțin, în piesă, domină prin sinceritatea credinței sale, tatăl său, Andrei, impunîndu-se, mai degrabă, cerebral, prin convingerea că „*Războiul Independenței, adevăratul război, este războiul întregului popor român*”.

Piesa lui D. R. Popescu are, astfel, calitatea remarcabilă de a arăta, într-o construcție dramatică bine echilibrată, trei stadii fundamentale ale cristalizării ideii de Independență: Andrei — stadiul intelectual; Crina — stadiul înțelegerii prin afectivitate maternă; Constantin — stadiul patosului exemplar. Toate acestea, în condițiile reprezentării dramatice a evenimentului.

\* ) Vezi revista „Teatrul” nr. 4/1977

## MIRCEA BRADU

*Hotărîrea*, piesa în șapte tablouri a lui Mircea Bradu, înfățișează evenimentul dintr-o perspectivă, în general, cunoscută: elaborarea parlamentară a conceptului de independență.

Diplomația română, reprezentată de Kogălniceanu și Bălăceanu, depune eforturi spre a hotărî marile puteri să înțeleagă lupta poporului român pentru independență, ca un pas decisiv pentru istoria sa. Totodată, aceste eforturi tind să determine aceleași mari puteri de a ține seamă, în măsurile ce vor lua, de caracterul de colaborare, firese, al relațiilor dintre națiunile libere, independente. „BĂLĂCEANU: *Toamă, domnule Ignatiev! Repet: vrem un front precis, cu drepturi egale de beligeranță. În istoria celor două popoare, colaborările fructuoase au fost numai de genul acesta*”.

Piesa lui Mircea Bradu oferă și o a doua față a „hotărîrii”: cea legată de convingerea în justetea punctului de vedere adoptat și în puterea de a trece la transformarea a ceea ce a constituit esența luptei inteligenței diplomatice în ceea ce va constitui esența noii cotituri în istorie. Raportul între cele două fețe ale „hotărîrii” este, însă, în parte, dezechilibrat, datorită excesivei lungimi a expunerii.

*Hotărîrea* este mult mai aproape de condiția estetică a documentarului dramatic. Apariția unor noi linii conflictuale (cum ar fi destinul lui Alexandru Bălăceanu sau episodul Nehoda etc.) tulbură oarecum unitatea dramatică a tablourilor, deși trec pe un plan secundar, prin lipsă de insistență. Piesa reușește, însă, la fel ca *Patetica '77* (Mihnea Gheorghiu), să evidențieze un întreg lanț de evenimente (mai ales cele privind tensiunea înfruntărilor la nivel diplomatic) și să le confere o linie de neîntreruptă creștere. Se susține, astfel, dramatic, o construcție, predominant expozitivă. Este o însușire complinită de încercarea — și ea, în bună parte, izbutită — de a arăta măsura în care marile personalități (Kogălniceanu, Bălăceanu) dobîndesc cu atît mai mult funcție dramatică cu cît se află mai aproape de miezul conflictului social-istoric.

## ION OCHINCIUC

Construită în registrul polițist, *Acțiunea Codalbul*, piesa lui Ion Ochinciuc, ne pune în fața unui grup de tineri între 20 și 25 de ani (conduși de Dinu Pătrașcu, zis Codalbul, fost căpitan în armata lui Garibaldi), angajați în lupta pentru independență. Modalitatea de acțiune a grupului constă în executarea unor misiuni de spionaj și de diversiune împotriva dușmanilor turci și neturci. Aceste misiuni

sînt obstrucționate de un așa-zis ziarist, R. C. Landon (trimis al ziarului „Daily News”, în realitate, un misterios colaborator al comandamentului otoman). Grupul „Codalbul” reușește, însă, să anihileze planul infierbințatului englez (gîndit de Midhat Pașa și de lordul Derby), de a dezorganiza spatele frontului ruso-român printr-o acțiune de diversiune, și ajunge — în urma unor isprăvi nu lipsite de efect teatral, dar, artisticeste, forțate — la Plevna. Aici, încercarea Codalbului de a face spionaj chiar la cartierul general al lui Osman Pașa sfîrșește cu moartea eroului. Apogeul eforturilor grupului coincide cu momentul culminant al războiului. Destinul Codalbului este exemplar, întreaga lui atitudine include, caracteristic, curajul tuturor luptătorilor români în războiul pentru independență.

Procedee ale serialului polițist, ușor identificabile, au darul, pînă la un punct, să estompeze sensul luptei grupului. Codalbul, om, de curaj haiducesc, exprimat, în cîteva replici, acest sens, dealtfel, declarat încă de la începutul piesei. „CODALBUL: *N-am dorit acest război... Nu l-am provocat noi... Dar, odată ce am fost nevoiți să-l primim, îl vom purta cu virtute*”.

★

Teatrul de tip istoric a avut dintotdeauna, și are și azi, o misiune foarte dificilă: textul dramatic (cel valoros, se înțelege) trebuie să suporte două serii de semnificații — una, care se referă la eveniment (care poate fi, deopotrivă, o acțiune și o personalitate), cealaltă, care se referă la contemporaneitate. Această dublă semnificare se realizează mai greu în teatrul modern, în care ideea de implicare apare spectatorului (lectorului) ca o necesitate. Dinamica vieții sufletești, complexă, este dispusă spre o interpretare plurisemantică a operei de artă (aici, piesa de teatru) și, în consecință, spre o micșorare, pînă la dispariție, a distanței dintre contemporaneitate și eveniment. Urmarea directă a acestei dispariții este ideea de implicare, amintită mai sus. Ajungem, astfel, la mult discutata problemă a relației teatru-public, care, pentru teatrul de tip istoric, are o importanță vitală. Treccrea de la nivelul cotidian al faptului de viață la nivelul lui istoric presupune o schimbare de perspectivă remarcabilă. Un text dramatic de tip istoric reprezintă (ar trebui să reprezinte) manifestarea unei concepții personale (estetic vorbind) asupra conflictului social-istoric. Cel ce asistă la manifestarea dramatică este implicat de acest caracter personal; și, în funcție de acest caracter personal, spectatorul va reacționa, va reflecta asupra veridibilității, autenticității (estetice) a actului dramatic prezentat.

Vechiul teatru istoric românesc, muzeificat, în mare parte, n-a pus un preț deosebit pe ideea implicării publicului. Retorismul, una dintre sursele lui artistice fundamentale, n-a susținut totdeauna — de la început pînă la

sfârșit — o piesă de teatru istoric, pentru că o replică strălucitoare moare repede dacă nu are un puternic suport afectiv. Teatrul istoric care apelează prea mult la *spectacular*, care înfățișează măreția evenimentului doar prin intermediul unor personaje care rostesc, dar nu pătrund și nu sint pătrunse de vorbele mari rostite, este un teatru lipsit de adevărată substanță dramatică.

Majoritatea dramaturgilor noștri nu înțeles că estetica modernă a teatrului de tip istoric cere o corelare afectivă a implicațiilor evenimentului cu cele ale individualității dramatice, ale personajului.

Multe dintre textele analizate realizează interpretări și reprezentări interesante, bine gândite, ale evenimentului, în direcția acestei duble semnificații despre care vorbeam. Este subînțeles, firește, că la construirea fiecărei interpretări, documentul istoric a jucat un

rol primordial. Îmbucurător este, însă, faptul că latura documentară a conflictului nu a subminat, în majoritatea cazurilor, dramaticul. Documentul, ca atare, a fost lăsat să vorbească doar atunci când evoluția personajului o cerea cu necesitate. Astfel, dacă Mihnea Gheorghiu, în *Patetica '77*, depășind cu succes dificultățile reconstrucției unui conflict dramatic dintr-unul romanesc, realizează o excelentă reprezentare dramatică (și didactică, dar nu didacticistă) a Independenței, D. R. Popescu, în *Două ore de pace*, introducând ideea sacrificiului, reprezintă fără ostentație, dar pătrunzător, evenimentul, din perspectiva morții exemplare. Celelalte lucrări pomenite se plasează între aceste două procedee literare, mult diferite stilistic.

Dramaturgia anului '77 se înfățișează, astfel, ca rezultatul semnificativ al implicării contemporaneității în eveniment.

## Afiș estival

Stagiunea estivală bucureșteană se anunță mult deosebită față de așiful de vară al altor ani, mai ales din punct de vedere repertorial. Publicul va avea astfel prilejul (și satisfacția) de a putea alege, potrivit gustului și dispoziției, nu doar titluri, dar și genuri variate de spectacol, de la cele de teatru liric, la cele de divertisment ușor, de la cele de folclor la cele de teatru dramatic cult.

Prima scenă lirică a țării, pe lângă clvea reprezentării de operă și balet, existente mai de mult în repertoriul ei și în care își vor da concursul o seamă de soliști veniți de peste hotare, va prezenta — eveniment major — premiera operei eroice Drumul spre gloriu de Cornel Trăilescu, pe libretul realizat de Dan Tărchilă, în regia lui Hero Lupescu, având în distribuție, printre alții, pe soliștii Cornel Fînteanu, Constantin Iliescu, Ludovic Spiess,

Tot cu o premieră deschide stagiunea de vară și Teatrul de Operetă. Este vorba de colajul Stelele operetei. Prima parte cuprinde piese din repertoriul clasic — Contesa Maritza, Voievodul țiganilor, Singe vienez, Lăsați-mă să cânt etc.; partea a doua, fragmente din operele moderne — 7 mirese pentru 7 frați, Lisistrata, Victoria și al ei husar, Violonistul de pe acoperiș, Cîntînd în ploaie, My Fair Lady. Sunetul muzicii și altele, în tălmăcirea lui Liviu Cavassi, Va fi, cum se vede, mai mult decît un florilegiu operetistic, o excursie prin istoria și stilurile genului, Capetele de așiful ale operei noastre (Cleopatra Melidoneanu, Dorin Teodorescu, Cornel Rusu, Vali Niculescu, Gh. Hazgan, Constanța Cîmpeanu, Gabi Gheorghiu, Nae Roman, Mihaela Mița, Daniela Diaconescu, Eugen Savopol, Mireille Constantinescu, Lucia Țibuleac) vor

fi prezente atît pe scenele grădinilor de vară din București, cit și în orașele Pitești, Buzău și Ploiești.

Teatrul satiric — muzical „Constantin Tănase” prezintă bucureștenilor, pe tot parcursul stagiunii, seară de seară, la grădina „Boema”, premiera Camping Boema (muzica de Vasile Veselovschi, texte de Mihai Maximilian) cu Stela Popescu, Ștefan Bănică, Margareta Pîslaru, Ana Maria Dominic și orchestra condusă de Horia Moculescu.

Spectacole de substanță și colorit folcloric, în care se întinesc cîntecul, dansul și portul popular, vor fi oferite de ansamblul „Rapsodia Română” cu două recente montări: Bucuroși de oaspeți și O cunună de frumuseți, în care se vor produce Ștefania Rareș, Gheorghe Turda, Maria Apostol, Elisabeta Ticuță, Aurelia Niță, Aneta Stan, Maria Cornescu, Pușa Poenaru, Dumitru Constantin, orchestra condusă de artistul emerit Victor Popa, precum și Ionel Budișteanu, Paraschiv Oprea, Traian Tîrcolea, Czako Adam, Mihai Muche și echipa de dansuri a ansamblului, în coregrafia lui Ștefan Gheorghe.

D. M.