



60 de ani de la crearea UNIUNII TINERETULUI COMUNIST

Tinerețea Revoluției



Există o nobilă tradiție a dramaturgiei românești, ale cărei antecedente se găsesc în activitatea literară din cea de-a doua jumătate a secolului XIX — de a considera dezvoltarea teatrului național drept o premisă a educației patriotice a publicului. Scrierile de critică teatrală ale lui Mihai Eminescu sau I.L. Caragiale cuprind numeroase considerații despre misiunea înalt educativă a teatrului, despre raporturile sale cu istoria națională.

Dramaturgia de inspirație istorică — după fragmentele dramatice eminesciene, piesele lui Delavrancea, Davila și Hasdeu — s-a concentrat din ce în ce mai semnificativ asupra figurii voievodale; în perioada contemporană, apar scrieri valoroase de Horia Lovinescu, Marjın Sorescu, Al. Sever, Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Mihai Georgescu; preocupările în direcția cuprinderii mai ample a fenomenului istoric cunosc o diversificare remarcabilă. Marile evenimente ale istoriei naționale, înfruntările ei decisive: revoluția de la 1848, Unirea Țărilor române, războiul pentru Independență, răscoala din 1907, lupta partidului în ilegalitate și actul istoric de la 23 August 1944 devin, printr-un proces de matură gândire dialectic-filozofică a cauzalității în istorie, teme dramatice cu o semnificație plurivalentă. Dramaturgul român contemporan se desprinde tot mai mult de tendința de restituire („muzeificare“) a evenimentului sau personajului istoric, pentru a proceda la construcția unor situații dramatice dinamice, purtătoare de sens pentru cititorul sau spectatorul contemporan.

Una dintre direcțiile în care s-a manifestat această diversificare a reflectării în dramă a proceselor istorice este reprezentată de piesele în care apare figura revoluționarului tânăr, figură ilustră, ca Avram Iancu ori Nicolae Bălcescu, sau anonimă, a unor confruntări marcate, printre altele câteva caracteristici esențiale, de o stare de spirit: *tinerețea revoluției*.

Astăzi nu poate apărea surprinzător faptul că prima piesă istorică contemporană care se situează pe alte coordonate decât cele ale dramei postromantice tradiționale este *Bălcescu* de Camil Petrescu. Personajul său este privit în perspectiva confruntării tânărului intelectual revoluționar cu problemele majore ale revoluției pașoptiste. Piesa nu este ilustrarea unei teze, o demonstrație cu argumente în favoarea unui act decisiv. Pentru Bălcescu, unul dintre făuritorii istoriei moderne a românilor, angajarea în Revoluție este în aceeași măsură un act intelectual-politic și o cale practică, validată în istorie, de realizare a unor idealuri înscrise în chiar deviza Revoluției. Rezultat al unei munci de documentare din

care s-a născut și romanul *Un om între oameni*, personajul lui Camil Petrescu este construit prin interferarea datelor social-istorice și psihologice. Febrilitatea, elanul irezistibil, sînt dublate de o stăpînire sigură, logică, a drumului ce urmează a fi parcurs, precum și de clarviziune în înțelegerea greșelilor revoluției. Calitățile dramatice ale piesei (neglijată, în vremea din urmă, de către teatre) consacra, în dramaturgia noastră contemporană, chipul ieșit din comun al unui tînr revoluționar care a asimilat în propriul său mod de a fi și acționa esența conflictului social-istoric al epocii. *Bălcescu* este o piesă de teatru istoric modern, în care personajul principal nu mai este o efigie, ci o figură dramatică vie.

O altă modalitate dramaturgică, cu efect tensional incontestabil, este utilizată în piesa *Europa, aport...* de Paul Cornel Chitic, în care tot Bălcescu este personajul central, deși nu apare niciodată. O adevărată vinătoare se dezlănțuie în Imperiul habsburgic, în vederea arestării revoluționarului român. Cine este Bălcescu? Ce înseamnă el, pentru Europa? O „definiție” rezumă viziunea „imperială” asupra activității revoluționare a întregii mișcări de la 1848: „Un valah care / umblînd din ușă în ușă / și explicînd din guvern în guvern / încearcă să împingă în mod necuviincios / Europa și interesele ei / dincolo de Carpați (...) Bălcescu a trecut dincolo / de anticamera iadului revoluționar / și sfidează îndrăcit / prestabilita ordine imperială / din Europa...”. „Comedie politică”, piesa lui Paul Cornel Chitic, la fel ca *Răceala* de Marin Sorescu, neaducînd în scenă personajul catalizator al conflictului, este o încercare reușită de prospectare a posibilităților teatrului istoric politic.

După drama lui Al. Voitin *Avram Iancu* sau *Calvarul birușit*, figura eroului ardelen Avram Iancu apare și în două piese mai noi: *Avram Iancu*, de Mircea Micu și *Nu pot să dorm*, de Ion Brad. Personalitate proeminentă a anilor revoluției moderne (1840—1848), Avram Iancu reprezintă omul de acțiune, în permanență gata să traducă în fapt gîndul drept al românilor din Transilvania. Mai apropiat, deci, de mobilurile practice ale revoluției, Avram Iancu are viziunea clară a situației care a adus în conflict pe români cu maghiarii, și Transilvania, cu Imperiul habsburgic.

În piesa lui Ion Brad, există o replică semnificativă, care edifică statura personajului „Sîntem oameni libertății, domnule profesor. Libertate, egalitate, frăție-tate, sînt cuvinte care mîngie inima nației noastre mai mult decît a oricăreia

din Europa! Dar în argumente filozoficești nu mai avem încredere! Tactica e una singură lancea lui Horia!” Drama consacrată în principal unui alt fruntaș al epocii, Timotei Cipariu, are calități dramatice (dialog tensionat, conflict bine controlat), care o recomandă pentru o posibilă reprezentare pe scenă. Aceași rectitudine și claritate programatică a lui Avram Iancu o regăsim, la un nivel didactic, în „piesa-document” a lui Stelian Vasilescu, *Bălcescu, sol de pace*, unde, într-o manieră și tehnică dramaturgică anunțate de „reportajul dramatic” al lui Mihnea Gheorghiu, *Zodia Taurului*, conflictul este concentrat asupra relațiilor dintre Bălcescu și Iancu. Documentul este încorporat în substanța replicilor și dă autenticitate patosului personajului Iancu și desfășurării dramatice.

Figura revoluționarului tînr, așa cum apare la autorii menționați, este realizată, în general, cu mijloacele unui teatru istoric modern. Puterea de invenție a dramaturgului, în marginea sau în absența documentului istoric respectiv, alături de capacitatea sa de a determina personajul principal să fie mai puțin o ilustrare inertă a epocii, a principalelor sale tendințe, cit mai ales o ființă umană verosimilă, de o concretețe depășind, prin asimilare, datele istorice cunoscute, sînt caracteristicile definitorii ale statutului revoluționarului tînr în dramaturgie.

Prin *Sîntem și răminem*, Paul Cornel Chitic propune o modalitate valoroasă de teatru politic, realizată, printr-o tehnică dramaturgică bine gîndită. O lume în care au loc grave confruntări ideologice este adusă în scenă, prin figurile lui Nădejde, Morțun, Mille, I.C. Frimu, Bacalbașa, Gherea — fruntași mișcării socialiste din România. Tinerii socialiști români parcurg, etapă cu etapă, drumul clarificării ideologice, se înfruntă deschis, se acuză reciproc de greșeli, conștientizează sensul acțiunilor ce urmează a fi întreprinse pentru mobilizarea muncitorilor români. Paul Cornel Chitic are un remarcabil simț al replicii, iar situațiile dramatice realizate încorporează documentul de epocă unei viziuni integratoare. Piesa dă o interpretare dramaturgică substanțială unor preocupări mai puțin prezente în teatrul nostru contemporan. Este uimitor că nici această piesă, și nici *Europa, aport...*, dealtfel, n-au văzut încă lumina rampei!

Dacă, în teatrul de inspirație istorică, condiționările documentare, limbajul sînt elemente care favorizează (dar uneori pot și inhiba) dezvoltarea conflictului, în piesele în care personajul principal este făuritor de istorie contemporană, aceste condiționări sînt mai puțin relevante. Deși tematica se referă la o perioadă istorică

determinată — activitatea partidului, a uteciștilor în ilegalitate — personajele, cu rare excepții, nu sînt date; ceea ce lărgeste aria semnificațiilor. Sacrificiul anonim, propria clarificare ideologică, în chiar timpul acțiunii, de luptă, etica angajării în conflict, toate acestea converg spre realizarea unei tipologii a revoluționarului tînăr, degajînd un dramatism autentic.

În piesa lui D.R. Popescu, *Piticul din grădina de vară*, tînăra Maria Boitoș, condamnată la pedeapsa capitală, așteaptă executarea sentinței. Un adevărat conclave al crimei s-a reunit pentru anchetarea ei. În ciuda șantajului și a presiunilor, eroina, știind că va muri, își păstrează, totuși, neștirbită speranța în valorile umaniste ale lumii pentru care a luptat. Copilul pe care trebuie să-l nască în închisoare (fapt ce determină aminarea execuției), un semn al miracolului vieții, face ridicole tentativele anchetatorilor de a-i smulge informații despre activitatea ei. Maria rezistă suplicului fizic și psihic al lunilor de detenție, cu credința că moartea ei, hotărîtă arbitrar de un mecanism politic și social opresiv, va însemna ceea ce a însemnat, de atîtea ori în istorie, sacrificiul vieții, pentru dreptul la libertate „MARIA : (...) Prin această lume mare trecut, fără să-mi știu dragostea... Ce-am să las ? Cîntecul mamei : lume, țara mea intristată, frunza mea rotată, bruma nu te bată... Am să las copilul meu, și copilul copilului meu, un șir grozav de bărbați frumoși...”. Realizată într-un splendid registru poetic, figura Mariei poartă, în mod firesc, însemnul curajului de a fi om pînă la capătul vieții sale atît de scurte. Piesa lui D.R. Popescu, prin simplitatea și transparența simbolului (moartea, ca o pasăre ridicîndu-se la cer), prin confruntarea dură a două concepții privind poziția omului față de propriu-i destin, este una dintre cele mai izbutite creații ale dramaturgiei noastre de azi.

O altă realizare de valoare a dramaturgiei noastre recente este piesa lui Paul Georgescu, *Monolog cu fața la perete*, unde situația dramatică inițială este similară cu aceea din piesa lui D.R. Popescu. Personajul Condamnatul, student comunist, avînd ca martor al singurătății sale doar peretele celulei, urmează să fie executat. Monologul său, acompaniat de replici ale altor personaje, descrie cu o remarcabilă acuitate (influență rodnică a prozei) o întreagă lume interioară. Personajul, ca și la D.R. Popescu, nu este scutit de spaime în fața torturii și a morții. Încălinat însă și spre autoironie, Condamnatul își definește astfel situația : „Trebuie să-mi joc rolul cu demnitate, fiindcă nu e vorba numai de mine, numai, eu sînt un anonim, deși

un anonim reprezentativ, fiindcă eu reprezint o idee (...) trebuie să-mi dau măsura mea de om pe o scenă, într-un decor construit special ca să ingenuncheze, să frîngă, să anuleze umanitatea din om, pentru a se demonstra, astfel, faptul că omul poate fi condus prin frică. (...) Or, forța unei idei tocmai aceasta este : a da forță unor oameni obișnuiți”. Tulburătoare dialectică dramatică a relației spaimă-curaj capătă, prin chipul Condamnatului, o forță de impact pe care numai moartea pentru o idee o poate da. Prin certitudinea sfîrșitului apropiat, tinerețea personajului devine maturizare deplină, el integrîndu-se în acel lung șir al sacrificiilor pentru istoria noastră contemporană.

Alin, personajul lui Iosif Naghiu din *Valiza cu fluturi*, se află tot într-o situație-limită. Urmărit de Siguranță, se ascunde în casa unor cunoștințe intime plătore. Casa este, însă, sub supraveghere, și arestarea devine iminentă. Pentru Sandru și Ana, gazdele sale, tînărul de douăzeci de ani care se expune unor riscuri enorme, transportînd o valiză, apare ca lipsit de sens în acțiunile sale : „SANDRU : (...) Spune-mi. Ești convins că este nevoie acum de ceea ce faci ? ALIN : Nu fac decît să car prin oraș o valiză. Dumnezeu ai fi în stare să faci asta ? SANDRU : Cred că merit mai mult decît atît. Să atrag atenția pentru ca alții să poată lucra nestîngerîți în altă parte”. Lui Alin, în schimb, aparenta insignifianță a misiunii sale îi apare drept un temei al muncii conspirative : „...eu sînt doar o verigă măruntă. Chiar dacă aș vrea, nu aș avea ce spune. Prin mine nu pot face nimic. Nu pot opri forța uriașă a tovarășilor mei”. Convinși că Alin va fi oricum arestat, Sandru și Ana își inchipuie că, denunțîndu-l, vor putea ieși din marasmul propriei lor vieți. Viziunea lui Alin, din finalul piesei, este o prefigurare a viitorului celor doi soți, cutremurătoare tocmai pentru că aceștia au putut crede că sacrificarea lui este condiția fericirii lor.

În dipticul dramatic *Evadarea și Fortul*, realizat de Leonida Teodorescu, activitatea tinerilor Valentin, Ina, Andrei și Liviu implică importante consecințe morale. Închiși în aceeași celulă, li se oferă o singură șansă de a scăpa, care este însă de neacceptat — trădarea. Într-un dialog desfășurat sub presiunea timpului, cei patru hotărîsc sacrificiul moral al unuia dintre ei, care va simula trădarea, pentru a putea ieși din închisoare și a lua contact cu tovarășii de luptă. Se profilează o incommensurabilă traumă psihică, care, vedem în *Fortul*, este a lui Andrei, suspectat de toți de trădare. Personajul prevede consecințele : „Și te duci la ai noștri. Și ai noștri te întrebă : de unde

vii” Și tu din închisoare. Și ei: dar ceilalți? Și tu au rămas acolo. Și încep explicațiile (...) Și o să-ți spună că au mai văzut escroci ca tine (...) Evadezi. Și după asta începi să mori. Puțin câte puțin. Și umbli pe străzi ca o stafie”.

Noutatea adusă de Leonida Teodorescu în aria temei este perspectiva sacrificiului moral. Tot ce poate fi mai respingător pentru spiritul tânăr — delațiunea, devine, printr-o dialectică imprevizibilă, ca simulare a delațiunii, unica șansă a continuării luptei. Personajul lui Leonida Teodorescu va îndura această suferință morală cu aceeași tărie cu care cei patru, în fort, hotărâseră că, pentru a reuși, trebuie ca unul să-și asume riscul de a-i înfrunta pe propriii tovarăși de luptă.

Paralel cu dramaturgia „de ficțiune” dedicată temei, autorii prospectează sursele documentare privind mișcarea revoluționară, viața și acțiunile eroice ale militanților comuniști. În acest orizont se înserează de Gh. Bărbulescu și Tiberiu Vidra, închinată împlinirii a 60 de ani de viață și a 45 de ani de activitate revoluționară a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu; piesa este un poem al tinereții revoluționare exemplare. Sînt trecute în revistă principalele etape ale cristalizării conștiinței revoluționare, sînt evidențiate convingător trăsăturile moral-politice care au format, din utecistul acelor ani, conducătorul unanim admirat al partidului și statului nostru.

„Poemul romantic” *Marele fluviu își adună apele*, al lui Dan Tărchilă, conturează, de asemenea pe o bază documentară, personajul Caterina, utecistă judecată pentru participarea la activitatea de pregătire a insurecției. Drumul Caterinei — o copilărie mizeră, munca umilitoare, primele contacte cu mișcarea ilegală, trecerea în rindurile luptătorilor comuniști, primirea în partid, acțiunile de luptă, arestarea și procesul — este paradigma unui destin de tânăr revoluționar. Realizată printr-o tehnică dramaturgică mult utilizată în teatrul modern (prota-

gonista își povestește viața), piesa lui Dan Tărchilă prelungește în contemporaneitate ideea tradiției de luptă a unui popor capabil de sacrificiu în numele idealurilor sale.

Pentru tânărul revoluționar, angajarea în bătălie pentru o altfel de viață, pentru o lume mai bună, pentru relații omenești între oameni, este definitorie. Dramaturgia noastră nu au eludat, în reflectarea diverselor contexte istorice, bogăția sufletească și spirituală a acestui tip de revoluționar, al cărui sacrificiu condiționează nu o dată dreptul la viață, la demnitate umană.

În acest spațiu nu putem cuprinde numeroasele piese inspirate de actualitatea socialistă, în care acționează (evident, în planul ficțiunii) eroi tineri, constructori ai noii societăți. Ar fi însemnat să ne referim la zeci de piese contemporane, participarea eroică a tinerilor revoluționari la reorganizarea socialistă a țării noastre, la afirmarea idealului comunist, interferindu-se, firesc, cu munca și lupta tuturor generațiilor.

Pieseale avînd ca protagoniști figuri din istoria noastră modernă sau contemporană sînt construite în același registru stilistic, al dramei de idei, confruntarea ideologică proiectîndu-se pe fundalul continuității istorice a poporului român. Personalitățile revoluționare din perioada pașoptistă, precum și cele contemporane, sînt văzute de dramaturgi în cadrul aceluiași sistem de valori patriotice, morale, etice, în care tradiția teatrului nostru a așezat figurile marilor voievozi, ctitori de țară și de cultură. Tinerețea revoluției se dovedește, astfel, a fi o constantă a fiecărei mari înfăptuiri a românilor; iar aniversarea a 60 de ani de la înființarea Uniunii Tineretului Comunist din România este unul dintre acele prilejuri care îndeamnă o dramaturgie națională la reflectarea mai amplă a mereu tinerelor sale valori revoluționare.

Marian POPESCU

