

65 de ani de la făurirea statului național unitar român

Desfășurarea evenimentelor istorice a demonstrat cu putere că Unirea de la 1 Decembrie 1918, care a dus la crearea statului național unitar român, a fost rezultatul nemijlocit al luptei hotărâte a celor mai largi mase populare, a întregului popor, un act în deplină concordanță cu drepturile inalienabile ale românilor, cu realitatea obiectivă, cu cerințele legice ale dezvoltării istorice sociale.

*Din Expunerea tovarășului NICOLAE
CEAUȘESCU la Adunarea festivă consacrată
sărbătoririi a 65 de ani de la făurirea statului
național unitar român.*

Idealul unității naționale în dramaturgia română

A cerceta modul în care literatura dramatică română reflectă ideea unității noastre naționale ar însemna în accepția cea mai largă a termenilor, a lua în considerare întreaga dramaturgie creată până în prezent, prin ceea ce a avut ea, firește, mai valoros. Căci această dramaturgie, înfiripată la începutul veacului trecut pe un viguros temei național, a exprimat întotdeauna, în esență, și exprimă îndeosebi astăzi, în contemporaneitatea socialistă, o dezvoltare umană și socială determinată de însăși existența concret-istorică a unității naționale a poporului român, a statului său național unitar. Dacă este adevărat, însă, că tot ceea ce s-a creat reprezentativ în această dramaturgie, de-a lungul a 175 de ani de evoluție, reflectă, într-un fel — în variate aspecte și forme mai mult ori mai puțin mediate —, mai întâi lupta pentru înfăptuirea unității naționale, apoi efortul pentru apărarea și păstrarea acesteia, nu este mai puțin adevărat faptul că doar anumite opere, într-un număr relativ restrâns față de totalitatea patrimoniului existent, abordează problematica dată, ca atare.

Pe fondul specific al sentimentului popular de fraternitate, dinamizat în răstimpuri, de-a lungul secolelor, prin strălucite inițiative unificatoare ori tinzând spre unitatea românilor, și care s-au bucurat permanent de adeziunea maselor țărănești pe această „stare de conștiință care a existat totdeauna de la originea însăși a neamului nostru”, îndrituindu-l pe Nicolae Iorga să observe că Unirea n-ar fi fost realizabilă dacă n-ar fi „cerut-o întotdeauna poporul românesc el însuși, dacă nu ar fi fost în conștiința acestui popor întreg simțirea că nu-i nici o deosebire între un ținut românesc și alt ținut românesc, că toată românimea trăiește ca un singur popor într-o singură țară”¹, pe acest fond, deci, s-a grefat, odată cu cronicarii, apoi prin lucrarea unor istorici de talia lui Dimitrie Cantemir, Mihail Kogălniceanu și Nicolae Bălcescu — ca și prin efortul întregului

¹ Cf. Mircea Mușat — Ion Ardeleanu — De la statul geto-dac la statul român unitar, *Editura Științifică și Enciclopedică București*, 1983, p. 115.

front cultural din Tara Românească, Moldova și Transilvania —, afirmarea conștiinței de sine a românilor ca entitate națională. Și ea a răzbătut cu putere încă din prima jumătate a veacului trecut în dramaturgia originală, fiind stimulată energie deosebită prin programul *Daciei literare*, în 1840, și, în genere, sub influența ideologiei revoluționare patruzeciopliste.

Cea dintii fază de evoluție a dramaturgiei de inspirație istorică națională, înscrinduse între anii 1826 (cînd se menționează existența piesei *Mihai Vodă Viteazul* de Gheorghe Asachi, al cărei text s-a prăpădit) și 1877 (cînd întregul teatru românesc intră într-o nouă etapă de dezvoltare), cuprinde peste 60 de texte, ajunse pînă la noi pe calea tiparului, în manuscrise, ori numai prin menționări ocazionale, cărora se cuvine a le adăuga încă 13 lucrări oglindind evenimente contemporane anilor 1848—1859, dar a căror problematică a devenit, din perspectiva actuală, istorică. Firește, deși printre autorii acestei perioade aflăm nume de mare rezonanță pentru istoria culturii și a literelor române — precum Vasile Alecsandri, Gheorghe Asachi, Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, B. P. Hasdeu, Matei Millo, Mihail Pascaly, Ion Slavici — calitatea literară a producțiilor respective (cu o singură adevărată excepție: *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu, 1867) nu se ridică, în cel mai bun caz, peste nivelul mediocrității. Ele rămîn tributare precarității surselor de informare și, în pofida intenției evidente de a evoca mari personalități sau mari fapte ale trecutului, pilduitoare în ceasurile de efervescentă revoluționară și de ardență patriotică ale revoluției pașoptiste și ale Unirii Principatelor, nu izbutesc să depășească simplismul intrigii, linearitatea personajelor, fărâmițarea factologică și, nu o dată, ridicolul unor situații false sub raport uman și dramatic.

Din punctul de vedere al problematicii abordate, asemenea lucrări — unele, totuși, de succes teatral în epocă (precum, mai ales, *Iancu Jianu...* de Matei Millo) — se îndreaptă de regulă spre „descălecatul” din Moldova, spre destine tragice ale unor domnitori (Petru Rareș, Constantin Brîncoveanu, Grigore Ghica) ori spre glorificarea altora (Ștefan cel Mare apare, de pildă, în șapte piese); se cuvine a fi menționată și drama *Horea* de Aron Densușianu. Este demn de subliniat faptul că în orientarea vădită a literaturii pentru teatru — în deplin acord cu obiectivul ei principal, istoric și politic — *problematica Unirii*, ocupă un loc important, fie pe calea evocării figurii eroice a primului unificator politic al țării române, Mihai Viteazul, fie prin re-

flectarea „curentă” a celei dintii durabile.

În prima categorie se înscriu piesele realizate înainte de 1859, marcate de un anume caracter agitatoric, pe drumul deschis de Gheorghe Asachi și continuat, succesiv, de Ion Eliade Rădulescu, Constantin Halepliu, Ion Dumitrescu-Movileanu, Eugeniu Carada și Petre Grădișteanu — apoi lucrările scrise după 1859, cînd accentul cade pe dramatismul existenței lui Mihai Viteazul, ori pe glorificarea marelui erou sub semnaturile lui Dimitrie Bolintineanu (trei piese), Aron Densușianu (a cărui lucrare se intitulează edificator *Intrarea lui Mihaiu Viteazulu în Alba Iulia*), Ioan Penescu, Vasile Maniu, N. Scurtescu și Iorgu Caragiale.

A doua categorie include o producție eterogenă, de piese „ocasionale”, înflăcărată de pregătirea și de momentul însuși al Unirii. Începutul l-a făcut de această dată, în 1856, condeiful avîntat al tinărului Vasile Alecsandri, care, în „dialogul politic” (subl. ns.) intitulat, pentru circumstanță, *Păcală și Tindală* (încheiat, în schimb, agitatoric, cu istoricul imn *Hora Unirii*), folosește aici, pentru prima dată, o metaforă menită să devină celebră: „Că-n Unire stă puterea! Că la oricare nevoi, / De cît a fi unul singur, e mai bine de-a fi doi! / Că piraie-adunate se prefac în riuri mari, / Că cei slabi cînd se-mpreună cumpănesc pe cei mai tari, / Căci, precum zicea odată l-ai săi fii un biet moșneag: / E mai lesne-a rupe-o, vargă de cît un întreg toiag!”; metaforă explicitată, dealtfel, citeva replici mai departe, prin „Nu-i mai bine, toți Românii insuflați d-același dor, / Dintre două mici popoare să ne facem un popor?” și transformată finalmente în imperativa chemare „Să trăiască România și unirea-ntr-o Români!”. Pe aceeași strună mobilizatoare bardul de la Mircești a mai scris în anii 1856—1859 *Cinel-cinel* și *Vivandiera*, C. D. Aricescu, în 1857, într-un registru mai grav, „sceneta politică” *Trimbița Unirii*, iar alți tineri intelectuali militanți (printre care cei mai iubiți actori ai vremii!) au inclus în scenete „tablouri naționale”, și chiar în comedii vibrante chemări la Unire. Așa au procedat muntenii Iorgu Caragiale în șansoneta *Cometul sau Astronomul voiajor* (1857) și Ion Dumitrescu-Movileanu în *Smărăndița, fata pindarului* (1857), moldoveanul Panaite Popazolu-Zineanu în *Visul păsterului român sau O zi a serbării Unirii*, Mihail Pascaly în *Viitorul României* (1858). Odată înfăptuită, Unirea Principatelor a fost glorificată în anii 1859—1860 prin înaripate dialoguri dramatice, de regulă simbolice, de către Matei Millo (*Unirea 1859 sau Cîntecul Unirii*, cu muzică de Ed. Wachmann), din nou Iorgu Caragiale (în *Moș Trîfai, unde*

personajele Moldova și Valahia apar „încatenate”, iar în finalul alegoric se strigă „Să trăiască Prințipatele Unite!”). Constantin Halepliu *Serbare națională sau Visul fericii*. Totodată, în câteva lucrări, pregătirea sau ecurile Unirii apar în semnificative relații cu personalitatea lui Mihai Viteazul (*Uă noapte pe ruiele Tirgoviștei sau Umbra lui Mihai Viteadiulu* de Petre Grădișteanu, 1857), cu revoluția pașoptistă (*Trei-spre-dece Septembrie 1848*, de C. L. Stăncescu, 1861) ori cu războiul pentru independența națională (*La Turnu Măgurele* de Vasile Alecsandri, 1877).

Deloc întâmplător, problematica Unirii mai apare implicată în trame de natură istorică, mai îndepărtate ideatic, în două lucrări, situate una printre primele, alta printre ultimele din perioada discutată: profesorul arădean Alexandru Gavra plasează acțiunea piesei *Monumentul Șincai-Clainian...* (Buda, 1844) succesiv în Transilvania, la București și în Moldova, prefigurând, pe tărîmul culturii, unitatea ce fusese înfăptuită, fulgurant, de către Mihai Viteazul, la 1600. B. P. Hasdeu, în strălucita excepție valorică pentru întreaga epocă la care ne referim, așa cum am menționat mai sus, poemul dramatic *Răzvan și Vidra* (1867), invocă ideea unității întregului popor român, la începutul Cîntului al II-lea, în termeni fără echivoc: „Eu am auzit, bădiță, c-adeacă și la munteni / Ar fi răzași ca și-ai noștri, numiți acolo moșneni...”, afirmație care apare întregită elocvent în replica interlocutorului haiduc: „Sînt și-n Ardeal, măi firtate, ba și-n Țara Ungurească; / Le zice chineji, dar este chiar o breaslă răzășească”; pentru ca, în ultimul cînt, Vidra să-i și precizeze lui Răzvan scopul final al ambițiilor ei, în sensul lor patriotic: „Ba înc-aș mai vrea ca mine / Tu să legi într-o cunună toate țările române...”. Chemare concisă, limpede, care anunță în rezonanță prelungi o realitate istorică ce urma să fie înfăptuită abia peste o jumătate de veac, dar care sălășluia, vie, în simțirea și în cugetul românilor dintotdeauna.

A doua fază de evoluție a dramaturgiei de inspirație istorică națională — și, iarăși, nu numai — se înscrie între anii 1877 și însăși făurirea statului român unitar. 1918. E, după cum se știe, o perioadă a valorilor pe care le denumim astăzi clasice pentru fenomenul teatral românesc în ansamblul său, e o vreme a giganților literaturii române în genere, puternic marcată prin geniul lui Mihai Eminescu. Ion Creangă și Ion Luca Caragiale. Din punctul de vedere care ne interesează aici, realizările de vîrf ale epocii incununează un drum al progresului de la simplu la complex, de la factologia mărunță la esențele faptului istoric inspirator, de la retorica eroismului exacerb, fără acoperire dramatică, la patosul

patriotic autentic, lipsit de grandilocvență și pătruns, în schimb, de o mare vibrație interioară; este drumul parcurs, în trei sferturi de veac, de la *Mihai Vodă Viteazul* de Gheorghe Asachi, la *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila și la *Apus de soare* de Barbu Delavrancea.

În intervalul 1877—1918, modalitățile de reflectare a idealului unității naționale s-au diversificat și îmbogățit atît în planul problematicii abordate cît și în cel al mijloacelor de expresie folosite. Cele din urmă cîștigă în subtilitate, în nuanțe, în valori umane, dramatice și stilistice. Cele dintîi apar sub presiunea istoriei înseși, în a cărei reflectare a trebuit să se țină seama de înfăptuirea statului român în 1859, apoi de cucerirea cu armele în mîini a independenței sale naționale în 1877, ceea ce a adus sub pana dramaturgilor însemnate modificări de optică, notabile progrese spre înțelegerea idealului unității naționale ca o „cheie de boltă”, cum zicea Mihail Kogălniceanu, a întregii noastre dezvoltări istorice, ca o temă de creație esențială, ce polarizează, în fond, lupta seculară a poporului român pentru dreptate socială și națională, pentru independență și suveranitate, în totalitatea ei.

Ca și mai înainte, lucrările ce reflectă direct problematica ideii de unitate statală și națională — inspirate, adică, de personalitatea lui *Mihai Viteazul* (piese semnate A. Cicoș, Al. Drăghicescu, N. Iorga, St. Mihăileanu, D. Păcuraru, S. Pirjol, V. Romescu, M. Sorbul, Al. Timotescu, Adela Xenopol) și din evenimentele anilor 1848, 1859 (*Cuza-Vodă* de C. Romandy și *Moș Ion Roată* de R. Popescu), 1877 (piese iscălite de I. P. Banov, Gh. Conta, V. Leoneanu și Duțescu-Duțu, Gr. Ventura), cărora li se adaugă acum „sursele” *Horia Cloșca și Crișan* (piese semnate de G. Fulger, I. Neacșu, A. Orleanu), *Tudor Vladimirescu* (piese de N. Radivon și N. N. Sirbulescu) și, fapt extrem de semnificativ, cele inspirate de trecutul *daco-roman* (piese compuse de T. Dunka, V. Leonescu și Duțescu-Duțu —, A. Tălășescu, I. Soimescu, G. Vodă) — asemenea piese, deci, sînt relativ puține și ele nu se ridică nici de această dată la trepte valorice mai înalte, fiind demnă de remarcat totuși o anume tendință de creștere calitativă în *Curcanii* lui Grigore Ventura (1877) și *Mihai Viteazul* de Nicolae Iorga (1912), aspirația, doar parțial împlinită, a lui Eminescu de a crea un tablou istoric (*Andrei Mureșanu*), precum și, firește, încercările novatoare ale tînărului Mihail Sorbul — *Săracul popă* (1916). Sînt de semnalat, totodată, pe de o parte, ceva mai multe tipărituri în afara centrelor tradiționale (București și Iași), texte dramatice fiind acum editate, deopotrivă, la Alexandria, Focșani, Pitești, Ploiești, Turnu Severin... dar și,

sublimem, la Brad (una) și la Brașov (trei), orașe aflate încă sub dominația străină, iar pe de altă parte, densitatea sportivă a pieselor menționate, în anii imediat premergători realizării statului român unitar (peste jumătate datează din anii 1903—1916), semnificând sporirea certă a spiritului patriotic național.

Ponderea reală, sub raportul progresului valoric înregistrat în intervalul 1877—1918 în reflectarea idealului unității noastre naționale, aparține unor drame istorice „lăturalnice” temei ca atare, însuflețite însă, în schimb, de autenticitatea creației și a simțirii românești. Capul de serie al acestor opere îl reprezintă, fără îndoială, *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila (1902), după ce, cu 23 de ani în urmă, Vasile Alecsandri deschisese, cu *Despot-Vodă*, noua perioadă la care ne referim. Cel ce militase și mai înainte, cu egală ardență, atât în literatură cât și în viața politică, pentru realizarea Unirii din 1859, nu putea rămâne, desigur, străin, tocmai în principală sa piesă istorică, de făurirea pînă la capăt a unității naționale a românilor. Ca atare optînd pentru formula dramei romantice prin excelență, chiar dacă a fost fascinat de avaturile unui erou de asemenea factură (Iacob Eraclid Despotul), el a știut să găsească în destinul zbuciumat al personajului punctul de contact cel mai fierbinte cu năzuințele populare, și anume, cu 40 de ani înaintea lui Mihai Viteazul, visul unirii românilor din Moldova, Muntenia și Transilvania („Eu vreau — zice Despot — cu trei coroane să fiu încoronat, / Cu-a mea, cu a lui Mircea și-a lui Sigmund polonul” — actul IV, scena 3). Fără ca problematica unității naționale să fie implicată substanțial în textura piesei, ea îi conferă, totuși, în acest fel, o aură specială eroului alecsandrinian, iar autorului, puțința de a se menține în actualitatea ideatică cea mai avansată a vremii.

Un sfert de secol mai tîrziu, Alexandru Davila om de teatru complet și beneficiar direct al celei mai fertile experiențe trăite de teatrul românesc în trecut — epoca sa clasică —, nu-și alege, nici el, un subiect axat pe cea mai înaltă preocupare istorică a timpului — așa cum n-o vor face, apoi, nici Delavrancea, nici Sorbul, nici Eftimiu! — dar izbutește, cu toate acestea, să lase posterității cea mai complexă și esențializată integrare reușită pînă astăzi a idealului unității naționale, în ceea ce s-ar putea numi mersul de zi cu zi al istoriei patriei. Căci evitînd, cu genială intuiție, tratarea unui moment cu orice preț „dramatic”, de excepție (predilect și la Alecsandri, în *Despot-Vodă*, și la Delavrancea, în *Apus de soare*, și la Sorbul, în *Letopisești*), autorul lui *Vlaicu* se simte eliberat de povara încărcăturii explosiv-eroice; el preferă avîntului fără

marginii luciditate analitică și investigația realist-psihologică nu atât a unui personaj proeminent, cît a mecanismului istoriei, în condițiile specifice de existență ale poporului român. Într-adevăr, „pe la 1370”, Vlaicu-Vodă se vede silit de împrejurări să-și apere țara în fața dublei expansiuni a regalității ungare, feudale și catolice, la nord, și în fața incipientelor agresiuni otomane, la sud. Ce putea face, atunci, acest domnitor cu excepțională clarviziune politică — la fel cum au făcut-o, după dînsul, atîția alții — decît să asigure, pe de o parte, unitatea internă a țării („Nodul innodat de datini între scaun și popor” — Vlaicu, actul II, scena 1), iar pe de altă parte, punctele de sprijin necesare în Moldova-soră de sînge și în Serbia-soră de suferință? Și iată cum, dezvăluind un neobișnuit simț al istoriei și o uimitoare înțelegere dialectică a acesteia, ajunge Alexandru Davila să interfereze organic, în unica sa piesă, toate, dar absolut toate elementele esențiale pentru supraviețuirea poporului nostru, sintetizate în „triada indisolubilă a dramaticului destin românesc: unire, libertate, independență”². Unire, libertate de acțiune între lupta pentru descătușarea Țării Românești de sub împilarea feudal-catolică a Doamnei Clara, ca exponentă a intereselor regatului ungar, și izgonirea lui Lațcu de pe tronul Moldovei, prin expediția boierilor moldoveni aflați la Curtea de pe Argeș (Costea Mușat, Groza); relatarea lui Costea despre tentativa lui Vlaicu de a elibera Transilvania („Vodă Vlad ducea războiul-n Transilvania sculată, / Pretutindeni era țara curățată de vrăjmaș; / Hațegu-l ținea spătarul, Vlad era la Făgăraș, / Iar voivodul Nicolae, frate-său, cu-o mică oaste, / Urmărea pe Mikloș-hertzeg în Ardeal cu spada-n coaste...” — actul I, scena 4); dezideratul voievodului: „Vis măreț e să domnească / Basarabii peste-ntregul neam de limbă românească”; referirea lui Vlaicu la precedenta incursiune în Transilvania: „...de cînd, într-o unire, cei de-o limbă și de-un sînge / S-au silit, luptînd alături, jugul craiului a-l frînge!” (actul IV, scena 6); și iarăși Vlaicu, acum de sine stătător: „Mergeți la Moldova-soră pentru mintuirea ei” (actul V, scena 6). *Libertate și indepen-*

² Dumitru Popescu: „Ideea de unitate, libertate și independență, în opera secretarului general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu”, *comunicare prezentată la sesiunea științifică omagială cu prilejul sărbătoririi a 65 de ani de la formarea statului național unitar român, 26 noiembrie 1983.*

dență: în contextul răsturnării dramatice din actul IV, Vlaicu îi replică Doamnei Clara: „Căci (țara, *n.n.*) a fost hrănită pururi cu mîndrie, nu cu hulă. / Și c-a învățat din datini date de strămoșii mei. Numai domnului din ceruri să închin coroana ei” (scena 6); și tot Vlaicu: „Peritoare-i cîrmuirea cînd sub dînsa țara geme” (*idem*); și iarăși Vlaicu, de data aceasta lui Kaliany: „îi vei spune craiului / Că n-a fost — și nu e — vodă Vlad vasalul lui” (actul V, scena 2); și mereu Vlaicu: „Sfînt se face orice mijloc pentru-a țării apărare” (actul V, scena 5), sau: „Ca să pomenească țara, ca pe-o zi de praznic mare, / ziua cînd din letopiseț și-a șters anii de-nchinare” (*idem*, scena 8), sau: „veșnic lupta pentru nume” (*idem*). Idealul unității naționale apare, așadar, la Davila strîns întrețesut în întreaga acțiune a piesei, într-o complexitate problematică rar întâlnită și tratată cu o asemenea precizie valorizată literar, încît George Călinescu a fost desigur cu totul îndreptățit să aprecieze că opera relevă „arta de guvernare a unui domn român”, iar cititorul sau spectatorul de astăzi al piesei să aibă acea impresie pe care o produc numai capodoperele că totul se petrece aici cu firescul istoriei înseși.

La Barbu Delavrancea, în trilogia mușatină, idealul unității naționale apare, de asemenea, în primul plan al operelor respective, ca o condiție dată, *sine qua non*, a desfășurării istorice imaginate, chiar dacă în prima (*Apus de soare*, 1909), singura aluzie explicită rămîne concisa formulă „Maria (munteancă, *n.n.*) și Moldova e tot una” (actul III, scena 8), ori, într-a doua, *Vîforul* (1910), lucrurile se petrec cam la fel (Arbore, lui Ștefăniță: „Ai o frumusețe de Doamnă din Basarabii descălecători ai Munteniei...” — actul I, scena 4); căci ultima componentă a trilogiei, *Luceafărul* (1911), atestă, în sonorul și înfioratul verb al autorului, țelul ultim al luptei mușatinilor, atunci cînd Petru Rareș spune (în actul II, scena 1): „Eu m-am suit pe Ceahlău și-am făcut ochii roată, și-am plîns ascultînd, ca în vis, jalea aceluiași neam risipit la trei coroane deosebite... În Ardeal se lasă pe trei văi — a Someșului, a Mureșului, și-a Oitului — moldoveni sadea... M-am tras pe munte-n jos și-am privit pe trecătoarea Oituzului ca pe-o fereastră, și-am visat!”; ca și atunci cînd revine asupra ideii, în actul IV (scena 3): „O, norod bun, supus și viteaz! De n-ar fi și n-ar fi fost unii boieri închipuiți, și pizmași, și vînzători, am fi fost una, o apă și-un pămînt, toți cîți ne coborîm de la Rîm, de o parte și de alta a muntelui, din pustiile Ungariei și pînă la talazurile mării!... Ah!... visurile mele.”

În sfîrșit, cele două din urmă realizări majore ale genului, în preziua intrării

româniei în primul război mondial pentru împlinirea destinului istoric unic al poporului nostru, *Ringala* de Victor Efîmiu și *Letopiseții* de Mihail Sorbul (ambele 1915), se inscriu în aceeași atmosferă a indisolubilei triade amintite, reflectate, dealtfel, direct și lîmpeze, în vorbele spătarului moldovean Coman din prima piesă: „Trebuie să ne unim!... Să ne unim cu muntenii, că sînt de-un singe și de-o lege cu noi!... Să ne unim cu muntenii, că vorbesc graiul nostru și au aceleași năzuințe!” — și îndeosebi continuarea ulterioară a ideii, în același act IV: „...Va veni binecuvîntata zi cînd ne-om aduna și noi odată, toți la un loc!”

În perioada 1918—1944, piesa de inspirație istorică națională — lipsită acum de stimulentele atât de puternic al perspectivei unui ideal și alimentată numai de necesitatea păstrării a ceea ce s-a înfăptuit — cunoaște dezvoltări contradictorii, aflate, în ansamblu, sub nivelul valoric atins anterior. Totuși, au apărut și cîteva opere de reală importanță pînă în zilele noastre — *Avram Iancu* de Lucian Blaga, *Tudor Vladimirescu* de Nicolae Iorga, *Cuza Vodă* de Ion Luca. Nu e mai puțin adevărat că piesele inspirate mai mult sau mai puțin direct din problematica unității naționale a poporului român sînt de regulă lipsite de semnificații majore. Secțiunea analizată cunoaște, astfel, lucrări consacrate lui Mihai Viteazul (semnate A. Cucu, O. Dessila, N. Hănescu, Adina Popescu-Piperescu), altele inspirate de revoluția lui Horia, Cloșca și Crișan (de A. Oprișan, Maria Tr. B. Pețanca, C. A. Russey), de cea condusă de Tudor Vladimirescu (N. Iorga și V. Costescu), cîteva dedicate anului revoluționar 1848 (de Tiron Albani, Lucian Blaga, Al. Ceaușianu, I. Pop-Florantin, I. U. Soriciu și G. Tudor), Unirii din 1859 (semnate Ilie Jianu, Ion Luca, Eufrosina Mironescu, Juarez Movilă, T. Niculescu-Bîlarjiu), altele inspirate de momentul 1877 (compușe de S. Ionescu, I. Oproiu, V. Rei, Th. D. Speranția) și cîteva zeci de titluri ce evocă, dar fără elemente durabile, evenimente din vremea războiului din 1916—1918 — dintre care menționăm doar *Poemul Unirii* de Zaharia Bărsan, *Pădurea spînzuraților*, dramatizare de A. Mitric după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu și, în primul rînd, *Răspîntia cea mare* de Victor Ion Popa, nu cea mai bună piesă a strălucitului om de teatru, dar o scriere onestă, în care răzbate o bătaie de inimă pentru jertfa eroilor reîntregirii. Sigur, n-au lipsit nici acum lucrările dramatice inspirate din antichitatea daco-romană, din epopeea nașterii poporului român, dintre care s-a bucurat de un anume ecou *Dochia* de Emanuel Antonescu și s-a apropiat pentru prima dată de înția unitate a tracogetilor George Ilioniu, în *Bure-*

bista, regele dacilor, al geților și al tira-geților.

Pentru dramaturgia de care ne ocupăm, ca și pentru întreaga dramaturgie de inspirație istorică națională, de altfel, anii dintre cele două războaie mondiale au însemnat numai o epocă de tranziție.

Parte integrantă a unei culturi care exprimă societatea socialistă ca rod firesc și inevitabil al dezvoltării istorice anterioare, dramaturgia originală contemporană, urmînd bogatele tradiții făurite de înaintași, și-a înscris la loc de frunte, încă de la începuturile sale, printre obiectivele ei majore, aspirația nobilă de a reflecta lupta poporului român pentru libertate socială și independență, pentru înfăptuirea năzuinței lui milenare, unitatea națională. Acest drum a fost deschis, după cum se știe, cu piesa *Bălcescu*, în 1949, de către Camil Petrescu, același neobosit spirit creator care își pusese amprenta innoitoare, cu 33 de ani înainte, prin *Jocul ielelor*, asupra evoluției literaturii dramatice din perioada interbelică. Faptul, relevant pentru vocația plurivalentă a marelui scriitor, semnifică totodată, cu rezonanța solemnă a unei lovituri de gong, ardența chemare lăuntrică a celor mai importanți dramaturgi contemporani spre imbinarea organică între latura socială și cea națională, între caracterul actual și cel istoric al evenimentelor sau personalităților implicate în discursul dramatic respectiv.

A examina, prin urmare, modul în care dramaturgia noastră contemporană reflectă idealul unității naționale a poporului român înseamnă a privi acest dezerat suprem din unghiul complexității fenomenului — *social-istoric* prin dezvoltare în timp și spațiu, *actual-politic* prin atitudinea patriotică și revoluționară proprie epocii însuflețite de documentele Congresului al IX-lea al P.C.R., ale Congreselor și Conferințelor Naționale care i-au urmat, însuflețite permanent de înaripatele indemnuri ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în a căror linie se înscrie, la loc de frunte, și Consfătuirea de la Mangalia, din august 1983.

Prima categorie de opere dramatice pe care o avem în vedere, în sensul amintit — firește, cu excepția celor inspirate din actualitatea socialistă, înfățișînd viața unei entități naționale împlinite, solicitînd ca atare nu numai păstrarea neștirbită a idealului atins, dar și îmbogățirea lui sub raportul calității vieții noastre naționale —, include creația inspirată în genere din istoria patriei și a poporului român, constituind cadrul principal în care apare problematica cercetării de față.

Această dramaturgie, înfățișează, tematic, numeroase momente importante din istoria națională, începînd cu problematica

tracogetică și încheind cu eliberarea patriei de sub dominația fascistă. Un loc important îl ocupă tematica — născută din însăși esența progresistă a noii societăți românești, socialiste — luptei revoluționare a poporului, a partidului comunist, a prezentării evenimentelor-cheie ale dezvoltării istorice și a personalităților profund atașate idealului de libertate națională și socială a românilor.

Această dramaturgie s-a constituit — și se constituie în continuare, an de an — prin aportul tuturor generațiilor de scriitori, de la cei afirmați în perioada anterioară anului 1944 (Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Ion Luca, Mircea Ștefănescu și alții), pînă la lineri debutanți, români, maghiari, germani, de pe întreg întinsul țării.

Evoluția acestei dramaturgii manifestă, în genere, în comparație cu perioadele anterioare, o netă tendință de modernizare a mijloacelor de expresie; unii scriitori și în unele lucrări se mențin, desigur, pe linia înaintașilor, încercînd să acomodeze procedeele tradiționale noului conținut ideatic; alții însă, mai ales după 1965, se îndreaptă hotărît spre esențializarea materialului istoric inspirator, spre accentuarea, de regulă pe calea metaforei, a sensului peren al evenimentelor înfățișate, spre trăsăturile etern umane ale personalităților invocate, spre rezonanța contemporană, deci, a trecutului, ca și spre includerea ei într-un context european și universal.

În cadrul dat, a doua categorie de opere dramatice la care ne vom referi reflectă direct problematica idealului unității naționale, firește, așa cum s-a arătat mai înainte, ca parte și ultimă expresie a triadei libertate-independență-unitate. Aceste piese sînt axate pe clasicele momente — naștere unitară a poporului român, Mihai Viteazul, 1859 și 1918 —, cărora li se alătură acum revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din august 1944, semnificînd o nouă ipostază, superioară, a conceptului de unitate. Sînt lucrări care evocă punctul de pornire al formării poporului român și care sînt scrise în cea mai mare parte după 1976, fără a se ridica — excepție făcînd *Muntele* de D. R. Popescu (1977) — la valori literare și dramatice durabile; altele sînt inspirate de viața și personalitatea primului unificator politic al țărilor române, Mihai Viteazul (semnate de Paul Anghel, Virgil Costea, Mihnea Gheorghiu, Eugen Mandric și Paul Findrihan, Anghel Popescu); au apărut lucrări dedicate Unirii din 1859, cum sînt acelea datorate lui Mircea Ștefănescu, Tudor Șoimaru și Mihail Davidoglu; Mircea Brădu, I. D. Sîrbu, N. Tăutu, Dan Tărchilă și Teodor Tancă sînt autorii unor piese care reflectă Unirea din

1918; numeroase texte oglindesc actul de la 23 August 1944, sub multe semnături de reală autoritate artistică, printre care Aurel Baranga, Hăjdu Győző, Horia Lovinescu, Titus Popovici, I. D. Sirbu și Al. Voitin.

Încercînd o selectare a valorilor certe, inclusiv în sfera varietății procedeele dramatice, în ordinea tematică propusă mai sus — din perspectiva momentului actual —, acestea ar fi: *Muntele* — o inteligentă parabolă de esență politică a condiției istorice proprii poporului român pînă în ziua de azi, inspirată de întîlnirea dintre cel dintîi mare rege al geților atestat documentar, Dromihetes, și regele macedonean Lisimah, cu trei secole înaintea erei noastre, reliefînd sensul profund al relației libertate-unitate; *Viteazul* de Paul Anghel (1969) — un „basorelieu dramatic” pe ale cărui „șapte fundaluri” se profilează sintetic, între „zeii ostili” și „zeii tutelari”, tragica jertfă de sine a eroului „împrejmuit cu o cunună de foc”, ce „singure — spune el în Alba Iulia — cu miinile lor, mi-au pus-o pe frunte Transilvania, Valahia și Moldova...”; *Capul de Mihnea Gheorghiu* (1975) se desfășoară fulgurant, ca și dominația lui Mihai Viteazul însuși, cu o mare dar, totdeauna justificată libertate a teatralității, sub același semn al jertfei lucide de lîngă Turda pentru lucrarea de temelie ce se înfăptuia: „Haideti, meșteri mari, calfe și zidari. La lucru! Zidirea noastră fi-va cea dintîi unire politică a principatelor române. La lucru!...”. *Vasile Lucaciu* de Dan Tărchilă (1978) și *Înima de Mircea Bradu* (1979) — lucrări inspirate de aceeași biografie eroică a mult încercatului memorandist, fără structuri dramatice împlinite, prelungesc, totuși, linia tradițională a evocării, prin notabile accente emoționale în plan uman — cea dintîi, și în plan politic, pe alocuri de tip documentar — cea de-a doua. Redusă la dimensiunile unui singur act, *La o piatră de hotar* de I. D. Sirbu (1968) se impune atît prin importanța problematicei (frăția locuitorilor de pe ambele versante ale Carpaților, în pragul primului război mondial), tratată realist, cît și prin tensiunea dramatică și cu totul remarcabilă. *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu (1955), creată cu mijloacele realismului psihologic, constituie punctul de contact cel mai autentic cu drama perioadei precedente; prin adevărul de viață exprimat ea reprezintă totodată o cota valorică înaltă în dramaturgia ce reflectă actul istoric de la 23 August. Pe coordonate asemănătoare, dar cu mai puțină strălucire, se înscriu *Surorile Boga* (1959), aparținînd aceluiași autor, și *Passacaglia* de Titus Popovici (1960). *Există și o asemenea dragoste* de Hăjdu Győző (1981) aduce o imagine dinamizată agitatoric, în stilul teatrului politic expresionist, a luptei

teii comuniștilor români și maghiari, umăr la umăr, pentru eliberarea țării de sub dominația fascistă.

Cu și în perioadele precedente problematica unității naționale apare — uneori mai pregnant chiar decît în piesele care abordează programatic această sferă tematică — în numeroase alte lucrări. Este mai întîi, cazul dramaturgiei inspirate din mișcările revoluționare de la 1784, 1821, 1848. În *Procesul Horia* (1967), operă de virf a dramaturgiei contemporane, Al. Voitin pune de la bun început dezbaterea propusă sub semnul recunoașterii sensului mai larg, european și chiar universal, al revoluției, dar și a implicațiilor acesteia ca parte a luptei românilor pentru reîncetarea unității lor dintotdeauna. Același autor relevă explicit în *Avram Iancu* (1971) tripla relație libertate-socială-independență-unitate: „Era groful înspăimîntat că dacă se ridică iobăgia, Transilvania va deveni independentă și ușor se va prefăce iar în Dacia”. În aceeași ordine de idei, învățătorul Cîmpeanu, în *Iancu la Hălmgau* de Paul Everac (1967), afirmă că „sufletul lui (al lui Iancu, n.n.) este chintesența acestui popor”. Mihnea Gheorghiu, în *Zodia țărului* (1971), profilînd, cu mijloacele teatrului-reportaj, personalitatea lui Tudor Vladimirescu, insistă adesea asupra caracterului național al revoluției din 1821, Tudor afirmînd răsplată că „Românii din cele trei Principate sînt un neam”. Camil Petrescu, în *Bălcescu* (1949), are meritul de a fi subliniat cel dintîi convergența revoluției din 1848 cu idealul unității naționale, căci, între altele, zice eroul piesei, spre final: „Azi am fi avut România visată de toți.”

A doua serie de lucrări dramatice contemporane tangente problematicii noastre o constituie cele care oglindesc războiul pentru independență. Se desprind cu osebire, în acest sens, ceea ce pun în valoare aportul transilvănenilor la marele efort al României-mamă, aport divers de proporții variate, vizibil, atît în dialog cît și în situații scenice, în *Rapsodia transilvănană* de I. D. Sirbu, în *Patetica '77* de Mihnea Gheorghiu, în *Două ore de pace* de D. R. Popescu, în *Marele soldat* de Dan Tărchilă (unde apare dorința de unire a țăranilor dobrogeni), în *Hotărîrea* de Mircea Bradu, și, mai cu seamă, în *Patima fără sfîrșit* (Singele) de Horia Lovinescu (după mărturia autorului însuși, „Andrei Dumșa, care hotărîște în 1877 să treacă munții pentru a lupta voluntar în războiul pentru independență, rezumă, de fapt, istoria tragică a unei întregi familii ardelenice care s-a sacrificat pentru ideea unității naționale”).

De asemenea, prin țelul ei ultim — eliberarea țării de sub dominația fascistă și zidirea unei societăți cu adevărat libere,

care să poată asigura păstrarea neştirbită a statului național unitar român —, lupta comuniștilor în ilegalitate, preocupare absolut inedită și caracteristică dramaturgiei originale contemporane, implică, în atmosferă și uneori în amănunte, tema dată, sub numeroase semnături de prestigiu, dintre care notăm trilogia lui Al. Voitin *Oamenii în luptă*, *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu, *Casa care a fugit pe ușă* de Petru Vintilă, *Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu, *Viața unei femei* de Aurel Baranga, *Primăvara eroului* de Emil Poenaru.

În sfârșit, trebuie luate în considerare lucrările dramatice vizând continuitatea existenței românilor în spațiul carpato-danubiano-pontic, constituirea primelor formațiuni statale feudale cu caracter unitar, permanentele contacte între voievozii din Moldova, Țara Românească și Transilvania, unele vădind certe tendințe de unificare. Acestui compartiment dramaturgic, însumând peste 30 de piese, îi aparțin, de pildă, *Rămas bun, soare apune* și *Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu, *Greul pământului* și *Steaua zimbrului* de Valeriu Anania, *Noaptea albă* de Mircea Brădu, *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă — 1966 și *Moartea lui Vlad-Țepeș* de același autor — 1976 (în care alianța Vlad Țepeș-Ștefan cel Mare prefigurează viitoarele înfăptuiri ale Unirii), *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, *Costandineștii* de Paul Everac — încă nereprezentată — unde afirmației lui Brîncoveanu „Atâtea neîmpline ca să ne ție ființa!”, Stolnicul îi răspunde edificator: „De 15 sute de ani e așa, Costandine. De cînd am rămas nepăziți și cată să ne păzim singuri; pe noi, și pe cei d-o limbă cu noi, din toate marginile...”

Deși dramaturgia română contemporană are, și în domeniul de care ne ocupăm, realizări remarcabile, inclusiv în direcția diversificării și șlefuirii mijloacelor de expresie (am semnalat prin exemple, sperăm concludente, acest lucru), iar unele creații au șanse de a dăinui în posteritate —, nu avem încă sentimentul că valorile clasice de tipul *Vlaicu-Vodă*, de pildă, ar fi fost ajunse din urmă, firește, în formele corespunzătoare sensibilității moderne. Trecutul ne-a lăsat cît ne-a lăsat — și nu puțin; este momentul să ne întrebăm încă și încă o dată, cît vor lăsa contemporanii noștri urmașilor lor...

Mihai VASILIU

Tot mai numeroase, de la an la an, formațiile de păpușari amatori din țara noastră își aduc contribuția la educarea patriotică, etică și estetică a celei mai tinere generații. Eroii teatrului de păpuși devin pentru copii modele de vitejie, de perseverență, de înțelepciune și ținută morală. Este îmbucurător să constatăm că tot mai multe texte tipărite de I.C.E.D. sau împrumutate de la teatrele profesioniste, piese ce poartă girul calității atît din punct de vedere tematic, cît și al realizării artistice, figurează în repertoriul amatorilor. Faptul este confirmat chiar de importanțele premii obținute în festival de păpușarii amatori, care au valorificat în spectacole de calitate aceste texte. Astfel, formația păpușarilor de la Buziaș-Timiș a realizat un spectacol de referință cu *O fetiță caută un cîntec* de Alecu Popovici, prin ingeniozitatea construcției păpușilor, ritm alert și frumusețea animației, iar formația școlii populare de artă din Tîrgoviște a cucerit spectatori — și juriul — prin verva interpretării și prin ingeniozitatea mizanscenei cu *Nu credem în minuni* de același autor. Remarcabile prestații au realizat și alte colective, ca acelea ale Casei de cultură din Tîrgu Ocna-Bacău, cu *Porumbița albă* de Viorica Huber Rogoz, Casei Armatei din Lugoj, cu *Micul dorobanț* de Toma Biolan, Ateneului Tineretului din Reșița, cu *Stîncioară cît o donicioară* de Dorina Bădescu.

Dramatizările după Ion Creangă au fost foarte numeroase (*Capra cu trei iezi*, *Pungața cu doi bani*, *Amintiri din copilărie*), ducînd uneori la spectacole ce poartă atribuțiile fanteziei și ingeniozității, așa cum au dovedit păpușarii de la Schitu-Giurgiu, Casa de cultură Salonta-Bihor, Casa de cultură a sindicatelor din Buzău, Casa de cultură din Vatra Dornei, Casa de cultură din Iași, Sindicatul grădinițelor de copii din Satu Mare (în limba maghiară) etc. Alte colective au încercat valorificarea unor creații ale unor importanți scriitori români, precum *Zdreanță* de Tudor Arghezi, la Casa de cultură din Bistrița, *Ce-o să fie Bondocel?* de Marcel Breslașu, la Sindicatul învățămînt din Brăila și, mai ales, *Moartea căprioarei* de Nicolae Labiș, la Căminul cultural Unirea-Alba, spectacol de profund lirism, străbătut de fior tragic.

Ca de obicei, folclorul a inspirat spectacole de reală autenticitate, fie prin valorificarea scenică a unor străvechi obiceiuri, *Botejune pe Iza*, datini adunate și culese de Nicoară Timis, legate de venirea pe lume a copilului, (clubul coopera-