

Revoluționarul român, erou al dramaturgiei naționale

Continuăm, în acest număr, publicarea comunicărilor prezentate la simpozionul Revoluționarul român, erou al dramaturgiei naționale; concepția tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU privind istoria partidului și a patriei, temelia dezvoltării teatrului istoric, teatrului politic, simpozion ce a avut loc pe data de 7 aprilie 1986 și a fost organizat de revista „Teatrul” în colaborare cu Teatrul Mic, în cinstea celei de a 65-a aniversări a făuririi Partidului Comunist Român.



■ DINU SĂRARU

Mărturisire de scriitor

Pornind de la tema simpozionului de astăzi, mă simt dator cu o mărturisire de scriitor.

Am început să scriu proză în acești ani și determinat de spiritul de libertate creatoare instaurat în viața țării, odată cu prezența la cîrma destinului acestui popor a tovarășului Nicolae Ceaușescu, și m-am bucurat, într-adevăr, de libertatea de a aborda cu toată răspunderea, spun eu, și neîngrădit de nici un fel de prejudecăți, realitatea istorică a acestei țări. Fiind preocupat în ceea ce scriu de mecanismul politic, am avut bucuria să spun în cărțile mele adevărul în care am crezut, și acest adevăr a apărut în scris.

Ca scriitor care are și ambiția și orgoliul de a depune o mărturie, și dincolo de paginile literaturii, ca om politic, afirm că pentru mine climatul de libertate instaurat la Congresul al IX-lea a fost hotărîtor, așa cum a fost hotărîtor pentru toți oamenii de cultură. Mi-a plăcut să scriu despre activistul de partid, pe care îl consider eroul fundamental al istoriei noastre contemporane, pentru că el este cel care împinge România înainte, firește într-un proces foarte complicat, foarte greu, din care

n-au lipsit nici erorile, dar nici credința acestui erou în destinul comunist al țării, și trebuie să spun că marele public, cititorii de cărți sau spectatorii de teatru privesc eroul comunist cu toată încrederea atunci cînd el este adevărat.

Pentru că sîntem la un simpozion teatral, am datoria să spun că nu aș putea să desprind scrisul meu de expresia teatrală, pentru că, datorită unor mari aiori de teatru, personajele cărților mele, cu care mă confund cu toată ființa mea, au devenit la fel de vii pe scenă. Iată prilejul pentru a aduce un omagiu actorului român, pentru că prin vibrația lui sufletească a reușit să impună în memoria colectivă personalitatea literară puternică a acestor eroi. Dacă l-aș pomeni numai pe Cozorici, care a construit cu o forță extraordinară un personaj revoluționar de referință, și încă ar fi destul ca omagiul pe care îl aduc actorului român să fie cu totul îndreptățit.

Cred că nu putem aborda subiectul nostru de astăzi fără să ne referim și la regizorul român și la actorul român. Revoluționarul român în teatru este, bineînțeles, opera scriitorului, dar este în aceeași măsură opera regizorului și a actorului, care prin performanțele lor înscrisu în paginile istoriei nu numai un personaj original, nou, ci și o contribuție la dezvoltarea literaturii și artei românești. Mulțumindu-le, vă rog să-mi permiteți să ofer cuvîntul mai întîi profesorului Ion Ardeleanu. Mă bucur de prezența d-sale aici, pentru că opera d-sale de restituire istorică — gîndiți-vă numai la cele patru volume extraordinare consacrate actului de la 23 August, apoi la mia de pagini consacrată României după Marea Unire este realmente o operă de istorie*.

* Comunicarea tovarășului Ion Ardeleanu a apărut în revista „Teatrul” nr. 4/1986.

Un larg evantai problematic

Împlinirea a șase decenii și jumătate de la întemeierea Partidului Comunist Român — semnificativ moment istoric în viața patriei și a poporului nostru — e un fericit prilej de activă meditație asupra înfăptuirilor anilor noștri, asupra cuceririlor dobândite în special în ultimele două decenii, sub binefăcătoarea rază a celui de-al IX-lea Congres al partidului. Contribuind, printr-o eficientă îndrumare politică și ideologică, la afirmarea plenară a creației literar-artistice, cel de-al IX-lea Congres al P.C.R. a inaugurat și o fertilă epocă de restituire a valorilor culturale naționale, implicit a valorilor zămislite de teatrul românesc. Am parcurs și parcurgem o epocă în care cinstim memoria înaintașilor și privim trecutul istoric în adevărata sa lumină.

Teatrul istoric s-a dezvoltat avînd la bază concepția umanist-revoluționară a partidului nostru, îndrumările ferme, izvoarele din complexa operă a tovarășului Nicolae Ceaușescu. Astăzi, istoria și-a redobîndit drepturile sale, istoria partidului s-a integrat în istoria României, iar documentele trecutului românesc au fost și sînt interpretate în spiritul obiectiv al adevărului istoric. Istoria Românilor ocupă de altfel un loc important în opera politologică, filozofică și economică a președintelui Nicolae Ceaușescu, cel ce a inițiat cîmpul vast al investigațiilor noii noastre istoriografii, socialiste. Era firesc ca și slujitorii artelor să fie chemați să exprime în imagini dramaturgice și spectaculare istoria națională, istoria românilor. Era necesar, pe de altă parte, un asemenea îndemn, întrucît a existat o perioadă a poncifelor și a dogmatismului, care a adumbrit istoria României și în consecință literatura de inspirație istorică în general, iar în cazul nostru, literatura dramatică. A apus însă deceniul în care imaginea teatrală contura conflicte forțate, personalități mistificate sub raportul adevărului istoric, acțiuni dramatice și conflicte „de împrumut”, într-un cuvînt, o istorie ce își pierdea contururile autenticității. Se diminuau valorile teatrului istoric clasic, emițîndu-se ipoteze critice limitate. Tradițiile teatrului istoric românesc se abureau tot mai mult, pierzîndu-și aura lor,

care, într-o perioadă, însemnase cultură și premisă înnoitoare, în procesul ce urma să contribuie la desăvîrșirea dramaturgiei contemporane naționale.

O strălucită concepție istorică ne oferă, astăzi, documentele de partid, de o excepțională importanță pentru orientarea și stimularea creației, privită în totalitatea ei. Există un puternic îndemn privind necesitatea artelor de a se inspira din istorie și de a contura **epopeea națională a poporului**. Conceptul de epopee națională, formulat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, a stimulat apariția **ctitorilor dramaturgice** ce urmau să acopere „petele albe” din istoria noastră națională. A apărut, așadar, grație acestui îndemn și acestui climat spiritual înnoitor, un nou teatru istoric, reevalund epocile trecute în luminile și sub cerul socialismului românesc.

Pentru dramaturgia ultimelor patru decenii un moment semnificativ l-a constituit apariția dramei **Bălescu** de Camil Petrescu, operă dramatică ce evocă revoluția și rolul poporului în înfăptuirea destinului său, în lumina materialismului istoric.

În contemporaneitatea noastră socialistă, drama istorică cunoaște, după cum se știe, un larg evantai problematic.

Au apărut noi dramaturgi și noi opere, edificatoare pentru felul cum istoria a **pătruns în teatru**, pentru felul cum **teatrul a pătruns în istorie**.

În cadrul dramei istorice se cuvine menționa o nouă dimensiune — **aceea a teatrului de revoltă socială**. Astfel, lupta țărănimii din Transilvania, din acea minunată cîmpie a Ardealului, din acel ținut atît de rîvnit în istorie, a fost reflectată în creații dramaturgice autentice, ca **Urme pe zăpadă** și **Iancu la Hălmgau**, de Paul Everac, **Procesul Horia** de Al. Voitin și **O sîrbătoare princiară** de Teodor Mazilu.

Dincolo de această dimensiune a teatrului istoric ce vizează **revolta** și nu **revoluția**, o posibilă antologie a dramei istorice contemporane ne va aduce în spațiile sale **drama istorică** și nu **drama de evocare istorică**, termenii implicînd o clară delimitare de o parte, dramaturgia în cadrul căreia personalitățile istoriei, figurile de voievozi, sînt privite în contextul epocii și ca factori exponențiali ai timpului — cum sînt de pildă Ștefan cel Mare în **Apus de soare** și Petru Rareș în **Luceafărul**, evocați în lumina și în aura romantismului; de altă parte, chipul lui Ștefan cel Mare care prinde, astăzi, alt contur în **Săptămîna patimilor** de Paul Anghel sau cel al lui Petru Rareș, în piesa cu același nume a lui Horia Lovinescu. Asistăm însă nu numai la o nouă viziune asupra personalității în isto-

rie ci și la cristalizarea unor structuri dramaturgice innoitoare.

Ipostazele Unirii în Istoria Românilor și-au găsit și ele expresie în drama-spectacol a lui Mihnea Gheorghiu — **Capul** și în drama istorică **Viteazul** de Paul Anghel. Aceeași epocă medievală ni-l aduce pe **Vlad Țepeș** în dramaturgia lui Marin Sorescu din **A treia teapă** sau **Răceala**, pe **Vlad Țepeș** în ianuarie a lui Mircea Bradu și, într-un splendid poem dramatic, pe **Io, Mircea Voievod** a lui Dan Tărșilă. Momentul cuceririi Independenței a fost reflectat, la rindu-i, în dramaturgia istorică scrisă de Mihnea Gheorghiu, în **Patetica 77**, de Mircea Radu Iacoban, în **Reduta**, de Dan Tărșilă, în **Marele Soldat**, și de clasicul dramaturgiei contemporane, Horia Lovinescu, în **Patima fără sfârșit**. Varii momente din istorie sînt de asemenea conturate în durabile poeme dramaturgice, ca **Arheologia dragostei** și **Nu pot să dorm** de Ion Brad, **Drumuri și răscruci** a lui Paul Everac sau **Descăpătinarea** de Al. Sever.

O dimensiune majoră a teatrului istoric se constituie prin operele închinete luptei revoluționare, antifasciste și anti-imperialiste, ce au premers momentului 23 August 1944, ca și luptei pentru cucerirea și consolidarea puterii, din anii care au urmat. **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici, **Evul mediu întimplător** de Romulus Guga, **Pitcul din grădina de vară** de D. R. Popescu, **Parola** de Petru Vintilă sînt semnificative opere ce întregesc contururile epopeii noastre naționale.

Spiritul de sacrificiu, dăruirea și intransigența revoluționarului autentic, care face istoria, se exprimă în **Cartea lui Ioviță** de Paul Everac, în redimensionările dramaturgice din epica lui Dinu Săraru: **Niște țărani**, **Clipa**, **Dragostea și Revoluția**, și în **Politica și Trestia ginditoare** de Theodor Mănescu.

Teatrul istoric, investigînd deopotrivă epoca veche și contemporaneitatea care devine istorie, a dobîndit o mare varietate problematică, diversificîndu-și totodată tipurile demersului dramaturgic și structurile formale, constant preocupat de percutanța mesajului, încărcat de virtuțile patriotismului socialist.

Excursul critic privind evoluția dramei istorice solicită și unele observații în legătură cu sfera înțelegerii complexe a conceptului de epopee națională. El trebuie să acopere și zona construcției socialismului, a eforturilor contemporane pentru edificarea patriei socialiste. Epopeea națională reclamă opere care să zugrăvească eroismul oamenilor muncii, al țărănimii revoluționare, al intelectualității, al întregii noastre națiuni, strîns unite în jurul politicii partidului nostru, a se-

cretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Sîntem obișnuiți ca în momente aniversare să poposim o clipă asupra reușitelor noastre și să gîndim perspectivele activităților de creație viitoare. Împlinirea a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român se constituie ca un prilej de acest fel. Decupăm din istorie cîteva secvențe, dintr-un amplu proces revoluționar, și cugetăm încrezător la înflorirea creației artistice, în ritmul și în timbrul epocii socialismului românesc.

■ ILEANA BERLOGEA

Prezența eroului comunist pe scenă

Dintre numeroasele idei sugerate de generoasa temă a acestui simpozion, aș dori să mă opresc la două, și anume: a) În ce măsură comuniștii, avînd rolul hotărîtor în transformările sociale, politice, culturale și morale, care au avut loc în țara noastră în ultimele patru decenii, au devenit eroi dramatici, și b) Ce noi dimensiuni a cîștigat arta interpretativă românească prin prezența eroului comunist pe scenă.

Este o adevărată bucurie să constatăm că, în anii care au urmat evenimentelor de la 23 August 1944, oamenii de teatru — dramaturgi, regizori, actori — au fost printre primii creatori dornici să contribuie, pasionat și sincer, la edificarea socialismului în țara noastră. Această dorință s-a materializat într-un teatru nou, pătruns de spirit revoluționar, într-un teatru de atitudine. Noua realitate politică, socială și culturală a fost observată cu atenție, descriindu-se, pe baza unui laborios proces de cunoaștere, transformările sociale și ecourile lor în conștiință.

În primele rînduri ale făuritorilor de viitor a fost și este comunistul; faptul că această figură de prim-plan a realității a inspirat literatura dramatică este firesc. Dar, de la simpla prezență a comunistului, ca erou dramatic, în teatrul nostru, și pînă la realizarea unei autentice transfigurări artistice a fost de străbătut un drum lung, determinat pe de o parte de specificul și cerințele artei teatrale în general, pe de altă parte de specificul teatrului nostru, un teatru realist prin

excelență, preocupat de relația omului cu mediul social, istoric și cultural, teatrul avînd în centrul atenției analiza psihologică, verosimilitatea reacțiilor, reflecția etică.

Cu toate că teatrul românesc a cunoscut și diversificarea mijloacelor de expresie și varietatea stilistică, totuși trebuie să subliniem faptul că el a rămas fundamental realist, caracterizat prin toate elementele proprii acestei direcții. Formele teatrului agitatoric de tip piscatorian — amestecarea ostentativă a procedeeelor (dans, cînt, imagini filmate ș.a.m.d.), vizualizarea violent afișată, caricatura, grotescul, mișcări de masă sacadate, involburate, trepidante — nu s-au dezvoltat la noi. Nici teatrul documentar; modalitatea de a aduce pe scenă evenimente reale, însă reorganizate conform unei noi structuri, reflectînd poziția creatorilor, și tratate cu distanțare spre a determina la spectatori o judecată lucidă, nu a devenit familiară creatorilor. Nu se poate spune că nu au existat încercări interesante de teatru documentar, dar ele sînt izolate, dominante rămînd procedeele specifice teatrului realist psihologic cu implicații sociale. În teatrul realist, ceea ce se întîmplă, și mai ales modul în care evenimentele sînt determinate de voința eroului, de hotărîrea și puterea sa de a lupta pentru un scop, sînt cele ce exprimă intenția și mesajul autorului. Artistul este cel ce hotărîște mersul acțiunii și orientează schimbările în sensul dorit. El pornește de la observarea atentă și obiectivă a realității, dar își alege, după principii ce vin încă din *Poetica* lui Aristotel, acele date ce vor fi recompuse în piesă conform veridicității, cauzalității, tipicității, ținînd seama de concretețea și de detaliile ce dau verosimilitate mediului social și cultural, fizionomiilor, reacțiilor psihice și comportamentale.

În piesa realist-psihologică, întîmplările și personajele nu reconstituie o lume existentă, ci creează una nouă, în care poate fi însă descoperită realitatea obiectivă și se poate înțelege sensul evenimentelor. Situația inițială propusă de autor evoluează după principiul cauză-efect, deci urmează o cale progresivă logică, cu un început, un punct culminant și un deznodămînt.

Fără nici un fel de exagerare, putem afirma că realismul s-a împlinit în teatrul nostru cu adevărat abia în epoca actuală, avînd în vedere că principiile sale fundamentale corespund logicii, vizează armonia și se bazează pe încrederea în victoria rațiunii; or, societatea socialistă, ideologia și idealurile celor ce cred într-o nouă ordine socială reprezintă tocmai un triumf al rațiunii; este victoria ideii care

transformă realitatea. A unei idei ce se verifică printr-o permanentă confruntare cu practica.

Numeroase lucrări reprezentative ale teatrului nostru contemporan, semnate de Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Al. Voitin, Theodor Mănescu, aparțin acestei categorii, avînd acțiuni și eroi de ficțiune, verosimili, emoționați, construiți conform structurilor și principiilor compoziționale realiste. *Citadela sfărîmată*, *Surorile Boga*, *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, întreaga operă a lui Aurel Baranga, începînd cu *Mielul turbat* și sfîrșind cu *Viața unei femei*, piesele lui Paul Everac, *Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu ș.a.m.d. au acțiuni dirijate anume pentru a ne comunica mesajul ideatic și estetic al autorului.

În cadrul teatrului realist românesc s-au manifestat numeroase tendințe de renunțare la logica aristotelică în compoziția dramatică, apelîndu-se și la logica visului, de tip strindbergian (juxtapuneri, simultaneitate etc.); structura fiecărei piese din această categorie este determinată de ideea ei. Așa sînt piesele lui D. R. Popescu, Marin Sorescu, Ecaterina Oproiu, Leonida Teodorescu, Iosif Naghiu, cîteva dintre lucrările lui Paul Everac. Dar și în aceste cazuri, eroii și acțiunile, ca purtătoare ale mesajului, sînt inventate de autori; în aceste piese-aatorii, metafore sau parabole se materializează tot principiile fundamentale ale realismului.

Procesul de observare minuțioasă a vieții, de obiectivare și studiu al cauzalității, apoi inventarea unei acțiuni purtătoare de sensuri, cu alte cuvinte transfigurarea artistică a experienței, presupun timp; de aici și o întîrziere a reflecției în teatrul realist a evenimentului politic. Acesta își poate găsi mult mai rapid locul în formele de teatru agitatoric, unde nu se pune problema verosimilității și a adevărului psihologic — cîntul, dansul, culoarea, imaginile filmate realizînd de îndată impactul necesar.

Eroul dramei realiste trăiește un conflict, o ciocnire cu cei din jur, cu oameni și evenimente potrivnice, învingîndu-le sau fiind învins de acestea, transformîndu-se pe sine sau transformîndu-i pe ceilalți, mișcarea dramatică însemnînd evoluție, schimbare.

Avînd în vedere aceste aspecte, nu a fost prea simplu pentru dramaturgii noștri să-l aducă pe comunist pe scenă în mod convingător și mai ales realizat din punct de vedere artistic. Chiar și în piese pătrunse de un autentic spirit revoluționar, comunistul apare destul de palid, atenția îndreptîndu-se către cei ce trăiesc profunde zguduiri, către eroii ce

caută plini de neliniști și tulburări adevărate. Cei mai reușiți eroi comuniști vor fi la început cei surprinși în situații conflictuale puternice, în mijlocul unor ciocniri violente, de pildă în timpul luptei din ilegalitate sau în zilele fierbinți ale lui august 1944: Pavel Golea din **Surorile Boga** de Horia Lovinescu, Axinte, din trilogia **Oameni în luptă** de Al. Voitin sau Mihai din **Passacaglia** de Titus Popovici. De reținut, însă, faptul că timpul scenic în piesele mai sus menționate nu le este dat lor, ci personajelor ce se află pe drumul unor mari transformări ideologice și sufletești. După cum ne arată titlul, cele trei surori Boga sînt adevărate eroine în piesa lui Horia Lovinescu, Pavel Golea apărînd doar episodic, chiar dacă funcția sa este decisivă pentru ca ele să-și găsească drumul în viață. La fel și Al. Voitin, în trilogia **Oameni în luptă**, pune în prim-plan personaje care, fie că apar într-o singură piesă (cum ar fi bătrîna Elena din **Oamenii înving**), fie că apar în toate (Maria, profesorul Banu, utecista Rada), sînt transformate de prezența comunistului, omul marilor idei, hotărît, sigur de sine, de piatră de la început pînă la sfîrșit, dar cu puține momente scenice propriu-zise. Aceeași situație o găsim și în **Passacaglia**, unde sflîierile lăuntrice, neliniștile sînt trăite de familia profesorului, și nu de Mihai, tînărul care știe exact de ce și pentru ce luptă.

Piticul din grădina de vară de D. R. Popescu este lucrarea în care rolul principal îl are tînăra comunistă Maria. De la început și pînă la sfîrșit, urmărîm cu răsufarea tăiată lupta acestei fete condamnate la moarte, la discreția călăilor ei, o luptă inegală, dar încheiată cu victoria Mariei. Din aceeași categorie sînt și eroii din **O șansă pentru fiecare** de Radu F. Alexandru, dar prezența pe scenă a mai multor tineri comuniști, după cum și conflictul — limitat la ciocnirea lor cu reprezentantul autorităților, care le cere să-și trădeze tovarășii, promițîndu-le în schimb că le va dăruie viața —, dezvăluie mai puține date caracterologice.

Aducerea în teatru a momentelor importante din efortul de construire a socialismului și a comunismului în țara noastră ar fi fost imposibilă fără a însuflă scenic, totodată, chipul aceluia care a gîndit și condus acest proces — comunistul, prezent pretutîndeni, în fabrici, pe ogoare, pe șantiere, în laboratoarele de cercetare etc. Eroul obișnuit al dramaturgiei noi este de cele mai multe ori comunist. Știm acest lucru din atitudinea sa de revoltă față de tot ceea ce este minciună, din spiritul de sacrificiu dovedit în viața de toate zilele sau în împrejurări deosebite. Acest tip de erou a

evoluat, de la rolul de catalizator al transformărilor celorlalți personaje și de declanșator al unor examene de conștiință, către o funcție dramatică de sine stătătoare. Printre cei mai reușiți eroi comuniști din această categorie îmi îngădui să-i consider pe Ion din **Acești ingeri triști**, pe George din **Hoțul de vulturi** de D. R. Popescu, pe Cristian din **Camera de alături** și pe Ioviță din **Cartea lui Ioviță** de Paul Everac. Alăturarea lor poate părea arbitrară, dar mi se pare că ei reprezintă chintesența poziției noi față de problemele vieții noastre și mai ales concretizarea acestora în ipostaze dramatice emoționante; sînt personaje verosimile, ale căror acțiuni și reacții sînt psihologic adevărate. Ion și Cristian nu se dezvăluie de la început; nu se prezintă ca „oameni noi”, dar simțim, din tăria cu care luptă împotriva nedreptății și răminierilor în urmă, că ei sînt cei ce reprezintă viitorul. La George și la Ioviță, dimpotrivă, identitatea declarată și apartenența structurală coincid. Sînt comuniști, o afirmă, dar mai ales o dovedesc prin fapte, demonstrînd că nu este deloc ușor să rămîi credincios unui crez. Condiția lor este cu adevărat dramatică, întrucît se sacrifică în permanență pentru idealul lor. George, maistrul ce construiește hidrocentrale și schimbă chipul munților, plătește scump pentru viața sa de nou Meșter Manole. La fel și Ioviță, părăsit de soție și de fiu.

Odată cu apariția acestor piese, comunistul încetează să fie pe scenă doar omul chemat să rezolve o situație, să dea indicații sau soluții de viață. El trăiește, muncește, se bucură, suferă, autodepășirea condiției obișnuite fiind plătită cu sacrificii.

Cel mai interesant din punct de vedere dramatic este însă eroul comunist aflat în fruntea transformărilor; el ocupă funcții înalte și poate lua decizii care schimbă viața celorlalți, este un reprezentant al celor mulți, dar în același timp și o personalitate ieșită din comun; apariția sa în teatru deschide dezbaterile scenice asupra noilor raporturi personalitate-mase, în epoca noastră. Acest erou a pătruns mai greu în dramaturgie, poate pentru că dramatismul condiției sale a fost mai dificil de sesizat. Conducătorul, activistul cu funcții de răspundere apare pentru prima dată în **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici. Să nu uităm însă că la început ideea a fost tratată într-un scenariu de film, devenit ulterior piesă de teatru. Dintre problemele puse în film, pe scenă a rămas doar procesul de conștiință al conducătorului de partid, foarte bun într-o anumită perioadă, dar depășit în următoarea, cînd săvîrșește greșeli a căror natură ar dori s-o înțeleagă.

Asupra aceleiași teme, încreștând s-o adîncească, a revenit Platon Pardău în *Iubirile de-o viață*, unde se confruntă doi activiști de partid cu munci de răspundere în orașul lor, unul tinăr, energic, activ, cel de-al doilea calm, cumpănit, înțelept; precum și dramatizările după romanele lui Dinu Sărau *Niște țărani*, *Clipa și Dragostea și revoluția*, a căror figură centrală este Dumitru Dumitru, erou comunist complex și de mare profunzime.

Aceste dramatizări — semnate de Cătălina Buzoianu, realizatoarea și a admirabilului spectacol cu *Niște țărani* la Teatrul Mic, de Virgil Stoenescu (*Clipa și Dragostea și revoluția*) și Mihaela Tonitza-Iordache (*Toamna roșie după Dragostea și revoluția*) — au urmărit și fresca transformărilor revoluționare, dar și implicarea eroului în frământările sociale și politice din țara noastră. Dacă, în *Niște țărani*, intervențiile sale sînt mai discrete, în *Clipa* el este plasat în prim-plan, iar în *Dragostea și revoluția*, în contrast cu Anghel Tocsobie, reprezintă adevărata atitudine și concepție de viață a unui conducător comunist.

Un erou tulburător este și Bărbatul din *Politica* de Theodor Mănescu. Complexitatea sa, materializată în neliniștitoare întrebări, ale căror răspunsuri nu sînt elucidate pînă la capăt, se datorează și structurii compoziționale de tip epic utilizate de autor. Această structură i-a îngăduit intercalarea unor momente de retrospectie, a unor meditații și a unor dezbateri dintre cele mai variate, fără să mai fie nevoit să-l pună pe erou în situația de a acționa sau de a lua hotărîri, mersul înainte al piesei nefiind determinat de relația cauză-efect, ci de evoluția gîndurilor, de drumul întortocheat al aducerilor-aminte. Bărbatul își pune întrebări în legătură cu valoarea hotărîrilor, dar fără păreri de rău și sfîșieri de conștiință; de aici izvorăsc și distanțarea și luciditatea ce apropie aceste „romane dramatice”, cum le-a intitulat autorul, de dominantele teatrului documentar — întrucît se fac referiri la evenimente petrecute, la oameni cu o identitate reală.

Încă de la primele schițe de portret, eroul comunist a pus actorilor probleme de o mare importanță, legate de cunoașterea biografiei, de necesitatea creării unei vieți lăuntrice bogate, comunicate cu sobrietate, de găsirea corespondenței între semnificații și comportament. Apărînd în piese realiste, deci în piese bazate pe verosimil, acest erou trebuia să fie înainte de orice adevărat, viu, convingător. Înflăcărarea necesară pentru comunicarea combustiei lăuntrice și pentru realizarea unei înalte temperaturi a ideilor trebuia

asociată cu stăpînirea de sine, cu starea de tensiune, cu bucuria marilor împliniri.

Arta interpretativă românească a căpătat astfel noi dimensiuni, angajarea politică fermă dînd o excepțională putere de concentrare a actorilor, elemente noi în stabilirea relațiilor dintre personaje, relații ce nu mai sînt pur afective, ci și de natură ideologică, acțiunea și contraacțiunea fiind mai intense, mai încordate, cu necesitatea unor rezolvări rapide și clare.

În realizarea conflictului de clasă deschis, direct, violent, cum este cel din *Piticul din grădina de vară* de D.R. Popescu, din *Oameni care tac* de Al. Voitin sau din *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru, interpreții au adus, dincolo de fermitate în slujirea idealurilor, și o impresionantă credință în cauză, o ardere care au produs un impact emoțional-intelectual dintre cele mai puternice. În mod deosebit, acest lucru s-a materializat în jocul plin de nuanțe al Marinelei Popescu în rolul Mariei din *Piticul din grădina de vară* montat de Dan Micu în premieră absolută la Tîrgu Mureș în 1974 și în acela al Anei Ciontea, în același rol, la Piatra Neamț, un deceniu mai tîrziu. Cu o excepțională concentrare și o expresivitate emoționantă a creat acest personaj și Silvia Popovici în spectacolul realizat de televiziune, valorificînd îndeosebi puterea de comunicare a privirii.

Punînd accentul pe intensitatea părerilor de rău și pe dorința de a ști cu orice preț adevărul, încă puternic, orgolios și energic, fiind gata să reînceapă lupta, potolindu-se cu greu, a creat Petre Gheorghiu rolul lui Pavel Stoian din *Puterea și Adevărul*, în regia lui Liviu Ciulei, la Teatrul „Bulandra”. Un adevărat examen de înaltă măiestrie actoricească a dat și Florin Piersic în Ioviță din *Cartea lui Ioviță*, la Naționalul bucureștean, pe linia concentrării lăuntrice, a economisirii mijloacelor de expresie și a comunicării unei intense trăiri cu ajutorul unui ton reținut, meditativ și totuși energic. Între izbucniri și stăpînire de sine obținută printr-un imens și dureros efort a apărut acest erou în interpretarea lui Mihai Gînguilescu pe scena Teatrului Național din Tîrgu Mureș, în spectacolul montat de Dan Alecsandrescu.

Dimensiunea meditativă și luciditatea analitică specifică teatrului epic, cultivînd gîndirea dialectică și comentariul, s-au adîncit în arta noastră interpretativă prin contribuțiile aduse în rolul Bărbatului din *Politica* (I și II) de către Nicolae Pomoje (Teatrul Foarte Mic), Petre Gheorghiu-Dolj (Național-Craiova), Constantin Codrescu (Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila), care au demonstrat

cit de variate pot fi nuanțele în acest tip de joc.

Dumitru Dumitru din **Clipa**, **Niște țărani** sau **Dragostea și revoluția** a fost și el un erou care i-a solicitat pe interpreți să ajungă la o „inflăcărare stăpinită”, comunicând mai cu seamă fermitatea și căldura umană. I-a reușit această frumoasă performanță lui Ștefan Iordache în **Niște țărani** la Teatrul Mic, lui Romel Stănciugel în **Clipa** la Constanța (regia, Constantin Dinischiotu), într-o modalitate proprie, și lui Ion Buleandră, interpretul aceluiași rol în **Clipa**, la Sibiu, în viziunea regizorală a lui George Teodorescu.

Opoziția Dumitru Dumitru — Anghel Tocsobie, exprimând două atitudini față de marile răspunderi ale omului de partid, prezentate de Dinu Săraru în **Dragostea și revoluția** într-o modalitate ce asociază în chip original complementaritatea și antinomia, oferă un material dramatic generos ce nu și-a găsit încă pe deplin intruchiparea scenică.

Rămîne o certitudine faptul că eroul comunist a fost creat în chip original și convingător de către dramaturgi și că el reprezintă unul dintre cele mai generoase izvoare de inspirație și îmbogățire a artei interpretative contemporane, rezolvarea fiecărui rol de erou comunist presupunând nu numai profesionalitate și desăvîrșire a mijloacelor de expresie, ci și angajare emoțională și intelectuală.

■ SORANA COROAMĂ | STANCA

Mit și istorie

E greu de spus unde începe și unde se termină Istoria. De aceea mi se pare și greu de precizat care anume dintre diversele titluri aparținînd dramaturgiei clasice și contemporane românești și care au prilejuit multe dintre punerile mele în scenă aparțin sau nu teatrului istoric. Epoci îndepărtate în timp sau altele apropiate nouă mi-au solicitat atenția, și astfel s-au născut, fie pentru scena de scindură, fie pentru platourile și studiourile TV și radio, spectacolele cu piesele **Viforul** și **Luceafărul** de B. Șt. Delavrancea (montate apoi și în aer liber în incinta cetății de la Suceava), **Petru Rareș** de H. Lovinescu, **Noaptea de M. R. Iacoban**, **Hora domnițelor** de Radu Stanca etc., dar și **Nu sint Turnul**

Eiffel, **Acești ingeri triști**, **Simple coincidențe**, **Neptoții gornistului**, **Arborele genealogic**, **Surorile Boga**, **Nu sintem îngeri**, **Pisica sălbatică**, **Patimi** (Subsolul), **Dragul meu anonim**, și lista ar putea continua. Voi încheia-o amintind doar serialul în 13 episoade **Mușatinii** pe care l-am realizat pentru televiziunea română după cunoscuta și frumoasa trilogie a lui Delavrancea, serial transmis de patru ori în întregime și de multe ori fragmentar de cînd a fost creat (1972) și pînă acum.

Astăzi însă și aici voi vorbi despre secolul 19 și despre „starea de răzvrătire” care mi se pare mie că este una dintre caracteristicile acelor ani, stare de răzvrătire care prilejuiește multor dramaturgi (și scriitorilor români în general) crearea unora dintre cele mai superbe pagini ale lor. Secolul 19 și starea sa de răzvrătire au un preludiv revoluția lui Horea — 1784 și o continuare: 1907 și anii 1916—1918, care au însemnat pentru poporul român încheierea firească a unui îndelungat, anevoios și, de multe ori, dureros și îndrjit demers istoric. Încheiere fericită la 1 Decembrie 1918, dar să urmărim puțin etapele și oglindirea lor în dramaturgie. Horea, Tudor Vladimirescu, Bălcescu, Avram Iancu, Al. I. Cuza, eroii de la 1877, 1907, 1916—1918, iată personajele preferate ale atîtor dramaturgi ai noștri, și acum nu voi cita din nou titluri de piese, multe dintre acestea purtîndu-le numele, titluri care au fost citate de antevorbitori.

Mă voi referi doar la experiența mea personală, și voi aminti în acest cadru spectacolele pe care le-am realizat cu **Roata de foc** (după **Roata cu șapte spițe** de Dominic Stanca), **Anton Pann** de Lucian Blaga, **Tulnicile Iancului** de Dominic Stanca, pregătirea împreună cu Victor Iliu a filmului **Bălcescu** după Camil Petrescu (care nu a dus însă, din păcate, și la filmările propriu-zise) cit și la scrierea de către mine a pieselor **Prima aniversare** (anul 1918, piesă a cărei premieră radiofonică a avut loc în 1986) și **Veghea tinărului războinic** (Editura Eminescu, 1983, în vol. „Dansul tinerilor lupi”, text a cărui acțiune se plasează în Moldova anilor premergători momentului 1848).

Horea, acest personaj atît de secret și exploziv totodată, abur, legendă, dar și lege și faptă (despre ideologia revoluției din 1784 s-a scris mult în ultimul timp), este primul și cel mai strălucit exemplu al fascinației pe care eroul revoluționar român a exercitat-o asupra dramaturgilor noștri. Nu voi reveni asupra altor personalități remarcabile ca Avram Iancu sau Bălcescu, l-am pomenit mai înainte. Dar la „starea de răzvrătire”, care nu înseamnă numaidecît și imediat răscoală sau revoluție, dar care implică și răscoală și

revoluție, mai participă alte și alte personaje preferate ale scriitorilor români, personaje de cele mai multe ori anonime, identificate de obicei prin apelativul „haiducul”, „poetul”, „țăranul”, „oșteanul”, „omul”, „femeia”...

Exemplară mi se pare, în acest sens, piesa **Anton Pann** de **Lucian Blaga**. Plasarea în timp este oarecum exactă, fără însă a se ține seama de amănunte concrete biografice. **Anton Pann** nu moare la Brașov, ca în finalul acestei piese, a existat un haiduc Grozea, dar nu personajul acestei piese etc... Înșă nu despre acestea ne vorbește **Blaga**. Haiducul nu este numai un împărțitor de dreptate și nu este în nici un caz un țălar, așa cum apare el în alte scrieri ale altor autori (chiar dacă un țălar cu aură romantică), ci este purtătorul unei idei despre libertate și demnitate, este aproape purtătorul unui embrion de ideologie. Cât despre **Anton Pann**, el este „poetul”, el este scriitorul, dar și, până la un punct, asociatul ideologic și faptic al haiducului. Starea de răzvrătire „luminată” la ambii este cu atât mai evidentă cu cât și poetul și haiducul par două fețe ale aceluiași personaj, care străbate piclele și capcanele istoriei spre a se înălța în legendă și mit.

Și iată o altă trăsătură a dramaturgiei perfect ilustrată de mulți dintre autorii noștri de teatru: „coborîrea și intrarea în mit” a eroului revoluționar român. Devenit simbol, el viețuiește și făptuiește în „contingent”, dar participă la starea de grație, de puritate și de perfecțiune a eroului legendar. Și la starea de grație a poeziei.

Horea, **Avram Iancu** și **Bălcescu** sînt poate în acest sens exemplarele perfecte. Există o legătură subtilă între existența reală, cotidiană, concretă a eroului și plasarea sa în mit. **Horea** este un abur, **Avram Iancu** — o pasăre care se întrupează în om, dar și un fluier ale cărui sunete se aud de nicăieri și de pretutindeni, **Bălcescu**, emaciat și incandescent, este idee pură, dar și suferință și jertfă „în absolut”.

Eroul își transcende epoca și devine pentru noi intangibil și exemplar, rămînînd umil și apropiat nouă. Umil — în accepția moralizatoare și nobilă.

Eroul are transparența sticlei și strălucirea misterioasă a cristalului. Eroul acesta profund uman, de o claritate aproape dureroasă, căruia îi înțelegem și îi cunoaștem gândurile, dorurile, reacțiile, faptele, se pierde totuși în ceea ce noi numim măreție și tărîm tainic al mitului.

Este una dintre virtuțile dramaturgiei aceea de a reda eroului revoluționar român aura sa mitică. Și de a-l plasa totodată în afara noastră, rămînînd însă al nostru și printre noi.

DAN
ALECSANDRESCU

Oameni vii

Vă solicit îngăduința de a vă face părtași gîndurilor și frămîntărilor mele de creator de artă scenică, pentru a prezenta figura eroului revoluționar atât din trecutul cît și din prezentul românesc.

Cele mai importante opere dramatice rămase în istoria literaturii anilor de după eliberare au în centrul lor eroul înzestrat cu forța spirituală de a lupta pentru răsturnarea a tot ceea ce este perimat, degradat, și a mobiliza sufletul și mintea celor ce îl urmăresc pe scenă spre un ideal social, politic și moral înnoitor.

Am avut satisfacția de a realiza spectacole ai căror eroi centrali aveau capacitatea de a-l determina pe spectator să mediteze la destinul istoric al poporului nostru, la misiunea sa de participant activ la crearea unei noi societăți, precum și la permanenta datorie de a elimina tot ce poate întina existența omului.

M-am străduit să dau viață scenică unor personaje din piese inspirate din trecutul istoric național, ca de pildă **Horia** din **Procesul Horia** de **Al. Voitin**, **Avram Iancu** din piesa cu același titlu de **Mircea Micu** sau **Mihai Viteazul** din piesa **Viteazul** de **Paul Anghel**.

Eroii dramatici din piesele amintite sînt ipostaze artistice ale unor personaje istorice reprezentînd idealul de dreptate social-politică și de afirmare a conștiinței românești, în momente diferite din trecutul nostru; pot spune că fiecare dintre acești eroi, atât datorită măiestriei dramaturgilor cît și efortului de creație al realizatorilor de spectacole, au apărut pe scenă ca oameni vii, cu o mare forță de emoționare a spectatorilor.

Modalitățile de abordare a eroilor naționali **Horia**, **Avram Iancu**, **Mihai Viteazul**, de către cei trei dramaturgi, au fost diferite; diferite au fost și modalitățile de tratare scenică. Cu totul altfel trebuia să apară **Horia** din piesa lui **Voitin** într-o confruntare, în primul rînd de idei, cu opoziții și asupritorii săi, și cu totul altfel **Avram Iancu**, plasat de **Mircea Micu** într-o acțiune febrilă și tre-

pidantă, în care eroul se manifesta în primul rând prin faptă, în luptă cu opresorii, urmînd ca spectatorul să fie acela care să mediteze și să conchidă asupra celor văzute și trăite în timpul spectacolului. Nu mai spun în ce măsură se deosebea de acestea modalitatea de abordare a textului lui Paul Anghel, în care Mihai Viteazul era surprins în mișcarea interioară, în introspecție, în meditație. Toate acestea se cereau însă a deveni fapt scenic care să-l implice pe spectator. Cele trei modalități diferențiate de prezentare a eroilor noștri naționali s-au dovedit a fi deosebit de captivante, iar efortul de a înfăptui un act spectacular cu o semiologie scenică originală ne-a creat o pasionantă preocupare creatoare. De fiecare dată am simțit satisfacția de a oferi publicului o pagină vie de istorie națională al cărei erou este un model de existență dăruită spre binele poporului al cărui exponent s-a aflat, ale cărui idealuri de libertate, dreptate și adevăr le-a slujit. În realizarea scenică a eroilor din istoria revoluționară a neamului românesc ne-a ajutat în primul rând credința că idealurile lor, lupta ce au dus-o, au fost spre binele poporului român; readucerea acestora pe scenă nu poate decît să ne întărească în convingerea că dintotdeauna poporul nostru, prin exponenții săi cei mai de seamă, a știut să lupte pentru triumful dreptății, libertății, adevărului și pentru autodeterminarea națională.

Dar nu numai eroul literaturii dramatice de inspirație istorică s-a constituit ca personajul central al unor spectacole ce le-am realizat, ci mai cu seamă eroul revoluționar al zilelor fierbinți de luptă pe care le-a trăit și le trăiește fiecare din noi azi în România socialistă — fie muncitor, fie țăran, fie intelectual. Pot chiar spune că acești eroi revoluționari ne-au adus cele mai mari satisfacții — fiindcă pentru un creator de artă nici o recompensă nu poate fi mai mare decît aceea de a vedea că actul său de creație este primit cu interes, că îndeamnă la meditație, că nu îl lasă indiferent pe cel căruia i se adresează, mai mult chiar, că cei care îl urmăresc se regăsesc în el.

Așa s-a întimplat cînd am înscenat **Opinia publică** de Aurel Baranga, fie la Arad, fie la Cluj, fie la Sibiu, fie la Tîrgu Mureș; în fiecare dintre montări, Chitlaru se făcea exponentul opiniei care stigmatiza demagogia, incapacitatea, servilismul. Și, de fiecare dată, ropotele de aplauze care însoțeau acțiunile protagonistului simțeam că exprimă adeziunea la lupta revoluționară a partidului pentru făurirea unei conștiințe noi, socialiste. Știam că efectul va fi imediat și sigur perceput, cu atît mai mult cu cît cheia

satirică folosită în crearea personajelor cît și semnul adoptat — modalitatea de teatru în teatru, deci de instaurare a convenției declarate — bănuiam că-l vor captiva pe spectator. Cînd am realizat însă în premieră absolută la Tîrgu Mureș piesa lui Paul Everac **Cartea lui Ioviță**, temerile mele față de formula aleasă de autor (acțiune scenică redusă, conflictualizare în planul ideilor) au fost mari. Ioviță, împătimit de idealul de a face din omul societății românești contemporane exponentul calităților omului socialist, conflictul său cu cel reprezentînd rămășițe retrograde, cereau un efort deosebit din partea realizatorilor pentru a deveni act spectacular. Dar credința în dreptatea lui Ioviță, în adevărul lui, m-a ajutat și pe mine, și pe actorii de la Tîrgu Mureș și de la Oradea, unde am înscenat piesa, să facem ca Ioviță să fie pentru cei care l-au urmărit pe scenă un sprijin, uneori chiar un imbold. Am fost fericit cînd, la o întîlnire cu publicul, un spectator s-a ridicat și, emoționat, mi-a spus că și el se simte a fi un Ioviță, că și el, precum eroul piesei lui Everac, nu va înceta să lupte pentru ideile mărețe ale socialismului românesc, că ori de cîte ori are greutăți de depășit, și are, știe că le va putea învinge numai dacă își va păstra credința în idealul de luptă al comunistului. Spectacolele cu **Cartea lui Ioviță** am căutat să fie despovărate de orice efectologie teatrală, simplitatea și sinceritatea eroului le-am dorit ca dominantă a înscenării, atenția spectatorilor am ținut să se concentreze asupra omului prezent pe scenă; cu atît mai dificilă a fost misiunea actorilor, care trebuiau, prin ființa lor, prin puterea lor de caracterizare tipologică, să suplinească spectaculosul. Interpretii lui Ioviță au fost, pe parcursul repetițiilor și al spectacolelor, ca și o bună perioadă după aceea, profund marcați de personaj.

Ipostaze ale personajului zilei de azi au mai fost prezente scenic și în alte două piese care m-au preocupat, **Noaptea cabotinilor** de Romulus Guga și **Scene din viața unui bătăran** de Dumitru Solomon. Nu întîmplător i-am asociat, fiindcă atît Coriolan din **Noaptea cabotinilor**, cît și Al din **Scene din viața unui bătăran** aparțin aceleiași familii spirituale, intelectuali care luptă pentru a clădi o societate purificată de impostură, de minciună și de falsă valoare, strecurate uneori în funcții determinante în angrenajul social. Atît Coriolan cît și Al sînt personaje-simbol ale efortului de înnoire a omului, Coriolan înțelegînd chiar să se jertfească pentru triumful idealului socialist. Modalitatea de tratare scenică a acestor două piese era

un realism esențializat. I-am investit pe eroi, pe limbă forță dramatică, cu inteligență și cu sensibilitate, și nu de puține ori cu ironie și sarcasm. Am căutat ca ambianța scenică să fie cât mai semnificativă, definind lumea eroilor piesei, comportamentul scenic al personajelor l-am dorit cât mai diferit, și în același timp cât mai caracteristic pentru tipologia și pentru caracterul personajelor. Am forat în interiorul personajelor spre a determina cauzele interne, intime, care-i fac să participe la conflict. Nobletea spirituală a lui Coriolan și a lui Al vine din firescul cu care-și afirmă credința în adevărul și dreptatea omului zilelor de azi, în triumful celor care luptă pentru o societate clădită pe adevăr, dreptate și echitate socială. În esență, am dorit să-i simțim venind dintre noi, reprezentându-ne pe noi și confundându-se cu noi.

Mi-am luat permisiunea să fac o confesiune de creator de spectacole care crede ferm că eroul dramatic inspirat din lupta revoluționară de ieri și de azi a neamului românesc pentru mai bine i-a fost, îi este și-i va fi cel mai apropiat și cel mai semnificativ partener de creație.

Slujind prin creația sa chipul eroului revoluționar, creatorul de artă scenică nu face decât să-și slujească propriul său popor, pentru că poporul român este azi un popor revoluționar angajat într-o luptă eroică pentru o lume a binelui și a dreptății.

■ PETRE GHEORGHIU-DOLJ

O putere de penetrație copleșitoare

Consultându-mi fișa de creație, am putut constata că o bună parte a muncii mele scenice a fost închinată tipului de personaj pus astăzi în discuție, acela al revoluționarului român, ca erou al dramaturgiei naționale. Sint convins că această categorie socială și literară, purtătoare de valori umane, a jalonat cariera artistică a multor generații de actori. Și e firesc să fie așa. Totdeauna dramaturgia noastră s-a străduit să ofere interpreților figuri puternice, personaje reprezentative pentru marele destin colectiv al românilor. Mutațiile produse în societatea noastră în anii revoluției socialiste au pus la loc de cinste

creații inspirate de figurile marilor revoluționari ai neamului. Pe de altă parte, la rîndul lor, oamenii care au înfăptuit prefacerile sociale contemporane, comuniștii, au devenit eroi ai noii dramaturgii.

Istoricile lucrări ale Congresului al IX-lea al partidului au creat cadrul cel mai propice pentru afirmarea puternică a dramaturgiei noastre, ce-și propune să modeleze conștiințele și prin aducerea în prim-plan a eroilor revoluțiilor noastre.

O analiză oricît de subiectivă a realizărilor dramaturgiei noastre de azi nu poate trece peste importanța unor opere scrise de Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, Paul Everac, Paul Anghel, Al. Voitin, Titus Popovici, Valeriu Anania, Marin Sorescu, Theodor Mănescu, D. R. Popescu. Acestea au făcut să vibreze, în conștiința publicului larg, figuri istorice precum Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu, Horea, Bălcescu, Ioniță Caloian, Vlad Țepeș, dar și chipuri de revoluționari ai anilor noștri, comuniști purtînd nume ca Pavel Golea, Duma, Bărbatul, George și mulți alții.

Dacă enumerăm trăsăturile acestor personaje, remarcăm spiritul de sacrificiu și dăruirea totală pentru cauza celor mulți, patriotismul ardent, vizionarismul și romantismul revoluționar, căldura umană și înțelepciunea marilor decizii, dar și întransigența și fermitatea în slujba idealurilor și ideilor cărora și-au închinat viața.

De altfel, pot spune că destinul meu în teatru a fost marcat de la început de un astfel de erou, Pavel Golea din **Suro-rile Boga** de Horia Lovinescu. Jucat cu toată pasiunea tinereții, realizarea acestui rol de debut mi-a adus și primele mari satisfacții în teatru.

Iancu Jianu în piesa omonimă a lui Octav Măgureanu, Mihai Viteazul din piesa **Capul** a lui Mihnea Gheorghiu, George din **Hoțul de vultur** de D. R. Popescu, Ioniță Caloian, eroul lui Valeriu Anania din **Greul pămîntului**, sau Bărbatul din **Politica** de Theodor Mănescu, iată numai cîțiva eroi revoluționari, pe care i-am interpretat de-a lungul a peste două decenii de viață pusă în slujba Thaliei.

Se poate ușor presupune că interpretarea unor astfel de personaje a necesitat un studiu atent, o grijă deosebită în alegerea mijloacelor de expresie și, mai ales, o concentrare lăuntrică comparabilă poate doar cu frămîntările dramaturgului față în față cu eroul său, în singurătatea creației.

Dată fiind importanța deosebită a mesajului pe care un astfel de erou îl transmite, responsabilitatea creației actoricești crește proporțional cu miza ideatică a personajului și a spectacolului care îl conține. Iar acest mesaj trebuie să de-

vină, pe scenă, un firesc și simplu adevăr de viață, credibil, concret, care să poată fi recunoscut și acceptat de spectator. Numai astfel, mesajul eroului poate sensibiliza conștiința spectatorului. Numai în acest fel, atitudinea revoluționară va reieși în mod natural, logic — prin intermediul psihologicului, iar concepția despre societate și istorie a personajului nu va mai fi percepută de spectator ca o filă de manual, ci ca un fapt firesc de viață. Aceasta cred că este problema principală, miza artistică a actorului care este pus în situația de a interpreta eroi revoluționari, de a da viabilitate artistică unei substanțe ideologice.

Vorbind despre activitatea unui actor care trăiește și muncește în provincie, trebuie să spun că nu întotdeauna textele pe care le-am slujit au fost în măsură să-mi stimuleze imaginația. De multe ori a trebuit să împlinesc cu carne, sînge și sudoare un schelet dramatic deficitar artistic, să fac credibile replici schematice și chiar tirade șablonarde. Așa că întâlnirea cu texte de reală substanță artistică este întotdeauna o sărbătoare și un stimul creator. Am jucat în piesele lui Horia Lovinescu și personajele aveau premisele unei drame autentice, conflictele nu erau doar simbolice sau de suprafață, ci aveau repercusiuni adînci în destinul eroilor.

George, eroul lui D. R. Popescu din **Hoțul de vulturi**, se zbate dramatic între nimicniciile de zi cu zi și idealul de o viață, acela de constructor, constructor nu numai de obiective industriale ci și de conștiințe, de oameni, drama personajului pendulînd între noblețea idealului și imperfecțiunile unei realități pe care nu întotdeauna și-o poate apropia. Abordînd rolul, mi-am pus problema dacă astfel de eroi există în realitate, dacă oamenii care vin la teatru pot recunoaște în cel de pe scenă „felii” din viața lor imediată. Astfel că, în construirea rolului, mi-am îndreptat atenția de la început asupra acelor forme de manifestare a personajului care pot transmite direct spectatorului procesele de conștiință ale personajului.

O probă dificilă de interpretare a constituit-o abordarea rolului Bărbatul din **Politica** lui Theodor Mănescu.

Această piesă este de o factură specială. Ea se constituie dintr-un lung monolog al personajului principal, întrerupt de incursiuni în trecut și mici digresiuni anecdotice. La prima vedere fără urcușuri obositoare, abrupte, și fără coborîri amețitoare, graficul tensiunii dramatice se înscrie pe alte coordonate decît cele obișnuite. Neliniar cronologic, cu salturi în timp care pot părea de nerezolvat scenic, rolul acesta conține însă un bogat

filon dramatic și ideatic, propunînd întrebări la care încă e de așteptat un răspuns, invitînd la reflecție, la dezbateră politică reală.

În același timp aventura dramatică a eroului trebuia plasată într-un spațiu care să favorizeze comunicarea directă cu spectatorul, ba chiar implicarea lui. Aceasta s-a realizat la noi prin plasarea spațiului de joc în mijlocul spectatorilor, prin anularea limitei dintre locul de acțiune și spațiul rezervat privitorilor.

Pe de altă parte, aceasta a creat obligații noi interpreților. Implicarea actorului este, de această dată, totală, nu mai poți beneficia de momente de relaxare, spectatorul receptînd cele rostite, trăite sau gîndite, la un pas de tine. Astfel că replici de genul: „Cred că între partid și fiecare comunist trebuie să existe un schimb de întrebări și răspunsuri de o totală sinceritate, fără de care comunistul n-ar fi comunist și partidul n-ar fi partid comunist”, pot căpăta o putere de penetrare copleșitoare. După cum, ratarea artistică a unei asemenea replici ar putea compromite însăși ideea piesei.

Miza, în cazul acestei piese, nu este numai a scriitorului, ci și a actorului. Nu-mi dau seama care a fost reacția intimă a celorlalți interpreți ai Bărbatului (Constantin Codrescu, Nicolae Pomoje, Dan Dobre), dar, în ceea ce mă privește, acest personaj m-a solicitat și mă solicită în fiecare reprezentare cu toate resursele mele de conștiință, cu întreaga mea zestre histrionică, obligîndu-mă să investesc în fiecare cuvînt atît de mult, încît, la sfîrșitul fiecărui spectacol sau al fiecărei repetiții (lucrez acum la **Trestia gînditoare**), am o senzație de secătuire.

Cu totul altfel stau lucrurile cînd e vorba să interpretăm o figură de revoluționar din îndepărtata și zbuciumată noastră istorie. Aici, romantismul, flacăra cuvîntului, verbul dinamic, teatralitatea în sensul bun al cuvîntului sînt la ele acasă și jalonează izbînzile noastre scenice.

Distanțarea în timp pe care o oferă istoria face uneori ca interpretul să poată esențializa cu mai puțină dificultate personajul încredințat. De altfel, în tradiția interpretării rolurilor de eroi ai neamului se înscrie o întreagă școală a abordării personajului după o estetică a frescei de Voroneț, unde solemnitatea bizantină și măreția personajelor sînt puse cu osebire în evidență. Toate acestea fără a exclude însă grija actorului pentru amănuntul semnificativ, care să transforme eroul dintr-un monument într-un om pentru oameni.

Să nu uităm că starea de revoluționar, pe care am fi tentați s-o actualizăm începînd de la Horia, Avram Iancu sau

Tudor Vladimirescu implică și continuă energia personalităților istorice antecesoare.

Să ne oprim de pildă la Ioniță Caloian din spectacolul cu **Greul pământului** de Valeriu Anania. Drama personajului, rupt în copilărie de pământul țării, se desfășoară la început departe de casă și clipa revenirii pe meleagul nașterii, acest moment de maximă intensitate emoțională, trebuia transmis spectatorilor nu numai prin conținutul textului, dar și printr-un șoc vizual. Am rezolvat acest moment prin prăbușirea la pământ, la modul propriu al cuvântului, și îngroparea capului în palmele pline de țărina strămoșească. Și, într-adevăr, reacția spectatorilor m-a încredințat că modalitatea aleasă a fost cea mai potrivită și de preferat unui alt fel de joc. Astfel de rezolvări scenice nu împing fatalmente actorul pe linia unor interpretări tradiționaliste, revolute, ci dimpotrivă, utilizând discernământul expresiei moderne, se poate concretiza o nouă și posibilă veridicitate a personajului.

Dar, la urma urmei, mă puteți întreba, și e firesc să fie așa, de ce și în ce măsură Caloian poate fi un erou revoluționar. Mărturisesc că și eu mi-am pus această întrebare, și pentru că am răspunsul formulat, putem să-l discutăm. Un revoluționar se definește prin acțiunile de înnoire a structurilor, prin aceea că întodeauna faptele lui împing lumea înainte. Or, ce face Caloian, cu ce mijloace făptuiește și în care scop?

În primul rând, el modernizează edificiul statal, îi dă o nouă viață, reformează moravurile și unele structuri economice, punând vlaho-bulgarii pe picior de egalitate cu civilizația bizantină și cea din unele țări europene. De altfel, din acea perioadă, se păstrează în biblioteca Vaticanului acte ce definesc rolul jucat de acest principe luminat. Dacă adăugăm și înțelepciunea sa în ce privește ritmul introducerii înnoirilor, ca și raportul de bună conviețuire a noului cu tradiția, vom avea în față, într-adevăr, un personaj revoluționar, față de excesele de tot felul în care veacul a excelat.

Pe de altă parte, destinul dramatic revoluționar al personajului nu poate fi înțeles fără opțiunea sa deschis patriotică, fără atașamentul la cauza țării și a poporului căruia îi aparține. Astfel că dispariția sa simbolică și voluntară din finalul piesei îl face să intre nu numai în cetatea bătrână a dramei lui Anania, dar și în istorie, ca un personaj cu destin revoluționar.

Zăbovind încă o clipă asupra înțelesului de personaj revoluționar, se poate spune că nu putem juca bine decât ceea ce înțelegem cu adevărat bine.

Într-o dezbateră de idei, unul dintre dramaturgii noștri importanți considera teatrul politic, teatrul cu eroi revoluționari, drept „teatrul marilor valori perene, la care omul contemporan aderă cu toată ființa”. Neîndoios, această formulare de maximă generalitate este întemeiată.

Nu sînt, desigur, indicat să dau o definiție a acestui teatru prin excelență „al cetății”. Stă în puterea criticilor, a istoricilor de artă și esteticienilor să facă acest lucru, deplin și competent, îmbogățind neîncetat un atare concept. Cînd ne raportăm la această categorie majoră de teatru nu trebuie să pierdem niciodată din vedere utilitatea sa socială distinctă și funcția sa formativă precumpănitoare.

Accentuam, la începutul intervenției mele, că înfîlnirile cu dramaturgia unor scriitori ca Horia Lovinescu, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Valeriu Anania și Theodor Mănescu, în exegezele oferite de directori de scenă ca Mircea Cornișteanu sau Cristian Hadji-Culea, au însemnat tot atîtea întîmplări fericite pentru cariera mea actricească. Acest adevăr îmi apare cu atît mai limpede cînd stau și socotesc că de multe ori eu și colegii mei de teatru ne-am risipit forțele și aspirațiile în teritoriile aride ale unor texte dramatice scrise într-un registru minor, care aparțineau stadiului ilustrativ sau de consemnare a istoricului și politicului, cu uniformizări, fixații narative pitorești, patetisme forțate și scheme formale de un simplism dezarmant.

Izbinzile dramaturgiei actuale de sorginte politică și istorică oferă, prin tipurile de eroi revoluționari, fructele de aur ale literaturii noastre, beneficiind de orizonturile epocii inaugurate de Congresul al IX-lea al partidului.

Aducînd toate aceste realizări de excepție sub reflectorul omagierii celor 65 de ani de la făurirea P.C.R., demonstrăm, cu atît mai mult și mai profund, mai răscolitor și mai penetrant, valoarea fără precedent a noului climat politic, etic și creativ în care trăim și ne manifestăm, în epoca celor douăzeci de ani înconfundabili în existența partidului și a țării noastre.

■ EMIL POENARU

Carte de înțelepciune

Documentele partidului nostru ne-au învățat să privim evenimentele trecutului în lumina semnificațiilor mari și nepieritoare; doar astfel cartea de istorie devine o carte de înțelepciune,

care ne vorbesc despre continuitatea noastră sub această parte de cer, despre lupta pentru libertate și neatințare, despre lupta pentru afirmarea și înfăptuirea idealului unității naționale, despre capacitatea clasei noastre muncitoare de a-și asuma responsabilitatea promovării intereselor fundamentale ale poporului român, de a-și urma cu abnegație și dăruire lupta pentru progres social, pentru mai multă dreptate și omenie în relațiile dintre oameni.

Datoria noastră, a celor care încercăm să transpunem în haina sensibilității artistice gândurile și trăirile noastre, este aceea de a ne apleca asupra adevărilor fundamentale ale istoriei noastre, pe care să le facem cunoscute și prețuite. În cazul construcției dramatice, care se încheagă în jurul personajului (pentru că personajul este cel care rostește textul, care valorifică decorurile, care se află în spotul de lumină al reflectoarelor), obligația scriitorului este de a pune în lumina cunoașterii faptele eroice care au o înrîurire formativă asupra conștiințelor.

În cartea de înțelepciune a istoriei, la fila anului 1936, întâlnim exemplul de dăruire, fermitate, tărie și solidaritate revoluționară, oferit de tovarășul Nicolae Ceaușescu, atunci în vîrstă de 18 ani abia împliniți, și care era judecat în fruntea grupului de 21 de tineri comuniști din județele Prahova și Dîmbovița, de către Consiliul de Război al Corpului V armată Brașov; în prima zi a procesului, 27 mai 1936, actul de trimitere în judecată îl califică „bun propagandist comunist și antifascist, cunoscut de multă vreme ca atare...”; este un document pe care noi știm să-l citim: adică de la vîrsta de 14 ani (cînd alții abia deschid ochii mirați spre înțelegerea lumii, despărțindu-se de lumea basmelor), acest tînăr, cu un curaj ieșit din comun, s-a integrat în mișcarea revoluționară, avînd sarcini de răspundere și fiind de multe ori arestat.

Personalitatea viitorului conducător comunist se dezvoltă încă din primul moment al procesului, cînd a avut dreptul a-și expune apărarea în raport cu actul de învinuire și cînd a folosit acest prilej pentru a vorbi despre condițiile de viață ale celor mulți, agravate de scumpirea vieții, despre situația șomerilor și despre rolul și însemnătatea activității „Frontului Popular” și a „Blocului Democratic”, transformînd boxa acuzațiilor în tribună de afirmare a țelurilor luptei politice, și impunîndu-se ca exponent al intereselor fundamentale ale clasei și poporului său.

În ziua următoare, comunistul Nicolae Ceaușescu și-a asumat riscul de a acuza falsurile săvîrșite în anchetă de către jandarmii care o efectuaseră.

Pe măsură ce audierea acelor martori ai acuzației (care nu erau jandarmi) dovedea că cele cuprinse în actul de trimitere în judecată nu se vor confirma prin depozițiile lor, speranța comisarului regal (procurorului) se îndrepta către jandarmii care urmau să apară în proces ca martori „obiectivi”; cu scopul de a-i feri pe aceștia din urmă de întrebările care le-ar fi putut deprecia depozițiile, s-a procedat la o serie de admonestări și avertisme adresate arestaților, avocaților, publicului din sală și ziariștilor prezenți la proces. A fost o suită de măsuri care ținteau să strîngă desfășurarea procesului în chingile dorite de acuzare. Părea că nimic nu va putea împiedica acest curs, în care drepturile apărării erau grav încălcate prin atitudini abuzive, dictatoriale. În momentul în care unul dintre arestați a fost eliminat de la dezbateri pentru faptul că a „cutezat” să pună o întrebare unui plutonier-major în „haină” de martor, Nicolae Ceaușescu s-a ridicat declarînd „Atunci ne solidarizăm cu toții cu tovarășul nostru!”, iar în spatele său s-au ridicat și ceilalți arestați.

Prin acest gest de protest și solidaritate revoluționară, tînărul născut pe me-leagul Scorniceștilor a atras asupra sa minia Consiliului de Război; a fost eliminat din dezbateri și pedepsit cu șase luni închisoare, dar fapta sa atît de cutezătoare în condițiile vitrege ale vremii a arătat întregii țări că în fața atitudinii dictatoriale, chiar și atunci cînd este vorba de un consiliu de război, se poate lupta, punînd mai presus de interesul personal promovarea dreptății. Bineînțeles, în finalul procesului neînfricatul adolescent Nicolae Ceaușescu a primit cea mai grea pedeapsă, dar adevărata „ser-tință” au rostit-o atît muncitorii brașoveni, cînd, cu ocazia unei manifestații de simpatie din preajma închisorii, i-au strigat „Sîntem mîndri de tine”, cît și, mai ales, Istoria, încredințînd în paginile ei, spre neuitare, admirabilul exemplu de comportament revoluționar.

Aplecîndu-ne cu admirație, respect și recunoștință asupra documentelor memorabilului proces, înțelegem că statutul de conducător politic se dobîndește prin calitățile dovedite în focul luptei aspre, prin capacitatea de înțelegere profundă a evenimentelor, prin virtuți morale superioare.

Flacăra conștiinței care a luminat sumbra sală de judecată a Consiliului de Război se cuvine să devină astăzi, pentru noi, torța care să ne lumineze calea creației înălțătoare și mobilizatoare.

Teatrul istoric — un teatru politic, actual

Un popor ale cărui bătălii nu s-au dat niciodată pentru cucerirea și cotropirea altor popoare, dar care a fost nu o dată cotopt, fără a putea fi însă și dezrădăcinat vreodată, un popor care nu și-a anexat niciodată teritorii străine albiei sale de formare și de statornicire în glie, dar căruia i-au fost su-puse vremelnice sau chiar smulse și ane-xate țări din sfântul și unicul trup al Ță-ririi, un popor care n-a luptat decît ca să-și unească, să-și reîntregească și să-și salveze ființa sa națională e un popor care are toate motivele să stea cu fruntea sus în fața istoriei și în fața celorlalte popoare, căci nu are a se rușina cu pro-pria-i istorie și cu adevărul istoric, din care și-a nutrit întotdeauna nu visurile de mărire, ci nădejtile de supraviețuire și de dăinuire, de libertate și de neatîr-nare. Unui asemenea popor, cum este poporul român, e zadarnic să încerci a-i contesta legitimitatea stăpînirii propriului său teritoriu, cîtă vreme el nu l-a pără-sit niciodată, definindu-se în întimitatea ființei sale prin chiar acest fapt al sta-torniciei și continuității, plătit cu inima-ginabile jertfe și suferințe, pentru a lăsa urmașilor, odată cu țara, și dragostea de țară, odată cu un rost pe lume, și înțele-gerea acestui rost, în afara căruia poate exista desigur și o altă viață, dar nu o viață de român. Conștiința apartenenței părții la întreg, conștiința faptului că te-ai născut român, înseamnă conștiința apartenenței la lupta de veacuri a po-porului român pentru libertate și neatîr-nare, pentru egalitate și dreptate socială, pentru independență și suveranitate na-țională.

O asemenea conștiință a dobîndit-o partidul clasei muncitoare din România, odată cu nașterea sa pentru a fi al țării și al poporului român, produs istoric al luptei sale de veacuri și continuator le-gitim al acestei lupte în noi și mereu alte condiții social-istorice, naționale și inter-naționale, grupînd în jurul său și al luptei sale pentru o nouă orînduire socială, mai dreaptă și mai bună, forțele demo-cratice, progresiste, ale națiunii, pentru a se dovedi la înălțimea misiunii sale

istorice, singurul capabil să salveze țara de la iminența catastrofei naționale, prin înfăptuirea revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperia-listă de la 23 August 1944, ce avea să marcheze începutul devenirii socialiste a patriei. Este incontestabil meritul epocii contemporane, al celei începute odată cu cel de al IX-lea congres al partidului, de a fi consfințit, cu puterea documen-tului de partid și cu forța adevărului istoric, cercetat cu clarviziune științifică și spirit profund revoluționar, indisolu-bila legătură a istoriei partidului cu isto-ria patriei, a luptei partidului cu lupta poporului român, împlinirea năzuințelor sale de veacuri.

Literatura, ca fapt de conștiință, nu poate să nu se împărtășească din tot ceea ce dă trînicie, substanță și sens acestei luări în posesie a ființei de către sine, nu poate să nu se întrebe asupra rosturi-ilor existenței omului, trăitor în istorie. Desigur, în istoria lumii, dar și în și prin istoria țării și a poporului căruia îi apar-ține acel om, capabil — făcînd litera-tură — să se gîndească pe sine ca indi-vid, ca națiune și ca specie umană. Așa cum nu există om în afara istoriei, nu există nici literatură în afara istoriei. Literatura este istorie, arta în general este istorie, conștiința în special este istorie. Ba încă literatura este într-o ase-menea măsură istorie, încît, parafrazînd cunoscutul adagiu camilpetrescian, „cîtă luciditate atîta existență și deci atîta dramă”, am putea spune — evident numai despre literatura care-și merită numele — „cîtă istorie atîta conștiință și deci atîta literatură”. Nici o dovadă mai bună decît cea care ne este tuturor mai aproape, literatura română. Nu e oare îngemănată, încă de la începuturile sale, cu istoria, nu sînt oare epocile sale de glorie tocmai acelea în care literatura face istorie? Iată, numim pînă astăzi cu numele unui an și al unei revoluții literatura „patru-zecișiopt-istă”, denuminația implicînd în conotațiile ei tocmai suflul istoric, revo-luționar, al acestei literaturi, prin exce-lență militante și angajate.

Cît privește teatrul istoric, dramatur-gia istorică națională, fără a forța lucru-rile de dragul paradoxului, vom spune că teatrul de actualitate a fost sau a putut fi ori încă mai este uneori un tea-tru neangajat politic, în timp ce teatrul istoric a fost dintotdeauna, este și nu va putea fi decît un teatru politic. Pentru ce altceva am putea recurge la trecut decît pentru a ne înțelege mai bine pre-zentul? Pentru ce altceva am recurge la „lecția” istoriei, dacă ea n-ar fi pildui-toare pentru contemporaneitate? Dacă un aspect sau altul al actualității — și n-avem decît să ne gîndim la atîtea și

atitea piese „de actualitate” ale ultimelor decenii — ne poate interesa în grade diferite cele mai diferite pe fiecare — mergând chiar până la a nu ne mai interesa deloc —, istoria ne interesează pe toți, pentru că ne privește pe toți, și încă într-un asemenea grad și cu o asemenea intensitate, încît simțim că tocmai istoriei nu ne putem sustrage. Și nici n-o facem. Dimpotrivă. Ne implicăm prin istoria nouă a țării într-o continuitate istorică, ne descoperim și ne redescoperim în istorie, statornici în năzuințe, în cutezanța gîndului și în îndrăzneala faptei. Ne citim și ne re-citim în istorie, înțelegem mai bine cine sîntem și de ce am fost și sîntem așa cum sîntem, de ce trebuie să fim și să rămînem noi înșine, oricît de mult ne-ar costa și oricare ar fi prețul ființării în demnitate a națiunii noastre, în rîndul tuturor națiunilor lumii. Da, teatrul istoric face politică, e teatru politic, cu atît mai mult astăzi, cînd a face politică și a fi politic înseamnă a avea o viziune coerentă, dialectică, integratoare, asupra ansamblului fenomenelor vieții politice internaționale, înțelegînd conexiunea fenomenelor, înțelegînd chiar și „conjunctura” lor, cum bine spunea un autor contemporan de teatru istoric, care nu e altul decît poetul Marin Sorescu.

A gîndi politic istoria, a te gîndi pe tine, ca ființă națională, politic, în istorie, a avea deopotrivă sentimentul înrădăcinării faptei de azi în istoria trecută, care-o justifică și legitimează, sentimentul continuității de rost și de luptă al acestei fapte cu cele care-au precedat-o și, poate mai ales, sentimentul perspectivei pe care fapta de azi o deschide celei de mîine, istoriei viitoare a patriei, toate acestea înseamnă fără îndoială conștiință de sine, conștiință revoluționară, conștiință politică.

Urmărind evoluția teatrului nostru istoric, mai ales în ultimele două decenii, nu va fi greu să ne dăm seama că la temelia dezvoltării sale, chiar a revoluționării mijloacelor și procedeeelor sale, stă o asemenea înaltă conștiință politică, aptă să înțeleagă în primul rînd necesitatea istorică și sensul asumării responsabilității unui destin național. Căci, ceea ce-l deosebește, poate în primul rînd, pe eroul teatrului istoric contemporan de eroul teatrului istoric romantic este tocmai această mult mai complexă înțelegere a rostului său în istorie, meditația ca atare pe marginea acestui rost însemnînd, în fapt, o invitație la reflecție asupra rostului nostru în istorie și al responsabilităților ce ne revin față de generațiile viitoare. Patosului tiradei romantice îi va lua locul o autoironie modernă (o altă față a bătrînului haz de necaz),

iar conducătorul — fie el de răscoală sau de revoluție, de oști sau de țară, pe timp de urgie sau de prea scurt răgaz pașnic — își va gîndi menirea nu cu grandilocvența retoricii mesianismului, ci cu simplitatea și umilința la care-l obligă conștiința sa de verigă a unui lanț, asigurîndu-i doar — și cit de dureros e, uneori, în istorie, acest doar! — continuitatea.

Să ni-l reamintim o clipă pe Horia, în discuțiile ultime pe care le are cu Contele Jankovich, acceptînd prețul tragerii pe roată tocmai pentru ca nația sa să nu mai poată fi, încă o dată, păcălită de promisiunile împăratului, piesa **Procesul Horia** de Al. Voitin deschizînd efectiv noua serie a teatrului istoric contemporan ca teatru al dezbaterii politice. Să nu-l uităm de tot nici pe Mircea-Voievod, din substanțiala evocare dramatică **Io, Mircea Voievod** a lui Dan Tărchilă, chiar dacă mai îndatorată tiparelor clasice, și să ne oprim puțin, pentru a realiza în profunzime diferența specifică a noului teatru istoric, la **Petru Rareș** (sau **Locșitorul**) de Horia Lovinescu, subtitlul lucrării sintetizînd cum nu se poate mai concis o întreagă problematică, în egală măsură istorică și politică. Avem convingerea că ne aflăm în fața unei piese cel puțin la fel de frumoase și la fel de durabile ca **Apus de soare** a lui Delavrancea, avem convingerea că generațiile viitoare vor ști s-o redescopere și să se regăsească (sau să ne regăsească) în ea, așa cum noi ne putem regăsi încă în trilogia lui Delavrancea sau în capodopera lui Davila, **Vlaicu-Vodă**.

Viteazul și Săptămîna patimilor de Paul Anghel, piese ce sînt departe de a-și fi încheiat cariera scenică, **Zodia taurului** și **Capul de Mihnea Gheorghiu**, **Noaptea** de Mircea Radu Iacoban, **Descăpătînarea** de Alexandru Sever, **Muntele** de Dumitru Radu Popescu, și, mai aproape de noi și de zilele noastre, **Piticul din grădina de vară** și **Mormintul călărețului avar** ale aceluiași autor, jalonează evoluția teatrului istoric ca teatru politic prin excelență. Același lucru se poate spune și despre tragicomediile istorice ale lui Marin Sorescu, **Răceala** și **A treia țepă**, cu precizarea că ne aflăm într-un registru dramaturgic absolut distinct, poate chiar într-o nouă etapă a teatrului nostru istoric, căci e greu de crezut că acesta se va putea scrie în continuare fără a se ține cont de tulburătoarea experiență a dramaturgiei sorresciene.

N-ar fi drept ca din această sumară și inevitabil lacunară trecere în revistă doar a citorva momente din evoluția teatrului nostru istoric să lipsească pînă și ceea ce într-adevăr lipsește cam de mult de pe afișele teatrelor noastre, și

anume capodopera dramaturgiei lui Paul Everac care este Costandineștii. Nu uităm desigur nici **Beția sfință**, nici **Drumuri și răscruci**, dar, dacă acestea s-au reprezentat, nereprezentarea **Costandineștilor** ni se pare chiar de neînțeles. Căci viziunea continuității pe care o propune și pe care o dezvoltă organic această piesă este și ea o achiziție a noului nostru teatru istoric, în consens cu toate celelalte trăsături care-l definesc și ca teatru politic.

Ne-am oprit, în această alocuțiune, doar la evoluția teatrului istoric ca teatru politic, actual, adresându-se conștiinței politice, revoluționare, și simțirii patriotice, naționale, a spectatorului contemporan, cu sporurile de clarificare ideologică și clarviziune politică pe care nu i le puteam aduce decât o concepție consecvent revoluționară, pentru care respectarea adevărului istoric este sinonimă cu respectarea dreptului la viață, la pace, la dezvoltarea liberă și independentă a poporului român și a tuturor popoarelor lumii.

■ PAUL TUTUNGIU

Cîteva repere

Dramaturgia noastră și-a asumat figura revoluționarului român fie decupînd-o de-a dreptul din paginile Istoriei — aceasta în cazul acelor titani care și-au semnat numele cu propriul sînge pe cruciale evenimente —, fie încercînd s-o realcătuiască din miile de chipuri anonime, cu expresii eroice mai puțin accentuate, fără de care nici o revoluție nu s-ar putea declanșa. Travaaliu documentării, efortul amplu pentru descoperirea adevărului, a idealurilor mari și mici ale epocii, înseamnă pentru scriitor, și într-un caz și în altul, nu numai o elementară obligație profesională. Și iată de ce: contextul social este indivizibil cu această categorie de personaj istoric — pentru că revoluționarul din toate literaturile este din premise un personaj istoric — definindu-i aproape matematic ontogenia psihică.

Pentru dramaturg nu este chiar atât de lesne să încheie din arhive **temperamen-**

tul unui revoluționar; această natură, fiind rezultatul individualității organice, nu rămîne tipărită pe documentele îngălbenite de vreme. Cu atît mai greu li va fi să conspecteze, într-un fel de desen, individualitatea psihică a acestui complex personaj, **caracterul** lui adică, spațiul acela de sub frunte în care sălășluiesc Binele, Frumosul și Credința, și mai ales Adevărul și Patria. În acest din urmă caz dramaturgul va trebui să întreprindă o incursiune, dincolo de contextul social, în filogenia psihică a poporului pentru care revoluționarul reprezintă o nouă erupție în încreștarea cu timpul.

În ceea ce privește spațiul românesc, scriitorul va constata că revoluționarul face parte din familia eroului civilizator, că își solicită ipostaza originală de creator de cultură și civilizație și că beneficiază de o structură psihică particularizantă în marele concert de caractere revoluționare ale istoriei universale. Ajunși aici va trebui să plonjăm în magma permanențelor spirituale, în filogenia marilor valori, să ne reamintim că românii nu sînt un popor tînăr ci un viguros popor bătrîn, cu un pantheon de credințe, datini și legi morale de incontestabilă originalitate și că personajele despre care ne-am propus să discutăm acum au moștenit mult din vîna lor caracterologică. Vreau să spun că revoluționarul român are ceva din seninătatea ciobanului mioritic care privește netulburat alegerea sorților (pentru că, așa cum am spus într-un studiu, nu este vorba de omorirea unui păstor ca urmare a unei rivalități economice, ci de o alegere rituală, acest cioban „aruncat în trei țăpușe” la „apus de soare” urmînd să legitimizeze în Cosmos strategia spirituală și materială a unui popor). Dramaturgul va regăsi această seninătate, ca trăsătură caracterologică dominantă, și la Horea, care a înțeles altfel decât schingiuitorii tragerea lui pe roată, și la Mihai Viteazul (urcat, în viziune folclorică, la butucul și sabia care retează doar capete de iubitori de țară) și la Tudor Vladimirescu și, incontestabil, la Bălcescu. Este o liniște care, va trebui să subliniem, nu ține de temperament pentru că nu este rezultatul unui confort biologic ci fructul nemijlocit al credinței că fapta de reziditor al ordinii sociale cunoaște în tragic un moment apoteotic.

De asemenea, revoluționarul român are ceva din acea extraordinară putere, parcă de dincolo de moarte, atât de sublimă, dirijată de legile morale, a lui Toma Ali-moș, care, cu pîntecul despicat ticăloșește de Manea, își adună calm intestinele minjite de pleavă și mîl și, după ce-și leagă tăietura cu brîul cel lat, pornește o goană nebună pe roibul său mitic, să-virșind pedepsirea uzurpatorului de vieți în numele echilibrului, al Binelui, înfăptuind Binele. Această voință dusă dincolo de apogeu, forță uriașă a faptei civiliza-toare, o regăsim, în alte împrejurări, în mitul lui Tanislav, prins de turci și legat în funii de mătase pe cînd dormea, căruia i se prinde o piatră de moară de gît și este aruncat în Dunăre, de unde eroul, trezindu-se din somnul său profund, se ridică aidoma unui munte, izgonindu-i pe uneltitorii îngroziți, reasezînd liniștea băștinașilor săi, restabilind valorile poli-tice ale teritoriului.

Asemenea „întîmplări“ cu sensuri atât de profunde mocnesc în filogenia revo-luționarului și ar trebui să reprezinte re-pere în dramaturgia contemporană. Ele pot motiva atitudinea personajului, felul în care el își provoacă împrejurările.

Poate nu numai din nevoia de a alimenta o polemică, apar din cînd în cînd voci care agită ideea că poporul nostru nu ar avea martiri. Readuc în discuție această blasfemie pentru a sub-

linia mai puternic că una dintre liniile care frapează în destinul revoluționarului român este posibilitatea martirajului în existența sa ca personaj. Nu-l aduc în discuție aici pe Brîncoveanu, care n-a apărut în primul rînd credința creștină în sine ci ființa etnică a patriei sale, murind de cîte ori era decapitat în fața sa un alt fiu al său. Am în minte exemplul cel mai proaspăt, al lui Lucrețiu Pătrășcanu, a cărui iubire de patrie n-a fost pe placul lui Ananke și astfel el a devenit încă unul din marii noștri martiri. Ca și Brîncoveanu, Pătrășcanu a militat și pentru ființa românească a pa-triei sale. Destinul lui Lucrețiu Pătrășcanu oferă dramaturgului sau romancierului o partitură extraordinară. Viața lui și a lui Avram Iancu și a lui Tudor Vladimirescu, viața lui Horia și a lui Bălcescu par să fie de la bun început, ca și cum un scri-itor nevăzut ne-ar întocmi istoria, opere dramaturgice, tragedii în sensul estetic și literar al cuvîntului, cu expozițiune, con-flict, desfășurarea acțiunii și bineînțeles, de fiecare dată, un deznodămînt. Un deznodămînt românesc. Autorului de dramaturgie nu-i trebuie decît un instrument bine ascuțit cu care să taie, din ramurile stufoase ale Istoriei, aceste irepetabile spectacole. Așa cum artiștii plastici știu să scoată din arbori plămuiți tridimensionale care aduc, într-o manieră fantastică, chiar cu păsările lumii reale.