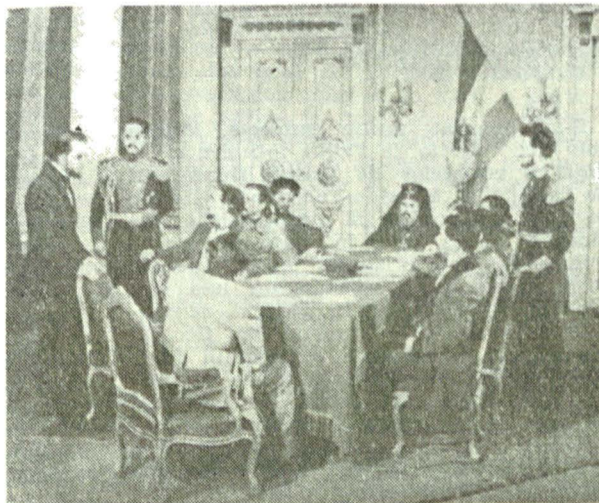


FIȘE PENTRU O ENCICLOPEDIE A TEATRULUI ROMÂNESC



Nicolae Bălcescu



Scenă din „Bălcescu” de Camil Petrescu
cu Mihai Popescu în rolul titular, Teatrul Național din București

Momentul revoluționar 1848 în istorie și pe scenă (II)

Perioada următoare din istoria teatrului românesc, situată între cele două războaie mondiale, îi aduce dramaturgiei naționale inspirate de momentul revoluționar 1848 o prezență mult mai densă, explicabilă, mai ales în anii '30, și prin sentimentul de îndurare patriotică pe care l-a resimțit cultura noastră în fața acceselor revizioniste privind tratatul de la Trianon. Aceluiași motiv îi răspunde și apariția, aproape exclusivă, în această dramaturgie, a lui Avram Iancu, căruia i s-au dedicat nu mai puțin de cinci piese, semnate de Ioan Pop-Florantin (1924), Tudor Gollia (1928), Lucian Blaga (1934), Tiron Albani (1934), Al. Ceușianu (1936), majoritatea tipărite și unele jucate, la teatrele naționale din București și din Cluj. Desigur, dintre ele rămâne definitiv în panteonul dramaturgiei românești, datorită valorii ei literare, inclusiv unei evidente teatralități originale, doar una: **Avram Iancu** de Lucian Blaga, editată la Sibiu în 1934 și prezentată în premieră absolută la Teatrul Național din Cluj în seara de 29 ianuarie 1935,

sub direcția de scenă a lui Ștefan Brațborescu și în regia lui Vintilă Rădulescu și Emil Josan, având o distribuție de frunțiși ai scenei ardelenne (Sili Munteanu, Nicu Dimitriu, Nae Volcu, C. A. Russei, Titus Lăpțeș, Sorin Gabor și alții) în mijlocul cărora a strălucit, întruchipindu-l pe Iancu, Ion Tâlván, de o asemenea manieră încît spectacolul a intrunit cel mai mare număr de reprezentații al stagiunii (12); el a fost reluat însă, în sezonul următor și apoi în anii 1940—1943 (în refugiu la Timișoara), de încă douăzeci de ori, pentru a se situa, astfel, între primele zece mari succese ale întregii istorii a scenei clujene din perioada interbelică, la oarecare distanță de frunțașă „clasamentului”, **O scrisoare pierdută** (56 de spectacole), dar foarte aproape de comediele **Titanic-vals** de Tudor Mușatescu (37 spectacole) și **O noapte furtunoasă** (35), și înaintea unor opere dramatice obișnuite din plin cu recordurile de public, precum **Patima roșie** de Mihail Sorbul, **Vlaicu-Vodă** de A. Davila, melodrama **Doi sergenți** de

C. Rotu sau eternul **Avar al lui Molière** (vezi Aurel Buteanu, **Teatrul românesc în Ardeal și Banat**, Timișoara, 1945). Izbinda de la Cluj a fost urmată curînd de omagiul primei scene a țării, care și-a deschis stagiunea la 15 septembrie 1935 cu **Avram Iancu**, sub bagheta regizorală a lui Ion Sahighian și în decorul de un „realism sintetic” semnat de Traian Cornescu. Piesa a fost foarte bine primită și la București (unele sinteze de istorie literară contemporane faptului — de exemplu cele alcătuite de Eugen Lovinescu, D. Murărașu, Ion Biberi — considerînd-o chiar cea mai valoroasă dintre lucrările dramatice blagiene); spectacolul s-a bucurat și el — cu George Calboreanu în rolul titular, cu N. Dimitriu, N. Brancomir, Toma Dimitriu, Marietta Sadova, Elvira Godeanu, A. Pop-Marțian, Niki Atanasiu și alții — de un succes cert, făcînd seric și prilejuind autorului, aflat în misiune diplomatică la Berna, o scrisoare de mulțumire adresată directorului Paul Prodan, în care se arăta emoționat de faptul că „ecoul a fost incontestabil frumos, iar circumstații aproape inexistenți” (vezi Ioan Massoff, **Teatrul românesc**, vol. II, Ed. Minerva, București, 1978, p. 231).

Important în epocă, răsunetul piesei lui Blaga a răzbătut, viu, în contemporaneitatea socialistă, prin reeditări periodice și chiar dacă reprezentarea textului s-a rezumat pînă acum la cîteva premiere (două în spectacole-compuse, la „Nottara” în 1967 și la Sibiu în 1968, a treia la Galați, în 1979), influența lui pozitivă asupra creației pe această temă din deceniile 7 și 8 rămîne indiscutabilă, atît sub raportul viziunii literare, cît și al celei istorice. Ar fi de reținut, de pildă — fără a intra în amănunte exterioare rîndurilor de față — că aura tragică a eroului (alimentată într-o anume măsură, prin Șt. O. Iosif, și din sursa teatrului istoric românesc tradițional) nu l-a lăsat indiferent pe Paul Everac, atunci cînd a creat — cu mare forță de sugestie — cei dintîi după Eliberare, în admirabilul său **Iancu la Hălmagiu** (**Scîntela**, 1967; volume în 1971, 1978; premieră la Pitesti în 1972), profilul eroului, dîndu-i consistență tocmai prin atmosfera de intrare în legendă care îl marchează, apoteotic, sfîrșitul; după cum nu i-a lăsat indiferenți nici pe Mircea Micu și Mihai Măniuțiu (stagiunea 1977/1978, **Teatrul Național din Cluj-Napoca**, respectiv studioul de teatru I.A.T.C.), care vor trata subiectul în spiritul lui Blaga, dar, din păcate, fără marea reușită a acestuia. Din perspectivă istorică, punctul de pornire realizat de autorul **Poemelor luminii** s-a impus, în linii generale, și în piesele ulterioare inspirate de existența și de lupta lui Avram Iancu, ale maselor populare asupraite din Transilvania momentu-

lui 1848, piese de o factură mai mult sau mai puțin documentară, semnate de Al. Voitin (revista **Teatrul**, 1968; **Teatrul Național din Cluj-Napoca**, 1971); Pavel Bellu (1972) și Stelian Vasilescu (1978), dorînd, cu elan patriotic, să aducă în fața lectorului sau spectatorului cît mai multe fapte din viața eroului, cît mai multă istorie, evocată de fiecare după puterile sale literare. Nu lipsesc, în genere, din aceste lucrări, momentele-cheie de la care pornise și Blaga cauzele revoluției din Transilvania și debutul ei, mersul „fatal” al evenimentelor spre conflictul armat, episodul tragic Ioan Dragoș, întîlnirea „Craiului munților” cu Nicolae Bălcescu, episodul Pelaghia Itoșu, moartea lui Iancu — tratate, firește, diferențiat și în acord cu rezultatele cercetărilor științifice de specialitate din etapa în care au fost elaborate piesele respective. Opțiunea teatrelor pentru această dramaturgie în întregul ei a fost moderată (numărul total al premierelor se oprește la 6), în unele cazuri (Paul Everac, Al. Voitin) chiar prea moderată în raport cu valoarea pieselor, ceea ce limitează și posibilitatea noastră de a exemplifica, ținînd seama, firește, și de calitatea medie nu foarte elevată a spectacolelor realizate; din rîndul acestora se cuvine a menționa totuși creațiile lui Nicolae Iliescu (1971) și Emilian Belcin (1977), ambii, interpreți ai rolului titular, la **Teatrul Național din Cluj-Napoca**, în regia lui Val Muzur, respectiv Dan Alecsandrescu, apoi vibrația patriotică a montării lui Marius Popescu de la Baia Mare (1972) și mai ales sobrietatea emoțională a demersului regizoral datorat lui Ion Olteanu, la Bacău (1978), fără a neglija prezența atît de promițătoare a lui Adrian Pinteș și a regizorului Alexandru Dabija în spectacolul studentesc din 1977. În aceeași arie a reflectării evenimentelor din Transilvania anilor 1848—1849 de pe pozițiile ideologice și estetice ale contemporaneității socialiste, se înscriu, totodată, acele lucrări dramatice în care accentul cade pe evocarea participării, alături de revoluționarii români sau în sprijinul acțiunii lor, a unor personalități progresiste din rîndul populației maghiare, secuiești și săsești (de exemplu **Gábor Aron de Sombori Sándor**, jucată cu succes la **Teatrul Maghiar de Stat din Sfîntu Gheorghe** în 1969, sau **Procesul lui Stefan Ludwig Roth** de Christian Maurer, prezentată în premieră la secția germană a **Teatrului de Stat din Sibiu** în 1976). O evocare plină de interes a atmosferei pașoptiste, transfigurată patetic în sensibilitate cărturărească, într-un fel autobiografică, a dat, în sfîrșit, Ion Brad, într-o piesă intitulată semnificativ **Nu pot să dorm** (revista **Teatrul**, 1978; **Teatrul Foarte Mic**, 1982), unde, prin mijloace variate, poate nu perfect rotun-

Jite, apar, în jurul lui Timotei Cipariu, nu numai personajele eroice în sens militar ale vremii (precum Iancu și căpitanii săi), ci și cele intrate deopotrivă în istoria culturii (precum Aron Pumnul, Papiu Ilarian, G. Bariț, S. Bărnăuțiu, Treboniu Laurian, Nicolae Bălcescu, Stefan Ludwig Roth, Andrei Mureșanu), edificiul comemorativ al luptei motilor pentru libertate socială și națională, la mijlocul secolului trecut, consolidându-se astfel și prin liantul dăinuirii spirituale a poporului român.

Aparent paradoxal, deși este, din întreg teritoriul locuit de români, locul unde revoluția pașoptistă s-a realizat ca entitate politică în cel mai înalt grad, Muntenia a furnizat dramaturgiei, în raport cu numărul lucrărilor inspirate de evenimentele transilvănene, mai puțin de un sfert. Situație, totuși, pe deplin explicabilă, pe de o parte prin intensitatea umană și prin durata net superioare ale acestora din urmă; pe de altă parte, prin aceea că reflectă, ca pe un dat al conștiinței publice, problematica existenței Transilvaniei, de drept și de fapt, în cuprinsul statului național român. Și 'otuși, destinul tragic — uman și politic — al unui Nicolae Bălcescu ar fi fost și ar fi, evident, de natură să suscite mai mult interesul dramaturgiei naționale. Ceea ce nu s-a întâmplat, deocamdată, decât în puține cazuri, nici unul la valoarea modelului istoric invocat, chiar dacă piesa lui Camil Petrescu, editată în 1948, cu prilejul sărbătoririi centenarului revoluției pașoptiste, are certe valori literare și dramatice, îndreptându-ne a o considera ca punct de plecare pentru noua dramaturgie istorică românească. Această calitate, în care transpare timbrul specific teatrului creat de Camil Petrescu în ansamblu, dar îndeosebi sunetul particular al lui Danton (1925), este ușor de recunoscut și în Bălcescu, prin ardența întruchipării ideii de revoluție, prin caracterul reconstituitiv al compoziției, prin sugerarea osmozei între omul „autentic” și omul „problematic”, prin capacitatea scriitorului de a realiza, teatral, „o formă a discuției ideologice” (Tudor Vianu); ea, această incontestabilă calitate, nu mai produce însă un erou de amploarea celui inspirat de Revoluția Franceză, poate și din cauza absenței unui personaj-opozant, prin care Bălcescu să se fi putut confrunta fie cu poziția Danton, fie cu poziția Robespierre, în loc de a le contopi într-o unică individualitate, procedeu nefast progresiei conflictuale a piesei. Criticul Pompiliu Constantinescu avea, desigur, dreptate să considere, în 1932, „chipul lăuntric” al lui Danton drept „prea literar și lipsit de impulsuri catastrofale”

(Vremea, 1 ianuarie), iar faptul a devenit în Bălcescu, peste ani, și mai evident, în absența unei opoziții umane care să-i fi conferit eroului o capacitate de reacție dramatică pe măsura uriașei sale staturi revoluționare și intelectuale, așa cum ne apare ea în realitatea istorică. Toate acestea explică, firește, până la un punct, de ce piesa a fost montată până acum numai în câteva premiere, la teatrele naționale din București (15 aprilie 1949, regia: Sică Alexandrescu), Cluj (6 ianuarie 1953) și Iași (15 octombrie 1964, regia: Crin Teodorescu), precum și la Teatrul „A. Davila” din Pitești (13 decembrie 1968, regia Constantin Dinischiotu); demersuri teatrale care nu s-au impus, nici ele, în memoria contemporaneității, cu excepția celui din capitală, prin valoarea spectacolului în ansamblu, dar în primul rând prin creația neuitatului Mihai Popescu în rolul titular. Marele actor — dispărut, din păcate, prematur, în 1953 —, artei sale de a instaura în scenă acea sobră febrilitate a lucidității, acea incandescență lăuntrică unică de natură să transforme exemplaritatea ideală în fapt scenic, i se datorează, în bună măsură, aura „clasică” de care a rămas înconjurată piesa; o aură ce lasă, deocamdată, în umbră alte câteva întruchipări dramatice ale lui Nicolae Bălcescu, fulgurante, prin caracterul lor episodic, așa cum se întâmplă, de pildă, în menționatele piese dedicate lui Avram Iancu de către Al. Voitin și, în urmă, de către Stelian Vasilescu. Acestea se cuvine a le adăuga o reușită insolită: **Europa, aport — vlu sau mort!** de Paul Cornel Chitic (revista Teatrul, 1979; Teatrul „V. I. Popa” din Birlad, stagiunea 1982—1983). Reușită, pentru că, în absența fizică a eroului care îngrijora prin virulența ideologică și anvergura internațională ale acțiunilor sale marile imperii absolutiste din Europa momentului 1848, autorul izbutește a ni-l configura totuși, din întrepătrunderea conflictelor aparent lăaturalnice, ca reverberație a unuia dintre cele mai înflăcărâte spirite revoluționare ale vremii; insolită, pentru că, rămânând în terenul istoricității, autorul scrie această piesă despre epoca dată într-un registru poetic modern (poate chiar șocant la prima vedere, poate nu întru totul șlefuit), în care personalitățile retrograde implicate sînt tratate burlesc (vezi Mircea Ghițulescu, **O panoramă a literaturii dramatice române contemporane**, Dacia, 1984, pp. 259—260), rezultînd un efect de distanțare apreciabil prin forța lui satirică, dar punînd în evidență totodată contextul tragic al „Jocului”.

N-ar putea lipsi din tabloul desfășurării evenimentelor evocate în literatura dramatică inspirată de momentul 1848 menționarea altor personaje-personalități ale vremii, prezente într-un fel sau altul,

cu funcție episodică, în exemplificările noastre, cum ar fi: Alexandru Ioan Cuza, Vasile Alecsandri, Ion Eliade Rădulescu, Ion Ghica, C. A. Rosetti, frații Golești, Ion Brătianu, Kossuth Lajos ș.a.m.d. Și n-ar putea lipsi, mai ales, din acest tablou, relevarea densității foarte mari (aproximativ două treimi din total) a personajelor — nominalizate sau nu — intruchipând oamenii „de rând” care au făurit, în ultimă analiză, dăinuirea lucrării istorice de acum 140 de ani: iobagii răsculați din Transilvania, împreună cu tribunii și sprijinatorii lor din alte clase și categorii sociale, meseriașii, țărani și intelectuali progresiști din toate țările române (inclusiv cei aparținând altor naționalități), reprezentanți — în unele piese — ai populației oprimate, nevoiașă, din diferite țări, bătrâni și tineri, bărbați și femei, câteodată chiar și copii, într-un cuvânt, acele intruchipări care zăbovesc pe scenă mai puțin (nu o dată scriitorii!), configurând însă, împreună, cu o caldă vitalitate, cu farmecul și culoarea lor nefîntrecută, ceea ce numim, sintetic, **poporul**.

Avem, finalmente, în față o frescă socială și umană amplă, reflectînd în esență

o realitate istorică exprimată prin peste cinci sute de personaje, născute pe la începutul veacului trecut, marea lor majoritate în țările române, provenind practic din toate stările sociale ale timpului. Este o lume acest univers uman al cîtorva zeci de piese pe care scriitorii români le-au creat de-a lungul unui secol și ceva, unele tipărite, altele jucate și văzute de cel puțin un sfert de milion de spectatori, în reprezentații date la București, Cluj-Napoca, Iași, Timișoara, Botoșani, Pitești, Baia Mare, Sibiu, Sfîntu Gheorghe, Bacău și Bîrlad, la sediul teatrelor și în turnee, anagăind un număr de slujitori ai scenei — artiști, muncitori, tehnicieni — de două ori cît acela al personajelor interpretate. Un univers dramaturgic și scenic bogat în idei, cuprinzător în caractere, variat în soluții artistice, de o mare diversitate stilistică, prin care teatrul românesc s-a alăturat artei și culturii naționale, cu plusul său specific de emoție și de eficiență formativă, în spirit revoluționar și patriotic, întru cînstirea unui moment crucial din istoria românilor și a Europei.

Mihai VASILIU