

# PROCESUL HORIA

VĂZUT DE REGIZORII :

- LIVIU CIULEI  
- CRIN TEODORESCU

*Piesa de inspirație istorică reprezintă unul din principalele „capete de afiș” ale stagiunii. În lumina preocupărilor noi ale creatorilor noștri, luarea de conștiință a prezentului asupra trecutului, spectacolele istorice cu lucrări inedite ale dramaturgiei originale capătă o deosebită însemnătate. Iată de ce prezentăm cititorului scurte incursiuni în laboratorul de lucru al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” și al Naționalului din Cluj, unde regizorii Liviu Ciulei și Crin Teodorescu pregătesc, concomitent, premiera piesei lui Alexandru Voitin Procesul Horia<sup>1</sup>, evocînd sfîrșitul tragic al răscoalelor țărănești din Transilvania de la 1784.*

Piesa *Procesul Horia* se încadrează firesc în coordonatele mari de program ale Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”, ca o lucrare de factură și semnificație contemporană, care dezvoltă, pe trama realităților istorice reproduse fidel, foarte aproape de structura piesei-document, o întreagă dezbatere politico-morală cu semnificații multiple.

---

<sup>1</sup> Teatrul, nr. 12/1966.

Faptul istoric nu este privit numai prin prisma exaltării entuziasmului național și nici nu e redus la o schematică compunere în alb și negru pe teme generale ale luptei sociale; el este descoperit ca un moment complex și divers nuanțat în dezvoltarea poporului nostru, în relațiile sale cu întregul context politic, social, național al vieții europene de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Obiectul principal al conflictului dramatic îl constituie tocmai acest complex de împrejurări și relații care caracterizează raporturile dintre evenimentul local și desfășurarea amplă a realităților lumii de atunci.

Se înțelege că pentru asta piesa istorică elaborată de Alexandru Voitin încetează să apeleze la arsenalul de mijloace specifice dramaturgiei istorice de tip romantic și neoromantic; ea nu se mai sprijină, în primul rând, pe dezlănțuirile nemijlocite de sentiment, emoție și entuziasm, ci se construiește în principal pe dinamica gândurilor și atitudinilor umane contrarii. În asta, piesa materializează un efort voit de apropiere a dramaturgiei istorice de modalitățile teatrului contemporan. Este o caracteristică a piesei ce îl preocupă în primul rând pe regizorul Liviu Ciulei, care, lucrând proiectele preliminare, montării, vede punerea în scenă și jocul actorilor înscriindu-se într-o sobrietate exterioară, o simplitate voit exagerate. Chiar și desenul imediat al mișcărilor din scenă se prefigurează în cele mai simple relații spațiale posibile.

Una din schițele pregătitoare — pentru că regia lui Ciulei începe întotdeauna de la desen — este un fel de plan general al mizanscenei, redus la două dreptunghiuri alăturate, tăiate numai de linia diagonalelor. Deși punerile în scenă ale acestui regizor evoluează foarte mult în timpul lucrului concret pe scenă, inspirându-se constant din sugestia adusă de realitatea actorului și de materialele reale, ea păstrează de obicei clar simburile intențiilor inițiale, chiar dacă acestea capătă o dezvoltare suprinzătoare în raport cu primele forme. Este deci probabil ca în viitorul spectacol cu *Procesul Horia*, dorința extremei simplități să se manifeste ca un factor dominant al compoziției scenice. Regizorul consideră necesar ca acest spectacol să fie în primul rând un spectacol „de actori”: nu pentru a da satisfacție anumitor cronicari porniți pe sloganurile de regizării, care generalizează acest punct de vedere, cînd trebuie sau cînd nu trebuie, după cum îi taie capul, ci pentru că textul acesta cere o adîncă pătrundere în lumea conflictelor interioare și a înfruntării de gînd și atitudini lăuntrice și o subliniată sobrietate exterioară. Alături de rolurile încredințate acelor actori care au mai jucat personaje în acest registru (Fory Etterle — Jancovich, George Mărutză — Melynados, Ion Bessoiu — Cloșca), apar și unele surprize în distribuție, menite tocmai să aducă ceva nou, neașteptat, în caracterizarea personajelor și să amplifice și să îmbogățească experiența unor actori din echipă. Astfel, Octavian Cotescu, pe care pînă acum îl cunoșteam mai mult ca actor de subtilă comedie amară, va interpreta rolul eroic al lui Horia; Dumitru Onofrei, pe care l-am văzut mai mult în compoziții miniaturale, va aborda dificila partitură a lui Crișan, care își consumă tragedia într-o singură, dar foarte densă apariție, iar portretul savuros și complex al bătrînului Crișănuțu va face obiectul primului rol de răspundere încredințat tînărului Cornel Coman.

Spectacolul va aborda textul în primul rând ca o înfruntare între doi oameni politici — contele Jancovich, conducătorul comisiei de anchetă judiciară, și țăranul Horia, cercetat ca principal conducător al răscoalei; prin prisma acestui conflict, se va dezvolta contradicția dintre două sfere politice care condensează aspecte antagonice largi. Mai mult decît prologul, în care Franklin, Beaumarchais și Brissot discută răscoala din Transilvania, și mai mult decît replicile care amintesc ecoul internațional al procesului și eforturile corespondenților de presă din multe țări de a înfrînge secretul anchetei, prezența lui Jancovich reprezintă concretizarea unui moment important din istoria suprastructurii europene a vremii. Comportarea lui de magistrat luminat, dincolo de care se întrevede influența puternică a scrierii lui Cesare Beccaria privitoare la umanizarea legilor și procedurilor judiciare, acțiunea lui de trimis al împăratului investit cu puteri speciale, anume pentru a înfrîna pornirile de răzbunare sălbatică ale nobilimii maghiare, lupta pe care o duce el pentru stabilirea unui echilibru transilvănean atît de necesar în momentul în care imperiul se vedea amenințat la apus, sînt date care nuanțează variat profilul acestui intelectual de formație iluministă, care, totuși, nu este decît o slugă, o unealtă, și ca atare nu poate să facă altceva decît să execute ordinele primite.

O civilizație și o cultură pătrunse de rafinement, principii umaniste, frumusețe și generozitate, dar inutile, neputincioase în raport cu realitatea conflictelor mari ale vieții, se materializează în acest portret. În fața lui stă Horia, care, în ciuda faptului că nu recunoaște nici măcar că știe să scrie și să citească, se dovedește un om politic și un intelectual de forță egală, dacă nu chiar mai puternic decât Jancovich. Ridicat dintre iobagii unui popor aservit, Horia aduce cu sine argumentele realităților esențiale. Pentru el cultura, gândirea politică vastă, principiile morale, conștiința națională sînt arme puse în slujba acestor adevăruri primare — nu podoabe.

Luînd ca punct de plecare aceste particularități ale textului, regia caută în prima etapă de lucru o rezolvare plastică, un sistem de imagini care să dea ax întregii compoziții regizorale. Principiul soluției scenografice este stabilit: acțiunea se va desfășura într-un spațiu convențional, sprijinit, în partea de jos, pe adevărul brutal și respingător al unei încăperi de fortăreață sau de temniță, și încercuit, în fundal și deasupra, de o splendidă suprastructură barocă, rafinată și grațioasă. Frumusețile delicat spiritualizatei schelării superioare vor intra în conflict deschis cu duritățile și ostilitatea zidului și pardoselii, iar acestea vor nega violent dantelăria inutilă care le înconjoară. O temă de poezie filozofică puternic emoționantă, inspirată de ineputabila meditație asupra contradicțiilor și luptei de clasă ca motor al istoriei, se poate concretiza astfel în plastica spectacolului.

Deocamdată — la ora la care se scriu aceste rînduri — soluția definitivă nu a fost fixată. O sumedenie de variante se îngrămădesc, îmbrăcînd mereu alte imagini. Un dalaj imens de metal e despărțit, printr-o jumătate de zid, de un serafic peisaj convențional-idilic. O sală de închisoare medievală, sugerată prin grosimea jumătății de zid care o înconjoară și prin ogivele unor ferestre ce par continuate mult sub nivelul podiumului scenei, se asociază cu un plafon uriaș, pe o parte cortină, pe cealaltă plafon. Cortina reprezintă Cristul mort al lui Mantegna, cu uriașa perspectivă deformantă a tălpilor întoarse spre privitor, plafonul (care se realizează printr-o întoarcere a cortinei, înaintînd mult deasupra sălii) poartă imaginea ideală a proporțiilor umane în desenul lui Leonardo da Vinci. O variantă care mulțumește și mai mult pe regizor cuprinde, deasupra aceleiași jumătăți de încăpere medievală, o întreagă construcție barocă întoarsă *cu spatele* la sală, în așa fel încît publicul să vadă partea dinăuntru a ornamentelor și înfloriturilor arhitecturale; de această schelărie urmează să fie atîrnate în dezordine, ca într-o magazie sau într-un depozit părăsit, foarte multe tablouri celebre, ale căror imagini să se întrevadă abia lămurit și fragmentar, creînd numai atmosfera.

Pînă la urmă, imagistica scenei se simplifică la extrem. Scena va fi înconjunată de un joc de ferestre baroce — înalte, severe și grațioase — a căror parte de jos va fi acoperită cu obloane grele, menite să aducă motivul durității apăsătoare, de temniță. Și s-ar putea ca deasupra scenei să se păstreze suprastructura haotică și inutilă a tablourilor abia întrezărite... Oricum, asupra definitivării soluției scenografice se mai lucrează.

Într-o asemenea fază de lucru este devreme să anticipăm asupra caracteristicilor de joc. Pe regizor îl preocupă, așa cum l-a preocupat și pe dramaturg, aspectul — în același timp foarte viu și puternic marcat de semnele epocii — al acestui proces neobișnuit. Spectatorii nu vor trebui să aștepte de la ancheta judiciară la care asistă și al cărei final, pedeapsa capitală, este dinainte fixat, o luptă între acuzare și apărare, ca în justiția contemporană. Ancheta ține loc de proces (ne aflăm în fața unui proces acuzatorial și nu purtat în contradictoriu, fază intermediară între procesul inchiizitorial și cel modern); apărare nu există, în afară de cea pe care și-o pot asigura înșiși acuzații. Mobilul principal al acțiunii judiciare este politic (și acest lucru trebuie să se reliefeze cu vigoare în spectacol): lămurirea cauzelor celor mai adînci ale răscoalei și evitarea unei compromiteri a forței imperiale în fața nobilimii ungare. În lupta dintre anchetator și acuzați, Horia învinge, pentru că rămîne pînă la sfîrșit stăpîn pe sine, nu mărturisește decât ceea ce socotește singur necesar să destăinuie și ia cu sine în moarte tainele tovarășilor de luptă. Eroul renunță la toate avantajele și posibilitățile de autoapărare pe care le putea obține, referindu-se la convorbirile sale cu Iosif II.

Este o jentfă conștiință, lucidă, făcută în numele viitorului, pe care Horia îl speră mai bun pentru toți țărani români.

Este o mare răspundere pentru teatru și pentru interpreți „ridicarea în picioare” a unui astfel de moment care, cum spune dramaturgul, reprezintă o etapă crucială a afirmării conștiinței naționale, echivalentă pentru istoria țării noastre cu momentul Ioana d'Arc în istoria Franței.

A. M. N.

## PE SCENA NAȚIONALULUI CLUJEAN

*Evident, nu ne mai mulțumește astăzi un teatru istoric care și-ar restringe finalitatea la reconstituirea muzeală a unor epoci și evenimente trecute. Dar nici nu mai putem savura satisfacțiile de altădată ale înscenărilor fastuoase, cu tablouri colorate și pitorești, cu belșug de recuzită „istorică”, adesea de fantezie..*

*Zimbim cu melancolie la amintirea spectacolelor văzute în copilărie la „matineele școlare” — cu o groază de figuranți care-și schimbau în fiecare act costumul și bărbile :*

Schiță de decor de Mircea Matcaboji pentru spectacolul „Procesul Horia” de Alexandru Voitin — Teatrul Național din Cluj.

