

UNIVERSUL TEATRAL BUCUREȘTEAN ȘI POLITICILE CULTURALE DUPĂ 23 AUGUST 1944. PRIN FURTUNILE REALISMULUI SOCIALIST (IV)

LUCIAN SINIGAGLIA*

Resumé:

C'est la première partie de l'étude qui présente la nouvelle dramaturgie roumaine, écrite entre le 23 août 1944 et le moment où commence la rethéâtralisation. Parmi les écrivains qui ont écrit des pièces réalistes-socialistes se trouvaient Aurel Baranga, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius.

Keywords: Theatre in Bucharest between August 23 1944 and Beginning of Debates on re-Theatralisation, New Romanian Dramaturgy, Communist Press.

Repertoriul. Noua dramaturgie națională (I)

Un preambul

Este firesc, credem, ca înainte de a ne angaja în prezentarea amănunțită (pe cât posibil) a textelor aparținând dramaturgiei românești scrise între 23 august 1944 și momentul începerii dezbaterilor despre reatralizare (martie 1956) și a spectacolelor bucureștene care pornesc de la aceste piese, să conturăm atât o imagine de ansamblu a condițiilor în care acestea au fost scrise, cât și al modului în care au fost receptate de-a lungul timpului. Se va vedea că schimbările succesive de perspectivă, extrem de sinuoase, privind receptarea noii dramaturgii alcătuiesc probabil cea mai captivantă secvență a istoriei teatrale din perioadei pe care am precizat-o.

Prima afirmație de la care pornim îi aparține lui Valeriu Râpeanu, unul din purtătorii de cuvânt cei mai versați și versatili ai ideologiei comuniste. În introducerea pe care a făcut-o la *O antologie a dramaturgiei românești 1944–1977*, istoricul literar amintit afirma insidios: „În această perioadă (*după 23 august 1944*, n.n.) *spectacolul social* (s. V.R.) a fost mult mai puternic (*decât cel teatral*, n.n.), în sensul implicării tuturor oamenilor într-o schimbare radicală nu numai la nivelul structurilor-politic-administrative, ci și al destinului fiecăruia, încât orice spectacol pe o scenă părea până la urmă derizoriu. Forul public cuprindea acum înfruntări în

* Dr. Lucian Sinigaglia este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Adresă e-mail: lucian.sinigaglia@insse.ro.

care se jucau viitorul țării și al fiecărui individ. Toți fiind, deopotrivă, spectatori și personaje ale unor spectacole sociale neobișnuite, ieșite din comun (mari demonstrații, ciocniri de stradă), fără îndoială că spectacolul scenic nu mai avea nici pe departe aceeași amplitudine. Interesul era ținut treaz de alte forme de spectacol, în care dezvoltările legate de persoane care avuseseră rol de conductori ai destinelor țării întreceau cu mult orice abilitate constructivă scenică și orice magistrală lovitură de teatru. Ne referim la procesele care au avut loc în această perioadă și în care au fost implicați Ion Antonescu, Iuliu Maniu și Ion Mihalache, ca și alți numeroși oameni politici. Ceea ce duce în mod firesc la un *spectacol* (s. V.R.) cu revelații privind istoria apropiată sau imediată, *spectacol* (s. V.R.) care îi implica pe toți”¹. În ceea ce afirma editorul se găsea, evident, o doză masivă de cinism. Așa cum știm din mărturiile memorialistice, în epocă se practica masiv lectura obligatorie, în comun, la locul de muncă, dis de dimineață, a articolului de fond din officiosul comunist *Scânteia*. De acolo oamenii își luau rația de informații despre care azi știm că majoritatea erau false sau deformate (și bănuim că și mulți contemporani ai evenimentelor știau că sunt încredințați cu minciuni). Dacă n-ar fi fost condițiile economice precare cauzate de consecințele războiului și foamete, presupunem că mulți oameni ar fi ales să-și petreacă seara la teatru pentru a alunga zgura rămasă de la imunde lecturi.

Înainte de a intra în prezentarea propriu-zisă a subiectului propus, credem că este necesar să analizăm starea dramaturgiei originale în perioada care a premers celei analizate aici. La momentul 23 august 1944, teatrele aveau la îndemână, teoretic vorbind, un larg portofoliu de opere dramatice scrise după 1920. Iată o selecție dintre acestea, pe care le-am ordonat de ordinea alfabetică a numelor autorilor: *Goana după fluturi* de B. Amaru; *Sburătorul* (1923) de F. Aderca; *Seringa* (1943) de T. Arghezi; *Zamolxe* (1921), *Tulburarea apelor* (1923), *Daria* (1925), *Meșterul Manole* (1927), *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu* (1934) și *Arca lui Noe* (1944) de L. Blaga; *Alkestis* (1939) de D. Botta; *Omul cu mârtoaga* (1927) și *Capul de rățoi* (1940) de G. Ciprian; *Sfârșitul pământului* (1922), *Thebaida* (1924), *Meșterul Manole* (1925), *Omul care a văzut moartea* (1928) și *Marele duhovnic* (1930) de V. Eftimiu; *Rița Crăița* (1942) de Gala Galaction; *Meșterul Manole* (1927) de O. Goga; *Omul de zăpadă* (1927) de A. de Hertz; *Anișoara și ispita* (1929), *Cuibul de viespi* (1930; reluat cu titlul definitiv *Gaițele* în 1933) și *Borgia* (1936) de Al. Kirițescu; *Icarii de pe Argeș* (1933), *Rachierita* (1934), *Morișca* (1937), *Femeia Cezarului* (1940) și *Năframa iubitei* (1944) de Ion Luca; *Meșterul* (1922) și *Lupii de aramă* (1929) de A. Maniu; *Pavilionul cu umbre* (1926) de Gib Mihăescu; *Manechinul sentimental* (1926) de I. Minulescu; *Sosesc deseară* (1932), *Titanic Vals* (1932), *Escu* (1933), *Licuricii* (1935) și *Visul unei nopți de iarnă* (1937) de Tudor Mușatescu; *Suflete tari* (1922), *Danton* (1925), *Mioara* (1926), *Mitică Popescu* (1926) și *Act venețian* (1929) de Camil Petrescu; *Răspântia cea mare* (1922), *Ciuta* (1922), *Mușcata din fereastră* (1928) și *Tache, Ianke și Cadâr* (1933) de V.I. Popa; *Plicul* (1923) și *Apostolii* (1926) de L. Rebreanu; *Jocul de-a vacanța* (1938) și *Steaua fără nume* (1944) de M. Sebastian; *Molima* (1930) de I.M. Sadoveanu; *Acolo, departe* (1928), *Comedia zorilor* (1931) și *Veste bună* (1936) de M. Ștefănescu; *Generația de sacrificiu* (1932) de I. Valjan; *Domnișoara Nastasia* (1927), *Sam* (1928) și *Idolul și Ion Anapoda* (1934) de G.M. Zamfirescu². Parcurgând lista acestor scrieri dramaturgice, a căror valoare este diferită, în mod evident, ne punem legitima întrebare: ce argumente aveau cei care au vorbit despre golul din dramaturgia românească interbelică și din perioada celei de-a doua conflagrații mondiale? Răspunsul este simplu: era evident că, prin

¹ Valeriu Râpeanu, *Studiu introductiv*, în *O antologie a dramaturgiei românești 1944–1977*, București, 1978, p. 18–19.

² Anii în care au fost scrise aceste piese de teatru au fost preluați din *Dicționarul General al Literaturii Române*, prima ediție. În cele ce urmează, ne vom referi la această sursă folosind acronimul *DGLR*.

instaurarea treptată a regimului comunist de orientare sovietică, al cărei stindard estetic realist-socialist era fluturat atât de pe tancurile sovietice, cât și de cei care parcă abia așteptau semnalul sosirii lor, majoritatea lor deveniseră de neprogramat (a se citi *de nefrecventat*). Ținând cont de faptul că un teatru de repertoriu, cum era Naționalul bucureștean, avea, prin definiție, inclusă printre obiectivele sale revizitarea unor piese din dramaturgia națională, rezultă faptul că treptat teatrele aveau la îndemână din ce în ce mai puține piese românești. Unele, puține, vor fi o prezentă discretă în repertoriu (*Gaițele* de Al. Kirițescu, de pildă), altele vor trebui să aștepte ani buni pentru fi reintroduse în repertoriu.

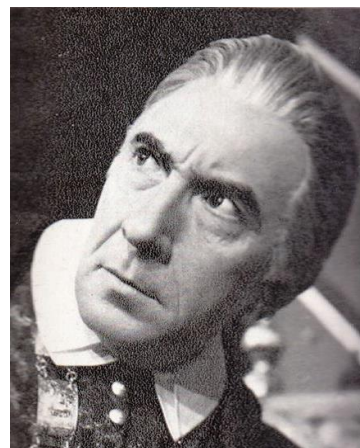


Fig. 1. – Nicolae Brancomir
(sursa: *Almanahul Teatrului Românesc 1942*).

Nici vechea dramaturgie uzual numită *clasică*, mai ales cea istorică, nu mai era frecventabilă. În optica realist-socialistă și în lumina manualelor de istorie coordonate de Mihail Roller, era cu neputință să fie rostită o tiradă precum cea de mai jos, din *Despot Vodă* de V. Alecsandri, pe care Nicolae Brancomir o declama vibrant în reprezentațiile Naționalului bucureștean din 1947:

„Eu nu știu ce-ai a zice.
Dar zic eu, Ștefan Tomșa, cu cerul față-aice,
Că mie nu-mi priește și țării nu-i doresc
Un Domn supusă slugă a Craiului leșesc,
Un om a cărui frunte când mândră, când pălită,
Stă dârză-n sânul țării și-afară umilită.
Această țară-a noastră nu știe a slugări;
Ea lasă altor neamuri pe brânci a se târî.
De însuși Ștefan Vodă Moldova e deprinsă
Să ție mai sus capul cu cât e mai învinsă.
Deci piară orice proclat: țăran, vecin, stăpân,
Pe tron, sub tron, oricine nu știe a fi român!”³.

Dramele istorice scrise de V. Alecsandri, B.P. Hasdeu, Al. Davila, B. Delavrancea erau pline de astfel de îndemnuri patriotice. Naționalismul care reiese din substanța acestor drame provine din moștenirea ideologică care provenea din universul ideatic al Revoluției din 1848 și,

³ Vasile Alecsandri, *Despot Vodă*, în Vasile Alecsandri, *Drame istorice*, Editura Scrisul Românesc, f.a., p. 42–43.

după opinia noastră, era unul moderat, în sensul că nu crea un curent xenofob. Într-un regim care propovăduia internaționalismul (evident, în granițele enclavelor subsumate comunismului), asemenea impulsuri patriotice erau condamnate cu asupra de măsură. Cine îndrăznește să le propage, ajungea deseori în temnițele universului concentraționar românesc. Cu precauții, dramaturgia istorică a secolului al XIX-lea și a începutului de secol XX avea să fie reintrodusă în repertoriu după ce realismul socialist părea că și-a epuizat resursele, în ciuda faptului că acestea păreau eterne în capacitatea lor de adaptare procustiană.

Aceste eludări ideologice ale operelor dramatice din varii epoci au stat la baza mult vehiculatei teorii a golului. Iată cum a formulat-o Valeriu Râpeanu, într-un mod discutabil, care poate fi considerat arbitrar din multe puncte de vedere: „Anul 1944 afla dramaturgia românească într-o criză ce intrase în faza ei acută. Începând cu 1937 (*e posibil ca istoricul literar să se fi oprit la anul care a premers celui în care regele Carol al II-lea și-a instaurat propria dictatură*, n.n.), marii dramaturgi ai epocii încep să cunoască panta descendentă a creației lor, să se repete într-o gamă minoră, să-și supraviețuiască prin lucrări care aduceau doar uneori aminte – în scene izolate, în câteva replici – de culmile operei lor”⁴. Mai degrabă după 1944, în răstimpul scurt care s-a scurs până la cvasilegiferarea dogmatică a realismului socialist, s-ar zice că unii dramaturgi valoroși sau numai citabili, au fost prezenți pe scenele bucureștene cu opere de importanță secundară.

Era firesc ca fluxul scrierii pieselor de teatru și a reprezentării lor să continue, însă cursul istoriei a impus o uriașă ruptură între dramaturgia de dinainte și cea de după 23 august 1944. În perioada care a premers instaurării depline a domniei realismului socialist, s-a mers și pe modelele clasice. Uneori, un fir subțire desparte spectacolele cu substrat propagandistic de cele pe care le considerăm a fi parte din repertoriul *normal*.

În scurta perioadă dintre 23 august 194 și 30 decembrie 1948, dramaturgi consacrați, aflați pe diverse paliere valorice, au fost prezenți cu spectacole scrise pe linia ce le era caracteristică. Astfel, s-au reprezentat spectacole pornind de la piesele *Sylvette* de Victor Eftimiu (Teatrul Național), *Manase* de G. Ronetti-Roman (Teatrul Municipal), *Ion al Vădanei* de Nicolae Kirîțescu (Teatrul Maria Filotti). Fiind receptate cu un minim de interes din punct de vedere al grilei normative aflate în construcție, le vom prezenta în următoarea etapă a cercetării noastre.

Aflându-ne pe tărâmul opiniilor, aproape fascinant prin ambiguitate, e locul s-o cităm și pe cea a lui Marin Preda, care se referă la perioada ce a fost desemnată ca fiind cea a *obsedantului deceniu*. Marele prozator, autorul sintagmei amintite, poate fi suspectat de pledoarie *pro domo*, fiindcă valorosul roman *Moromeții* îi apăruse în 1955. „În concepția acelor care consideră deceniul '50 – '60 ca un hiatus”, spunea Marin Preda, „acest hiatus nu constă în faptul că s-a scris prost sau bine, ci în aceea că s-ar fi scris în afara literaturii. (...) Nu cumva adepții acestei teorii a hiatusului consideră literatura revoluționară în afara literaturii? Nu cumva ei sunt partizanii imobilismului estetic? Nu cumva ei ar fi vrut ca, în timp ce imensa majoritate a poporului, dornică de transformări, căuta o nouă formulă de existență socială, scriitorul să-și tragă obloanele la ferestre și să-și continue literatura dintre cele două războaie mondiale? (...) Că acest început de literatură revoluționară a fost repede însoțit de degenerări dogmatice nu e vina literaturii revoluționare și, în orice caz, această înțelegere nu scoate literatura din câmpul ei firesc. Dimpotrivă, o literatură plutind pe ape atemporale, senine și izolate, în vreme ce alături oceanul social este în fierbere, mai degrabă poate da naștere, într-o cultură, unui hiatus”⁵.

⁴ Valeriu Râpeanu, *op.cit.*, p. 7.

⁵ Gheorghe Stroia (coord.), *Creație și ideeție*, București, 1971, p. 181.

Istoricul și, totodată, criticul teatral Mircea Ghițulescu a susținut teoria conform căreia dramaturgia, destinată prin spectacol unei receptări publice imediate, s-a arătat extrem de vulnerabilă în fața ingerințelor politice⁶. Aceste ingerințe, care au interferat cu textele, cu spectacolele și, în cele din urmă, cu cronicile care porneau de la spectacol, vor fi și ele subliniate în prezentul studiu.

Precizăm că am preferat să inserăm citate de mari dimensiuni din presa epocii, pentru a urmări procesul de ideologizare în toată amplitudinea sa (acesta înglobând și perspectiva politică proprie cronicarului asupra personajelor și a evenimentelor din piesa analizată). Un alt motiv, mai prozaic de această dată, stă la baza citării *in extenso*: uneori este expus rezumatul unor piese care sunt greu accesibile în format tipărit. Uneori am comentat câte o idee din cele reproduse, chiar și cu intenția de a arăta că nu am reprodus citatele în mod mecanic.

Primele încercări dramaturgice „revoluționare”

Trebuie s-o spunem deschis: primele încercări dramaturgice scrise după normativele ce începeau să se subsumeze totalitarismului au fost simple însălări. Acest fapt rezultă din cronicile scrise în epocă și nu-l putem combate, neavând acces la textele acestor piese. Și, din păcate, impresia de puzzle nefinalizat rămâne după lectura multor alte creații din noua dramaturgie națională. Printre aceste prime încercări s-au aflat *Acolo în sat* de M. Maltopol, *Ziua cea mare* de Al. Gheorghiu-Pogonești, *Bal la Făgădău* de A. Baranga și *Clocot* de V. Russu-Șirianu. Acestea reprezentau piese dintr-un arsenal propagandistic care servea la bombardamentul ideologic lansat asupra populației.



Fig. 2. – Colonelul Mihail Maltopol
(Sursa: *Scânteia*, 17 noiembrie 1944).

Acolo în sat s-a reprezentat într-un spectacol coupé, care mai cuprindea și *Mireasa roșie*⁷ de V. Eftimiu. Autorul piesei era colonelul Mihail Maltopol. Acesta luptase în armata română pe frontul

⁶ Apud Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, 2000, p. 186.

⁷ *Mireasa roșie* de V. Eftimiu fusese scrisă în 1912. Apud DGLR, prima ediție, vol. E–K, p. 16.

estic, a fost luat prizonier de război, fusese inclus de sovietici în Divizia „Tudor Vladimirescu”⁸ și a participat la eliberarea zonei ungurești Debrecen. Reproducem *in extenso* afirmațiile făcute de colonelul Maltopol⁹ într-un interviu publicat în oficiosul comunist Scânteia, socotind că acestea sunt relevante pentru conturarea unei zone fierbinți a istoriei naționale și luminarea unor mentalități ale epocii: „Trebuie să vă arăt că sunt unul dintre prizonierii de la Stalingrad. Asta înseamnă aproape trei luni de inutilă rezistență sub cleștele încercuirii Armatei Roșii, trei luni de inutile jertfiri și tratament neegal din partea nemților. Ne-au înfometat până la inanție, ne-au lăsat să dormim în zăpadă (...). «Numai cine luptă, acela are dreptul la hrană», așa răspundeau ofițerii comandamentului german la cererea dreptului nostru de hrană. Așa au reușit să ducă în linia întâi ultimele resturi ale unităților românești, în majoritate răniți și degerați. Ca urmare, s-a născut încă de pe atunci în noi o ură neînfrântă contra aliatului neamț, care ne tratase nu numai necamaraderește, dar chiar neomenește. Când am căzut prizonieri și am constatat mărinimia și umanitatea tratamentului rus, am înțelege cât de orbiți fuseserăm de propagandă. În lagăre am fost tratați după toate convențiile internaționale. (...) Am constatat până la evidență egoismul și exclusivismul german. Ne-am convins că lozinca *Deutschland über alles in der Welt* (*Germania deasupra tuturor*, traducere M.M.) continuă să fie urmărită cu aceeași sete seculară de expansiune spre Est, de subjugare a celorlalte popoare. Foamea este o foarte precisă piatră de încercare a caracterelor și neamțul, în fața ei, și-a dezvăluit clar egoismul și rapacitatea în cele trei luni ale încercuirii. Și-a dat arama pe față, cum s-ar spune. Acum se înțelege cum s-a născut noua conștiință românească, dovedită astăzi salvatoare de neam. Au pornit atunci, de prin toate lagărele Uniunii Sovietice spre Moscova, mii de cereri scrise, personale sau în bloc, nu numai pentru a ni se aproba organizarea unei mișcări naționale patriotice, dar chiar (a unor) unități luptătoare de voluntari. Să ascuți înțelepciunea poporului, că nu vei greși niciodată. Și a fost cazul. Personal mă aflu, împreună cu 15 ofițeri români, într-un lagăr de aproape o mie de ofițeri nemți, majoritatea căzuți la Stalingrad. În biblioteca lagărului, am putut citi tot ceea ce se interzisese ofițerilor de carieră, cu privire la Rusia Sovietică și doctrina de bază a așezării ei sociale de azi. Curând am văzut lumina adevărului și josnicia propagandei mincinoase cu care fuseserăm porniți la luptă spre Răsărit. În lagăr se organizase deja o puternică mișcare antifascistă, (cea) a ofițerilor nemți. Cunoscând limba germană, m-am apropiat de ea și, în curând, convingerile ce-mi făcusem s-au întărit. La prima împrejurare, am constituit o mișcare românească antifascistă a lagărului, alături de cea germană. Gestul meu a fost un îndemn pentru toți cei opt preoți militari germani aflați printre prizonieri, care s-au înscris și ei în mișcarea antifascistă germană. Aveam așadar dovada că poporul, adică trupa, precum și reprezentanții bisericii creștine se luminaseră, constatând că luptasem pentru o cauză nedreaptă, din punct de vedere social și uman. Curând am fost ales ca delegat al ofițerilor români din lagăr și am plecat în apropierea Moscovei, unde s-a întrunit congresul delegaților din toate celelalte lagăre. Aici ne-am dat cu toții seama de puterea și de însuflețirea mișcării, care se întărea din zi în zi mai mult, prin discuțiile lămuritoare de la Congres, (precum) și de frăția ce ne unea. Un perfect acord de vederi și sprijin frățesc al noilor simțiri românești salvatoare am aflat la colonelul Cambrea și șeful său de Stat Major de azi, colonelul Teclu, veniți din alte lagăre, de asemeni ca delegați. În fața a 3013 cereri scrise ce au fost adresate de prizonierii (cu) grade inferioare Uniunii Sovietice, pentru a li se aproba constituirea de unități de voluntari, am decis, cu unanimitatea delegaților congresului, să cerem să ni se dea această aprobare. Într-un timp relativ scurt, ni s-a dat aprobarea, organizându-se (...) divizia cu denumirea «Tudor Vladimirescu», sub comanda colonelului Cambrea. În calitatea mea de președinte al mișcării

⁸ A se vedea date despre această controversată formațiune militară și rolul său politic în subcapitolul «Democratizarea» armatei, din *Istoria românilor*, vol. X, coordonator Dinu Giurescu, Editura Enciclopedică, București, 2013, p. 732–734.

⁹ În momentul acordării interviului, colonelul Mihail Maltopol era președintele Mișcării național-patriotice a prizonierilor români din URSS. *Apud Scânteia*, 17 noiembrie 1944.

voluntare românești, am cerut să plec de îndată pe frontul din Crimeea, unde să pot arăta fraților noștri români (...) adevărul ce li se ascundea. Am conceput și semnat mii de manifeste, care s-au aruncat din avion. Am făcut, în același scop, împreună cu o echipă de voluntari, difuzări la megafoane electrice de mare putere. Am repetat lucrul meu pe frontul Moldovei, prima (zonă) eliberată de nemți. În sfârșit, la 23 august, am fost fericit să văd întreaga țară dezlegată la ochi și mâini, îmbrățișând țelul luptei noastre. Serbăm azi un an de la începutul organizării diviziei «Tudor Vladimirescu». În ziua acestei aniversări, să nu uităm grupul de români entuziaști, trimiși în Uniunea Sovietică de către nenorocitul regim fascist, pentru că au încercat mai demult, cu prețul temniței, să oprească țara de a cădea în prăpastia unde era dusă. În fruntea lor răsună heraldic (sic!) spre izbândă numele doamnei Ana Pauker, apoi domnii V(asile) Luca, Măță, Dumitru Petrescu, Romanescu, magistratul Stere, fiul lui Constantin Stere și alții. Fără ajutorul acestor buni români, care au dovedit că păstrează rădăcini de adânc patriotism cu pământul românesc, nu știu dacă am fi putut obține așa de ușor aprobarea voluntariatului salvator de azi. Sunt sigur că ei au fost pentru Uniunea Sovietică o garanție neîndoioasă asupra sincerității cererii noastre. În ceasul aniversării de azi, le trimitem un gând de caldă recunoștință, pentru ceea ce au făcut și continuă să facă și azi pentru consolidarea izbânzilor democratice ale diviziei»¹⁰.

O lună mai târziu, după premiera care a avut loc simbolic pe data de 7 noiembrie 1944, același oficios comunist a publicat o cronică nesemnată despre spectacolul cu piesa *Acolo în sat*, din care aflăm: „ Militar valoros, d-sa (*colonelul M. Maltopol*, n.n.) este în același timp și un energic organizator, un animator și un mobilizator de mulțimi. Acum, d-sa apare celor care nu l-au cunoscut decât în postura de militar, ca un scriitor cu reale însușiri. Pe scena Teatrului Național, unde i se prezintă piesa într-un act intitulată *Acolo în sat*, se desfășoară o acțiune vie, concentrată, care destăinuie existența unui autentic filon dramatic. Acțiunea piesei se petrece într-un sat din Oltenia, unde un tânăr ostaș, (plecat de) multă vreme pe front, se înapoiază fără veste, aflând că soția sa îl înșeală cu un locotenent german. Gelos, Neculai îl omoară pe ofițerul german, iar apoi se înrolează în rândurile partizanilor care luptă pentru eliberarea țării de sub jugul hitlerist. Rolul lui Neculai este interpretat cu mult nerv de dl Făgădaru, care dă mult relief piesei. Dl Polizu creionează și d-sa un personaj interesant, ca și dl N. Dimitriu, (ca) și dnele Ana Luca, Emilia Cozachievic și Maria Burbea-Făgădaru. În rolul lui Fritz, dl Lăzărescu a șarjat un personaj inexpresiv și antipatic, achitându-se cu destulă greutate de neplăcuta sarcină care i s-a încredințat»¹¹. Remarcăm faptul că în cronică apare o referire la o așa-zisă mișcare de partizani, pe care istoriografia contemporană nu o menționează ca atare. Notăm că regia a fost semnată de N.Gh. Kirilov (care, de fapt, era unul dintre asistenții de regie ai Naționalului bucureștean), iar scenografia a fost elaborată de Veturia Oancea.

Ne abatem puțin de la firul principal al cercetării noastre pentru a cita un fragment dintr-un articol de o rară vehemență, scris de colonelul Maltopol în timp ce armata română, căreia se presupune că-i aparținea, încă lupta pe frontul de vest. Precedate de acuze care veneau de la autori autohtoni, al căror nume nu ne este dovoalat de autorul articolului, privind neinclusiunea pieselor lor în repertoriu, iată cerințele drastice care au apărut în oficiosul comunist *Scânteia*, sub titlul *O problemă națională: Teatrul Național*: „Teatrul Național se stinge văzând cu ochii. (Este) un muribund ros de subiectivism atât în producția dramatică autohtonă (...) sau (în) traduceri, cât și în difuzarea acestei producții la lumina rampei, potrivit cu greșitele criterii de selecționare ale Comitetului de lectură. Să facem teatrului muribund o injecție *național-patriotică* (s.n.), să extirpăm fără milă părțile putrede ale subiectivismului și să-l salvăm. Altfel, o educație național-patriotică ce trebuie îndeplinită prin artă și teatru, rămâne o vorbă goală»¹².

¹⁰ *S-a născut o nouă conștiință românească*, nesemnată, în *Scânteia*, 17 noiembrie 1944.

¹¹ *Acolo în sat* de colonel M. Maltopol, nesemnată, în *Scânteia*, 17 decembrie 1944.

¹² Colonel Mihail Maltopol, *O problemă națională: Teatrul Național*, în *Scânteia*, 5 martie 1945.

Ofensiva pieselor scrise pe linia normativelor avea să continue abia peste un an de la premiera precedentei piese. Într-o notă nesemnată, cititorul afla din oficiosul *Scânteia* că „premiera piesei *Ziua cea mare*¹³, (scrisă în) trei acte de muncitorul mecanic Alexandru Gheorghiu-Pogonești va avea loc sâmbătă 8 decembrie (1945) în sala de festivități a uneia din marile întreprinderi. Autorul, Alexandru Gheorghiu-Pogonești, muncitor autodidact, cunoscut în lumea muncitoare din spectacolele pe care le-a organizat și la care a participat efectiv, va prezenta în *Ziua cea mare* o interesantă reuniune de tipuri, conflicte și portrete, simboluri și trepte de viață interioară, puse în slujba ideii de luptă pentru democrație și reconstrucție. Astfel, de-a lungul celor trei acte dirijate (*puse în scenă*, n.n.) de Sandu Eliad, publicul va înregistra un exemplu de înfrățire și contopire a valorilor muncii manuale cu acelea ale muncii intelectuale, precum și pasul înainte înfăptuit de slujitorii și spectatorii Teatrului Poporului”¹⁴.

În cronică sa la spectacolul cu piesa scrisă de Gheorghiu-Pogonești, Silvian Iosifescu, ancorat puternic în spiritul epocii, afirmă: „*Ziua cea mare* descrie viața într-o familie muncitorească. Acțiunea se petrece cu puțin înainte și în ziua de 23 August și oglindește un aspect din lupta care a dus la victoria împotriva regimului fascist de la noi. Mediul muncitoresc e redat în culoarea lui adevărată, cu amănunte ce dovedesc spirit de observație. Dialogul e viu, curgător, verosimil. Piesa e în general bine construită, în special actul al doilea, cu acțiunile paralele și conflictul său gradat și susținut. I-am imputa dlui Gheorghiu-Pogonești doar unele căderi în tonul declamator. Tocmai într-o lucrare de însuflețire, de dinamizare ca a d-sale, totul trebuie să reiasă din acțiune și nu din crâmpie de discurs, intercalate în replici. Dar această lipsă nu ia forme supărătoare (...). *Seara cea mare* constituie un spectacol atrăgător și util. Dl Sandu Eliad a regizat piesa cu simț al rostului ei și al tonului just. Sub direcția de scenă a dlui Focșăneanu, echipa Teatrului Poporului a depus eforturi merituoză și izbutite de a înlătura greutatea pe care le ridică jocul pe scene improvizate. Din distribuție, trebuie scoase în relief umanitatea și sobrietatea dovedite de dl Iulian Bradu, precum și creația inteligentă a dlui George Rafael, în rolul unui cinic băiat de bani gata. Deasemeni, trebuie subliniate aporturile doamnelor Rovințescu, Chamel și Gheorghiu și ale dlor Leahu, Calmuschi și Dămian”¹⁵.

În vara anului în care s-au desfășurat alegerile falsificate¹⁶ (1946), la Teatrul Comedia s-a reprezentat *Bal la Făgădău* de Aurel Baranga, în regia lui Sică Alexandrescu. Evocându-l pe regizor, dramaturgul a evocat împrejurările care i-au dat posibilitatea să-și manifeste oportunismul: „L-am cunoscut (*pe Sică Alexandrescu*, n.n.) în mai 1946. Cu două săptămâni de a-l vedea pentru prima dată, sunt chemat *sus* de (Iosif) K(ișinevski). În câteva cuvinte, scopul convocării sale este: în noiembrie vor avea loc alegerile. O să fie greu. Dușmanul (*partidele istorice*, n.n.) a trecut la ofensivă. Va trebui să folosim toate armele. «Tu n-ai putea să scrii o comedie, în care să arăți cine sunt bandiții ăștia?» (...) Vineri – la o săptămână de la convocarea mea *sus* (s. A.B.) – telefon de la (Iosif) K(ișinevski): «Am citit piesa, merge, te duci la comandament» – statul major de propagandă al Blocului Partidelor Democratice – la «Hotel Continental și iei contact cu M(ihail) Fl(orea) (*Teatrológul Miruna Runcan l-a indentificat pe omul politic comunist Mihail Florescu ca fiind persoana la care se făcea referire*, n.n.)». M(ihail) Fl(orea) e un om încântător, a luptat în Spania, în brigăzile internaționale și și-a păstrat intactă

¹³ Vom vedea, în cele ce urmează, că o piesă cu același titlu, aparținând scriitoarei Maria Banuș, va fi reprezentată în premieră în aprilie 1950, pe scena Naționalului bucureștean.

¹⁴ Note: *Ziua cea mare la Teatrul Poporului*, nesemnat, în *Scânteia*, 3 decembrie 1945.

¹⁵ Silvian Iosifescu, *Cronica teatrală. Teatrul Poporului: Ziua cea mare*, în *Scânteia*, 7 februarie 1946. În cuprinsul cronicii, autorul greșește numele piesei, botezând-o *Seara cea mare*, fapt corectat de noi în mod tacit, luând în considerare titlul cronicii și ceea ce e scris în avâncronica din care am citat anterior. În al optulea volum al istoriei sale, Ioan Masoff nu menționează spectacolul.

¹⁶ A se vedea detalii privind falsificarea alegerilor din 1946 în *Istoria Românilor*, vol. IX, Editura Enciclopedică, București, 2008, p. 622 și urm.

toată tinerețea. «Am citit piesa, îmi spune, «(e) grozavă (...)». (...) Sică Alexandrescu mă așteaptă în biroul lui de la Teatrul Comedia (...) cu ceașca de cafea și pachetul de țigări Camel, alături. Se scoală, se foiește: «Domnule Aurică, ți-am citi piesa (...). Dumneata ameninți să ajungi un mare dramaturg». Și ca replică de efect: «Îți pun piesa în scenă aici, la Teatrul Comedia». Am impresia că visez. Am impresia că visez, îl iau pe sus (...) și îl prezint lui M(ihail) Fl(orea). «Bravo, maestre Sică, să ne spuneți cât o să coste». «Nici un ban. Totul pe contul meu». (...) Deși piesa era o improvizație fără valoare literară sau dramatică (*afirmație care îl pune într-o lumină nefavorabilă pe binecunoscutul regizor, cel care, așa cum s-a văzut, a acceptat în mod oportunist să-i monteze lucrarea, n.n.*), a făcut dintr-o pasișă servilă un mare succes¹⁷.



Fig. 3. – Lulu Savu
(sursa: colecția Mihai Sarca).

Spectacolul cu piesa *Bal la Făgădău* s-a jucat zilnic între 22 august și 17 septembrie 1946 și i-a trezit unui comentator necunoscut următoarele remarci banale, cu iz didactic simplist. De remarcat finalul, care conține o afirmație riscantă, pe care o bănuim ca fiind pur conjuncturală: „Muiându-și până în bogatul val de aspecte ce caracterizează frământarea politică actuală și alegând din ele pe aceea care definesc mai bine structura politicienilor «de mititei», proaspătul autor dramatic Aurel Baranga încearcă realizarea unei fresce în stil caragialesc. Și fără a-l acuza de plagiat, pentru că stilul Caragiale este mai mult decât personalitatea bătrânului autor, putem spune că dl Baranga l-a imitat pe marele dramaturg (s.n.) în inițiativa de a scrie despre soiul acesta de politicieni veroși pentru că era de-al lui, ci bătându-se cu pumnii în piept și afișând pretutindeni *marele lui patriotism* (s. Interim), proclamă sus și tare: «Guvernul e de vină!». Acesta este aspectul pe care dl Baranga l-a luat ca bază de pornire pentru comedia domniei sale. Alăturându-i apoi lupta vanităților, o moralitate dubioasă și detalii caracteristic mahalagești, fresca se întregește și capătă culoare. (...) Și dacă avem un cuvânt de apreciere pentru munca depusă în acest spectacol, ținem să relevăm mai ales faptul că *suntem în fața unei piese de factură îndrăzneată* (s.n.), care pune și rezolvă probleme actuale. Este o calitate, pe care am întâlnit-o prea rar în concepția oamenilor noștri de teatru¹⁸. Cronicarul îi amintește pe interpreți, printre aceștia aflându-se Dina Mihalcea, Rodica Damian, Lulu Savu, Erastia Peretz, Elena Sereda, Virginica Stoicescu, Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Costache Antoniu, Alexandru Ionescu-Ghibericon, Mircea Constantinescu, Niki Atanasiu, Alexandru Ciprian. Ioan Massoff îi menționează și pe Florica Demion, Agnia Bogoslava, Vasile Lăzărescu, N. Niculescu-Buzău¹⁹.

¹⁷ Aurel Baranga, *Jurnal de atelier*, București, 1978, p. 7–9.

¹⁸ Interim, *Cronica teatrală*, în *România liberă*, 24 august 1946.

¹⁹ *Apud* Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VIII, București, 1981, p. 349.

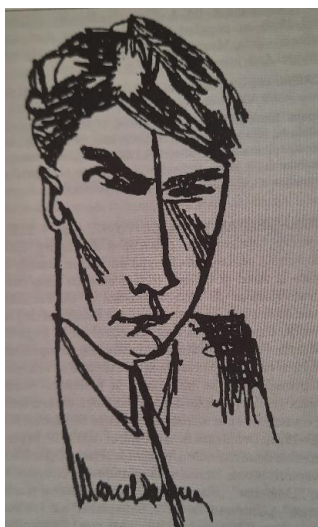


Fig. 4. – Vintilă Russu-Șirianu, desen de Marcel Iancu
(sursa: DGLR).

La deschiderea Teatrului Muncitoresc C.F.R., în seara zilei de 27 septembrie 1946, s-a reprezentat *Clocot* de Vintilă Russu-Șirianu. Autorul, care a trăit între 1897 și Spectacolul a fost pus în scenă de regizorul Aurel Ion Maican. Vintilă Russu-Șirianu (1897–1973) a fost publicist, scriitor și traducător. A fost secretarul lui Nicolae Iorga la Liga Culturală, îndeplinind apoi aceeași funcție la Societatea Scriitorilor Români. Vintilă Russu-Șirianu a scris versuri, schițe, povestiri, articole și cronici publicate în *Luceafărul*, *Flacăra*, *Gândirea*, *Adevărul literar și artistic*, *Rampa*, *Universul literar*, *Revue franco-roumaine*. A scris, printre altele, piesele *Biruiitorul* (în colaborare cu Al. Băbeanu), *Clocot*, *Ochiul strigoiiului* și *Mânzul nebun* (ultimele două în colaborare cu Cezar Petrescu). În 1947 i-au apărut scrieri dramatice în volumul colectiv *Teatru pentru muncitori*. A fost fiul scriitorului Ioan Russu-Șirianu și soțul actriței Irina Răchițeanu-Șirianu²⁰.



Fig. 5 – Imagine din spectacolul *Clocot* de V. Șirianu
(fotografie din caietul program *Teatrul Giulești 1946–1971*, colecția Lucian Sinigaglia).

²⁰ Apud DGLR, ediția întâi, vol. P–R, p. 717–718.

Șerban Cioculescu, gazetar democrat, a reconstituit atmosfera din seara premierei. Spectacolul „prezenta momentul Griviței Roșii. Eram așezat în stal în așa fel încât puteam urmări jocul de fizionomie al invitatului de onoare Gheorghe Gheorghiu-Dej, în repetate rânduri citat în piesă ca prezent. Ei bine! Prea deasa lui numire a sfârșit prin a-l indispuce. Nu gusta excesele obsecviozității: fața i se crispa de neplăcere!”²¹. În oficiosul comunist a apărut o cronică nesemnată, din care cităm pe larg, pentru că prezintă detalii asupra sălii noului teatru și ilustrează, evident, noile normative de exprimare: „În centrul cetății ceferiste cartierul Grivița-Giulești s-a înălțat în marmură, spre stele, aspirația spre cultură a muncitorilor. În liniile verticale ale palatului, a cărui masă impresionantă scapără alb sub reflectoare, intuiești simbolul sufletului acestor oameni, iar coloanele marmorei cristalizează sensul luptei de avangardă a ceferiștilor. Cel mai mare teatru muncitoresc al țării are o sală vastă, cu o minunată acustică. Luminile indirecte, poziția originală a balcoanelor, scena impresionant de spațioasă, utilajul tehnic indică temeinicia lucrului de aici, care îngăduie sigur prezentarea celor mai îndrăznețe spectacole. Și nu putea să stea la începutul teatrului, înțeles ca forță creatoare, învingătoare, dinamică a inerției și prejudecăților, decât o piesă care ar fi concentrat întregul tumult al zecilor de mii de ceferiști. Aceasta este *Clocot*, dramă în 8 tablouri de Vintilă Russu-Șirianu, care exaltă înalt Grivița anului 1933. Totdeauna actualitatea în teatru a fost primită cu reticență (*aserțiunea autorului anonim este eronată și dovedește serioase goluri în cultura teatrală*, n.n.). Documentarul trebuia să fie prăfuit de ani, dincolo de tumultul vieții care îl creiase. O privire romantică numai putea fi azvârlită asupra trecutului. Evenimentele prezente, înregistrate de presă, puteau fi cel mult materialul unei reprezentații de reviste, sub semnul șarjei. În același timp, creatorul unei opere în care actualul este punct central, se izbește de limitele faptelor precise, de zidurile realității. Fantezia nu-i este îngăduită și nici cristalizarea patetică în jurul personajilor existente încă. Există o neputință parcă de a adera la spectacolul ai cărui protagoniști pot fi întâlniți alături de tine la cotiturile de drum. Piesa dlui Vintilă Russu Șirianu infirmă toate aceste considerațiuni. Valabilitatea îi este acordată de încadrarea acestui gen teatral sub semnul adevăratei sorți. Fibra dramatică a personalității sale a vibrat prelung, sufletul său *a clocotit* (s.a.) în tumultul Griviței. Și realizarea armonică, unitară, dată de legi literare, a venit parcă de la sine. Căci *Clocot* este lupta în care nu există protagoniști, (ci numai) efort colectiv al conștiinței muncitorești, al năzuinței spre libertate, al ridicării de ziduri împotriva dictaturilor. Tablourile piesei au variat pe o curbă mereu ascendentă, curba sufletului oamenilor Griviței. Cuvintele personajelor erau abrupte, dure, dinamice, înflăcărare. A răsunat, deasupra scenelor în care muncitorii își jucau retrospectiv rolul care fusese și al trăirii lor, sirena, glasul luptei pentru dreptate și adevăr. Poate că nici un alt simbol mai pur nu va oferi realitatea teatrului ca această sirenă pe care s-au încheștat, dincolo de moarte, mâinile tânărului Vasile Roaită. În contrast cu iarna grea a anului aceleuia, cu mizeria cruntă a clasei muncitoare, a fost tabloul în care societatea burgheză s-a lăfăit în neînțelegere, afacerism și adulter. Cu toate acestea – o altă trăsătură de valabilitate a teatrului dlui Russu-Șirianu –, nicio aluzie sectară nu a coborât nivelul artistic (*oare autorul cronicii se temeă că nucleul comunist care acționa în piesă putea fi privit asemenea unei secte?*, n.n.). Se simțea puternic, permanent prezent doar clocotul, clocotul mare al revoltei, pe liniile umane. Recitativul acela dinamic, începutul primului tablou, ne-a amintit precis de imnul *Satane*, al marelui poet italian Giosuè Carducci, al cărui final intona lauda supremă forței aburului învingător al spațiilor, iar scandarea *Imnului muncii* de Maiacovski de către întreg ansamblul a frazat (sic!) o grandoare a condiției umane a muncitorului de care cei 80 de actori erau total conștienți. Direcția de scenă a dlui Aurel Ion

²¹ Șerban Cioculescu, *Amintiri teatrale*, scriere publicată în antologia *Cronici teatrale*, București, 2008, p. 138.

Maican a izbutit însumarea armonică a unor splendide eforturi individuale, creând o omogenitate rară colectivă. Suntem siguri că ansamblul ceferiștilor va izbândi mereu, însufleții de aspirația spre o artă căreia i se dăruiesc fără nicio reticență. Și chemarea lor, lansată milioanele de oameni ai munci, îndeamnă la bucuria trăirii. Acesta este spiritul nou al Teatrului C. F. R. Dator să se mențină la un nivel artistic valabil, el nu va trebui să părăsească formula de manifest atât de fericit lansată de *Clocot* și așteptăm de la entuziastul responsabil artistic Sergiu Dumitrescu (*directorul Teatrului C.F.R. în acel moment*, n.n.) îndeplinirea promisiunii din articolul său inaugural, de promovare a pieselor în care se reflectă lumea nouă a uzinelor, a atelierelor, a aspirațiilor colective. Dovedesc necesitatea și valabilitatea acestei formule aplauzele furtunoase ale fiecărei seri”²².

Spectacolul *Dictatorul* de Al. Kirișescu a fost prezentat în sala Operei de un grup de actori printre care se aflau Nelly Sterian, Nicu Dimitriu, Maud Mary, Elena Lulu Cruceanu, Nicolae Motoc, Dorin Sireteanu. Interesul pentru actuala cercetare este dat de faptul că acțiunea piesei se petrece în epoca guvernării antonesciene. Detalii aflăm din cronica semnată de Florica Șelmaru și apărută în *România liberă*: „După o lungă și infructuoasă odisee care i-a purtat filele din mâna unui director de teatru pe masa de lucru a celui alt și în servieta unui al treilea, piesa dlui Al. Kirișescu a izbutit să fie jucată. Să nu vă închipuiți cumva că aceasta s-a petrecut mulțumită inițiativei (unui) al patrulea director de instituție teatrală. Cu o unanimă, și politicoasă părere de rău, «animatorii» teatrului bucureștean au respins «comedia satirică» a d-lui Kirișescu, pentru o mie și unul de motive de cea mai nebănuită varietate. Atât au fost de multe motivele invocate și atât de felurite, încât, fără să vrem, ne-am întrebat de nu cumva, tot atât de unanimă ca și curtenitoarea dezolare care a prezidat la ceremonia repetată a refuzurilor, domnește, în lumea directorilor de teatre de la noi, un fel de – cum să-i spunem – sficiune în fața politicului.



Fig. 6 și 7. – Nelly Sterian și Nicu Dimitriu, interpreți ai rolurilor principale din spectacolul *Dictatorul* de Al. Kirișescu (surse: caiet program al Companiei Bulandra și *Revista Teatrului Național*, stagiunea 1950–1951, ambele din colecția Lucian Sinigalia).

²² *Cronica dramatică*, articol nesemnat, în *Scânteia*, 23 octombrie 1946.

Mai precis, în fața politicului actual sau aparținând unui trecut recent și, prin aceasta, încă viu sub anumite aspecte. Ne-am mai mărturisit și cu alt prilej, tot în această cronică, nedumerirea. Nu vom insista însă aici asupra cauzelor care ar fi putut da naștere unei asemenea idiosincrazii (...). Vom menționa numai că piesa dlui Al. Kirițescu posedă calități care o fac demnă de o primire mai prietenoasă din partea direcțiunii diferitelor teatre cărora le-a fost propusă. În primul rând, comedia dlui Al. Kirițescu are meritul autenticității. Lucru cu atât mai greu de realizat și cu atât mai prețios, cu cât personajele centrale nu sunt niște tipuri construite, niște ficțiuni dramatice, ci figuri reale, a căror odioasă amintire nu s-a șters încă din memoria spectatorului și care sunt încă un termen de comparație oricând la îndemână. Căci întreaga acțiune se desfășoară în cabinetul prezidențial al lui Mihai Antonescu și gravitează în jurul (...) Veturiei Goga (*botezată pentru circumstanță Calpurnia Moga*, n.F.Ș.) și al faimoasei afaceri cu Oficiul porumbului, înființat în 1942. Personagiile centrale sunt realizate cu o ironie de bună calitate, cu o mare precizie de contur și, mai cu seamă, cu o desăvârșită îndemânare în folosirea amănuntului semnificativ. Figura caragialescă a «primului» (ministru), ambițios și servil, prețios și vulgar, șmecher, dar cu accese de uluitoare candoare, «mare om de stat», dar obsedat de insuficiențele aspectului său fizic, este construită în permanentă preocupare de a evita tot ce e ieftin, convențional sau excesiv. Atât de mare a fost grija dlui Kirițescu de a ocoli șarja și locul comun, încât uneori «Fică» al d-sale e prea puțin colorat în comparație cu originalul. Dar substanța intimă a individului rămâne autentică, iar atenuarea de care vorbeam e spre calitatea piesei. Dl Nicu Dimitriu a fost dealtminteri un excelent interpret al rolului. Ca și autorul, d-sa a arătat mult discernământ în alegerea mijloacelor pe care le-a folosit. Ceea ce nu a scăzut cu nimic – dimpotrivă – verva cu care și-a compus personajul și nici relieful cu care l-a dăruit. Al doilea rol, în ordinea importanței, este al Calpurniei Moga, «văduva Neamului», tot atât de fericit realizat și din care dna Nelly Sterian a făcut, cu humorul d-sale personal și inteligent, o creație. Mai puțin bine construită este partea pe care am numi-o lirică a piesei. Adică povestea secretarei cinstite în fond, dar angrenată în întregul mecanism de corupție din jurul cabinetului prezidențial și incapabilă să se elibereze (...). Dna Maud Mary a realizat cu unele momente bune rolul de școală al celui folosit ca om de paie într-o uriașă panama (...). Dl Motoc (a fost) destul de plat (...). Ca o excelentă realizare actoricească trebuie subliniată interpretarea pe care dl Dorin Sireteanu a dat-o Prințului von Wirth Langenburg, înalt funcționar al legației germane. Masca, tonul, ținuta dlui Sireteanu au fost tot timpul sugestive, impresionante, demne de cele mai vii elogii. Se cuvine de asemeni să subliniem pitorescul apariției dnei Lulu Cruceanu într-un rol episodic. Ne mărturisim însă părerea de rău că piesa aceasta nu a beneficiat de o regie vie, suplă, care să-i pună în valoare netăgăduitele și diversele calități. Nimeni n-a intervenit să coordoneze eforturile autorului și ale actorilor și, dacă (...) deseori aceștia din urmă au izbutit să închege armonios momente și să le susțină, este meritul lor exclusiv. Ceea ce însă nu acoperă toate nevoile cărora are a le răspunde regia. Și ritmul spectacolului se resimte de pe urma acestei carențe. Totuși, pentru toate calitățile piesei d-lui Kirițescu, pentru actualitatea ei vie, pentru admirabilele realizări ale câtorva actori, *Dictatorul* este unul din prea puținele spectacole care astăzi, în Capitala noastră, merită să fie văzute și sincer aplaudate²³.

²³ Florica Șelmaru, *Cronica teatrală, în România liberă*, 7 decembrie 1945.



Fig. 8. – Marcela Demetriad
(sursa: Caiet program al Teatrului Tineretului,
colecția Lucian Sinigaglia).

Au existat spectacole în care tipul interbelic de scriere dramaturgică, care viza mai ales drama de familie, să fi fost „îmbogățit” conjunctural cu elemente cvasirevoluționare. Printre primele astfel de scrieri s-a aflat *Mânzul nebun*, scris în tandem de Cezar Petrescu (prolific romancier, cu eforturi de adaptare la vremurile noi răsplătite cu asupra de măsură) și Vintilă Russu-Șirianu. Pe 14 martie 1947 a avut loc premiera spectacolului la Naționalul bucureștean, în regia lui Nicolae Massim. Veturia Oancea și Traian Cornescu au fost autorii costumelor și decorurilor. Printre interpreți s-au aflat Marcela Demetriad (Sonia), Lilly Popovici (Margot Stegaru), Cella Dima (Ro), Maria Burbea (Stanca), Nicolae Făgădaru (Andrei Stegaru), Costache Antoniu (Manea Stegaru), Nicolae Pereanu (Boby), Aristotel Apostol (Tony), Nicolae Motoc (Ipsilante), Ion Anastasiad (Malotescu). În cronică publicată în *România liberă*, Florica Șelmaru a consemnat: „Piesa dlor Cezar Petrescu și Vintilă Russu-Șirianu are în primul rând meritul de a fi cea dintâi care să-și fi propus să cuprindă realitatea românească din ultimii ani. Nu exclusiv pe modul satiric al *Dictatorului* dlui Al. Kirițescu. Ci incluzând drama umană a individului care-și caută drumul, cu șovăieli și cu abateri. Din acest punct de vedere, personajul principal al piesei nu este *mânzul nebun* (s.a.), Andrei Stegaru, egal cu el de la prima ridicare și până la ultima cădere a cortinei, ci Sonia, femeia care, pentru a-l urma în viața lui simplă și dreaptă, va părăsi lumea de bucurii artificiale și de morală dubioasă în care s-a născut și a crezut. Întreaga acțiune se desfășoară în casa consilierului (aflat) la pensie Manea Stegaru, în anii 1944–1945. Cu mult (timp) în urmă, consilierul Stegaru, văduv, cedând insistențelor unei superi și pentru a asigura fiului său Andrei căldura unei prezențe materne, s-a recăsătorit. Pentru Margot Stegaru căsătoria cu un înalt magistrat reprezenta însă altceva: securitatea materială pentru ea și cei doi copii ai săi, Sonia și Tony, și mai cu seamă posibilitatea de a-și satisface, folosind relațiile soțului, un virulent apetit de bani și de parvenire socială. Un fiu, Bobby, născut din căsătoria ei cu Stegaru, și Ro, o nepoată pe care o crește, întregesc tabloul familial pe care ni-l dezvăluie primele scene. Familia aceasta – copiii sunt astăzi oameni în toată firea – este împărțită în două grupuri. Și este cam supărătoare această prea simetrică clasificare în «buni» și «răi». De o parte, Tante Margot, cei doi fii Tony și Bobby, verișoara Ro și un intim al casei, prințul Ipsilante, alcătuiesc o bine organizată officină de trafic de influență. De cealaltă, legați de la început numai de firele unei simpatii care treptat se transformă în solidaritate, bătrânul consilier dominat de întreprinzătoarea sa soție; Andrei, care dezgustat de cadrul și stilul de viață al familiei și-a găsit în munca manuală o realitate robustă; Sonia, întoarsă din străinătate și

refractoră existenței celor din jur. Inadaptabilitatea Soniei la josnicie va crește din dragostea ei veche pentru Andrei, iar dragostea ei își trage o bună parte din substanță în atitudinea de «om dintr-o bucată» a acestuia. Din «nehotărâtă» cum se mărturisește singură în cursul actului I, ajunge să judece lucid actele mamei ei și să înfrunte deschis pe autoritara dnă Stegaru. Evoluția nu este liniară și aceasta este un merit al autorilor. Încrederea Soniei în ea însăși (...) e încă șubredă; inexplicabila tăcere a lui Andrei (trimis pe front prin manevrele grupului Margot – Bobby – Ipsilante, pentru care devenise o prezență stingheritoare) o face încă să creadă lesne în caducitatea dragostei lui, iar leacul îl va căuta într-o noapte de chef alături de banda de «viveuri» a familiei. (...) Toată acțiunea aceasta (*lipsită de credibilitate prin inabilitatea autorilor de a concepe o relație de dragoste între doi frați vitregi*, n.n.), bogată în episoade din care multe semnificative se desfășoară în două momente înainte și după ieșirea României din războiul alături de Germania. Și piesa izbutește să realizeze sugestiv atmosfera caracteristică celor două momente, să fie un document valabil. Urmărind însă elementele generale ale acestei atmosfere, autorii au pierdut uneori din vedere adâncimea personajelor, relieful personal al fiecăruia (excepție face, într-o oarecare măsură, Sonia). De aceea probabil, autorii au trecut pe lângă un final, care și dramatic, și uman, ar fi avut valoare și au construit un altul, nesatisfăcător. Andrei, întors de pe front, află că Sonia și-a petrecut noaptea cu un bărbat, pentru că se crezuse părăsită (...). Andrei mai află însă ceva, că în noaptea aceea în mod quasi-miraculos «nu se întâmplase nimic». Abia atunci regăsirea celor doi este posibilă. Dar eliminarea conflictului interior al lui Andrei (...) și substituirea mecanică a dezmințirii sunt lipsite de valoare psihologică. Direcția de scenă a dlui Massim a colaborat conștiincios cu autorii pentru a reda atmosferă, oameni și tipuri. N-a izbutit însă să realizeze omogenitatea ansamblului. Care este, într-o bună măsură prin valoarea actorilor, excelent (...). Decorul unic al d-lui T(raian) Cornescu, onest, întregeste un spectacol pe care-l recomandăm²⁴.

Spre culmi



Fig. 9 – Cezar Rovințescu
(sursa: *Almanahul Teatrului Românesc 1942*).

Lucrarea care, din punct de vedere al unei oarecare consistențe, poate fi considerată prima din șirul de piese cuprins în dramaturgia vremurilor noi, a fost *Omul din Ceatal* de M. Davidoglu²⁵. Se va vedea că textul și spectacolul au constituit subiectul unei dezbateri relevante pentru dezvoltarea arborescentului sistem de normative care era în curs de edificare.

²⁴ Florica Șelmaru, *Cronica teatrală*, în *România liberă*, 19 martie 1947.

²⁵ *Apud DGLR*, prima ediție, vol. C–D, p. 600–601.

Notăm că M. Davidoglu a trăit între 1910 și 1987 și a fost profesor de limbi clasice și scriitor. Dintre lucrările dramatice pe care le-a scris, amintim *Marinarul smirniot* (1936), *Ion Vodă* (1937), *Semnul*, *Omul din Ceatal* (1944, prima variantă; 1948, a doua variantă), *Minerii* (1949), *Cetatea de foc* (1950), *Schimbul de onoare* (1953), *Inimă vitează* (1954), *Horia* (1956), *Noi, cei fără de moarte* (1956), *Nemaipomenita furtună* (1957), *Platforma magică* (1973). Premiera a avut loc în seara de 23 mai 1947. Sub conducerea regizorală a lui Ion Șahighian și în scenografia lui Traian Cornescu, au jucat un număr mare de actori, printre care îi amintim pe Eliza Petrăchescu (Tinca), Eugenia Popovici (Leana), Elena Lulu Cruceanu (Sofia), Elena Sereda (Pașa), Cezar Rovințescu (Pavel), Emil Botta (Lavrentie), Iulian Necșulescu (Ion), Titus Lapteș (Mihai), Alexandru Ciprian (Toma), Constantin Mitru (Orbul), Alexandru Ionescu-Ghibericon (Spiro), Chiril Economu (Lexei), Petre Pătrașcu (Masim), George Atanasiu (Trofin), Haralambie Boroș (Sofronie), Petre Dragoman (Corbu), Ion Henter (Văcarul). După cronicile semnate de Florica Șelmaru în *România literară* (în trei părți: 29 mai 1947, 31 mai 1947 și 1 iunie 1947), de Silviu Iosifescu în *Contemporanul* (30 mai 1947) și de Simion Alternescu în *Rampa* (1 iunie 1947), în *Scânteia*, oficiul partidului comunist, a fost publicată o amplă dezbateră asupra textului și a interpretării. Faptul confirmă ipoteza că ne aflăm în fața unui spectacol căruia partidul comunist, prin ideologii săi, i-au acordat o importanță notabilă.

Tipărită începând pe pe prima pagină a suplimentul de duminică al ziarului *Scânteia* din 7 iulie 1947, dezbateră a fost pusă sub un generic solemn, care arăta, în mod netăgăduit, că arta fusese absorbită în totalitate de ideologia comunistă: „La Comitetul Artelor din Secția Centrală de Educație Politică a Partidului Comunist Român a avut loc dezbateră critică asupra piesei *Omul din Ceatal*”. Se preciza că „au luat parte membrii comitetului artelor, autorul, directorul de scena și criticii dramatici” și că ședințele ale căror lucrări au fost reproduse s-au desfășurat în zilele de zilele de 19 și 25 iunie 1947.

În continuare, reproducem dezbateră *in extenso*, totul situându-se în zona care ne preocupă: „Prin activitatea sa, Comitetul Artelor din Secția centrală de educație politică a P.C.R. a introdus, pentru prima oară în viața noastră culturală și artistică, spiritul și sistemul muncii colective, metodă specifică Partidului nostru, cu tendința ca printr-o critică și autocritică constructivă, să aprofundăm problemele, să rđicăm conținutul ideologic al artei pe trepte superioare, s-o punem în slujba poporului, desprinzând din realitatea înconjurătoare viața și drumurile viitorului. Astfel, (...) s-a ținut la sediul Comitetului Artelor (...) dezbateră critică asupra piesei *Omul din Ceatal* de Mihail Davidoglu, reprezentată în stagiunea 1946–1947 pe scena Studioului Teatrului Național din București. Au participat tovarășii Zaharia Stancu, președintele Comitetului Artelor și director al Teatrului Național din București, Nicolae Moraru, secretar al Comitetului Artelor, Teodor Rudenco și Ion Popescu-Puțuri, membri în Biroul Comitetului Artelor, Mihail Davidoglu, dl Ion Șahighian, prim-director de scenă al Teatrului Național din București (*remarcăm că regizorul Șahighian i se spunea probabil «domn» pentru că nu devenise membru de partid*, n.n.), tovarășii Al. Kirițescu, autor dramatic și președinte al Societății Autorilor Dramatici din România (*care va fuziona în 1949 cu Societatea Scriitorilor Români, devenind Uniunea Scriitorilor din R.P.R.*, n.n.), Dinu Negreanu, Mihail Raicu, regizori, Cezar Rovnițescu, Iulian Necșulescu, artiști ai Teatrului Național, interpreți ai piesei tovarășului Davidoglu, Beate Fredanov, artistă, Ion Călugăru, scriitor, Alexandru Șahighian, autor dramatic, Dumitru Corbea, scriitor, Ștefan Nagy, scriitor, Traian Șelmaru, secretar general de redacție și responsabil al secției culturale a ziarului *Scânteia*, Horia Liman, scriitor, secretar general de redacție al revistei *Contemporanul*, Florica Șelmaru, critic teatral la ziarul *România liberă*, Simion Alternescu, secretar general de redacție și critic teatral al ziarului *Rampa* și al postului de radio *România liberă*, Liana Maxy, scriitoare, critic teatral al postului

de radio București, Paul Georgescu, publicist, redactor al *Revistei literare*, Valentin Silvestru, Florin Tornea, M. Focșă, redactori ai ziarului *Rampa*, Natalia Scurtu etc.

Deschizând ședința, tovarășul Zaharia Stancu arată importanța pe care P.C.R. o dă tuturor manifestărilor de artă și operelor realizate de membrii de partid. După ce face o scurtă expunere asupra modului cum s-a ajuns la reprezentarea *Omului din Ceatal* pe prima scenă, invită pe cei prezenți la o amplă dezbateră asupra calităților și defectelor piesei. În prealabil, dă cuvântul autorului pentru a lămuri pe cei prezenți asupra procesului de creație care a dus la realizarea *Omului din Ceatal*.

Tovarășul Mihail Davidoglu începe prin a arăta că lumea pescarilor din Deltă îi e familiară de multă vreme. Fiu de muncitor, nu i-a fost greu să se identifice cu nevoile și lupta lor pentru o viață mai bună. «Și în momentul când mi-am dat seama» – spune autorul – «că Partidul nostru și poporul român au nevoie de opere literare care să exprime realitatea maselor, am scris *Omul din Ceatal* pe care-l concepeam ca un epos al Deltei». Ceea ce l-a făcut pe tov. Davidoglu să abordeze lumea deltei nu e atât pitorescul, ci, pe de o parte, contradicțiile care se vedeau acolo, când o mână de profitori exploatau masa oprimată de oamenii săraci, pe de altă parte, lupta dârză a pescarilor săraci pentru drepturi și libertate. Vorbind despre felul cum a folosit acest material de viață pentru realizarea operei dramatice, autorul declară: «M-am ferit să intervin în evoluția personajelor mele, să le conduc. Le-am lăsat să trăiască singure. De aceea mi-era greu să respect regulile teatrale, materialul fiind prea imens pentru a putea fi îngărdit în reguli convenționale». Mărturisește că nu s-a socotit autor dramatic când a scris *Omul din Ceatal*. El a vrut doar să redea un episod de viață. Celor ce au observat că «n-a încheiat actele cu momentele dramatice, unind finalurile cu emoția», tovarășul Davidoglu le răspunde: «Nu socotesc că viața își încheie porțile la un moment dat, pentru a le deschide din nou la oră fixă, ci cred că dacă ea se încheie într-adevăr într-o parte, continuă în alta, continuă mereu». Continuitatea aceasta nu este întâmplătoare, ci e determinată de înseși condițiile obiective. Trecând la realizarea scenică a spectacolului, autorul arată că împreună cu dl Șahighian, directorul de scenă, a făcut anumite tăieturi în text, care avea inițial 18 tablouri și ar fi durat opt ore la reprezentare. Crede că a fost o greșeală că unele întâmplări a căror concluzie o constituie actul ultim au fost îndepărtate. În repetiții, s-au ivit alte dificultăți: 1. dimensiunile reduse ale scenei; 2. actorii obișnuiți cu un altfel de teatru au intrat greu în pielea personajelor. Directorul de scenă a fost deci silit pentru a doua oară să adapteze textul la condițiile existente. În încheiere, tovarășul Davidoglu subliniază că lucrarea se datorește exclusiv condițiilor sociale în care a trăit, Partidului și muncii de partid depuse în cadrul secției de educație politică a Regionalei Dunărea de Jos, care l-au ajutat să cunoască oamenii, să le înțeleagă problemele, lărgindu-și orizontul. Mulțumește apoi dlui Șahighian pentru entuziasmul cu care a muncit la punerea în scenă a piesei.

Dl Ion Șahighian, după ce mărturisește că nu-l interesează criticile apărute în ziare, deoarece «cronicarii dramatice nu cunosc procesul de elaborare al unui spectacol și nu țin întotdeauna seama de realitățile obiective legate de reprezentarea unui text», se referă la obiecția făcută de unii piesei tovarășului Davidoglu, și anume că «ar fi călcat legile dramatice». D-sa combate această teză, afirmând că e falsă, căci viața nu poate fi înscrisă în legi dramatice. «Oamenii din Ceatal refuzau să intre în legi dramatice», spune dl Șahighian. «Ei știau doar atât: că sunt oprimați». Insistând asupra faptului că «materialul uman adus în teatru de Mihail Davidoglu este extraordinar», directorul de scenă e de părere că acțiunea piesei se desfășoară normal și nu se cerea demonstrată cu elemente suplimentare care ar fi greutat spectacolul. De asemenea, crede că piesa se putea reprezenta la fel de bine într-un decor realist, de viață exactă, ca și într-unul stilizat: perdele, lumină, culoare. «Dar valoarea lucrării» – spune d-sa – «stă în suflul omenesc adus pe scenă, în viabilitatea personajelor, a conflictului, a acțiunii». Se arată

surprins că în cercurile dramatice, cele mai numeroase critici au fost aduse adus în legătură cu partea a doua a spectacolului, tocmai acolo unde d-sa afirmă că a urmărit să scoată în relief conflictul social. Pentru ilustrarea concepției d-sale este momentul în care Lavrentie, până atunci îndrumător al maselor, trece în anonimat, refuzând să se înscăuneze. Directorul de scenă consideră acest moment drept cel mai dramatic și concluzia firească a piesei.

Tovarășul Simion Alterescu propune ca ultimele trei tablouri să fie concentrate în două, iar textul (să fie) revizuit și sistematizat, deoarece construcția defectuoasă împrăștiе atenția spectatorilor. Subliniază că, prin frumusețea limbii, piesa este mai degrabă un poem dramatic și ca atare ar câștiga dacă ar fi pusă în scenă într-un decor stilizat.

DI Ion Șahighian completează cele spuse mai sus, arătând că una din dificultățile majore întâmpinate în realizarea spectacolului a fost formația acorilor noștri deprinși cu «forme ușoare – tip». Această dificultate s-ar fi putut într-o măsură depăși printr-o muncă pe care însă nu toți au deșus-o.

Tovarășă Beate Fredanov este de părere că dna Petrăchescu ar fi realizat rolul Tincăi pe măsura talentului ei, dacă autorul și directorul de scenă ar fi lămurit îndeajuns asupra piesei și personajului.

Tovarășul Dinu Negreanu nu este de acord cu afirmația tovarășului Davidoglu, potrivit căreia și-ar fi lăsat personajele să trăiască singure. Susținând că teatrul nu este o prezentare fotografică, ci o realitate luminată de ideile celui ce scrie, d-sa recunoaște în evoluția personajelor prezența continuă a autorului. Aduăgă cu privire la mersul dezbaterii că, principial, într-o asemenea discuție trebuie să existe trei puncte de vedere: 1. poziția creatorilor spectacolului într-un tot unitar; 2. poziția comună a criticii, concluzie a unei prealabile clarificări ideologice între critici; 3. poziția Partidului.

Tovarășul Valentin Silvestru apreciază că bogăția materialului de care dispune autorul s-ar fi pretat mai curând la roman decât la teatru, care are legile sale. D-sa vede în *Omul din Ceatal* două conflicte distincte: unul dezlănțuit de Tinca, al doilea având drept pivot pe Lavrentie și masa pescarilor. Despre Lavrentie are impresia că e un personaj confuz. În general, personajele sunt, după părerea d-sale, pe muchie de cuțit. Reproșează regiei că, tăind din text, a schematizat finalul, care lasă impresia de material brut. Găsește spectacolul interesant, dar nerealizat scenic. Propune revizuirea textului, pentru a se stabili o unitate între drama individuală și conflictul social.

Tovarășul Horia Liman combate punctul de vedere al antevorbitorului său, după care *Omul din Ceatal* ar fi trebuit să fie roman: romanul, ca orice operă de artă, are și el legile lui. În ceea ce privește piesa, tovarășul Horia Liman insistă asupra excepționalelor ei calități de limbă și stil, socotind că îmbogățește vocabularul literar românesc, dar are rezerve în privința construcției. Și d-sa găsește în *Omul din Ceatal* două piese: drama sentimentală pe care o socoate lipsită de originalitate și drama socială, realistă, concepută ca o operă la largă respirație și care constituie o inovație în literatură noastră. Remarcă oscilația personajelor între misticism și realitatea care-i poartă pe drumul luptei, de unde grave coafurii psihologice și chiar ideologice. De pildă, ideea că tot ce vine de la oraș reprezintă răul. Propune limitarea piesei la drama socială.

Tovarășul Alexandru Kirișescu vede în *Omul din Ceatal* trei drame. Una pasională, una socială, aceleași menționate și de tovarășii Valentin Silvestru și Horia Liman, și una de atmosferă, în care aspirațiile spre libertate se denaturează «într-un misticism pasiv, popular, de superstiții miraculoase, stârnite de Lavrentie, care devin un taumaturg». Aceste trei drame «nu se contopesc, nu devin interdependente, nici măcar (nu devin) paralele cum se întâmplă în teatrul lui Shakespeare», iar «personagiile fiecăreia din aceste drame dispar odată ce s-a îndeplinit funcțiunea dramatică; dacă mai reapar în dramele următoare, sunt cu desăvârșire

altele». Tovarășul Kirițescu găsește personajele insuficient caracterizate: Tinca, de pildă, femeia din orașul-port nu se deosebește de cei alți eroi. Dă apoi indicații asupra felului cum vede d-sa personajul. În ceea ce-l privește pe Lavrentie, acesta este unul în concepția autorului, altul în piesă: conceput ca element motor, el devine până la sfârșit o figură ștearsă, care fuge de răspundere, iar în tabloul final rămâne deoparte, fără a scoate un cuvânt. Tovarășul Kirițescu este de părere că insuficiențele se pot ușor îndrepta, pentru ca *Omul din Ceatal*, această «adevărată piesă de teatru veridică, patetică, generatoare de adânci meditații» să apară în deplina ei semnificație.

Tovarășa Florica Șelmaru consideră că «problematica piesei tovarășului Mihail Davidoglu depășește limitele conflictului local și parcurge drumul amplu parcurs de om de la credința primară în forța supranaturală a elementelor până la credința în el însuși, în puterea și eficiența lui». În ceea ce privește realizarea dramatică, faptul că autorul a cunoscut Delta dinăuntru a dat piesei și părți pozitive și scăderi. Dintre cele dintâi, subliniază în primul rând «plinătatea personajelor, care au fiecare viață și o vibrație proprie». Deficiența stă în faptul că, într-o (mare) măsură, autorul s-a identificat cu omul din Delta, a împrumutat adeseori perspectiva subiectivă, pasională a personajelor, părăsind poziția critică a creatorului asupra lumii reprezentate în opera de artă. Două exemple: reprezentarea orașului ca izvor exclusiv de rele prin: 1. Tinca, femeia care dezlanțuie catastrofe, și Sofronie, negustorul hrăpăreț, singurul mesaj pozitiv al orașului fiind o aluzie a lui Lavrentie la un deținut politic întâlnit în închisoare și 2. finalul în care Lavrentie apare apare ca un personaj mesianic, deși în concepția autorului Lavrentie nu poate să apară decât ca un luptător. Analizând spectacolul, tovarășa Florica Șelmaru scoate în evidență dificultățile create de bogăția materialului unor oameni de teatru prizonieri al unui anumit stil de spectacol, găsind lipsurile inerente. Prizonier al aceleiași formule a fost și dl Șahighian. Tăieturile făcute de d-sa au amputat piesa în loc s-o pună în valoare. Mai ales partea a doua a fost astfel goală de acțiune, rămânând statică, narată. Pe de altă parte, prin accentuarea unor momente secundare în dauna celor esențiale, s-a ajuns la adevărate falsificări de sens. Astfel, scena în care Ion, judecat și absolvit după «legea nescrisă a deltei», refuză această rezolvare și ridică problema esențială a piesei: «Ce este omul?» a fost subordonată spectaculosului episod al judecării, impregnat de un puternic caracter mistic. În încheiere, tovarășa Florica Șelmaru afirmă că *Omul din Ceatal* deschide un drum nou în dramaturgia românească, iar interesul arătat de regizor și interpreți de este un fapt demn de subliniat.

Tovarășul Traian Șelmaru insistă asupra conținutului ideologic al lucrării tovarășului Davidoglu: «*Omul din Ceatal* ridică probleme caracteristice marilor momente ale dramaturgiei universale din antichitate și până în istoria modernă: ce e omul? unde e adevărul? Davidoglu răspunde acestor întrebări ca un comunist: adevărul este în om, iar omul își cucerește destinul prin luptă. Nu recunoaște două sau trei piese, ci o singură mare acțiune, în care fiecare personaj este o față a omului, o etapă pe drumul de la inconștiență la conștiință. Personajele însumează procesul dialectic al omului în transformare, profilat pe fundalul la început pasiv, apoi trezit treptat la o conștiință colectivă : masa pescarilor. Gândiți din punct de vedere revoluționar, eroii piesei nu sunt însă decât niște răzvrățiți, ceea ce, dacă până la un moment dat e de înțeles, devine fals ca rezolvare finală. Acțiune revoluționară fără elementul muncitoresc nu se poate concepe. Or tocmai acest element lipsește din piesa tovarășului Davidoglu. Cât despre regie și interpretare, acestea n-au urmărit drumul străbătut de personaje dela un capăt la altul al piesei. Personajele reprezentând pătura exploatoare, au fost realizate grotesc, stârnind în sală mai curând ilaritate decât un legitim sentiment de ură. Decorul ar fi trebuit să apară copleșitor la început prin elementara lui prezență, iar apoi din ce în ce mai dominat de om, pe măsură ce acesta devine mai conștient de forța lui. Propune o nouă lectură a textului integral, completarea părții a doua, schimbarea finalului, o nouă viziune scenică.

Tovarășul Teodor Rudenco, analizând unde obiecții aduse piesei și personajelor, nu e de părere că personajele ar fi trebuit să împărtășească atitudinea personajelor. Artiștii comuniști trebuie doar să oglindească realitățile concrete în lumina concepției marxist-leniniste, adică să construiască personaje și acțiuni reale, care să se desfășoare firesc în momentul respectiv și în spiritul vremii. Ceea ce tovarășul Davidoglu a și făcut. Regia însă, lipsită de o concepție materialist-dialectică, a introdus în realismul autorului unele elemente mistice. După cum impresia că orașul este aducător de rele se datorește înlăturării din textul inițial (...) al unor episoade care ilustrau aspecte pozitive ale legăturii cu orașul. Este adevărat însă că, odată cu orașul, a început să pătrundă în Deltă sistemul economic capitalist și, de pe urma acestuia, pescarii au avut mult de pățimit. Reprezentând însă lupta pescarilor împotriva acestei penetrații, și autorul și regia s-au pus în dezacord cu realitățile. Sfârșind piesa pe eroarea că reconstituind obștea după «legea veche» pescarii înving, autorul lasă impresia că Delta constituie o lume aparte și cunoaște alte legi de dezvoltare istorică decât restul țării. Or, e știut că, la un moment dat, influențele sectorului capitalist au început să pătrundă și în Deltă, statul cu legile lui, orașul cu oamenii lui făcându-și loc (...) și lichidând rămășițele vechilor obști. Lupta pescarilor din Deltă e aceeași eu a muncitorilor dala oraș, împotriva unui dușman comun. De altfel, chiar faptul că autorul, comunist mai vechi și muncitor de la oraș, nu întâmplător îi cunoaște pe oamenii din Deltă, e o dovadă în plus că frontul deltei a fost cuprins în marele front al luptei împotriva relelor sistemului general (...). În concluzie, tovarășul Rudenco cere ca piesa să fie pusă în concordanță cu concepția materialist-istorică a societății. Astfel, familia patriarhală a bătrânului Pavel Feodorovici cedează locul unei familii noi, aceea a lui Lexei, a lui Toma, a lui Ion, pe care autorul n-a arătat-o însă în perspectivă. Cu aceste limpeziri, *Omul din Ceatal* va constitui o adevărată cotitură istorică în viața noastră teatrală.

DI Ion Șahighian găsește just punctul de vedere expus de tovarășul Rudenco. Obiectează însă că Ion, care se află în conflict cu o anumită etică – e doar autorul unei crime pasionale –, nu este poate cel mai indicat pentru a reprezenta tipul nou de om. Propune ca Lavrentie să primească această misiune.

Tovarășul Dinu Negreanu arată că, pe lângă faptul că Mihail Davidoglu este un fiu al clasei muncitoare și un luptător și un cunoscător al conținutului ideologic al luptei clasei muncitoare, el este și un om de cultură. A citit tragedia clasică și dramaturgia din toate epocile. Cunoaște bine pe Shakespeare, Molière, Gorki. Sublinierea aceasta o face pentru a demonstra necesitatea culturii pentru viitorii dramaturgi ridicați din masele largi ale oamenilor muncii. În problema misticismului, care s-ar degaja din piesă, tovarășul Negreanu face o deosebire limpede între mistică, în care intervin valori supranaturale și forțe oarbe, abstracte, și spiritualitate, care decurge din forța sufletească, capacitatea de viață interioară, visuri, idealuri și credințe ale personajelor. Spiritualitatea lor e însă legată concret de realitățile materiale, vitale, ale *Omului din Ceatal*, care nu ara un destin izolat, e legat de frământările materiale și morale ale lumii întregi.

Tovarășul Nicolae Moraru trage concluziile din discuțiile ce au avut loc și totodată subliniază punctul de vedere al Comitetului Artelor cu privire la piesa tovarășului Mihail Davidoglu. Arătând că pentru comuniști problemele de artă sunt probleme de viață și că, luptând pentru o viață mai bună, opera de artă nu le poate fi indiferentă, subliniază că rezolvarea problemelor sociale este de cea mai mare importanță pentru arta însăși. După ce ia poziție față de toate acele curente mistice și idealiste din occident, expresie a forțelor condamnate irevocabil de istorie, continuă: «Avem obiceiul de a critica tăios. Critica noastră e însă constructivă, tonică. Ea analizează greșelile, arată drumurile pentru îmbunătățirea, pentru ridicarea conținutului și formei artistice la nivel superior». Trece apoi la analiza piesei tovarășului Mihail Davidoglu, însușindu-și punctul de vedere al tovarășului Rudenco privitor la obște, stăruie asupra faptului că procesul pătrunderii capitaliste în Deltă nu apare clar și,

de aici, (nu apare clar nici) nici contradicția esențială, care și este mobilul conflictului dramatic. Se poate oare concepe acțiune în stil mare fără sprijinul proletariatului? se întreabă d-sa. Și constată ca pe o absență a piesei tocmai lipsa mișcării muncitorești conștiente. «Davidoglu trage cortina finală peste o victorie definitivă, când lupta nu e nici azi câștigată pe deplin». Contradicția de clasă e schițată, dar nu duce consecvent și realist până la capăt. A încercat chiar să rezolve pe scenă ceea ce viața n-a realizat încă. Apreciază că Mihail Davidoglu este un scriitor realist, că materialul adus pe scenă e bogat, că limba e excepțională. *Omul din Ceatal* este un poem. Vorbitorul consideră că regia a avut părți pozitive și, dacă nu a găsit totdeauna cele mai juste forme de expresie, d-sa e de părere că nici textul nu le-a găsit, pentru că (pe) deplin nu le-a găsit nici viața, care e în continuă transformare. «Piese mai bune, spectacole mai bune, opere de artă mai bune în măsura în care vom avea încrederea și curajul de a munci, a învăța analiza critică, a îmbunătăți dând viață omului în transformare. Aceasta este sarcina noastră». Subliniind aportul pe care-l consideră real al unor actori ca Cezar Rovințescu, Elena Sereda, Ion Henter și Chiril Economu, însemnând eforturile d-lor Botta, Necșulescu, Eugenia Popovici, spune că, dacă n-au reușit complet, aceasta se datorește faptului că lor le lipsește *metoda critică* (s.N.M.). Piesa are deficiențe, nefiind în totul consecventă din punct de vedere ideologic. În punerea problemelor nu se ține seama de unele realități, motiv pentru care aceste probleme nu capătă rezolvarea deplină. Prezența orașului e indispensabilă. Dar trebuie să știm cum să-l introducem. Face apoi o delimitare între mistică propriu-zisă și simbolizare scenică, afirmând că mistică, în manifestările vieții pescarilor poate fi redată, dar că e greșit a lăsa spectatorului impresia (și judecata cu lumânările o lasă) că forțe oculte decid soarta omului. Dacă judecata nu ține seama că destinul e determinat de omul care luptă, este pentru că nu sunt aprofundate realitățile sociale din presă. Cele mai slabe tablouri sunt – după părerea tovarășului Moraru – cele de la sfârșit, statice, declamatorii. Fiecare erou rămâne un semn de întrebare. Lavrentie se retrage. Ion nu se încadrează. Impresia că au dobândit victorie e falsă. Cu privire la Ion, acesta nu poate fi socotit tipul nou de om. Propune amplificarea cuplului Lexei – Pașa. De altminteri, este de părere că toată piesa trebuie revizuită din punct de vedere al arhitecturii dramatice. Despre interpreți, spune că n-au corespuns, deoarece conformația lor e alta decât a personajelor interpretate. Trebuie să-i ajutăm să cunoască realitatea cea nouă. În concluzie, propune: studierea felului în care ar putea fi modificată piesa; gândirea și adaptarea unei regii corespunzătoare; decor nou; modificări însemnate în ansamblu; ședințe colective de muncă cu interpreții. Aprecie asupra piesei: *Omul din Ceatal* constituie o cotitură, un punct de plecare în teatrul nostru. Este o mare realizare, dar este necesar ca autorul să înfăptuiască unitatea dintre elementele ideologice și cele tehnice, printr-o critică a întregului material. Critica criticii: Ocupându-se de felul cum s-a reflectat acest spectacol în cronică dramatică, tovarășul Moraru consideră că, în afară de unele încercări de a privi mai adânc problemele (Florica Șelmaru, Simion Alterescu), a fost formală, lipsită de pregătirea ideologică necesară înțelegerii operei de artă, adesea neprincipială. Trebuie și critici de tip nou, nu numai autori, regie și actori de tip nou. Trebuie să fim atenți la criticile care se fac, să muncim perseverent pentru îmbunătățirea operelor noastre, să înălțăm sus steagul principialității. În cooperarea autorilor, regizorilor, actorilor, criticii și a spectatorului nou – marea mască a celor ce muncesc în analiza autocritică a realizărilor noastre, în dezbateri constructive principiale – vom găsi mijloacele ridicării permanente a creației artistice, corespunzătoare realităților noi. Astfel, în conștiința omului de artă din țara noastră a pătruns un element nou: simțul de răspundere. Răspundere pentru ceea ce poate și trebuie să devină realizarea sa în mișcarea înainte pe calea progresului, a societății omenești.

Tovarășul Zaharia Stancu încheie ședința și anunță pentru la toamnă o nouă premieră a *Omului din Ceatal* pe baza concluziilor trase din dezbateri.”²⁶

²⁶ Grupajul „La Comitetul Artelor din Secția Centrală de Educație Politică a Partidului Comunist Român a avut loc dezbateri critică asupra piesei *Omul din Ceatal*”, în *Scântea*, supliment de duminică, 7 iulie 1947.

În același supliment de duminică al *Scânteii*, pe coloanele din mijloc ale primei pagini, este publicat și subiectul piesei, pe care îl reproducem în cele ce urmează: „Paval Feodorovici, fruntaș venerat în lumea pescarilor dintr-un sat din Deltă are patru feciori: Lavrentie, Ion, Mihai și Toma. Piesa începe cu întoarcerea lui Lavrentie. A ispășit în temnița de la oraș omorul făptuit de Ion, pe care l-a luat asupră-și. Ion a rămas în sat cu Tinca, «străina», femeia pentru care a ucis. Dar Tinca nu cunoaște alte îndemnuri decât ale instinctului: ei i-a plăcut Lavrentie și pe Ion l-a socotit doar drumul către omul pe care-l dorea. Când Lavrentie se întoarce, i se oferă. Lavrentie o respinge și îi cere lui Ion s-o alunge pe femeia în care vede un germen de nenorocire pentru lumea lor. Tinca deprinsă cu orașul, nu știe să-și afle loc. Ion refuză, iar Tinca se răzbună, asistând pasiv (sau provocând?) moartea celor doi copii ai lui Lavrentie (*aici textul piesei este cu totul neclar*, n.n.). Acesta pleacă. Chinuit de remușcări, Ion îl urmează curând: vrea să-și regăsească fratele și liniștea. Plecând însă, Ion a abdicat de la «îndatorire»: pescar iscusit, el este «atamanul», conducătorul pescărimii din Ceatal. Și lumea aceasta trăiește o epocă de frământare adâncă. Negustori de la oraș vor să arendeze locurile de pescuit, să cumpere uneltele de pescuit ale pescarilor, transformându-i din oameni stăpâni pe munca lor și pe rodul ei, în salariați. Ca să reziste nu se pot sprijini pe stat: funcționarii și agenții sprijină, interesat, acțiunea celor cu bani. Rămân două soluții: ori Pavel și Trofin, pescarii cei mai înstăriți, arendează ghiolul pe numele lor, iar ceilalți vor primi din peștele adus o cantitate proporțională muncii pe care au depus-o și uneltelor de care dispun, ori pescărima din Ceatal reînvie o veche tradiție, constituindu-se în obște. Ion «atamanul» stăruise pentru obște, dar a plecat chiar în ziua în care obștea urma să se încheie. Deruta oamenilor lasă locul liber lui Mihai, al treilea fiu al lui Pavel Feodorovici, și nestăvilitei lui dorinți de îmbogățire. Mihai îi cere tatălui său să nu intre în obște. Arendând ghiolul pe seama lui, folosind munca celorlalți, își va spori averea. Pavel Feodorovici e un om drept, respectat de semeni lui și iubit, dar e chiabur: argumentele lui Mihai îl fac să șovăie. Abia când se va afla că Mihai, falsificând documente, a arendat ghiolul, se hotărăște: va merge cu obștea. Mihai se răzbună: e proprietarul grindului, al pământului de lângă baltă; gârla care împospătează apa bălții curge pe pământul lui. O va închide, pentru ca amenințați în însăși existența lor de moartea peștilor, pescarii să lucreze pentru el, să-i plătească dijmă. Oamenii, constrânși de nevoi, sunt pe punctul de a ceda. Reapariția lui Ion le redă nădejdea. Dar drama personală intervine din nou: în lipsa lui Ion, Tinca a devenit soția lui Mihai și Ion e iarăși gata să plece. Se va duce după Lavrentie, care, departe, pe malul mării, învață oamenii cum să-și apere libertatea și munca, după Toma, care și el l-a urmat pe fratele mai mare. Îl opresc însă desnădejdea oamenilor și, mai cu seamă, intervenția Leanei, fată din sat care-l iubește de multă vreme și care-i reamintește îndatoririle lui de șef. Regăsindu-și energia și autoritatea, Ion găsește ieșirea din impasul în care se găsesc frații lui pescari. Pentru ca să redea bălții apa proaspătă și viața, vor săpa o gârlă nouă, dincolo de marginile proprietății lui Mihai. În timp ce, după deschiderea gârlei, pescarii sărbătoresc în casa lui Pavel proaspăta lor izbândă, întoarcerea lui Ion și logodna lui cu Leana, pe baltă se dezlănțuie furtuna. Apele cresc și inundă grindul lui Mihai, lipsit de gârla pe care zăvoaietele ar putea să se scurgă. Înnebunit, Mihai cere iertare și ajutor celor pe care a vrut să-i aservească. Niciunul nu merge cu el să desfundе albia astupată. Mihai dă să plece singur; îl va urma însă Ion, mișcat de deznădejdea fratelui. După multă vreme, Ion se întoarce; poartă în spate cadavrul lui Mihai. A ucis Ion, au ucis apele, și-a dat Mihai singur moartea? Acuzat, Ion protestează. Dar martori n-au fost decât apele și cerul. Judecata, «după legea veche», spune că Ion au e «curat». Dar lui Ion nu-i mai ajunge înțelepciunea bătrânilor, întemeiată pe mit și superstiție. Invocarea unor necunoscute forțe supranaturale și ceea ce bătrânii i-au drept răspunsul acestora nu pun capăt zburciunii lui. Cine este el și care e rostul lui în lume? Unde e adevărul? Ion pleacă din nou în căutarea certitudinii. O va găsi alături de Lavrentie, în iluminarea pescarilor obidiți. Căci împotriva

«domnilor» și a statului, se ridică treptat lumea celor din Deltă, în timp ce «străinii», Tinca și Maxim, fost om de încredere al lui Mihai, vor pleca să-și caute aiurea, împreună, un rost.»²⁷

Pe 9 septembrie 1947, România liberă anunța că în acea seară se relua noua versiune a piesei *Omul din ceatală*. Opiniam că cea de-a doua versiune, apărută în *O antologie a dramaturgiei românești 1944–1947*, pe care am parcurs-o cu avidă curiozitate, ni se pare mai lipsită de substanță decât pare a fi prima (la care nu am avut acces, dar căreia i-am citit subiectul expus mai sus în detaliu). Probabil că în locul așa-ziselor scene mistice, la care se face referire în discuții și în expunerea subiectului, care probabil că dădeau textului un aer special, pe linia prozei fantastice lui Vasile Voiculescu, autorul nu a pus (aproape) nimic.

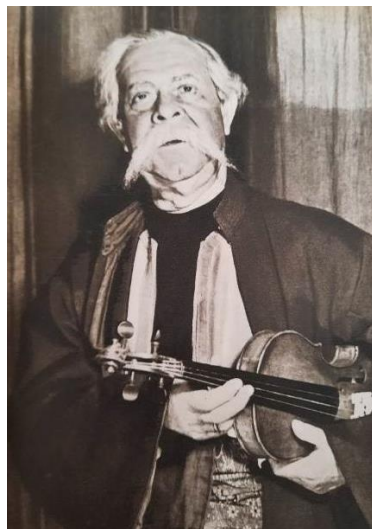


Fig. 10. – V. Maximilian în *Rapsodia țiganilor* de M. Ștefănescu (sursa: V. Maximilian, *Evocări*).

Politizate au fost și reprezentațiile piesei *Rapsodia țiganilor* de Mircea Ștefănescu de pe scena Teatrului Național din București. Mircea Ștefănescu (1898–1982) a fost gazetar teatral, dramaturg, traducător și memorialist. A publicat articole, printre altele, în *Epoca*, *Vremea*, *Rampa*, *Curentul*, *Spectacolul*, *Semnalul*. Cele mai apreciate piese de teatru ale fecundului dramaturg Mircea Ștefănescu au fost *Maestrul* (1925), *Comedia zorilor* (1930), *Veste bună* (1936), *Lupul și sania* (1937), *Acolo, departe* (1939), *Casa cu fete* (1946), *Vis de secătură* (1946), *Ave Maria* (1947), *Micul infern* (1948), *Rapsodia țiganilor* (1948), *Matei Millo* sau *Căruța cu paiețe* (1951), *Patriotica română* (1956), *Cuza Vodă* (1959), *Procesul domnului Caragiale* (1962), *Eminescu* (1964)²⁸.

Înainte de premiera din 1 octombrie 1948, lucrările unei ședințe de producție, cadru în care se defrișau demonstrativ și sensurile ideologice ale textului, au fost consemnate de Mircea Florentin în *România liberă*: „*Rapsodia țiganilor* constituie o cotitură sănătoasă în activitatea dramaturgică a dlui Mircea Ștefănescu. Se poate spune că, de la «*Micul infern*» – disimulată apologie a burgheziei – și până la «*Rapsodia țiganilor*», autorul a străbătut un drum lung. Momentele sociale ale acestei piese, în care ni se înfățișează lupta, dusă în condițiuni primare, a țiganilor pentru sfărâmarea lanțurilor robiei, implică însă importante sarcini pentru direcția de scenă și întreaga distribuție. Or, tocmai clarificarea acestor sarcini a format obiectul principal al discuțiilor care au urmat după spectacolul de producție. Cu toată ora înaintată (spectacolul s-a terminat după miezul nopții), ședința a fost amplă, analizându-se punct cu punct tema piesei,

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Apud DGLR*, vol. S-Ș, ediția a doua, p. 874–876.

scoțându-se în relief poziția fiecăreia dintre clasele sociale în luptă și ajutându-se printr-o critică serioasă munca directorului de scenă, dl George Dem. Loghin, și a întregului colectiv artistic. Au participat la discuții dnii Mircea Ștefănescu, George Calboreanu, Virgil Popovici, Ion Henter, Popa, Dragușanu, Elly Roman, Simion Alterescu, Valentin Silvestru, George Dem. Loghin și dnele Migri Avram-Nicolau, Nina Diaconescu, Liana Maxy, Leny Caler, Beate Fredanov, Irina Nădejde, sintetizarea discuțiilor fiind făcută de dl Victor Bârladeanu. Un gest cu totul inadecvat a fost săvârșit însă de unul dintre interpreți, care a dovedit că nu știe încă să primească și să înțeleagă critica, tratând cu o ușurință neîngăduită poziția pe care trebuie să o aibă orice slujitor al scenei, orice militant pe tărâmul artei și culturii.”²⁹



Fig. 11. – Nina Diaconescu în *Rapsodia țiganilor* de M. Ștefănescu (sursa: *Revista Teatrului Național*, stagiunea 1948–1949).

Spectacolul i-a avut ca interpreți pe Migri Avram-Nicolau (Creanga), Nina Diaconescu (Duduca Elencuța), V. Maximilian (Barbu Lăutaru), V. Valentineanu (Liszt), George Calboreanu (Fanache), Aurel Munteanu (Voicu), Nicu Dimitriu (Alexe), Titus Lapteș (Țeposu), Toma Caragiu (Guliman), Ion Henter (Jipa). Mitiță Dumitrescu, strălucit dansator și coregraf din perioada interbelică a conceput structura dansurilor, muzica a fost compusă de Elly Roman, iar concepția scenografică i-a aparținut lui Traian Cornescu. În *Contemporanul*, Simion Alterescu a semnat cronică intitulată *Problemele unui spectacol fără stil*, din care cităm, cu precizarea că ne interesează și cum pun deopotrivă dramaturgul și cronicarul problema istorică: „*Rapsodia țiganilor* este o piesă de teatru care încearcă, în limitele construcției dramatice a celor trei acte, să prezinte un moment important din trecutul țării noastre, și anume eliberarea țiganilor din robie. Chiar dacă autorul nu se apropie de problemele mari de azi ale societății noastre, totuși preocupările sale sunt valoroase, căci ele contribuie la lămurirea trecutului istoric pe calea directă a teatrului. Din acest punct de vedere, *Rapsodia țiganilor* corespunde actualității în măsura în care reușește să lumineze și să popularizeze într-o interpretare justă actul istoric al eliberării țiganilor din sclavie. Sub acest raport, al însemnătății ideologice, noua piesă a dlui Ștefănescu are valori incontestabil mai mari față de cele din trecut și își confirmă valoarea prin ea însăși, înscriindu-se ca o lucrare valabilă pe linia artei noii dramaturgii progresiste. Ar trebui din capul locului să semnalăm o lipsă de respect față de adevărul istoric, dar aceste exigențe rău se pot justifica atunci când însuși autorul își intitulează lucrarea «legendă muzicală». Deci nu această exigență istoriografică ar trebui să ne facă să judecăm piesa într-un mod critic cu totul special. Faptul că Liszt nu a fost în Moldova sub Vodă Cuza, ci sub Sturza, și că, în general, este

²⁹ Mircea Florentin, *Două ședințe de producție, în România liberă*, 29 septembrie 1948.

o permanentă confuzie în ceea ce privește «Domnitorul» de care se pomenește în piesă, sunt tocmai elementele care l-au determinat pe autor să-și subintituleze opera «legendă» și aceasta nu întâmplător, căci trecând la analiza fondului piesei ne vom da seama că libertatea pe care autorul și-a luat-o i-a folosit nu numai pentru construcția dramatică a piesei, ci pentru a insista adesea asupra episodului dramatic și nu asupra exențialului temei principale, a lămuririi cât mai complexe a momentului istoric printr-o cât mai bogată documentare și explicare istorică a actului dezrobirii țiganilor. Fixând momentul dramatic în anii următori revoluției de la 1848, dl Mircea Ștefănescu pătrunde într-o lume puțin cunoscută până acum maselor de spectatori sub aspectul unei istorii nefalsificate de interesele claselor exploatare³⁰. Vigilentă, ca o adevărată fiică a revoluției, Nina Cassian opina în *Flacăra*: „Noi știm că eliberarea țiganilor a fost iluzorie. Istoria ne-o spune: «Robia fu cu totul desființată. Dar foștii robi, neavând posibilități materiale de trai, cad în iobăgie sau devin un *lumpen proletariat* al orașelor, dedându-se operațiunilor ce puteau fi improvizate fără multe unelte și fără ucenicie îndelungată. Unii dintre ei îngroșau rândurile proletariatului (*Istoria României, manual unic pentru clasa a VIII-a secundară, n.N.C.*)»³¹. Și ne întoarcem la cronica semnată de Simion Alterescu pentru a afla de ce spectacolul nu avea stil: „Dl Loghin, directorul de scenă, ar fi avut (...) datoria să înlăture urmele de schematism ale lucrării dramatice și să insiste în mod special asupra conținutului de idei, asupra textului care trebuia suplinit prin elemente scenice alcătuitoare ale unui spectacol care să nu impieteze și, uneori, să minimizeze tema socială (*nu vedem sensul afirmației care privește «suplinirea textului dramatic», n.n.*). Bunele intenții ale directorului de scenă și orientarea sa justă au fost aplicate pe tărâm artistic în mod excesiv, ceea ce a pus în mod serios în pericol fondul de idei al piesei. Reprezentarea artistică, chiar izvorâtă din intenția de a servi cât mai bine ideile s-a îndepărtat de simplitate și a recurs la un exces de spectaculos prin folosirea a nenumărate elemente scenice utile și inutile. Spectacolul *Rapsodia țiganilor* dela Studioul Teatrului Național ridică o problemă extrem de interesantă prin faptul că aici se întâmpla un proces invers celui comun în teatrul nostru. Directorul de scenă, intenționând valorificarea temei sociale a piesei, a căzut într-o exagerare spectacologică gravă, care a dus la rezultate asemănătoare absenței preocupării de a valorifica textul. Ceea ce dovedește că regizorul nu a pătruns suficient în structura piesei și s-a lăsat antrenat atât de tendința de schematizare a autorului însuși, cât și a compozitorului care a văzut în muzică mai mult decât o necesitate organică, dar limitată, a spectacolului, insistând pe linia greșită a unui spectacol muzical³².

Spre sfârșitul anului 1948, o lucrare originală cu o temă din cu totul altă zonă, aceea a colonialismului, a fost prezentată publicului bucureștean. *Insula cauciucului* de Ștefan Horia a avut premiera pe scena Teatrului Armatei, sub dubla semnătură a regizorilor Alexandru Finți și Paul Mihai Ionescu. Au evoluat actorii Nineta Gusti, Ana Barcan, George Mazilu, George Manu, Constantin Ramadan, Sorin Gabor, Constantin Brezeanu, Ion Radu, Victor Gruia. În ciuda unui subiect expus, propagandistic vorbind, cu asupra de măsură în lumea comunistă, aflăm din cronica lui Alexandru Șerban (un nume mai puțin întâlnit, posibil un pseudonim), publicată în *Flacăra*, că „plasată într-un cadru exotic, piesa primește o vizibilă amprentă a senzaționalului aventurii romanelor polițiste. De aici și spectaculosul din unele scene (cadavre, împușcături, pistoale în buzunar etc.), spectaculos adesea destul de discutabil. (...) Dorința directorilor de scenă de a simplifica gesturile prea teatrale dă naștere unui fenomen nedorit: schematizarea acestor gesturi și, deci, a personajelor compromițându-le. Un exemplu edificator

³⁰ Simion Alterescu, *Problemele unui spectacol fără stil*, în *Contemporanul*, 8 octombrie 1948.

³¹ Nina Cassian, *Rapsodia țiganilor de Mircea Ștefănescu*, în *Flacăra*, 10 octombrie 1948.

³² Simion Alterescu, *Problemele unui spectacol fără stil*, în *Contemporanul*, 8 octombrie 1948.

îl constituie Maggie, interpretată de Ana Barcan, care apare când ștearsă și lipsită de expresivitate, când mecanică, dând replicile în mod recitativ”³³.

Între prezentarea a două spectacole, credem că este relevant a semnală apariția în *Contemporanul* a articolului *Spre o dramaturgie românească a construirii socialismului*, semnat de Simion Alterescu, relevant pentru judecățile normative inserate. Din acest articol cităm pasaje semnificative pentru tema studiului nostru: „În coloanele noastre, ca și în ale altor reviste, s-a consemnat nu de multă vreme faptul că dramaturgia autohtonă dă semne serioase de părăsire a stadiului inactivității, sau a acelei activități îmbibată de marasmul trecutului, pentru a se încadra în actualitatea realităților noastre sociale. Este adevărat că a trebuit să treacă o perioadă de timp destul de îndelungată ca să putem începe a vorbi despre o dramaturgie actuală și valabilă, dar cu atât mai mult este oportun astăzi să vedem în ce mod scriitorii noștri de teatru încep să prindă acum pasul revoluției generale a culturii și totodată care mai sunt piedicile ce stau în calea dezvoltării dramaturgiei noastre. *Lucrările celei de a 12-a ședințe plenare a Prezidiului Uniunii Scriitorilor Sovietici din U.R.S.S. ne pot fi, în acest caz, de mare ajutor, prin materialul critic și informativ, prin luările de atitudine și stabilirea pozițiilor principiale ale dramaturgiei sovietice și a sarcinilor dramaturgilor sovietici* (s.n.) (...) Pentru a discuta aspectele de astăzi ale dramaturgiei noastre este suficient să ne amintim că, numai în urmă cu jumătate de an, aveam încă toate motivele să susținem că literatura noastră dramatică se mai afla pe pozițiile întârziate ale literaturii burgheze, că nu cuprindea aspectele marilor prefaceri sociale de la noi. Atunci când, refugiindu-se în trecut, tindea către reconsiderarea unor momente istorice, dramaturgia noastră rămânea prin lipsurile ei ideologice încă departe de a fi un sprijin activ al poporului. Când, astăzi, putem depăși stadiul numărării pe degetele mâinilor a pieselor românești, când preocupările și calitatea lor încep să depășească cercul restrâns al intimității egoiste sau al mediocrității, este necesar să vedem în ce măsură dramaturgia începe să conțină aspectele pe care le îmbracă lupta de clasă în viața poporului nostru. *A domnit în ultimii ani printre mulți din autorii noștri dramatici teama unei imposibilități de adaptare la problemele actualității, bineînțeles atunci când acestea nu erau ignorate în mod intenționat* (s.n.). Chiar și dramaturgii cu un nivel politic mai ridicat au căzut adesea pradă acestei prejudecăți care a reușit să-i țină ani de zile în afara unei creații valabile. *Nu într-o mică măsură a contribuit la aceasta critica literară și teatrală, care supunea lucrările noi focului unei analize estetizante, în loc să sublinieze, în primul rând, elementele noi pe care acestea le conțineau, să sublinieze în ce măsură fiecare piesă cuprinde un element înaintat al realității noastre* (s.n.). «Primul act al criticii – declara Fadeev în Congresul pomenit al Scriitorilor Sovietici – trebuie să fie determinarea aceluia element nou și viabil adus de autor prin opera sa și atacul împotriva adversarilor ideologici, cărora nu le plac inovații și care vor să dărâme dramaturgia sovietică. După aceea critica, se poate ocupa și cu examinarea defectelor piesei». *La noi nu au fost puține cazurile când criticii au primit cu entuziasm lucrări străine, slabe («Arsenic și dantelă veche», «Toți fii mei», «Evantaiul», etc.) și au manifestat o indiferență condamnabilă, sau un criticism exagerat și neprincipial față de lucrări românești ca: «Omul din Ceatal» sau «Rapsodia Țiganilor», din care nu reușeau să desprindă elementul nou al unei dramaturgii înaintate* (s.n.). (...) Marele merit al dramaturgiei sovietice constă tocmai în această reproducere adevărată a vieții și a realității. Dramaturgia sovietică, s-a constatat la Congresul al 12-lea al Scriitorilor Sovietici, prezintă un erou nou al realității, un erou al acțiunii și prezintă din ce în ce mai mult un erou care gândește. Acești eroi din realitatea sovietică au adus în dramaturgie idei noi și, deci, raporturi noi între oamenii unei societăți în plină dezvoltare, întâi din faza construirii socialismului, apoi din perioada de trecere, de astăzi, de la socialism la comunism. Literatura noastră dramatică până acum câțiva timp nu a înfățișat decât arareori omul realității noi.

33 Alexandru Șerban, *Cronica dramatică*, în *Flacăra*, 5 decembrie 1948.

Primele mlădițe ale unei astfel de dramaturgii își fac acum apariția și ele trebuie cultivate cu grijă. Criticismul exagerat, estetismul, trebuie să fie înlocuite cu o deplină înțelegere pentru ceea ce aceste piese aduc nou (*nu înțelegem ce înțelegea criticul prin «estetism», mai ales că în cronicile publicate în «Scânteia» și în «România liberă» erau respectau, în esență, toate normativele ideologice, n.n.*). Desigur, calitatea lor artistică nu trebuie ignorată, dar trebuie să ținem seama că «actualitatea este mult mai frumoasă și plină de realitate decât în imaginea ei, din majoritatea pieselor contemporane» (Sofronov). *Calitatea artistică a operei dramatice va fi cu atât mai mare, mai valabilă, cu cât opera va fi mai aproape de actualitatea realităților noastre* (s.n.). Piese scrise recent de Mihail Davidoglu, Corneliu Dragoman, Lucia Demetrius, (...), Alexandru Șahighian, Ionel Țăranu, Ștefan Tita, Gheorghe Staicu, Vornic Basarabeanu, Puiu Maximilian aduc în teatrul nostru o lume de eroi noi: muncitori, mineri, brigadieri (proletari și semi-proletari), membri de partid și activiști sindicaliști, conducători de întreprinderi, țărani săraci și, apoi, chiaburi, moșieri, exploatare industriali, sabotori, birocrați, etc. Acești eroi aduc idei noi și conflicte noi, raporturi noi între clase, reprezintă oamenii din societatea noastră în plină transformare. *Piesele celor citați mai sus au meritul că scot dramaturgia noastră din rămânerea în urmă față de o tematică nouă cerută de realitatea noastră socială și de cerințele poporului, că pot contribui la dezvoltarea unei critici curajoase, că sprijină și stimulează eforturile oamenilor muncii pentru grăbirea construirii socialismului și combat dușmanii de clasă și ideologia străină clasei muncitoare* (s.n.). Aceste piese redau forțele antagoniste în luptă, și astfel ele alcătuiesc un tablou mai mult sau mai puțin complex al vieții noastre de astăzi, al modului nostru de a gândi, al moralei de azi. Pentru aceste motive, reprezentarea lor este necesară înaintea oricăror altor piese, după cum este necesară reprezentarea acelor piese românești, scrise tot în ultima vreme, care se întorc în trecutul istoriei poporului nostru, pentru a lumina epoci ale unei istorii deformată până astăzi. Asemenea piese au fost create de Camil Petrescu (*Bălcescu*), Victor Eftimiu (*Haiducii*), Claudia Millian (*Ana Ipătescu*), Lascăr Sebastian (*Cu pâine și sare*), Ion Dămian (*La Ilie bun și vesel*), Ion Luca (*Leana Vrăjitoarea și Dumitra*). (...) Toate aceste lucrări, cu defecte de construcție dramatică, unele cu neverosimilități istorice importante ale evoluției noastre (...) valorifică tradiția de luptă și progres a poporului nostru și a celor mai buni conducători ai săi din trecut. Ele sunt valabile în măsura în care ne arată felul în care s-a dezvoltat omul simplu, din popor, și cum s-a format de-a lungul deceniilor acel cetățean conștient, care a ajuns astăzi constructor al socialismului. Nu este întâmplător faptul că majoritatea autorilor acestor opere dramatice, cu caracter istoric, aparține vechei generații de scriitori. *Cunoașterea insuficientă a vieții de astăzi, lipsa spiritului novator, căutarea conflictelor altundeva decât în sfera muncii și de multe ori lipsa unei clarități ideologice, i-a făcut pe mulți să lipsească complet o bucată de vreme din actualitatea literară* (s.n.). Reintrarea unora se face azi prin această «literatură de adaptare» (*un concept interesant, rar întâlnit în scrierile critice ale epocii, n.n.*). (...) Temele noi le-au adus în dramaturgie scriitorii tineri, nu numai ca vârstă, dar și ca mentalitate, căci aceștia trăiesc viața de astăzi pe toate coordonatele ei, în timp și spațiu. (...) Nu toate piesele acestora sunt reprezentabile, în forma în care au fost prezentate comitetului de lectură, dar multe dintre ele pot vedea lumina scenei și celelalte vor putea urma. Comedia, un gen care a trecut printr-o criză îndelungă, începe să se reafirme cu lucrări ce depășesc cu mult nivelul calitativ al comediei din trecut și, în orice caz, își schimbă complet sfera de preocupări. *DI Director General* de Alexandru Șahighian, *Situația nr. 4* de Ionel Țăranu și Ștefan Tita, *Popescu 22* de Avian și Firea, *Copilașul nostru* de Puiu Maximilian sunt câteva dintre nouile comedii care promovează, în locul trivialității și humorului gratuit, satira la adresa birocratismului și a vechilor moravuri funcționărești, satira la adresa micii burghezii dezorientate, combat obiceiurile din vechea presă și boema scriitorilor sau falsa morală a familiei burgheze (*aceste piese au avut un număr infim de reprezentații, raportat la toate teatrele din România, n.n.*). (...) Astăzi comedia are sarcina să combată dușmanul

de clasă, să lovească în formele variate de manifestare ale acestuia cu arma ascuțită a satirei. Combaterea ideologiilor dușmane clasei muncitoare, a imperialismului și a diverselor sale forme de asuprire o practică de asemenea cu mai mult sau mai puțin succes și alți scriitori. (...) Prezentarea schematică a caracterelor personajelor, de multe ori prezentarea valabilă doar a personajilor negative periclitează viabilitatea conflictului dramatic și amenință cu compromiterea ideilor. Aceasta se întâmplă pentru că mulți autori dramatici, vechi și noi, nu au asimiliat încă datele conflictelor noi, nu au pătruns în intimitatea elementului social și a celui personal și nu au reușit contopirea acestor două elemente. Aducerea pe scenă a fenomenelor noi din viața socială nu se poate face printr-o prezentare schematică a conflictului social. Conflictul social se susține numai în măsura în care personagiile sunt viabil prezentate (...) La aceasta, dramaturgul poate ajunge în mod practic numai prin cunoașterea omului în procesul de muncă și de luptă. Numai astfel dramaturgia noastră va avea la bază caracterul adevărat al omului nou. *Dramaturgia sovietică a fost îndelung preocupată de această problemă și, în recentul congres al scriitorilor sovietici, ea s-a ridicat din nou sub aspectul necesității preocupării obligatorii a dramaturgului de viața personală a eroului, și nu numai de cea socială* (s.n.). (...) Numai astfel vom ajunge să avem o literatură dramatică cu profunde elemente realist-socialiste. Regizorii și actorii, puși în contact cu conflictele sociale și personale ale societății și omului de astăzi, își vor putea astfel îndrepta creația interpretativă spre o fidelă reprezentare a realității societății noastre, a omului nou. Dramaturgia noastră este pe cale de a provoca această mare transformare în teatrul românesc. (...) Prin temele noi, prin nivelul de principialitate în continuă creștere, dramaturgia românească oferă primele mlădițe ale unei bune literaturi teatrale, cu un nivel artistic și ideologic demn de temele tratate. Dezvoltarea ei de aici mai de-o parte este însă condiționată și de reprezentarea ei pe scenă. Aproape de sfârșitul unei stagiuni lipsită de piese originale, (...) până la sfârșitul stagiunii vor avea loc în țară peste 30 de premiere, cu aproape 20 de piese noi românești. Este un eveniment de mare însemnătate pentru teatrul nostru, pe care oamenii scenei, criticii, scriitorii și publicul îl vor saluta cu însuflețire. Dacă o sarcină grea apasă pe umerii regizorilor și actorilor, care vor interpreta aceste opere, una – cel puțin tot atât de mare – îi incumbă criticii. Critica trebuie să înceapă a contribui în mod efectiv la dezvoltarea dramaturgiei românești și, pentru aceasta, trebuie să părăsească orice poziții subiective, estetizante, și să se pătrundă de importanța interesului dezvoltării ideologice și artistice a dramaturgiei originale. (...) *Critica trebuie să mobilizeze scriitorii de toate genurile și, în special, să recruteze noul scriitori de teatru* (s.n.). (...) Scriitorii noștri au sarcina de a asigura teatrelor noastre un repertoriu nou, popular, au sarcina să dea sutelor de mii și milioanele de spectatori noi acea literatură dramatică în stare să devină în mâna acestora o armă în plus în lupta lor împotriva exploatării, în munca lor pentru construirea socialismului. Vorbind despre *Rezoluția C.C. al P.C.(b) despre repertoriile teatrale*, regizorul Ohlopkov spunea: «Sensul profund și întreg al acestei Rezoluții îl simți numai în contact cu spectatorul, când cunoști pe viu ceea ce îl impresionează adânc și îl face să trăiască intens împreună cu actorul. *Și noi suntem martori cum astfel de pricepere adâncă a spectatorului unei piese cu substanță profund ideologică îl înalță pe artist însuși, îl inspiră și-l luminează cu strălucirea unui adevăr, scenic* (s.n.). Numai inspirându-se din filosofia adâncă a vieții, numai luptând pentru idealurile cele mai înaintate ale timpului nostru eroic, numai descoperind sensul cel mai profund al rațiunii poetice a vieții, vom putea împinge arta noastră mereu înainte ca o armă a umanismului militant». Iată ce așteaptă teatrul și publicul de la dramaturgia noastră³⁴.

³⁴ Simion Alterescu, *Spre o dramaturgie românească a construirii socialismului*, în *Contemporanul*, 11 februarie 1949.



Fig. 12. – Lucia Demetrius, desen de Silvan
(sursa: *O antologie a dramaturgiei românești 1944–1977*).

Pe 18 martie 1949, la Teatrul Municipal s-a reprezentat în premieră spectacolul cu piesa *Cumpăna* de Lucia Demetrius, pe care Valentin Silvestru a numit-o pur și simplu „o etapă pe drumul nou al dramaturgiei românești”³⁵. Era prima dintr-un lung șir din ceea ce putem numi *drame de întreprindere*. Autoarea a trăit între 1910 și 1992, a fost actriță (absolvind Conservatorul din București la clasa actorului și profesorului universitar Ion Manolescu), regizoare, scriitoare și traducătoare. Pe lângă *Cumpăna* (1949), a scris, printre altele, piesele *Vadul Nou* (1951), *Oameni de azi* (1952), *Trei generații* (1956), *Arborele genealogic* (1957), *Vlaicu și feciorii lui* (1959)³⁶.

La o lectură atentă, piesa *Cumpăna* lasă o impresie penibilă, chiar dezgustătoare. Ca în orice regim totalitar, se induce ideea că supremul sacrificiu pentru cauză este gestul de a-ți da copilul vinovat pe mâna autorităților. Imediat după actului naționalizării din 11 iunie 1948, relația dintre directorul care va trebui să părăsească conducerea unei fabrici și comitetul de fabrică, format din muncitori, este asigurată de un tânăr secretar (pe care l-am numi azi director de cabinet). Părăsit de tatăl care s-a implicat în mișcarea muncitorească, Mircea Vadu s-a format cu sprijinul mamei. Scopul Caterinei Vadu era, evident, acela de a-și vedea fiul plasat într-un context burghez cât mai favorabil. Ajuns în anturajul unui director de fabrică și al mai tinerei soții a acestuia, Mircea se lasă prins în mrejele unei vieți lejere, într-o epocă care era vădit defavorabilă mondenităților. La fabrică sosește un reprezentant al guvernului, care nu e nimeni altul decât comunistul Anton Vadu, tatăl lui Mircea. Acesta vrea să-și recupereze fiul, să-l reorienteze spre valorile pe care le susține el. „Partidul le-a dat acestora (*muncitorilor*, n.n.) o conștiință nouă, a îndatoririlor lor; i-a învățat să vadă contribuția lor la construirea socialismului ca fiind mai importantă decât interesele lor personale sau ale familiilor lor”³⁷, consemna cu sârg Mioara Cremene în cronică sa din *Contemporanul*. Mircea ezită, nutrind și sentimente de prietenie pentru Lidia, soția directorului. În ziua predării depline a conducerii, Lidia îl roagă pe Mircea să-i dea un document contabil care ar arăta că patronii au ținut contabilitate dublă. Mircea, care până atunci nu fusese la curent cu acest fapt, îl dă, având un

³⁵ Valentin Silvestru, *Cumpăna – o etapă pe drumul nou al dramaturgiei românești*, în *Flacăra*, 26 martie 1949.

³⁶ *Apud* Lucia Demetrius, *Memorii*, București, 2005.

³⁷ Mioara Șt. Cremene, *La începutul unei noi dramaturgii progresiste. Cumpăna de Lucia Demetrius la Teatrul Municipal*, în *Contemporanul*, 25 martie 1949.

sentiment de milă pentru foștii patroni. Ezitând să mărturisească deschis acest fapt noului director al fabricii și reprezentanților partidului comunist, Mircea este denunțat de tatăl său. Ne întrebăm retoric: Ce lumină și ce exemplu autentic se pot vedea în denunțarea unui fiu? Mircea Ghițulescu a susținut că autoarea a avut curajul să arate „culpa comunistului Anton Vadu care absolutizează valoarea activității revoluționare în dauna asistenței paterne”³⁸. E o ipoteză.

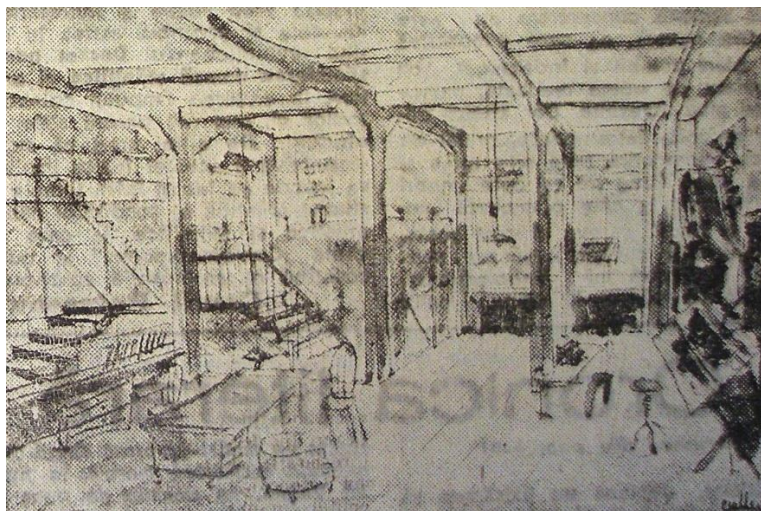


Fig. 13. – Schiță de decor de Liviu Ciulei pentru *Cumpăna* de L. Demetrius, Teatrul Municipal (sursa: *Contemporanul*, 4 martie 1949).

În regia lui Mihail Raicu, având-o ca asistentă pe Sorana Coroamă-Stanca, și în scenografia lui Liviu Ciulei, în spectacolul *Cumpăna* au jucat actorii George Carabin (Mircea), Ion Manta (Anton Vadu), Sandina Stan (Lidia), Kitty Ștefănescu (Caterina), Nicolae Sireteanu (Chiru), Florin Stroe (Simion), Gina Petrini (Sanda), Paul Sava (Bran). După premieră, au început să sune laudele precum bătrâna sirenă a lui Vasile Roaită. Iată un exemplu din *Scânteia*, dintr-un articol semnat de Victor Bârlădeanu, publicist care și-a început cariera scriind în oficiosul partidului unic și și-a încheiat-o în paginile *Săptămânii* ceaușiste: „Hotărât lucru, *Cumpăna*, alături de alte noi piese ce se vor reprezenta în curând, este un mare pas înainte în dramaturgia noastră! *A nu iubi, a nu prețui și a nu sprijini așa cum se cuvine o asemenea piesă, a te mărgini să-i cauți lipsuri neesențiale, încercând să te mărești cu lupa, însemnează a nu avea la inimă cauza clasei muncitoare, a fi străin de interesele Patriei, de mândria patriotică de a vedea înflorind pe meleagurile noastre o artă valoroasă, o artă în slujba poporului muncitor* (s.n.). E necesar ca piesa *Cumpăna* să fie văzută de cât mai mulți oameni ai muncii. Confederația Generală a Muncii trebuie să găsească mijloacele de a difuza un număr cât mai mare de bilete în fabrici și în întreprinderi. Este necesar să se pună la dispoziția acestui spectacol – care trebuie să țină afișul vreme îndelungată – o sală mai încăpătoare. Credem că actuala stagiune nu se poate încheia fără un mare turneu cu această piesă în întreaga țară”³⁹. Dintr-o foarte interesantă și utilă anexă la cartea de memorialistică semnată de Lucia Sturdza-Bulandra, aflăm că numărul total de reprezentații cu piesa *Cumpăna* de la Teatrul Municipal au fost 72⁴⁰.

³⁸ Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, 2000, p. 197.

³⁹ Victor Bârlădeanu, *Pe frontul cultural. Cronica teatrală*, în *Scânteia*, 8 aprilie 1949.

⁴⁰ Lucia Sturdza-Bulandra, *Amintiri... Amintiri...*, ESPLA, București, 1956, p. 291.



Fig. 14 și 15. – Floria Capsali în două ipostaze solistice
(sursa: Mitiță Dumitrescu, *Amintiri despre Floria Capsali*).

Pe 31 ianuarie 1949, pe scena Operei s-a reprezentat un balet ilustrativ pentru modul în care era reglat patul ideologic procustian în care era înghesuită arta în acei ani. Coregrafii Floria Capsali și Mitiță Dumitrescu, despre care muzicologul academician Octavian Lazăr Cosma susține că erau mai puțin solicitați (aceasta în raport cu modul în care se desfășura fenomenul coregrafic românesc în perioada anterioară)⁴¹, au fost persuadați să creeze un balet pornind de la muzica primei rapsodii enesciene. Acesteia îi era asociat un libret conceput de poetul comunist Marcel Breslașu. Din *Flacăra*, parcurgând cronică spectacolului scrisă de Ion Costin, aflăm amănunte: „De această dată, libretul este din activitatea modernă – o moară naționalizată este pusă în funcțiune și apărută de țărani și de muncitorii de la oraș (*oare aceștia când munceau în fabrici, dacă îi ajutau și pe țărani?*, n.n.) împotriva chiaburilor care vor s-o distrugă (ne întrebăm logic: *aceștia unde își măcinau grâul?*, n.n.)”. Sunt citate secvențele libretului apoi sunt date verdicte hilare: „așteptarea rândului la moară, căratul sacilor, amărăciuni și revolte, certuri cu morarul jefuitor, trecerea în stăpânirea colectivității a morii, alegerea noilor morari, un act de sabotaj, încercarea de reparare a stricăciunilor, chemarea în ajutor a muncitorilor specialiști, învățarea meșteșugului de către țărani, (...) bucuria poporului pentru realizarea unui nou pas înainte (*ne închipuim ce abuz de pantomimă era pe scenă, pe un fundal de numai zece minute ale unor acorduri muzicale care parcă nu se potrivesc cu aceste tribulații*, n.n.). (...) Spectacolul de balet întocmit pe Rapsodia I (*exprimarea pare proprie unei dări de seamă*, n.n.) nu este gândit până la capăt. Greșeala inițială este că s-a pornit de la muzică”⁴². Orice comentariu ni se pare de prisos. Rapsodia I de G. Enescu, în coregrafia măștrilor amintiți, a fost dirijată de Constantin Silvestri, iar printre balerini care și-au făcut datoria, nu știm cu câtă plăcere, s-au aflat Floria Capsali, Sanda Danovski, Rina Constantini, Ida Proșteanu, Josefina Krannich, Mitiță Dumitrescu, Anton Romanowski, Stere Popescu, Gelu Matei, Trixy Checais, Bella Balogh, Oleg Danovschi, Petre Bodeuș.

Trecem de la drama de întreprindere la lumea baletului, consemnând că la Opera bucureșteană s-a reprezentat în premieră pe 30 martie 1949 *Harap Alb* de A. Mendelsohn. Receptarea creației ne permite s-o plasăm în tiparele epocii în care a apărut.

⁴¹ Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Operei Române din București*, vol. 2, 1921–1953, Editura Academiei Române, București, 2017, p. 778.

⁴² Ion Costin, „Coregrafie. Un balet pe Rapsodia I de George Enescu”, în *Flacăra*, 19 februarie 1949.

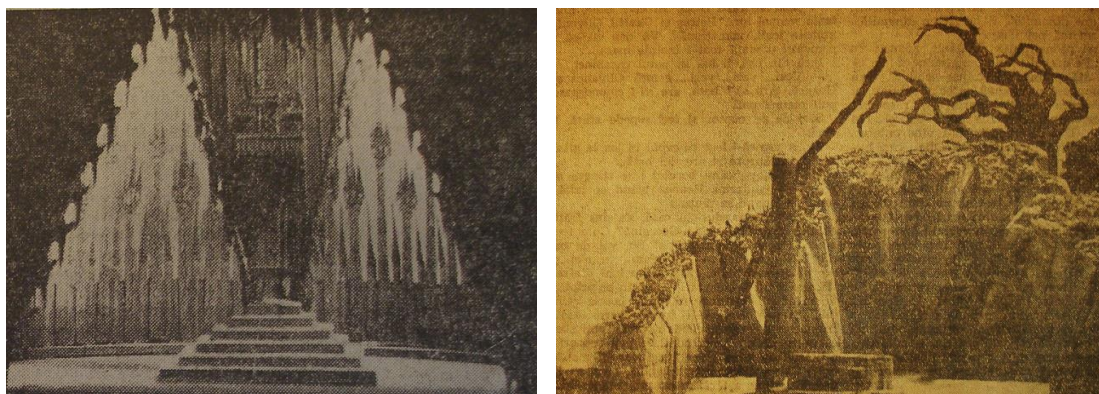


Fig. 16 și 17. – Schițe de decor de Th. Kiriacoff-Suruceanu și M. Rubinger pentru *Harap Alb* de A. Mendelsohn (surse: *Contemporanul*, 25 februarie 1949 și *Flacăra*, 9 aprilie 1949).

Distribuția i-a cuprins pe o parte din cei mai apreciați dansatori ai momentului: Sanda Danovschi (Pasărea măiastră), Oleg Danovschi (Harap Alb), Anton Romanowski (Verde Împărat), Haralambie Petrenco (Roșu Împărat/Gerilă), Trixy Checais (Spânul/Păsărilă), Nicolae Bazaca (Ochilă), Bella Balogh (Setilă), Petre Bodeuț (Flămânzilă), Pușa Niculescu, Pania Mihailova, Gabriela Ionescu, Alina Panțu (Fiicele Împăratului Roșu), Stere Popescu (Slugerul), Nicolae Iacobescu (Căpetenia haiducilor/Spătarul). Trixy Checais a fost autorul costumelor, iar Theodor Kiriacoff-Suruceanu și M. Rubinger au creat decorurile. În cronică pe care a scris-o după spectacol și a publicat-o în *Flacăra*, Gabriela Deleanu, despre care aflăm de la muzicologul academician Octavian Lazăr Cosma că era directoarea muzicii în Ministerul Artelor⁴³, a plasat spectacolul în plin realism socialist: „Premiera baletului *Harap Alb* în cadrul festivităților date în cinstea Congresului Intelectualilor din R.P.R. pentru Pace și Cultură (*prilej de depunere a unor adevăruri fierbinți la politica de orientare prosovietică și a unor dovezi loialitate față de regimul Dej-Groza*, n.n.) subliniază nu numai importanța acordată unei lucrări originale românești, ci, mai cu seamă, valoarea unei opere, care, prin izvoarele ei de inspirație, deschide drumuri noi creatorilor noștri. (...) Problemele multiple (*totul era o problemă pentru comuniști; acolo unde nu exista o problemă, în mod real, trebuia inventată una*, n.n.) pe care le ridică baletul *Harap Alb*, prin scenariu, prin muzică și dans, se cuvin a fi lămurite (*asa cum numai o activistă în sectorul ideologico-cultural precum Gabriela Deleanu o putea face*, n.n.) pentru a arăta importanța educativă a spectacolului în sine (...). Basmul lui Ion Creangă l-a inspirat pe poetul Alexandru Jar (*autorul libretului*, n.n.) nu atât prin posibilitățile pe care le oferă fantasticul din poveste, cât prin *elementele realiste conținute, doveditoare ale unor stări sociale existente în epoca respectivă (ar fi fost util ca autoarea cronicii să precizeze exact epoca în care se desfășura acțiunea basmului, dacă acest lucru n-ar fi fost, o știm, imposibil*, s.n. și n.n.). (...) *Harap Alb* este naiv. El n-a dat încă piept cu viața, nu cunoaște lupta socială, nu cunoaște nici revolta celor exploatați. (...) Pe drumul cu grele încercări, (...) *Harap Alb* va cunoaște truda poporului, munca istovitoare a iobagilor, aspectele de revoltă ale haiducilor. (...) *Harap Alb* nu va mai putea fi înșelat. El este întărit de tot ce a văzut și, mai ales, nu mai luptă singur: alături de el luptă poporul iobăgit, însetat și înfometat”⁴⁴.

⁴³ Apud Octavian Lazăr Cosma, *op.cit.*, p. 787.

⁴⁴ Gabriela Deleanu, *La Opera de Stat, baletul Harap Alb*, în *Contemporanul*, 15 aprilie 1949.

Baletul *Harap Alb* a fost luat în discuție la plenara Uniunii Compozitorilor din R.P.R., care s-a desfășurat pe 23 ianuarie 1950, și a făcut obiectul unei dezbateri la Comitetul pentru Artă, pe 23 martie 1950⁴⁵. Muzicologul academician Octavian Lazăr Cosma, martor lucid al evenimentelor, a oferit propria perspectivă asupra acelor discuții puternic ideologizate în monografia pe care a dedicat-o Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. Astfel, aflăm că la plenara din 23 ianuarie 1950, „muzicologul George Bălan (*ancorat puternic în normativele ideologice care diriguiau tot ce încerca să se miște în cultură*, n.n.), referindu-se la absența unor creații lirice noi (*în limbajul de specialitate, domeniului creației lirice îi sunt subsumate operele, operetele și baletele*, n.n.), a explicat situația nu prin slaba colaborare dintre compozitori și scriitori, ci prin slaba cunoaștere a realității și lipsa de interes. Slăbiciuni, carențe ideologice se manifestă și în baletul *Harap Alb* de A. Mendelsohn. Zeno Vancea (*compozitor și muzicolog cu un cuvânt «greu» în epocă*, n.n.) l-a criticat cu asprime pe cronicarul *Flacării* (*George Bălan era titularul cronicii muzicale care apărea cu regularitate în publicația citată*, n.n.), deoarece vede paiul din ochii altora, nu și bârna din ochiul său, muzicologia fiind domeniul cel mai deficitar”⁴⁶. „Mai zgomotoasă s-a dovedit discuția organizată la Comitetul pentru Artă, asupra baletului *Harap Alb* de A. Mendelsohn”, opina Octavian Lazăr Cosma. „Spectacolul, aflat în repertoriul Teatrului de Operă și Balet, era aspru criticat pentru orientarea ideologică. Eroul era izolat de masele populare. Nerealistă apărea desfășurarea intrigii, locul desfășurării (acțiunii) nu oferea elemente de concretizare, deranjând mai ales «contemporaneizarea artificială» (*O.L. Cosma citează opinia lui George Bălan, inclusă în articolul „Baletul «Harap Alb» în discuția oamenilor artei, apărut în Flacăra, 25 martie 1950*, n.n.). George Bălan sesizează și mai accentuat atributele negative, semnalându-le și în partitură, pe care o consideră lipsită de o individualizare stilistică (*O.L. Cosma citează această părere preluând-o din articolul „Harap Alb» și câteva probleme ale baletului românesc, apărut în Flacăra, 1 aprilie 1950*, n.n.)”⁴⁷. Trebuie subliniat faptul că Alfred Mendelsohn, în pofida implicării sale ideologice, era un compozitor plin de imaginație și un abil mânuitor al unei palete orchestrale diversificate⁴⁸.

Drama de inspirație istorică *Haiducii* de V. Eftimiu a avut premiera la Naționalul bucureștean pe 11 aprilie 1949. Ion Șahighian a semnat regia spectacolului, colaborând la realizarea lui cu actorii Agepsina Macri-Eftimiu (Stanca Milcoveanca), Marietta Anca Eugenia Popovici (Kira Caliopei), Natașa Alexandra (Glicheria Doamna), Anca Șahighian (Varvara), Jeny Argeșanu (Evghenia), Maria Burbea (Zamfira), Nicolae Brancomir (Sandu Alisandru), Chiril Economu (Vangheli Vodă), Nicolae Făgădaru (Ioniță Mehedințeanu), Alexandru Giugaru (Rășpopa), Haralambie Polizu (Moș Hancu), Toma Caragiu, Tănase Cazimir, Gheorghe Gâmă (haiduci). Costumele au fost creat de Elena Barlo, iar decorurile au fost concepute de Traian Cornescu, vechi colaboratori ai lui Ion Șahighian.

⁴⁵ Apud Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920–1995)*, București, 1995, p. 206 și 208.

⁴⁶ Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 208.

⁴⁸ Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, vol. 5, București, 2002, p. 126.



Fig. 18. – Scenă din *Bălcescu*
(sursa: Mihai Popescu. *Ursit scenei* de Margareta Andreescu).

Un eveniment deosebit datorat atât personalității pregnante a autorului piesei, cât și a importanței care a fost acordată în epocă spectacolului a fost premiera cu *Bălcescu* de Camil Petrescu, desfășurată la Naționalul bucureștean pe 15 aprilie 1949. S-a făcut o distribuție strălucită, în care se regăseau Mihai Popescu (în rolul titular), Tanți Cocea/Tanți Soviani (Ana Ipătescu), Eugenia Marian (Tița Bălcescu), Ion Finteșteanu (Eliade Rădulescu), Constantin Bărbulescu (Avram Iancu), V. Valinteanu (Lord Stuart), Alexandru Critico (Lăcusteanu), Marcel Anghelescu (Filipescu-Vulpe), G. Cîprian (Băl-Ceausescu), Cezar Rovințescu (Constantin Cantacuzino), Nicolae Motoc (Alecsandri), Ionel Iliescu (Lahovary), Vasile Lăzărescu (Golescu-Arăpîlă), Ion Anastasiad (Odobescu), Mircea Constantinescu (Brătianu), Șerban Holban (Tell), Radu Reisel (Ion Ghica), Gabriel Dănciulescu (Voinescu), Alexandru Demetriad (Bibescu), Ioana Mănescu (Elena Filipescu), Alexandru Clonaru (Mitiță Filipescu), Matilda Bărbulescu (Maria Cantacuzino), Victoria Mierlescu (Portăreasa), Ion Vova (Ionescu de la Brad), I. Receanu (Magheru), Alexandru Giugaru (Dobrovici), Silviu Lambrino (Nicolae Golescu), Armand Stambuliu (Ștefan Golescu), Gheorghe Soare (Ion Catina), Ion Ilie Ion (Mitropolitul Neofit), Geo Maican (Lenș), Titus Lapteș (Moldoveanu), Andrei Codarcea (Balint), Nae Săvulescu (Popa Neagu), Marin Negrea (Dincă), Cristian Niculescu (Costache Chioru), Nicolae Peraanu (Fărcășanu). Autorul concepției scenografice a fost Ștefan Norris.



Fig. 19–22. – Nicolae Motoc, Ion Finteșteanu, Alexandru Demetriad și V. Valinteanu în *Bălcescu* de Camil Petrescu (sursa: *Revista Teatrului Național*, stagiunea 1948–1949, colecția Lucian Sinigaglia).

Spectacolul cu piesa *Bălcescu* a ajuns cu mare greutate în fața publicului. Încercăm să prezentăm succint acea mică odisee, folosind notațiile pe care Ioan Massoff le-a preluat în istoria sa din condicile de repetiție ale spectacolului. Pe 20 octombrie 1948, autorul a citit prima jumătate a piesei, auditori fiind Zaharia Stancu, directorul Naționalului, și o parte din actorii care urmau a fi distribuiți. Spectacolul urma să fie pus în scenă de George Dem. Loghin, avându-l pe Camil Petrescu, autorul, drept supervisor. E momentul să ne reamintim că marele scriitor era pasionat de problemele regiei, susținuse cu numai câțiva ani înainte un seminar în care dezbătuse, împreună cu regizori mai tineri sau cu aspiranți la această profesie probleme care țineau de regie, dar nu avea experiența lucrului cu un număr atât de mare de artiști. Să mai adăugăm că, așa cum au afirmat contemporanii, George Dem. Loghin era un regizor mediocru, care, după mai puțin de un deceniu de activitate scenică, a ales în exclusivitate profesoratul și, mai presus de toate, munca administrativă în cadrul învățământului universitar artistic. Pe data de 17 martie 1949, după cinci luni de repetiții, s-a constatat că spectacolul nu poate fi dat sub forma unui «șnur» (în terminologia teatrală, «șnurul» este o repetiție generală din vizionarea căreia rezultă faptul că întregul personal artistic și tehnic cunoaște temeinic ceea ce are de făcut în spectacol). A fost chemat Sică Alexandrescu, care, în ciuda faptului că nu concepea spectacole cu viziuni regizorale novatoare, avea autoritate și era foarte iscusit în a îndruma un număr mare de actori. După o lună, pe 12 aprilie 1949 s-a ținut avanpremiera pentru oamenii din teatru și familii. Așa cum menționam, premiera a avut loc pe 15 aprilie 1949. Ioan Massoff a consemnat faptul că unele scene au mai fost „lucrate” și după premieră⁴⁹.



Fig. 23. – Tanți Cocea în *Bălcescu* de Camil Petrescu
(sursa: *Revista Teatrului Național*,
stagiunea 1948–1949, colecția Lucian Sinigaglia).

O cronică de text a apărut în *Contemporanul* sub semnătura lui Petru Comarnescu. Iată câteva fragmente, utile atât în raport cu un text care a căzut în uitare, cât și asupra modului în care în epocă erau minimalizate personaje istorice de anvergură: „Piesa cuprinde aproape tot ceea ce este semnificativ în viața și acțiunea lui Bălcescu. Autorul s-a documentat până în detalii asupra evenimentelor istorice, așa cum a făcut și pentru drama lui Danton, el cunoscând temeinic ideologia și opera lui Bălcescu și a celorlalți revoluționari de la 1848. Ca documentare, lucrarea constituie un exemplu de fundamentare științifică a unei opere de artă. Nu lipsesc nici informații statistice și economice sau descrieri perfect sociologice, dar ele sunt articulate în situații dramatice, ca tablou în care aflăm totul despre starea țărânimii, de parcă ar fi geneza viitoareii lucrări a lui Bălcescu *Question Economique des Principautés Danubiennes* (...). Există și ipoteze și interpretări, care duc mai

⁴⁹ Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VIII, București, 1981, p. 512–515.

departe semnificațiile evenimentelor, completând pe plan sufletesc sau dramatic mărturiile istoriei, ca în întrevederea lui Bălcescu cu Avram Iancu sau în tribulațiile lui de la Paris. Revoluția de la 1848 este explicată ca efectul mizerelor condiții economice și sociale în care robea poporul român, pe care cărturarii nu fac decât să le lumineze, organizând pornirile revoluționare ale mulțimilor, precum revoluțiile din străinătate nu fac decât să actualizeze și să simuleze aceste porniri real populare. Deci explicarea revoluției este întreprinsă în sensul just în care o vedea și Bălcescu, care, în scrierile, convorbirile și corespondența sa, a apărut caracterul popular al revoluției. Bălcescu luptă pentru popor și se vede doar un exponent al său, spre deosebire de grupul burghezilor, în frunte cu orgoliosul Eliade Rădulescu, admirabil caricat în piesă, cu Ion Brătianu, redus la micile lui proporții, ca și moderații C.A. Rosetti și Nicolae Golescu, sau Tell și Ion Ghica. Cel mai înaintat revoluționar este, firește, însuși Bălcescu, iar alături de el Golescu-Arăpila și, mai către mijloc, Magheru. Istoria este văzută dialectic în piesă, iar contrastele de clasă sunt zguduitor accentuate, în special în primul tablou, cu viața de la sate, în tabloul cu comisia pentru împrumut, unde zadarnic luptă Bălcescu, moldoveanul Ion Ionescu de la Brad și sătenii cu marii boieri latifundiari, precum și în tablourile unde asistăm la divergențele din sânul guvernului provizoriu, unde Bălcescu se lovește de moderația nefastă a lui Eliade și a burgheziei. Dintre boierii și militarii reacționari, maiorul Lăcusteanu este redat cu ridicolele lui atitudini, în stilul precaragialesc al memoriilor sale, iar o seamă de boieri sunt înfățișați satiric, afară de un personaj combinat din mai multe persoane istorice, numit Băl-Ceaurescu, care, după o viață de exploatare, are o mijire de conștiință la ședința comisiei agrare, recunoscându-și tolstoian vinile și relele săvârșite și cerând iertare țăranilor pe care i-a oprimat. Meseriașii și sătenii sunt prezentați viguroși, în situația lor reală. Se utilizează unele memorabile declarații ale țăranilor delegați în comisiunea agrară, în care, în cel mai înalt stil literar popular, ei exprimă stările și sentimentele lor. Remarcabil *îndrumată ideologic* (s.n.) și documentată, piesa a prelucrat dramatic acest bogat și emoționant material istoric, existând scene de-a dreptul zguduitoare sau care te pun adânc pe gânduri, iar altele de un autentic dinamism. În totul, însă, piesa este mai mult o frescă istorică, ce ajunge, uneori, la esențialul uman, dar nu în mod continuu și egal, căci, adesea, acțiunile și concepțiile din istorie trec, cu obiectivitatea lor exterioară, peste scenele în care se adâncesc personalitățile și sufletele oamenilor. Vrem să spunem că sunt multe tablouri, mai ales acelea din zilele revoluției, în care documentul istoric predomină, iar nu transfigurarea lui artistică, aici nefiind același (grad de) prelucrare, ca în tablourile în care autorul trece dincolo de datele istoriei pentru a întări acțiunea și a da densitate dramatică unora dintre personaje. Tratarea acțiunii apare astfel inegală, după cum materialul istoric este lăsat aproape așa cum a fost și doar rezumat, sau, dimpotrivă, după cum este transfigurat, trecându-se de la frescă la portret, de la dat la prelucrat, de la mișcare la acțiune. Chiar Bălcescu însuși ar fi putut să-și arate mai deplin viața interioară și mai expresiv simțirile, sentimentele și gândurile mai mărunte, legate de oameni și de întâmplările de pe scenă. El este monumentalizat prin mari acțiuni, prin liniile mari ale ideologiei lui, prin ținta-i esențială, dar numai în tabloul cu sora sa, la închisoarea Gorgani, se dezvăluie și omul obișnuit din el, altfel ocolit de dramaturg. Dar în artă e nevoie de detaliul uman, pentru a sesiza mai viu proporțiile și totalitatea expresivă. Altă obiecție este aceasta: în genere dușmanii sau moderatorii revoluției (*probabil este vorba despre revoluționarii moderați*, n.n.) sunt tratați prea în ușor, ridiculizați, satirizați, reduși la meschinăriile cotidiene, dar nu li se arată suficient gândurile și planurile lor, uneltirile lor, pe cât de primejdioase, pe atât de ascunse, ca în cazul mitropolitului Neofit, al Odobescu sau al lui Eliade. Astfel fiind, spectatorul sau cititorul nu poate să-și dea îndeajuns seama cât de grea a fost lupta lui Bălcescu, iar nereușita revoluției apare surprinzătoare. Nu vrem să spunem că liniile mari ale atitudinii reacționare sunt uitate sau nesocotite, dar ele nu au greutatea, diabolismul, iscusința vicelană pe care le-au avut în realitate (*ar fi fost interesant de aflat care erau sursele documentare ale comentatorului privind ceea ce se petrecuse în realitate cu un veac în urmă*, n.n.). Facem această observație, recunoscând că piesa are momente de măreție și

emoție, ce ne-au entuziasmat pur și simplu, făcându-ne să regretăm că lucrul acesta nu este continuu și egal. Boierii reacționari glumesc, persiflează, dau în cărți, apar în atitudini de sabotori, rostesc aici-colo câte o mărturisire sau dorință, dar aspectul lor conspirativ, complotul lor nu se vede îndeajuns, precum nu se articulează suficient nici psihologia lor. În special șeful guvernului, mitropolitul Neofit, dușmanul revoluției, dar prezidând guvernul revoluționar, este șters înfățișat, deși istoria ni-l arată trădător, viclean, primejdios, pus să retracteze în genunchi atitudinea sa, după eșecul loviturii de la 18 iunie, când Ana Ipătescu a salvat orânduirea revoluționară. De asemenea, Odobescu, alt dușman al revoluției, putea fi mai dens construit, pentru a se putea echilibra (...) acțiunile piesei. În totul însă, piesa dlui Camil Petrescu constituie o reușită și este, până acum, cel mai substanțial omagiu adus lui Bălcescu de vreun literat. Finalul este, socotim, injust. Suntem la Palermo. Muribundul Bălcescu îngână cuvinte pe care preotul catolic italian nu le înțelege. Preotul îi cere lămuriri, voind să-l identifice pe bietul muribund și spunându-i că nimeni nu va ști cine este el. La aceasta, Bălcescu răspunde cu următoarea replică, cu care se încheie piesa: «Nu se poate... va ști un scriitor din neamul meu... într-o zi, peste un veac... va ști clipa asta... cum a fost». I s-ar putea replica dlui Camil Petrescu că nu numai un scriitor va ști peste un veac (*se vede că Petru Comarnescu se prefăcea că nu înțelege o figură de stil*, n.n.), ci tot poporul românesc progresist. D-sa are meritul de a ști într-adevăr cine a fost Bălcescu, dovedind-o prin această operă de artă, dar greșește când crede că e singurul care știe sau că numai un scriitor o poate ști⁵⁰.



Fig. 24–27. – Alexandru Giugaru, G. Ciprian, Vasile Lăzărescu și Constantin Bărbulescu în *Bălcescu* de Camil Petrescu (sursa: *Revista Teatrului Național*, stagiunea 1948–1949, colecția Lucian Sinigaglia).

Ideologul N. Tertulian, al cărui cuvânt pecetluia partinic multe din creațiile literare ale epocii staliniste (și nu numai), formula următoarele considerații foarte interesante, scrise meșteșugit, în ciuda faptului că sunt pline de fanatice normative, în broșura *Probleme ale literaturii de evocare istorică*: „Conflictul Bălcescu – Eliade nu este un conflict pur psihologic sau pur etic, ci este un *conflict de clasă* (s.N.T.), deși, fără îndoială, ar fi absurd să ne închipuim că ar lua forma unei ciocniri de principii abstracte, unei încrucișări în dialog a două tendințe istorice în care personalitățile vii ar fi dizolvate. Există mereu prezentă și opoziția psihologică, caracterologică între angelismul și teatralitatea lui Eliade și inflexibilitatea și fermitatea lui Bălcescu, dar dramaturgul reliefează cu precizie în aceste atitudini manifestarea spiritului moleșitor, de conciliere al *burgheziei liberale* (s.n.), personificat în Eliade și intransigența revoluționară a celui care este, în mod conștient, exponentul intereselor poporului revoluționar, (personificat) în Bălcescu”⁵¹.

⁵⁰ Petru Comarnescu, *Lecturi de piese. Bălcescu de Camil Petrescu*, în *Contemporanul*, 22 octombrie 1948.

⁵¹ N. Tertulian, *Probleme ale literaturii de evocare istorică*, ESPLA, București, 1954, p. 87–89.

În ceea ce privește receptarea dramei și a spectacolului, începem cu citarea câtorva opinii publicate de Nestor Ignat în *Scânteia*: „În jurul lui Bălcescu și a epocii sale s-a dat o adevărată luptă de clasă. Regimul reacționar burghezo-moșieresc s-a străduit să arunce asupra-i lințoliul tăcerii și al falsului istoriei. Poporul muncitor însă, în primul rând clasa muncitoare și Partidul care au înfăptuit și depășit astăzi revoluția burghezo-democratică – trădată în 1848 de burghezie – și au trecut mai departe la revoluția socialistă, văd (*vede*, n.n.) în Bălcescu un înaintaș iubit al luptei pentru democrație. Publicul nou, al oamenilor muncii, aștepta de la scriitorii săi o operă demnă de viața și lupta unui asemenea înaintaș. Aceste așteptări nu au fost înșelate. În măsura în care istoria noastră științifică a studiat până acum epoca revoluționară pașoptistă, Camil Petrescu a folosit acest material, izbutind să realizeze artistic viața dramatică a revoluționarului democrat, a istoricului și gânditorului de seamă care a fost Nicolae Bălcescu. Autorul a cuprins în piesa sa o întreagă epocă, cu o rapidă desfășurare a numeroase evenimente. Marele său merit este că a știut să sublinieze aspectele esențiale și figurile principale ale acestei epoci, făcând să reiasă ciocnirea ascuțită dintre forțele progresiste și cele reacționare, lupta de idei, oglindind lupta social-politică. (...) Piesa arată cum în trecut, ca și astăzi, clasele exploatoare, călăuzite numai de interesele lor egoiste, sunt capabile de orice trădare. Momentele cele mai adânc dramatice, sunt momentele luptei din sânul guvernului provizoriu între Bălcescu și Goleșcu-Arăpila, pe de o parte, și aripa dreaptă a burgheziei, condusă de Eliade, pe de altă parte. În aceste scene reiese puternic poziția înaintată a revoluționarului democrat Bălcescu. El combate pasivitatea guvernului provizoriu. Lui Eliade și celorlalți, înspăimântați de vestea apropierea oștirilor împărătești care veneau să-i înscăuneze din nou pe boieri și nevăzând pe cine trebuie să se sprijine revoluția, Bălcescu le strigă cu toată forța patriotismului lui: «Pe popor... pe resursele inepuizabile ale unui popor de trei milioane, înconjurat de alte cinci milioane de frați. Pe acest popor, căruia îi dăruim libertatea și rodul muncii lui. Pe un popor care-și ia soarta în propriile lui mâini». Bălcescu cere punerea în practică a art. 13 al Constituției, împrăștierea clăcașilor: «Nu vreți să înțelegeți – spune el furios – că singurul sprijin adevărat al revoluției sunt milioanele de clăcași? Că numai ei, împrăștiți, pot apăra statul de armatele străine?» În contrast cu poziția democratică înaintată a lui Bălcescu apare Eliade și grupul său, trădarea burgheziei temătoare față de elanul revoluționar al maselor de la sate și orașe. Autorul a zugrăvit în aceste scene nașterea tipului de politician *istoric* (s.N.I.), care va jefui și împila poporul muncitor în toată suta de ani următoare, sub regimul burghezo-moșieresc. Amânarea, pertractările, numirile de nenumărate comisii și paracomisii «pentru studierea chestiunilor», mai bine zis pentru veșnica lor îngropăciune, sunt bine cunoscute poporului nostru din anii de guvernare burghezo-moșierească. Pornind de la documente recent date publicității, autorul arată cum Bălcescu vedea caracterul limitat al revoluției și prevedea apariția partidelor *istorice* (s.N.I.): «Dacă revoluția reușea, cred că într-o zi, dintre noi toți, singur Brătianu, cu ambiția lui crâncenă și tăcută, ar fi izbutit să facă un partid. Și poate îl va face. Va fi un partid de oameni bogați, care își vor freca mâinile, fericiți: Slavă Domnului, Țara Românească este o țară bogată și fericită». Un tablou foarte bine realizat este acela al întâlnirii dintre Bălcescu și Avram Iancu, cu tribunii săi Moldoveanu și Balint. Aici autorul a reușit să arate poziția justă în problema națională, contribuind astfel cu vigoare la combaterea șovinismului. Vederile politice largi ale lui Bălcescu, care înțelegea că eliberarea socială și națională a poporului român nu e posibilă decât în unire cu celelalte popoare, asupra de imperiile feudale, că dezbinarea forțelor revoluționare duce la înfrângerea revoluției, se ciocnesc cu poziția greșită a lui Avram Iancu și a tribunilor Moldoveanu și Balint, care nu deosebesc pe grofi de poporul maghiar, ridicat și el pentru libertate (*nu aveau viziunea pe care urmau s-o aibă susținătorii internaționalismului comunist, voia să spună Nestor Ignat*, n.n.). Am dat mai sus numai câteva exemple din care se poate vedea că autorul, apropiindu-se de poziția de luptă a clasei muncitoare și a Partidului, apropiindu-se de concepția științifică a istoriei și folosind textele noul istorice, a reușit să aducă pe scenă ideile avansate ale lui Bălcescu și să creeze o piesă vie, de o deosebită

forță dramatică. Faptul însă că, pe de o parte, anul revoluționar 1848 nu este încă îndeajuns studiat de istoria noastră, iar pe de altă parte autorul nu a adâncit uneori suficient materialul istoric cunoscut, a făcut ca unele personaje ale piesei să nu apară în toată complexitatea lor. Eliade, de pildă, apare mai puternic sub aspectul său demagogic și mai puțin ca ideolog și conducător al aripei drepte a burgheziei. Aceasta face ca ridicolul personajului să umbrească uneori rolul său de exponent al clasei care a trădat revoluția din 1848 și să ducă la o slăbire a ciocnirii dintre cele două aripi ale burgheziei, deci la o slăbire a intensității dramatice. În ciuda acestor slăbiciuni, piesa lui Camil Petrescu ne dă o imagine vie a lui Bălcescu și a epocii, izbuteste să contribuie, pe calea artei, la cunoașterea în mase a evenimentului și oamenilor anului revoluționar 1848. Luându-și ca temă tradițiile progresiste ale poporului muncitor, realizând artistic ideile care au însuflețit revoluția din 1848, subliniind puternic principiile democratice pe care le întruchipa Bălcescu și demascând «prințipurile» demagogice, ale lui Eliade și ale burgheziei, Camil Petrescu contribuie prin drama sa *Bălcescu*, alături de alți scriitori de la care, ca și de la el, așteptăm noi opere valoroase, la munca de educare a maselor în spiritul dragostei de patrie, al frăției între popoare, al urii împotriva exploataților. El pune în lumină ideea prețioasă a lui Bălcescu că revoluția nu poate birui decât sprijinindu-se pe popor, decât fiind însuflețită de încrederea în forțele nesecate ale poporului muncitor. Camil Petrescu participă astfel la una din bătăliile ideologice ale Partidului pentru valorificarea tradițiilor progresiste ale poporului, pentru întărirea convingerii că un popor care a dat la iveală asemenea oameni și a purtat asemenea lupte este astăzi – în condiții cu mult superioare – capabil de cele mai mari realizări. Montarea piesei *Bălcescu* a pus, atât prin numărul mare al tablourilor, cât și prin acela al personajelor (59, în afară de figurația importantă) grele probleme, pe care direcția de scenă (Sică Alexandrescu și George Dem. Loghin), în strânsă colaborare cu autorul și cu personalul tehnic, le-au dus (*le-a dus*, n.n.), în general, la bun sfârșit. Nu ne vom putea opri aici asupra tuturor interpretelor piesei *Bălcescu*, care au dat în ansamblu un spectacol bun. Mihai Popescu (N. Bălcescu) a avut de înfruntat desigur unul dintre cele mai grele roluri din carieră. În afară de unele momente de retorism (îndeosebi în primul act), d-a sa a realizat una dintre cele mai frumoase creații, izbutind să exprime patosul revoluționar, luciditatea și realismul politic, fermitatea morală a lui Bălcescu. Credem însă că e necesar să dea o anumită gradăție rolului, corespunzătoare realității istorice (*ne întrebăm și noi, tot retoric, cine o cunoaște exact?*, n.n.). Astfel, în scena cu Avram Iancu, Bălcescu ar fi trebuit să apară mai combativ și nu resemnat, copleșit de boală, ceea ce ar fi făcut însăși combaterea șovinismului mai convingătoare. În schimb, în scena de la Paris, unde Bălcescu era și grav bolnav, și, adeseori, flămând, dl Mihai Popescu a fost prea vioi, prea agitat. De asemenea, se cer respectate indicațiile istorice, date și de autor, în privința aspectului fizic, a măștii personajului. În ultimul tablou, Bălcescu nu trebuie să apară ca în restul piesei, imaginea sa exactă fiind aceasta: «E ras pe toată fața; obrajii, fruntea și orbitele i-au devenit mai osoase... Are paloarea pământie a celor pierduți...». Foarte reușite, fără exagerări caricaturale, sunt figurile marilor boieri Alecu Filipescu-Vulpe (Marcel Anghelescu), Băl-Ceaurescu (G. Ciorian) și C. Cantacuzino (Cezar Rovințescu). Au realizat bine intențiile autorului și Al. Critico (Lăcusteanu), Titus Lapteș (Prefectul Moldoveanu), V. Valentineanu (Lord Stuart), Ion Ilie Ion (Mitropolitul), C. Vintilă (Rosetti), V. Lăzărescu (Arăpilă), Tanți Cocea (Ana Ipătescu) și alții. I. Finteșteanu (Eliade) a realizat foarte bine indicațiile rolului, izbutind să demaște fondul demagogic al personajului. Mai trebuie muncit pentru strunirea figurației și punerea la punct a scenelor de masă în care este multă gesticulație și mișcare inutilă. Cu toate aceste lipsuri rare pot însă fi îndreptate «din mers», spectacolul *Bălcescu* constituie un nou și răsunător succes al stagiunii actuale, merit să între în repertoriul permanent al primei noastre scene, necesar să fie văzut de marele public al oamenilor muncii”⁵².

⁵² Nestor Ignat, *Cronica dramatică în Scânteia*, 21 aprilie 1949.



Fig. 28. – Mihai Popescu în rolul titular din *Bălcescu* de Camil Petrescu
(sursa: *Mihai Popescu. Ursit scenei* de Margareta Andreescu).

Peste toate, ne-a rămas prețioasa mărturisire a marelui artist Mihai Popescu, pe care i-a făcut-o kolegei sale Ina Otilia Ghiulea (soția regizorului George Dem. Loghin): „M-a antrenat adâncimea personajului, a cărei structură sufletească mi-e dragă”⁵³.



Fig. 29. – Scenă din spectacolul *Minerii*
(sursa: *Revista Teatrului Național*, stagiunea 1948–1949, colecția Lucian Sinigaglia).

A urmat apoi, din ciclul numit de noi al dramelor de întreprindere, reprezentarea unei noi piese care purta semnătura lui Mihail Davidoglu. Cu trei luni înaintea premierei bucureștene a spectacolului *Minerii*, în *Scânțea* din 31 ianuarie 1949 a apărut un lung text despre geneza și mesajul piesei, semnat de autor. Reproducem fragmente ample din acest text, care conține unele aspecte justificative, pentru a lua pulsul ideologic al epocii (așa cum o facem mereu în studiile din prezentul ciclu): „Noua mea piesă de teatru descrie câteva aspecte din viața de astăzi a minerilor din Valea Jiului. Am stat anul trecut câțva timp printre minerii de la Lupeni. Am coborât cu ei în mină și am învățat să-i cunosc îndeaproape și în muncă și la ședință și acasă. Multă vreme nu m-au știut ca

⁵³ Fragment din reportajul semnat de Ina Otilia Ghiulea și publicat în *Femeia și căminul*, 6 februarie 1949. Apud Margareta Andreescu, *Ursit scenei. Mihai Popescu*, Revista Teatrul Azi (supliment), București, 2000, p. 86–87.

scriitor, pentru că am lucrat împreună cu ei ca oricare altul (*lucru destul de greu de crezut*, n.n.). Crezându-mă unul de-al lor, mi s-au înfățișat așa cum sunt în realitate, cu calitățile și cu slăbiciunile lor. Când au aflat la urmă că sunt scriitor și că vreau să scriu o carte despre ei, mi-au spus să vin să le-o arăt și lor. M-am legat să le îndeplinesc această dorință firească. Știam din ceea ce citisem, precum și de la scriitorul Kojevnikov, care ne-a vizitat nu de mult țara, că în Uniunea Sovietică există o foarte strânsă legătură între popor și scriitori. În U. R. S. S. scriitorii își petrec cea mai mare parte a timpului pe teren, se încadrează chiar în activitatea culturală locală (*deci scriitorii nu se angajează ca mineri*, n.n.), pentru a cunoaște mai bine viața și problemele ei, iar după ce și-au terminat opera se reîntorc și o supun criticii oamenilor despre care au scris. Oamenii sovietici își rostesc deschis părerea despre opera respectivă, aducând critici și sugestii interesante, și dând astfel un ajutor deosebit de prețios în munca de creație literară. Cunoașterea metodelor de muncă ale scriitorilor sovietici mi-a limpezit problema rolului criticii de masă în creația literară și mi-a creat convingerea că pe această cale trebuie să pășim și noi, pentru a făuri literatura care să exprime viața și să corespundă așteptărilor maselor de noi cititori. Undeva însă, într-un colț al sufletului, stăruiau încă unele vechi prejudecăți (*acesta este momentul autocriticii, instrument care avea să reziste mulți, prea mulți ani ca una dintre metodele fariseice ale arsenalului totalitar*, n.n.). Bine, îmi spuneam, clasa muncitoare a dat și da dovezi tot mai strălucite de talent organizatoric și politic, ea conduce astăzi gospodăria mare a țării cu mâini sigure. Opera literară este însă un fenomen foarte complex. Mai târziu, desigur, pe măsură ce-și vor spori experiența literară, critica oamenilor muncii ne va fi de mare folos. Acum însă... În vreme ce-mi scriam piesa și eram nevoit să găsesc rezolvarea atâtor și atâtor probleme concrete (*ca de exemplu detaliile tehnice inutile, a căror introducere în spectacole începuse să devină o modă și care probabil că erau înțelese de foarte puțini oameni din public*, n.n.), s-a trezit însă în mine și a crescut tot mai mult dorința și chiar nevoia de a o citi întâi și întâi oamenilor despre care am scris, de a o confrunța – ca să spun așa – cu proprii ei eroi. Iată cum am ajuns cu piesa gata, în fața minerilor din Valea Jiului. Ceea ce s-a petrecut acolo la citirea și la discutarea piesei a întrecut cu mult așteptările mele, risipind, ca sub bătaia unui vânt puternic de primăvară, orice urmă a vechilor prejudecăți. M-am încredințat definitiv că noi, creatorii de literatură, avem foarte mult de învățat de la publicul nou care ne citește. Nu voi uita niciodată interesul sincer, atenția încordată, participarea însuflețită, entuziastă cu care minerii au asistat la citirea și discutarea piesei mele. Și mereu îmi vor fi treze în minte seriozitatea și spiritul de răspundere cu care minerii au făcut observații critice asupra piesei. La sfârșitul lecturii, unul din mineri a exclamat: «Asta-i viața noastră!». Și, într-adevăr, așa au vorbit ei despre piesă, despre personaje, despre acțiune, ca despre ceva ce-i al lor în întregime și nici nu poate fi altfel. Propunerile lor de modificare a unei acțiuni sau a unei replici sunau exact ca și sfaturile sau propunerile pe care și le făceau în mină unul altuia când era vorba de a îmbunătăți ceva în muncă. Erau propuneri izvorâte din adâncul sufletului lor, din convingere. Nu erau sfaturi binevoitoare date cuiva străin, ci exigențe față de o treabă care era a lor, a fiecăruia în parte și a colectivului întreg. Uneori tonul discuției era de-a dreptul revendicativ (...), un ton de tragere la răspundere. În prima versiune a piesei, unul din personaje, Ianco, moare. «De ce-l omori, tovarășe?», m-a întrebat unul. «E doar unul de-ai noștri. Nu crezi că s-ar putea îndrepta cu ajutorul nostru?». Mărturisesc că întrebarea aceasta m-a zguduit și mi-am dat seama că am făcut o greșală de fond. Firește am schimbat acțiunea în așa fel încât Ianco, un miner, slab, inconștient la început, ajunge până la urmă să-și dea seama că a făcut o serie de greșeli grave față de tovarășii săi. Arătând acest proces de transformare sufletească, nu numai că oglindesc o trăsătură esențială a realității noastre de astăzi, dar și din punct de vedere artistic, personajul devine mai conturat și mai dramatic. Din discuțiile care au urmat am învățat o serie întreagă de lucruri și am primit numeroase sugestii de modificări, pe care le-am și aplicat – unele

dintre ele acolo, pe loc. Iată câteva din modificările mai importante pe care le-am făcut în urma discuțiilor cu minerii: 1. În prima versiune a piesei se află la sfârșit că a fost prins un legionar plătit de capitaliști ca să organizeze sabotaje și să îndemne pe mineri să părăsească lucrul. «Vrem să-l vedem cum îl aduceți ca pe un șobolan!» au spus mai mulți mineri. Într-adevăr, prin revenirea sabotorului pe scenă, înșfăcat de bătrânul miner Ui, acțiunea capătă mai mult dramatism. 2. În ultimul act este o încăierare. Olga, cârciumăreasa și complicea sabotorului, îl lovește în cap pe bătrânul miner Andrei cu revolverul. În învălmășeală, revolverul, ajuns în mâna lui Andrei, se descarcă și-o nimerește pe Olga, care se prăbușește. Minerii n-au fost mulțumiți cu scena aceasta. «Nu așa îi pedepsim noi pe ticăloși», au spus ei. «Noi îi judecăm». Să arăți mai bine cum se sfășie ei între ei. De ce n-ar împușca-o pe Olga chiar complicele ei? Am schimbat scena în sensul acesta, (...) obținând astfel un efect dramatic mult mai intens. 3. Am dezvoltat mai mult scena în care copilul de miner, prin întrebările sale naive, dar izvorâte dintr-o judecată sănătoasă, dreaptă, din educație adevărat muncitorească, de clasă, îl demască pe sabotor. Adâncind această scenă, am reușit în același timp să conturez mai bine scena următoare, în care iese la iveală mârșăvia agresivă a sabotorului. 4.



Fig. 30. – V. Valentineanu în prim-planul unei scene în care, printre alte personaje, apar soțiile minerilor din *Minerii* de M. Davidoglu (sursa: Caietul-program *Centenarul Teatrului Național „I.L. Caragiale” 1852–1952*, colecția Lucian Sinigaglia).

În piesă arăt influența pe care o exercită instigațiile reacționare ale sabotorului asupra unora din femeile minerilor. «Cu femeile n-ai muncit îndeajuns», au observat unii dintre ascultători. «Unele mai sunt destul de înapoiate și mai cred în diferite zvonuri și brașoave de-ale reacționarilor. Ar trebui să arăți cum *lucrează* sabotorul printre femei, ca să vadă ele pe scenă, cu ochii lor, și să se lămurească mai bine». În urma acestei sugestii am reușit oarecum mai bine să-l prezint pe sabotor în plină acțiune. 8. În actul I am introdus o replică pe care «am cules-o» acolo, pe loc, în timpul lecturii. Citeam dialogurile despre o încercare de depășire a normei și despre împrejurările care au împiedicat reușita încercării. Deodată aud din sală pe cineva: «De-ar fi s-ajung până la Uniunea Mineră, tot am să dovedesc că motorul crațarului (*instalație care transportă pe o bandă rulantă cărbunii extrași în mină*, n.n.) a fost oprit». Replica aceasta venită din sală dovedea cât de intens trăiau minerii toată acțiunea piesei, cât de mult se simțeau ei înșiși personajele piesei. (...) 6. Același miner care a dat

replica de mai sus a obiectat că piesa nu se sfârșește cu un cuvânt al minerului fruntaș în muncă. «Anton e inovatorul. El trebuie să aibă ultimul cuvânt», a spus minerul, exprimând astfel în cuvinte simple un adevăr mare, anume că ultimul cuvânt, vorbele care arată calea în viitor, trebuie să le rostească acei oameni care văd cel mai bine viitorul, pentru că se află în fruntea celorlalți. 7. Am schimbat o expresie care putea da loc la o înțelegere greșită a relațiilor dintre muncitori și țărani. «Noi suntem în alianță cu țărănimea muncitoare» – au spus minerii – și nu puțini dintre noi provin din țărani săraci». La un moment dat vine vorba în piesă despre 20 de pușcături. Minerul fruntaș Poboreni, care era de față la discuție, m-a întrebat: «Câte ai spus, tovarășe, 20 sau 90»? – «20». «Ei, asta-i prea puțin. La abatajele frontale noi am ajuns la 70 de pușcături. Pune însă d-ta acolo 90 de pușcături să fie îndemn pentru oameni, că sunt îndemn pentru oameni, că sunt sigur că o să ajungem și la 90». Din această observație mi-am dat seama mai bine cât de mobilizatoare poate fi literatura. Piesa n-avea niciun fel de titlu. Ne-am înțeles ca minerii să-l aleagă el un titlu. La despărțire mi-au spus că ar fi bine ca primul spectacol să aibă loc în Valea Jiului, în aer liber, ca să poată veni cât mai mulți și să vadă pe scenă «viața lor» (*din câte știm, acest fapt nu s-a realizat*, n.n.). Știu bine că această piesă a mea este numai un început pe drumul înfățișării literare a luptei minerilor noștri, pentru a da țării cât mai mult cărbune. Vor trebui să se mai scrie multe opere pentru a oglindi artisticeste tot eroismul, toată munca și lupta minerilor împotriva tuturor felurilor de greutate, toată măreția sufletească a acestor ostași de frunte ai marii armate de constructori ai socialismului, condusă de Partid. Fără îndoială că experiența pe care am dobândit-o în discuția mea cu minerii îmi va folosi foarte mult în munca mea viitoare și aş vrea să folosească și altor scriitori. În ce mă privește, am învățat odată pentru totdeauna: să nu mai caut niciodată «conflicte» construite în birou, ci, pe baza materialului adunat din realitate, să discut în mod critic cu oamenii a căror viață vreau să o zugrăvesc, înainte de a mă apuca să scriu și după ce termin. Sunt convins că aceasta este cea mai bună metodă pentru a realiza opere literare la un nivel tot mai înalt, că numai astfel putem crea adevărata literatură a poporului muncitor⁵⁴.



Fig. 31. – Imagine dintr-o repetiție pentru spectacolul *Minerii* la Teatrul Național din București. Dintre interpreți, pot fi identificați Eugenia Zaharia, Tanți Cocea, Elena Sereda, Ion Henter, Alexandru Ciprian, V. Valentinianu (sursa: *Revista Teatrului Național*, stagiunea 1948–1949, colecția Lucian Sinigaglia).

⁵⁴ Mihail Davidoglu, *Ce-am învățat din discuția cu minerii despre noua mea piesă de teatru*, în *Scânteia*, 31 ianuarie 1949.

Distinsă de către Academia R.P.R. cu premiul „I.L. Caragiale” pentru lucrări în domeniul literaturii dramatice⁵⁵, piesa *Minerii* a fost inclusă în repertoriul Naționalului bucureștean, având premiera pe 18 mai 1949. Trebuie menționat faptul că Teatrul Național din Cluj o luase înaintea instituției similare din București, premiera absolută fiind programată pe 30 aprilie 1949. La Cluj regia i-a aparținut Mariettei Sadova, în timp ce spectacolul bucureștean purta semnătura lui Aurel Ion Maican. Astăzi pare că cei doi regizori, personalități binecunoscute, voiau să-și spele păcatele: Marietta Sadova fusese o membră marcantă a mișcării legionare, iar Aurel Ion Maican deținuse funcția de director general al teatrului românesc din Odesa. Decorurile și costumele spectacolului Naționalului din București purtau semnătura lui Jules Perahim. Pentru întregirea tabloului, notăm că schițele decorurilor și cele ale costumelor spectacolului clujean fuseseră concepute de Liviu Ciulei, care-și relua astfel colaborarea cu Marietta Sadova, începută la desființatul teatru Odeon. Distribuția spectacolului bucureștean a inclus nume de răsunset ale momentului: Tanți Cocea (Maria), Lily Popovici (Ana), Eugenia Zaharia (Olga), Sonia Cluceru (Ilona), Irina Nădejde-Cazaban (Iulia), Kitty Gheorghiu-Mușatescu (Eliza), Emil Botta (Anton Nastai), G. Ciprian (Andrei Nastai), Alexandru Ionescu-Ghibericon (Ui-Baci), V. Valentineanu (Vlangu), Vasile Lăzărescu (Mihali), Nicolae Pereanu (Ianco), Marcel Anghelescu (Șandru), Alexandru Giugaru (Mogoș), Ion Anastasiad (Bălean), Cezar Rovințescu (Noe-Baci), Nae Săvulescu (Pop Vas). Alături de aceștia, jucau actori aflați la început de drum, precum Elena Sereda (Irina), Alexandru Ciprian (Ionuț), Ion Henter (Martin), Marin Negrea (Dobârțan), N. Eggert (Un miner).



Fig. 32. – G. Ciprian, Cezar Rovințescu, Tanți Cocea și Emil Botta în *Minerii* de M. Davidoglu (sursa: *Teatrul în România după 23 august 1944*).

În cronică publicată în oficiul de partid, Traian Șelmaru a pus toate pecetile ideologice posibile: „Cu ultima lucrare dramatică a tovarășului Davidoglu, urcă pe scenele noastre nu numai lumea minerilor din Valea Jiului, ci – mai mult decât atât – noul tip de muncitor care se află azi în primele rânduri ale bătăliei pentru construirea socialismului, fie el miner, metalurgist sau petrolist. El este muncitorul fruntaș, omul de avangardă al vremii noastre, educat de Partid, exponent al unei noi atitudini față de muncă, față de viață. Atât prin lumea pe care o înfățișează, cât și prin tema

⁵⁵ *Apud* Mihail Davidoglu, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954, p. 141.

tratată, autorul intră chiar în esențialul realității zilelor de azi. El își situează eroii și pe sine însuși în miezul acelei lupte îndârjite și profund dramatice care duce zi cu zi, ceas cu ceas, la transformarea societății noastre, la transformarea oamenilor. Oglindind această luptă în opera sa, Mihail Davidoglu contribuie prin scrisul său la educarea oamenilor muncii în spiritul unei noi și înalte morale, întemeiată pe principialitatea de clasă, pe un înflăcărat patriotism, îndeplinindu-și astfel principala sarcină a scriitorului, aceea de a-și pune forța de creație în slujba construirii socialismului. Aceasta, constituie fără îndoială marele merit al autorului *Minerilor*. (...) De aceea se poate spune că această piesă, cu atâția eroi, are de fapt un erou unic, care nu e altul decât eroul timpului nostru: CLASA MUNCITOARE. Se poate spune că *Minerii* este, la noi, prima piesă de teatru în care clasa muncitoare apare privită în ceea ce constituie rolul ei istoric, acela de a sfărâma vechea orânduire, de a elibera pe om de tot ceea ce-l ține în cătușele exploatării, de a transforma societatea. Rolul înouitor al clasei muncitoare, problemele cele mai profunde care decurg de aici trec ca un fir roșu prin toată acțiunea, iar Anton Nastai, personajul central al piesei, este purtătorul concret al acestei înalte meniri, este prototipul celei mai avansate părți a clasei. Nu numai că Anton Nastai e membru de partid, dar el e acela în care învățătura Partidului a rodit mai mult și l-a făcut, după cum spune chiar el, SĂ-ȘI PREȚUIASCA MINTEA. În perspectiva aceasta a luptei clasei și Partidului, Mihail Davidoglu își construiește permanent conflictul dramatic. În hotărârea cu care Anton Nastai își duce lupta, în certitudinea cu care crede în victoria «metodei noi», a lumii noi, pentru înfăptuirea căreia pune în joc totul, considerând această luptă CA SARCINĂ A SA (*majusculele îi aparțin lui Traian Șelmaru, n.n.*), autorul a materializat de fapt rolul istoric al clasei muncitoare⁵⁶.



Fig. 33 și 34. – Două scene din *Minerii* de M. Davidoglu (interpreți Lily Popovici, G. Ciprian și N. Eggert, respectiv Tanți Cocea și Emil Botta; sursa: *Revista Teatrului Național*, stagiunea 1949–1950, colecția Lucian Sinigaglia).

Întrebându-ne cum a transpus scenic un spectacol atât de conformist față de normative, recurgem la câteva fragmente din cronică scrisă de Florica Șelmaru (în acel moment, soții Șelmaru monopolizau scrierea cronicilor teatrale în *Scânteia* și *România liberă* la spectacolele cele mai puternic ideologizate, deci cel mai bine încadrate în normativele venite „de sus”):

⁵⁶ Traian Șelmaru, *Un eveniment în viața noastră teatrală: Minerii de M. Davidoglu*, în *Scânteia*, 23 mai 1949.

„Revenea direcției de scenă și actorilor sarcina complexă de a pătrunde în «ceea ce nu se vede și crește» și este nemăsurat de prețios. În aceasta, un ajutor bogat a avut întreaga echipă a *Minerilor* în experiența pe care a dobândit-o jucând în piese sovietice, singurele în care au putut întâlni personaje și probleme cu care cele din piesa tov. Davidoglu se înrudesc. Un ajutor bogat au mai avut în experiența regiei sovietice, preocupată de urmărirea dezvoltării omului nou și de exprimarea realistă a etapelor pe care el le parcurge (*este de neînțeles referirea la regia sovietică, mai ales că până în acel moment niciun teatru sovietic nu făcuse vreun turneu în R.P.R.; este posibil ca în epocă să fi existat un consilier sovietic pe probleme de regie, al cărui nume nu ne e necunoscut*, n.n.). Pe drumul acesta a mers tov. Aurel Ion Maican, directorul de scenă al spectacolului, pe drumul acesta a știut să îndemne întreaga echipă de interpreți. (...) Cu aceeași dragoste cu care s-a aplecat autorul asupra problemelor de fiecare zi, de muncă și de viață ale minerilor din Valea Jului, care sunt problemele de luptă și de viață ale întregii noastre clase muncitoare, cu aceeași dragoste, direcția de scenă a căutat și a știut să lărgescă dimensiunile scenei până la a cuprinde clocotul de viață generat în țara noastră de construirea socialismului. Și tov. Aurel Ion Maican a știut să facă lucrul acesta, întorcând cu hotărâre spatele oricărei tratări emfatică (chiar în momentele în care unele accente retorice ale piesei ar fi putut constitui o ispită), mergând cu perseverență în adâncimea oamenilor și a conflictelor. (...) Emil Botta a știut să construiască și să trăiască un Anton Nastai puternic, nuanțat, convingător. A contribuit la aceasta și masca excelentă a interpretului, dar în cea mai mare măsură autenticitatea personajului vine din sinceritatea de atitudine, de accent, – uneori surprinzătoare pentru spectatorul care-l cunoaște pe Emil Botta din alte spectacole. Vechiul „stil Botta” nu re apare decât foarte rareori, adică acolo unde însuși autorul s-a lăsat tentat să-și literaturizeze personagiile (și nici acolo întotdeauna). Descărcată de balastul „intelectualist”, interpretarea lui Emil Botta este sobră și umană. (...) Am subliniat atât de stăruitor calitățile realizării lui Emil Botta și am amintit și despre vechiul lui stil, „intelectualist” și nu lipsit de emfază, pentru a arăta că acest actor cu mari însușiri poate și trebuie să muncească spre a înlătura definitiv reminiscențele unei școli de teatru desuete, care preiază bariere între actor și spectator. *Minerii* sunt dovada puternică a ceea ce poate fi Emil Botta, eliberat de formalism. (...) Un alt personaj a cărui bogăție interioară a fost realizată cu o simplitate de mare calitate, a fost Ana Nastai, mama lui Anton, interpretată de Lily Popovici. Figura aceasta luminoasă a unui om în care problemele și dificultățile celorlalți sunt mereu prezente și care știe să fie mereu prezent, ca un sprijin activ în viața celorlalți este redată de interpretă cu o discreție și cu o emoție ce se comunică spectatorului. (...) Este un spectacol laolaltă instructiv și vibrant pe care trebuie să-l vadă fiecare om al muncii și de aceea ne încheiem cronica cu o recomandare concretă: responsabilii culturali ai sindicatelor să vină la *Minerii*, pentru ca în bună cunoștință de cauză să poată vorbi tuturor tovarășilor noștri despre un spectacol care ne aparține”⁵⁷.

A urmat apoi premiera piesei *Iarbă rea* de Aurel Baranga, tot la Naționalul bucureștean, care deține recordul la numărul de premiere cu piesele dramaturgiei realist-socialiste, scrise de scriitorii români din epocă, în stagiunile 1848–1949 și 1949–1950. Aceasta a fost considerată atât în opinia autorului, cât și a exegeților creației acestuia (aceștia fiind numeroși într-o anumită epocă) prima piesă semnificativă din (mult prea) bogata creație literară semnată de A. Baranga. Prima reprezentare a spectacolului *Iarbă rea* a avut loc la teatrul amintit pe 12 octombrie 1949, în regia lui Sică Alexandrescu (care continua specializarea în dramaturgia autorului începută cu *Bal la Făgădău*) și în scenografia semnată de Traian Cornescu. Distribuția era una de prim rang: Aura Buzescu (Irina Bârlea), Marietta Deculescu (Ioana Marin), Natașa Alexandra (Aneta Zaharescu), Mihai Popescu (Andrei Bârlea), Marcel Angheliescu (Marin Marin), G. Timică (Pavel Zaharescu), Radu Beligan (Victor Dumitrescu), A. Pop-Marțian (Mihai Sofronie), Nicolae Motoc (Ing. Răducu), Mircea Faria (Ing. Lungu). Aflăm amănunte despre text și interpretare din cronica

⁵⁷ Florica Șelmaru, *Cronica teatrală*, în *România liberă*, 24 mai 1949.

publicată în *Flacăra* de Valentin Silvestru (critic care peste 20 de ani de la publicarea acestui text se va auto-plasa în fruntea susținătorilor importanței regizorului în spectacol, adversar fiindu-i A. Baranga, printre alții): „Cât de bogată este contemporaneitatea noastră în teme interesante pentru literatura dramatică se poate vedea și din faptul că cele trei importante piese noi românești, *Minerii*, *Cumpăna* și *Iarbă rea*, realizează, la un însemnat nivel artistic, subiecte cu totul diferite, cu oameni și fapte din medii diferite. (...) În *Iarbă rea*, un colectiv de cercetători științifici lucrează la o importantă descoperire: e vorba de un nou procedeu de obținerea fontei și de un metal rar, indiul. Dacă probele făcute în uzină vor da aceleași rezultate ca cele făcute în laborator, descoperirea va însemna o contribuție prețioasă la îndeplinirea planului de stat. Dar în colectiv s-a strecurat și o unealtă a dușmanului, o femeie provenită din înalta burghezie; ea sabotează experiența după indicațiile capitaliștilor străini, însă nu o poate zădărnici. *Partidul stă de veghe, el ajută oamenii de știință să descopere uneltirea* (s.n.), arătându-le cauza adâncă a întâmplării, el mobilizează muncitorii care nu-și precupețesc eforturile pentru a nu depăși termenul fixat în pregătirea experienței. Și experiența reușește, oamenii care au contribuit la realizarea ei pornesc cu și mai multă râvnă spre noi înfăptuiri. Conflictul dramatic este astfel un conflict al luptei de clasă. *Mentalitățile se ciocnesc între ele cu putere, concepția burgheză asupra științei, care mai stăruie încă și în mintea unor savanți cinstiți, își arată întreaga falsitate în materie de «puritate» în confruntarea cu principiile celei mai înaintate științe din lume, știința sovietică de la care învățăm și noi mereu* (s.n.). (...) Un anumit tip de piesă veche, de o evidentă virtuositate formală, îi împinge câteodată pe autorii noștri care au cunoscut-o îndeaproape, să folosească, în scrierile lor actuale, elemente vechi, odinioară așa-zise «de priză la public». Unul din aceste elemente este «lovitura de teatru», surpriza care cade tocmai la timp pentru a rezolva situațiile dificile. (...) În general, acest element din recuzita vechii dramaturgii era caracteristic tocmai sărăciei de conținut. Autorii care-și propun să-și ia temele din viață trebuie să cunoască îndeaproape această viață și, implicit, să găsească forme noi de expresie, corespunzătoare noului conținut. Furat de frumusețea înșelătoare a unei asemenea «lovituri de teatru», Aurel Baranga a neglijat realitatea sau, mai exact, a încercat, într-un moment al piesei, să încorseteze în necesitățile construcției dramatice un fapt care nu poate fi conform cu realitatea (*Aurel Baranga va folosi în întreaga sa operă dramaturgică procedee de acest tip; în acest sens, a se vedea, de exemplu, rezolvările conflictelor din «Mielul turbat» și «Sfântul Mitică Blajinu»*, n.n.). (...) Trebuie să remarcă, totodată, că în acest moment al lucrării, când realitatea a fost neglijată, nici realizarea artistică nu a fost la înălțime (...). Dintre personajele pozitive, cel mai reușit este Marin Marin, cu trăsăturile esențiale zugrăvite de autor, subliniate la înalt nivel artistic de Marcel Angheliescu. (...) Aura Buzescu a dat viață Irinei Bârlea, femeia luptătoare, încadrată activ în procesul de transformare socială de la noi, înfățișând calmul și hotărârea acesteia, dragostea ei puternică față de știința și savanții sovietici. (...) Personajul va câștiga negreșit în umanitate, dacă interpreta va putea găsi totuși mai multă căldură, mai multă apropiere sufletească în relațiile Irinei cu soțul ei, cu unii din oamenii ce o înconjoară. Replicile, spuse prea sec, prea aspru, nu se comunică spectatorului. Atras de unealta capitaliștilor la început, alăturându-se apoi din nou de ai săi, Andrei Bârlea a fost interpretat cu convingere de Mihai Popescu. (...) E necesar ca interpretul să-și pună problema simplificării anumitor tonuri, a unei mai pronunțate sobrietăți în joc (...). Marietta Deculescu a dat expresia urii înverșunate a trădătoarei Ioana împotriva țării noastre, a oamenilor cinstiți și a muncii lor, pentru un viitor mai bun. Interpreta a folosit mijloace artistice variate, arătând o justă poziție critică față de rol, o dorință aprinsă ca acest personaj să fie urât la rândul său de spectator. (...) Forte bun (spectacolul), pentru că piesa *Iarbă rea* constituie o remarcabilă lucrare dramatică nouă, de la care au de învățat nu numai spectatorii, ci și autorii mai tineri”⁵⁸.

58 Valentin Silvestru, *Oameni noi într-o piesă nouă*, în *Flacăra*, 22 octombrie 1949.



Fig. 35. – Marcel Angheliescu, Mihai Popescu, Aura Buzescu, Marietta Deculescu și Radu Beligan la una din repetițiile spectacolului *Iarbă rea* de A. Baranga (sursa: *Revista Teatrului Național*, stagiunea 1949–1950, colecția Lucian Sinigaglia).

Semnalăm și un fapt rar: în paralel cu spectacolele cu *Iarbă rea* de A. Baranga de la Naționalul bucureștean, Teatrul C.F.R. Giulești a prezentat același text începând cu 3 decembrie 1949. Nicolae Massim a regizat spectacolul, scenografi fiind Nicolae Dimitriu și Florin Teodoru. Din distribuție au făcut parte actorii Maria Mohor (Irina Bârlea), Maria Georgescu (Ioana Marin), Dori Nichita (Aneta Zaharescu), Geo Barton (Andrei Bârlea), Stelian Mihăilescu (Marin Marin), Alexandru Vasiliu (Pavel Zaharescu), Ion Pascu (Victor Dumitrescu), Nicolae Popescu (Mihai Sofronie).

Ne reîntoarcem la dramaturgia de inspirație istorică, semnalând faptul că pe 3 noiembrie 1949 s-a reprezentat în premieră la Teatrul Municipal piesa *Cu pâine și sare* de Lascăr Sebastian. Regizoarea Marietta Sadova a colaborat cu Liviu Ciulei, autor al schițelor scenografice⁵⁹. În spectacol au fost distribuți actorii Mimi Enăceanu (Kira Marghiolița), Clody Bertola (Duduca Ralița), Gina Petrini (Neaga), Sandina Stan (Niculina), Ion Manta (Pandelache Hurmuz), Jules Cazaban (Suveică), Dan Nasta (Bibică), Ion Lucian (Gogu Pistol), Nicolae Tomazoglu (Busuioc), Paul Sava (Aron), Florin Stroe (Oană). Potrivit unui document întâlnit doar în edițiile succesive al cărții *Amintiri... Amintiri...* semnate de Lucia Sturdza-Bulandra, spectacolul a avut numai 14 reprezentații. Acest fapt se poate datora și subiectului minor, care din start pare să nu fie pe placul spectatorilor, nici de folos pentru propagandiști. Iată câteva linii ale intrigii, construite într-un limbaj vag arhaizant: „Acțiunea piesei dlui Lascăr Sebastian se petrece în anul de răzmeriță 1821, când la hanul Postelniceasa al velpostelnicului Pandelache Hurmuz, pe drumul dintre București și Giurgiu, poposește măritul boier fugit de urgia Vladimirescului, împreună cu fata, cu soața de a doua și cu coconăș Bibică ginere (..). Primind porunca să facă boierului întors la acareturile sale ditamai primire, țărani pun la cale o năzdrăvănie din care înaltele fețe au să se aleagă snopiți în bătaie, cu fața curată, iar Gogu Pistol, zapciul, sluga credincioasă a tălpilor boierești, scos și din rândurile oamenilor de cinste și din grația și mulțumirea boierului. Capul

⁵⁹ Apud Ion Marin Sadoveanu, *Drama și teatrul*, în *Universul*, 13 noiembrie 1949. În volumul *Teatrul Bulandra 1947–1997* sunt menționați Mihail Raicu ca regizor și Cella Voinescu și W. Siegfried, în calitate de scenografi. Am preferat varianta indicată de Ion Marin Sadoveanu, martor la spectacolul despre care a scris.

răutăților este, fără îndoială, Suveică, moșul, fostul clăcaș pe moșiile boierești și acum slugă în hanul postelnicesei. Tată de fecior care bate drumurile pădurilor cu haiducii lui Jianu, Suveică știe să fie îndeajuns de tăcut și cu mare băgare de seamă, atunci când în fața lui se află zapciul sau logofătul boierului. Dar de îndată ce locul rămâne curat și inimile oamenilor – clăcășițe și clăcași de pe moșia Jupuitele a velpostelnicului – bat deopotrivă. Lui Suveică îi scapără mintea și pumnii asemenea cremenei și-i pregătește boerului o primire cu hohot și vânătăi. De fapt, aceasta e toată piesa”⁶⁰.

Prima piesă românească realist-socialistă montată de remarcabilul regizor Moni Gheleter a fost *Ziua cea mare* de Maria Banuș. La Teatrul Național din București, premiera piesei care debutase în 1937 cu volumul de poezii *Țara fetelor*, care „a adus o notă de prospețime tinerescă în lirica momentului și, în același timp, accente caracteristice pentru filonul ulterior al poeziei feminine de la noi”⁶¹, a avut loc pe 10 aprilie 1950. Costumele au fost semnate de Cella Voinescu, iar decorurile au fost concepute de Traian Cornescu. Marcela Rusu (Ioana Neagu), Sonia Cluceru/Margareta Dumitrescu (Baba Fănuța), Maria Voluntaru (Gherghina Brindiliu), Irina Nădejde-Cazaban (Maria Niculea), Jeny Argeșanu (Sofia Săndulescu), Iulian Necșulescu (Neagu S. Neagu), George Demetru (Radu Enache), G. Ciprian (Vasile Popescu), Chiril Economu (Tudor Bocșa), Nicolae Făgădaru (Gheorghe Stoian), Constantin Mitru (Toma Niculea), G. Timică (Moș Ifrim), Petre Pătrașcu (Ion Costea), Ionel Iliescu (Stănică Brindiliu), Costache Antoniu (Moș Spiridon), Marcel Anghelescu (Marin Hampu), Ion Vova (Stelian Zugrăvescu), Vasile Huzum (Ioniță Ghinea), George Atanasiu (Eftimie), Gheorghe Ionescu-Gion (Dănilă), Cristian Niculescu (Bulancea) au fost interpreții spectacolului, care-l făcea publicul martor la cutremurătoare dramă a colectivizării, prezentată aici conform indicațiilor de partid.



Fig. 36. – Scene din *Ziua cea mare* de M. Banuș
(sursa: *Revista Teatrului Național*, stagiunea 1949–1950,
colecția Lucian Sinigaglia).

⁶⁰ Victor Adrian, *Lecturi de piese. Cu pâine și sare* de Lascăr Sebastian, în *Contemporanul*, 14 ianuarie 1949.

⁶¹ Apud *Dicționarul Literaturii Române (DLR)*, vol. A-L, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2012, p. 116.

Ziua cea mare este subiectul cronicii apărută în *Scânteia*, semnată cu inițialele V.I., acronim folosit de Valentin Silvestru (criticul semnase un articol în *Flacăra* sub semnătura V.S. Ieșeanu, apărut pe 12 mai 1959), se încearcă a fi lămurite dedesubturile ideologice ale textului, așa cum criticului i se par mai bine sau mai puțin bine reflectate în piesă în raport cu normativele perioadei în care a fost scrisă. Cităm: „Scriind pentru întâia oară o piesă de teatru, poeta Maria Banuș s-a îndreptat cu curaj către una din temele cele mai importante, dar și cele mai grele, ale realității de astăzi, izbutind să creeze o imagine vie, realist-socialistă, a satului românesc în epoca trecerii de la capitalism la socialism. *Ziua cea mare*, prin conținutul ei de preț și prin înaltul nivel artistic, constituie una din realizările cele mai valoroase ale noii noastre dramaturgii. Acțiunea piesei se petrece în 1949, într-un sat din Nord-Estul Munteniei. Sub conducerea Partidului, țărani muncitori pun bazele unei gospodării colective. Cei mai hotărâți sunt țărani săraci în frunte cu comuniștii – ca Neagu S. Neagu, Marin Hampu și alții. S-au făcut pregătiri pentru semnarea statutului. În ultimul moment iese însă la iveală că în masa țărănimii muncitoare sunt încă șovăieli serioase. Pricinile acestor șovăieli se apucă să le caute Tudor Bocșa, delegatul Comitetului Central. Într-adevăr, comuniștii din conducerea organizației P.M.R. din sat au scăpat din vedere un lucru hotărâtor: că dușmanul lucrează mai înverșunat ca oricând. Ei nu au dus o luptă necruțătoare împotriva chiaburimii. Biroul organizației de partid nu a căutat să descopere cine a năruit un stăvilă construit prin munca voluntară a sătenilor. Mijlocașul Costea, gospodar prețuit de întreg satul, harnic și bun organizator, om cu tragere de inimă pentru nevoile obștești, cel care a avut gândul construirii stăvilăului și a însuflețit țărani la muncă, nu poate ierta însă nepăsarea oamenilor din fruntea organizației de partid. Deși este pentru gospodăria colectivă, Costea se retrage fiindcă nu vrea să stea laolaltă în gospodărie cu un om ca Enache, pe care-l bănuiește că a nimicit stăvilăul ca să se răzbune pentru că a fost scos din biroul organizației. Enache a fost lăsat însă în voia soartei. Cu multe lipsuri și păcate – bețiv, afemeiat, certăreț – din care pricină a și fost înlăturat din conducerea organizației, Enache este totuși atașat Partidului și, datorită luptei sale din trecut împotriva reacțiunii, se mai bucură de înrăurire asupra oamenilor din sat. Lipsit de ajutorul și îndrumarea organizației de partid, el este atras tot mai mult de chiaburii Vasile Popescu, Bulancea, Dănilă, care-l lingușesc, îi dau de băut și-l întărită împotriva celor care l-au scos din conducere. Slabă a fost și munca de lămurire. Prin tot felul de zvonuri, chiaburii izbutesc să bage zădărnici și să semene dezorientare până și în familiile unora dintre membrii de partid. Într-o adunare în care țărani ce voiau să intre în colectiv vin să ceară lămuriri, Costea și Enache se retrag de pe lista gospodăriei colective. Cuprinși de îndoieli, mulți țărani muncitori se retrag și ei sau cer să fie lăsați «mai la urmă». Semnarea statutului se amână. Tudor Bocșa și conducerea organizației de partid din sat prind însă firul uneltirilor criminale ale chiaburilor. Vestit de o unealtă a lor, chiaburii Popescu și Bulancea hotărăsc să se folosească de Enache pentru a-l ucide pe Neagu. Chiaburii îl îmbată pe Enache și ies împreună înaintea lui Neagu, noaptea în pădure. Convinși că Neagu va muri, Vasile Popescu îi strigă în față ura și veninul, dezvăluindu-i că ei, chiaburii, au stricat stăvilăul. Enache află astfel (...) cine a distrus munca oamenilor. Dezmeticit în ceasul ultim, îl scapă de la moarte pe Neagu, căruia chiaburul îi împlântase cuțitul în spate. Enache îl demască pe criminal și recunoaște în fața satului drumul rău pe care apucase. E hotărât să lupte alături de Partid pentru a-și îndrepta greșelile și a recâștiga încrederea oamenilor. Țărănimea muncitoare își vede acum limpede dușmanul și se unește în muncă dărză pentru crearea gospodăriei colective. În *Ziua cea mare* Maria Banuș a adus pe scenă oamenii satelor noastre, cu viața, frământările și năzuințele lor adevărate. Diferite personaje se poartă așa cum e firesc să se poarte, vorbesc așa cum le e graiul. În piesă sunt puternic înfățișați, pe de o parte, țărani săraci și mijlocași în frunte cu comuniștii și, pe de altă parte, chiaburii și cozile lor de topor. Piesa redă viguros lupta de clasă tot mai înverșunată dintre exploatați și exploatați, dintre țărănimea

muncitoare și chiaburime – luptă care dă o desfășurare plină de dramatism întregii piese. Țăranii săraci apar ca sprijinul cel mai hotărât al Partidului în lupta pentru înființarea gospodăriilor colective, mijlocașii sunt arătați – ca în viață – doritori și ei de un trai mai bun, dar șovăitori. Însemnat este și faptul că toți aceștia sunt în neconținută schimbare. Sub conducerea Partidului, țăranii săraci și mijlocași se transformă, se unesc în luptă, merg înainte, izolându-i pe chiaburi. *Oglindind cu adevărat viața satelor noastre de astăzi, piesa tov. Maria Banuș face să crească dragostea față de Partid, înfățișat ca părinte și luminător al țăranimii muncitoare, face să crească ura împotriva chiaburimii, care se așează cu înverșunare în calea spre fericire a țăranimii muncitoare, face să se vadă necesitatea gospodăriei colective. Ea este astfel – așa cum trebuie să fie orice operă de artă – o armă puternică în lupta pentru construirea socialismului* (s.n.). Ea cuprinde ceea ce Konstantin Simonov (*scriitor sovietic considerat de prim rang în lumea comunistă*, n.n.) spunea că trebuie să cuprindă astăzi o piesă de teatru «ceva ce ne e scump și important». Direcția de scenă, tov. Mont Ghelerter, a realizat un spectacol deosebit de valoros. Ca și în montarea piesei „Trei surori” de marele dramaturg rus A.P. Cehov – montare excepțională (în mod nejust criticată în cronica acestui spectacol, apărută mai demult în ziarul nostru sub semnătura tov. Victor Bârlădeanu) spectacolul *Ziua cea mare* confirmă pentru a doua oară în această stagiune seriozitatea și talentul registral al tov. Moni Ghelerter. El a știut să înfățișeze pe scenă oamenii adevărați ai satelor noastre, eroii zilelor noastre de luptă pentru socialism, redând cu înțelegere politică și pătrundere psihologică procesul de transformare sufletească a personajilor. Tov. M. Ghelerter a știut deasemeni să pună în valoare frumusețea literară, limbajul popular plin de poezie al textului Mariei Banuș, găsind tonul just, simplu, firesc în vorbirea eroilor piesei. Decorurile lui Traian Cornescu au contribuit mult la închegarea atmosferei acestui spectacol valoros. (...) Iulian Necșulescu a reușit să redea cu naturalețe și putere de convingere figura luminoasă a lui Neagu. Când Neagu spune din toată inima: «pe capul copilului meu că nimic nu mi-e mai presus decât Partidul», cuvintele lui I. Necșulescu sună cald, grele de conținut. Neagu are desigur și lipsuri. El nu-și lămurește soția despre gospodăria, colectivă, este uneori nestăpânit și pripit. În linii mari, Neagu apare însă ca un reprezentant tipic al țăranimii sărace, hotărâte s-o sfârșească cu necazurile și mizeria. (Dintre chiaburi,) cel mai puternic conturat în piesă este Vasile Popescu, în rolul căruia G. Ciprian a reușit să redea bestialitatea amestecată cu teamă și lașitate, caracteristice exploatorului încolțit (...). Moș Ifrim, căruia-i place să poarte vorbele și să tragă cu urechea, înlesnește chiaburilor încercarea de a-l asasina pe comunistul Neagu. G. Timică în rolul lui moș Ifrim a realizat un reușit personaj de comedie. De multe ori însă – și aceasta este o lipsă și a textului – Ifrim – unealtă a chiaburilor, împotriva căreia trebuia trezită vigilența – apare într-o lumină simpatică, atrăgând astfel îngăduința și înțelegerea spectatorilor. Nu numai însă dintre oamenii de teapa lui Ifrim își aleg complici chiaburii. Ei folosesc cu dibăcie orice lipsuri, încearcă să atragă oameni cu trecere în sat și, îndeosebi, comuniști care au greșit și s-au depărtat de Partid. Cazul lui Radu Enache, scos din Comitetul organizației de partid a satului, este semnificativ. G. Demetru a făcut o creație valoroasă în rolul lui Enache, exprimând puternic frământarea și lupta acestuia, trezind atenția asupra grijii și ajutorului tovărășesc care trebuie dat tuturor celor rămași în urmă și care pot ajunge și ajung, astfel, în cursa dușmanului de clasă. În lupta ascuțită de clasă dintre țăranimea muncitoare, condusă de Partid, și chiaburime, un rol însemnat și uneori hotărâtor îl au femeile. *Ziua cea mare* ne arată foarte bine acest rol, întâlnim în piesă și femei conștiente, ca Florica Neagu, agitatoare U.F.D.R., și femei ca Gherghina Brindiliu sau baba Fănuța, ținute o viață întreagă la «cratiță și mătură», dar pline de putere, doritoare să arate că sunt în stare să facă mai mult. (...) Pe de altă parte, chipul Mariei Niculea sau cel al Ioanei Neagu, amândouă soții de membri de partid din conducerea organizației, ne arată câtă grijă trebuie dată lămuririi femeilor, pentru ca ele să nu cadă victimă zvonurilor otrăvite ale chiaburimii.

Pe Ioana Neagu soțul ei o înscrie în colectiv fără să o întrebe măcar. *Ioana este tipul femeii înspăimântate, ținute deoparte fără să știe ce o mai așteaptă. Ea își iubește copilul și vrea să-i apere viitorul, iar comuniștii și, în primul rând, soțul ei nu o lămuresc că acest viitor fericit este tocmai gospodăria colectivă* (s.n.). De aceea Ioana se lasă dusă de nas de scormirile chiaburești, și-și părăsește căminul. În același timp se simte atrasă de Enache deși îl iubește încă pe Neagu. În cazul Ioanei, autoarea arată cum înseși dragostea și trăinicia familiei sunt primejduite de rămânerea în urmă a unuia din soți. Marcela Rusu, în Ioana Neagu, a realizat rolul cu multă căldură. Bine conturate sunt, de asemenea, tipurile de mijlocași. Astfel I. Iliescu, în rolul primarului Stănică Brindiliu, a izbutit să arate toată frământarea și șovăielile acestuia, tendința lui de a amâna hotărârea (...). Luminoasă și convingătoare este imaginea tineretului muncitor al satului. În rolul U.T.M.-istului Ioniță, „Vrăbioiul” pe care Partidul l-a ajutat să facă ochi, V. Huzum a realizat o figură plină de avânt tineresc: «...Eu... adică... noi... mergem cu partidu’ până la capatu’ lumii...», spune emoționat Ioniță într-un moment de cumpănă pentru gospodăria colectivă. Felul în care tov. Maria Banuș a arătat Partidul ca organizator și conducător al luptei oamenilor muncii reprezintă un pas înainte față de alte piese ale noii noastre dramaturgii. Rolul Partidului este redat convingător tocmai pentru că nu este numai afirmat, ci reiese din ceea ce fac și gândesc activiștii și simplii membri de partid și din ceea ce spun țărani muncitori despre partid. Dintre comuniștii din sat acela pe care autoarea l-a realizat cel mai bine este Neagu S. Neagu de care ne-am ocupat mai sus. Elementul mobilizator și conducător în piesa tov. Banuș este Tudor Bocșa, muncitor, delegatul Comitetului Central. Unele dintre trăsăturile acestui personaj principal sunt desigur caracteristice militantului comunist. Neobosit și hotărât, el știe să cerceteze în adâncime, serios, situațiile, să descopere lipsurile și greșelile și să învețe din ele. Bocșa nu trece cu vederea greșelile altora și nici pe ale sale proprii, ci trece repede și cu hotărâre la îndreptarea lor. Cu toate acestea, îndeosebi în prima parte a piesei, Bocșa apare ca un personaj abstract, lipsit de pasiune, de căldură, de humor, vorbind de multe ori în formule. Unele trăsături mai vii, mai omenești, caracteristice unui conducător comunist au fost trecute într-o măsură asupra unui personaj secundar, Gheorghe Stoian, micșorând însă astfel figura lui Bocșa (*ne întrebăm cum era lăudată o piesă în care figura unui delegat al comitetului central era micșorată*, n.n.). Uneori acesta face o critică prea aspră, nepotrivită față de niște membri de partid nu îndeajuns de căliți – atunci, de pildă, când le spune prietenilor lui Enache că ei sunt vinovați de greșelile acestuia, că n’au înțeles bine prietenia și nu l-au ajutat – dar însuși Bocșa nu dă exemplu de ajutor concret, nu-i arată lui Neagu cum trebuia să-și educe și să-și convingă soția să meargă în colectiv (*dar criticul spunea mai sus că Bocșa știe să cerceteze în adâncime, ceea ce vine în contradicție cu aceste reproșuri*, n.n.). În rolul delegatului Comitetului Central, Chiril Economu a lăsat să iasă în evidență mai mult slăbiciunile rolului scăpând calitățile reale ale acestuia. Felul acesta în care Chiril Economu discută cu țărani, zâmbetul îngăduitor și cam forțat, tendința de a ține „cuvântări”, sculându-se mereu în picioare, chiar când se află într-o ședință cu 3–4 oameni, toate acestea nu sunt trăsături ale unui activist al Comitetului Central. Tov. Chiril Economu ar trebui să adâncească rolul, să și-l apropie, să-l redea cu mai mult omenesc, astfel ca vorbele lui să capete culoare, pasiune și greutate (*ne îngăduim să zâmbim ironic consemnând faptul că «tov.» Chiril Economu a fost vreme îndelungată secretar de partid pe întregul Național bucureștean*, n.n.). (...) Cum prezintă însă Maria Banuș munca organizației de partid a satului, munca delegatului Comitetului județean al Partidului? Toma Niculea, secretarul organizației de partid locale, este o figură ștearsă, un om lipsit de energie și orientare. Delegatul Județenei (*de partid*, n.n.), Stelian Zugrăvescu, reprezintă tipul activistului îngâmfat, care duce o muncă superficială, de suprafață. Acești oameni sunt oare reprezentativi pentru munca Partidului la țară, pentru rolul organizației de partid a satului, pentru sprijinul și îndrumarea pe care o dau Comitetele județene? Fără îndoială că nu. Activiști de felul

lui Stelian Zugrăvescu, oameni care îmbracă ochelari de cal desigur că există, iar critica ascuțită a teatrului trebuie să fie îndreptată împotriva lor. Însă felul în care sunt caracterizate aceste două personaje în piesa Mariei Banuș face ca în piesă munca organizației de partid și a instructorilor Comitetului județean să apară foarte palid. În Marin Hampu, Marcel Anghelescu a întruchipat latura de sinceritate și umor sănătos a personajului. Atât rolul, cât și interpretarea lui nu ne fac însă să vedem în Marin un adevărat agitator, un purtător al cuvântului Partidului, un om capabil să convingă, să lumineze, și să ducă după el masele. Prin valoarea lui artistică și educativă, spectacolul *Ziua cea mare* este menit să fie văzut de cât mai mulți oameni ai muncii. Piesa tov. Maria Banuș ar trebui reluată pe scenele căminelor culturale, să pătrundă în fiecare sat. Activiștii de partid, agitatorii, țăranii muncitori vor găsi în piesa Mariei Banuș un izvor de forță (*cum să găsească acest izvor de forță în personaje neîmplinite, criticabile?*, n.n.) în lupta pentru zdrobirea împotrivrării dușmanului de clasă și izolarea lui, pentru întărirea alianței dintre clasa muncitoare și țărănimea muncitoare, în scopul atragerii acesteia spre o viață nouă, socialistă. Prin bogăția de idei care o cuprinde, prin hotărârea și siguranța cu care izbește în dușmanii oamenilor muncii, prin dragostea cu care scoate în relief tăria germenului vieții noi care încolțește în satele noastre, *Ziua cea mare* reprezintă un însemnat pas înainte în dezvoltarea dramaturgiei noastre pe linia realismului socialist⁶². Ne întrebăm dacă obiecțiile criticului privindu-i pe reprezentanții partidului comunist sau erau niște inserții ale unor indicații venite de la factorii ideologici erau o dovadă de curaj, sesizantă în raport cu constrângerile normative. Oricare ar fi fost situația, ele contraveneau cu laudele parcă nesfârșite aduse piesei scrise de cea care va semna volumul *Ție-ți vorbesc, Americă!* (1955).



Fig. 37 și 38. – Marcela Rusu (stânga) și Sonia Cluceru (dreapta) în *Ziua cea mare* (sursa: *Teatrul românesc după 23 august 1944*).

Vom continua în următorul număr al revistei să vorbim despre dramaturgia originală scrisă între 23 august 1944 și începutul dezbaterilor care au adus în prim plan fenomenul reateatralizării. Credem că subiectul, dezbătut rar sau de-a dreptul ocultat în perioada comunismului naționalist, merită o cercetare aprofundată.

⁶² V.I., *Cronica teatrală*, în *Scânteia*, 14 mai 1950.

