

Universitatea de Arte din Târgu Mureș

Școala de doctorat

Teză de doctorat științific în domeniul teatru și artele spectacolului
(Kivonat // Rezumat)

Szabó Róbert Csaba: Hősök kultusza a színházi és filmes emlékezetben a romániai magyar kultúrában 1945-1975 között //
Cultul eroilor în memoria teatrală și cinematografică în cultura maghiară din România între anii 1945-1975

Témavezető tanár // Coordonator științific: Dr. habil. Ungvári Zrínyi
Ildikó, professor

2024.

SZABÓ RÓBERT CSABA

Cultul eroilor în memoria teatrală și cinematografică în cultura maghiară din România între anii 1945-1975

Formarea memoriei culturale și colective corespunzătoare ideologiei dominante a socialismului de stat românesc (1945-1989) a pus accentul pe cultul eroilor. Pentru construcția cultului eroilor, a dramaturgiei înălțării eroilor, narativa puterii de stat utiliza rescrierea istoriei. În procesul narativizarea trecutului¹, diferențierea dintre *real* și *putea fi real* dispare. Miza cercetării mele este să-mi dovedesc afirmația că puterea de stat, prin construirea cultului eroilor se străduia să formeze-, influențeze- și dirijeze memoria culturală și teatrală din România.

Perioada examinată cade între 1945 și 1975. Anul 1975 nu reprezintă o graniță clară între perioade politice, însă până la jumătatea decadei, regresarea, închiderea de după deschiderea din 1968 părea ireversibil de definitivă, irevocabilă și de aceea, o privesc totuși ca pe un fel de delimitare în decadele care au urmat după război. În plus, având în vedere că în 1975 apare filmul istoric *Ștefan cel Mare*, destinat ca epopee eroică și privind cei treizeci de ani trecuți de la război, putem vedea că până la 1975, imaginea eroului puterii de stat a evoluat de la țăranul proletar la marele rege, adică, de la fiul simplu al poporului, accentul se deplasează spre figura marelui Conducător.

Procesele teatrale ale perioadei cercetate și analiza spectacolelor în limba maghiară, a textelor apărute în presa de limbă română și maghiară, ca și a filmelor realizate în producție românească (și parțial în coproducție) presupun că teatrul și cinematograful, prin transmiterea textelor dramatice și filmelor cu subiect istoric au format în mod semnificativ memoria culturală și colectivă. Pentru a dovedi această ipoteză, cercetez construirea cultului, precum și modalitățile de formare a cultului eroilor în filmele (istorice) românești, înființarea siturilor de comemorare (mai ales) prin spectacolele Teatrului Secuiesc de Stat și comemorările din Târgu-Mureș (festivitățile Ady și Bolyai). În cercetare, am folosit materiale din presa contemporană, de arhivă (din arhiva de corespondență editorială a *Igaz Szó*, cea mai importantă revistă literară a epocii) și, într-o măsură mai mică, metoda *oral history*.

În capitolul *Interferențele (instituționale) dintre teatrul profesionist și cel amator în România între anii 1948-1953* am presupus că politica culturală a puterii de stat, în strădania

¹Expresia lui Hayden White. Vezi mai pe larg în cap. Abordare Metodologică

ei de a forma memoria culturală (și teatrală), încerca să șteargă hotarul profesional dintre teatrul profesional și cel amator, cu scopul uniformizării ideologice. În această fază a cercetării, în urma întrebărilor generate de analiza dramei politico-agitative *Ne szólj közbe, hallgass végig* (*Nu mă întrerupe, ascultă-mă până la sfârșit*) (1970) de János Taub care evocă serbările Petőfi din Sighișoara anului 1939, am intenționat să examinez cadrul instituțional al celei de-a doua reorganizări culturale de după război. Înțelegerea proceselor de formare, în 1945, a rețelelor de cluburi de teatru amator urbane și rurale, ale căror dezvoltare a luat avânt după victoria electorală a Partidului Muncitoresc Român în 1948, a concursurilor culturale și cadrului instituțional întemeiat în jurul acestora este inevitabilă, nu doar din punctul de vedere exclusiv al spectacolului Taub evocând modelele anilor 50 ci și a intenției puterii de stat de a crea panteonul noilor eroi. Periodicul *Művelődési Útmutató* (Ghidul cultural), notat ca cel mai important for al luptei culturale care a început în 1948, prin publicarea unui număr imens de texte, oferea *eroi noi* maselor amatoare de teatru. În analiza mea, încerc să-i descriu pe acești eroi noi, evidențiind situațiile de forță generate prin pretențiile de repertoriu către teatrele profesioniste, interferențele dintre teatrul amator și cel profesionist.

În același capitol, tratez două spectacole care au fost cele mai des jucate, create din drame scrise de autori contemporani maghiari din România, *Mezítlábás menyasszony* (Mireasa desculță) de co-autorii András Sütő-Zoltán Hajdu și *Százházas lakodalom* (O sută de nunți) de Magda Simon ca precursori în primul rând ideologice (mai puțin din punct de vedere al dramaturgiei) ale textului spectacolului regizat de János Taub. Întrucât spectacolul lui Taub a fost realizat pentru a 50-a aniversare a PCR și reflectă asupra serbărilor Petőfi ale mișcării muncitorești ilegale, este inevitabilă și o scurtă analiză a cultului lui Petőfi de după război.

În capitolul *Noi și noi eroi. Sărbătorile Ady din 1957 ca loc al memoriei (lieu de mémoire)*, analizez procesul de creare a cultului în contextul sărbătorilor Ady care au avut loc în toată țara în România anilor 1950. În sens mai larg, explorez modul în care puterea de stat socialistă postbelică și-a introdus figurile eroice în literatură și teatru, creându-și propriile situri de comemorare. Examinând *lieu de mémoire* în sensul lui Pierre Nora, pare important să observăm că noile situri ale memoriei create de putere - muzee, statui, eroi, operele vieții, serile literare din teatre etc. - dau o aparență de continuitate, dar, de fapt, transmit un mesaj radical nou, și că încearcă să realizeze acest lucru în principal prin intermediul eroului aflat în centrul cultului.

În capitolul *Teatrul în spiritul conviețuirii frățești (1954-1957)*, am examinat trei exemple de teatru și de fabricare a memoriei culturale la Târgu Mureș în anii 1950.

Cele trei spectacole pe care le-am evidențiat, create pentru Teatrul Secuiesc de Stat la mijlocul anilor 1950 în perspectiva ideologică a *conviețuirii frățești* româno-maghiare, au fost puse în scenă după piesele *Fáklyaláng* (Făclia) de Gyula Illyés, *Varga Katalin* de Ágoston Horváth Katalin Varga și *Budai Nagy Antal* de Károly Kós. În analiza discursului puterii din jurul spectacolelor din 1954, 1955 și 1957, susțin că la Târgu Mureș, la mijlocul anilor 1950, dezvoltarea unui repertoriu strict controlat, însoțit de declarații critice a fost o încercare a autorităților de a crea și "influența" memoria istorică, inclusiv memoria teatrală. Cele trei spectacole emblematice sunt legate între ele prin genul pieselor jucate, drama istorică și prin faptul că tematizează coexistența româno-maghiară prin diferite povești din diferite epoci - și desigur, prin eroii lor.

Aplicarea tezelor din literatura de specialitate a scos la iveală procesele care au definit creația teatrală a anilor 1950, iar de aici au reieșit întrebări importante, cum ar fi relația ideologico-estetică a acesteia. Cred că este o întrebare fascinantă în ce măsură elementele ideologice au fost încorporate într-un spectacol și dacă putem vorbi despre faptul dacă anumite elemente au fost transferate din domeniul ideologic în cel estetic. Ce ne ajută să determinăm, din perspectiva multor decenii, fără imagini în mișcare, în ce măsură un spectacol a fost impregnat de un mesaj ideologic impus de autorități?

În capitolul *Despre evoluția cultului lui Bolyai în memoria teatrală din Târgu Mureș după 1968*, am examinat modul în care memoria teatrală din Târgu Mureș a regândit cultul lui Bolyai după deschiderea politică și culturală a României în 1968.

În acest scop, analizez sărbătorile Bolyai și statuia lui Bolyai din 1956-57, precum și punerea în scenă a dramei *A két Bolyai* (Cei doi Bolyai) de László Németh în 1970.

De asemenea, am examinat și vizita scriitorului László Németh la Târgu Mureș în 1970 ca moment important pentru crearea de situri memoriale și modelarea memoriei culturale, vizita lui Németh fiind strâns integrată în procesul de creare a memoriei culturale și a siturilor memoriale din Târgu Mureș pe care le-am identificat în cercetările din capitolul anterior, cum ar fi vizita lui Gyula Illyés la Târgu Mureș în 1954 pentru spectacolul *Făclia* și vizita scriitorului György Bölöni la Târgu Mureș cu ocazia sărbătorii Ady din 1957.

În fine, în capitolul *Cultul eroului în cinematografia românească (1948-1975)*, analizez filmele realizate de la începutul preluării de către stat a industriei cinematografice până în 1975 prin prisma figurii eroului. Recunoscând importanța filmelor de lung metraj (cu audiențe de milioane), autoritățile socialiste de stat din România au rescris istoria în filmele

românești. Începând cu anii 1960, figura eroului, care inițial a făcut muncă de agitație, s-a întors din război, a aflat despre modelul sovietic și l-a îmbrățișat, a început să se transforme în cea a eroului național. Epopeile cinematografice care înfățișează eroi istorici care creează sau încearcă să creeze unitate în țară semnaleză, de asemenea, schimbări în politica puterii de stat. Filmele *Mihai Viteazul* și *Ștefan cel Mare*, care au devenit marile fundamente ale discursului unității promulgat în anii 1970, se concentrează pe cultul Conducătorului poporului care sfidează puterile străine. Iar filmele *Dacii* și *Columna*, care dramatizează originile dacice, completează marea narațiune națională și conducătorii străvechi care devin eroii ei.

Analiza tipurilor eroice din filmele românești se bazează pe constatările lui Bordwell legate de filmele sovietice. Cu toate acestea, din lipsă de spațiu în această lucrare pentru a examina toate filmele, mă voi limita la o reprezentare vizuală a momentului morții a opt dintre eroii filmelor definitorii ale perioadei. Examinând reprezentarea vizuală a morții eroilor, voi presupune că cinematografia românească de după 1945, puternic influențată de ideologia sovietică, lucra cu instrumentele stilistice ale filmelor sovietice. În analiză, folosesc definițiile de montaj descrise de Yvette Bíró. Bíró distinge două tipuri de montaj: îl numește montaj narativ pe primul și în montaj expresiv pe cel de-al doilea. Montajul narativ "este cel mai simplu mod de a aranja fragmentele de imagine captate pe banda de film într-o succesiune logică și cronologică (...) pentru a spune o poveste" (trad. proprie). Un montaj expresiv "este o juxtapunere particulară a planurilor (...) montajul în sine exprimă o emoție și un gând specific" (trad. proprie). Consider analiza filmului de maximă importanță în analiza cultului eroului, întrucât puterea de stat considera filmul ca fiind un instrument de propagandă pentru a ajunge la mase și astfel, se poate presupune că a fost principalul mijloc de formare a cultului eroului. Deși nu există imagini filmate ale multor spectacole de teatru, toate filmele din perioada studiată sunt disponibile. Rezultatele analizei eroilor din filmele de lungmetraj și a contextelor pe care le dezvăluie contribuie astfel la studiul memoriei teatrale. András Murai consideră că aceste caracteristici ale memoriei colective desprinse din filmele unei anumite perioade pot fi dezvăluite dacă analiza examinează structura și limbajul cinematografic al filmelor. Această analiză "ar trebui abordată în primul rând prin intermediul celor două componente de bază ale operelor cinematografice: reprezentarea vizuală (de exemplu cadre, panouri, decoruri, utilizarea luminilor și a culorilor) și structura narativă (ca naratorul, gestionarea timpului, tiparele de gen). Scopul este explorarea structurilor memoriei, astfel încât trebuie acordată atenție și delimitării perioadelor, asemănărilor dintre perioade, precum și diferențelor și variațiilor dintre ele." (trad. proprie)

Contextul istoric

În cele ce urmează, am prezentat pe scurt contextul istorico-politic al României între 1945 și 1975, inclusiv al județului Mureș din prezent și parțial, al Ținutului Secuiesc, menționând Uniunea Populară Maghiară (UPM) (Magyar Népi Szövetség), înființată după război și care a jucat un rol important în primii ani ai războiului cultural. Am prezentat, de asemenea, aspecte ale formării și istoriei Regiunii Autonome Maghiare Mureș (RAM), importante pentru cercetare. Am făcut referire la "dezghețarea" începută la mijlocul anilor 1960, la schimbările de direcție ale puterii de stat de la internaționalism la naționalism, la deschiderea din 1968 și la reorganizarea care a început în anii 1970.

În prefața volumului de studii pe care l-a publicat despre anii 1950, istoricul Nándor Bárdi conturează perioada dintre 1948 și 1961 în istoria maghiarilor din România pe baza a șapte puncte de ruptură. Primul punct de ruptură, potrivit lui Bárdi, este schimbarea formei de stat din 1948, când România s-a transformat din regat în republică populară. Al doilea, începutul colectivizării în vara anului 1949, epurările și arestările bisericesti din cadrul Uniunii Populare Maghiare (UPM). Al treilea, noua constituție și crearea Regiunii Autonome Maghiare în vara anului 1952. Al patrulea a fost consolidarea regimului lui Gheorghe Gheorghiu Dej. Al cincilea este perioada din martie 1956 până în primele luni ale anului 1957, "elita culturală maghiară este influențată de schimbările din Ungaria și speră la adaptarea acestora în România" (trad. proprie). Al șaselea punct de ruptură este reprezentat de represaliile în masă în locul destalinizării, de desființarea instituțiilor maghiare separate, de începutul proceselor de naționalizare la nivelul sistemului. Al șaptelea, schimbarea granițelor RAM și înlocuirea liderilor acesteia în 1961. Bárdi scrie că, după evenimentele din 1956 din Ungaria, eforturile de reintegrare a elitei maghiare din România au dus la o schimbare a politicii maghiare din România: "legitimitatea ideologică a conceptului leninist-stalinist de politică a naționalității și a elitei comuniste minoritare maghiare bazate pe acesta" (trad. proprie) a fost semnificativ slăbită atât în interiorul, cât și în exteriorul RAM. Deși, potrivit istoricului, noul centru de putere politică sub Ceaușescu a fost reafirmat (1965-1968-1972), "acest lucru nu a reprezentat o cotitură strategică" (trad. proprie).

Uniunea Populară Maghiară a fost creată în 1944 cu scopul principal de a integra populația maghiară din România în viața politică. Experiențele negative ale perioadei Maniu din 1944-1945 și administrația militară sovietică au împins populația maghiară din România spre orientările formațiunilor politice de stânga, ceea ce, potrivit lui Stefano Bottoni, a făcut ca "comunitatea maghiară din Transilvania, cu o viziune încă preponderent conservatoare-

creștină să se îndrepte, între 1944 și 1945, către singura organizație politică, culturală și socială autorizată și monopolistă, Uniunea Populară Maghiară" (trad.proprrie). UPM care se ocupa simultan cu problemele politice, culturale și sociale, a fost responsabilă, printre altele, de reorganizarea și controlul teatrului maghiar din România, cel mai spectaculos proces fiind transformarea de la vârf și controlată, a teatrului de amatori. La 6 mai 1945, UPM a avut primul său congres la Cluj, în cadrul căruia a fost ales un Comitet Executiv Central (CEC) format din o sută de membri, din care unsprezece delegați au ajuns în conducerea UPM. Gyárfás Kurkó va fi președintele CEC, iar printre ceilalți zece membri se numără scriitorul și criticul Edgár Balogh. În cadrul congresului vor fi create, de asemenea, diverse comisii, printre care și Comisia pentru cultură publică. Potrivit lui Béla Csákány, secretarul UPM, numirea guvernamentală cu ajutorul MNSz a lui Jenő Szentimrei și, mai târziu, a lui József Méliusz ca inspectori de artă "au însemnat o ușurare imediată în domeniul teatrului de amatori, printre altele, deoarece autorizarea spectacolelor maghiare a fost transferată în jurisdicția sa". Ca entitate politică, Frontul Democrației Populare, care juca un rol editorial în mai multe periodice și ziare lansate după 1944, a intrat în alegerile naționale în coaliție electorală cu Partidul Muncitoresc Român (și alte câteva partide), dar, după victoria în alegeri, Partidul Muncitoresc, care dorea să impună un sistem de partid unic, l-a înlăturat treptat și, în cele din urmă, l-a dizolvat în 1953. Urmările activității UPM în anii postbelici au dus la schimbări semnificative în viața culturală.

Scăderea importanței UPM a fost legată, de asemenea, de crearea Regiunii Autonome Maghiare în 1952. Potrivit lui Zoltán Csaba Novák, crearea unei "structuri politico-administrative care să unească Ținutul Secuiesc istoric" a fost precedată de procesul de "reformă" care a început cu Constituția din 1948, ceea ce a însemnat instituționalizarea Partidului Muncitoresc Român. Esența acestui proces a fost "redefinirea relației dintre partid și societate" (trad.proprrie) și în timpul căruia a avut loc un schimb semnificativ de elite. Ca urmare a schimbului de cadre, numărul cadrelor maghiare din conducerea RAM a crescut, iar această elită, potrivit lui Novák, a încercat să urmeze și să pună în aplicare instrucțiunile centrale, adică să urmeze cu fidelitate directivele partidului, care se aplicau și la conducerea instituțiilor culturale.

Potrivit lui Stefano Bottoni, odată cu înființarea RAM în 1952, chestiunea maghiară a fost restrânsă de la o problemă națională la una regională, "scopul RAM a fost creșterea integrării politice și sociale a populației din Ținutul Secuiesc" (trad.proprrie) care, după 1956 a fost reinterpretată semnificativ, iar Transilvania "a devenit o chestiune de securitate a statului"(trad.proprrie). La primul congres al RAM în stilul sovietic din 1953 (înainte de

moartea lui Stalin), primul lider al RAM, Lajos Csupor atribuia crearea RAM "succesului mișcării muncitorești internaționale conduse de Stalin" (trad.proprrie), în care Uniunea Sovietică a jucat un rol cheie. "Împuternicirea" grupului etnic maghiar în cadrul autonomiei și "aprofundarea integrării politice a minorității" au fost, potrivit lui Bottoni, obiectivele care au determinat crearea RAM. După moartea lui Stalin, Gheorghiu-Dej, care era prim-ministru, a desființat RAM și a închis mai multe instituții de presă. Cu toate acestea, la Târgu Mureș se înființează *Igaz szó* (Cuvântul Adevărului), iar cotidianul național al UPM își schimbă numele și se publică de acum înainte sub numele de *Előre* (Înainte). După moartea liderului sovietic, autoritățile române nu adoptă o abordare mai relaxată, pe de o parte începe epurări, pe de alta, o aplicare mai strictă a legilor cultelor. Temându-se că sărbătorile religioase ar putea fi folosite de credincioși pentru demonstrații împotriva regimului, PMR ordonă autorităților provinciale să nu organizeze sărbători de Rusalii. Potrivit lui Bottoni, Comisia provincială a "elaborat un plan de acțiune culturală complex" (trad.proprrie) în care instituțiile culturale maghiare trebuie să joace un rol central. Mobilizând regizori și actori de la teatrele maghiare de stat din Cluj, Târgu Mureș, Oradea și Sfântu Gheorghe, instituțiile au organizat "trei-patru spectacole pe zi, timp de o săptămână întreagă, în cartierele cu populație catolică" (trad.proprrie), în timp ce în satele cele mai izolate au fost lansate zece turnee cinematografice, oferind un program alternativ în timpul indulgenței de la Șumuleu Ciuc.

Bottoni plasează la începutul anului 1956 ajungerea la impas a relației dintre conducerea centrală de la București și cea a RAM, în urma căruia conducerea centrală a PMR impunea un control instituțional mai strict al departamentelor culturale, contrabalansând autonomia excesivă a instituțiilor de limbă maghiară. Potrivit lui Nándor Bárdi, între consolidarea poziției de putere a lui Dej în 1952 și până în 1956, în timp ce procesul de transformare socială în cadrul RAM se desfășura în limba maghiară, utilizarea limbii maghiare în afara RAM devenea tot mai restrânsă. Evenimentele din 1956 din Ungaria au dus la represalii și arestări lansate de București, dar conducerea partidului din RAM încerca să "răspundă la starea de spirit publică a intelectualilor" prin ridicarea unei statui a lui Bolyai, ceea ce reprezenta atât o reînviere a tradiției locale, cât și naționale. Cu toate acestea, potrivit lui Bottoni, statuia lui Bolyai nu a fost urmată de niciun alt gest din partea autorităților în anii următori, iar începând cu 1958, ascensiunea naționalismului a făcut acest lucru imposibil.

Nándor Bárdi plasează desființarea instituțiilor maghiare independente și contopirea acestora cu alte instituții românești și procesul de transformare a RAM între 1957 și 1961 (ca parte a represiunii din România ca urmare a evenimentelor din Ungaria), consolidarea acestor procese având loc până în 1965, apoi împarte ascensiunea la putere a lui Nicolae Ceaușescu

în patru perioade. Pentru lucrarea mea, primele două sunt cele mai relevante: primii trei ani sunt caracterizați prin "tendențe de liberalizare și apariția unor noi politicieni și grupuri intelectuale maghiare, împreună cu proclamarea unei politici de independență națională" (trad.proprrie), iar cei 4-6 ani, din 1968 încoace, sunt "o perioadă de reconciliere cu elita maghiară, cu înființarea de instituții" (trad.proprrie), urmată de revoluția culturală începută în 1972 care aduce cu sine desființarea instituțiilor de limbă maghiară. Desființarea RAM are loc în 1968, în mijlocul a ceea ce Bárdi numește reconcilierea puterii cu elita maghiară, când Nicolae Ceaușescu, aflat la vârful puterii, condamnă invazia de la Praga și nu participă la aceasta.

Istoricul Lucian Boia descrie perioada dintre 1964 și 1971 ca fiind o "reabilitare treptată a valorilor naționale românești" și de asemenea, descrie cei șapte ani ca fiind o perioadă de calm relativ (în comparație cu anii '50, în orice caz). Boia vede în această perioadă o tranziție de la internaționalism la naționalism care încuraja și promova, de exemplu nașterea în industria cinematografică a filmelor de lung metraj care povestesc mari epopei naționale și atrăgeau un public uriaș.

Abordarea metodologică. Eroii ca *lieu de mémoire*

Potrivit lui Gábor Gyáni, diferențele dintre spațiul cimitirului soldaților uciși în război (dispunerea mormintelor și a pietrelor funerare în rânduri regulate, designul geometric, asigurarea unor parcele separate și alte aranjamente spațiale ca trotuare și scări etc.) atrage atenția asupra diferenței dintre moartea militară și cea civilă. Pe baza observației lui Gyáni, putem concluziona că în multe aspecte, comemorarea este o modalitate de evidențiere a diferenței. Ne amintim în mod altfel de soldații și eroii care au murit în război decât de morții din viața civilă. Astfel, actul de comemorare a eroului este o modelare a spațiului comemorativ creat în comunitate. Amintirea poveștii eroului, a figurii sale, este diferită de amintirea cuiva care a murit în circumstanțe pașnice, aceasta fiind mult mai personală. Amintirea morții unui erou este, de asemenea, un act de rememorare necesară a unui exemplu de sacrificiu de sine pentru comunitate, un fel de recunoștință cu care supraviețuitorii își omagiază mortul în schimbul sacrificiului său. Potrivit lui Gyáni, natura legăturii morții cu amintirea (eroului decedat i se cuvine onoarea) s-a schimbat după Marele Război, "în trecut, cultul eroului era, mai degrabă un privilegiu al celor vii" (trad. proprrie).

Teza mea este, și o analiză culturală, o istorie a teatrului, un studiu al memoriei și o istorie politică. Ipoteza mea este că analizând fenomenele culturale, se pot obține informații

despre procesele politico-sociale și invers: analizând procesele politice, se poate evidenția motivele și contextele eforturilor, deciziilor și motivelor deciziilor acestora în încercarea de a influența memoria culturală. În această teză, cercetarea memoriei încearcă să identifice figurile eroului sau ale eroilor într-un context care să le confere un sens nou și să le facă utilizabile în mesajul ideologic al prezentului.

Se pune întrebarea: ce sens al conceptului de erou folosesc atunci când examinez punerea în scenă a textelor dramatice și când aceste spectacole sunt adesea folosite pentru a modela memoria culturală? Și la fel: *ce fel de erou este eroul de pe ecran?*

După cum explică Patrice Pavis în articolul său despre erou, "eroul este un tip de personaj cu abilități ieșite din comun" (trad. proprie), iar eroul, ridicat la rang de semizeu este mai presus de simplii muritori în mitologia greacă. Mergând mai departe, Pavis explică faptul că eroul clasic se află exclusiv "în dramaturgia acțiunilor regilor și prinților", iar acțiunile acestora sunt exemplare. Potrivit *Enciclopediei literaturii universale* publicată în anii socialismului de stat, eroul epopeii moderne era deja "o figură centrală, nu un personaj proeminent". Acest lucru este confirmat de reflecția lui Pavis: începând cu secolul al XIX-lea, eroul "își pierde valoarea de parabolă și calitatea mitică". Așadar, dacă simplificăm foarte mult, prin eroul mitologiei grecești care se ridică deasupra oamenilor și dramaturgia regilor ajungem, în secolul al XIX-lea, la o figură eroică ce-și pierde atât măreția mitică, cât și pe cea morală.

Enciclopediei literaturii universale scrie astfel despre eroul pozitiv: „În privința relației sale cu idealul, el poate fi eroul pozitiv care întruchipează idealul, coincide cu acesta sau eroul negativ, opusul idealului" (trad. proprie), adăugând apoi că în abordarea dogmatică a cultului personalității, pretenția dominantă era ca "în fiecare operă să existe eroi pozitivi care să întruchipeze cât mai clar posibil idealul omului socialist". Bahtin, abordează această chestiune în relația dintre autor și erou, afirmând că "se întâmplă ca autorul să pună direct în gura eroului idei care îi aparțin în ceea ce privește semnificația lor teoretică sau etică (politică, socială) și o face pentru a ne convinge de adevărul lor și pentru a le propaga, dar acest lucru nu mai poate fi numit principiul productiv din punct de vedere estetic al relației cu eroul" (trad. proprie). Astfel, potrivit lui Bahtin, actul de propagare a unei idei și nu neapărat ideea însăși este cel care îl îndepărtează pe eroul care vorbește în termeni dogmatici de o relație estetic fructuoasă (adică productivă) cu autorul. „Propaganda este un exemplu extrem de didacticism”, scrie Eric Bentley, adăugând că linia dintre extrem și non-extrem este greu

de trasat și că de fapt, ar fi o linie imaginară între didacticism și non-didacticism. Eroul, care (potrivit lui Bakhtin) poate deveni (și) purtătorul de cuvânt al gândurilor autorului, devine figura centrală a intrigii în spiritul unei tendințe evidente de a preda.

Pavis subliniază că, potrivit dramaturgiei brechtiene, „viața dramatică individuală a eroului este interpretată în contextul social și politic al acesteia” (trad. proprie), adică, metoda de lucru care favorizează eliminarea individualității în procesul de istoricizare servește la direcționarea atenției spectatorului către înțelegerea contextului istoric care stă la baza conflictelor personale. Înstrăinarea ca principal instrument de istoricizare, transformă eroul într-o figură multifacțată și contradictorie, legând soarta sa de destinul colectiv. Când vorbește despre caracterul contradictoriu al figurii istoricizate, construite (eroul), Brecht explică alienarea – și odată cu ea, figura eroului contradictoriu și desigur, posibilitățile sale de reprezentare – prin exemplul unui om care stă în vale și vorbește, dar care se răzgândește constant sau rostește propoziții contradictorii și le confruntă: „...imaginați-vă un om care ține un discurs într-o vale și care uneori se răzgândește sau pur și simplu rostește propoziții care se contrazic, iar ecoul, care intervine constant, confruntă propozițiile.” (trad. proprie)

Totuși, eroii din perioada studiată sunt eroi ai zbuciumului dar ei cunosc întotdeauna direcția corectă și prin urmare, par figuri mai puțin contradictorii, prezența lor nefiind perturbată de ecou. Presupun, așadar că imaginea eroică a perioadei 1945-1975, așa cum este distribuită în spectacolele de teatru și pe ecran, suspendă imaginea eroică atât a dramaturgiei secolului al XIX-lea, cât și a celei brechtiene, ca urmare a influențelor ideologice evidente și revine la o dramaturgie a cărei figură centrală are valoare de exemplu, fie că este vorba de problemele contemporane (federalizarea, împărțirea pământului etc.), fie în narațiuni care explorează narativele despre origine ale trecutului (originile daco-romane, unificarea țării, revoluții etc.). În plus, poate părea o întrebare importantă și momentul în care această suspendare este sau poate fi suspendată, adică ce modele, dacă există, ar putea fi urmate în revenirea la utilizarea eroului multiplan, mai complex, eventual eșuat.

În strânsă legătură cu studiul eroului se află opiniile lui Hayden White cu privire la narativizarea istoriei. Prin narativizare, White înțelege selecția narativă a evenimentelor din trecut conform unei anumite scheme. Narațiunile trecutului concurează între ele, iar cele favorizate de memoria culturală reușesc să supraviețuiască. White explică faptul că atunci când istoricii se angajează în descrierea trecutului, adică îl narativizează, întotdeauna selectează dintre fapte după cum urmează: "ei transformă evenimentele în povești, prin relegarea în fundal sau subordonarea unora, accentuarea altora, conferindu-le caracter, repetarea motivelor, variația tonului și a punctului de vedere, folosirea diferitelor strategii

descriptive, adică prin utilizarea tuturor tehnicilor cu care suntem obișnuiți când narativizăm un roman sau o piesă de teatru. De exemplu, niciun eveniment istoric nu este inerent tragic; cel mult, poate fi văzut ca fiind tragic dintr-un anumit punct de vedere sau în contextul unui grup sistematic de evenimente." (trad.proprrie) Dacă acceptăm, așadar, că eroul se află în centrul poveștilor, putem presupune că intriga pune întotdeauna în evidență un erou (și condamnă alți câțiva la uitare) a cărui figură poate fi păstrată în memoria culturală.

Mai mult, în linia teoriei lui Pierre Nora despre *lieu de mémoire* presupun că textul, inclusiv textul dramatic și diferitele sale reprezentări performative (spectacol de teatru, film), prin schimbarea suportului nu se referă doar la situri memoriale care pot fi vizitate în spațiul fizic real ci că prin acest concept, eroii pot fi, de asemenea, înțeleși și descriși ca *lieu de mémoire*.

Pierre Nora descrie siturile memoriale prin coexistența și prezența simultană a trei caracteristici ale locurilor reale: materiale, simbolice și funcționale. Totuși, pentru ca o clădire, o operă istorică, o generație, o arhivă, un monument, o camarilă sau un erou (Mihai Viteazul, Tudor sau Decebal etc.) să devină sit memorial, este nevoie în primul rând de voința de a ne aminti. Nora atribuie existența siturilor memoriale dispariției memoriei reale. După dispariția memoriei în sens tradițional, devine caracteristică cinstirea vestigiilor. Pentru memorie, sunt importante doar faptele care confirmă amintirea, astfel încât memoria sfințește amintirile și izvorăște dintr-o comunitate unită datorită ei.

Tratarea eroilor ca *lieu de mémoire* poate se poate interpreta în legătură cu noțiunea de memorie îndepărtată, folosită de Nora. Nora înlocuiește continuitatea cu discontinuitatea în relația dintre istorie și memorie: „istoria care se caută pe sine în continuitatea memoriei a fost înlocuită de memoria care se proiectează în discontinuitatea istoriei" (trad.proprrie). Nora subliniază că în loc de *origine*, trebuie să vorbim acum de *naștere*, unde prin trecut trebuie să înțelegem o lume radical diferită de prezent, o lume de care cei care își amintesc sunt ruși. Metoda de vizualizare a distanței uriașe ce ne separă de această lume din trecut nu este fragmentară ci își îndreaptă atenția asupra punctelor semnificative. Această „memorie a punctelor", rezultatul povestirii și narativizării istoriei face posibilă descrierea procesului prin care puterea socialistă de stat de după 1945 a pus în evidență momentele trecutului semnificative pentru ea. Astfel de "momente" din cultura română includ cucerirea dacilor de către romani (și astfel, nașterea poporului român), victoria lui Ștefan cel Mare asupra turcilor, unirea lui Mihai Viteazul, izbucnirea (și reprimarea) Războiului de Independență de la 1848, reprimarea sângeroasă a grevei de la Grivița, revolta țărănească din 1907 (și reprimarea ei) și în sfârșit, România în 1944. Toate aceste evenimente se reflectă imediat în cultura maghiară

din România. Este important de observat că toate aceste "momente" sunt dramatizate cu un erou proeminent în rolul principal. Personajul ridicat la măreție eroică funcționează ca sit memorial pe baza unor aspecte materiale, simbolice și funcționale: este legat de peisaje geografice (formațiuni geografice specifice, Dunărea, păduri de brazi, munți, câmpii, mlaștini etc.), este caracterizat de o mentalitate de conviețuire fraternă, dreptate, dârzenie, este prezent la nașterea a ceva (națiune, țară, clasă muncitoare, partid) sau el însuși simbolizează nașterea.

Potrivit lui Nora, memoria îndepărtată alcătuită din puncte este legată în mod fundamental de faptul că cultura contemporană este dominată de imagine și de cinematografie, ceea ce sugerează că o analiză a eroului din filmele istorice poate întări tocmai tratarea lui ca sit memorial.

Un alt mod de a concepe eroii ca situri memoriale este observația lui Nora legată de lucrările istorice, conform căreia doar cele „care vizează în mod fundamental transformarea memoriei” sunt situri memoriale. Întrucât în anii de după 1945 și până în 1975 în centrul politicii memoriale a socialismului de stat ajung mereu noi eroi care repovestesc istoria încorporată în noi și noi narațiuni, putem afirma că eroii născuți pentru a transforma memoria funcționează ca situri memoriale.

Pe lângă eroii istorici, direcția începută în 1945 a politicii culturale a socialismului de stat a inclus în panteon eroii cotidieni, necunoscuți: muncitorul și țăranul (care sunt mereu fruntași) sau versiunile lor din mișcare: revoluționarul și eroii greviști care în multe cazuri au devenit martiri. Comemorarea eroului necunoscut a devenit parte a memoriei colective prin practica creării unui mormânt sau a unui monument pentru Soldatul Necunoscut. Potrivit lui Gábor Gyáni, în practica apărută după Primul Război Mondial, monumentul Soldatului Necunoscut „îndeplinește cultul oficial al soldatului unic căzut la datorie, neidentificat în persoana sa, destinat să îi reprezinte pe toți” (trad.proprrie), care se referă totodată la masa uriașă a celor căzuți în război. Primele monumente de tipul Soldatul Necunoscut au fost dezvelite la Paris și la Londra în noiembrie, 1920, urmate de ridicarea de monumente în mai multe capitale europene. Prin urmare, cultul morții face adesea parte din cultul eroului, iar eroul necunoscut sau obișnuit nu face excepție.

Așadar, nu poate fi o coincidență faptul că tabloul lui Gábor Miklóssy, Grivița 1933, expus în 1952, va rămâne în memoria culturală românească timp de decenii ca fiind cea mai accentuată operă de artă canonizată a socialismului de stat, ajungând la un public larg. Tabloul monumental al lui Miklóssy (3,3x4,5 m) înfățișează greva muncitorilor din Grivița: muncitori înarmați cu bâte și bare de fier și jandarmii care trag în ei. Eroii din tablou nu au nume, toți sunt necunoscuți. Tabloul a devenit enorm de faimos: s-au făcut numeroase

reproduceri, a fost inclus în manualele școlare timp de decenii, iar cinci copii oficiale au fost făcute pentru țările surori, inclusiv pentru Uniunea Sovietică. Grivița 1933 a devenit o operă reprezentativă a socialismului românesc, o referință pentru reprezentarea artistică a evenimentelor istorice, iar Miklóssy, artist celebru al perioadei, recompensat cu premii de stat. Ca sit memorial, tabloul de comemorare a eroilor necunoscuți legitimează prezența acestora (martirizați) în memoria culturală modelată de socialismul de stat, subliniind în același timp ultimul vers, de asemenea canonizat, din poezia lui Petőfi din timpul Războiului de Independență de la 1848: „Eroii sunt dați groapei comune” (trad.proprrie), ceea ce face ca conceptul de erou să fie deosebit de încărcat după experiența gropilor comune din timpul războaielor, în special al celui de-al Doilea Război Mondial. Probabil datorită acestei experiențe inconfortabile, uitarea joacă un rol semnificativ în politica de memorie a socialismului de stat.

Reflectând asupra instrumentelor vizuale folosite de autorități și asupra limbajului vizual al perioadei, capitolele tezei mele explorează modalitățile de formare ale memoriei. Timbrele și afișele publicate cu ocazia sărbătorilor naționale Ady, monumentul dedicat revoltei de la Bobâlna, statuia celor doi Bolyai etc., dar mai ales imaginile din filmele de lung metraj vizionate de milioane de spectatori sunt exemple de instrumente vizuale ale puterii, dincolo și pe lângă texte. Cea mai importantă întrebare a analizei cinematografice (și prin urmare, și cea a memoriei culturale) este dacă limbajul vizual folosit de film a fost capabil de reînnoire în mediul ideologic al culturii promovate de stat, dacă a fost capabil să demonstreze o valoare reală, ținând cont de faptul că de exemplu, lungmetrajul *Pădurea spânzuraților* a obținut un succes internațional considerabil, care ar fi fost greu obținut prin utilizarea instrumentelor cinematografice schematice socialist-realiste.

De asemenea, există și întrebarea dacă rolurile actorilor maghiari (Anna Széles, György Kovács, András Csíki etc.) în lungmetrajele produse în România, precum și prezența lor pe ecran au modelat memoria culturală. Ne-am putea întreba de exemplu, cum a putut (dacă a putut) figura lui György Kovács care juca în mod repetat rolul eroului negativ, să fixeze imaginea dușmanului sau chiar a străinului în memoria culturală.

În final, aș dori să clarific conceptul folosit de mine al *panteonului*. Pentru asta, voi folosi ideea lui Tibor Porkoláb care atrage atenția asupra sistemului de ritualuri lingvistice și non-lingvistice aflate în slujba memoriei culturale și care joacă un rol major în crearea unui fel de pavilion imaginar al eroilor: "Termenul *panteonizare* nu înseamnă doar procedura admiterii în Pantheon (sau alt obiectiv, necropolă etc., ridicat la statutul de panteon național), ci și ca un sistem de ceremonii lingvistice și non-lingvistice în general, adică o formă de

comunicare ceremonială a cărei sarcină este în primul rând construcția și funcționarea unui pavilion (imaginar) al faimei, reprezentând memoria colectivă a națiunii.

Concluzie

În concluzie, pentru a menține vie memoria în cultura noastră, e nevoie de construcții lingvistice, de texte care se transmit din generație în generație.

Într-o conversație, Hayden White spune că evenimentele istorice nu pot fi repetate. Experimentele fizice da, dar evenimentele istorice, nu. Apoi, în același interviu afirmă: „Trecutul nu există. Nu poate fi cercetat decât prin prisma lucrurilor care ne-au fost lăsate ca o consecință a existenței trecutului” (trad.proprrie). Deci trecutul nu există, ci doar variantele lui stilistice, și de ce nu: opere literare, spectacole de teatru, filme. Operele despre cei treisprezece din Arad, balada Cetății Deva și balada zidarului Kelemen etc., sunt variante stilistice ale trecutului.

Sunt conștient că textele, spectacolele și filmele cercetate în această teză sunt variante stilistice ale trecutului, iar eroul pe care ni-l prezintă politica memoriei este o figură existentă la un moment dat a trecutului inexistent.

Analizând figura eroului, am încercat să descriu formarea memoriei culturale în perioada 1945-1975. De fapt, strădania socialismului de stat de a modela memoria, întrucât a devenit clar pe parcursul cercetării că eroul sau eroii noi (cu rare excepții) sunt în serviciul puterii, cultul lor a devenit parte a socialismului de stat, iar rescrierea istoriei s-a realizat prin intermediul figurii eroului. Cea mai importantă intuiție a mea este că, de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial și până în 1975, de câte ori caută să răspundă la politica memorială a socialismului de stat, actorii culturali ei se întorc mereu la- și se inspiră din dogmatismul primilor ani, până la mijlocul anilor '50.

Dramaturgia de limbă maghiară din România și filmele de limbă română ca domenii de cercetare sunt aparent îndepărtate una de cealaltă, dar au câteva puncte comune. În primul rând, același spațiu administrativ și geografic și bineînțeles, toate circumstanțele politice, ideologice și istorice pe care acesta le-a presupus, ceea ce, în al doilea rând, a făcut ca oamenii care trăiesc acolo - români și maghiari deopotrivă - să fie consumatori comuni ai poveștilor folosite pentru povestirea trecutului. Eroul născut din voința de a crea un spațiu comun al memoriei a acționat în ambele limbi în numele aceleiași ideologii, mai ales în primul deceniu și jumătate. Cele două medii - teatrul și filmul - au fost considerate de stat drept canale de comunicare către mase, iar proliferarea teatrului de amatori controlat de stat, de exemplu, a cuprins România într-o măsură fără precedent în această perioadă.

La început, cele mai importante foruri și instituții pentru împletirea teatrului de amatori cu cel profesionist, impusă de autorități, au fost: Ghidul Cultural, cluburile culturale, cercurile de teatru muncitorești (de fabrică) și țărănești, departamentul cultural al Uniunii Populare Maghiare, concursurile de teatru, turneele rurale ale teatrelor profesioniste. Examinând repertoriul Ghidului Cultural înființat în 1948 ca principal organ de presă al culturii populare, am ajuns la concluzia că, prin publicarea a cel puțin două texte dramatice pe număr, redactorii ziarului și prin ei, politica culturală socialistă de stat au introdus noi tipuri de eroi. Deci, puterea de stat încerca, în primul rând, să transforme memoria culturală prin construirea unui panteon de noi eroi și anume, prin mișcarea teatrală populară care mobiliza masele. Ghidul cultural nu oferă (ba chiar face obligatorii) doar texte ci le oferă iubitorilor de teatru sfaturi și îndrumări concrete despre cum să construiască teatrul și să amenajeze spațiul de joc, iar discursul puterii *ocupă* spațiul, *se mută* în spațiul comunitar.

Analiza câte unei drame și montări de Magda Simon și respectiv, András Sütő a relevat faptul că la începutul anilor 1950, temele prezente în teatrul de amatori au fost deturnate spre teatrele profesioniste. Cele două drame au fost jucate în aproape toate teatrele de limbă maghiară, iar temele lor (cooperativizarea, împărțirea pământului, aspectele și conflictele sociale produse de acestea) au adus pe scena teatrelor profesioniste lupta eroilor din lumea nouă și cea veche.

După- sau alături de eroii muncitori și țărani, eroii istorici și-au găsit și ei locul pe scenă: după examinarea a trei spectacole de la Teatrul Secuiesc din Târgu Mureș pot afirma că în privința teatrului profesionist, analiza acestora acoperă într-o măsură semnificativă primul deceniu și jumătate a epocii socialiste. Exemplele găsite, cele trei spectacole în cauză fac parte integrantă din discursul unei istorii rescrise, a eroilor istorici puși în valoare de autorități și a punerii lor în scenă. Cele trei spectacole au în comun tema conviețuirii frățești româno-maghiare, iar unul dintre cele mai importante atribute ale eroilor din textele selectate este că *pot* și *vor* să se simtă acasă în ambele naționalități.

După retragerea reformelor din 1968, punerea în scenă a dramei *Hűség* (Fidelitate) de Győző Hajdu la începutul anilor 1970, a devenit un pui de cuc în contextul evenimentelor teatrale remarcabile ale perioadei. Ideologia și dogmatismul său au fost concepute în anii 1950 și prin urmare, anticipează perfect politica culturală a deceniilor următoare. Eroii săi sunt maghiari (și muncitori) care înainte de război, și-au asumat chiar și riscul martiriului pentru cauza comunistă, adică intenția autorului este ca eroii maghiari din România să aibă un loc în panteon.

În cursul examinării spectacolului Bolyai și a cultului Bolyai din Târgu Mureș mi-a devenit clar că atunci când vorbim despre memoria teatrală între 1945 și 1975, trebuie să privim întotdeauna anii 1950 și că diferitele procese devin mai vizibile la hotarele unei epoci, cum ar fi anul 1968. Cercetând cultul lui Bolyai și spectacolul, am ajuns la următoarele concluzii:

1. La baza cultului lui Bolyai de după 1968 se află sărbătorile și statuile Bolyai din 1956-57.

2. Teatrul ca sit memorial acționează în acest caz ca punct culminant și de încheiere a cultului Bolyai, iar prin punerea în scenă a textelor dramatice scrise despre Bolyai, așează la locul lor și ultimele elemente care pot fi învățate și povestite despre cult.

3. În deschiderea anului 1968, puterea folosește concomitent actul uitării și pe cel al comemorării.

Analizând cultul lui Bolyai, am putut vedea întâlnirea a două procese paralele (construirea cultului Bolyai la Târgu Mureș și crearea dramei Bolyai în atelierul lui László Németh) în nașterea spectacolului din 1970. Cultul Bolyai la Târgu Mureș pare a fi unul dintre cele mai bune exemple ale modului în care memoria teatrală a epocii a putut fi o prezență puternică în cultul eroului construit la nivel local.

Astfel, eroul și cultul său joacă un rol proeminent în politica memorială a puterii de stat în primii treizeci de ani de după război. Amintirea eroului servește întotdeauna continuitatea puterii: legătura dintre trecut, prezent și viitor se realizează în cultul eroului. Eroul este mereu tipul de lider, un *conducător* care repovestește trecutul, derivă prezentul din această cunoaștere și vede clar viitorul.

În timp ce în țările din Europa Centrală și de Est filmul rămâne mai mult sau mai puțin în domeniul experimentării cu limbajul cinematografic eliberat după moartea lui Stalin, în România, după valul de filme din anii 1960 care au obținut un succes internațional major, odată cu apariția marilor epopei istorice s-a înregistrat o regresie. Cinematograful românesc nu a mai reușit să se reînnoiască din anii 1970 și abia după revirimentul din 1989 a reușit să producă din nou succese internaționale. Cercetarea mea sugerează că acest proces din cinematografia românească poate fi descris prin analiza reprezentărilor vizuale ale figurii eroice și că imaginea eroului în cinematografia românească și interpretarea conceptului de erou din primii ani, până la sfârșitul anilor 1950 suspendă concepția modernist-realistă a eroului și revine la utilizarea eroilor exemplari. În Pădurea spânzuraților, personajul eroului

redevine problematic, iar apoi, odată cu apariția marilor filme istorice, se revine la eroul exemplar.

În anii '50, noua imagine eroică a filmelor de producție ideologică, gândită în scheme realist-socialiste alege ca personaj central figura muncitorului, a țăranului sau a celui care se întoarce acasă de pe front/din captivitate. În studiul filmelor din această perioadă, reprezentarea vizuală a morții eroului este caracterizată în principal de trăsături stilistice realist-socialiste, de narațiunea realist-socialistă și doar într-o măsură foarte limitată de prezența unui limbaj cinematografic expresiv ca cel al lui Eisenstein, astfel încât montajul expresiv este prezent doar ocazional. Acesta din urmă poate fi observat în reprezentarea morții eroului, de exemplu în montajul care întrerupe unitatea spațială și temporală în cazul morții eroului din *Setea*, sau în cazul morții lui Petre, eroul din *Răscoala*, unde realizatorii folosesc un cadru răsturnat, o cameră foarte înclinată, tremurândă și fața speriată a soldatului. Cu toate acestea, nu există o expresivitate comparabilă cu scena scării din *Patiomkin*, tăieturile succesive ale imaginilor perturbă mai puțin unitatea spațiului și a timpului, iar puterea montajului de a exprima stări emoționale nu se deosebește prea mult de sensul emoțional aproape palpabil, deja realizat. Filmul de referință al perioadei este *Mitrea Cocor*, lansat în 1952, în care, după întoarcerea sa luminată cu armata sovietică, țăranul sărac devenit erou își încheie povestea împărțind pământ țăranilor.

Începând cu anul de după moartea lui Stalin, în cinematografia românească se simte o deschidere lentă, Liviu Ciulei regizând două filme cu succes internațional. Primul a fost *Valurile Dunării*, o dramă de război despre evenimentele de la 23 august, lansat în 1960, iar al doilea, adaptarea Rebreanu din 1964, *Pădurea spânzuraților*, tot o dramă de război. Ambele filme au fost marcat influențate de noul val cinematografic european, atât din punct de vedere narativ, cât și al mijloacelor de expresie. Eroii din filmele lui Ciulei sunt eroi complecși care nu posedă în mod clar doar calități pozitive. Reprezentarea vizuală a morții protagonistului din *Pădurea spânzuraților* este marcată de un montaj expresiv, în timp ce scena execuției de la începutul filmului, filmată cu o cameră ținută în mână care alunecă înainte și înapoi, saturează filmul cu tensiune și o puternică încărcătură emoțională. Nu execuția este cea care face ca scena tulburătoare ci impactul asupra martorilor execuției. Tocmai de aceea, regizorii nu arată fizic moartea protagonistului la sfârșitul filmului, fac doar aluzie la ea, însă omiterea scenei poate crea un sentiment de neliniște în rândul spectatorului, întrucât regizorii îi lasă sarcina de a umple golurile dintre cadrele lipsă, adică de a realiza simbolic execuția. *Pădurea spânzuraților* a câștigat Premiul de regie la Festivalul de la Cannes în 1965 și a fost în mod clar filmul de referință al anilor '60 în România.

Cu toate acestea, odată cu lansarea istoricului *Tudor* în 1963 a început seria versiunilor cinematografice ale unor eroi potriviți să prezinte marile epopei naționale. *Tudor*, *Mihai Viteazul* și *Ștefan cel Mare* au rescris istoria română a secolelor XVI, XVII și XVIII, nemaifolosind ca eroi muncitori sau țărani din popor ci domnitori. Patrice Pavis scrie despre eroul clasic: "Un erou în sensul restrâns al cuvântului nu se găsește decât în dramaturgia faptelor tragice ale regilor și prinților (...) Acțiunile sale trebuie să fie exemplare, iar soarta sa, liber aleasă" (trad.proprrie). Întoarcerea la eroul clasic în cinematografia românească este și o întoarcere la eroul pozitiv. Moartea eroului în aceste filme este prezentată într-un mod patetic, fără urmă de montaj expresiv. Reprezentarea melodramatică a sfârșitului are sens în sacrificiul pentru viitor, servește construirea viitorului. Potrivit lui Zoltán Csaba Novák, conceptul de națiune socialistă, redefinit de Partidul Comunist Român în anii '50 a fost extins astfel încât, în 1966 „fuziona deja conceptele de popor istoric și popor muncitor.” Filmele epice istorice *Dacii* și *Columna* care spun povestea originilor poporului român, au fost create pentru a întări ideologic conceptul de popor istoric. Eroii acestor filme (*Ștefan cel Mare*, *Tudor* și *Mihai Viteazul*) sunt completați de eroii poveștii originii daco-romane: regii daci și generalii romani. Reprezentarea vizuală a morții eroilor este melodramatică și nu poartă nici o urmă a renașterii limbajului cinematografic de la începutul anilor '60. În concluzie, apogeul cinematografiei românești a fost la începutul și mijlocul anilor '60, între 1945 și 1975, imaginea eroului pornește de la eroul imaculat, pozitiv, apoi în anii '60, eroul devine o figură multifacetată, conflictuală, contradictorie, iar apoi, odată cu epopeile istorice, eroul pozitiv revine pe ecran.