

Aspirația spre nou și inertiile vechiului

„VLAICU-VODĂ“ de Al. Davila

la Teatrul Național „I. L. Caragiale“*

Noua montare a dramei istorice a lui Al. Davila, *Vlaicu-Vodă*, pe scena Naționalului bucureștean a fost viu salutată. Era și firesc. Piesa face parte din acele scrieri care găesc întotdeauna un ecou foarte cald în conștiința privitorilor, care animă întotdeauna sentimente puternice ale tuturor. Mai mult, am spune: dincolo de tirada care se adresează direct publicului, câștigându-l prin afirmarea simplă și sinceră a demnității poporului român, opera câștigă astăzi o nouă putere de atracție, datorită situațiilor și sensurilor pe care autorul le-a condensat în conflictul piesei. Unele intuiții nobile ale scriitorului apar, în zilele noastre, ca depășind cu mult mentalitatea curentă a epocii în care a fost scrisă piesa și găsindu-și astăzi un răspuns imediat în felul nostru de a gândi. Prezența tăcută, dar atât de importantă dramatic, a modestului sftnic domnesc Rumîn Gruie demonstrează că Davila nu s-a mulțumit cu traducerea conflictului istoric în termenii unei lupte de curte, ci a căutat să insinueze — fără a forța raporturile și împrejurările caracteristice pentru timpul evocat — sentimentul participării active a poporului la întreaga desfășurare a acțiunii. Foarte interesant pentru spectatorul de astăzi este și faptul că piesa nu se construiește în principal — ca multe din marile momente romantice ale genului — pe explozia sentimentului, larg fluturat în derularea versului, și pe farmecul unei caracterologii de excepție; ea se păstrează în ramele unor relații umane foarte posibile, în realitate, al căror simburte teatral îl face o *situație politică* încărcată de tensiune, sub elanul liric al monologurilor și dialogurilor, de factură evident romantică, pulsînd tot timpul adevărul unor situații, raporturi, reacții caracteristice nu pentru niște eroi puțin obișnuiți, ci pentru categorii umane foarte cuprinzătoare. Situația domnitorului patriot, amenințat de presiunile dinafara țării și dinlăuntrul ei, jocul pe care el îl desfășoară subtil, așteptînd să se împlinească timpul în care va putea acționa pe față, împlinirea numeroaselor fire care adună alături sau despart pe purtătorii diferitelor forțe ale momentului (răzmerițele spontane ale boierilor, intrigile Doamnei Clara și ale celor care slujesc ca și ea interesele străinilor, oscilațiile juvenile ale tînărului Mircea, care va câștiga răspundere și simț politic abia la sfîrșitul dramei) oferă substanță pentru un spectacol contemporan de inspirație epică, în care trecutul să fie mai mult un pretext pentru comentarea poetică a acțiunii politice și să

* Regia : Sică Alexandrescu. Decoruri și costume : Al. Brătășanu. Distribuția : G. Calboreanu (Vlaicu-Vodă); Gr. Nagacevski (Rumîn Gruie); Ion Caramitru (Mircea Basarab); Virgil Popovici (Costea Mușat); N. Gr. Bălănescu (Banul Mîked); Marcel Anghelescu (Spătarul Dragomir); Ion Henter (Groza Moldoveanul); Emil Liptac (Prea Cuviosul Nicodim); Gh. Cozorici (Palla Italianul); Const. Bărbulescu (Baronul Kallany); Șerban Iamandi (Vlad Dobceanul); Marin Negrea (Manea); G. Dănculescu (Aldea Algiu); Niculae Pereanu (Rumîn Herăscu); Igor Bardu (Murgu); Gh. Cristescu (Baldovin); Liviu Crăciun (Pircălabul); Al. Alexandrescu (Solul sîrbesc); P. Pătrașcu (Moș Neagu); Const. Giura (Un căușel); Victor Moldovan (Intiul boier); Costache Diamandi (Al doilea boier); Gh. Buliga (Al treilea boier); Al. Hasnaș (Un boier bătrîn); Cristian Babeș (Intiul moșnean); George Sirbu (Al doilea moșnean); Irina Răchițeanu-Șirlianu (Clara Doamna); Ilina Tomoroveanu și Valeria Nanci-Birlic (Anca); Tina Ionescu (Sanda).

nu devină nici o clipă prilej de fast exterior și declamație retorică. Dacă mai amintim că acțiunile se consumă într-un interval ceva mai lung de douăzeci și patru de ore, că dezvoltarea și creșterea conflictului străbat multe răsturnări și surprize în raporturile de forță dintre cele două tabere și că, până la ultimele scene, dramaturgul păstrează nerezolvate împrejurările pline de încordare, care se dezleagă printr-o lovitură dramatică abia în final (moartea lui Gruic, relația Vlaicu-Mircea), dovedim și mai limpede posibilitățile teatrale ale unui text care nu a îmbătrinit deloc, în ciuda naivităților și stângăciilor strecurate în vers și în ciuda simplismului de procedeu dramatic pe care se întemeiază compoziția în câteva scene.

Iată de ce, ascultînd din nou drama, în sala de spectacol, sîntem gata să subscriem la afirmația lui George Călinescu, care susținuse fără șovăire, în „Istoria literaturii române”, că *Vlaicu-Vodă* este „o capodoperă” și că Davila „analizează scenic și cu o maturitate tehnică desăvîrșită, arta de guvernare a unui domn”, Vlaicu fiind „întruparea principelui lui Machiavel pe pămînt românesc... un voievod trist de mizeriile patriei”.

Cu totul explicabilă ne apare, în fața acestor calități contemporane ale textului, dorința regizorului și a interpreților de a da o calitate nouă montării. Manierismul



G. Calboreanu în rolul titular



spectacolului istoric de tip tradițional, întemeiat pe străluciri exterioare și pe emfază, este destul de discreditat, pentru ca reeditarea formulei să nu mai atragă pe nimeni; și, în același timp, promisiunile de dramatism autentic și profund ale piesei sînt cît se poate de seducătoare.

Așa se face că, începînd lucrul asupra acestei puneri în scenă, Sică Alexandrescu declara că dorește să se îndepărteze de concepția în care au fost realizate montările de pînă acum¹. Și tot în același fel se explică și entuziasmul unor cronicari, foarte mulțumiți că au descoperit la premieră elemente neîntîlnite în istoria acestei piese. Asemenea cronicari și-au mărturisit încîntarea de a fi asistat la un spectacol care „corectează imaginea orientală, căftănită și dominant bărboasă, pe care tradiția noastră teatrală a preluat-o de la epoci excesiv orientalizante”, scoțînd hotărît drama „din categoria solemnităților emfactice în care se afla nu atît datorită ei însăși, cît unei tradiții interpretative solidificată ca o crustă”.

Efortul de a înnoi viziunea asupra unei drame istorice — pilon în repertoriul clasic național — este meritoriu în sine; el se cere cu atît mai atent relevat, cu cît montarea are loc pe prima scenă a țării, într-unul din acele ansambluri cărora li se conferă de obicei titlul de teatre academice și care strălucesc prin perpetuarea tradiției, nu prin îndepărtarea critică de aceasta. Faptul în sine, care a fost remarcat, se cuvine încă o dată subliniat. El constituie o dovadă a vitalității unei mișcări teatrale adînc pătrunse de simțul noului, care izbuteste să infiltreze dorința de inedit, de inovare, în toate celulele organismului teatral al țării.

Cum s-a materializat efortul de înnoire în spectacolul Teatrului Național „I. L. Caragiale”? Din scurtul cuvînt-înainte al regizorului, pe care l-am citat, reiese că a

¹ Vezi „Teatrul”, nr. 9/1964, în grupajul „Stagiunea 1964/1965”.

fost vorba în primul rînd de o simplificare a aparențelor. Directorul de scenă spunea că dorește să realizeze un spectacol în care mica lume a curții domnești să apară mai primitivă, mai țărănească decît aceea tradițional prezentată în spectacol, socotind că istoria lui Vlaicu nu se petrece la o fastuoasă curte domnească și că tocmai în felul acesta se poate întări diferența dintre voievodul român și reprezentanții puterilor străine, care se înfățișează ca adevărați nobili. Am văzut că în același sens s-au formulat și elogiile cronicarilor. Disparația hlamidei, a căciulii uriașe, a găietanelor și aplicațiilor de tîmchea constituie realmente dovada materială a strădaniei de a simplifica spectacolul, scoțîndu-l de sub semnul retoricii și fastului. Această strădanie se poate discerne și în îndrumarea anumitor scene, în care se observă dorința regizorului de a pătrunde dincolo de suprafața strălucitoare a sonorității versului.

Vechiul este însă mai tenace decît pare. Numai înlăturînd recitarea ostentativă și încărcătura somptuoasă în imagine, nu îl învingem definitiv. Iată de ce spectacolul, privit cu atenție, se dovedește încă apropiat de acea manieră pe care dorea s-o infirmе.

Faptul se poate observa în primul rînd în scenografie. Ceea ce s-a spus în legătură cu decorurile și costumele lui Al. Brătășanu este just, drama lui Vlaicu-Vodă fiind simplificată, redusă la linii mai clare decît în alte puneri în scenă. În această negație se recunoaște, într-adevăr, căutarea unei viziuni mai proaspete asupra substanței teatrale a textului. Dar care este principiul afirmativ de spectacol pe care îl propune scenografia este mai greu de spus. Nu e lesne să recunoști pe scenă acea lume primitivă, țărănească, pe care realizatorii doriseră s-o înfățișeze publicului. Avem în față un cv-mediu destul de sobru, destul de puțin ostentativ, dar în același timp impersonal, oarecum a geografic și atemporal. Puține detalii ne îndreptățesc să identificăm imaginile de dincolo de rampă ca reprezentări ale Țării Românești în secolul al XIV-lea și să ne închipuim, privindu-le, nu atît chipul documentar autentic al unui timp istoric foarte îndepărtat, și practic imposibil de reconstituit, cît climatul spiritual, atmosfera socială și națională care să poată justifica desfășurarea dramei. Subiectul nu se situează într-o vreme ușor de determinat istoricește, ci se pierde în negurile legendei; cu atît mai mult, fantezia scenografului era liberă să compună un univers aparte, în care să poată prinde viață istoria lui Vlaicu și numai ea. Toate spectacolele de inspirație

Iliuca Tomoroveanu (Anca) și Ion Caramitru (Mircea)



clasică ce ne-au încântat în ultima vreme demostreu scenografic o idee plastică și individualizată pînă în ultimul amănunt, însuflețeau prin decor și costum un loc și un timp precis caracterizate, organic legate de evoluția acțiunii. Mult pomenitele costume de piele ale lui Peter Brook îngăduiau în același timp recunoașterea unor siluete simple, familiare ochiului contemporan, și evocarea unui timp primitiv, sălbatic, expus tuturor dezlănțuirilor naturii și pătruns de cruzimea fără margini a moravurilor medievale. Patriarhalul Novgorod pentru care luptă Alexandr Nevski, sau întunecatele catedrale și palate sub boltile cărora își consumă tragedia Ivan cel Groaznic, în viziunea lui Eisenstein, se constituiau în spații artistice vii, unice, însuflețite de o idee vizuală de nerepetat, de un climat moral și social absolut original. Lipsit de personalitate, decorul montării cu *Ulaicu-Vodă* a izbutit să se îndepărteze de convenția mică orientalizantă, fără să iasă din convenția mare a unui ev mediu de teatru, cu armuri lustruite, în care simțim butaforia, și rochii viu colorate, ca în manualele de istorie.

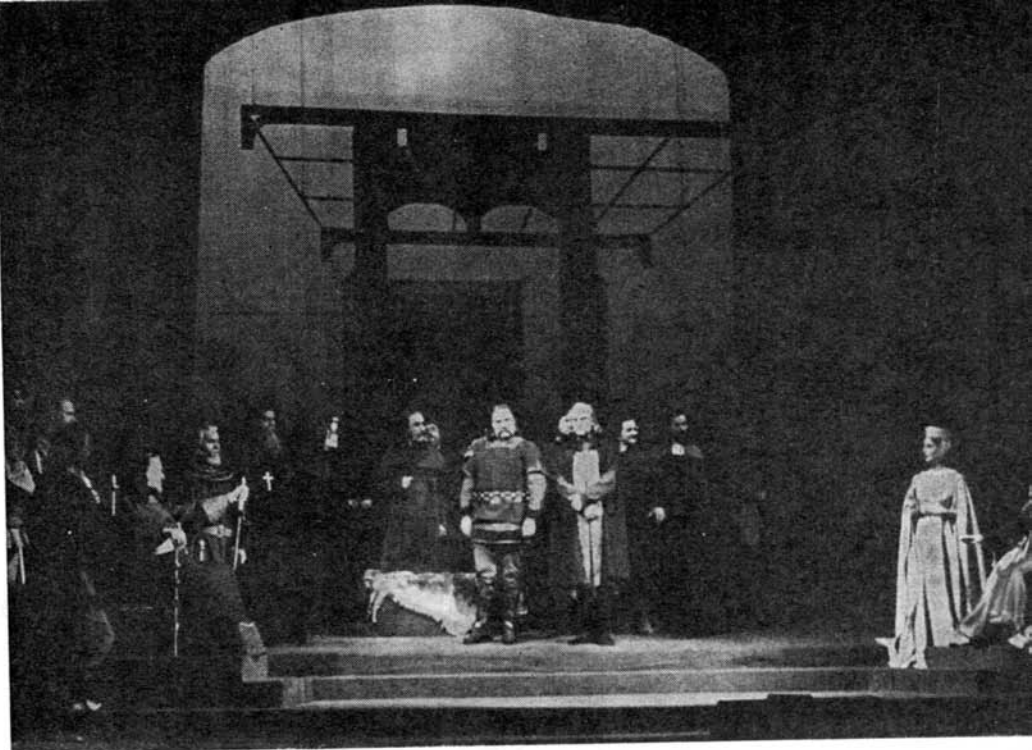
Aproximația impersonală, imprecizia se fac simțite și în interpretare, și în compunerea de ansamblu a acțiunilor, relațiilor, conflictelor. În privința aceasta, regizorul a avut de întîmpinat și anumite greutăți aparte. Puțini actori mai stăpînesc astăzi, disciplinat și ferm, vechea tradiție a declamației, dar și mai puțini și-au elaborat o modalitate nouă, viabilă artistică, în mînuirea replicii versificate. Ca atare, directorul de scenă avea de luptat și cu unele copii după maniera emfatică, și cu reziduurile prozaismului mărunț, și cu oscilațiile și incertitudinile interpretelor între aceste extreme. Dificultatea pe care am semnalat-o s-a dublat datorită compoziției eteroclitice a unei distribuții care cuprinde actori de toate formațiile și de toate orientările.

Nu este de mirare deci că, la toate nivelurile listei de personaje, interpretările se arată foarte deosebite, uneori chiar divergente. Artistul poporului George Calboreanu dă anumitor momente din evoluția eroului principal întreaga greutate a puternicului său temperament dramatic, toată densitatea de viață a prezenței sale masive. În rostirea versului însă, așa cum s-a mai remarcat, jocul protagonistului amestecă precipitarea și monotonia, uniformizează monologul, frînge curgerea ideii.

Irina Răchițeanu-Șirianu impresionează în schimb, în primul rînd, prin frumusețea unei voci foarte bine lucrate — mlădioasă, puternică, puțin metalică, foarte sensibilă la orice nuanță. În comportare, personajul Doamnei Clara apare totuși destul de liniar compus, cu grimase care se vor amenințătoare sau otrăvite de ură, și cu momente de calm ostentativ ipocrit. Foarte firesc a fost Gheorghe Cozorici, a cărui știință de a valorifica rima și ritmul poetic nu a știrbit cu nimic adevărul prezenței eroului său, italianul Palla. Păcat numai că nici regizorul, nici interpretul nu au ținut seama de vîrsta personajului, căruia i se spune tot timpul „copile”. Luptătorul pe care l-am văzut, înzestrat cu farmec discret și învăluit de o atmosferă puțin misterioasă, era un bărbat în toată firea, și asta submina unele din situațiile mult dezbătute în text. (De pildă, e greu să înțelegi de ce trebuie să-l apere pe acest oștean, matur și stăpîn pe sine, juvenilul Mircea, poate și mai tînăr decît în text, datorită tinereții lui Ion Caramitru.)

Cuplul îndrăgostiților, reprezentat de Ilinca Tomoroveanu și Ion Caramitru, a ilustrat și calități și lipsuri caracteristice pentru actorii noștri tineri. Jucînd simplu, cu o sinceritate puțin stîngace, care pune însă foarte bine în valoare grația tinereții, ei s-au arătat nepregătiți în raport cu dificultățile pe care le ridică interpretarea unui rol clasic. Ilinca Tomoroveanu a rămas de o corectitudine fără identitate, în toate momentele în care frămîntarea Ancăi ar fi cerut fantezie și vibrație sensibilă, pentru creionarea unei siluete nu numai veridice, dar și de o anumită grandoare poetică a gingășiei. Ion Caramitru s-a împiedicat amarnic în rostirea versului, alunecînd spre o manieră cîntată, dulceagă, de fiecare dată cînd trebuia să dea curs elanului liric. Acest actor foarte dotat păcătuia și înainte astfel, iar activitatea sa pe scena Naționalului, în loc să-l ajute să se elibereze de această tendință puțin favorabilă dezvoltării sale, i-a accentuat-o, și în interpretarea lui Eminescu și în reprezentarea tînărului voievod Mircea. O voce bogată în inflexiuni și bine exercată a demonstrat Emil Liptac (cuviosul Nicodim). Vijelioasele apariții ale lui Dragomir, încredințate lui Marcel Anghelescu, au cerut o demonstrație de asprime și forță, pentru care acest excelent actor nu are nici un fel de date. Constantin Bărbulescu s-a străduit cu efort vizibil să-l facă pe cavalerul Kaliany demn de antipatia publicului, iar Pavel Nagacevski nu a știut cum să impună în scenă modesta, dar viguroasa și permanent activa prezență a lui Rumîn Gruie.

S-ar fi putut unifica, s-ar fi putut egaliza atîtea deosebiri ivite în atacarea și compunerea rolurilor? De fapt, distribuțiile omogene ca stil de joc sînt încă rare la noi, ansamblurile distonante fiind frecvente, chiar în spectacolele bune. Unitatea, armonizarea modalităților de joc, sudarea colectivă a interpretării sînt încă puncte de



Scenă din spectacol

cîștigat, în cele mai multe din teatrele noastre. Cu toate acestea, acolo unde spectacolul se bazează pe o idee teatrală unitară și rodnică, acolo unde concepția de ansamblu este vie, încărcată de soluții originale, deosebiri de temperament, formație și înzestrare dintre actori se estompează, intrînd pe făgașul comun al unui singur fel de a caracteriza personajele. Mai puternic sau mai șters conturate de interpreți, mai viu sau mai amorf jucate, rolurile se integrează în aceeași lume, se definesc unele în raport cu celelalte, se împlinesc într-un joc de relații care dezvoltă un limbaj comun. Or, tocmai pe o asemenea compoziție originală a fiecărui personaj și a întregului, pe această comuniune estetică între caracter și ansamblu, se bazează astăzi, în cele mai bune teatre ale lumii, acțiunea de revitalizare scenică a marilor opere clasice. În lipsa unei asemenea atitudini a regizorului și a interpreților, străbat în scenă vechile modulații ale retorismului și ale pozei, care nu se pot înnoi prin ele înșile, chiar dacă sînt moderate, simplificate ca manifestare exterioară. Astfel de deprinderi s-au făcut cel mai puternic simțite în figurația spectacolului *Ulaicu-Vodă*. Aceasta prezenta uniform și sărac grupuri de actori ce reacționau mecanic și superficial, rămînînd inactivi în tot intervalul în care nu aveau text de spus și dublîndu-și singurele momente mai vii prin mișcări stereotipe.

Oscilînd astfel între aspirația spre nou și inerțiile vechiului, montarea ne bucură totuși. Pentru că ne încintă, în orice ipostază scenică, textul viu și sincer al dramei lui Davila; și pentru că dorința de prospețime, de înnoire merită să fie salutată, chiar dacă drumul spre realizarea acestui deziderat rămîne încă deschis.

Ana Maria Nartî