cronica

Delavrancea în două versiuni

Teatrul Tineretului și Teatrul Național din Cluj : *Viforul* de B. Delavrancea

Nu e prima oară cînd se pune întrebarea : cum privim o piesă istorică ? Din punctul de vedere al adevărului strict istoric, sau din punctul de vedere al inviolabilității textului ? După cum constatăm, nu toată lumea răspunde la fel la această chestiune. Teatrul Tineretului, de pildă, din respect lăudabil față de opera unui dramaturg clasic, joacă *Viforul*, așa cum l-a gîndit și l-a scris autorul. Teatrul Național din Cluj, în numele unor adevăruri istorice recent descoperite (invocate de consultanta istorică a spectacolului, R. Ciocan), dar și cu intenția de a evita unele „deprinderi" vechi, joacă *Viforul* așa cum *nu* l-a scris Delavrancea, dar cum l-ar fi putut scrie, eventual, dacă ar fi cunoscut articolul semnat de R. Ciocan în caietul-program. Stimulat de articolul *Note despre Teatrul Național din Cluj* („Teatrul", nr. 6/1958), care reprezintă o invitație la un schimb de păreri, îmi voi îngădui să nu fiu de acord cu unele opinii exprimate în acest articol, relativ la imixtiunile direcției de scenă clujene, nu numai în textul ci și în semnificațiile dramei lui Delavrancea.

Am constatat că la Cluj se reprezintă *Viforul* în versiunea foarte îndrăzneață, dar și foarte discutabilă, a Mariettei Sadova. Scena clujeană pornește de la premisa că Delavrancea a folosit ca izvor cronica lui Ureche, în care Ștefăniță ar apărea deformat din pricina prejudecăților de clasă ale cronicarului, și ca atare și personajul dramei a căpătat un chip fals. De aici, strădania regiei de a „reconsidera" figura domnitorului, prin eliminarea opoziției Ștefăniță-umbra lui Ștefan, și păstrarea unei singure contradicții, Ștefăniță-boierime, dar și aceasta răsturnată în raport cu textul clasic al dramei.

În locul unui Ștefăniță ambițios, necugetat, tiran, sîngeros, și al unor boieri patrioți, legați de norod și de țară, am luat cunoștință de un voievod cuminte, îndrăzneț, drept, și niște boieri retrograzi, uneltitori, dezbinarzi, adică exact invers de cum este în piesa lui Delavrancea. Și aceasta, în numele cui ? În numele Renașterii. Ne întrebăm, chiar dacă istoricii ar avea dreptate, în ce măsură chipul lui Ștefăniță, așa cum l-a creat Delavrancea, permite plasarea lui în galeria tipurilor rinascientiste ? Un om căruia dacă-i iei „urletul, nu-i mai rămîne nimic" (actul I), care strigă „legea sînt eu" (actul III), care vrea „un sfat care s-asculte, iar nu să poruncească" (actul IV), care ucide din invidie și născocește comploturi pentru a putea tăia capetele boierilor, care este despotic pînă și față de soție, seamănă a „prinț al Renașterii"?

Consultanta istorică pretinde că Delavrancea n-a cunoscut bine istoria. Se poate. Că Arbore n-ar fi fost chiar așa de blînd și nepătat cum apare în piesă, nici Ștefăniță așa de crud. Și asta se poate. *Viforul* însă e scris de Delavrancea, și înțelesurile adînci ale piesei era obligator să fie păstrate. Se zice că nici Richard al III-lea n-ar fi fost, conform istoriei, plin de atîta sînge cum îl arată Shakespeare. Dar la ce situație s-ar ajunge dacă regizorii s-ar hotărî să-l joace potrivit unor viziuni atît de personale, încît Richard să apară un mieluțel,

www.cimec.ro

Al. Critico (Ştefăniţă), H. Polizu (Luca Arbore), Doina Tuţescu (doamna Tana) — Teatrul Tineretului

iar nefericitul său frate, Clarence, un complotist nemernic ?

Conflictul Ştefăniţă-boieri este, în piesă, un conflict real, dar nu de ordinul uzurpării domnului de către boieri, sau al stricării unităţii de stat şi al slăbirii tronului. Arbore putuse să domnească şi n-o făcuse. Putuse să-l şi sugrume pe Ştefăniţă în faşă, şi n-o făcuse. Nu era nici măcar un polonofil pînă-n măduva oaselor, căci se exprimă cu antipatie faţă de craiul polonez şi fiica acestuia (scena 4, actul I). Conflictul între domn şi divan este generat de chestiunea aliaţilor şi a liniştii interne. Tătarii loveau des Moldova în timpul lui Ştefăniţă. La ce bun încă un duşman — Polonia — aşa cum ar fi vrut domnul ? „Mă pregăteam să intru în Polonia şi Pocuţia, să pîrjolesc pe una şi să păstrez pe ceialaltă" (actul I, scena 4). Arbore e pentru pace cu Polonia, urmînd astfel politica lui Ştefan cel Mare. Nu interese particulare îl mînă la aceasta, ci faptul că polonezii reprezintă o putere considerabilă, căci Sigismund se are bine cu Ludovic al Ungariei, şi nici cu lituanienii nu e în discordie (vezi scena 4, actul I, dar acest pasaj a fost extirpat din text de către regizoare). Ştefăniţă, ambiţios peste măsură, nu suportă contradicţia şi urzeşte tăierea boierilor. Pînă şi supuşii lui cei mai credincioşi, Mogîrdici şi Moghilă, au cuvinte în doi peri la adresa domnului (actul I, scena 5, dar şi acestea au fost tăiate de regie).

În această situaţie, care era datoria omului de teatru ? Să ofere publicului zilelor noastre o imagine onestă a lui Ştefăniţă, nu epileptic (ca la Teatrul Tineretului), dar nici îngeraş suav cu coroniţă pe creştet (ca la Teatrul Naţional din Cluj), ci aşa cum reiese din textul autorului : un domn ambiţios, dar cu oarecare dragoste de ţară ; mai puţin cavaler al Renaşterii şi mai mult voievod pămîntean, strivit de umbra bunicului său, pe care în loc să tindă s-o ajungă cată mai degrabă s-o alunge ; animat de dorinţe mari, dar necopt pentru ele : uneltitor, în numele unor bune intenţii ce se soldează însă cu rezultate deplorabile : tînăr focos, nechibzuit, în stare să ducă ţara mai curînd de rîpă decît pe culmile gloriei. Acesta ar fi fost mesajul real al piesei.

Spectatorul contemporan nu are nevoie de un Ştefăniţă erou pozitiv, nici de un Delavrancea, neapărat mînuitor al instrumentelor de investigaţie ştiinţifică, materialistă, a istoriei. În program ni se spune că Ştefăniţă nu ucide pe Cătălin din invidie şi vanitate rănită, ci cu conştiinţa că săvîrşeşte un act politic, ceea ce este, evident, o exagerare. Tot exagerare ar fi să vedem în gestul Tanei, de otrăvire a lui Ştefăniţă, o acţiune dictată exclusiv de conştiinţa salvării Moldovei. Asemenea „exageraţiuni" facem noi, autorii modeşti ai unor cronici sau articole din programele teatrelor. Delavrancea, care se pricepea binişor la literatură, îşi dădea seama că a pune personajele să acţioneze ca nişte simple manechine purtătoare de idei înseamnă a le dezgoli de veşmîntul artistic. De aceea, răzbunarea lui Ştefăniţă pleacă de la invidia pe Cătălin, iar a Tanei de la gelozia şi amorul propriu rănit, adică de la amănunte de viaţă personală, şi se amplifică ajungînd să se confunde cu interesele majore, de stat.

⁂

Deosebirea de vederi între cele două teatre a generat două spectacole extrem de

www.cimec.ro

diferite. Teatrul Tineretului (regia N. Massim), avînd o atitudine foarte tradiționalistă față de piesă (ceea ce nu înseamnă absența unei concepții, cum crede criticul Mihnea Gheorghiu), a dat un spectacol a cărui trăsătură specifică este neconcordanța între aerul vetust, stătut, al montării și mesajul dramei. Așteptam folosirea unor mijloace de expresie scenică mai noi, mai actuale, pentru scoaterea în lumină a semnificațiilor unui text clasic, cu atît mai mult cu cît textul permite acest lucru.

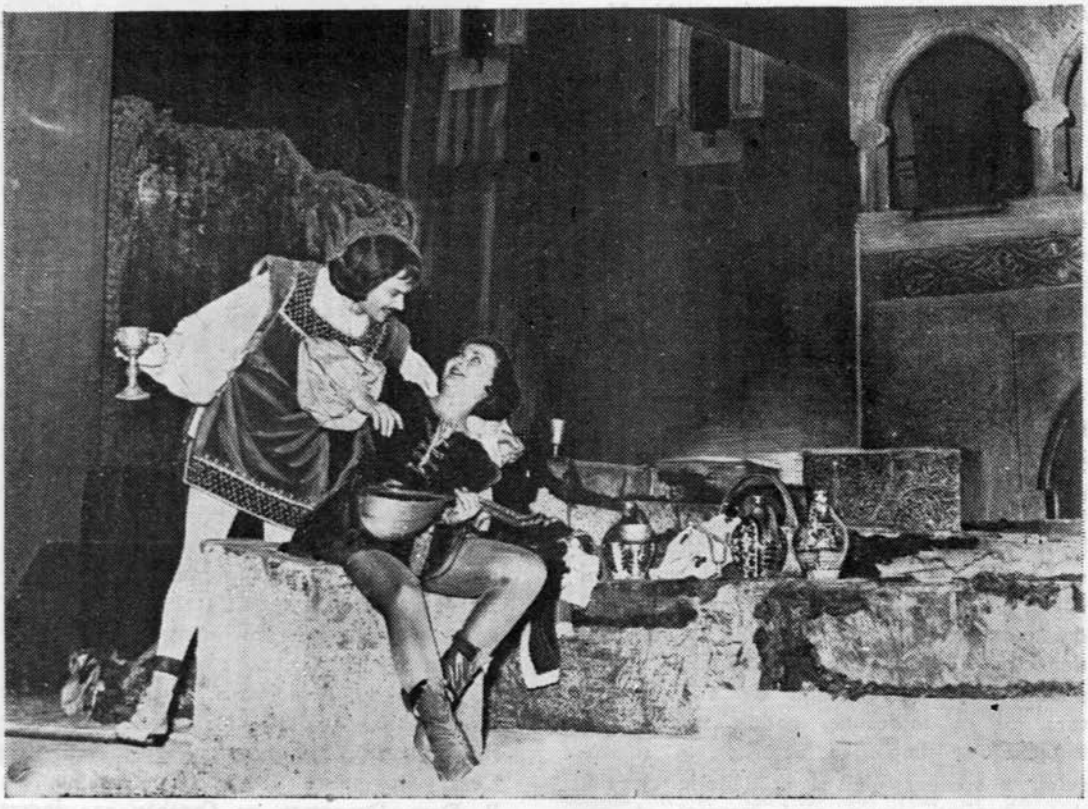
Teatrul Tineretului nu l-a trădat pe Delavrancea, dar l-a servit cu puținătate de inspirație și fără har. De la convulsiile interpretului principal (mai mult Al. Critico și mai puțin Al. Ciprian), pînă la simplista vijelie sonoră de culise, ce-l însoțește simbolic pe Ștefăniță în anumite scene (chiar și în scena 5 din actul I, cînd voievodul spune „e lună ca ziua"), de la pînza de tul dătătoare de iluzii istorice, pînă la mușchiul de cîrpă ce acoperă practicabilele, totul poartă amprenta efortului de a imita natura. Și ca totdeauna, natura se răzbună, întorcîndu-se împotriva actorilor, a regizorului, a scenografului și arătîndu-le cît sînt de neinspirați atunci cînd încearcă să *copieze*, să *imite*; în loc să reflecte, să sugereze și să stimuleze gîndirea spectatorului.

Încercatul actor Al. Critico dă personajului temperamentul și zbuciumul pe care le cere textul. Agitația sa este binevenită uneori, dar excesul și transformarea ei în adevărate spasme nu pot fi indicate pe o scenă realistă. Nu cred să placă publicului a vedea pe scenă o epilepsie cît mai aidoma celei adevărate; în schimb, cred că ar fi profund impresionat de spectacolul neputincioasei zbateri a lui Ștefăniță, urmărit, strivit, obsedat de grandioasa umbră a bunicului său — dar nu după tipare naturaliste, ci în cadrul unei arte de sugestie. Al. Ciprian, cam prea tînăr pentru maturitatea cerută de rol, este copleșit de două personalități: a lui Ștefan, pe planul umbrelor, și a lui Mogîrdici, pe planul realităților. Actorul este literalmente trecut pe planul al doilea în scenele în care fratele său, Ion Ciprian, face uz de întreaga gamă de „cîrlige" pentru a înveseli publicul. Tana (Doina Tuțescu), gîndită ca un personaj foarte meditativ, rostește aproape cu același ton de reverie, și fraza în care, amintindu-și de răposații ei părinți, spune: „răscolind trecutul, simții că mă îneacă lacrămile binefăcătoare", și replica plină de înțeleaptă și amară constatare: „cu asemenea domni se duc popoarele de rîpă". Urmărind-o pe Oana, m-am gîndit la Eugenia Popovici. Cum ar fi arătat Oana ei, din *Apus de soare*, douăzeci de ani mai tîrziu? Am așteptat să văd maturizată acea smerită ingenuitate, greu de uitat, dar n-am găsit-o. Actrița Marcela Demetriad a adus o meritorie interpretare, ce ține însă mai mult de exterior decît de focul lăuntric. În momentele legănării păpușii, în actul IV, ochii ei priveau în gol, dar erau goi, lipsiți de rătăcire, și de fapt simțeam, stînjenitor, că sînt ațintiți undeva la balcon și nu în fantomaticul trecut al voievodului. H. Polizu, tributar aceleiași viziuni învechite, a dat un Arbore de o blîndețe și bunătate samariteană și a ridicat brațele și ochii spre cer într-un mod care amintea de o icoană ce reprezintă un Crist înaintea înălțării spre cer. Boierii au făcut tot ce le-a stat în putință ca să semene unii cu alții și să nu se deosebească decît prin nume. Greu mi-ar fi, după două vizionări atente, să spun, fără a consulta programul, dacă Cezar Rovințescu joacă pe Trotușanu, și P. Dem. Dragoman pe Carăbăț, sau invers.

Teatrul Național din Cluj, bazat pe o înțelegere foarte personală a piesei, a creat o altfel de galerie de tipuri. Ștefăniță (C. Anatol) e un domn viteaz, înțelept, mai înțelept decît Arbore, perfect echilibrat, nemaipăstrînd nimic din tarele cu care-l încarcă Delavrancea. Agitația sa în scenă e aceea a unei firi foarte voluntare, iar momentele de liniște sînt uneori pigmentate cu ușoare nuanțe poetice. Această compoziție a ajutat regiei să răstălmăcească unul din momentele cruciale ale dramei. În scena 7 din actul III, cînd Ștefăniță dă pe față așazisul complot urzit de Arbore (de fapt, o plastografie ordinară pusă la cale de domnitor pentru a-l putea pierde pe hatman), actorul intonează tirada în asemenea chip, încît ai impresia că adevărul e de partea lui Ștefăniță, iar Arbore este realmente vinovat, cînd de fapt adevărul este exact pe dos.

Datorită prea marii îndrăzneli regizorale, prea multelor schimbări de sensuri, în spectacol, alături de încercarea pozitivă de a da un Ștefăniță curățat de petele naturaliste și patologice, își fac loc cîteva inadvertențe. Ștefăniță (C. Anatol), conceput teoretic de autoarea spectacolului ca un

www.cimec.ro



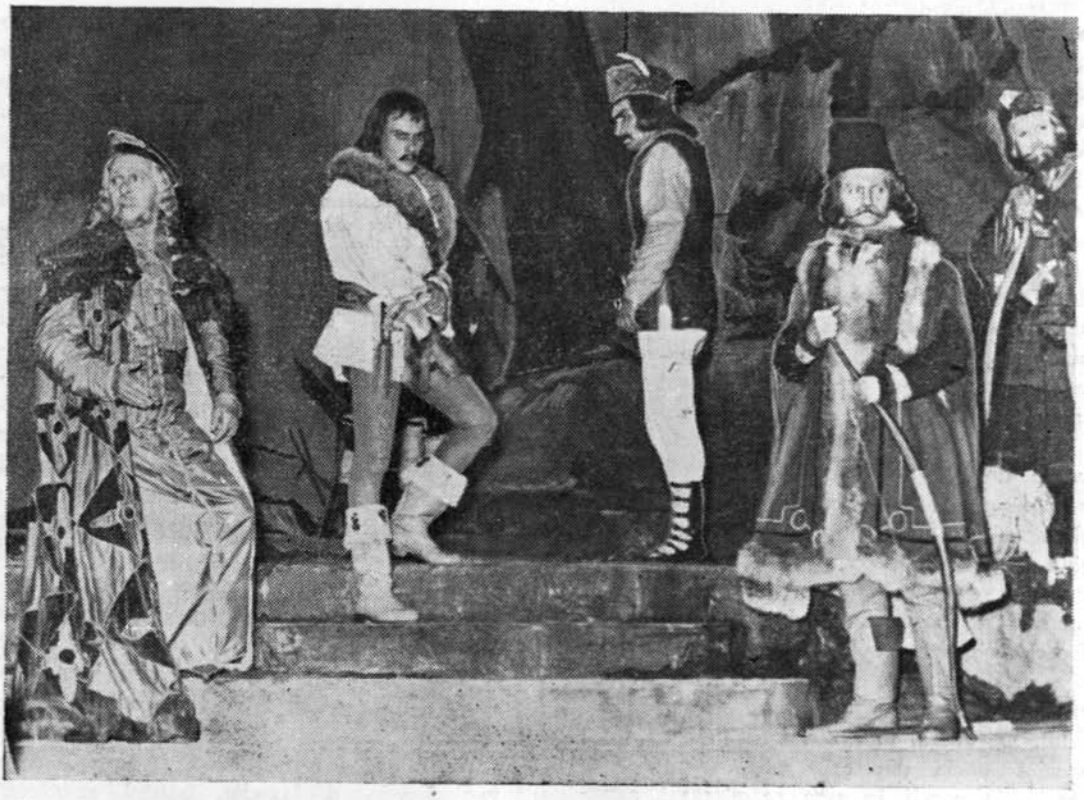
C. Anatol (Ştefăniţă) şi Rodica Daminescu (Contele Irmsky) — Teatrul Naţional din Cluj

erou pozitiv, are, la aflarea veştii despre moartea lui Cătălin, neliniştea şi zbuciumul omului pe care-l mustră conştiinţa şi e chinuit de crima săvîrşită, ceea ce, omeneşte vorbind, e valabil. Dar imaginea aceasta nu concordă cu personajul creat de Delavrancea, care, urînd de moarte pe fiul lui Arbore, e triumfător, fericit şi nicidecum îndurerat în scena uciderii lui Cătălin. Un alt exemplu de neconcordanţă, de data aceasta între ideea regizorală, exprimată teoretic, şi creaţia actoricească : Arbore este privit, conform programului, drept un om ascuns, perfid, un personaj negativ, reprezentant al vechiului, al întunericului, şi aşteptam ca pe scenă să văd un asemenea tip. Dar actorul Ion Tilvan îl joacă pe Arbore cu sinceritatea şi sentimentul omului care are de partea sa adevărul, care e convins de cinstea sa, care e permanent deschis şi de bună-credinţă, adică aşa cum îi dictează textul. Boierimea nu apare nici ea, scenic vorbind, ca partidă negativă, deşi regizoarea intenţionase s-o prezinte ca atare. Cum se explică aceste nepotriviri între întruchipările scenice ale actorilor şi fundamentarea teoretică, întreprinsă de regizoare ? Aş zice că logica interioară a textului lui Delavrancea a învins încercarea de reinterpretare din partea regiei şi că intuiţia, talentul şi simţul scenic al actorilor i-au împins la creaţii veridice, în ciuda faptului că direcţia de scenă le impunea altceva.

În distribuţia clujeană, şi-au mai meritat preţuirea Oana (Maria Cupcea), de un dramatism discret, măsurat, şi grupul boierilor, mai curat şi mai diferenţiat decît la Bucureşti. În schimb, frămîntările Ligiei Moga (Tana), mai voluntară, dar şi mai cochetă decît Doina Tuţescu, s-au consumat fals, neconvingător.

În materie de scenografie, cenuşiul concepţiei regizorului bucureştean s-a transmis şi decoratorului (I. Mitrici) care, datorită

www.cimec.ro



Scenă din actul II — Teatrul Naţional din Cluj

unei nereuşite intenţii de stilizare, a creat un decor hibrid. El are însă meritul de a fi desenat corect costumele. La clujeni (scenografia M. Matcaboji) am găsit un decor foarte clasic, care nu a rimat totdeauna cu ideea regizorală, de unde se vede că cele două compartimente n-au conlucrat prea mult. Am admirat totuşi un frumos cadru plastic pentru actele III şi IV, dar nu m-am putut împăca cu gîndul că Mogîrdici (deşi moda occidentală era cunoscută şi folosită în vestimentaţia curţilor domneşti şi boiereşti ale timpului) ar fi putut purta ciorap lung ca Hamlet şi Othello.

O sinteză a celor două spectacole, care să îmbine străduinţa înnoitoare, semnalată în interpretarea actoricească clujeană, cu respectul faţă de text al bucureştenilor, ar fi întrunit, cred, sufragii unanime.

Mihai FLOREA

Un spectacol nefinisat

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" : *Duşmanii* **de M. Gorki**

Dacă ar mai trebui vreun argument pentru a stabili valoarea universală a dramaturgiei lui Gorki, alinierea ei în rîndul marilor creaţii ale geniului uman, atunci ar fi poate suficientă constatarea că reîntîlnirea cu ea îţi amplifică întotdeauna sentimentul propriei capacităţi de înţelegere a lumii.

În ce priveşte *Duşmanii*, mi se pare că fondul acestei familiarităţi spirituale a cititorului cu opera — trăită mai întotdeauna la un grad maxim de intensitate — este certitudinea că te afli în vecinătatea directă a adevărurilor esenţiale.

Gorki, care şi-a scris primele sale lucrări sub presiunea directă a realităţilor şi a lumii înconjurătoare, n-ar fi putut însă niciodată crea fără un contact nemijlocit cu

www.cimec.ro