autorul dramatic și scena

Piesele lui Alecsandri respiră o teatralitate nativă. Autorul însuşi a parcurs viaţa cu o memorabilă alură scenică, surîzînd cu înţeles lumii şi contemplîndu-şi emoţionat plimbările solitare. Nimic mai puţin livresc decît bucăţile sonore, cu o nestăpînită gesticulaţie interioară, ale acestui împătimit om al scenei. A început să scrie pentru a avea ce juca la Teatrul din Iaşi, intrat în 1840 sub patronajul unui ilustru triumvirat, din componenţa căruia poetul „Lăcrămioarelor" nu putea lipsi. A continuat să facă teatru, cu sentimentul rar al fundamentării acestui gen în literatura naţională. Opera sa de pionierat a trebuit să împlinească, prin maturitatea programului educativ, juneţea firească a dramaturgiei româneşti. Acelaşi condei a parcurs în cîteva decenii capitole întregi ale dezvoltării literaturii noastre dramatice, fiind sie însuşi precursor şi discipol, pînă cînd firavul Iorgu de la Sadagura a făcut loc substanţialei serii a Chiriţelor, iar naivelor „nunţi ţărăneşti" le-a putut succeda zbuciumul contradictoriului Despot-Vodă. În tot acest timp, Alecsandri a văzut mereu drama ca libret elevat, destinat unui bun spectacol. Creatorul „Pastelurilor" a acordat — desigur — şi în piesele sale toată consideraţia încărcăturii artistice a cuvîntului, dar de data aceasta el a alcătuit din vorbe replici, supunîndu-şi elanul liric unor rigori scenice pe care le-a urmat cu o tainică satisfacţie. În materie de teatru, el se considera un „om de meserie" [1], scontînd în compoziţia pieselor sale pe toate atributele scenei, începînd cu „vioiciunea actorilor" şi sfîrşind cu „trucurile maşinistului" [2]. Succesul de public al unei piese îi apare mereu hotărîtor pentru confirmarea calităţii textului. Obsesia succesului, a reacţiei sălii, îl urmăreşte necontenit atunci cînd vorbeşte despre teatru. Rîde cu o concevabilă răutate de eforturile zadarnice ale lui Frédéric Damé de a construi teatral, iar pentru a-l încuraja pe Ventura după o cădere îi descoperă, generos, atuuri scenice, ca darul „dialogului viu" sau „înţelegerea situaţiilor dramatice". A nu te înşela „asupra gustului publicului" i s-a părut mereu lui Alecsandri obligatoriu. Vorbind despre un vodevil al său, care înregistrase „un succes de stimă", el trece grăbit mai departe, la recîştigarea sufragiilor sălii odată cu piesa următoare. O reacţie defavorabilă a publicului în urmărirea primului final de act la primele reprezentaţii cu *Fîntîna Blanduziei* îl determină la o modificare amplă a acestui moment, pentru a-i da lui Gallus „ocazia de a deveni simpatic" [3]. Primirea călduroasă făcută de spectatori strofei a doua din „improvizaţia" lui Horaţiu îl face să încline un moment către o intervertire a strofelor „Odei la Hebe" [4]. A scrie teatru înseamnă mereu pentru poet a menţine contactul cu omul din stal, a asigura fără greş armătura spectaculară a textului literar. Anahoretul de la Mirceşti îşi părăsea firesc sihăstria atunci cînd termina o piesă de teatru. Ea urma să fie citită actorilor *pentru care era scrisă* şi confruntată mereu cu posibilităţile şi disponibilităţile acestora. Millo, Luchian şi încă alţii au transmis personajelor comice ale lui Alecsandri trăsăturile lor scenice; Nottara, Gr. Manolescu, Aristizza Romanescu au comunicat intim cu eroii dramelor elegiace ale marelui scriitor. Dramaturgia lui Alecsandri a cultivat, cu o stăruinţă relevabilă, arta cuvîntului în direcţia dinamicii tea-

1 Scrisoarea către Teodor Aslan din 16 aprilie 1884.
2 Scrisoarea către Ion Ghica din 1 martie 1881.
3 cf. scrisorii către Iancu Alecsandri din 19 iulie 1882.
4 idem.

www.cimec.ro

◀ Matei Millo în „Barbu Lăutarul"

Grigore Manolescu în „Ovidiu"

▶

Aristizza Romanescu (Getta) și Iancu Petrescu (Hebro) în „Fîntîna Blanduziei"

trale. De la „canţonete" la *Ovidiu* operele dramatice ale scriitorului au investigat în variate direcţii arhitectonica genului, aşa cum se şi cuvenea unui deschizător de drumuri cu largi resurse. Cititor pasionat al marilor clasici, cărora li se închina cu smerenie, Alecsandri îşi găsea timp să cultive şi micile zeităţi ale casei. Îl admira pe Molière şi-l recita pe Hugo, dar nu uita să vorbească amicilor săi dramaturgi despre meşterii efectelor scenice: Dumas-fiul, Augier sau Sardou. Depăşind apreciabil sfera de influenţă a acestor iscusiţi artizani, în principalele sale opere dramatice, Alecsandri a pus construcţia abilă în serviciul unui material de observaţie socială de o bogăţie cu totul remarcabilă şi de o reală originalitate. Însemnările unui cercetător sîrguincios ca Charles Drouhet, semnalînd modele şi puncte de plecare, au relevat prea puţin distanţa considerabilă pe care părintele *Coanei Chiriţa* a parcurs-o, faţă de grotesca Madame Angot. El a străbătut nu numai drumul de la comedia facilă la satira incisivă, dar totodată şi spaţiul dintre formele învechite ale genului şi expresia dramatică a unui alt timp. Este de semnalat o evoluţie evidentă nu numai de la precupeaţa Angot la isprăvniceasa Chiriţa Bîrzoi, dar şi de la primele ipostaze ale acestui personaj pitoresc pînă la ultimele ei apariţii („...în voiaj", sau „...în balon"). Piesele eminamente teatrale ale lui Alecsandri au încercat să se ţină la pas cu „gustul publicului", printr-o actualizare corespunzătoare a satirei, printr-o sensibilizare adecvată a intrigii tragice, ca şi prin intermediul unei superioare construcţii scenice. Cînd *Ovidiu* a recoltat un respectuos „succes de stimă", Alecsandri trebuie să fi înţeles că marşul său neobosit către stea şi-a atins limita naturală. Patima veche pentru „meseria" de dramaturg n-a mai găsit drumul către o nouă dinamizare a creaţiei dramatice. Rămînea însă în urma sa un pachet impresionant de acţiuni asupra viitorului. Cele mai bune pagini ale primului nostru meşter dramaturg ne transmit încă imagini şi observaţii vii despre om şi viaţa socială în construcţii artistice de o uimitoare teatralitate. De aci decurg farmecul provocator al acestor texte, tentaţia reluării lor în viziuni inedite, bănuiala persistentă că ele mai au ceva de spus.

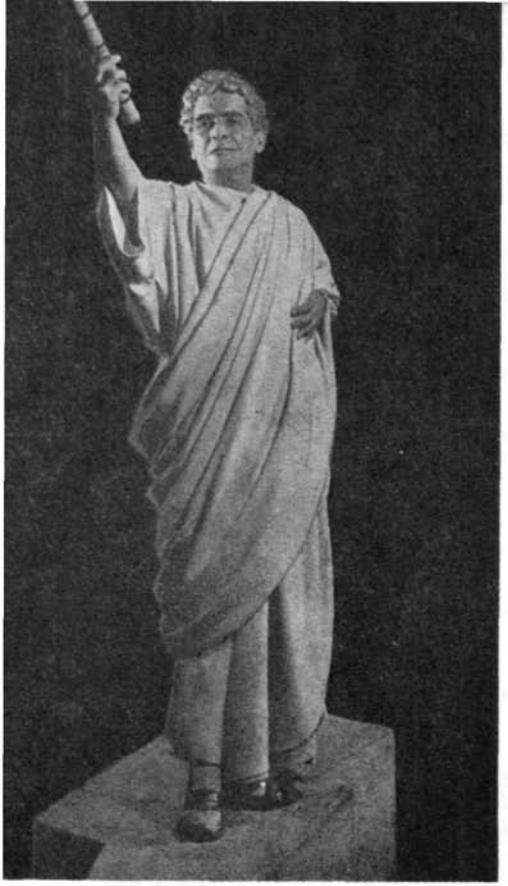
Poezia dramatică s-a aflat în opera lui Alecsandri într-o legătură atît de strînsă cu scena românească a vremii încît piesele au urmat, pînă la un moment dat, soarta acelor şcoli de teatru, acelor stiluri de reprezentare care colaboraseră la succesul premierelor absolute. Aşa se explică faptul că, mai devreme decît tragediile, teatrul comic al scriitorului a intrat în umbră, pe măsură ce maniera vodevilescă de joc a actorilor din şcoala lui Millo şi Luchian, sau a generaţiei

www.cimec.ro

imediat următoare îşi stingea treptat strălucirea. Una sau două comedii s-au păstrat mai multă vreme în repertoriu ca „bucăţi de concert" ale unor mari actori, cu cîteva noi accente. Dramele mari în versuri au împărtăşit, la rîndul lor, destinul şcolii romantice a lui Nottara, State Dragomir, Zaharia Bîrsan, Aristizza Romanescu, Aglae Pruteanu ş.a. Ele au ţinut fruntea sus, înnobilată de mari creaţii actoriceşti, pînă prin 1920. Mai tîrziu, chiar şi melodioasa *Fîntînă a Blanduziei* a apărut foarte rar pe listele de repertoriu ale teatrelor naţionale. S-a pronunţat atunci categoric sentinţa cu privire la îmbătrînirea teatrului lui Alecsandri, fără a se observa destul că viabilitatea pieselor nu putea fi controlată decît prin resuscitarea lor într-o manieră de joc modernă, prin racordarea rezervelor textului la sensibilitatea artistică a noului public. Asemenea încercări temerare n-au lipsit şi, dincolo de repetarea la zile festive a vechilor viziuni scenice, au verificat, în cîteva rînduri, resursele moştenirii lăsată nouă de dramaturgul Alecsandri.

Memorabilă rămîne interpretarea îndrăzneaţă dată „canţonetelor" de către Ion Sava la Teatrul Naţional din Iaşi, unde s-a încercat în 1931 şi o reluare împrospătată a *Chiriţei în provincie*. Mai tîrziu, Victor Ion Popa obţinea un mare succes de public cu *Arvinte şi Pepelea* (la Teatrul „Muncă şi lumină") prin realizarea unui joc stilizat, de esenţă folclorică. Readucerea pe scenă a Coanei Chiriţa, în ingenioasa compoziţie dramatică a lui Tudor Muşatescu (piesa s-a jucat în 1942—1943 sub direcţia de scenă a lui Soare Z. Soare), semnalează în alt chip longevitatea remarcabilă a personajelor create de teatrul lui Alecsandri, pregnanţa tipologiei de prim-plan din piesele satirice ale autorului. Un surplus de vitalitate, conţinut în replicile şi monoloagele unor eroi comici, se desprinde adeseori de fundalul efemer al momentului, reclamînd o prelungire a existenţei dincolo de limitele unei etape istoric depăşite. Am văzut că în ceea ce priveşte pe volubila Bîrzoaie, Alecsandri însuşi i-a dat cîteva vieţi distincte (căci *nu* avem de-a face cu reluarea în mai multe piese a unui personaj nemodificat). Creatorul rolului pe scenă, Matei Millo, avea să-i confere — la rîndul său — Chiriţei o a cincea existenţă (*„...la expoziţia de la Viena"*), în vreme ce Paraponisitului îi acorda mult rîvnitul revers al întîiului său contact cu lumea (*Paraponisitul pus în slujbă* — 1870). După nouă decenii de la primul strigăt al Coanei Chiriţa, Tudor Muşatescu, absorbind într-o piesă, uşor parodică, secvenţe întregi din textul marelui înaintaş, a găsit în vechile pagini zăcăminte de autentică artă, cărora le-a aplicat un fel de „localizare" a stilului. Păstrînd acţiunea

www.cimec.ro



George Vraca (Horaţiu) în „Fîntîna Blanduziei" — Teatrul Armatei

Dan Nasta în rolul titlular din „Despot-Vodă" — Teatrul Naţional din Iaşi

la jumătatea secolului al XIX-lea, fără a neglija savoarea unor termeni de epocă, autorul noii piese a reconstruit dramatic povestea, a contemporaneizat osatura teatrală a avatarurilor Chiriţei. Procedeul nu poate fi generalizat, dar, în acest caz, rezultatul a fost remarcabil, căci plăsmuirile lui Alecsandri au reînnodat legătura cu „gustul publicului", după vechea dorinţă a inimii poetului.

Pe o cale sau alta, redescoperirea lui Alecsandri ca autor dramatic se dovedea tentantă şi necesară. O înţelegere deplină a dialecticii reconsiderărilor avea să deschidă alte orizonturi reevaluării repertoriului dramatic al marelui trubadur.

Prezenţa lui Alecsandri pe scenele noastre, în ultimele două decenii, a beneficiat de un punct de vedere ştiinţific, capabil să înlăture erorile, prejudecăţile şi abominabila inerţie. Atitudinea sceptică faţă de radioactivitatea artistică (în stare latentă) a teatrului românesc precaragelian se datoreşte uneori — pur şi simplu — ignorării lucrărilor literare mai vechi, alteori unei înţelegeri înguste a trăirii în contemporaneitate, trăire care nu se poate dispensa de o revizuire vibrantă a valorilor trecutului.

Societatea socialistă, eliberînd omul şi proclamînd o independenţă reală a ţării, a eliminat implicit bovarismele „Belgiei Orientului" şi a repus în drepturile fireşti filonul de aur al civilizaţiei naţionale, pe întreaga sa întindere istorică. Alături de celelalte bunuri culturale ale acestui pămînt, opera lui Alecsandri a fost supusă unei căutări atente. Preţuind meritele de pionierat proprii creaţiei lirice a autorului „Mărgăritărelelor", timpul nostru a înregistrat o tensiune mai înaltă a vieţii în sectorul operelor dramatice ale aceluiaşi. Prin urmare, paralel cu ediţiile comentate ale scrierilor bătrînului bard, s-au întreprins reeditări scenice ale unor piese, cu rezultate adeseori uimitoare.

Spectacolele Alecsandri au cunoscut în ultimii douăzeci de ani două modalităţi principale ale transpunerii, gravitînd către cei doi poli ai raportului dintre tradiţie şi inovaţie. O readaptare a montărilor tradiţionale a devenit în cîteva rînduri posibilă prin reconstituirea, uşor distanţată, a unei maniere de joc ilustrate cîndva de mari interpreţi. S-a păstrat, în acest caz, modul de „a zice" al şcolilor de teatru consumate, ca şi cum s-ar fi produs exemplificarea prestigioasă a unor lecţii de istorie a teatrului. Vetustul agresiv a fost cu băgare de seamă înlăturat, obţinîndu-se în schimb fiorul de emoţie al

www.cimec.ro

Miluță Gheorghiu în „Chiriţa în provincie" — Teatrul Naţional din Iaşi

reîntîlnirii unor opere fundamentale în interpretarea lor iniţială. O asemenea realizare tradiţională în marile contururi a fost *Chiriţa în provincie* la Teatrul Naţional din Iaşi. În rolul titular, actorul Miluţă Gheorghiu a reluat cu o certă strălucire arsenalul de artificii şi efecte ale vechiului comedian popular, jucînd cu un antren sărbătoresc fiecare scenă, improvizînd uneori, exagerat conştient, solicitînd participarea publicului cu un aplomb descins din arta lui Millo, trecut prin filtrul unor comici ieşeni de talia lui Arceleanu sau Morţun şi amendat — în cele din urmă — de exigenţele noilor spectatori. Obiectivele satirei au căpătat, fireşte, noi dimensiuni, deplasîndu-se parţial de la critica unor tipuri de mult dispărute către şarja unor manii învechite (cosmopolitismul, infatuarea etc.).

Un loc deosebit, în această linie a remodelării unor spectacole de tradiţie, îl ocupă montarea *Fîntînii Blanduziei* la Teatrul Armatei, prin 1955. Prezenţa în scenă a unor discipoli de prim-plan ai marelui Nottara (George Vraca, Aurel Athanasescu, V. Maximilian) şi cultura teatrală a regizorului (I. Şahighian) au permis realizarea unei atmosfere de inefabilă evocare a unei modalităţi teatrale de ţinută. Ion Şahighian a fost, în materie de teatru, ceea ce am numi un conservator luminat. Consecvent unui stil şi credincios marelui repertoriu, împotrivindu-se cu nobleţe manierei bulevardiere, regretatul regizor n-a fost refractar nici unuia dintre mijloacele care puteau întineri un spectacol fără a contrazice frontal sistemul de interpretare pe care-l învăţase de la maeştrii săi. Astfel, în *Fîntîna Blanduziei* el a încercat să adauge dialogului, recitat cu abilitate, un comentar coregrafic al acţiunii, introdus cu bun-gust în atmosfera fantezist colorată a Romei lui Alecsandri. Spectacolul fixa cu distincţie trăsăturile unui stil crepuscular, transmiţînd totodată noilor generaţii ceea ce rămîne bun cîştigat din vechea şcoală a Teatrului Naţional: arta spunerii versului, graţia mişcării şi subtilitatea convenţională a gestului, dispreţul pentru excesul naturalist, pentru arabescul baroc. Interpretul prim spunea partitura lui Horaţiu cu inflexiunile melodioase ale profesorului său, dar şi cu o sensibilitate modernă a emoţiei, cîştigată în repertoriul

Scenă din spectacolul „Chiriţa în provincie" (Teatrul Tineretului). În rolul titular, Arcadie Donos

www.cimec.ro

de idei ibsenian. Deşi nu purta barbă, cum făcuse cîndva Nottara în rolul poetului latin, Vraca depăşea considerabil contextul istoric al acţiunii, distilînd în melancolia eroului un înţeles filozofic mai general. În acest fel, spectacolul din 1955 celebra solemn sfîrşitul unui stil, deschizînd totodată succesiunea unor sensuri şi armonii care îşi aşteaptă rîndul la înviere. Cîţiva ani de zile mai tîrziu, la Teatrul Naţional din Bucureşti reluarea îmbătrînitului *Ovidiu* prilejuia un recital personal lui George Vraca, care a suprapus atunci creaţiei din *Fîntîna Blanduziei* o variantă încă mai sobră, ostilă înflăcărării cantabile.

A doua modalitate, calitativ deosebită, pleacă de la necesitatea aflării unor mijloace noi de expresie, corespunzînd rezervelor nevalorificate încă ale teatrului lui Alecsandri. Este evident că aci ne aflăm pe versantul superior al problemei. Tradiţia nu mai e limitată la recondiţionarea unui stil academic, ea se relevă în dezvoltarea mai decisă a tendinţei, caracteristică autorului „Chiriţelor", de a realiza racordul cu cerinţele spectatorului. Prin urmare, regizorul inovator acţionează în numele scriitorului, atribuindu-şi dreptul şi capacitatea de a discerne „gustul publicului" de astăzi şi de a intermedia între acesta şi textele vechi. De fapt, pe acest drum se poate obţine şi cea mai deplină recunoaştere de către contemporani a valorii unor scrieri dramatice uitate. Reprezentarea unor asemenea opere într-o lumină inedită (şi, în acelaşi timp, adecvată) poate înlătura vechi nedreptăţi, convingîndu-i chiar şi pe exclusiviştii modernizanţi că o piesă scrisă în alt secol nu trebuie confundată cu interpretarea caducă de care adesea este legată. Recercetarea scenică a lui Alecsandri a fost favorizată şi de necesitatea unei descifrări atente a rădăcinilor genului dramatic în literatura noastră naţională. Mi se pare, astfel, cu totul lăudabilă consecvenţa cu care Ion Finteşteanu, ca profesor de teatru, a îndrumat investigaţia înnoitoare a studenţilor săi printr-o trecere succesivă de la Alecsandri la Caragiale. Această coborîre de la izvoare spre marile fluvii, cu o corespunzătoare intensitate a acţiunii inovatoare, este inerentă întregului echilibru al reconsiderării moştenirii literare. Dacă a fost posibil un spectacol Caragiale-Ionescu, o paralelă Alecsandri-Caragiale se impune de la sine şi ar merita întreaga consideraţie a regizorilor noştri. În ceea ce priveşte activitatea pedagogică a lui Ion Finteşteanu, este de relevat mai ales prima sa încercare de a reabilita teatralitatea unor piese ale lui Alecsandri. Alegînd două vodeviluri de tinereţe *(Piatra din casă* şi *Harţă răzeşul),* dintre care primul a fost, în repetate rînduri, trecut în categoria „localizărilor", profesorul-regizor a mers în direcţia relevării *documentului social şi artistic* conţinut în textul şi muzica ambelor comedii. Apropierea de Alecsandri s-a operat, aşadar, printr-o marcată îndepărtare în timp. Reconstituirea artei vechiului vodevil şi conturarea prin îngroşare caricaturală a tipurilor caracteristice unei epoci trecute au dat celor două spectacole aspectul unei *restaurări critice.* Atitudinii moderne care s-a manifestat, în acest caz, prin detaşarea cordial-ironică de epoca în care se desfăşoară acţiunea, Finteşteanu şi elevii săi i-au adăugat un inedit accent cultural, prin ridicarea unor personaje de farsă la virtuţile înaltului model molieresc. Marghioliţa (în interpretarea Magdei Popovici) a obţinut un relief nebănuit, schiţînd un pas către pseudoingenuitatea eroinei din *Şcoala femeilor,* în vreme ce Bursuflescu (prin jocul lui Ştefan Tapalagă) viza stăruitor galeria monomanilor din opera marelui clasic.

Comediile lui Alecsandri, construite adesea pe un „quiproquo" care pune în mişcare caractere fixe şi liniare, au sugerat în mod explicabil apropierea de spiritul commediei dell'arte. Autorul român recepţionase însă ecourile celebrului teatru de improvizaţie prin intermediul unor descendenţi tardivi, ca Scribe sau Augier, şi-l aplicase la un material de observaţie original. Se cerea, aşadar, o tratare diferenţiată a elementelor vechii farse cu măşti, introducînd culoarea unui alt timp şi implicaţiile sociale ale unei etape istorice deosebite. Aceasta a fost calea pe care şi-a ales-o regizorul Dinu Cernescu, în spectacolul realizat cu trei ani în urmă la Teatrul Regional din Bucureşti, mai ales în montarea piesei *Iaşii în carnaval.* Ceea ce a dat spectacolului originalitate a fost ingenioasa „localizare" a antrenului improvizaţiei italiene prin înviorarea poantelor teatrului popular românesc cu mişcări şi hiperbole descinse parcă din folclorica reprezentaţie de bîlci, din păpuşeriile lui Vasilache. Dezlănţuirii clovneşti din *Iaşii în carnaval* i-a urmat, ca o altă variantă posibilă, parada măştilor groteşti din *Millo director.* De data aceasta, printr-un complex de mijloace la care au participat grimarea fantezistă, glasurile diformate, efectele jocului de umbre, s-a realizat o demarcaţie netă între grupul ariviştilor şi onestul domn Millo, văzut ca amba-

www.cimec.ro

Magda Popovici (Marghioliţa) şi Cornel Dumitraş (Comisul Nicu) în „Piatra din casă" pe scena Institutului „I. L. Caragiale"

sador al bunului-simţ şi ca mandatar maliţios al regiei. Actorii n-au colaborat, din păcate, cu o egală înţelegere a „jocului" la acest spectacol modern, care s-a bizuit pe reîmprospătarea şi reînnoirea inspirată a unor forme de expresie de o străveche tradiţie. Dinu Cernescu a creat impresia de distanţare, utilizîndu-i pe „pozitivii" din cele două comedii ca intermediari între public şi „ruginiţi".

Distanţarea s-a impus ca o direcţie cvasiobligatorie în tratamentul de întinerire a unor texte dramatice, cu latente ardori juvenile. Sanda Manu, punînd în scenă *Chiriţa în provincie* (Teatrul Tineretului — 1963), a refuzat net „piccolizarea" comediei lui Alecsandri. De data aceasta, distanţarea s-a bizuit pe jucarea cu o virtuozitate accentuată a întregului vodevil. Cu excepţia comportării unui singur personaj (Leonaş), celelalte s-au făcut că iau în serios structura iniţială a farsei şi — prin urmare — au jucat cu o aprindere extremă o partitură a cărei desuetudine a devenit, prin îngroşare, de un ridicol nesfîrşit. Interpretarea rolului titular de către un bărbat a evidenţiat, prin extrema convenţionalitate a situaţiei, acea savoare a teatrului declarat antinaturalist, care va fi făcut — în esenţă — şi farmecul creaţiilor lui Matei Millo. Interesant este că, astfel, Chiriţa şi alte personaje satirizate şi-au pierdut accesul la simpatia sălii, mişcîndu-se mereu într-un cadru fals, care condamna, cu o nouă vigoare, o lume şi o morală în egală măsură detestabile. *Chiriţa în Iaşi* a fost — la rîndul său — recuperată în spectacolul teatrului din Braşov, pus în scenă de Ion Simionescu, printr-o desemnare accentuată a mobilurilor satirei. Actorii şi sala s-au amuzat, într-o armonie evidentă a gusturilor, urmărind sau îndeplinind mimarea şarjată a pitorescului buf, propriu protipendadei Iaşilor de la 1850.

Probleme de alt ordin ridică orice intenţie de reconsiderare a dramelor istorice scrise de Alecsandri. Excluzînd *Cetatea Neamţului* de pe lista creaţiilor viabile, înregistrăm o explicabilă rezervă faţă de ideea unor adaptări contemporane ale celor două „tragedii" romane. În vreme ce *Ovidiu* ar suporta greu o transmutare a construcţiei sale liniare în orice alt climat scenic, *Fîntîna Blanduziei* închide în structura sa de elegie amabilă o undă de nelinişte şi un potenţial filozofico-artistic care respiră încă. S-a spus că această piesă cuprinde în lumina

www.cimec.ro

sa vesperală o teză gravă despre relația dintre artă și viață. De fapt, ideea zămislirii unei opere de artă sub impulsul realului se mărginește aci la anecdotica romanțioasă. Mai profunde mi se par glosele asupra existenței și a sensului acesteia, conținute în replicile lui Horațiu și privind *creația* ca o modalitate de trăire perenă. Există aci temeiurile unei reconsiderări. Preferința vădită a direcției de scenă contemporane pentru prima dintre marile drame în versuri ale scriitorului, și anume *Despot-Vodă*, ni se pare, în același timp, justificată. Operă de inspirație hugoliană, scrisă pe un material dramatic românesc cu experiența unui spectator de teatru avid, drama istorică a lui Alecsandri ezită între construcția ortodox-romantică și tendințele clasicizante ale dramelor lui Casimir Delavigne. Un efort vădit, dar discontinuu, de realizare a „autenticității" istorice, o construcție de o abilă simplitate în primele acte și bruștele revărsări melodramatice din a doua parte a piesei alcătuiesc o îmbinare neobișnuită de tendințe și stiluri. Despot însuși este cînd damnatul romantic, apăsat de fatidice circumstanțe, cînd sumbrul intrigant, totodată Ruy Blas și Don Salluste. Trebuie să vedem aci nu atît o stîngăcie a construcției, cît indecizia unui romantic întîrziat, rîvnind la o complicare a dramei, pe măsura ivirii unor cerințe stăruitoare de îmbogățire sufletească a personajelor literare. Contradicțiile febrile ale dramei, întemeiate pe un fond patriotic constant, au atras firesc atenția teatrelor noastre. După un spectacol poate prea discursiv al Teatrului Armatei (exceptînd creația lui C. Ramadan în rolul lui Ciubăr), a produs o certă surpriză încercarea lui Dan Nasta de a realiza la Teatrul Național din Iași un *Despot-Vodă* revizuit. Accentul a fost pus asupra eroului central al dramei, printr-o temerară intenție de hamletizare a neliniștilor acestuia. Intrigantul versat și visătorul incorigibil au coexistat într-o tratare voit cerebrală, ceea ce a comunicat scenelor pasionale o neașteptată atmosferă glacială. Actorul Nasta ca interpret al nefericitului Despot a creat, involuntar, un cerc de tăcere în jurul eroului, detașîndu-l de restul ansamblului și pregătindu-l pentru marele final. Moartea aventurierului căpătă, prin decantarea spasmelor ultime într-o spectaculoasă mișcare circulară, un sens tragic covîrșitor. O versiune mai unitară a dramei lui Alecsandri a fost realizată la Teatrul de Stat din Sibiu, sub direcția de scenă a lui Ianis Veakis (1964). Rostirea sobră a versului pînă la desfacerea lui în replici firești, simplitatea costumelor și a decorului, ritmul modern al mișcării l-au scos pe *Despot* din categoria pieselor festive și a spectacolului „de montare", reducînd evident decalajul dintre structura artistică a operei și sensibilitatea noului spectator. Multe dintre tiradele patriotice ale piesei au căpătat astfel o viabilitate reală, eliberîndu-se parțial de tehnica recitativului muzical. În rolul lui Despot, actorul Ion Bessoiu a găsit, dincolo de grandilocvența altor interpretări, drumul către relevarea unei psihologii, dînd contradicțiilor din comportarea eroului corespondența unei indecizii interioare. În spectacolul de la Sibiu s-a produs o apropiere considerabilă a publicului de resursele vechiului text, cu un salutar simț al măsurii și cu o evidentă tendință de ilustrare a potențialului clasic din opera lui Alecsandri.

Varietatea aspectelor care caracterizează prezența lui Alecsandri pe scenele noastre depune cea mai convingătoare mărturie despre vitalitatea începutului de leat al dramaturgiei noastre naționale. Nu mai este nevoie să demonstrăm că opera dramatică a marelui ctitor, concepută ca o școală cetățenească, a devenit, nu mai puțin, o excelentă universitate pentru dramaturgi, actori și regizori. Ne apropiem de bătrînele scrieri cu un respect care include în mod necesar emoția redescoperirilor contemporane nouă. În ceea ce privește oricare ezitare conservatoare, mi se pare deajuns să amintim mînia cu care Alecsandri ne-a înfățișat anteriul și giubeaua lui Sandu Napoilă, ultraretrogradul.

V. Mîndra

www.cimec.ro