

Vasile Alecsandri și teatrul politic (II)

Marile contradicții și enormele convulsii ale epocilor traversate de poet îi inruiresc în chip specific și opera; teatrul său nu e străin de zbaterile aspirației spre ideal într-o realitate extrem de complicată, în care se confruntau dramatic forme străvechi și forme născându-se, mentalități patriarhale de aparență morală și idei moderne de aparență frivolă, concepții politice de esență patriotică, tarate însă de accente șovine și concepții universaliste de esență iluministă, maculate de înclinații cosmopolite. Dar ca personalitate complexă, care e implantată plenar în contingent și în același timp îl domină prin sinteză artistică, putem considera, împreună cu Mihail Dragomirescu, că „Alecsandri a fost, înainte de toate, un mare patriot, în sensul cel mai larg și mai complet al cuvântului” și că deși „Contemplativ prin esență și găsind adevăratul farmec al existenței numai în contemplație (de unde și nota epicureică, sau mai bine horatiană a vieții lui) «el» avea totuși un suflet întreg, care simțea un real interes pentru toate manifestările sociale și politice, menite să ducă la înaintarea țării și românismului”.

În acest înțeles, caracterul politic al teatrului lui Alecsandri îl și clasicizează, adică îl extrage din compartiment și vremelnice și-l eternizează într-o formulă singulară.

Ca pe Molière, despre care nimeni nu mai spune azi că era aristocrat luminat sau burghez liber-cugetător, ori spirit revoluționar burghez anti-feudal, ci un *clasic*, adică un spirit politic sublimat în caractere ale unei perioade istorice naționale, transgresate prin forța artei în tipologii universale.

Între 1900 și 1944, cronici despre spectacole Alexandri se află destul de puține. Nu

există știri despre reluări spectaculoase ale vreunei piese, se pare că noile reprezentări nu beneficiau și de noi exegeze, aveau parte de condiții artistice precare, uneori chiar de improvizații paupere, jucându-se într-o ambianță festivist-fastidioasă în așa zisele „deschideri” de stagione, urmate doar de două-trei spectacole. Din registrul Teatrului Național din București rezultă că în 15 stagioni (1922—1937) s-a reluat, din tot repertoriul Alecsandri, *Fintina Blanduziei* (de trei ori) și *Harță Răzeșul* (o dată). La Teatrul Național din Cluj, timp de 10 stagioni (1921—1931) s-a dat numai *Fintina Blanduziei* (de două ori). De abia în 1936, la Iași, Ion Sava și Theodor Kiriacoff montează caleidoscopic, în tr-o modalitate novatoare, ca o defilare continuă de tipuri 13 cînticele, revigorînd puternic ironia lor politică. În 1943, la a 50-a comemorare a scriitorului, oamenii de teatru au organizat un adevărat festival înclinat dramaturgului. Lucia Sturdza Bulandra a ținut, de pe scenă, un strălucit expozeu despre poet, exemplificat apoi de Tony Bulandra, Ion Manolescu, V. Maximilian. *Harță Răzeșul* și *Piatra din casă* au fost montate la Național cu Ion Fintesteanu și Sonia Cluceru. La teatrul Mariei Filotti, Victor Bumbăștea a pus în scenă câteva canțonete. Directoarea argumenta cu ideea că se săvîrșește astfel „un act de stare civilă culturală” căutîndu-se a se restitui mai ales „cercetătorul dramatic al moravurilor contemporane”, „satiricul de clasă”, „spiritul care știa să vadă, în ridicolul epocii, marile racile ale așezării sociale, relele ce aveau să dăinuiească și să strice chiar dincolo de opera sa”. *Chirița în voiaj* a fost interpretată de Maria Filotti, *Barbu Lăutaru* de N. Soreanu, *Haimanaua* de Ion Manu. În

Kir Zularidi jecau tinerii Eugenia Popovici și Nae Roman.

Ultimul sfert de veac a cunoscut însă o reevaluare masivă — nu încă deplină — a repertoriului Alecsandri, o reconsiderare cultă a dramaturgiei și a conceptului său de teatru. Retipărite, glosate critice și regândite, parte din piesele sale au reintrat în circuitul scenei și al teatrolgiei, vădindu-se a avea, ca orice lucrări realmente clasice, o vitalitate tulburătoare, cu valențe nebanuite în vremea noastră, prilejuind durabile succese, provocând controverse — fecunde și ele în felul lor — devenind materie vie la școala superioară de artă dramatică. Montînd pe o scenă bucușteană *lașii în carnaval*, Marietta Sadova a lărgit cadrul, introducînd elemente de configurare a mediului, reconstituind uliți de odinioară, cu contrastele lor, mixînd și momente din alte lucrări într-o încercare, în parte izbutită, de a restitui aspectele comice, proiectate însă pe ecranul contradicțiilor sociale care generează critica scriitorului.

Fără să cunoască direct această experiență, după aproape două decenii, tînăra regizoare Cătălina Bozoianu a revenit asupra piesei, la Naționalul ieșean, într-o aspirație asemănătoare, de amplificare a cadrului, de astă dată intercalînd momente din alte scrieri ale autorului menite să refacă ambianța revoluționară reală ce determina spaimele imaginare ale lui Tache Lunătescu și ale sătrărilor Săbiuță.



Fintina Blanduziei a fost concepută de Ion Șabighian, la Teatrul „Nottara“, ca o medalie gravată în desene și culori antice, cu versul rostit ardent și în cadențe largi de către George Vraca. Același actor a dat efigie scenică lui Ovidiu la Naționalul bucuștean (1957), într-o formulă modernă elegantă, ce elimină emfaza cantantă a unor tirade, cu o plastică statuară, „o compoziție perfectă a rolului“ lășînd „o impresie de nobilă armonie clasică“. 1)

Teatrul Național din Iași a găsit, la un moment dat (1958), o posibilitate inedită de a valoriza umbrele și luminile din portretul lui Despot-Vodă, văzută, cum dorea poetul, „nu ca un simplu rîvnitor de putere, ci un ambițios îndemnat de un țel măreț la început, însă zdrobit de fatalitate, nimicînd în aspirațiile lui prin un concurs de împrejurări neprevăzute și rătăcit prin ameteala înaltei regiuni la care a ajuns“. Regizorul Dan Nasta (și interpret principal) l-a scotit pe erou o personalitate puternică ce dorește a folosi tronul în realizarea unor planuri de

anvergură: constituirea unei cruciade, edificarea unei împărății cu centrul în Moldova etc. Planurile erau, desigur, fantastice, irealizabile în acel anotimp istoric; formele de înfăptuire erau, de asemeni, privite ca fiind ale veacului și, deci, istoricește justificate, ele fiind întrucîtva și de învățăturile dobîndite de personaj la ieziuți, la curțile apusene, în bivacuările condotierilor. Această *istoricizare* a acțiunii din perspectiva prezentului, deci într-o „viziune contemporană“ 2) cu subiectul tratat nu în tonurile aburoase ale legendei ci dur și direct, cu morală neascunsă, a potențat valorile politice ale piesei. Interpretul a jucat cerebral, rece, nu cu inflamații verbale, duplicitatea în grandomanie a aventurierului deloc lipsit de idei. Boierimea apărea ca un personaj, poporul — un altul, tronul cu acoliții săi băștinași ori venetici — un al treilea, străinătatea, amenințînd de pretutîndenii — al patrulea. Diferențierile făcîndu-se însă nu prin schematizări, ci prin concentrarea savantă a grupurilor în acțiune, în dispozitivul spațial stabilit de autor. Conflictul se închea viguros, acțiunea avea un ritm încordat, înfruntările erau explozive; în decor domina o frescă circulară, cu chipuri bizantine (acestea erau modelele domnitorului) de un hieratism înghețat, prezentă în toate tablourile, unificîndu-le stilistic; sala tronului în palatul Lăpușneanului avea zecă scaune strîns alăturate, cu foarte înalte spezeze sculptate, și alte două așezate împotriva lor, sugerînd, de la ridicarea cortinei, raporturi aspre între domn și sfetnici. La Moșoc acasă era instalată o masă foarte lungă, așezată perpendicular pe linia scenei, în așa fel încît lînd loc în jilțurile de pe laturile ei, boierii își suprapuneau profilurile, lășîndu-l parcă pe vornic să vorbească direct publicului pentru a justifica alegerea lui Despot. Chiar și frumoasa vestimentație se depărta de oncofiele curente ale costumului curtean de ev mediu, țesăturile purtînd motive românești restilizate, materialul hainelor de ceremonial făcînd ușoare și aproape transparente purpura, hermina, brocartul, abaua. Costumul purtat de Despot în final — țesătură de aur bătută în nestemate — era într-adevăr demn să impună lui Tomșa, boierilor și norodului. Actorii evitau, în genere, atît grandilocvența înfruntărilor romantice cît și convenționalitatea monologurilor și aparteurilor, plasîndu-se pe terenul însuflețirii lucide, al patosului măsurat, cu versurile rostite limpede și fluente.

Un spectacol experimental al Institutului de artă teatrală și cinematografică (1960) a supus, cu îndrăzneală, două vodeviluri, unui tratament scenic regenerativ, neobișnuit pînă atunci, parodiîndu-se cu vioiciune și libertate a improvizăției subiectele ușoare, legîndu-se cu ironie și grație firele, pînă atunci rupte, dintre tipurile de odinioară și specta-

1) *Cronica lui Tudor Vianu din „Contemporanul“, 20 septembrie, 1957.*

2) *Acesta a fost și titlul cronicii pe care i-am consacrat-o, în „Contemporanul“ (28 martie 1958).*

torul de azi. Intr-uu fel, era o revenire la modalitatea interpretativă tipică veacului trecut, dar această modalitate apărea ca surprinzător de nouă pentru că filtra materialul dramatic prin gustul unui public detașat de acele întâmplări, surizind cu comprehensiune și rizind cu duioșie, acceptind cu îngăduință peripețiile mai precipitate și rezolvările prea bruste din *Piatra din casă*, sau apostaziile neașteptate din opereta *Harță Răzeșul*. Mișcarea de balet comic, vorbirea ghidușă, decorul caricatural statornicite de profesorul regizor Ion Finteșteanu, asistat de profesoara-regizor Sanda Manu, nu aduceau nici o atingere observației sociale pătrunzătoare, confereau însă comicului o forță nouă, într-o accepție inedită care transforma însăși fragilitatea subiectelor în dat al epocii, aceste subiecte fiind privite acum cu binoclul întors — căci dramaturgul fusese conștient, la începuturile eroice ale nobilei sale munci, într-un teatru ce abia se zămislea, de faptul că „un autor va fi ținut a compune piese ușoare și potrivite cu puterile diletanților, și a merge înainte treptat, punind un friu imaginației sale, făcând act de abnegare, condamându-se la o lucrare restrinsă și ridicându-și inspirațiile la talia interpretatorilor“. Se dizolvau acum, într-o dezinvoltă satiră, conveniențele căsătorilor de boieroași, poleiala distinselor maniere și sulimanurile poeticești de pe hulpave poruri. Se afirma jovial vigoarea moralei rustice și înclinarea naturală către voie bună a țăranului român. Decorurile păreau ilustrații ironice de azi la o poveste de demult (jucind și ele în spectacol : o ușă umbla prin casa cucoanei Zamfira după cum aveau nevoie personajele), vietățile domestice din ograda Răzeșului erau pictate pe cartoane mișcătoare (Dan Nemțeanu), totul fiind precis ritmat și semnificativ o chemare adresată spectatorului actual de a-și privi zimbitor trecutul fără a se extrage din prezent. Cum în spectacol erau și debutanți foarte înzestrați (Magda Popovici, Dorina Lazăr, Jorj Voicu, Ștefan Tăpălagă, Ion Arcudeanu) el avea o vioșie solară.

Cam tot astfel s-a jucat, la Brașov *Chirița în Iași*, combinându-se într-o compoziție scenică insolită personaje vii și fanteze de carton, nostim decupate de pictorița Elena Simirad-Munteanu, jucindu-se cu o mare vivacitate și mizindu-se pe legătura directă a actorilor cu publicul.



La Teatrul „Delavrancea“, Dinu Cernescu a montat, în 1962, un spectacol compus din *Iași în carnaval* și *Millo director*, într-o manieră grotescă, în tușe comice pu-

ternece și hiperbolice scenice excentrice de natură a accentua ridicolul personajelor ce se visau comploturi în Iași anulul 1848 sau umblau hămesite după funcții administrative sinecuriste. Impeștrirea exagerată a cadrului plastic afecta unitatea artistică dar personajele erau savuroase ; prin efectul unui joc energie și plin. Jignicerul Vadră ot Nicorești (Mihai Pălădescu) devenea eroul piesei, vorbind cu mult haz în dialect moldovenesc și ocupind mereu, masiv, prim-planul. Cite un actor corneilliza lătareț ceea ce ar fi trebuit spus doar din vârful buzelor, un altul fanda grațios, pieruind cu saluturi vieneze la cozoroc, dar fetele aveau o candoare sprințară, boierul cel mare și gras arăta și crunt, și spăimos, valoarea satirică nu era deloc neglijabilă. În a doua lucrare se utilizau procedeele vechiului teatru de umbre, dându-se o nouă nuanță de accesibilitate și creindu-se în același timp, un efect îndepărtate umbre. Aici șarja grotescă a fost mai coerent și mai cursiv realizată. Nae (Dominic Stanca) avea un nas flasc și o barbă de lină albastră, Lina (Anda Caropol) purta o impozantă coafură montantă de culoare cărămizie, Ion, feciorul (Mihai Pruteanu), își bătea joc firos de stăpîni sub o aparentă nătîngă. Numai Millo era cam uscat dar pînă la urmă se angrena și el în jocul mustos al celorlalți și impresia generală era de farsă populară autentică.

Au fost redescoperite și unele „cîntecule comice“, fie înșiruite în monom, fie încastrate în alte lucrări, fie prezentate separat în cadrul festivalurilor comemorative, la televiziune, ori de către echipele de amatori. Unele interpretări au încrustat tipurile în memoria generațiilor mai noi sau le-au readus în memoria generațiilor mai vîrstnice pentru că reluau modele strălucite de odinioară. Dar nu toate cantonetele au fost produse pe scena actuală. Ele își mai adastă actorii și interpretările adecvate, căci fiecare e un *spectacol* cu muzică și dans, decor propriu, figurație nevăzută și participare nemijlocită a publicului și dacă cineva ar avea ideea de a le orîndui, cu o anume chibzuință, într-o montare unitară ar descoperi, probabil, o piesă neobișnuită, fără subiect în sensul tradițional, dar cu o nemaipomenită concentrație dramatică și o foarte contemporană teatralitate.

Studentii-artiști de la Institutul „Caragiale“ au avut, în 1972, ideea excelentă de a restudia scenic *Sinziana și Pepelea* în același spirit liber de modernitate care a prezidat nașterea ei. Spectacolul a fost interpretat tinereste, agrementat de muzică ritmată, cu orchestranții la chitare electrice și tobă așezați chiar pe fotoliile din rîndul întii al sălii. Parodia era supralicită în racursuri muzicale, Pasărea Măiastră era un bărbat pleșur și bîrbos, cu mînuși galbene. Împăratul umbla într-un cămeșoi de în, miniștrii în redingote de bonjuri. Pepelea arăta ca o flăcău în pantaloni dangarezi. Sinziana ca o femeiușcă mult prea aprinsă la simțiri ca să mai poată

deosebi pețitorii. Zina Codrului o frumoașă și aprigă dresoare de cire. Cele mai multe replici se rosteau sec și alb, ceea ce crea o veselie nespūsă. În decor, șcinteiau de ironic combinații neașteptate între elemente de natură și aspecte ale mașinismului contemporan. Truculența se sleia în partea a doua, nici actorii nu erau prea antrenați pentru un joc atât de solicitant. Regizorul (Alexandru Tocilescu — și interpret) n-avusese probabil răgaz să elaboreze pînă la capăt viziunea sa. Personalitatea spectacolului se revela însă în acuitatea satirei politice la adresa unei monarhii constituționale, satiră exercitată cu frecvență și necruțare, așa cum probabil i-ar fi plăcut autorului însuși să și-o regăsească.

Cea mai importantă revalorizare alecsandriană a fost, neîndoind-ne, spectacolul *Coana Chirița* al Teatrului Național din București (1969), pe un scenariu în care Tudor Mușatescu conectase cele două piese principale despre Birzoaia iar regizorul Horea Popescu adăgase câteva intermedii, tot ale autorului original. Ea a apărut pe scenă în toată strălucita-i opulență, aliaj de parvenitism, ifose ciocoiești și bonjurisme zăltate, tiranii matriarhale și cochetării de iatac. Personajul era bine înfipt în ambianța sa naturală, realizându-se, deopotrivă, o restituire literară, un festin de teatru modern, o jubilație de autentică veselie populară.

„Noi am pornit munca la piesă — zicea regizorul, într-o prefață³⁾ — din dorința de a realiza un spectacol care să fie atât al epocii în care *Chirița* a fost scrisă cît și al epocii noastre, în care ea se joacă“. Pe scenă, faimoasa eroină nu mai era personajul absorbant, ci doar personaj principal, termenul de referință. Fusese citit, desigur cu atenție și George Călinescu, care o văzuse pe impetuoașă isprăvnică ca „o cochetă bătrînă și totdeodată o bună mamă, o burgheză cu dor de parvenire dar și o inteligență deschisă pentru ideea de progres“, aceste considerații concretizîndu-se în interpretarea Dragăi Olteanu, printr-o anume complexitate, cu interesante nuanțe de umanitate. Apoi s-a elaborat, în polieromie și desene de mult farmec (datorate și talentului surprinzător de original al tînărului pictor Radu Boruzescu) imaginea epocii, cu întarsii ale obiceiurilor și „amestecul de anteece și fracuri, de moldovenească grecizată și jargon franco-român, de tabieturi patriarhale și de inovații de lux occidental“; în casele și peisajele ce evocau, prin linii moi și culori de acadăe, construcțiile de cofetărie, în interioarele amintind cutiile albe de bomboane, înfășurate în panglici rubinii, în gesticulația bufonă, în textele

cîntate sau transpuse în recitative, pînă și în machiajul arlechinesc al mulțimii de personaje mute — fețe de var cu flori roșii pe pomeți — era o idee modernă de carnaval lumesc. Ne simțeam polțiți să-l primim cu bunăvoință, „ca la teatru“, nu ca la bilci, ca să vedem oameni de odinioară jucîndu-și ei înșiși comedia.

Regretatul artist ieșean Miluță Gheorghiu susținuse, mulți ani în șir, înimitabil, rolul Chiriței în travesti, continuîndu-l pe Matei Millo, creatorul rolului. Draga Olteanu re-lua și ea o tradiție, a Soniei Cluceru, făcînd un dens rezumat tipologic, într-un vârtej de virtuozițăi, cu un umor personal mustos și o impresionant de migălită compoziție. În tot spectacolul era un neconținut palpabil comic și un sens simpatice ce aminteau de zimbetul malițios al lui Alecsandri, lăsîndu-ne moștenire „tipuri contemporane“ ca să nu uităm vremea lui, să ne despărțim de ea și în același timp s-o luăm cu noi, cu iubire, cu durere, cu ură, cu înțelegere, cu deznădejde, cu imposibilitatea de a o părăsi, chiar și numai pentru că a veșnicit-o genialul său penel.



În 1852, Tipografia Francezo-Română din Iași edita „Tomul I“ din *Repertoriul dramatic al domnului Vasile Alecsandri*, contemporanii scriitorului percepînd, încă de pe atunci, că acest dramaturg creează un *repertoriu*, care în 1857 avea să se numească *Vioara teatrului românesc* (editată tot într-o tipografie ieșeană) iar în 1875 *Opere complete* (Editura Socec) cuprînzînd patru volume: I. *Canțonete comice, Scenete și Operete*, II. *Vodeviluri*, III. *Comedii*, IV. *Drame*, totalizînd 1742 pagini. Acest repertoriu a fost creat pentru scenă, pe scenă i-e locul „fîndcă pentru a fi jucate au fost ele scrise“. Desigur, și scrierile, și gîndirea teatrală a marelui dramaturg sînt condiționate, sub diverse raporturi, atît de virtuțile cît și de servituțile pionieratului. Dar faptul că repertoriul acesta vast și multicolor, cu o tipologie excepțională și o deosebită ardență a angajării civice a devenit o permanență a scenei române într-o realitate atît de substanțial politică, așa cum e realitatea noastră, dovedește, de netăgăduit, că teatrul politic al lui Vasile Alecsandri e un teatru de potență modernă cu o audiență largă la publicul nou, de funcționalitate ideologică și artistică certă, o dramaturgie pe care mai avem încă a o cerceta și aduce neconținut în binefăcătoarea lumină a reflectoarelor.

3) „De ce Alecsandri?“, „România Literară“, 20 nov. 1969.