

HASDEU ȘI DRAMA ISTORICĂ

Pasiunea pentru teatru se pronunță încă din primele încercări literare ale lui B. P. Hasdeu. Printre manuscrisele rămase din absoluta junie găsim trei fragmente dramatice: *Arbore* și *Domnița Roxana* (aceasta în două variante). Avem de-a face, evident, cu primele pagini ale unor drame plănuite amplu, cu subiecte extrase din cronicile Moldovei. Teatrul l-a fascinat pe Hasdeu, mai cu seamă ca modalitate de comentare a comportării omului în istorie, de resuscitare a trecutului în reprezentări esențializate. Cu o singură excepție (comedia *Ortonerozia* sau *Trei crai de la răsărit*, strâns legată de polemicele duse de Hasdeu pe tărîm lingvistic), întreaga operă dramatică a scriitorului meditează asupra unui material istoric, concentrat în situații semnificative.

Într-unul din capitalele sale studii literare, scris cu patru ani înaintea dramei *Răsvan-Uodă* („Mișcarea literelor la Iași”) Hasdeu susține, printre altele, superioritatea *dramei istorice* în privința regăsirii dimensiunilor autentice ale unui timp. Delimitarea se face nu numai față de *istorie* care este „prea sistematică”, dar și față de romanul istoric considerat ca „prea monoton” pentru a reface „repegiunea adevăratului trai”. Prin urmare, „drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului”.¹ Este vizată, așadar, o reconstituire obiectivă în tipologii edificatoare, caracterele dramei fiind construite printr-o laborioasă documentație asupra timpului, suprapusă pe tiparele unor serii psihologice unanim recunoscute. Interesul pentru istorie al dramaturgului este justificat, în studiul citat din 1863, tocmai prin capacitatea de a da conflictului o *bază* de adevăr, compusă din date controlabile, susținută pe documente irefutabile. Arbitrariul unei imaginații haotice, nedisciplinată de studiu, îl oripilează pe Hasdeu, care critică dramele lui Asachi mai ales pentru că le lipsește cercetarea „epocii dramatizate din toate puncturile de vedere”.

Încă înainte de a-și pronunța aceste opinii în cercetarea critică despre „Mișcarea literelor la Iași”, dar în paginile aceleiași publicații („În Moldova”, apoi „Lumina” — 1862), Hasdeu publică „tragedia istorică într-un act”, *Răposatul postelnic*. Piesa este, literar vorbind, de un interes minim, dar recită cu atenție, de la prefața ambicioasă și pînă la numeroasele tiimiteri de subsol care implică pasagii din marii dramaturgi ai lumii, acest text (după cîte știm nereprezentat vreodată) ni se înfățișează ca un exercițiu demonstrativ al concepției autorului despre drama istorică. În textul care precede piesa, fervoarea teoretizării cîștigă spațiu în acea tonalitate polemică implicită care caracterizează stilul articolelor lui Hasdeu. Aici întîlnim — între altele — o formulare limpede a rădăcinilor naturale pe care cadrul istoric le asigură dramei. Un raport este, astfel, stabilit între dimensiunea *istorică* a tragediei ca izvor al „caracterului național” și elevația *poetică* derivată de aci, care declanșează „efectul dramatic”

¹ Revista „Lumina” („În Moldova”), 1863.



Scenă din spectacol

și ridică drama la universalitate. Predilecția pentru teatrul istoric se justifică așadar prin necesitatea dobândirii specificului național, cale obligată de acces spre valorile eterne. Se afirmă, în acest chip, ca o condiție a dramei autentice menținerea relației dintre un microcosm temporal², care condensează adevărul vieții (și care prin abordarea unui material istoric capătă o concentrație verificabilă științific) și marele univers al valorilor umane „cosmopolite”. Găsim totodată aici o reflectare evidentă a oscilării lui Hasdeu — alături de alți contemporani români — între febrilitatea romantică a rostirii adevărului vieții și aspirația spre formele clasice, spre empiricul umbrelor veșnice.

În prefața la *Răposatul postelnic* este plănuită, în acest spirit, o combinare selectivă a lui Sofocle cu Shakespeare, în vederea constituirii unui cod dramaturgic pe deplin convenabil autorului. De la Sofocle erau, astfel, reținute „simplitatea intrigii” și „patosul” exprimării sentimentelor capitale, a „mișcărilor eroice”, în vreme ce Shakespeare procura diversificarea caracterelor (varietatea „persoanelor dramei”, și simbioza tragic-comic („contrastul dintre sublim și bufon”), ca fiind proprie „vieții zilnice”. Hasdeu prefera, așadar, o construcție a dramei care, excluzând barocul, să deseneze conflictul în linii esențiale, însoțind însă mișcarea naturală a unei caracterologii variate cu expresia patetică, potrivită simțămintelor majore. Se deschidea astfel un drum care, plecând de la întâmplările individului, să dobindească aura universalității. Un romantic năzuind spre obiectivitate și un temperament pasional tinzând către seninătatea olimpică se pregăteau — filtrind miresme și substanțe — să dea teatrului românesc prima dramă istorică de o netăgăduită originalitate.

În câteva dintre notele strinse la subsolul înțesat de uimitoare trimiteri al piesei *Răposatul postelnic*³ găsim referiri la „fondul filozofic” al dramei, pe care autorul îl considera de pe atunci inerent tragediei. De altminteri, chiar compoziția decorului în această piesă facilitează corespondența transparentă între momentele care se petrec în uliță și comentariile rostite în locuința postelnicului. Privind pe fereastră, unul dintre eroi, Spancioc, transformă brusc imaginile din planul străzii în neașteptate reprezentări simbolice: „O! lume, lume! Ori că mă uit în stînga, sau că privesc în dreapta — lumea-i tot aceea! Ce de mai ciobotari! Ce de mai făclieri! Ce de mai aprozi și Florice! Numai copilul crede, că omul nu dorește moartea aproapelui său!” ș.a.m.d. Ră-

¹ „Tragedia mea este istorică în acel înțeles, și ea reprezintă caracterul politic și morale al unei epoci...”.

² Cultura tinărului Hasdeu se dovedește impresionantă și în domeniul literaturii dramatice căci sînt (în 1862) citați — adesea în limba originală — Aristofan, Plaut, Terențiu, Shakespeare, Cornelli, Goethe, Manzoni, Beaumarchais ș.a.

masă aci, în stadiul bunelor intenții, tendința de a releva semnificațiile generale ale „efectelor” dramei capătă mai târziu la Hasdeu o împlinire superioară. De pe acum însă, o asemenea căutare stăruitoare a înțelesurilor globale, pronunțată înainte de apariția „direcției noi” a „Junimii”, atrage atenția. *Răposatul postelnic* tinde evident să devină o dramă a *urîșirii lumii* prin degradare morală, o tragedie a căderii îngerilor în spațiul blestemat al unui secol decadent.

Interesul vădit și afirmat al lui B. P. Hasdeu pentru istoria românească a secolului al XVI-lea a fost relevat adesea. Scriitorul este de-a dreptul fascinat de acest veac faraminos, pe care îl detestă cu o vioiciune ieșită din comun. Principal, el vede galeria domnilor de după 1504 ca o diabolică suită de umbre malefice, opuse — într-un fel sau altul — marelui Ștefan. De fapt, ni se descrie un imperiu al descompunerii ideii de om, eroii lui Hasdeu (Arbore, Șerpe, Răzvan) subliniind prin acțiunile lor temerare, sau prin grandoarea jertfei, caracterul tragic al unor destine care se împotrivesc epocii infernale ce i-a cuprins. Damnați, ei se ciocnesc de bruscă scădere spirituală a secolului care se îndepărtează cu fiecare an de ambianța morală a domniei lui Ștefan. În culori tari, de bună tradiție romantică, cele două tărimuri istorice se află total despărțite, ca două universuri morale, dispartate. Trăsătura definitorie a veacului al XVI-lea va deveni astfel „precumpănirea egoismului”. Moțoc (care apare în piesa *Răposatul postelnic* și în câteva poezii ale lui Hasdeu) este figura tipică a acestor vremi în care vitejia dezinteresată a devenit îndrăzneală cinică. Lacomul Sbierea se află la extremitatea supremă a raciei egocentrismului absolut. Secolul în care Răzvan urmează orb îndemnurile Vidrei ne apare, astfel, ca un perimetru simbolic al dramelor omului autentic în „lupta de ură” cu nedreptatea, derivată din pierderea idealurilor umaniste.

* * *

În repetate rânduri s-a vorbit despre opoziția de planuri din *Răzvan* și *Udria*. Plecîndu-se de la o interpretare discutabilă a unor fraze din prefața autorului la ediția din 1867, s-a considerat că — într-o împărțire deliberată — actele I și II sînt preocupate de „planul social”, în vreme ce ultimele trei „cînturi” ar aparține unui așa-zis „plan psihologic”. În realitate, Hasdeu nu face în prefața sa decît să precizeze că în primele tablouri „s-a încercat”, „a face pe cît se putea mai plastică”, „lupta de ură între boieri și popor”. Totodată el precizează — și aceasta este cu mult mai interesant, că în întreaga operă a avut în vedere „două preocupățiuni DE O POTRIVĂ IMPORTANTĂ (s.n.): istoria epocii în genere și istoria lui Răzvan în parte”. Îngemănarea celor două preocupări este continuă, cu unele schimbări de accente. Avem de-a face cu o simbioză — cum vom vedea — justificată estetic și nu cu o dicotomie fermă. Încă în introducerea la *Răposatul postelnic*, caracterizîndu-și personajele, Hasdeu le dorea „copiate de pe natură”, dar nu în sensul unui realism îngust, căci încadra „caraperele” în „psihologie”, unde căuta suma unor adevăruri egale cu cele extrase din documentația istorică, acestea din urmă privind cadrul general al epocii. Pînă la urmă devine limpede că acest dramaturg, urmărit de ideea unei reconstituiri obiective a lumii prin documentare, considera investigația sufletească ca o latură componentă a studiului naturii și, schematizînd doctoral, rămăsese încredințat că respectarea raportului dintre istoric și psihologic asigură, pe de o parte reflectarea autentică a unei vremi, pe de altă parte refacerea unor tipuri psihice specifice aceluia timp. Psihologia rămîne multă vreme pentru Hasdeu o disciplină a tipologiilor umane, înlesnind încadrarea individualităților în categorii de caractere. În *Răposatul postelnic*, Șerpe urmează să devină — în intenția autorului — „tipul boierului moldovean din suta a XV”, spre deosebire de leatul sufletească al boierilor „moțocieni”, diferit și de Spancioc, acesta gîndit ca „om de transeciune”.

Răzvan și *Udria* este, firește, ceea ce se cheamă o dramă istorică, căci își dezvoltă înțelesurile pe o poveste extrasă din cronici și după definiția dată genului de Hasdeu, „reprezentînd caracterul politic și morale al unei epoci”, iar „principalele sale personaje poartă numeni reali”⁴. Că, dincolo de resuscitarea unor pagini de letopisete, se profilează sensuri generale nu incupe îndoială, dar pentru a le descifra ne-ar plăcea să plecăm de la substratul liric al acestei bucăți romantice. Efortul de obiectivizare al autorului disciplinează o stare de spirit personală care invadează documentele și documentarea. Mai aproape de Eminescu decît de Alecsandri, prin grandoarea titanică a eroilor, ca și prin condiția meditativă a închipuirii artistice, Hasdeu cugetă și simte cogitativ pe marginea unor destine exemplare. Este momentul să ne reamintim „Dedicațiunea” versificată pusă de autor în fruntea ediției a treia a dramei și adresată soției sale. Nu

⁴ Din prefața la *Răposatul postelnic*.



Emanoil Petruț (Răzvan).



Eugenia Dragomirescu (Vidra)

pentru a schița o simplificatoare suprapunere de explicații ne poate interesa această închinare elegiacă, cu un atît de puternic accent confesiv. Este vorba de a regăsi umoarea care a prezidat creația lui *Răzvan* și nicidecum de a ticlui un paralelism sentimental care s-ar opri la căutarea aparențelor. Versurile închinare aceleia care „în zilele de *sombă poezie*” făcea „mai ușor... *suspinul*” poetului reconstituie în culorile dezașperării momentul gestației, cînd „*cumplita sărăcie și invidia vicleană*” păreau să-nconjure o existență precară în care „*săcelele s-au stins*”. Drama *Răzvan și Vidra* se desprinde astfel din cuprinsul sufletească al unor adînci decepții, extinse de la datele prime ale experien-

ței la o viziune globală asupra existenței. O strofă mai cu seamă din această pozee cristalizează o imagine concentrată a dramei care depășește, desigur, limitele arhivei sentimentale a poetului :

*Minia misantroapă a omului în goană,
Sarcasmul infernal,
Le vezi în astă carte, 'nfipte' ntr-o icoană
Cu vârful de pumnal !*

Această mărturie lapidară, care încifrează sensuri grave, ne atrage încă o dată atenția că drama lui Răzvan poartă într-însa intenții ce depășesc considerabil tabloul pilduitor de epocă și simpla evocare în spirit pașoptist rectiliniu. Avem de-a face cu o dezvoltare interioară a idealurilor generației lui Bălcescu, cu o dimensionare spirituală calitativ nouă a literaturii pe subiecte istorice, reclamată de programul "Daciei literare". O comunicare firească se stabilește între imperativele social-naționale ale epocii și "răul sufletesc" al scriitorului, sensibilitatea ultragiată a individului superior vibrând intens la suferințele iscate de o societate care trecea treptat conținutul credințelor unui Bălcescu în formele unui "liberalism" exterior, de circumstanță. Este evident că drama *Răzvan și Vidra* își creează cu minuție un cadru național, urmînd unei ardente patriotice, care nu se oprește la schema polemică a comparației trecutului cu prezentul și nici numai la deplingerea, prin retrospecțiune aluzivă, a "luptei de ură între boieri și popor". Decepția unei conștiințe lezate, a unor aventuri sancționate aspru de o realitate dură, cinică și descurajantă, operează intens asupra întregului poem dramatic, într-o elevație poetică susținută de aprinderea unui demonism incipient. "*Caracterul înfocat, generos, eroic și impresionabil*"⁵ al lui Răzvan prefigurează, într-o filiație romantică cu elemente natural înrudite, titanismul eminescian. Destinul eroului, urcînd treptele dureroase către înțelegerea erorii săvîrșite, existența văzută ca o zadarnică "goană" spre împlinire, alimentată de "minia misantroapă" a eroului conștient de superioritatea sa, fără a diminua programul etic și social al piesei, îl potențează liric, nuanțîndu-l într-o reverberație impresionantă a patimilor individuale.

La rădăcina dramei se află o fatală confuzie, provocată tocmai de deturnarea unei porniri pure, "eroice" (afirmarea *dreptății* și apărarea *libertății*), într-o cursă către victoria egocentrică a persoanei. Răzvan apare, în primele două "cînturi", ca un atlet al revoltei generoase, încriminînd prin pamphletele sale versificate decăderea morală a stăpînirii, coalizînd apoi, ca haiduc temut, un grup simbolic al obidiților regimului despot. Pînă aci, eroul își îndreaptă "minia" pe calea protestului solidar, preocupat mereu de restabilirea valorilor etice ale umanității. Preferința autorului pentru Răzvan și implicarea — prin urmare — în dramă a "chestiunii robiei țăganilor" trebuie înțeleasă nu numai ca un ecou firesc al locului important pe care l-a ocupat în epocă împotrivirea activă față de robie ca fenomen social repugnant. Motivul romantic al țăganului, evocare pitorească a libertății individuale fără țărături, a circulat intens în operele unui mare număr dintre scriitorii secolului al XIX-lea. În desemnarea contradicțiilor dintre visul de eliberare al omului damnat, împrejmuit de pericolele unei lumi întristătoare, silueta peregrinului boemian a invocat adesea ideea dezlegării viciei de rigorile unei ordini sociale statornicite. Răzvan nu este totuși un erou fără țară și sentimentele sale capătă un profund accent românesc, dar obîrșia faraonică colorează mai intens, pe de o parte, dorul de libertate al unui rob prin naștere, pe de altă parte ostilitatea față de supunere și umilintă a unui descendent dintr-o stirpe familiară cu necuprînsul. Altă trăsătură atribuită adesea eroului-țigan în literatura romantică, și anume inconsecvența atavică, o instabilitate tradusă în izbucniri pasionale contradictorii și efemere, lipsește de la sine înțeles, în structurarea morală a lui Răzvan, care se dăruie luptei libertare cu o statornicie funciară. Aci, Hasdeu a dorit să ridice în fața unei vremi cuprinse de obsesia profitului personal figura temerară a unui *cavaler* care încearcă să reînvie epoca de aur a domnitorului Ștefan. Un individualism umanitar, care proslăvește — în bun spirit schillerian — *noblețea meritelor* unui paria, este opus egocentrismului ignobil al blazoanelor pîngărite de setea unei îmbuibări triviale, degradante. Traectoria eroului pleacă de la sublim pentru a sfîrși în capcana unui climat care ucide puritatea, convertind-o în patimă deșartă. Eroul neînfriecat slăvind Femeia la care tinde ca spre o culme a creației divine ("*De cînd pe dînsa o făcuse Dumnezeu / El nu mai face nimica fermecut de lucrul său*"), înlînește, de fapt, pierzania, căci Vidra îl îndreaptă — treptat — spre

⁵ v. Prefața autorului la ediția din 1867.

o pasionalitate, joasă a cărei ardere se consumă spasmodic în contingentul impur. Eroi, ea însăși scîrbită de decăderea veacului, nu se poate ridica la înțelegerea ideii de libertate, gravitînd orb în jurul măririlor trecătoare, sedusă de vraja *puterii*, dorind — prin urmare — să depășească mediocritatea printr-o înălțare aparentă, lipsită de valențele unei spiritualități superioare. Știința divină a ridicării lui Răzvan la lupta pentru umanitate este, astfel, covîrșită de morbul infernal al veacului lui Moțoc, prototip al aventurierului cinic, renăscut în orgoliul contradictoriu al nepoatei sale Vidra. Universul degenerescent în care Hasdeu își încadrează dramele sale istorice sufocă inițiativele generoase, contaminînd adesea și spiritele înalte. Destinul implacabil își pierde configurația enigmatică, soarta nemiloasă care-i doboară pe eroi venind din interiorul lor, ca rezultat al unui proces de alterare a conștiințelor.

Un rol important în pronunțarea „sarcasmului infernal” care înșingerează icoana lui Răzvan îl ocupă paralela tragi-comică pe care o descrie avarul Sbiera, menținut de-a lungul drumului parcurs de Răzvan spre damnațiunea finală, ca o imagine extremă a egoismului. Dat pildă de Vidra pentru ardoarea cu care își urmărește țelul ignobil, acest Harpagon agitat și febril dă monomaniile sale un sens dinamic, urmărind nu numai păstrarea averii, ci, mai cu seamă, creșterea ei neconținută prin tranzacții oneroase. Evadat din tipologia imobilă a clasicismului, Sbiera mișună în haosul satanic al veacului blestemat, ca reprezentant al unui vîtiu absolut, care se hrănește din propria sa substanță. Relația caracterologică dintre Sbiera și Răzvan, evidentă, începe de la opoziția fermă, pentru a trece, odată cu contaminarea eroului principal, într-o devenire caracteristică. Înfruntarea inițială, menținută pînă la apariția Vidrei, cedează treptat și se transformă într-un decalaj de intensitate a patimii egoiste, în care Răzvan mai agită încă, aparent, armele lui Don Quijote, în vreme ce Sbiera duce pînă la josnicie obezitatea lipsită de ideal a lui Sancho Panza.

* * *

În *Răzvan și Vidra* nu pot fi detașate cu bisturiul faimoasele două planuri. Observația social-istorică încadrează mereu prima noastră dramă de intensitate psihologică, într-o succesiune de tablouri spirale, cu respirația adeseori schimbată. Tirada dorului de țară din *Cîntul IV*, sau viziunea viitorului țării descrisă sacramental de prezumptivul voievod (în *Cîntul V*) dezvoltă tendințe profilate în tablourile inițiale. Faptul că decorația istorică exterioară acțiunii se estompează odată cu dezlănțuirea marșului orb către mărire nu trebuie să ne înșele. Ultimele trei părți ale poemului adîncesc elementele unui conflict expus mai întîi cu un exces de pitoresc descriptiv.

Deschizînd marea serie a dramelor istorice românești, *Răzvan și Vidra* se află și la punctul de plecare al piesei romantice autohtone de explorare a conștiinței omului ca individ. „Dramul” lui Hasdeu înseamnă pentru literatura noastră dramatică *Hernani* de Hugo și *Antony* de Dumas-tatăl în același timp. Conflictul în evantai din primele două secvențe (Răzvan contra tuturor înamicilor libertății) se complică interior odată cu apariția Vidrei, prin declanșarea unei opoziții între pasiunea pură („ștefaniană”) și patima egocentrică („moțociană”). Tabloul ultim încheie ca într-un solemn apogeu morală întregului conflict. Autorul manifestă o înțelegere vădită pentru caracterul fatidic al erorilor comise de corifeii acestei aventuri tulburătoare, care se sumetiseră să dea un curs voluntar destinului. Acordurile adînc patriotice și protestul față de nedreptate încadrează în nuanțe variate această „bucată cîstîtată”, pe care Caragiale o califică astfel în 1877, poate tocmai pentru autenticitatea interioară neașteptată a unei drame de evocare istorică.

Cînd, un an după premiera lui *Răzvan și Vidra*, Hasdeu publică în revista „Familia” o primă formă amplificată a dramei *Domnița Rosanda* (1868) — (reluare substanțial modificată a „Roxanei” din tinerețe) —, autorul încearcă, desigur, o repetare a experienței. Depășind de astă dată, prin materialul istoric, limita veacului al XVI-lea, autorul a menținut, din păcate, noua sa piesă într-un stadiu incipient, simplă schiță nefinisată încă. El intenționa, desigur, să prelungească în timp diatriba îndreptată împotriva *egoismului* sălbatic, impunîndu-și să depășească totodată, în plan literar, versiunile multiple ale dramelor și povestirilor române și polone despre frumoasa fiică a lui Vasile Lupu. Retipărită cu modificări în 1895 (sub titlul „Femeia”), această ultimă lucrare dramatică a lui Hasdeu adună variate posibilități necunoscute, într-o viziune încă nestratificată, cu unele pasaje adînci și câteva personaje interesante, plutind într-o atmosferă marcată de incertitudini artistice. Marele autor al lui *Răzvan și Vidra* ezita dureros dîncolo de zidurile mărețe ale capodoperei sale, dăltuită în marmură roșie.

* * *

Spectacolul omagial al Teatrului Național „I. L. Caragiale” * a transpus piesa lui Hasdeu elogiativ, cu dragoste pentru text și — mai cu seamă — cu o vie dorință de a dovedi viabilitatea scenică a unui text centenar. Ideea de a se simplifica până la liniaritate decorul a făcut loc textului, care a putut fi ascultat cu atenție. Fundalurile lui M. Tofan au avut o valoare sugestivă inegală. O concentrație a atmosferei a fost obținută mai ales în primele două cînturi, în vreme ce vestimentația a adus, tocmai în această parte a spectacolului, un exces de culoare rurală, mai ales în reconstituirea ambianței Iașilor, ca cetate de scaun a Moldovei. Direcția de scenă (Sică Alexandrescu) a lucrat mult asupra ritmicității acțiunii, cu rezultate evidente în cursivitatea reprezentației. Probabil deliberat, versurile lui Hasdeu au fost tratate mai ales ca un dialog în proză lirică. Tiradele de substanță romantică au fost însă frazate „natural”, chiar și cînd s-ar fi cerut o subliniere a farmecului, printr-o retranscriere nuanțată a declamatorului vibrant, inerentă degajării patetismului original. Pentru a evita trenarea mișcării s-au făcut unele tăieturi în text, puține și — în general — decupate cu o rotundă caligrafie scenică. Eliminarea din piesă a morții lui Sbierea în sala tronului (precedind alegoric sfîrșitul lui Răzvan) ni se pare, în schimb, nejustificată și chiar regretabilă.

S-a vorbit în presă de o „distribuție sărbătorească” a rolurilor, în sensul introducerii în spectacol a unor actori de mare autoritate. A fost, pe bună dreptate, unanim remarcată participarea la reușită a lui Al. Giugaru (care a dozat remarcabil semitonurile comicalui derizoriu într-o încarnare memorabilă a boierului Sbierea), ca și creația de bun-gust (cu un deosebit simț al măsurii!) a lui Marcel Anghelescu (Moș Tănase). S-a relevat, de asemenea, prezența popularului artist Gr. Vasiliu-Birlic printre componenții grupului de țigoveți din primul tablou. Tonalitatea majoră a accentelor sale comice — la o mare distanță de glasurile mici ale celorlalți interpreți din grup — e făcut, poate, să ne apară ca, depășind măsura cerută, replici de un interes — de fapt — secundar.

Dincolo de orice adăugiri festive, cuplul central a afirmat posibilitățile certe ale unor actori din generațiile mai noi. În rolul Vidrei, Eugenia Dragomirescu a valorificat proaspetele resursele textului, dar numai după ce a depășit atitudinea rigidă din tabloul 2, și — luptînd cu tendința pozei ostentative — s-a situat, treptat, într-o concordanță reală cu substanța textului, realizînd, mai ales, cu finețe trecerea atît de dificilă din ultima scenă, cu o tainică înțelegere a feminității înflorite din finalul tragic al piesei. Emanoil Petruț a ocîlit, cu o maturitate scenică îmbucurătoare, primejdia discursivității, izbutînd în primele patru cînturi o interpretare umanizată, covîrșind grandilocvența unor pasaje printr-o naturalitate stilizată a ținutei. Trecerea bruscă la crisparea morbidă din tabloul ultim, ca și precipitarea recitării în marile tirade, indică zonele încă nefinisate ale unei creații care se poate ridica la înălțimea răspunderii. Am admirat încă o dată noblețea firească și echilibrul supravegheat al mișcării cu replica în apariția scurtă a lui Marcel Enescu (Hatmanul). În ceea ce privește alte roluri de întindere ale piesei, regia n-a mai crezut a fi necesară repetarea unei inițiative de felul introducerii lui Gr. Vasiliu-Birlic într-o apariție episodică. Trebuie spus totuși că interpreții rolurilor din planul secund al dramei s-au menținut cu o conștiinciozitate înțelegătoare în sublinierea apăsătoare a unor profiluri, slujind cerințele compoziției colorate a unor tablouri romantice. Cuprindem în acest gînd actori atît de diferiți cum sînt Chiril Economu (Bașotă), Gr. Nagacevski (Răzașul), Victor Moldovan (Minski), N. Gr. Bălănescu (Vulpoiul), Alfred Demetriu (Piotrowski), acesta din urmă, specializat în chip bizar, de la un timp, în exerciții comice de fonetică poliglotă.

Deși doinele haiducești cu accentul lor autentic nu cuceresc prin muzicalitate, sau poate tocmai de asta, și cu toate că planul adînc al piesei mai ascunde valori care tac, spectacolul Teatrului Național emoționează prin decizia afirmării unui mare text literar românesc, încredințîndu-ne că „dramul” lui Hasdeu își cucerește în timp dimensiunea cea mare a duratei.

V. Mîndra.

* Regia: Sică Alexandrescu. Decoruri și costume: Mihai Tofan. Distribuția: Emanoil Petruț (Răzvan); Eugenia Dragomirescu (Vidra); Al. Giugaru (Sbierea); Marcel Anghelescu (Tănase); Chiril Economu (Bașotă); Gr. Nagacevski (Răzașul); N. Gr. Bălănescu (Vulpoiul); Marcel Enescu (Hatmanul); Victor Moldovan (Minski); Alfred Demetriu (Piotrowski); C. Diplan (Vascan Ganea); Marian Hudac (Iscoada); Liviu Crăciun (Ciobanul); Alexandru Hasnaș (Soltuzul); Gr. Vasiliu Birlic (Dascălul); Valeria Seciu (Bălatul); Alexandra Polizu (Prima țigoveată); Cristina Săvescu (A doua țigoveată); Zoe Gherasimat (A treia țigoveată); Florica Dima (A patra țigoveată); Maria Grecescu (A cincea țigoveată); Nicolae Enache (Primul țigoveț); Costache Diamandi (Al doilea țigoveț); Gh. Buliga (Al treilea țigoveț); Ilinca Tomoroveanu (Prima fată); Rodica Popescu (A doua fată); Petre Pătrașcu (Primul hoț); Traian Stănescu (Al doilea hoț); Anatolie Spînu (Al treilea hoț); Șt. Gavriloița (Primul haiduc); C. Melcea (Al doilea haiduc); George Paul Avram (Prezentatorul).

LA TEATRUL DE COMEDIE

„OPINIA PUBLICĂ” de Aurel Baranga



Marcela Rusu, Ion Lucian, Rada Ecligan, Gh. Dinică și Mihai Fotino

vizuți de: NEAGU RĂDULESCU

www.cimec.ro