

REEVALUAREA UNUI DRAMATURG LIRIC

„LUCEAFĂRUL” DE B. ȘT. DELAVRANCEA
LA TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA”*

Semnifică oare trilogia istorică a lui Delavrancea o recrudescență a dramei romantice în pragul noului secol? Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să ne amintim că, în jurul lui 1900, dramaturgia europeană cunoștea valul unei *reații poetice* față de afirmarea tot mai decisă a naturalismului epigonilor ibsenieni. În același timp nu mai putea fi vorba despre o întoarcere la barocul teatrului hugolian. Interesul pentru psihologie și, în general, analiza individualităților dusese prea departe campania tulburătoare de dezvăluire a proceselor dintre individ și societate, pentru ca omul să se mai poată disimula pe scenă în patetice simplificări. Se reunesc acum și în teatru, cu oarecare întârziere față de poezie și roman, dorința de transcendere spirituală a durerilor existenței cu sentimentul culpabil de neglijare a efortului artistic, după ani de predilecție (justificată istoric) pentru afirmarea directă a adevărului natural. Rezultă tendințe variate de reabilitare a poeziei dramatice, dintre care cele mai fertile n-au părăsit, nici un moment, cuceririle dramaturgiei de idei. În cercul polar al anilor dintre veacuri, s-au dezvoltat astfel atât teatrul simbolist, cu armoniile sale muzicale dizolvate într-o densă atmosferă feerică, cât și lirismul pasional al dramelor dragostei, care încercau o ridicare a dialecticii sentimentelor în sfera reprezentărilor capitale despre om. Paralel cu stilizarea extremă a simbolurilor, mai întâi la Maeterlinck, apoi (cu o altă adâncime) la Claudel, o variantă facilă a valului liric prelungea fastul neoromantic al pieselor lui Rostand sau reșuta dannunziană a gustului pentru bucuriile formelor dantelate. Trebind prin această etuvă lirică, teatrul de idei a cunoscut pierderi și stagnări, după care și-a continuat însă drumul, cu un nou rafinament al expresiei.

În ceea ce-l privește pe Delavrancea, zelul antiromantic din întreaga perioadă a tinereții l-a condus către o autentică exuberanță naturalistă. După ce a răscolit suferințele domnișoarelor din pensionul Elenei Miller-Verghi, distrugându-le idoli romantici în științifice pledoarii iconoclaste, autorul *Sultâncai* avea să-și confirme opiniile, în viziunea zolistă din primele povestiri, ca și, mai târziu, în zeci de articole și cronici tăioase. Ce anume reproșa în 1895 Delavrancea dramei *Despot-Vodă*, în analiza vehementă care i-a atras admonestarea lui Maiorescu? Tocmai „elocința” parazită a

* Regia : Ion Cojar. Decoruri : George Ștefănescu. Costume : Sanda Mușatescu. Distribuția : Petre Gheorghiu și Dinu Dumitrescu (Petrul Răș); Jean Reder (Logofătul Balos); Mircea Bașta (Vornicul Groza); Nae Ștefănescu (Hatmanul Mihu); Mircea Corbu (Pircălabul Matiaș); Mircea Gogan (Postelnicul Albotă); Misail Chiriță (Pircălabul Liciu); Gheorghe Oprina (Spătarul Sandru); Dorin Dron (Biv vel logofătul Troțușanu); Emil Reisenauer (Pan Crasneș); Mihai Badiu (Pan Cosma); Petrică Vasilescu (Chelarul Hirea); Ștefan Ciubotărașu și Mihai Mereuță (Mogirdici); Dan Damian (Sandomir); Ion Besoiu (Corbea); Aurel Cioranu (Cremene); George Măruțan (Doftorul Smil); Vasile Boghiță (I-ul ostaș); George Stilu (Al. II-lea ostaș); Corneliu Coman (Al III-lea ostaș); Traian Marda (Un copil de casă); Paul Sbrânzea (O iscoadă); Gina Petrini (Elena Doamna); Ica Matache (Oana); Lucia Mara (Genunea); Matilda Bărbulescu (Nastasia); Aurora Șotropa (Dolca).

„stihăriei dramatice”, „maniera facilă (de) a pune în loc d-o idee o figură” (de stil) Observind cu ascuțite indecizii autorului în construcția lui Despot, Delavrancea va insista mai ales asupra păcatului poetizării facile, a vinei „de a zugrăvi” numai „partea externă a omului și a naturii”. Mai pe scurt, cronicarul repudia lirismul golaș, versul despărțit de esențe și devenit „metod ușuratic”, care „dus la extreme devine urât și banal”. Numai un imbold subiectiv îl împinsese pe Maiorescu să infirme în *Poeți și critici* un punct de vedere familiar limbajului estetic al „Junimii”, și anume obligația artistului de a intrupa *ideea* în imagine. La Delavrancea, acest idealism concret hegelian era subsumat însă interesului acut pentru caracterul „experimental” al literaturii, pentru „baconismul literar”, cum denumise el într-un articol din 1881 școala naturalistă. Liric prin temperament, îndrăgostit de linia melodică a folclorului literar românesc, scriitorul cultiva în același timp poezia „psihofiziologică” a observației vieții. Ardoarea cu care dorea să exprime adevărul, chemarea sa de tribun moralist au favorizat apropierea de școala nouă a expresiei crude, ca armă de luptă în patetica răsturnare a aparențelor roz. Admirator al lui Balzac și Zola, dar în același timp atras de retorica pasională, Delavrancea respingea „naivitățile romantice”, în numele unui cult romanțios pentru „autenticitatea” naturalistă. Cu modificări de structură neînsemnate, fervența naturalistă n-a dispărut nici în ultima fază a creației lui Delavrancea, mereu impletită însă cu sentimentalitatea și setea de culoare ale unui meridional ireductibil.

În articolul din 1881, citat mai sus¹, autorul de mai târziu al trilogiei istorice, încercând să definească „evoluția naturalistă”, ajungea, printre altele, la o accepție deloc ortodoxă și extrem de interesantă a acestei noi religii pe care o adoptase cu o febră aproape mistică. „*O literatură shakespeareană mai științifică*” — iată cum definea Delavrancea naturalismul, exprimând astfel limpede legătura pe care o stabilea între poetica meditativă a tragediilor cunoașterii și adincirea, prin observație experimentală, a dramelor individului, implicat într-un conflict fundamental cu lumea.

Despre „influența shakespeareană” asupra trilogiei lui Delavrancea s-a vorbit nu o singură dată. Sugestiile și chiar analogiile sînt, într-adevăr, mai mult decît evidente. Într-un articol valoros², Zoe Dumitrescu-Busulenga înregistrează critic constatările altora și adaugă observații inedite cu privire la „străfulgerări de model shakespearean” pe care le întîlnim în cele trei drame ale autorului nostru. Remarcabilă ne apare, mai cu seamă, în acest articol, relevarea, dincolo de similitudinea unor situații, a comunicării cu datele filozofice ale trilogiilor lui Shakespeare (scepticismul lui Trotsșanu în deosebirea distanței dintre esență și aparență, ș.a.).

Reamintindu-ne legătura pe care tinărul Delavrancea o stabilea între autorul lui *Hamlet* și naturalism, cunoscîndu-i de asemenea repulsia față de romanțiozitatea factice, ni se pare interesant să reluăm discuția asupra „influențelor shakespeareane” dintr-un alt punct, venind dinspre o anume experiență a spectacolului teatral din epocă. Diferitele tendințe de adaptare a marilor roluri shakespeareane la o sensibilitate modificată cunoscuseră spre sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea variante diferite la o direcție realisto-naturalistă, ramificată de la Cleopatra în viziunea pasională a Eiconorei Duse pînă la Shylock-ul lui Novelli sau la Hamlet în concepția unui Irving. Este foarte probabil că în construcția principalelor personaje ale trilogiei, Delavrancea a „shakespearizat” în spiritul interpretărilor „însăpăimîntătoare”, sanctificate artistic de marile figuri nonconformiste ale teatrului european. O „teatralitate” veristă însoțește mereu textul poetic al eroilor trilogiei, unind într-un mod neașteptat notația „psihofiziologică” a indicațiilor din paranteze cu meditația lirică, trecînd de la scene „tari”, pe care unii croniciari dramatice aveau să le considere violent naturaliste³, la cultivarea echivocului subtil în dialoguri ce aspiră la suculența colocviilor hamletiene. Ceea ce este „shakespearean” în dramele istorice ale lui Delavrancea ne apare strîns legat de experiența scenică a teatrului antiromantic al vremii, în vreme ce filonul liric, susținut de structura intimă a replicii, de orchestrarea retorică a înfruntărilor, capătă un aer livresc, romanțios prin excesul calofilic.

Dincolo de numeroasele situații reeditate sau de repetarea (fragmentară) a unor personaje, cea mai reală apropiere a trilogiei de marile Shakespeare este conținută în chiar proiectul grandiosului triptic de tragedii domnești. Munteanu Delavrancea s-a

¹ „Guacinta Pezzana Gualtieri”, în „România liberă”, V, nr. 1148, 7 aprilie 1881.

² „Influența shakespeareană în trilogia dramatică a lui Delavrancea”, în „Limbă și literatură”, VI, 1962.

³ Vorbind despre momentul „arderii rînii” lui Ștefan (*Apus de soare*), Corneliu Moldovanu avea să exclame: „Nu cunosc în literatură o scenă de un realism mai crud, mai brutal”.



Lucia Mara (Genunea) și Ion Besoiu (Corbca)

adresat letopisețelor Moldovei tocmai pentru a obține o sugestivă suită de destine, evoluind într-un sistem unitar de conflicte tragice, după exemplul ciclului istoric shakespearean. Paralela nu trebuie dusă prea departe, dar avem, evident, de-a face cu o reluare a unui mare proiect eminescian. Într-un șir de piese care își schimbă, odată cu natura personajului central, și cadența dramatică, re-apare în cercuri concentrice motivul „amar al puterii”, grefat pe imperativul statornic al apărării libertății naționale.

Revenind la întrebarea inițială, am putea, în fine, răspunde în linii mari. Nu putem socoti trilogia lui Delavrancea drept un reviriment tardiv al dramei noastre romantice. Cele trei piese istorice, cu o respirație inegală, conțin, în variante înrudite, aceeași tendință de a „shakespeariza științific”, de a include observația balzaciană și descripția zolistă în dezvoltarea unor scene sau în amănunțirea unor caractere cuprinse de ambianța poetică a unor basmuiri străvechi.

Piesele gravitează solemn între poetica evocativă și naturalismul dramatic, parcurgând cărările istoriei cu emoția unui peregrin modern.

* * *

Caracterul poetic al trilogiei lui Delavrancea se întemeiază pe o structură savant lirică. Avem de-a face cu un univers poetic închis, feric în înțelesul grav al cuvîntului. Ceea ce i-a făcut pe unii cercetători să asemuiască *Apusul de soare* cu un basm popular e, poate, tocmai aflarea unor adevăruri tipologice într-o mișcare de ceremonial fix. Aci, ca și în celelalte două părți ale trilogiei, a atras atenția simbioza accentelor realiste cu patetismul arhaizant, însoțirea stranie a minuției naturaliste în unele momente-cheie cu fabulosul legendar. Iată, de pildă, moartea lui Ștefan. Eroul se îndreaptă spre ușă, cu sabia în mână, teribilul pontif justițiar, înconjurat de nimbul arătărilor sfinte. După ce străbate imperial scena către locul luptei cu balaurul zavistiei boierești, Ștefan se întoarce cu fierul paloșului înroșit de sînge. Cel ce moare în fața publicului acum este însă pur și simplu un om surprins în ceasul întîlnirii cu neantul, moartea însăși căpătînd o descripție scenică veristă, apropiată manierei lui Zacconi. Ștefan „sufflă greu”, apoi „sughite”, se cutremură, pătruns de slăbiciune („Frig... frig...”), iar „sughite”, după care „se în-

www.cimec.rotinde în șira spinării” și, în sfîrșit, „îv

cade capul pe pieptul Oanei". Construcția aceasta *contrapunctică*, trecînd mereu de la recitativul romantic la gestul de o naturalețe crudă, colorează cele mai bune secvențe ale trilogiei. Acolo unde această opoziție stilistică congenitală se destramă, apar lumi-nișuri decorative, invadate de păpuriș livresc, și fluxul dramei se întrerupe.

* * *

Este vădit că Delavrancea a adoptat conștient experiența folclorului în construirea feeriilor sale cu teză, și anume într-un sens favorabil situării personajelor „între vis și viață”. Merită să cităm, în acest sens, un pasaj important din discursul de recepție la Academie (1913), unde își manifestă înflăcărat adeviunea la „retorica instinctivă a poporului român”, care ar consta în „*idealizarea realului și realizarea* (aci cu sensul de *materializarea*) *idealului*”. Lauda acestor „două operațiuni” „în legătură cu viața cuvintelor” se bazează tocmai pe funcția lor binară, de a spiritualiza faptul brut și de a materializa „ceea ce e prea subtil și prea greu de închipuit”. În planul creației culte, autorul *Apusului de soare* avea să reia această dualitate a viziunii artistice, împletind firele psihologismului și imagistica dură a adevărului fiziologic în situații poetice, țesute cu arabescuri folclorice.

Înțelegem astfel că raporturile strînse ale trilogiei cu folclorul nu sînt incidente. Convenționalitatea realistă a literaturii populare oferă variate căi de sublimare contradicțiilor unui autor care, însușindu-și „revolta și deznădejdea byroniană”⁴, nu înțelege să renunțe la dezvăluirea aspectelor abrupte ale vieții ca fenomen biologic. Poate că tocmai efortul de „sobrietate”⁵, pe care vîrsta matură și epoca i l-au cerut

^{4, 5} Tudor Vianu : „Delavrancea” (conferință) în An. Acad. Rom., vol. VIII, 1958.



În prim-plan : Jean Reder (Logofătul Baloș), Petre Gheorghiu (Petrul Rareș) și Mircea Bașta (Vornicul Groza)

lui Delavrancea, s-a îndreptat către o însoțire, în spirit folcloric, a retoricii elegiace cu vitalitatea frustră, cu imagistica existențială directă. Basmele lui Delavrancea și, mai ales, excelența sa bucată *Departe, departe*, introduceau, cu un aer parodic, în ambianța austeră a poveștilor bătrâne, sarea și piperul snoavelor „lumești”, de o egală extracție folclorică. În piesele sale istorice, această experiență e reprodusă într-o tonalitate sobră. Zîmbetul parodic a dispărut, în vreme ce informația istorică este triată și subțiată sub imperiul unei viziuni cu mult mai îndrăznețe, tinzînd spre dezbateră etică de mari proporții.

Este ușor de observat că limba vorbită de populația trilogiei lui Delavrancea nu este curat moldovenească și, la drept vorbind, nici de tot veche. Dialectul particular al acestui univers liric, străbătut de Ștefan și urmașii săi, este — de fapt — rezultatul unei încrucișări de forme lingvistice, cu un lexic variat, supus însă unui *ritm retoric unitar*. Procedul urmează lecția sintezelor folclorice care comprimă straturile succesive ale evoluției limbii populare și își adjudecă bucurosi termenii cei mai noi, făcîndu-i însă să se plieze limbii dominant al versului. Ștefan și Rareș nu vorbesc desigur, în piesele lui Delavrancea, ca orzarii din Bariera Vergului, dar nici ca niște eroi împrumutați din cronicile străbune. Autorul se străduiește să întocmească un grai țărănesc fără „țărănii”, familiar și festiv totodată, cu schimbări de nivel potrivite modificării situațiilor. Toate piesele trilogiei își consumă acțiunea la două niveluri, urmînd și aci, într-un fel, exemplul acelor tragedii shakespeareene în care două lumi se interferează între castelele nobiliare și hanurile sordide, înlesnind comentariul acid și reliefaarea marilor înțeleșuri.

Trilogia autorului nostru nu duce însă prea departe distanțarea celor două planuri, deoarece n-are în vedere o despărțire netă în universuri sociale opuse. Domnul, boierii, jupînesele și oștenii par a trăi sub un acoperămint comun, în care deosebirile — ca și în eposul popular — sînt mai ales de natură etică, iar eticheta de o simplitate patriarhală. O obște de soldați respectînd rangurile și acceptînd jurisdicția căpeteniilor urcă și coboară laolaltă, de la o scenă la alta, cele două tărîmuri adiacente: podișul superb al *istoriei* și ambianța casnică dintre două lupte. Față în față cu primejdia comună (inamicul străin sau trădarea internă), personajele — pînă atunci de o vitalitate simplă — se simt scăldate în lumina eternității și — prin urmare — graiul lor se înobilează, devine oratoric și ceremonios. Stînd pe „laița de piatră” din ograda castelului, Ștefan adoptă un grai familiar, obținut de autor prin stilizarea modernă a limbajului poporan: „*Partea mea — îi spune el nevestei — a fost să sărut ce este al meu ca și cum n-ar fi al meu, să fur mîngîierile și mîngîiere să nu am*”, după care i se adresează fetei sale: „*Dă-nainte, Oană!*”, și își spune sieși: „*De! nu fi muiere!... Grozav am îmbătrînit*”. Dar, auzind că se urzește un complot, Domnul părăsește brusc ipostaza retragerii în efemer și pășește decis în planul istoriei. În același timp, replicile sale și ale celor din jur își schimbă natura, printr-o disciplinare retorică, cu un alt spațiu acustic: „*Uorba de pe urmă a lui Ștefan e lege tuturoră?*” *Sfîntă ca sfînta cuminicătură din sfîntul potir*”, răspunde Moghilă, infiorat parcă de prezența nevăzută a generațiilor viitoare. În *Uiforul*, cele două planuri se desprind prea vizibil, iar Ștefăniță răspunde cu un glas lui Arbore și cu altul, în dialect schimbat, prietenilor săi de chef sau polonezei Irma. O revenire la suprapunerea celor două tonalități este schițată în *Luceafărul*, dar aci semitonurile de trecere se pierd uneori, și haina convențională a secvențelor superioare se revarsă adesea peste interstițiile familiale, reducîndu-le fluentă. Între sudura interioară a dramelor și eflorescența lor verbală relația devine la Delavrancea străvezie, indicînd — încă o dată — cuvîntul și armoniile fonetice ca principalul material de construcție al unui edificiu dramatic cu o dinamică restrînsă, în care mișcarea scenică este subordonată gesticulației retorice. Firește, scriitorul ambicionează o diversificare a funcției cuvîntului și alternează exprimarea directă (mai mult sau mai puțin colorată) cu aforistica acoperită a dialogurilor „în dodii”, cu iz filozoficesc, ca în convorbirile dintre Ștefan și doftorul Șmil (*Apus-de soare*), sau ca în intervențiile logofătului Troțușanu (*Uiforul* și *Luceafărul*). Dar și în această aventură a hermetizării limbajului, Delavrancea recurge la tehnica paremiologică a folclorului, ca în acest răspuns sibilinic al lui Troțușanu: „*Mai bine n-am fi fost decît-am fi, măriata. Nefiînd, am fi tina ce călcăm în picioare, sau abisul ce se pierde în văzduh, or întunericul care învăluie lumea...*” Subtilitățile nu lipsesc nici din replicile aluzive ale personajelor pozitive, oameni de acțiune ostili „sofiilor” sceptice practicate de Troțușanu, dar minuitorii ai sarcasmului ofensiv și ai diplomației subțiri. Preluînd din studiul

specializat al folclorului elemente ale „expresivității verbului”, ca — de pildă — „repetirea estetică” observată de el în balade, Delavrancea a utilizat totodată aparențele stilului cronicăresc, nu numai pentru precipitarea „atmosferei” specifice, dar și ca posibilitate adecvată de *intelectualizare a limbajului* în momentele meditative. Spirite pragmatice, eroii exemplari ai lui Delavrancea nu disprețuiesc totuși tacialele filozoficești. Rezolvîndu-și de obicei neliniștile cu sabia în mînă, acești fanatici ai faptei găsesc timp să rostească sau să asculte sentințe firosoase, cu dedesubturi adinci, cerebralizînd în mod neașteptat împărățiile de basm peste care domnesc și mijlocind, prin apropiuri cărturărești, o ridicare la general a întîmplărilor istorice din care se alcătuieste existența lor. Patriotismul acestor bărbați integri este total și incercat. Într-un univers al trăirii plenare, în care jumătățile de măsură sînt inacceptabile, unde „singele mușatinilor n-are astîmpăr”, refuzul subordonării față de străini, ca și respingerea tiraniei lui Ștefăniță se încadrează firesc în coordonatele eposului eroic popular. Meritul lui Delavrancea este de a fi realizat joncțiunea cu folclorul într-o modalitate originală, adecvată — într-o mare măsură — sensibilității moderne.

* * *

O blîndă uitare a acoperit multă vreme ultima piesă a trilogiei. Impresia nefavorabilă a spectacolului-premieră din decembrie 1910 a interzis aproape — decenii de-a rîndul — lectura atentă a textului, judecat cel mai adesea în grabă și sub semnul unor prejudecăți. După dozajul fericit al clarobscurului în *Apus de soare*, *Uiforul* a acumulat accentele tari ale unui acut interes pentru patologie, în vreme ce *Luceafărul*, neliniștit cîntec al lebedei, a dezvoltat un lirism dens, în tonuri stînte de elegie descurajată. Echilibrul primei drame a facilitat cristalizarea unui personaj memorabil, cu treceri repezi din aburul legendei la psihologismul crud, aspirînd în matca unui caracter absolut toate mișcările celorlalte roluri, printr-o subordonare firească, care a dat pasajelor laterale ale acțiunii o necesitate literară expresă. Piesa secundă a avut parte de o construcție agitată, cu o dinamică mai mult exterioară, punctată des de „efecte” tăioase. Aci eroul central a fost menținut, pînă în actul final, dincolo de izvoarele poeziei, evoluînd mai mult cazuistic între complexul neputinței și deschierea nativă. Structura bivalentă pe care se bazează unitatea figurii lui Ștefan este desfăcută în *Uiforul* în două reprezentări unilaterale. Lipsit de elocința eroică (prin urmare, de spiritualitatea înaltă), Ștefăniță este redus la o gestică volitivă nudă, rătăcind exasperat într-o existențialitate joasă. În același timp, Arbore, moștenind de la Ștefan — în linie literară — grandioarea patetică a unei bătrîneți venerate, e diminuat prin liniaritate, dezlipit de autenticitatea terestră.

Distanța valorică dintre cele trei piese ale trilogiei poate fi măsurată cu lungimea de undă a spiritualizării conflictului. În principiu, toate părțile trilogiei reiau — din unghiuri ușor modificate — conflictul dintre tradiția idealului național și erneltirile individualismului ignobil. Ștefan împotriva grupului Ulea, partidul boierilor lui Ștefan împotriva ambițiosului Ștefăniță, Rareș împotriva oportuniștilor din jurul hatmanului Mihai repetă aceeași înfruntare, cu puncte de plecare în teatrul romantic propriu-zis, de la Hasdeu la Alecsandri. Dar în vreme ce la acești predecesori drama creștea întreagă din confruntarea patriotismului popular cu convulsiile interesului egoist, în piesele lui Delavrancea *conflictul inițial devine cadrul istoric al unor tragedii individuale*. *Apus de soare* ne înfățișează, cum s-a mai spus, lupta titanică dintre o neobișnuită energie vitală și spectrul morții. Forța dramatică a piesei vine însă din transformarea acestui duel în opoziția tragică dintre *voinea* creatorului de valori Ștefan și *haosul* împotriviților oarbe, amenințînd destrămarea unei opere demiurgice. Moartea, complotiști interni, dușmanii înarmați dinafară reprezintă, într-o uniune diabolică, tendința nocivă de ruinare, de risipire a edificiului Moldovei independente. Măreția eroului din *Apus de soare* este degajată tocmai de remarcabila dimensionare spirituală a intervențiilor sale în necesitatea istorică.

În *Uiforul*, drama personală a lui Arbore atinge, o singură clipă, dialectica înfruntărilor superioare (în tirada sa împotriva „urei” ca dezvoltare terifiantă a germenului distructiv ascuns în om), în vreme ce Ștefăniță depășește microcosmosul politic numai în tulburătoarea sa izbucnire față cu portretul bunicului său.

Luceafărul aduce în ordinea comunicării dintre istorie și individualitate o tendință de melancolică împăcare. Rareș încearcă să refacă edificiul lui Ștefan, să lege la loc capetele rupte ale gloriei unei Moldove puternice și libere. În această tentativă de reconstituire a trecutului, Rareș este contrariat de dificultățile unui prezent nefavorabil.

Dintre trăsăturile morale ale tatălui, Petru va reține sacrificiul de sine și simțământul răspunderii, dar nu va mai reedita — ca erou literar — aceea conștiință „a excepționalității, capabilă să-l așeze într-un conflict prometeic cu haosul și mediocritatea. Astfel, înfruntarea decisivă va fi, de astă dată, limitată la comparația unui trecut ideal cu un prezent descurajant. Rareș trăiește drama unui suflet mare, obligat de o ambianță decadență la un epigonism nedrept și, de aceea, cu deosebire dureros. În *Luceafărul*, autorul primește reverberarea unui motiv eminescian, sublimat în gesturi temerare care cuprind, în superba lor îndrăzneală, presimțirea înfringerilor inevitabile.

Spre deosebire de *Apus de soare*, unde Ștefan și generația sa trăiau puternic sentimentul unei existențe împlinite (pe toate planurile), în *Luceafărul* abundă viețile ratate, iubirile nesatisfăcute, vitejiile umilite. Lirismul nostalgic al piesei se întemeiază pe decalajul spiritual dintre era „soarelui“ și timpul potrivit al „luceafărului“. Pentru a întemeia în acest spațiu problematic o construcție de o corespunzătoare intensitate artistică, autorului i se cerea să distingă psihologia complexă a unui erou modern, cutremurat de complicațiile raporturilor dintre om și istorie. Delavrancea n-a mai putut urca această treaptă, iar *Luceafărul* a rămas scaldat în penumbra unei neliniști poetice, cu izbucniri de un ardent patriotism, într-o construcție dramatică inegală. Oricum, și în acest text, virtuțile dialogului delavrancian rezistă, încă o dată, prin virtuozitatea atmosferizării, prin repetiții subtil gradate, explorând în ritmuri folclorice muzicalitatea modernă a versului alb.

* * *

Hotărîrea Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“ de a scoate *Luceafărul* de sub obrocul unui destin nedrept este mai mult decît lăudabilă. Un prim pas curajos în această direcție fusese făcut, cu cîțiva ani în urmă, la Oradea. De data aceasta apare mai limpede încă sensul readucerii în actualitate a unui text cu multiple disponibilități latente. Singur programul etic al acestei piese n-ar putea justifica efortul unei resuscitări. *Luceafărul* rămîne însă una dintre creațiile certe ale teatrului nostru poetic, cu frumuseți de expresie capabile să redeștepte imaginile unui trecut pilduitor. Rezerva unor critici de teatru față de înscrierea acestei piese în repertoriu se datorește, probabil, unei înțelegeri discutabile a „dramatismului“ textelor literare. Eroarea vine din considerarea *acțiunii* încordate ca unică posibilitate de respectare a condiției scenice. Există însă multiple izvoare de teatralitate autentică, printre care degajarea continuă de atmosferă poetică și conservarea unui cadru feeric prin magia cuvîntului recitat.

Direcția de scenă a spectacolului bucureștean (Ion Cojar) a izbit, pentru că n-a pus la cale o ritmizare teatrală prin respirație scenică artificială. S-a întreprins, dimpotrivă, o accentuare a armoniilor lirice, urmărindu-se, îmi place s-o cred, o reabilitare contemporană a *teatrului poetic*. Au fost deci reduse unele momente de acut „dramatism“ exterior (ca, de pildă, zidirea fiilor lui Gritti) și au fost atent filate momentele de emoție sentimentală, pentru a despărți fiorul poetic de accentele melodramei. Actorii ca Ion Besoiu (Corbea) sau Lucia Mara (Genunea) au înscris realizări remarcabile pe linia unei *interiorizări sonore*, adăugînd oralității poematice o căptușeală sufletească stilată. Alternanța dintre realismul violent al unor scene și recitativul patetic a fost, în general, ferită de treceri brusce, evitîndu-se fragmentarea întregului, cu excepția primului act, care a demarat mai greu și unde scena întîlnirii dintre Petru și boieri s-a desfășurat într-un spațiu sărac și pe un ton mai mult expozitiv, fără măreție.

Rolul lui Petru Rareș a fost încredințat unui actor cu largi resurse vitale, care a adus pe scenă un personaj viabil, candid și energic totodată, cu un farmec constant, menținut tocmai printr-o sinceritate ardentă, mereu în atac. În rolul înțeleptului Rareș, Petre Gheorghiu a manifestat însă o neliniște tinerească excesivă, care a stins tonalitatea elegiacă a unor pasaje. O caracterizare prea netă a acestui erou înnegurat a scăzut linia creației în momentele meditative, mai cu seamă în tabloul final. O lecție de măsură și cusătură savantă a comicului cu naturalitatea frustră, țărănească, a constituit-o creația lui Mogîrdici, în versiunea originală a lui Ștefan Ciobotărașu. Rostirea fin rotunjită a unor replici „grase“, pretabile la șarje, a caracterizat intervențiile lui George Mărutză în rolul dificil — uneori, inaderent la substanța dramatică a piesei — al doctorului Șmil. Pentru Dorin Dron, rolul logofătului Troțușanu — deși redus la puține fraze — a fost covîrșitor, întrucît cerea o colorare aluzivă a „sofiilor“ alambicate și nicidecum un ton alb, flegmatic.

O greșeală vădită a regiei a dus la neglijarea conturului propriu al unui număr de personaje episodice. Grupul boierilor trădători (interpretați de Nae Ștefănescu, G. Oprina, Mircea Gogan), care ar fi trebuit să opună lui Petru un cor de voci ipocrite, oscilând viclean între obraznicie și minciună, s-a menținut într-o uniformitate incoloră, fără a realiza imaginea de contrast moral, absolut necesară în confruntarea unor categorii etice distincte. Recitarea cantabilă, deloc desfăcută în sensuri și nuanțe, a redus considerabil rostul unui personaj important ca Vornicul Groza (Mircea Bașta). Ni s-a părut că direcția de scenă, în dorința de a evita clamările melodramatice și — în general — stridențele declamatorii, a favorizat uneori, prin exces, o anemizare a figurilor din planul secund. Excepții meritorii fac Jean Reder (Baloș), Ica Matache (Oana), Gina Petrini (Elena), Petrică Vasilescu (Hirea), Aurora Șotropa (Dolca).

Am fi preferat o scenografie adecvată dominantei poetice a textului (și a spectacolului!). Stilizarea, evitarea barocului nu contrazic, desigur, o împlinire lirică a ambianței scenice, prin utilizarea unor surse de suavă melodicitate. Birnele aspre ale decorului (George Ștefănescu) și amestecul bizar al costumelor (Sanda Mușatescu) n-au rămat consecvent cu muzica textului.

Consemnând încă o dată temeinicia inițiativei și relevând frumusețea scenelor-cheie care-i reunesc pe principalii protagoniști, avem destule motive să socotim recenta reinviere a *Luceafărului* ca una dintre înfăptuirile tendinței de reevaluare a textelor marii dramaturgii românești.

V. Mîndra

Teatrul de Stat „Valea Jiului”
din Petroșani

„ADUNAREA FEMEILOR”
de Aristofan

Fotocronica

Scenă din spectacol

