

# CLASICII NOȘTRI LA ÎNCEPUT DE STAGIUNE

Teatrul Național  
din Timișoara

## VIFORUL

de Barbu Ștefănescu  
Delavrancea

Data premierei : 2 octombrie 1975.  
Regia : IOAN IEREMIA. Scenografia : EMILIA JIVANOV.

Distribuția : GHEORGHE STANA (Ștefăniță Vodă) ; VLADIMIR JURĂSCU (Luca Arbore) ; GIL PĂTRU (Vornicul Cărăbăt) ; GEORGE LUNGOCI (Postelnicul Cosma Șearpe) ; MIRON NEȚEA (Vistiernicul Ieremia) ; ȘTEFAN MĂRII (Pircălabul Balos) ; VICTOR ODILLO CIMBRU (Spătarul Hrană) ; ION OLARU (Comisul Toma Cătăleanu) ; ION COCIERU (Cătălin) ; ANATOLI COBEȚ (Mogirdici) ; RADU AVRAM (Tuğulea Moghilă) ; LUCIA DOROFTEI MOLL (Doamna Tana) ; GETA IANCU (Oana) ; CRISTINA GÎRȘTEA, MARIANA STRASER (Contele Irmski) ; EUGENIA CREȚOIU (Nicolina) ; CORIOLAN CIOBA (Un tilhar) ; ADRIAN BERZESCU (Mutul) ; IOAN HAIDUC, MIRCEA BELU, VIORREL ILIESCU, HORIA IONESCU, ȘTEFAN SASU, DUMITRU CRIȘAN, GH. TRAIAN, DIMITRIE MORARU (Hăitași).

La această deschidere de stagiune a Naționalului timișorean, socotim de cuviință să întârziem mai mult.

★

Structural, cea mai dinamic scenică dintre lucrările ce alcătuiesc trilogia istorică a lui Delavrancea, ba poate din toată dramaturgia

noastră clasică, *Viforul* s-a arătat, de-a lungul carierei sale teatrale de aproape șaptezeci de ani, totuși, o dramă oarecum refractară unei puneri tradiționale în scenă. O anume ambiguitate o străbate. Eroul ei, Ștefăniță, descinde istoricește din Ștefan Vodă cel Mare : ca Ștefan al patrulea cel tânăr, cronică îl înfățișează — în toată și cu toată tinerețea lui — străduindu-se (în condițiile unei domnii văduvite de înțelegerea unei curți care-l știe și nu încetează să-l trateze mai mult ca pe un copil decât ca pe un suveran, văduvită și de înțelegerea și sprijinul unui sfat boieresc conservator, orb la cursul, schimbările și solicitările istoriei) să-și afirme propria lui demnitate și să fructifice în demnitate moștenirea bunului său. Artisticește, Ștefăniță descinde din Shakespeare : este încarnarea morbidă a poftei de putere, a despotismului cinic și sîngeros, e un Richard al III-lea al plaiurilor moldovene. Delavrancea pare să se fi lăsat furat de faptele personajului, ale epocii și lumii acestuia. Sînt fapte bogate în adversități mai fățișe și mai violente, ori mai de culise și mai perfide ; ele se lasă reținute tocmai prin ce este izbitor și viforos în ele, și își revendică, ca atare, semnificații în ele însele, peste semnificațiile pe care le acoperă. (Precum spumegarea valurilor, curgerea mută și grea din adîncuri.) Viziunea istorică a lui Delavrancea — prin excelență dramatică — este, așa fiind, o viziune mai degrabă de climat și de tipologii, decât una tributară adevărului istoric și ținînd la relevarea lui. Așa fiind, și lecturile scenice, ani în șir fidele liniilor evidente ale dramei, s-au demonstrat în general ca prilejuri de virtuozități actoricești, mișcate, acestea, în atmosferă și culoare (mai autentice sau mai puțin autentice voievodală), urmărind și afirmînd, cu precădere, adevărul artistic al operei — adevărul istoric, pe care opera pare a-l lăsa în umbră, dacă nu chiar a-l răstălmăci, rînînînd o preocupare secundară, dacă nu chiar abandonată. Ștefăniță prelua astfel (mult încărcat de patologic) însemnele de anti-erou ale caracterului lui Richard ; bătrînul Arbore împrumută din aura nefericitului Lear ; Oana, trăsăturile vergurale ale prăbușirii în beznă ale Ofeliei ; Doamna Tana, ceva dintr-un revers al lady-ei Macbeth, ceva din Anca Năpastei lui Caragiale și din gestica soției lui Lăpușeanu ; Mogirdici, voluptățile bahice ale lui Falstaff... Iar drama, ca atare, centrată în jurul aprigului Ștefăniță, sfîrșea apăsînd, patetic și compasional, pe destinul lui Luca Arbore. *Viforul* devenea, în acest chip, drama unei erori a istoriei (Ștefă-

niță) și a unui eșec al istoriei (Arbore). Concluzie, firește, cu care este foarte greu să te împaci. Față cu care, de aceea, și pentru estomparea căreia s-au încercat maniere dile-rite și s-au impus o seamă de performanțe în interpretarea *rolurilor* dramei; tot atâtea maniere și tot atâtea performanțe cite școli și câte generații teatrale s-au perindat, la noi, de-a lungul secolului. Căderea cortinei lăsa însă în suflete, mereu, imaginea unui Arbore stingându-se în apoteoză și stingind, odată cu el și cu lumea lui de mari și bătrâni boieri, zarea de măreție a lui Ștefan-„Soarele“...

★

Anii noștri au încercat să citească altcum aspra tragedie a *Vîfului*: cîntărind faptele de ficțiune — țesătura și valorile lor — după realitățile obiective ale momentului istoric luat în seamă, dar numai pentru încadrarea dramei, de Delavrancea. Se încerca astfel des-povărea lui Ștefăniță de falsele podoabe negre cu care, după dramaturg, interpreții se întrecuseră a-l defigura (chiar dacă și cu artă): dintr-o făptură atinsă de aripa paranoi, măcinată de mania persecuției și compensată ori sublimată în gesturi și în satisfacții sadice, tinărul Ștefan al patrulea (pe care Grigore Ureche îl vedea semănînd, în bravură ostășească și în pătrunderea și cuprinderea vieții și problemelor din jur, cu „moșul său“) tindea să dobindească ponderea unei personalități cu adevărat istorice, conștiente de rostul și rolul cu care a fost investită în trebile fundamentale și superioare ale țării și timpului său. De aici, în locul unui spirit torturat de complexe, spiritul unui fin și tăios observator, al unei voinți de oțel, dornic să-și impună în fapt o autoritate de care se bucura ceremonial, dar de care, efectiv, pe planul prezenței și deciziilor în interesele obștei, se vedea frustrat. (Domnia lui era stăpînită pînă la anchiloză de duhul mitizat al marelui său înaintaș; inițiativele lui, judecate în funcție de moștenirea aceluiași înaintaș, care nu trebuia atinsă cu nici o iotă, în nici o împrejurare; acțiunile lui, tinzînd să răspundă unor stări de lucruri noi, ori să fructifice, în noi împrejurări, moștenirea primită, erau frîmate tocmai în numele acestei de neatins moșteniri. Om al prezentului și al viitorului, Ștefăniță se voia dezlegat de corsetul trecutului — oricît de coplesitor măreț era acesta — în care se străduiau să-l țină strîns privilegiații trecutului — de aceea, și întîrziată în trecut — și prizonierii afectivi ai trecutului.) Înfruntarea lui cu fostul său „epitrop“ Luca Arbore și cu anturajul său din Sfat și de la Curte, la vîrsta cînd se știa că poate, că trebuie, și se descoperea vrednic și în stare să judece și să acționeze cu propria sa putere de înțelegere, în problemele vremii, spărgea limitele unui mărunț orgoliu umilit, dezlănțuit ca să se elibereze, și pătrundea în

zonele mai subtile, mai grave și mai agitate ale relațiilor, convingerilor, ambițiilor, necesităților și rațiunilor de stat. *Vîful* înceta să fie drama unui „caz“ bolnav de dorul puterii; devenea o dramă de substanță și rezonanță politică.

„Reconsiderarea“ Mariettei Sadova, în 1958, la Cluj și, în același an, sub regia lui Horea Popescu, evoluția lui Gheorghe Leahu în Ștefăniță, la Timișoara, au fost, pe această linie, cei dintîi pași. Pași decisivi, dar parcă și limita la care părea să ajungă îndrăzneala unei lecturi contemporane a *Vîfului*. Se obținuse a se restabili, din adevărul mărturiilor istorice, în orice caz, adevărul privitor la fața umană a eroului dramei. Cu acele prilejuri își spusese desigur cuvîntul, și pe planul expresiei, deschiderea gîndirii noastre estetice către realism. Substanța patetică — ba chiar stralucit gros de paseism — care pavează textul lui Delavrancea se continuau în expresia spectacolelor. Dar aceasta se improspătase, se actualizase, dobîndise vigoare prin ocolirea pe cît cu putință a instrumentației romantice, veriste, a patosului la care textul lui Delavrancea apelează sau trimite. Dar atît. La o schimbare de perspectivă și de sensuri nu se ajunsese. Ba, în limitele cuvîntului dramei și în respectul structurii ei, părea că nici nu se putea ajunge.

★

Se cerea, cred, acest lung excurs prin viața scenică de pînă acum a *Vîfului*. Ca să putem determina și măsura după cuvîntă actul nou de îndrăzneală în abordarea lui, săvîrșit acum, la Naționalul timișorean, de către tinărul regizor Ioan Ieremia. Fiîndcă, de data aceasta, imaginea pe care, în genere, o purtam în noi, despre *Vîful* și despre eroii dramei, este șocată. Răsturnată. Nu numai „cazul“ Ștefăniță ca atare — ca un caz de morbidețe — nu se mai pune; nu numai linia lui umană — cîștigată de memorabile lecturi regizorale și interpretative anterioare, mai sus pomenite — se menține și se continuă ca un cîștig. Dar înșiși vectorii conflictuali ai dramei sînt mișcați și orientați surprinzător. Terenul și preocupările psihologice, ca și cele de atmosferă, sînt abandonate. Mai ales cele de atmosferă paseistă, cum, de pildă, sînt scenele animate de prezența doamnelor de curte și îndeosebi a Oanei, rămasă cu gîndul și dorul la anii care i-au legat tinerețea în preajma lui Ștefan Vodă cel Mare; ori ale Tanei, căutînd refugiu în amintirea blîndeii curții a lui Neagoe; ori ale lui Luca Arbore, evocînd, la rîndu-i, măreția zilelor de altădată, „stînese“, a demnităților și înțelepciunii lui de bătrîn, dobîndite în umbra mitului în care se complăce și azi. Epurată de toate aceste elemente, ca de un balast amăgitor și derutant, drama își luminează deodată, din-

coace de orice preținsă „negură pe minte” atribuită lui Ștefăniță, coordonatele ascuțit politice, și se desfășoară aspră, am spune gâlgând, înăuntrul unui proces în care nu mai este judecată și osîndită o demențială crudă pofță de putere, ci în care cad sub semnele demascării fondul real al înțelepciunii și „cumințenia” conservatoare a lui Luca Arbore și a taberei lui de boieri, dispusă la demagogie învăluitoare compromisuri (care ar face, pînă la urmă, cît o vînzare de țară) cu dușmanul, în vădită acțiune de pregătire a loviturii intenționate. Luca Arbore și „toți Arborii” pe care domnitorul ține să-i pună la stîlpul infamiei și să-i rețeze — conspiratori? Textul lui Delavrancea este, evident, răsturnat, în numele și în conformitate, pare-se, cu adevărul istoric. Dar și în numele și în respectul dramei? Regizorul n-a umblat, cum se zice, la text. I s-a opus, însă. A scos în relief ceea ce textul lasă doar pe seama sugestiei sau aluziei. A schimbat unele accente. (Cumințenia și blîndețea aparent paternă și paternalistă a bătrînului Arbore e tîncurată de o ostentată ostentație demagogică, nu nefiltrată printr-o ascunsă ironie : a celorlalți „bătrîni” este trecută în bună măsură în umbrele unei figurații obtuze. Tana, mișcată, tradițional, pe făgașul unei porniri orbit justițiar, trece abrupt pe linia unei prăbușiri ireparabile în fața revelației că gestul funest făptuit de ea, cu mijloacele puse la îndemînă de un agent străin, a fost o eroare, și pentru ea, ca femeie, și, mai ales, pentru ea, ca „salvatoare” a țării. Oana e o pată de culoare care se prelinge fără altă semnificație în afara propriei ei rămîineri în lumea mîngîietoare a trecutului ; nu mai determină nici o altă dispoziție a dramei.) Dincolo de toate acestea, regia a intervenit — mult, e drept, dar hotărîtor — în rolul (mărginaș aparent) al Irmei-Irmski, ibovnicia domnitorului. Dintr-un argument de coloratură, personajul devine un argument-cheie : în virtuțile seducătoare ale acestuia se ascunde un spion, om de legătură cu Arbore. Relațiile cu Irma se desfac (și dezvăluie substratul jocului amoros la care domnitorul s-a datat cu ea) din clipa în care e surprinsă în flagrant delict de strecurare a documentului conținînd dovada trădării lui Arbore. Poate fi îngăduită o atare intervenție? Nu poate ea fi taxată, mai degrabă, drept intruziune? Rămînem așa, mai departe, în opera lui Delavrancea, sau am răstălmăcit-o dorind (chiar dacă cu bună credință) să o curățim de germeii răstălmăcirilor pe care ea le conține și de care ea se face vinovată? Sînt întrebări de maximă importanță, care țin de capitolul drepturilor și limitelor creatoare ale regiei teatrale. Întrebări care se cuvîin puse în discuție. Pentru că, în acest domeniu, răspunsuri ferme e greu să nădăjduiești. Sînt întrebări, însă, care, în cazul de față, e de ajuns să fie semnalate. Fiîndcă, dincolo de ele, stă spectacolul ca atare. Bogat în ne-

lăgăduite, valoroase, contribuții de artă în valorificarea *actuală* a unui text clasic, în spetă în punerea în lumină a febrei profund umane și patriotice ce a încălzit pe Ștefăniță sub platoșa glacială a rațiunii de stat și a cruzimii care ținea de epocă. Deciziile violente ale eroului sînt, toate, urmate — după executare — de o sfîșiere lăuntrică, atunci cînd ele au aparența cruzimii : după uciderea lui Cătălin, plînsul lui de prieten ; după executarea lui Arbore — viziunea Mușatinilor, sub chip de prapuri, năpădîndu-i cugetul a dojană și a mărturie protectoare ; după șirul de capete răzvrătite — de „Arbori” — căzute sub satirul mutului (coincinzînd vizual cu întreruperea treptată a domnitorului pînă atunci tăgăduit) — tragica autoîncoronare, însoțită de marca tiradă a Moldovei, care se va înălța peste orelești, peste vîfore, mai departe, stăpînă pe sine în măreție, apoi drumul încet, încercat de solemnitate, spre scaunul lui Ștefan și spre o moarte în picioare... Este poate un alt *Vîfor*, desigur altceva decît a vrut Delavrancea. Dar e frumos. Și nu-l dezonoarează.

Să adăugăm nemijlocit, la toate acestea, că ceea ce numim frumos se datorează în vitală măsură și actului scenografic al Emiliei Livanov — frust, de o sobrietate negeluită, aspră precum drama, și operînd în esență. S-ar putea că decorul ei e obsedat de semnificațiile replicii-joc de cuvinte a lui Ștefăniță : „Toți Arbori?... La pămînt codrul și să-mpădurim din nou.” Fiîndcă jocul pe verticală al arborilor de pe scenă nu este aici simplă manevră tehnică.

Evident, spectacolul lui Ioan Ieremia nu e scutit de neajunsuri, de neîmpliniri. Poate chiar de multe. De la cele care pornesc din amănunte de viziune și se încheie în rezolvări pripite, în goluri, în stîngăcii și nu în cele din urmă în dificultăți în orchestrarea distribuției — nu îndeajuns de fixată în rosturile ei, adesea dispusă la libertăți necontrolate, nedirijate... Dar nu acestea se cer acum subliniate, ci contribuțiile acleora care au înțeles și înlesnit regizorului punerea în scenă. S-ar cere subliniat faptul că regizorul a descoperit — acesta e cuvîntul — un Ștefăniță proaspăt, viguros, convingător, chiar dacă pe alocuri stînjinit de greutatea și demnitatea rolului său, în persoana tînrului Gheorghe Stana. S-ar cuveni o mențiune deosebită lui Vladimir Jurăscu pentru curajul ce a avut de a trece peste toată tradiția unui Luca Arbore gîrbovit de ani, de experiență, de aparență dragoste de patrie și de oameni, pentru a-l zugrăvi (totuși, poate prea declarat) cu trăsăturile unui tip al fățărniciei ultragiante. Alături de Vladimir Jurăscu, Gheorghe Pătru a fost un Vornic Cărbăb, cu timbrul grav și agresiv. Din păcate, șterse și, deci, fără pondere, prezențele celorlalți interpreți în rolurile boierilor din sfat. Nu însă și ale celor doi secundanți ai domnitorului ;

Moghilă — Radu Avram — un instrument docil, „fără față”, și Mogirdici — „omul de trebi”, bun de pivnicer (dar, parcă, în spiritul spectacolului și al eroului, văzut cum e azi, văzut, cam de prisos) — pe care Anatoli Cobet l-a desenat și zugrăvit cu insolită dar păstoasă vervă dublie. Lucia Doroftei-Moll a trecut cu rafinament discret examenul unei Tane pe rind și în același timp iubitoare, geloasă, dură, prăbușită, după cum Geta Iancu, discret renunțând la centrelor tablourilor ei, a evoluat, în Oana, blajin și senin rătăcită prin meandrele spectacolului. Nu știu în ce măsură Mariana Strasser putea da peste ce a dat în rolul lui

Irmski. Dar dacă i s-a conferit acesteia — peste cite i-a conferit Delavrancea — un rol declanșator în deznodământul conflictului, s-ar fi putut pretinde și interpretei să dea, și regizorului să-i ceară, mai mult decît o atrăgătoare siluetă în travesti. Această ultimă observație se cere legată de gîndul de ansamblu cu care lași în urmă spectacolul: cu gîndul că ai asistat la mai mult decît o punere — bună, mai puțin bună — în scenă, ci la o concepție. Care, chiar prin datele ei discutabile, se recomandă pentru toată buna prețuire.

Florin Tornea

## Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași

# O SCRISOARE PIERDUTĂ

de I. L. Caragiale

Constantin Popa (Tipătescu) și Liana  
Mărgineanu (Zoe)



Data premierei: 18 octombrie 1975.  
Regia: ANCA OVANEZ-DOROS-  
SENCO. Scenografia: GEORGE DO-  
ROȘENCO.

Distribuția: CONSTANTIN POPA  
(Ștefan Tipătescu); DIONISIE VITCU  
(Agamemnon Dandanache); MARCEL  
FINCHELESCU (Zaharia Trahanache);  
LIANA MĂRGINEANU (Zoe Trahanache);  
VALERIU BURLĂCU (Tache Farfuridi);  
GEORGE MACOVEI (Iordache Brinzovenescu);  
TEOFIL VILCU (Nae Cațavencu);  
PETRU CIUBOTARU (Ionescu); DAN ACIO-  
BĂNIȚEI (Popescu); VIRGILIU COS-  
TIN (Ghiță Pristanda); ALEXANDRU  
BLEHAN (Un cetățean turmentat);  
VALERIU BOBU (Popa Pripici).

Prezentarea *Scrisorii pierdute* la Iași, pe  
scena Teatrului Național, face parte, ca un  
act de înaltă semnificație, din istoria însăși