

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

DESPOT-VODĂ

de Vasile Alecsandri

Data premierei: 18 ianuarie
1985.

Regia: ANCA OVANEZ-DOROS-
SENCO. Scenografia: GEORGE
DOROȘENCO.

Distribuția: GEORGE MOTOI
(Alexandru Lăpușneanu); CRIS-
TINA DELEANU (Ruxandra Doam-
na); OVIDIU IULIU MOLDOVAN
(Despot Eraclid); N. GR. BĂLĂ-
NESCU (Moțoc Vornicul); RODI-
CA MUREȘAN (Ana); ELENA
SEREDA (Maica Fevronia); TRA-
IAN STĂNESCU (Tomșa); MATEI
GHEORGHIU (Spancioc); IGOR
BARDU (Harnov); CRISTIAN
ȘTEFĂNESCU (Stroici); GRIGORE
NAGACEVSKI (Toroipan); MIR-
CEA ALBULESCU (Ciubăr-Vodă);
GHEORGHE COZORICI (Albert
Laski); ADELA MĂRCULESCU
(Carmina); LIVIU CRĂCIUN
(Sommer); GEORGE SÎRBU (Pi-
soski); ANATOL SPĂNU (Toma
Calabaicanul); RADU ITCUȘ
(Limbă Dulce); EMIL MUREȘAN
(Jumătate).

Spectacolul cu **Despot-Vodă** realizat de Anca Ovanez, care, cum vom vedea, aduce un punct de vedere novator autentic asupra textului, dar și a conceptului de „spectacol istoric”, începe cu un prolog — o uvertură teatrală, fără text, ce fixează principalele semne ale lecturii regizorale și lansează temele spectacolului. În prim-plan, pe o draperie de purpură, sceptrul și coroana. Un sceptru care este și buzdugan, simbol și armă a puterii în același timp. Însemn al puterii și al represiunii. Și sceptrul și coroana sînt expuse la vedere și se insinuează cu forță vizuală ca emblemă a spectacolului. În spatele lor, ascunse ca invizibile umbre ale puterii adevărate, se află coroana de hîrtie și mantia de

pînză roșie ale lui Ciubăr-Vodă. Un actor „în civil” (Mircea Albulescu), travestindu-se „la vedere” în Ciubăr-Vodă. O intrare în rol la scenă deschisă, cu înțelesuri adînci ce vorbesc de ambiguitatea acestui ciudat personaj, latentă în drama lui Alecsandri, pregnantă și perfect motivată în spectacol. Care este semnificația acestui intrus, ce deschide (și închide) istoria mării și decăderii lui Iacob Eraclidul? Presupunem că regizoarea a intuit, pe bună dreptate, în Ciubăr-Vodă un alt Despot, o umbră a acestuia și un „dublu” al său. Odată lansate aceste coordonate, ale căror rosturi se întregesc pe parcurs, spectacolul se desfășoară, fără ezitări — dovadă a faptului că regizoarea este sigură pe ceea ce spune —, în tonalități shakespeareene, ca un eseu asupra puterii și a raportului ei cu masele. Pentru că în scena următoare, ce va deveni unul dintre laitmotivele spectacolului, Anca Ovanez-Doroșenco îi aduce în față pe cei doi străjeri (Limbă Dulce și Jumătate), decupind cu claritate comentariile lor mocnite asupra evenimentelor, comentarii ce reprezintă și în litera textului punctul de vedere al poporului anonim, tîrît în aventura puterii. Asistăm, înainte de toate, la o incredibilă sarabandă avînd drept obiectiv tronul, pe care Lăpușneanu îl împarte cu Ruxandra Doamna, și îi pierde în favoarea lui Despot, acesta — în favoarea lui Tomșa ș.a.m.d. Nu este un conflict unic între domnitor și pretendent, pentru că în Moldova, cum spune Alecsandri, nu este curtean care să nu se viseze domnitor. Într-adevăr, fapte ale textului, pe care însă spectacolul le scoate din umbră; nu numai Despot, ci și Lăpușneanu și Tomșa își dispută tronul Moldovei, fără a-i mai socoti pe Ciubăr sau pe Moțoc, care nu numai că doarește puterea, dar o și deține, prin abilitatea cu care face și desface domniile. Într-o lume a puterii instabile, cînd sceptrul și coroana trec de la unul la altul fără nici o logică, Ciubăr este conducătorul de joc. El însoțește puterea ca o umbră. Este extrem de expresivă, în acest sens, scena din beciurile palatului, unde îl aruncă pe Despot bănuielele lui Lăpușneanu. În convorbirea lui Despot cu Ciubăr-Vodă (printre paginile cele mai adînci din **Despot-Vodă**), timp în care se petrece cunoscuta travestire (cum se știe, Despot evadează îmbrăcat în hainele lui Ciubăr), regizoarea ne vorbește despre transferul între putere și umbră a acesteia într-o pătrunzătoare metaforă,

circumscrișă motivului *vanitas vanitatum*. Dealtminteri, tema umbrei (a umbrei ce imită puterea și a puterii ce piere ca umbra) apare în mai multe scene, ca un leitmotiv meditativ al spectacolului. Senturile prologului se desăvîrșesc și se ramifică. Costumîndu-se la vedere, Ciubăr își asumă un rol. Intră din afară într-o lume pe care o manipulează prin însușirile sale histrionice. Nebunia lui este contrafăcută, ca și pocăința, care îl împinge la călugărire. Îl va ucide pe Despot în chip histrionic, în timp ce îl îmbrățișează fratern. Aspirația sa la tronul Moldovei nu mai este obsesia unui nebun, ci programul foarte amănunțit al unui om de acțiune. Deși autoarea spectacolului se concentrează asupra lui Ciubăr-Vodă, personajul cu cea mai mare încărcătură și ambiguitate simbolică din text, operează binevenite retușuri și asupra portretelor lui Despot și Tomșa. Din rațiuni didactice, ce nu i-au fost niciodată străine lui Alecsandri, personajul Tomșa (a cărei domnie de câteva luni n-a putut avea semnificația unei soluții pentru situația politică a Moldovei de după Ștefan cel Mare) apare ca împlinirea unei mari așteptări naționale. El reprezintă în ideologia piesei alternativa unor domnitori pămînteni.

Că Alecsandri dorește cu toată dinadinsul să-l modeleze în sens pozitiv pe Tomșa, o dovedesc și licențele istorice pe care și le asumă, menite, toate, să înobileze personajul. Printre altele, istoricii spun că Tomșa l-ar fi ucis pe Despot, dar o asemenea faptă era o abatere foarte gravă de la codul cavaleresc al lui Alecsandri, motiv pentru care o trece sub tăcere, punîndu-l pe Tomșa să-l certe cu noblețe pe rivalul său. Anca Ovanetz-Doroșenco înregistrează imuabilitatea cu semn pozitiv a lui Tomșa, o susține în elementele ei patriotice esențiale (în fond, Tomșa nu este, în drama lui Alecsandri, **personaj istoric, ci idee patriotică**), dar situează finalul spectacolului într-o zonă a reflecției, subliniind caracterul ciclic al „istoriei care se repetă”. Într-un inteligent montaj, se reia dialogul străjerilor *Limbă Dulce și Jumătate*, ce vestesc parcă apariția unui nou Despot, a unor noi jertfe în lupta pentru tron, ceea ce, dealtfel, istoria frămîntată a Moldovei a și dovedit. Firește, între aceste idei de spectacol, părțile bune ale guvernării lui Iacob Eraclid — la care Alecsandri, european prin formație, tabieturi și aspirații, n-a vrut să renunțe — sînt estompate. În fond, Alecsandri regretă că între Iacob Eraclid, cavalerul european, iubitor al culturii umaniste, de o parte, și Moldova sub influența orientului, de alta, nu s-a putut naște o armonie producătoare de civilizație. Dar, în spectacolul atît de concentrat pe ideea politică al

Ancăi Ovanetz-Doroșenco, aceste „delicatețuri” nu-și mai aveau locul. Despot își păstrează însă înfățișarea originală de gentilom, pentru care puterea avea mai curînd semnificații estetice, menite să se adauge faimele sale de seducător. Ovidiu Iuliu Moldovan, în una dintre cele mai bune creații ale sale, obține performanțe de finețe în exprimarea unui soi de dublu histrionism al lui Despot. Tiradele acestuia, grandilocvența ținutei, emfaza proiectelor politice sînt susținute într-un echilibru duplicitar, pentru uzul celorlalți, pînă în clipa în care eroul însuși începe a se amăgi cu propriile sale mituri. Rezultă o combinație tipologică inedită: un rege ce se autopastîșează și se maimuțărește pe sine, rege și propriul său bufon în același timp. Revenind la Ciubăr-Vodă, acesta capătă în interpretarea lui Mircea Albulescu o forță și o expresivitate dincolo de orice tentație caricaturală existentă în text. Mircea Albulescu acoperă cu autoritate noile funcții ale personajului. Masiv și surprinzător, viclean și atroce, el este amenințător în întunericul enigmelor sale. În prologul amintit, fixează cu privirea sceptrul și coroana, dar nu eliberează tirade, ca Despot, ci își împinge îndărăt cuvintele ce stau să izbucnească, pentru că puterea lui este tăcerea. Este un alt tip de histrion decît Despot, dar tot un histrion, ce trece cu abilitate de la nebunia pretendentului la tron la pioșenia călugărului ce s-a rupt de cele lumești. Ciubăr, pe lîngă Despot, pare un fanatic al puterii, alături de un artist al puterii pentru care tronul Moldovei nu este o chestiune de viață și de moarte, ci un cal sălbatic pe care vrea să-l domesticească în văzul curții, sau încă o medalie pe pieptul său de seducător. Un Alexandru Lăpusneanu în ritmuri shakespeareene, cu impulsuri abia cenzurate și izbucniri sarcastice, realizează George Motoi. Gheorghe Cozorici, deși într-un personaj colateral față de spectacolul puterii de la Curtea Moldovei, reușește un portret memorabil. În culori clasice, N. Gr. Bălănescu creează un Moțoc plauzibil, dar mai puțin pregnant în demonstrația regizorală. Avem impresia că supralicitează latura melodramatică a rolului (orgoliul patern bațjocorit de Despot), în dauna expresivității pe linia funcției sale politice, atît de funestă. Traian Stănescu are de înfruntat dificultățile unui personaj pozitiv și actorul nu reușește totdeauna să străbată dincolo de imobilitatea personajului. Adela Mărculescu are feminitate și dramatism în Carmina, iar Cristina Deleanu asigură o prezență expresivă în Ruxandra Doamna. Sînt aduse în prim-plan două personaje de fundal (*Limbă Dulce și Jumătate*), interpretate de Radu Ițcuș și Emil Mureșan, care se

concentrează pe protestul mocnit, pe comentariul sec și sceptic asupra evenimentelor. O distribuție numeroasă, din care mai fac parte Rodica Mureșan (plauzibilă în inocența pasiunii ei pentru Despot), Elena Sereda (un portret poate prea viguros în Maica Fevronia), Anatol Spănu (un chip adecvat al lui Toma), demonstrează profesionalismul actorilor la realizarea spectacolului. Autorul decorului și costumelor a optat pentru simplificarea operațiilor de schimbare a locurilor de joc. Panouri metalice, practicabile mobile acționate din culise, o recuzită redusă la strictul necesar, costume sugestive, toate acestea au susținut ideea unui spectacol concentrat și eficient, care scoate drama lui Alecsandri de sub povara de glorie clasică sub care amenința să se prăbușească. Sîntem de părere că Anca Ovanez-Doroșenco, susținută de cîțiva actori de frunte, a învins una dintre cele mai mari dificultăți ale înscenărilor moderne cu drame romantice, și anume emfaza retorică, nu numai prin salutare reducții în text ci și prin procedee specifice ce țin de motivarea strînsă a fiecărei idei regizorale, realizînd un spectacol de certă valoare, care se situează printre atracțiile acestei stagiuni.

Mircea GHITULESCU

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ

de Teodor Mazilu

Data premierei : 17 septembrie
1984.

Regia și scenografia : IOAN
GEORGESCU

Distribuția : COSTACHE BABII
(Varga) ; MIRCEA ANDRESCU
(Nemes) ; MAYA INDRIEȘ (Iuliana) ;
VICTORIA COCIAȘ-ȘERBAN
(Apolonia).

În spațiul restrîns și nu deosebit de funcțional al Sălii Studio, Ioan Georgescu oferă, în ipostază de regizor, înscenarea unui text mazilian dintre cele dificile. Cubul scenei apare încadrat într-o enormă fereastră, prin care Nemeș și Iuliana urmăresc execuția iobagilor răsculați. Rama ferestrei, plasată între spectatori și scenă, marchează scenografic

sensul global al piesei : adevărata execuție nu se petrece în fața enormului ochi de geam îndreptat spre sală, ci în spatele lui, acolo unde cele două personaje, din martore ale unei execuții publice, devin călăii unei execuții de culise.

Pe scenă aflăm o recuzită pestriță, gras-artificială : figura de carton a împăratului, tronul, care se clatină (parafrază metaforică destul de simplistă), două manechine în haine de gală, pentru sărbătoare, o masă de toaletă a doamnei, un separeu ascuns după o perdea, instrumentarul gospodăriei aristocratice de prost-gust și ridicolă strălucire. Vizualizarea este însă oarecum prea directă și de aceea lipsită de rafinament — parodia prin obiecte-kitsch își are și ea necesarele nuanțări, pentru ca efectul plastic să rezulte în idee.

Ca piesă despre complicitate, **O sărbătoare princiară** obligă la recrearea scenică a labirintului de tensiuni pe care textul le implică. Inteligență în decodare vedește Ioan Georgescu prin minuția cu care încearcă să mențină echivocul textului mazilian, echilibrînd raportul între dialogul explicit și cel implicit, între text și subtext. Culminația spectaculară eșuează însă din cauza insuficienței aprofundări a motivațiilor posibile.

Vădită e formația (deformația) actoricească ; ea face ca invenția să se păstreze la nivelul trucului minor, înlesnind interpretarea și satisfăcînd doar la nivel superficial concepția de ansamblu. Confruntările dintre Varga (sluga lipsită de scrupule) și Nemeș (nobilul „cu mâinile curate“), dintre Iuliana (o „Vidra“ cu har retoric) și Nemeș, ca și monologul final al Apoloniei, nu compun un sistem semnificativ coerent, chiar dacă intențiile pot fi „ghicite“ din spectacol. Jocul Măiei Indrieș, mai ales, e exterior și nu susține suficient partitura. Ultimul ei dialog cu Nemeș, cheie de boltă pentru teza etică a piesei, se derulează calp, fără accente corecte ; tensiunea ce rezultă e tehnică și nu organică ; dincolo de rampă nu trece nimic.

Dificultatea unui text ca **Sărbătoarea princiară** s-a vădit și în cazurile unor înscenări precedente, realizate de actori instalați la pupitrul regizoral (Horațiu Mălăele — Teatrul „Nottara“, Ioan Cristian — Tîrgu Mureș). Există în această piesă (ca și în majoritatea textelor lui Mazilu) un risc al efortului gratuit (de recuzită sau de interpretare), prin care de obicei regizorii încearcă să compenseze non-realismul textului, schițînd tentativa de a figura sensurile **ad litteram**.

Riscul a fost în mod onorabil asumat de către Ioan Georgescu, fără să fi fost însă depășit.

Corina ȘUTEU