DIN SPECTACOLELE DECADEI

Teatrul Naţional din Craiova

OTHELLO

de W. SHAKESPEARE

Eva Pătrăşcanu (Desdemona) şi Vasile Cosma (Othello)

www.cimec.ro

Înainte de toate, spectacolul craiovean cu *Othello* este o montare matură, chibzuită, care-şi propune să ofere spectatorilor drama maurului veneţian într-o variantă scenică eliberată de prejudecăţi şi dogme — atestate şi tradiţionalizate de felurite interpretări, din felurite epoci, în felurite din cele să le zicem doar şapte arte. Pe scena Naţionalului oltean, *Othello* demistifică hotărît cîteva false interpretări : eroarea sinonimiei dintre maur şi gelozie, acea gelozie patologică, care, în unele viziuni de spectacol, transforma omul în brută, în sălbăticiune ; reacţionarele speculaţii rasiste, care în istoria spectacolului scenic mondial au fost lăsate să planeze, nu o dată, asupra deznodămîntului tragic al Desdemonei ; concluziile freudiste, accentuat psihologiste, ale unor montări. Tragedia bunei-credinţe înşelate, căreia textul shakespearean îi conferă adîncimi filozofice şi adevăruri umane proprii capodoperelor, se conturează astfel plenar în viziunea de spectacol a realizatorilor craioveni, viziune ferită de vulgarizări şi anacronisme. Poate că „aliajul 65" al montării lui Călin Florian nu se întrevede decît pe alocuri ; dar spectacolul constituie, fără nici un echivoc, o dovadă de maturitate creatoare a colectivului, recomandînd aptitudinile acestuia pentru „marele repertoriu", pe care l-a abordat, parcă, prea prudent pînă acum, aşa cum alte Naţionale (cu trupe şi mai omogene, şi ne gîndim îndeosebi la cel bucureştean) au ezitat şi continuă să ezite în valorificarea scenică obligatorie (ca act de cultură) a monumentelor literaturii dramatice universale.

Ţinuta spectacolului craiovean a fost condiţionată, credem, mai ales de seriozitatea studiului, de documentaţia „pe text" întreprinsă de realizatori. Lăsînd deliberat la o parte investigaţia istorico-geografică a ambianţei — pe care şi Shakespeare, înregistrînd-o, a părăsit-o, încă din clipa inspiraţiei, în paginile lui Cinthio din *Hecatommithi* —, regizorul craiovean s-a aplecat cu precădere asupra semnificaţiilor fiecărui personaj în conflict, asupra mobilurilor acestora, spre a extrage, cît mai apropiată de dimensiunile originare, esenţa gîndirii shakespeareene. Liniile de forţă ale spectacolului craiovean se conturează cu limpezime, primul rezultat al solidei aplecări asupra textului fiind evidenţierea neezitantă, într-o lumină veridică şi uneori originală, a polilor conflictului.

Othello se conturează ca un suflet mare, generos, pur, care îşi pierde la un moment dat încrederea în om, în dragoste, în armonia vieţii. Othello n-a fost văzut de predecesori, totdeauna, astfel. Ne reamintim de interpretarea cinematografică a unui mare actor ca Bondarciuk, insuficient eliberată de aluviunile inerţiei. Sau, avem permanent în memorie imaginea, devenită „monedă forte", a acelui Othello de operă-harap, aidoma, adesea, ancorat în retorism. (În paranteză fie spus, mi se pare deosebit de semnificativ faptul că însuşi Verdi, pentru a se apropia de natura gîndirii shakespeareene, şi-a regenerat la o vîrstă foarte înaintată stilul componistic, eliberîndu-l de retorismul muzical caracteristic unor opere de tinereţe.) Concepţia despre Othello, aşa cum ne-o propune montarea craioveană, ni se pare corespunzătoare şi ea rezistă, neîndoios, trimiterilor la text. Să nu uităm : generalul maur era un om de stat stimat şi preţuit de Senatul veneţian (care îl înveseşte cu misiunea de a salva Ciprul) pentru bravura, pentru hotărîrea şi energia lui, pentru multe alte calităţi, nu numai ale luptătorului destoinic. Furia răzbunării din gelozie — gelozia există, nu se poate face în nici un caz abstracţie de ea, dar mobilurile reale o explică satisfăcător şi, într-un fel, o justifică — potenţează efectul nociv al influenţei „prea cinstitului" talger cu două feţe, Iago.

Invenţie shakespeareană, Iago este desenat în spectacol cu atenţie desăvîrşită la respectarea adevăratei sale meniri — de motor duplicitar al conflictului. Nici Iago n-a fost văzut în trecut, totdeauna, într-o lumină suficient de revelatoare. S-au încetăţenit unele viziuni şablonarde ale personajului, insemnele trădătorului şi intrigantului fiind mefistofelic prezente în fiecare gest, în fiecare replică, în privirea „simbolică", în atitudinile „simbolice", în reacţiile „simbolice". Pe scena craioveană, Iago este ferit de denaturări. Cum s-ar putea explica veridic, altfel, încrederea lui Othello, prietenia Desdemonei — şi tragedia acestora ! —, preţuirea reală pe care toţi o acordă „prea-cinstitului Iago" pînă în clipa demascării ? Minte ageră şi vădind calităţi tactice şi strategice în ducerea la îndeplinire a planurilor realmente diabolice, Iago evoluează în conflict — şi face să evolueze conflictul — cu luciditate ; uneori spiritual, şi doar cîteodată demonic, demonică fiind îndeosebi raţiunea actelor sale şi nu expresia artistică brută a jocului scenic.

---

* Regia : Călin Florian. Decoruri : Mihai Tofan. Costume : Florica Mălureanu. Lumini : Vadim Levinschi. Distribuţia : Nicolae Radu (Dogele Veneţiei) ; Vladimir Nani (Brabanţio) ; Sorin Lepa (Graţian) ; George Bulandra (Un senator) ; Iancu Goanţă (Ludovic) ; Vasile Cosma (Othello) ; Valeriu Dogaru (Cassio) ; Ion Pavlescu (Iago); Lucian Albanezu (Rodrig); Titus Gurgulescu (Montano); Eva Pătrăşcanu (Desdemona); Anca Ledunca (Emilia) ; Iosefina Stoia şi Chira Scarlat (Bianca).

www.cimec.ro

Vasile Cosma (Othello) şi Ion Pavlescu (Iago)

În cazurile acestor doi piloni ai conflictului — exponenţi a două morale — spectacolul craiovean (am vrea să fim bine înţeleşi !) nu ne propune interpretări inedite, nu „descoperă" soluţii regizorale noi, mai aproape de cerinţele spectatorului modern, dar are meritul de a curăţi personajele de balastul unor demonstrat-posibile denaturări, prin aceasta vădind — dacă nu totdeauna atitudine creatoare — multă probitate şi seriozitate profesională. Pentru Desdemona, regizorul Călin Florian ne propune mai mult, vădeşte îndrăzneală creatoare în linia de evoluţie pe care o schiţează principalului rol feminin. Împărtăşindu-i punctul de vedere, apreciem sugestia sa de spectacol. Ne obişnuisem, într-adevăr (şi nu am nici o excepţie la îndemînă, chiar dacă ea există în realitate), cu imaginea Desdemonei — cum o defineşte regizorul — „pretext blond şi naiv al unei purităţi de porumbiţă-prototip". În locul unei Desdemone placide şi insignifiante, regizorul aduce — aruncînd peste bord, la propriu şi la figurat, „pretextul blond" — imaginea unei femei voluntare şi fără prejudecăţi, a cărei iubire nu constă doar într-o adulare oarbă, ci se bazează pe un sentiment viu, puternic, pasionat. Îndeosebi, scenele de dragoste dintre Othello şi Desdemona (gîndite vădit cu sinonimii la Romeo şi Julieta) capătă în spectacol o personalitate aparte, după părerea noastră fericit conturată scenic, în spiritul textului. Însăşi tragedia personajelor cîştigă, drept consecinţă, o dimensiune insuficient evidenţiată de interpretările anterioare pe care le păstrăm în memorie.

Montarea lui Călin Florian are meritul conştiinciozităţii profesionale, nu numai în interpretarea dată personajelor centrale, dar şi în concretizarea principalelor confruntări dintre acestea, în spectacol. Cadrul scenografic conceput de Mihai Tofan este deosebit de propice pentru evidenţierea ideilor regizorale, constituindu-se ca o componentă primordială a atmosferei psihologice. Pictorul-decorator, mai inspirat ca oricînd parcă, a imaginat un complex de panouri — ziduri şi arcade — care, prin succesive schimbări de poziţie, localizează sugestiv acţiunea (fie că e vorba de strada veneţiană sau de piaţa cipriotă, de sala de consiliu a dogelui sau de camera Desdemonei), asigurînd montării unitate, stil, şi dramei — monumentalitate. Virtuţile plastice ale cadrului sînt, de asemenea, ieşite din comun ; lumina contribuie în mare măsură la frumuseţea rezolvărilor sce-

www.cimec.ro

nografice, dînd uneori banalei pînze de sac sau plasei de sîrmă a panourilor lucirile bronzului, creînd efecte spectaculoase de umbră și penumbră, sau urmărind cu fascicule pregnant colorate — în verde sau în rubiniu — unele momente, cruciale, ale confruntării scenice. Fără îndoială, decorul lui Mihai Tofan (foarte funcțional, totodată, cu excelente locuri de joc, spațioase, inteligent marcate) este unul din elementele componente ale sintezei artistice care își recomandă de la prima vedere acel „aliaj 65", despre care aminteam mai sus. Și muzica lui Șt. Mangoianu, foarte discretă („la locul ei"), ajută corespunzător preconizatelor idei regizorale să prindă viață scenică.

Pe parcursul celor cinci acte, montarea își păstrează în linii mari echilibrul, deși nu toate momentele au valoarea expresivă a unora „de vîrf". Începutul e adesea discursiv. Intențiile regizorale din scena consiliului demnitarilor venețieni rămîn, vădit, în stadiul de intenție, pentru că nu capătă transfigurarea artistică necesară. Sînt și alte momente statice, monotone, și poate că eliminarea contribuției bufonului face resimțită lipsa unor pete de culoare și dinamism, îndeosebi în „legarea" unor secvențe ale spectacolului. Dar dincolo de aceste mărunte observații (traduse în spectacol prin hiaturi), cîteva virtuți regizorale dau nu numai ritm punerii în scenă, ci și senzația autenticului, subliniind cît de legată e drama, prin fire invizibile, de viață. Rostirea versului clasic i-a preocupat, evident, pe realizatori, și textului — în traducerea reputată a sensibilului poet care a fost Ion Vinea — îi sînt luminate, cu grijă, poezia și logica interioară. Crescendoul montării, determinat și de evoluția pe parcurs a unor protagoniști, face ca îndeosebi partea a doua să conțină confruntări scenice de mare intensitate dramatică, punctul culminant fiind întreaga scenă finală (din nou cu soluții plastice bine gîndite, cum ar fi acea desfășurare lentă a vălului alb, după uciderea Desdemonei), inclusiv sfîrșitul abrupt al spectacolului, atunci cînd „orice-am mai spune-acum ar fi zadarnic". Figurația — restrînsă — aduce uneori tonuri potrivite stilului montării (scena chefului din castel). Nu întotdeauna, însă: unele momente (în sala de consiliu a dogelui, în piața cipriotă) acuză diletantismul.

Interpreții principalelor personaje conferă montării, nu numai prin buna orientare a rolurilor, o bază de susținere solidă, mult adevăr argumentațiilor filozofice ale textului. În fond — deși se cuvin a fi apreciate contribuțiile unor actori ca Nicolae Radu, Lucian Albanezu, Valeriu Dogaru, Titus Gurgulescu — *Othello*, pe scena craioveană, e un spectacol de soliști. „Prima vioară", cu adevărate virtuozități interpretative, este Ion Pavlescu, un Iago complex, cerebral. Actorul „conduce balul" tragicului deznodămînt cu o luciditate matematică, servindu-și argumentele cu dezinvoltura jonglerului, într-o permanentă alternanță ritmică: de la lovitura insinuantă, ocolită, la cea fățișă, brutală, de la atacul prin surprindere la cel îndelungat premeditat. Între aparențele și esența personajului, Pavlescu realizează o excelentă punte de legătură, care îl ferește de vulgarizări în ambele sensuri, facilitîndu-i totodată relația explicativă cu publicul. Ironic sau șovăitor, nervos sau stăpîn pe sine, fără a recurge la locurile comune ale tipului de trădător, ipocrit și intrigant, pe care îl interpretează, actorul își atinge, cu mijloace subtile, scopul creației sale. Acela de a desena într-un chip original micimea morală a lui Iago, tip cu atît mai primejdios cu cît aparențele sale ireproșabile în relațiile cu partenerii sînt mai greu de pătruns. Cu discernămînt artistic conturează și Vasile Cosma traiectoria lui Othello, de la calmul și demnitatea primelor evoluții pînă la furia nestăpînită din scena răzbunării și apoi la conștiența uriașei erori săvîrșite. Cuvintele ultimului său monolog (...„Să scrii de-un om / Care-a iubit prea mult, dar nu cuminte, / Nu prea gelos, dar amăgit fiind, / Fu orb și pătimaș") capătă în spectacol greutate specifică, îndeosebi datorită consecvenței în *această*

Moment din spectacol

www.cimec.ro

interpretare, pe care actorul a manifestat-o de-a lungul reprezentației. Mai puțin sigur pe el în scenele de început, ușor crispat pe alocuri, Vasile Cosma s-a autodepășit în momentele de intensitate, astfel încît, concluziv, nu putem rezista tentației: „Maurul și-a făcut datoria"... I s-a reproșat Evei Pătrășcanu o discrepanță între linia rolului și propriul temperament artistic. Nu împărtășim observația. Dimpotrivă. Ne-o reamintim în Ariel și considerăm orice alt argument de prisos. Desdemona (brunetă !) a Evei Pătrășcanu este expansivă și foarte firească în dragostea ei pentru Othello — dragoste vie, tinerească, lipsită de prejudecăți, chiar curajoasă —, pentru a-și înfrîna apoi, lovită, tumultul sentimentului (nu și sentimentul !) printr-o sobră interiorizare ; în contrast cu primele evoluții, amploarea tragicului destin al Desdemonei se conturează pregnant. Eva Pătrășcanu și-a compus rolul fără ostentație, cu o discreție revelatoare, chiar dacă nu toate intențiile sînt duse pînă la capăt. În categoria „soliștilor" includem și compoziția Ancăi Ledunca (Emilia, soția lui Iago), interpretă fidelă a acestui personaj mai șters la început, care culminează în marea scenă a „înfrîngerii" lui Othello.

Cu satisfacția de a fi asistat la un spectacol de ținută, apelăm la finalul (craiovean) al textului shakespearean : orice-am mai spune-acum ar fi zadarnic.

Călin Căliman

Teatrul din Timișoara

RĂZBUNAREA SUFLEURULUI *

de VICTOR ION POPA

Farmecul pieselor care demontează în fața spectatorului mecanismul interior al mirajului scenic a fost mereu invocat. Publicul este pus în situația copilului curios care, intrigat de aspectul mirobolant al ceasului, este ajutat să-i desfacă rotițele și șuruburile. Cu pitorescul său excentric, teatrul a incitat mereu interesul profanului, urmînd vechii dorințe a omului de a ști cum se nasc visele. Adeseori, evocarea vieții „fără fard" a culiselor a servit exclusiv ca decor colorat, conferind unor melodrame de răsunet (*Kean, Adrienne Lecouvreur, Vinovații fără vină*) un parfum atracțios. Cînd a depășit efemerul și sentimentalitatea brută, teatrul în teatru a servit ca manifest artistic explicit, de la Shakespeare la Molière, de la Goldoni și pînă la Pirandello sau... Eugen Ionescu, urcînd de la controversele estetice către forțarea marilor enigme. Nimic mai firesc decît prelungirea demitizării spectacolului prin implicarea, în diferite variante, a motivului „lumii ca teatru". Dimensionate simbolic, situațiile și confruntările dintre rampă și rivaltă oferă un cadru parabolic de largi resurse imagistice.

Răzbunarea sufleurului nu se ridică la pretențiile dezbaterii de idei, dar nici nu rămîne o simplă „glumă de culise". Victor Ion Popa a scris o anecdotă care invită la reflexie și care se fundează pe o relevabilă observație tipologică, ca și alte comedii ale sale cu aparențe modeste, cum ar fi *Acord familiar* sau *Shakespeare în infern*. Toate aceste compoziții comice respiră o teatralitate invidiabilă. Dar iată o particularitate demnă de reținut : axate pe un pretext de farsă, nici una dintre aceste piese vesele nu excelează prin jocul „sforicelelor". Ce se întîmplă ? Efectul comic este mereu realizat, nu atît de zigzagul meșteșugit al farsei, cît de valoarea dramatică a dialogului, nu de zvîcnirea izolată a replicilor, ci de cuvîntul spiritual, cerut cu necesitate în duelul care are loc. Atenția spectatorului este atrasă către miza centrală a acțiunii. Nici un moment nu se rîde pentru „gagul" singular. Spectatorul află din prima scenă în ce constă proiectul

* Regia : Dan Radu Ionescu. Scenografia : Doina Almășan-Popa. Distribuția : Gheorghe Leahu (Nea Costică) ; Cătălina Buzoianu și Dora Chertes (Fetița) ; Ștefan Sasu (Băiatul) ; Daniel Petrescu (Directorul) ; Ștefan Marii (Amorezul) ; Lulu Popescu-Pop și Elena Simionescu (Coana Mica); George Stoian (Regizorul); Alexandru Ternovici (Directorul de scenă) ; Miron Nețea (Autorul) ; Elena Ion (Soția lui) ; Ovidiu Moldovan (Criticul) ; Ștefan Iordănescu (Conu Iorgu) ; George Lungoci (Pompierul I) ; Miron Șuvăgău (Pompierul II) ; Virgil Lechințeanu (Mașinistul).

www.cimec.ro