

„ca o sperietoare“, Egist joacă rolul încredințat de Jupiter. Zeul nu-i dăd un scamator șiret și interesat, capabil să dezlanțuie trăsnetele și coregrafia isterică, stridentă, a eriniilor. Agitația cabotină a preotului dezvăluie farsa grosolană. Pentru a câștiga mulțimea, Electra dansează zimbitoare printre umbrele morților. Clitemnestra vrea să convingă cu expresia ei de suferință. La sfârșit, Oreste domină ca un orator publicul potrivnic și se retrage înainte ca vraja cuvintelor sale să se fi risipit... Ceea ce era de așteptat se întâmplă însă: neputînd egala coerența (chiar și a contradicțiilor) sistemului de gândire sartrian, de care nu ține seama decît parțial, spectacolul se configurează eteroclit și încert din imagini disparate, unele mai frapante, altele cu totul oarecare, unele pedant încifrate, altele de o pedestră facilitate. Printre ele, fapta lui Oreste se eclipsează aproape, își pierde ponderea și grandoarea, cu atît mai mult cu cît Egist, obosit să-și ducă rolul mai departe, nici nu i se opune (comportare ce s-ar fi cuvenit totuși mai subliniată în sensul lui Sartre).

Pentru lacunele și simplificările din acest spectacol, decorul lui Mircea Marosin, sumbru și copleșitor, folosind și subsolul rampei, umple scena prea mult, atrage prea insistent privirea spre detaliile lui, propune spre dezlegare simboluri absconse, pretențioase (față de rezolvarea întregii montări), iar costumele lui Constantin Russu, amestecînd (cu o intenție valabilă) elemente din diferite locuri și timpuri, nu fac însă decît să se confunde în aspectul general eteroclit.

Interpretîndu-l pe Oreste, Ion Omescu ne-a reconfirmat talentul și experiența sa actoricească, știința de a-și marca replicile, de a controla fluxul verbal și pauzele, sensibilitatea elegantă a gesturilor. Dar după portretizarea inițială a personajului — printr-un rictus amar al gurii, prin mișcări nervoase și fragile —, actorul n-a mai reușit să-l urneze în marile lui hotărîri, să se înalțe împreună cu el, într-o aprigă și lîmpeze tensiune, pe culmile revelației. O bună interpretă a Electrei se dovedește Șanda Maria Dandu, exprimîndu-i cu o gradare remarcabilă, mereu semnificativă, evoluția de la speranță și al lucidă la autoanihilarea din final, capitulînd în brațele eriniilor, tocmai atunci cînd libertatea se înfăptuise. Trebuie prețuit jocul de calitate al actriței, permanent sobru, evitînd mijloacele de emoționare comode, contorsiunile sfișietoare, chiar dacă ele păreau cele mai indicate. Restul distribuției se menține la nivelul meșteșugului și al acurateței obișnuite (deși nu-i totdeauna așa, dacă ne gîndim la rezonanțele revuistice ale dialogului soldaților), ceea ce, de astă dată, nu-i un merit satisfăcător, pentru că debitarea logică a replicilor nu înseamnă, din păcate, și forță de revelare a ideilor...

Ion Cazaban

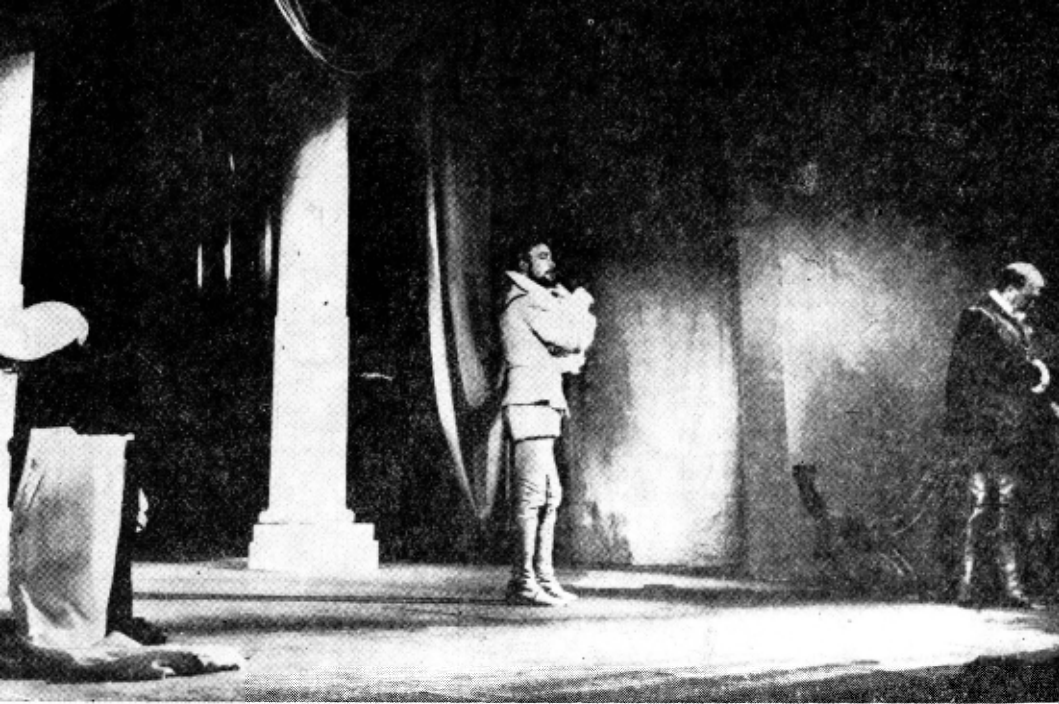
„EGMONT” de Goethe

la Teatrul „Ion Creangă” *

Din punct de vedere al repertoriului pentru *copii și tineret*, înscrierea unei tragedii goetheene de tinerețe, cu un profund și evident conținut etic, pe afișul Teatrului „Ion Creangă” pare să confirme, după *Andromaca* de Racine, constituirea unei orientări repertoriale meritorii, vizînd asigurarea calității literare a viitoarelor spectacole, apropierea publicului tînăr de capodoperele literaturii dramatice universale, inițierea și cultivarea lui pe baza și în spiritul acestor valori.

Ceea ce teatrul n-a înțeles încă este că trebuie să se adreseze printr-o modalitate spectaculară specifică publicului său de azi, chiar și atunci cînd montează o tragedie goetheană; că nu poate conta pe menținerea interesului și concentrarea atenției unui copil sau adolescent (obișnuit cu seriialele televiziunii) față cu un spectacol-cronică,

* Regia : N. Al. Toscani. Decoruri : Paul Bortnovschi. Costume : Maria Bortnovschi. Distribuția : Natalia Arsenie (Margareta de Parma) ; Ion Pavlescu (Contele Egmont) ; Grigore Pogonat (Principele Wilhelm de Orania) ; Marcel Gingulescu (Ducele de Alba) ; Felix Carolv (Ferdinand) ; Constantin Lipovan (Machiavell) ; Mircea Mușatescu (Richard) ; Nicolae Luchian (Silva) ; Cicerone Ionescu (Gomez) ; Anca Zamfirescu (Klärchen) ; Sandina Stan (Mama) ; Gheorghe Vrînceanu (Brackenbug) ; Horea Benea (Soest) ; Gheorghe Gimă (Jetter) ; Mihai Cnstantinescu (Un meșter dulgher) ; Geo Dimitriu (Un meșter săpunar) ; Ion Petratu (Buyck) ; C. Cristel (Ruysum) ; Marius Rolea (Vansen).



Ion Pavlescu (Egmont) și Marcel Gingulescu (Ducele de Alba)

fluviu sau frescă, dar de trei ore și jumătate în care abundă tirada — obositoare, ca atare — fie ea clasică sau romantică !

Nu vrem și nici nu putem să dăm în această direcție rețeta celei mai indicate modalități de spectacol. Asemenea spectacole, credem, ar trebui însă să fie de la început *gândite și adaptate* la specificul receptivității contemporane a publicului nostru (mai ales a celui tânăr), pe care voim să-l atragem, nu să-l îndepărtăm. În cazul de față, al tragediei goetheene, ar fi fost nevoie de elaborarea unei adaptări eficiente ca timp și dinamică de spectacol, aptă să exprime sensurile înalte ale piesei într-un chip *sobru* dar și *atractiv*, în stare să capteze interesul și simpatia spectatorilor, cu atât mai mult cu cât la „Ion Creangă”, ei pătrund într-un loc de *inițiere* în cultura teatrului, și — ideal — să-i cucerească definitiv pentru teatru. Față cu asemenea obiective — neglijate, din păcate — am socotit că trebuie judecat spectacolul Teatrului „Ion Creangă” (regia : N. Al. Toscani) dar și față cu obiective mai modeste, reprezentația se arată, într-adevăr, lipsită și de o pregnantă idee regizorală : ea se mulțumește cu simpla lectură corectă (și lentă) a textului. Este o lectură în care interpretarea oitorva personaje ca Branckenburg, Ferdinand sau Margareta de Parma se realizează strident pe registrul unui vetust stil de teatru, în timp ce majoritatea rolurilor episodice (din primul tablou) rămân undeva să se profileze în zonele periferice ale profesiunii actoricești, și să se audă greșit și penibil. Un context interpretativ care (cu excepția corectitudinii lui Marcel Gingulescu în ducele de Alba și a Sandinei Stan în rolul mamei) are „meritul” de a evidenția prin contrast calitatea interpretării protagonistului Ion Pavlescu, subliniind totodată, la fel de antinomic, elevația și funcționalitatea cadrului plastic și rigoarea costumelor (scenografia Paul Bortnovschi și Maria Bortnovschi).

* * *

Între reflecțiile prilejuite de spectacolul Teatrului „Ion Creangă” ni s-au iscat unele referitoare la condiția actorului din provincie, ajuns în București. Cu foarte rare

excepții, actorii cei mai dotați ai teatrelor din provincie, odată ajunși în Capitală, sînt puși în situația de a aștepta stagiuni în șir un rol mai acătării (pe măsura darurilor lor) sau — rar — sînt distribuiți de la început, dar sub direcții de scenă care nu le stimulează întotdeauna dezvoltarea profesională. Și într-un caz și în celălalt — dacă nu se petrece „minunea” unei „întîlniri” salvatoare — îi pîndeste amarul destin al anonimatului artistic. Ne-ar întrista ca acesta să devină cazul lui Ion Pavlescu, pe care numai lipsa colaborării cu regizori de înaltă dotare l-a împiedicat să ajungă pînă acum la cota profesională meritată.

Ca să vorbim de Ion Pavlescu (Egmont), ne simțim datori să ne referim și la realizările sale anterioare și să încercăm astfel a defini personalitatea unui actor la o răspîntie de drum hotărîtoare pentru cariera sa.

Cele peste 60 de roluri întruchipate de el, din 1952 de cînd a terminat Institutul, au structurat și maturizat personalitatea actoricească a lui Ion Pavlescu, ca una din disponibilitățile interpretative cele mai relevabile. Pe rînd, Pavlescu a trecut de la asprimea biciuitoare a inspectorului Goole (*Inspectorul de poliție*), la delicatețea suflătoare și drapata tristețe provincială a visătorului Miroiu (*Steaua fără nume*); de la nonconformismul insolent, dar trist în fond, al lui Hlestakov (*Revizorul*), la acela de elevată poezie ascunsă sub faldurile aparențelor brutale și zgomotoase ale lui Higgins (*Pygmalion*); de la experiența expresivității prin „distanțare” brechtiană în Givola (*Arturo Ui*), la înțelepciunea sfîchiuitoare a bufonului shakespearean Feste (*A douăsprezecea noaptea*) și la sinceritatea „bunului” și „cînstutului” Iago (*Othello*); de la corida socială a teluricului Figaro (*Nunta lui Figaro*) la pantomima-suspense a ploconirii lui Eisenring (*Domnul Biedermann și incendiarii*); de la falsul habotnic Tartuffe (*Tartuffe*), la protestatarul ambiguu care este Dracul (*Cocoșul negru*) și cutezătorul lucid Ștefăniță (*Vișorul*).

Personajele interpretate de Pavlescu se justifică, au în mod constant o logică a lor interioară, iar avaturile conștiinței lor devin reale, conving beneficiind și de o expresivitate corporală deosebită. O întîlnim augmentînd verva lui Feste, definindu-l moral pe Eisenring, determinînd în bună măsură reacțiile lui Esop, savurînd voluptatea succesului în Dracul (din *Cocoșul negru*), alternînd autenticitatea expresiei pornirilor firești cu disimularea ei, în Ștefăniță (*Vișorul*), dimensionînd cotidianul unei existențe care va deveni eroică, în Egmont. Mișcările scenice pregnante caracterologic i se adaugă un inteligent joc al pauzelor, care se refuză categoric ostentativului, Pavlescu știe să asculte partenerul și să gîndească replicile acestuia.

Personajele sale rețin atenția: cele tradițional „negative” nu apar expropriate de farmec și inteligență, nu mai sînt hidoase fizic sau aprioric antipatice, după cum „eroul” său nu este scutit de banalitatea existenței diurne. Licheaua Hlestakov nu numai pare, ci este simpatcă, Tartuffe tentează prin spirit, iar Dracul prin nonconformism. Iago ca personaj este un mare actor: minte și se minte și ajunge să creadă cu convingere în acest „adevăr-minciună”, încît la rîndu-i poate să convingă.

În Egmont, avînd de interpretat un erou, Pavlescu nu ezită să-i împrumute personajului său cîteva ticuri mărunte și puțină cochetărie, configurîndu-i în același timp o deosebită forță morală, o arzătoare dragoste de libertate, o încredere aproape naivă în viață și în semenii săi, care va sfîrși prin a-l pierde. Nici una din datele exterioare ale eroului tradițional nu se mai regăsește aici: Egmont este un erou, tocmai pentru că este în cea mai înaltă măsură om; se bucură, fără reticente, de tot ceea ce-i poate oferi viața și tocmai de aceea înțelege să-i ofere libertatea și chiar să se sacrifice în numele ei. Renunțarea la exterioritatea aurei eroice îi adaugă forței sale interioare, sporindu-i implicit autenticitatea și puterea de convingere. Și de astă dată, Pavlescu își redescoperă personajul, îl apropie de accepțiunea modernă a eroului, printr-o „non-eroizare” voită care luminează neașteptate unghiuri de nobilă umanitate.

De la primul rol și pînă la Egmont, personajele lui Pavlescu beneficiază de o expresivitate bogată și în datele ei plastice, dezlănțuită uneori, dar întotdeauna de o dinamică tensionată de o combustie internă-organică la care se consumă și se desăvîrșește scenic personajul și actorul.