



Dinu Dumitrescu (Răzvan) în „Răzvan și Vidra” de B. P. Hașdeu — Teatrul Municipal



N. Gr. Bălănescu (Varlam) în „Omul cu mîrjoaga” de Gh. Ciprian — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

Mira Iosif

SĂ NU UITĂM A DOUA DISTRIBUȚIE!

POST-SCRIPTUM PE MARGINEA UNOR CRONICI

Afișul teatral de pe stradă, cu lista completă a realizatorilor unui spectacol, dezvăluie uneori, cu mai multă generozitate decît cronica de teatru, viața respectivei manifestări de artă și a interpreților ei. Unde, dacă nu în banalul afiș de pe stradă, aflăm întotdeauna cu precizie numele diversilor interpreți din distribuțiile succesive? Căci tradiția sau canoanele cronicii dramatice obligînd apariția ei imediat după premieră, și implicit comentarea spectacolului inaugural, absolvă parcă cronicarul teatral de a urmări, mai departe, și viața spectacolului. Și așa, pentru cei „de specialitate”, spectacolul rămîne după premieră, definitiv clasat în dosarul cu eticheta „rezolvat”. Dar realitatea se încăpățînează să infirmе uneori opiniile și concluziile mai mult sau mai puțin ritoase ale cronicii. Căci spectacolul își continuă sau chiar își începe adevărata sa traiectorie abia a doua zi după premieră, într-o confruntare permanentă și pasionată cu publicul spectator.

Să recunoaștem, e păcat că presa noastră teatrală neglijează de cele mai multe ori viața spectacolului și evoluția protagoniștilor după apariția cronicii dramatice. Nu ne referim la degradări sau la aspectul învechit al unor reprezentații, fapte consemnate în unele împrejurări în diferite periodice. Ne gîndim însă în special la actori. La diferiți interpreți ai unui spectacol, la diferiți interpreți ai aceluiași rol. Mai cu seamă, la cei care, intrînd în scenă după ce ziarele au corentat respectiva piesă, nu-și mai găsesc în presă un ecou valorificator al muncii depuse și al rezultatelor acesteia.

Exista pînă nu de mult în teatru o prejudecată în legătură cu „dublurile”: se credea în jurul lor un soi de ambianță umilitoare care isca complexe de inferioritate

și determina și o atitudine corespunzătoare din partea publicului. Convengerea că primul interpret a epuizat resursele rolului, că el a scăos în relief întreaga diversitate a nuanțelor solicitate de un rol, părind inutile orice noi căutări, a frînat de cele mai multe ori efortul creator din partea interpretelor din distribuțiile ulterioare, de obicei actori tineri. Teatrul nostru de astăzi, printre multiplele sale transformări de conținut, în climatul eticii socialiste pe care l-a inaugurat, caută să infirmе, pe zi ce trece, imaginea peiorativă a dublurii, stimulînd creațiile actoricești, apelînd la creșterea măiestriei tinerilor interpreți. Deci, ca termen, „dublura” și sensul ei metaforic minimalizant au dispărut, lăsînd loc importanței folosirii unei a doua distribuții, dictate de interesele interne ale colectivului, de buna organizare a spectacolelor, de necesitatea desăvîșirii măiestriei artistice a cadrelor teatrului. Dar, cu toate că în principiu sîntem cu toții de acord asupra acestui fapt, cu toate că ne manifestăm teoretic dezaprobarea cînd întîlnim o atitudine necorespunzătoare în fața acestei probleme clare, în practică aflăm uneori unele derogări de la principiu. Cîteva date utile în această chestiune le putem afla dacă vizionăm doar cîteva spectacole mai vechi, rămase pe afiș din stagiunile trecute, spectacole în care au intrat o seamă de noi interpreți.

Se întîmplă uneori ca persistența celui de al doilea interpret în spectacol să depășească cu mult durată de folosire în rol a primului nume și, ca atare, spectacolul, implicit concepția regizorală, să pretindă o judecare prin prisma jocului noilor actori. Ipotetic, considerăm munca regizorului cu interpretii secunzi la fel de minuțioasă și atentă ca și cu cei dintîi, pentru ca rezultatul să fie — cel puțin — conform creației-limită a rolului din prima realizare, dacă nu să-l depășească. În acest sens ne apare revelatoare creația celui de al doilea interpret al lui Răzvan, în spectacolul de la Teatrul Municipal. Compoziția actorului Dinu Dumitrescu, în rolul deținut la premieră de Septimiu Sever, aduce noi valori interpretative textului și pe alte coordonate, proprii. În ușoara destrămare a intensității scenice și a ritmului dramatic în cel de al 125-lea spectacol (văzut de noi) cu piesa lui Hașdeu, jocul echilibrat și inspirat al tînărului actor se remarcă cu ușurință. Excluzînd din biografia psihologică a eroului mobilurile meschine ale vanității și ambiției, Dinu Dumitrescu a compus figura unui tînăr patriot, răzvrătit împotriva boierilor și legilor lor, care-l osîndeau de două ori — ca iobag și ca țigan. Amplificînd potențele lirice și atitudinile romantice ale personajului, interpretul a căutat să evidențieze în prim plan resursele de umanitate ale eroului, explicînd căderea sa ca pe un implacabil rezultat al condițiilor epocii respective. Ne-au plăcut, de asemenea, limpezimea și acuratețea cu care actorul frazează versul clasic, deși ele nu sînt scutite de pericolul patetismului teatral care amenință să-i altereze sinceritatea jocului. (Ni s-a confirmat această părere, vîzîndu-l în rolul lui Dunois din *Sfînta Ioana* — la premieră, Liviu Ciulei — unde spre deosebire de creația din Răzvan, jocul lui Dinu Dumitrescu se desfășoară ilustrativ, în vădit dezacord cu spiritul piesei lui Shaw.)

În spectacolul *Răzvan și Vidra* se arată izbutită și creația lui Chiriță Misail (moș Tănase). În rolul bătrînului rumin, al înțeleptului pe care critica burgheză l-a prezentat drept prevestitor al fatalității care planează asupra destinului țiganului Răzvan, Chiriță Misail valorifică, în primul rînd, sursa de înțelepciune folclorică și trăsătura de solidaritate a obidiților, element care-l apropie definitiv de Răzvan. O comunicare scenică creatoare între acești doi actori a contribuit substanțial în spectacol la reliefaarea fizionomiei fiecăruia, ca și la explicarea ideii dramatice; fapt care nu se poate spune despre reciprocitatea jocului lui Dinu Dumitrescu (Răzvan) cu Mihaela Juvara (Vidra). Intuind rolul doar în datele lui generale, dar fără să recreeze personajul prin însemne particulare care, distribuite artistic, să sugereze psihologia personajului — așa cum a procedat Tanți Cocea — Mihaela Juvara redă în mod abstract, exterior, trufia, ambiția exacerbată și pătimașa aspirație a Vidrei către putere. Din această pricină, în spectacol, motivarea psihologică a acțiunilor lui Răzvan prin impulsurile Vidrei apare neconvingătoare, doar afirmată, văduvită de o sumă de accente etico-sociale ale textului.

Dacă uneori în spectacole, insuficienta realizare a unui rol scade din relieful personajului respectiv sau eludează unele sensuri ale piesei, fără să denatureze totuși concepția de ansamblu a spectacolului și mesajul respectiv, găsim alteori interpretări care contravin chiar justei perspective a rolului, și de aici, concepției regizorale care a pus inițial în valoare piesa. În asemenea cazuri, se pare că regizorul nu ține seama de trădarea intențiilor sale, că el se mulțumește doar cu suc-



George Manu (Helmer) în „Nora” de H. Ibsen
— Teatrul „C. Nottara”

cesul de premieră, uneori chiar numai cu faima interpretului prim. Ceea ce, să spunem pe șleau, infirmă însăși ideea de muncă regizorală, prilejuind renașterea nedorită de nimeni a vedetei. Aceasta e situația prezentă în spectacolul *Omul cu mîrșoaga* la Teatrul Național. N. Enache (Chirică) a îmbrățișat cu pasiune rolul amărîtului arhivar. Aceasta e limpede, evident. Dar, insuficient îndrumat spre descoperirea subtextului rolului, el nu reușește decît în rare momente să exprime și altceva, ceva mai presus decît ținuta fantomatică a unui „resemnat”, cu o privire aburită și gesturi hieratice. Insuficienta înțelegere a zăcămintelor protestatare, sociale, conținute în acest personaj, a simbolului „omului cu mîrșoaga” și a semnificației însinguratei lui îndîrjiri împotriva unei lumi crude și obtuze, determină monotonie în accentele replicilor rostite și în compoziția sa. În succesivele ciocniri cu personaje ce semnifică, în ipostaze diferite, instituțiile sistemului exploatare — proprietatea, școala, birocratia —, N. Enache se comportă invariabil, strigînd cu același ton și gest: „Ieșiți afară!” Nenumăratele subtilități, cu care e înzestrat acest personaj, scapă prin uniformitatea interpretării, înțelegerii publicului. În interpretarea lui N. Enache, Chirică își pierde semnificațiile generaliza-

toare, în care don-quichotismul atitudinii reprezintă protestul insului cîinstit, într-o lume a valorilor măsluite, și devine un tip pitoresc, desprins din solul realităților sociale concrete. Accentuînd chiar filozofia renunțării lui Chirică, a desprinderii de bunurile pămîntești, interpretarea converge către un erou de factură mistică, așa cum a fost elaborată în trecutele înscenări ale teatrului burghez.

La vădita scădere de azi a spectacolului de pe scena Studioului Teatrului Național contribuie și distribuția lui N. Gr. Bălănescu în rolul lui Varlam. Desigur că tînărul actor a fost handicapat de creația lui Birlic în acest rol. Nu e pentru prima oară cînd un interpret, tînăr sau vîrstnic, se lovește la abordarea unui rol de prestigiu al unui mare model. Modelul prestigios n-ar trebui însă să inhibe, ci să stimuleze. Cu atît mai mult, cu cît noul interpret e chemat să răspundă în fața publicului pentru prestigiul creatorului precedent. Faptul că N. Gr. Bălănescu n-a găsit în rolul creat de Birlic nici o trăsătură de apropiere cu personajul, ne face să ne gîndim că vina o poartă în primul rînd cei care l-au distribuit, încredințîndu-i o însărcinare pentru care actorul nu are valențe suficiente. De aceea, discutînd problema interpretelor secunzi, e neapărat nevoie să căutăm dezlegare a problemei adiacente, privind judicioasă distribuție a trupei, în funcție (în primul rînd) de necesitățile spectacolului. Căci alegerea arbitrară a unui actor sau distribuția lui hazardată, ca în cazul lui Varlam, nu pot avea decît efecte negative: descurajarea actorului și prejudicierea spectacolului.

În problema interpretării actricești, nu putem eluda veridicitatea întrucri-pării personajului, adică creația autentică în spiritul realismului socialist. Din această cerință decurge ca o condiție fundamentală, exprimarea unei juste concepții asupra eroului, în lumina esteticii leniniste. Să ne amintim cu acest prilej că Stanislavski a pus la îndemîna actorilor procedee științific verificate ale măiestriei actricești, confirmate de întreaga experiență a artei realiste. Pentru a realiza acea trăire scenică, acel puternic sentiment artistic care să emoționeze și să convingă spectatorii, totodată educîndu-i, actorul trebuie să aibă o viziune limpede,

de substanță, a personajului său, a universului lui spiritual. Tinerețea artistică a unor interpreți, lipsa lor de pregătire ideologică impun în acest caz ca munca regizorului să întrunească și eficiente calități pedagogice. Dacă i s-ar fi explicat esența personajului Helmer Torwald — din spectacolul *Nora* de la Teatrul „C. Nottara” — George Manu, chiar dacă n-ar fi izbutit, din lipsa unei maturități artistice, să acopere întreaga claviatură a rolului, totuși n-ar fi ajuns la acel personaj neveridic artistic și totalmente fals în raport cu textul, pe care-l prezintă, Helmer Torwald, „stilul” din casa cu păpuși, e un personaj tipic pentru modalitatea realismului critic ibsenian, realism distrugător de iluzii și de false valori. Helmer reprezintă o iluzie. Iluzia fericirii Norei, iluzia unor adevăruri arbitrare în care eroina credea cu sfîințenie. Și în împrejurarea dramatică cunoscută, vîlul trandafiriu al iluziilor, al fericirii căminului burghez este sfîșiat cu brutalitate. Abia atunci Helmer apare în adevărata sa lumină, fără a înceta să rămînă același perfect gentleman, același onorabil „stilp al societății”. Numai că, dincolo de aparențe, Nora a deslușit esența căsniciei burgheze. George Manu a înfățișat însă un personaj respingător, odios de la prima apariție pe scenă, de o brutalitate trivială, caricaturizînd personajul într-un mod inadmisibil. Jocul său anticipativ contravine stilului dramei ibseniene, devenind în mod fatal o parodie autohtonizată a unui soț autoritar. Atît, Și reacțiile Norei, în clipa tragică de înțelegere a minciunii eticii burgheze, în ciuda eforturilor Corinei Constantinescu, devin reacțiile unei femeiuști care se ceartă cu un soț grosolan. Conflictul dramatic, despuat de semnificațiile etice, critice, rămîne la datele sale exterioare și pare mic, neînsemnat, neinteresant. În același spectacol, Jean Lorin (Krogstad) a dat personajului său o tentă sumbră, stranie, în flagrant conflict cu datele realiste ale tipului respectiv: un mărunț funcționar pe care mizeria, abuzurile societății îl transformă într-o lichea cu mare scînteie de umanitate. Realismul critic, protestul lui Ibsen împotriva unei societăți ale cărei exemple umane se degradează din pricina sistemului social dispar înecate în reacții temperamentale de o morbiditate neconvingătoare. Faptul că regizorul Norei la Teatrul „C. Nottara” nu s-a mai aflat în teatru la intrarea în rol a noilor interpreți, nu justifică în nici un caz carențele spectacolului. În multiplele cazuri cînd regizorul absentează după premieră, conducerea teatrului trebuie să ia măsuri pentru menținerea concepției regizorale inițiale — dacă ea s-a arătat justă — și mai cu seamă pentru păstrarea justei perspective a rolului.

Lipsa unei munci temeinice, profunde, cu actorii programați pentru a doua distribuție trebuie să dea de gîndit conducerii multor teatre. Exigența publicului, creșterea gustului artistic nu permit perpetuarea în practică a vechilor concepții despre dubluri. Regizorul trebuie să se gîndească că strălucita interpretare a unui actor în prima distribuție în mod fatal descoperă slăbiciunile muncii sale atunci cînd apare cel de al doilea actor cu care nu s-a lucrat destul. A doua interpretare nu prejudiciază spectacolului atunci cînd actorul nu este considerat drept o utilitate de circumstanță sau un replicant provizoriu, ci un factor răspunzător, investit cu depline drepturi în fața rolului și mai cu seamă în fața publicului.

Recapitulînd sumarele noastre observații, constatăm cu mîhnire că în multe spectacole vechi (reprezentate cu dubluri) nu se întîlnește decît rareori un spirit creator veritabil, o dorință efectivă de a se realiza creații remarcabile, o atmosferă de emulație artistică eficientă, o muncă asiduă a actorilor la rol și a teatrelor cu actorii. Pentru acest lucru, răspunzătoare în primul rînd este regia. Dar aceasta, bineînțeles, nu scade cu nimic îndatoririle profesionale ale actorilor. Remarcăm că uneori micșorarea interesului față de aceste îndatoriri atinge marginile obligațiilor elementare. De pildă, machiajul. Nici George Manu (Helmer), nici Jean Lorin (Krogstad), nici N. Gr. Bălănescu (Varlam) nu s-au străduit să găsească un amănunt fizic exterior, o trăsătură de caracter distinctivă fizionomic, care să singularizeze și să dea marca veridicității personajului respectiv. Și acesta e un amănunt semnificativ pentru înțelegerea cauzelor care au dus la caracterul palid, superficial al respectivelor interpretări actoricești.

La rîndul ei, critica teatrală își are partea ei de vină pentru lipsa de preocupare față de a doua distribuție în spectacol. Criticii îi revine o misiune importantă în lupta pentru distrugerea prejudecăților și rămășițelor vechii concepții minimalizatoare cu privire la dublură, după cum îi revine și sarcina de a urmări îndeaproape evoluția noilor interpreți în rolurile consacrate de premiere. Este dorit ca această problemă să intre în mod temeinic în orbita preocupărilor critice.