

Trăsături contemporane în arta actorului



Arta realistă a spectacolului a căutat întotdeauna să răspundă unor cerințe specifice ale literaturii dramatice. Garrik, despre care s-a spus că rîdea cu jumătate de față, iar cu cealaltă plîngea, aducea pe scenă contrastele shakespeareene. Recomandările lui Diderot cu privire la jocul lipsit de sensibilitate al actorului reflectau raționalismul accentuat al dramaturgiei iluministe. Sistemul așa-numitelor „emploi”-uri — specializarea actorilor pentru genuri și roluri fixe — își are originea în diferențierea strictă, fizică și psihică, a principalelor categorii de personaje ale teatrului clasic. Romantismul a pus artei actoricești amprenta „exaltării necondiționate a individualității”¹, specifică dramei romantice.

Dramaturgia realistă contemporană se orientează spre dezbateră de idei. Ea își îndreaptă atenția nu în primul rînd asupra avaturilor individului, ci a relațiilor acestuia cu societatea, a înfruntării dintre clase și dintre concepțiile cu privire la destinele societății omenești.

Corespunzător acestor preocupări, se naște tendința spre spectacolul de idei, întemeiat pe o poziție socială și filozofică militantă; dintr-o artă a protagonistului, teatrul redevine o artă a ansamblului și capătă o mare însemnătate figura conducătorului artistic al acestui ansamblu — regizorul; apare un nou tip de actor, pe care l-am putea numi „actorul cu idei”, actorul cult, cu o atitudine cetățenească activă și cu un puternic spirit de echipă; în fine, noile forme dramatice îmbogățesc realismul scenic și oferă teren unei varietăți de stiluri regizorale și interpretative, menite să dea spectacolului un viu caracter popular.

Căile de dezvoltare a artei spectacolului sînt multiple, iar unele se află abia în curs de elaborare. Nu ne propunem aici decît să schițăm cîteva jaloane.

Vorbînd despre specificul conflictului și acțiunii dramatice în piesele lui Cehov și Gorki, criticul I. Iuzovski² subliniază că, în ambele cazuri, nu ciocnirile „particulare” dintre personajele aflate în scenă se află pe primul plan, ci un conflict cu caracter *general*. „Într-adevăr — scrie el, cu privire la teatrul lui Cehov — aceste personaje nu se opun atît unul altuia (deseori se pare că stau chiar alături) și nu se referă atît unul la altul, cît la un adversar care nu este prezent printre ei, care se află dincolo de cadrul scenei, un adversar căruia i se adresează direct sau indirect, cu care intră în raporturi dramatice. Legătura dintre persona-

¹ Giovanni Calendoli, *L'Attore. Storia di un arte*, Roma, 1959, p. 486.

² *Tradițiile dramei rusești*, „Teatr” nr. 1, 2 și 3/1958 (v. și „Probleme de teatru și cinematografic”, nr. 2, 3 și 4 din 1958).

fele piesei și acest adversar invizibil, dar vădit și permanent simțit, creează dramatismul piesei, conflictul ei fundamental. "Acest adversar este lumea ostilă în care trăiesc eroii cehovieni, Rusia burghezo-moșierească. În piesele lui Cehov apare și cite un reprezentant al acestei lumi (Natașa din *Trei surori* sau Serebriakov din *Unchiul Vania*), dar numai ca un simbol, „ca un indiciu și o aluzie la existența acestui adversar principal". A identifica un asemenea personaj concret cu realitatea exterioară ostilă înseamnă — arată Iuzovski — a slăbi și minimaliza conflictul piesei. „Nu degeaba eroii lui Cehov vorbesc și în dialoguri și în monologe despre viață — despre viața la care năzuiesc, spre care tind și pe care o cheamă, și despre cea reală, existentă, pe care o resping, o reneagă și ale cărei victime sînt. Dacă, în mod conștient sau inconștient, ei ignorează acest adversar real, cu care duc o luptă inegală și tragică pentru ei, monoloagele și replicile lor, înseși sentimentele și gândurile lor se ofilesc, se pierd în abstracțiuni lirice, apar și dispar în stil impresionist, eroii rămînînd inactivi."

La Gorki, observă criticul în continuare, conflictul general îl constituie lupta grupurilor sociale, delimitarea ideologică dintre clase. „Se înțelege că aspirațiile și interesele individuale își au rolul lor, dar nu hotărîtor, ci accesoriu, manifestîndu-se ca *pretext* și nu ca o *cauză*, ca întîmplare, ca latură exterioară a unor tendințe mai profunde, care călăuzesc aceste persoane..." În *Micii burghezi*, de pildă, Gorki își împarte eroii în tabere: „Nil și Bessemenov sînt personajele principale ale celor două tabere, dar relațiile dintre ei nu sînt rînduite după tradiție, ca o luptă între doi indivizi, ca un *duel* între eroi, deși ei reprezintă, în măsura cea mai deplină, în împrejurările date, grupurile sociale respective. Ei sînt figurile centrale de ambele părți ale acestei mese de șah, dar fără armata de «pioni» și figuri secundare jocul se oprește și nu face nici un pas mai mult. Lupta are un caracter de masă". Iuzovski demonstrează astfel că la conflictele pieselor lui Gorki participă toate personajele, fără excepție; dacă însă regizorul face abstracție de acest conflict general și se oprește doar asupra relațiilor individuale dintre personaje, dacă el reduce o piesă ca *Azilul de noapte* la triunghiul amoros Pepel-Natașa-Vasilisa, atunci multe personaje vor părea „inutile", discuțiile lor — „de prisos", iar textul, în ansamblul lui, greoi, lipsit de dinamism. Asemenea eșecuri am văzut și noi, pe scenele românești, fie că regizorul se consola cu gîndul că dramaturgia lui Cehov și Gorki este „lipsită de acțiune" și o prezenta ca atare, fie că punea în centrul atenției măruntele conflicte particulare, golite de semnificații largi, transformînd drama de idei (inclusiv în cazul unor piese de Ibsen, Shaw) într-o banală melodramă.

Ce rezultă de aici ?

- 1) Că în spectacol acțiunile și cuvintele personajelor nu capătă sens decît în funcție de *ideea* generală a piesei, care o străbate ca un fel de curent subteran, unificînd-o, constituind mesajul, ceea ce Stanislavski numea „supraproblema" ei.
- 2) Că spectacolul urmează să oglindească nu doar ciocnirea de interese și caractere dintre cei cîțiva eroi aflați în scenă, ci un conflict care privește întreaga societate, inclusiv publicul din sală. Dramoleta și comedioara de salon s-au perimat. Începe epoca spectacolului popular.
- 3) Că „atmosfera" și dramatismul spectacolului se realizează cu participarea activă a tuturor interpreților și a figurației, și nu numai a unor protagoniști. Epoca spectacolului solistic a luat sfîrșit. Teatrul devine (sau redevine) o artă colectivă.
- 4) Că jocul actoricesc, decorul, lumina și alte mijloace tehnice alcătuiesc un tot unitar, subordonat concepției de ansamblu. Naturalismul și meșteșugăria nu mai au ce căuta pe scenă. Începe epoca realismului modern, a teatrului subtil, poetic.

Nu întîmplător sistemul lui Stanislavski a luat ființă în strînsă legătură cu reprezentarea pieselor lui Cehov și Gorki. Trăsături asemănătoare acestora, în ce privește construcția conflictului și acțiunii scenice, întîlnim la mulți dintre dramaturgii de frunte din secolul nostru. Ca și la Cehov, eroii unor lucrări ale lui Arthur Miller se găsesc în conflict nu atît cu niște inamici vizibili pe scenă, cît cu realitatea înconjurătoare dușmănoasă (*Moartea unui comis-voiajor*, *Îmi amintesc două zile de luni*). În piesele lui O'Casey vom reîntîlni cele două tabere gorkiene, antrenate într-un conflict ideologic la care iau parte numeroase personaje aparent „secundare" sau chiar „inutile" din punctul de vedere al intrigii tradiționale. Firește, soluțiile filozofico-sociale, modalitățile artistice alese și particularitățile stilistice diferă deseori foarte mult de la un autor la altul.

Dar întreg teatrul realist contemporan e, după cum am văzut, un teatru de idei, care pune problema raportului dintre om și societate — în ultimă instanță,

dintre clase și grupuri de melode. De aceea spunea Ohlopkov că a interpretat *Poveste din Irkutsk* nu ca pe o melodramă intimă, ci ca pe o imagine a vieții poporului, cu pasiunile și aspirațiile sale. Și din același motiv Brecht pretindea actorilor să înfățișeze toate întâmplările prin care trec eroii pe scenă ca pe niște evenimente istorice :

„Cînd vă citiți rolurile
Studiindu-le, gata oricînd să le priviți cu surprindere,
Căutați noul și vechiul, căci vremea noastră
Și vremea copiilor noștri este vremea luptei
Noului cu vechiul...”

Spectacolul realist contemporan trebuie privit ca un întreg, și nu ca un conglomerat de roluri disparate. Sensul fiecărui rol nu mai decurge exclusiv din partitura personajului respectiv, ci din relațiile care se creează pe scenă între diferitele personaje, iar aceste relații, la rîndul lor, nu ne dezvăluie numai caracterele și mobilurile eroilor aflați în scenă, ci în primul rînd un anumit conflict de idei, un raport între clase și mentalități, superioritatea unor concepții asupra altora. Rezultă de aici că :

1) „Munca cu actorul“ nu înseamnă pregătirea izolată a rolului, ci integrarea sa organică într-un ansamblu de relații și îndrumarea sa astfel încît să răspundă „supraproblemei“ care călăuzește întreg spectacolul.

2) Jocul actorului nu se poate limita la semnificația „independentă“ a cuvintelor pe care le rostește ; că, în funcție de ideea piesei, aceste cuvinte se încarcă de subtexte pe care numai o concepție de ansamblu le poate scoate la iveală.

3) Actorul nu joacă numai cînd își rostește propriile sale replici, ci absolut tot timpul cît se află pe scenă, reacționînd într-un fel sau altul la comportarea celorlalte personaje. Nu mai există „figurație“, există un ansamblu actoricesc care interpretează o scenă de mase. Nu mai există roluri „mari“ și roluri „mici“. Chiar și un rol mut se poate transforma într-o mare creație (Kattrin din *Mutter Courage*).

Spectacolul romantic era un spectacol al protagonistului, o „exhibiție a prota-goniștilor și a actorilor care-î întrupau, în detrimentul altor interpreți și altor elemente ale spectacolului“¹. Această trăsătură, corespunzătoare inițial tendinței de a glorifica personalitatea eroică, dar perimată azi, a dăinuit totuși multă vreme după dispariția curentului romantic și continuă să domine majoritatea scenelor din țările capitaliste. Isadora Duncan povestește — în scrierea ei autobiografică — că, mergînd în tinerețe să-l vadă pe Mounet-Sully, a fost izbită de marele contrast dintre înalta artă a interpretului principal și mediocritatea sărăcăcioasă a tuturor celorlalte elemente ale spectacolului. Pe vremea aceea, un critic de prestigiu lui Francisque Sarcey se opunea distribuirii actorilor de frunte în roluri mici, sub cuvînt că, dacă Ruggieri ar interpreta rolul valetului, publicul l-ar urmări pe el, în loc să-l privească și să-l asculte pe protagonist. Antoine, căutînd să creeze pe scenă o ambianță cît mai naturală, voia să desființeze tocmai această concepție despre actori ca entități izolate, menite să monopolizeze atenția spectatorului. El cerea ca actorul să nu mai joace de unul singur, în raport direct cu publicul, ci să se conformeze logicii interne a vieții prezentate pe scenă, să intre în relații firești cu partenerii săi. Această tendință — întîlnită și în spectacolele trupei de la Meiningen, de pildă — a fost dusă la desăvîrșire de Stanislavski, în cadrul Teatrului de Artă.

De aici înainte, publicul nu mai vine la teatru ca să asculte monologul interpretului principal, ci pentru a căpăta o imagine a vieții, a societății, cu tendințele, cu ideile ce o însuflețesc — imagine pe care o oferă spectacolul în întregul său. Regizorul e acela ce asigură unitatea artistică a spectacolului, armonizînd toate elementele sale componente, stabilind relațiile lor, îndreptîndu-le spre un țel artistic comun. În epoca noastră un spectacol lipsit de regie apare ca primitiv : să ne amintim decepția pe care a provocat-o turneele trupei „Vieux Colombier“ în

¹ G. Calendoli, op. cit., pag. 486.

țara noastră, în 1960. Firește, a fost aplaudat jocul Suzanne Flon, al lui Georges Descrières și al altor interpreți, care au fost apreciați însă pentru calitățile lor individuale, manifestate solistic, în vreme ce ansamblul spectacolelor nu amintea nici pe departe strălucirea unui teatru pe care l-a condus cândva Jacques Copeau.

În ciuda luptei pe care au dus-o, de-a lungul ultimelor decenii, marii animatori de teatru, pentru alcătuirea unor trupe unitare, asemenea trupelor, cu o concepție proprie, încheagată — ca „Teatrul Național Popular“ din Franța sau „Piccolo Teatro“ — sînt încă o raritate în Occident. Predomină formațiile efemere, alcătuite în jurul unor „capete de afiș“, și unde, inevitabil, vechea manieră de joc, individuală și individualistă, este încă în floare. Nu întîmplător Priestley număra „sistemul vedetelor“ printre cauzele a ceea ce el numea, în urmă cu cîțiva ani, „degenerarea“ teatrului englez. Perpetuarea teatrului de modă veche în miezul secolului al XX-lea este determinată de prostul-gust al publicului burghez, care plătește locurile scumpe, de situația financiară a colectivelor teatrale, lipsite de stabilitate și aflate la cheremul profitului imediat.

Regimul socialist asigură teatrului condițiile economice ale unei activități artistice continue, sistematice, în care se pot încheaga colective unitare, cu un stil propriu, și se poate duce o muncă de durată pentru cultivarea gustului și formarea publicului nou. Dar încă în condițiile capitalismului, regizori înaintați — luptînd eroic cu condiții infernal de grele — au pus bazele unor asemenea colective cum a fost, la vremea sa, faimosul „D-34“, creat în Cehoslovacia de E. F. Burian. Trei ani după înființarea teatrului său, în 1937, Burian proclama „cele zece porunci“ ale actorului contemporan, printre care figurau : „a nu alerga după cîștiguri mari și ușoare“, „a nu duce intrigi de culise, dăunătoare intereselor colectivului și ale artei“ ; „a respecta munca colegilor săi, și în genere a lucrătorilor artei“ ; „a nu fi «stea»“.

Trecerea de la jocul solistic la cel colectiv a avut o însemnătate hotărîtoare în evoluția creației actorilor noștri. Marcel Anghelescu, referindu-se la începuturile activității sale artistice, scrie : „Fără să ne dăm seama la epoca aceea, fiecare dintre noi juca izolat («de unul singur»), comunicînd numai prin dialog ; în esență, eram desprinși unul de altul, neintegrați într-un tot unitar“. Și mai departe : „Studiul temeinic al personajului este posibil numai în condițiile stabilirii legăturilor cauzale dintre faptele sale și ale celorlalte personaje. La această constatare am ajuns, pe atunci, pe cale empirică. Astăzi însă, asemenea adevăruri sînt fundamentate științific și adoptate ca atare în practica scenică obișnuită“¹. Iată expusă, în termenii unei edificatoare experiențe personale, una din trăsăturile principale ale înnoirii artei actricești.

Lupta pentru introducerea și întărirea spiritului de echipă este pentru colectivele noastre teatrale o chestiune vitală ; aceasta nu constituie doar un imperativ etic, ci în primul rînd o cerință estetică a contemporaneității.

Teatrul contemporan, ca teatru de idei, precum și stilul colectiv al spectacolului de idei pretind și formează un nou tip de actor. Să ne oprim asupra cîtorva din trăsăturile sale.

Jocul actorului contemporan capătă sens numai prin înțelegerea profundă a ideilor diriguitoare ale piesei, a sarcinii ce revine personajului respectiv în cadrul sistemului de relații care se creează pe scenă. Actorul romantic se apropia de personaj „cu o pornire entuziastă a sufletului, cu un entuziasm pasional“, însușindu-și adevărul dramei „prin intermediul sentimentului“². Acum, textul pretinde actorului nu numai să simtă, dar și să gîndească. Michael Redgrave semnala eroarea unor actori englezi care au înțeles prin „trăirea“ stanislavskiană simțirea pur subiectivă, a face numai „ceea ce simți“. Stanislavski cerea însă actorului să se ridice la generalizări artistice, la adevărul obiectiv care exprimă „viața spiritului uman“. Îmbinînd emoția și intuiția cu analiza științifică a textului, actorul relevă, adîncește și — eventual — actualizează mesajul piesei, datorită propriei sale poziții ideologice conștiente. Actorul ideal al vremurilor noastre este actorul cu un larg orizont inte-

¹ „Contemporanul“, 8 martie 1963.

² G. Calendoli, op. cit., pag. 407.

lectual și cetățenesc, actorul cu o atitudine activă față de problemele obștești și față de problemele actuale ale culturii, actorul care nu are doar de interpretat un rol, ci are ceva de spus publicului căruia i se adresează, actorul cu idei.

Cum a fost realizat, de pildă, succesul strălucit al lui Radu Beligan în Hlestakov din *Revizorul* de Gogol? Beligan povestește într-un articol¹ cum a lucrat la acest rol. Pe baza întregului material al piesei, el și-a imaginat trecutul și viitorul eroului său, a cercetat istoricește mediul social care i-a dat naștere, și-a închipuit amănunțit cum a decurs ziua în care începe acțiunea, Studiind tot ce spune și ce face acest personaj, tot ce se petrece cu el și ce se spune despre el în piesă, actorul a constatat „totala lipsă de inițiativă a lui Hlestakov“. De aceea, n-a făcut din el un aventurier. „Frica îi face pe primar și pe toți ceilalți funcționari să-l ia pe acest flecușteț drept un personaj important.“ Ei „se dezvăluie în fața spectatorilor prin intermediul lui Hlestakov“. Și astfel a apărut pe scenă Hlestakov-Beligan, cu zîmbetul acela de paiață, cu ochii mirați și vocea subțire, nazală, care devine ridicol de stridentă cînd eroul începe să se umfle în pene. Interpretul a „micșorat“ personajul, ținînd mult mai departe: nu demascarea unui escroc oarecare, ci a corupției și obscurantismului statului țarist. Sau iată-l pe Radu Beligan interpretîndu-l pe Dandanache, văzut ca o sinteză a prostiei și ticăloșiei, cum l-a caracterizat însuși Caragiale. Zîmbetul senin și satisfăcut cu care-și declară lipsa de principii subliniază ilariant că acest impostor sărac cu duhul se simțea în mediul unde trăia ca în Arcadia ferice și nu putea dori altceva decît ca această lume să rămînă netulburată. Și aici, Beligan evită să se răfuiască în primul rînd cu eroul său ca individ; el se adresează publicului de azi, spunîndu-i parcă: iată o societate unde șantajul era un lucru „firesc“ și unde ar fi fost chiar „de neînțeles“ ca un Dandanache să rămînă „fără coledzi“.

Intrepretarea eroilor contemporani a deschis o etapă deosebită în cariera actorească a lui Radu Beligan. „Momentul Cerchez“ a fost momentul împlinirii fericite a propriilor însușiri ale artistului cu eroul înaintat, bogat sufletește, din *Ziariștii*. Beligan i-a dat lui Cerchez foarte mult din el însuși — din conștiința sa de om al vremurilor noastre, din căldura sa — și, în același timp, a făcut, odată cu eroul lui Mirodan, un mare pas înainte în exprimarea scenică: lirismul bine cunoscut al eroilor dragi lui Beligan n-a mai avut nota naivă și timidă a lui Miroiu din *Steaua fără nume*, a devenit lirismul bărbătesc al luptătorului; umorul său subtil n-a mai fost amar, ci luminos, scînteietor, incisiv; înclinația spre visare a luat forma credinței tulburător de pasionate și de active în idealurile comunismului.

Abolirea vechiului stil al „vedetei“, integrarea interpretului într-un ansamblu subordonat sarcinii ideologice și artistice comune nu numai că nu răpesc nimic din personalitatea actorului, dar îi dău posibilitatea să se dezvolte mai nestîngerit, slobod de clișee. Interpretul lui Hlestakov, după cum singur mărturisește, a evitat să-și transforme eroul în personajul *principal* al spectacolului, l-a „redus“ în mod voit la funcția de „catalizator“ al tuturor celorlalte personaje. De ce? Pentru că așa cerea concepția sa asupra piesei.

În teatrul contemporan, nu textul e tras spre actor, ci actorul se supune textului. Și tocmai această supunere îl eliberează. Cad cătușele „magnificului“ manierism, atît de des confundat în trecut cu „pecetea personală“ a actorului...

„Economia de mijloace, atît de prețuită în zilele noastre, nu înseamnă, în fond, decît înlăturarea supremației vechilor mijloace exterioare, întemeiate pe revărsarea temperamentală a sentimentelor, subordonarea lor unei trăiri interioare, menită să dezvăluie cauze mai adînci, mai puțin „palpabile“ — care deci nu pot fi exprimate pe deplin în gesturi și intonații —, cauzele sociale și ideologice care determină și comportarea morală, și sentimentele, și evoluția eroilor. Excesele patetice închid drumul spre aceste cauze, concentrînd întreaga atenție asupra manifestării senzoriale a emoțiilor și pasiunilor.

E vorba deci de a stabili o comunicare intelectual-afectivă între interpreți și public. În lipsa unei gîndiri intense pe scenă, „economia“ devine simplism. Își poate permite să fie simplu numai actorul a cărui simplitate izvorăște dintr-o reală bogăție interioară. Iată, de exemplu, cum joacă Leopoldina Bălănuță. Această actriță nu-și etalează niciodată retoric stările emoționale, ci le sugerează cu discreție. Inter-

¹ „Contemporanul“, 17 iulie 1953.

pretarea pare la început ștearsă — tocmai pentru că e lipsită de orice efecte care să anticipeze analiza —, dar, pe măsură ce viața personajului se recompune pe scenă, ies la iveală mobilurile, criteriile morale ale acestuia, cum se adună probele într-o anchetă pasionantă, pentru ca abia ultimul detaliu să împlinească portretul. Ca să cunoști profund un om, ai nevoie, în realitate, de ani și ani. Actrița nu înlătură acest proces de cunoaștere, nu-l înlocuiește cu sentințe spectaculoase și definitive, ci îl reconstituie. De aceea, la încheierea spectacolului ai sentimentul de a fi străbătut, alături de ea, o îndelungată experiență de viață. Urmărind inteligent procesul de gândire al personajului, Constantin Brezeanu reușește, în *Steaua polară*, să evoce perfect și evoluția parcursă în afara scenei. În actul al treilea, el aduce întreg zbuciumul pe care îl va fi trăit Bogdan în cursul nopții precedente, chinul în care — cum spune profesorul Bălăceanu — „se naște un om nou“.

Pentru a pune în lumină poziția ideologică a eroilor — cuprinsă deseori în „subtext“ —, actorul trebuie să atingă o asemenea expresivitate încât, dacă rolul o cere, să spună una și publicul să înțeleagă că gândește altceva, să facă un anumit lucru și să ne dăm seama că urmărește contrariul. Așa a interpretat Gina Patrichi rolul Liubovei Șevțova din *Tinăra gardă*. În scena chefului cu cei doi ofițeri hitleriști, actrița a lăsat să transpară, sub aparenta exuberanță a fetei, o coplesitoare tristețe, îngrijorarea pentru soarta partizanului care trebuia salvat, un efort istovitor de a-și păstra „verva“, ascunzându-și adevăratele sentimente.

De multe ori, în dramaturgia contemporană, personajele nu se „declară“ deschis, ba chiar apar la început sub un chip fals; interpretarea lor presupune trecerea progresivă de la aparență la esență. De pildă, Dina Cocea, în rolul Yvonnei din *Ancheta* de Al. Voitin, compune inteligent atitudinile aristocratice ale „boieroacei“, care, ca o doamnă ce este, „nu se amestecă în treburile bărbaților“, apoi durerea amantei îndoliate, pentru a dezvălui, în cele din urmă, o cruzime rece, calculată și vulgară. Regizorul Harag György povestește cum, în timpul repetițiilor la *Ziaristii*, s-a conturat figura lui Tomovici (interpretat de actorul Tamás Ferenc): „Atitudinea lui netulburată, calmul și siguranța cu care-și comunica ideile aveau menirea să pună pe oricine pe gânduri: nu are cumva dreptate acest om? Și iată, peste câteva minute, când cineva îi adresează nu știu ce frază, care-l atinge personal, Tomovici sare ca ars, se enervează, urlă, umblă agitat. Spectatorul urma să-și pună o nouă întrebare: «Ce este cu acest om? De obicei e calm, nu? De ce-i sare țandăra când e vorba de el?»...“¹

Un asemenea stil de joc angajează publicul într-un proces activ de cunoaștere, corespunzând astfel puternicei tendințe existente în dramaturgia realistă contemporană, de a contopi armonios acțiunea și gândirea într-un teatru de idei.

În multe din teatrele noastre, un asemenea stil contemporan de interpretare coexistă — și nu pașnic — cu false tradiții, cu maniere depășite. Regizorii nu au dreptul să adopte față de această contradicție o poziție de struț, nu pot lăsa lucrurile să meargă „de la sine“, ci trebuie să promoveze și să cultive în mod perseverent noul. Evident, contemporaneitatea jocului nu este o chestiune de vîrstă. La 80 de ani, maestrul Gh. Storin oferă tinerei generații un exemplu de sobrietate realistă. În același timp, chiar și unii dintre cei mai mari actori pot suferi eșecuri, dacă recurg la mijloace uzate.

Teatrul de salon și de interior burghez, cu caractere insignifiante și semnificații minore, avea tendința de a limita mijloacele de expresie ale actorului, îngustînd și mai mult ramele vechilor „emploi“-uri. Junele prim trebuia să fie înalt și chipeș, juna primă — sentimentală, cu suspinele în gît, subreta — dezghețată și ascuțită la limbă etc. Accentul cădea tot mai mult pe înfățișarea exterioră a interpretelor, pe folosirea brută a predispozițiilor lor fizice și temperamentale.

Teatrul contemporan creează un actor mult mai complex, stăpîn pe mai multe voci și pe mai multe fizionomii, capabil să fie simplu și uman pe scenă și totodată înzestrat cu suplețe, eleganță, capacitate de nuanțare. Dispar clasificările înțepănite, genurile se amestecă deseori, rolurile comice își dezvăluie un substrat tragic. Actorul trebuie să fie pregătit să facă față, de la un rol la altul, unor sarcini artistice diferite sau chiar opuse. Iată-l pe Marcel Anghelescu trecînd cu admirabilă naturalețe de la ridicolul, servilul Pristanda la demnul și combativul Hlebnikov, sau de la Matei Millo, artistul plin de avînt din piesa lui Mircea Ștefănescu, la portarul Ali, necomunicativul și temătorul personaj episodic din *A treia, patetica*. Uneori, amestecul genurilor se produce chiar în cuprinsul aceluiași rol. Ne gândim,

¹ „Teatrul“, nr. 9/1961.

de pildă, la Birlic, în rolul fahirului Rahama, din *Caleașca de aur*. Birlic în fahir este un monument al risului — asta și-o imaginează oricine. Timp de două acte, acest maestru înnașcut al teatrului ne-a demonstrat cu minuțiozitate cât de bine i se aplică una din replicile pe care le-rosteste în piesă : „Rîsul e elementul meu“. Dar în acest personaj există și o undă profund tragică, și Birlic avea, în ultimul act, o clipă de zguduitor tragism.

De cele mai multe ori, eroul contemporan — și actorul odată cu el — nu rămîne egal cu sine, ci se transformă de-a lungul conflictului. În primele două acte ale *Surorilor Boga*, Mihai Fotino a conturat tipul profesorului Mereuță, stîngaci și bun, cu un adorabil zîmbet încurcat, mereu temător să nu supere pe cineva sau să nu spună ceva nepotrivit. În actul al III-lea, pe același caracter actorul a imprimat trăsături noi, adăugînd claritate și o anumită energie, înlăturînd teama și timiditatea, dar păstrînd zîmbetul cald, în care se revarsă un suflet sincer și entuziasmat. Cu multă sensibilitate sugerează Marcela Rusu transformările sufletești prin care trece eroina *Poveștii din Irkutsk*. Încă în prima parte a spectacolului, în nepăsarea Valiei, în zburdălnicia ei apar momente de îngîndurare, de mîhnire. Foarte convingător este redat zbuciumul Valiei — să se căsătorească oare cu Serghei ? În partea a doua, cînd povestește moartea iubitului, scenele — evocate — ale veseliei din acea dimineață însoțită alternează cu durerea zguduitoare a celei care își amintește. Apoi, scena în care, așezată lîngă portretul lui Serghei, îi vorbește despre întîmplările de peste zi. Sint fraze pe care le rosteste aproape vesel, de parcă el ar fi fost de față. Dar, la un moment dat, în glasul Valiei tremură lacrimi de disperare : „Mi-e greu fără tine, Seriojenka, iubitul meu, mi-e tare greu !“ Iar în final, cînd o undă de bucurie și încredere o cuprinde, sufletul ei răvășit se deschide ca o floare și un „Vai !...“ cristalin („Mi s-a prelinș o picătură de ploaie pe spinare“) și-o amintește, deodată, tulburător, pe Valia cea voioasă de odinioară...

Unul din rolurile în care s-a făcut remarcată Ileana Predescu a fost *Invățătoreea* de Bródy Sándor. Eroina principală apare aici într-o dublă postură : e, pe de o parte, o fetișcană înfiptă, care înfruntă cu nonșalanță orice nu-i este pe plac — și mai ales pe boieri. Iar, pe de altă parte, este o femeie pasionată, care se îndrăgostește, printr-o ironie a soartei, chiar de tînărul boier Nagy, un bețiv și un afemeiat. Ileana Predescu a știut să fie, rînd pe rînd — și uneori în același timp —, volubilă și malițioasă, îndrăzneată și speriată, indignată și plină de duioșie, flatată și lucidă ; a știut să cocheteze cu toată viclenia feminității și să reziste persecuțiilor cu cea mai severă bărbăție ; să fie îndrăgostită pînă la pierderea minților și revoltată din adîncul sufletului ; să aștepte fremătînd de nesigurantă un semn de la acela pe care-l iubește și să ia, cînd trebuie, hotăriri rapide și ferme — totul cu o strălucire naturală, necăutată, care vine din trăirea interioară a rolului. Demonstrînd aceeași varietate a resurselor de care dispune, Ileana Predescu a parcurs — în *Cezar și Cleopatra* de Shaw — evoluția rapidă a Cleopatrei de la fetița răzgiliată la adolescenta clocotind de feminitate, de la copilul bătut de doică pînă la regina ambițioasă și crudă, și a fost, în fiecare din aceste ipostaze, adevărată și originală.

Trecerea firească a actorului prin stări sufletești contradictorii nu este un lucru ușor de obținut și arareori e suficient pentru aceasta instinctul actoricesc. E necesară o muncă intensă, permanentă, fără răgaz, a actorului cu sine însuși, e necesar ca regizorul să valorifice virtuțile latente ale interpretului, să nu-l lase să recurgă, comod, la mijloace rutiniere, să-l solicite multilateral. Distribuțiile comode, avînd drept criteriu sigur ceea ce „s-a mai făcut“, pot împinge un actor spre uniformizare, cum s-a petrecut o vreme cu Matei Gheorghiu, pînă cînd autorul piesei *Oamenii care tac* a avut inspirația să dea aceleiași personaj, în *Oamenii înving*, o întorsătură de 180 de grade. A fost un noroc al actorului, care a avut prilejul să compună un rol cu totul deosebit și să dezvolte alte fațete ale talentului său.

În legătură cu alcătuirea distribuției, regizorului îi incumbă, așadar, o mare răspundere : fie că rolul atribuit corespunde unor posibilități de-acum verificate ale interpretului — și atunci acesta trebuie ferit de șablonizare, ajutat să găsească mijloace noi de expresie —, fie că reprezintă o „experiență“, stîrnind poate scepticism din partea unor, ca tot ceea ce n-a fost încă încercat (răspundere pe care și-a luat-o, de pildă, Al. Finți, distribuindu-l pe Matei Alexandru în *Omul cu mîrtoaga* și realizînd o revelație a stagiunii respective, sau pe care și-a asumat-o Radu Penciulescu, încredințîndu-i lui George Constantin rolul lui Proca din *Steaua polară*. Distribuind-o pe Elvira Godeanu în rolul președintei de soviet din *Caleașca de aur*, Moni Ghelerter a comis un act îndrăzneț și a cîștigat. Ne amintim că și distribuirea

lui Marcel Anghelescu în Hlebnikov a fost socotită, la timpul respectiv, o mare îndrăzneală a lui Sică Alexandrescu).

Calitatea și varietatea repertoriului în teatrul realist-socialist reprezintă o pavază împotriva plafonării, care amenință deseori pe artiștii teatrului comercial burghez. Cît de ucigătoare este această primejdie o dovedește soarta multor artiști din Occident. Tatăl dramaturgului O'Neill era pe punctul de a deveni unul din marii interpreți shakespeareeni ai Americii, cînd i s-a oferit un rol de succes comercial în *Contele de Monte Cristo*. S-a îmbogățit jucîndu-l de șase mii de ori, dar la capătul celor zece ani era un actor ratat. Despre urmările acestei întîmplări triste, Eugène O'Neill a scris o piesă zguduitoare, intitulată *Lungă călătorie în noapte...*

Studierea profundă a textului, a ideilor piesei, dă actorului posibilitatea să capete o concepție personală asupra rolului, stimulează imaginația sa creatoare.

Eugenia Popovici arăta, într-un interviu, cum a conceput rolul elevei din *Steaua fără nume*: „Fetița aceasta, îmbrăcată cu același șorț negru, cu aceeași băscuță, cu aceleași codițe blonde, putea să evolueze în sensuri cu totul diferite. Putea, foarte bine, să fie un omuleț în care a început să se trezească o feminitate precoce și care caută, copilărește încă, cuceriri în această gară. Eu am preferat, dictat de conținutul piesei, ca acest micuț personaj să marcheze și el aspirația către o altă lume, vibrantă în toată piesa. La dimensiunile personajului, aspirația nu e conștientă ca la eroul central, se manifestă printr-o mare curiozitate copilărească pe care nu și-o poate satisface decît acolo, la gară, pe furiș, în clipele în care fulgerător trece pe lângă ea o lume misterioasă, fascinantă. Aceasta este, într-un fel, Ursa ei mare, mai palpabilă și în același timp mai efemeră decît steaua profesorului Miroiu¹. Eugenia Popovici își compune întotdeauna rolul cu minuțiozitate, ca pe o broderie fină, și-i dă o puternică notă personală. Cît de mult și-a îmbogățit, de exemplu, rolul de mică întindere din *Surorii Boga!* Cu ce artă subtilă a amănuntului caracteristic și cu ce desăvîrșită naturalețe a dat viață acestei Eufrosina Grosu, cu modestia, politețea și inocența ei dezarmantă, cu fața blajină, candidă, și vocea subțire, cu moliciuni moldovenești, în fine, cu dragostea ei de semeni, livrescă, desuetă, dar neprefăcută și emoționantă, plină de adevăr omenesc! Chiar și un personaj foarte slab conturat de autor — Maria din piesa cu același nume de Vasile Iosif — a căpătat, datorită interpretei, o serie de trăsături autentice. Spectatorul atent putea observa cu cîtă migală au fost compuse particularitățile personajului, de la cele esențiale — de pildă, aceea că Maria nu se lasă niciodată pradă sentimentelor, ci le stăpînește, le subordonează conștiinței sale de comunistă — și pînă la cele mai mărunte detalii, pînă la mersul Mariei (încă tiptil, furișat, cîtă vreme ea mai este dominată de vechea frică de bărbat, apoi din ce în ce mai ferm, mai hotărît), pînă la felul cum își leagă broboada, cum se șterge la gură după ce a băut apă.

Actorul creator, respectînd întrutotul semnificația textului, nu se limitează la datele inițiale ale acestuia, le completează pe baza unui bagaj propriu de cultură și observații despre viață, care trebuie să fie cît mai ample și mereu reinnoit.

De bună seamă, importanța cunoașterii și înțelegerii vieții de către actor nu e o descoperire recentă. L-am putea cita pe Goldoni, care, prin gura unuia dintre eroii săi, sublinia că „actorul ignorant nu poate reda nici un personaj“. Pentru a releva cît îi e de specifică actorului pasiunea de a cunoaște, Jean Vilar povestește că Talma, urmînd sicriul fiului său către cimitir, și-a dat seama, în fața gropii, că, pe tot parcursul drumului, „el a controlat starea sufletească a unui tată care suferă din pricina morții copilului său.

Valoarea sistemului lui Stanislavski constă în faptul că el generalizează trăsăturile cele mai bune ale artei actricești dintotdeauna, le ridică de la spontanitate, de la instinct, la rangul de metodă conștientă.

Andrei Băleanu

¹ „Teatrul“, nr. 5/1961.