

Talent și cultură

Nu știu cum este privită pe alte meleaguri, între breslașii scenei, cultura actorului, dar la noi, pînă nu de mult, dăinuia o prejudecată: acela, despre care colegii spuneau că e „actor cult“, știa bine că e socotit de ei drept un „cerebral“, care își șalvează rolurile cu ajutorul inteligenței, contestîndu-i-se alte însușiri, ca: instinctul scenic, temperamentul artistic și așa mai departe, chiar dacă aceste calități nu i-ar, fi lipsit deloc. După părerea lor, cică, actorilor de mare talent le-ar fi stat bine un anumit dispreț nonșalant față de bibliotecă. Se puteau emite, fără ezitare, idei lipsite de sens, cum ar fi aceea că prea multă lectură usucă puterea creatoare, cu alte cuvinte că „prea multă mințe ștriță“, dacă îmi este îngăduit să folosesc aici titlul cunoscutei piese a lui Griboiedov. În primii ani de carieră, auzeam în chip stăruitor asemenea păreri, vînturate în teatru de unii colegi. Se dădeau chiar anumite exemple ilustre de actori mari care puteau să joace pe Shakespeare sau pe Delavrancea, pe Sofocle sau pe Caragiale, deși despre cultura acestor maeștri ai scenei nu se putea vorbi decît în șoaptă. Exemplele nu mi se păreau însă convingătoare: nu puteam să cred că actorii aceia erau așa de mari, tocmai fiindcă erau așa de... lipsiți de cultură. Se opunea logica, după cum se împotriva și pilda altor actori din cei mai mari, cu o frumoasă pregătire cărțurărească, cum erau: Constantin Nottara, Petre Liciu, Petre Sturdza, Vasile Leonescu și alții.

Evoluția teatrului din ultimele decenii face ca asemenea idei să pară acum absurde oricărui om de bun simț. De aceea, ele sînt rostite azi — acolo unde mai sînt rostite — cu mai multă rezervă. Rolul actorului este acum de o importanță covârșitoare. El a devenit un educator al spectatorului, care nu mai caută la teatru o simplă destindere. De pe scenă, spectatorului i se transmit idei. Cum s-ar putea, oare, ca un actor să-i, vorbească minții lui, dacă n-ar fi în stare să pătrundă el, cel dintîi, ideile piesei, dacă n-ar avea forța intelectuală să i le transmită?

Toată admirația pentru marile temperamente dramatice sau comice, pentru prezențele scenice impresionante, pentru vocile generoase, pentru darul de „a trece rampa“ al unora dintre actorii noștri! Fără astfel de însușiri, prezența actorului în teatru rămîne modestă. Dar, asemenea daruri, oricît de strălucite, n-ar fi de ajuns fără o bună pregătire intelectuală. Teatrul contemporan nu mai trăiește din melodramă, din farsă sau din „capodopere“ bulevardiere; el cere actorului o capacitate de înțelegere și de adaptare care nu se poate dobîndi fără exercițiul unei participări continue, plină de interes, de curiozitate, la viața societății și la cultura ei. Pentru ca actorul să redea — filtrate prin gîndirea-i proprie — ideile unei piese, este obligat să satisfacă anumite acte de cultură, căci dacă spectatorul va simți că interpretul nu este la înălțimea ideilor pe care le susține,

nu-l va crede. S-au văzut „căderi“ de piese valoroase. De ce? Conținutul de idei, supratema piesei, cu alte cuvinte, nu fuseseră înțelese și transmise fidel de interpreți. Stanislavski, care pune mare preț pe cultura actorului, pe aptitudinea lui de a contribui la procesul de creație printr-o conștiință vie, acordă supratemei într-o piesă de teatru o însemnătate capitală; supratema fiind mesajul ideologic al autorului, cere ca el să fie înțeles cu discernământ și îmbrățișat cu putere de către actor. Stanislavski crede că este imperios necesar ca o creație actoricească să fie subordonată conținutului de idei al piesei, să-l slujească.

Fără o studiere atentă a tuturor „situațiilor propuse“, fără o neconținută observare a vieții, fără o cunoaștere adâncă a legilor naturii, în general, și o pătrunzătoare cercetare a naturii sentimentelor omenești, în special, actorul nu poate nădăjdui să ajungă la înfăptuiri depline. Din obișnuitele lui lecturi, s-ar înțelege, prin urmare, că nu trebuie să lipsească anumite scrieri din domeniul psihologiei, al biologiei și medicinei, al istoriei teatrului, artelor, al istoriei propriu-zise, după cum nu pot fi ignorate, în nici un caz, operelor clasicilor marxist-leniniști. Fără de cunoașterea acestora, nimeni nu se va putea orienta în interpretările celor mai multe personaje, nu va ști nici să întrupeze pe omul nou, nici să ia atitudinea potrivită față de cel vechi; în necunoștință de cauză, se ajunge la *eroul pozitiv* și *eroul negativ* înțeleși și exprimați „în general“, prin imagini simplificate la maximum.

Nu este vorba, bineînțeles, ca actorul să se transforme într-un savant atotștiutor; dar spiritul lui trebuie să fie mereu treaz, puterea de asimilare, deosebită, antenele lui, vii și sensibile. El trebuie să facă neconținut investigații în lumea în care trăiește, speculații intelectuale. Și să prelucreze totul prin talentul său specific, urmărind un singur scop: să-și alimenteze neconținut măiestria. Talentul se cultivă printr-un contact neîntrerupt cu ideile generale, cu evoluția problemelor de interpretare, care se ivesc din necesitatea înnoirii artei scenice. Actorul e dator să lupte împotriva rutinii, dacă nu vrea să ajungă în acel punct din care nu mai poate privi cu admirație decât doar propria lui personalitate artistică, dacă nu dorește să-și îngusteze orizontul, căzînd în manieră — sfinșitul talentului.

Am cunoscut un actor dintre aceia care „sperie lumea“ în tinerețe cu talentul lor. Dar el se speriască și singur de talentu-i propriu, și de aceea n-a crezut că mai are vreo datorie față de darul cu care era înzestrat. În loc să și-l dezvolte printr-un anumit fel de viață, util talentului său, o viață cu preocupări deosebite, s-a mulțumit să se închidă în orgoliul său ca într-o carapace, ținîndu-se departe de orice manifestare culturală, de orice informație folositoare artei sale, refuzînd orice mijloc de a-și dezvolta însușirile, neîncercînd niciodată să se depășească printr-o străduință mai mare, nelăsînd loc în sufletul său nici unei frământări, nici unei îndoieli creatoare. N-a citit cărți bune, nu s-a ținut la curent cu ideile noi ale vremii, nu s-a interesat de nici o problemă artistică sau literară. El nu mergea la spectacole, pentru motivul că nu-i plăcea nici un alt actor; n-a umblat prin muzee, pentru că nu vedea la ce i-ar folosi. La concerte, la operă, nu se ducea, pentru că nu era „muzical“, și se lăuda cu asta. Orizontul lui s-a îngustat din ce în ce mai mult, talentul lui s-a pierdut cu încetul, întocmai ca talismanul dintr-unul din romanele lui Balzac, cu deosebire că macabru petic din *La peau de chagrin* apropia de moarte pe posesorul lui, chiar sub privirile lui înspăimîntate, pe cînd talentul actorului nostru se pierdea pe nesimțite, în afara conștiinței lui.

Nu aceste modele de actori — chiar foarte talentați — ar trebui să fie alese de tînărul care pornește să cucerească gloria scenică. Categoria oferă, desigur, o imagine mai ispititoare pentru visările confuze: boema, fronda, autoadmirația morfinizantă, „panașul“ de cafea cîștigă mai ușor adepți decît modelul actorului citit, activ, modest. Genul de actori care vor să dovedească — s-ar părea — că descind direct din faimosul cabotin *Brichanteau*, sau din tot așa de memorabilul său confrate literar *Delobelle*, ar trebui să se gîndească, în definitiv, că breasla noastră a fost cinstită altădată de un

Roscius, care era prieten cu Cicero, de Shakespeare sau de Molière, care și-au vopsit fața ca și noi.

Orice creație scenică implică elemente de cunoaștere și de concepție — *elemente intelectuale* — care călăuzesc talentul. Cunoașterea se hrănește nu numai cu fapte, dar și cu studiul în bibliotecă. Lectura completează în mod necesar observația vie. Marele actor va avea misiunea să evoce, între altele, personaje cu existență istorică, un filozof, un poet; pe Voltaire sau pe Byron. Ca să redea pe scenă subtilitatea spiritului unuia, sau gândirea inspirată a celuilalt, e nevoie ca actorul să fi citit cîteva filozofi — pe Voltaire, neapărat — iar lectura poezilor — cei clasici, în primul rînd — să nu fie pentru el numai o îndeletnicire circumstanțială. De asemenea cînd avem de interpretat eroi din antichitate, de pildă, nu e de ajuns să ne documentăm superficial, parcurgînd în ceasul al unsprezecelea al documentării cîteva albume din colecția „Propyläen“. Nu vom ști să vedem nimic în ele, dacă ochiul nostru nu s-a format din timp și n-a învățat să priceapă *viața din plastica corpului omenesc*, în expoziții și muzee, dacă n-am căutat din vreme prin rafturile bibliotecilor și nu ne-am făcut prietene cărțile care ne vorbesc pe îndelete despre antichitate. Dar și interpretarea eroilor contemporani, a celor mai obișnuiți, a unui țăran, sau a unui muncitor dintr-o uzină, nu poate fi obținută numai din observație directă. Ne stau la îndemîină operele scriitorilor, romancierii, povestitorii, care au pătruns mai adînc decît am putea-o noi face, și au redat, cu geniu sau numai cu talent, caractere, simțiri, conflicte din viața țăranilor sau a muncitorilor. Scrierile lor trebuie citite. Cunoscînd pe Ion Creangă, pe Ion Slavici, pe Mihail Sadoveanu sau pe Liviu Rebreanu; citind pe Marin Preda, de pildă, vom înțelege mai bine pe țăran; în romanele lui George Mihail Zamfirescu vom găsi interesante personaje de la periferia Capitalei; aflînd din cărți cît mai multe fapte din lupta proletariatului, sau a comuniștilor în ilegalitate, vom ști cum să redăm realist oamenii din piesele lui Davidoglu, sau — să zicem — din *Pentru fericirea poporului* de A. Baranga și N. Moraru.

Lectura operelor profunde ale scriitorilor ne ajută să pătrundem în structura însăși a personajelor interpretate. Oare, cum am putea să întruchipăm în mod real un erou al răscoalei din 1907, fără să fi citit și recitit, în primul rînd, romanele despre această răscoală, ale lui Liviu Rebreanu sau Cezar Petrescu, fără să fi văzut pinzele lui Octav Băncilă, fără să fi scandat versurile lui Tudor Arghezi?

Dar interpretul trebuie să cunoască mai mult decît atît. Nici un personaj, fie el antic, medieval, rinascimental, pașoptist sau contemporan, nici unul nu poate fi dăruit de actorul interpret cu elementele realiste necesare, dacă acesta nu cunoaște bine și ideile epocii, filozofia, ideologia timpului, dacă el n-are informații temeinice despre opera autorului și despre tendințele ei.

Actorul tînăr, mai ales, dus de elanul și apetitul vîrstei lui de consumator de roluri mari — socotind că rol important înseamnă neapărat rol lung —, nu dă atenție figurilor episodice, care de multe ori pot fi atît de bine reliefate, încît să se învrednicească a sta în spectacol alături de cele principale, pe același plan, dacă prezentarea lor de către interpret este rodul unei munci pasionate, întemeiată pe o documentare bună. Să-mi fie iertat, în dorința de a aduce o pildă cît mai autentică, să scriu aici despre ceva ce s-a petrecut cu mine însumi. Mai înainte, vreau să mărturisesc că — așa cum văd că se întîmplă și azi cu actorii tineri — nu dădeam nici eu, în primii ani de carieră, decît o atenție limitată rolurilor episodice, privindu-le cu indiferență, visînd la rolurile mari pe care încă nu le jucasem și care credeam că trebuie să-mi vină în ritm... torențial! Este adevărat că nici critica dramatică nu se oprea decît rareori asupra creațiilor actricești în rolurile mici, lipsind astfel de stimulent pe interpreți. O astfel de apariție fugară mi s-a hărăzit într-una din piese — *Borgia* de Al. Kiriteșcu — în ciclul de reprezentații ce dădea pe scena Teatrului Național, Maria Ven-

tura, artistă de origine romină, societară a Comediei Franceze. Personajul se numea, e drept, *Nicolò Machiavelli*, dar numărul de replici era neînsemnat. Faptul că jucam alături de marea tragediană mi-a sporit însă simțul răspunderii. Am pornit, de aceea, la o serioasă documentare. Am căutat stampe, am citit cărți, printre care *Prințul de Machiavelli*. Am citit timp de două săptămîni, pentru un rol bătut la mașină pe un sfert și jumătate de coală, în care intrau și finalele replicilor lui Cezar Borgia. Mi se părea excesiv și luasem hotărîrea să nu mai reîncep niciodată asemenea operație. Dar atenția pe care mi-au dat-o după premieră cîteva cronici, prin gazete, și mai ales autorul însuși, m-a făcut să văd că asemenea osteneți dau totuși roade bune. (Iată ce a scris, spre surpriza și bucuria mea, autorul, la cîtva timp după premieră: „...mi-aduc aminte de acel magistral Machiavelli pe care l-a întrupat A.P.M.“). Începutul îmi adusesese mulțumiri. Am continuat. De atunci, m-am apropiat întotdeauna cu grijă de figurile istorice, oricît de mici ar fi fost rolurile. Aceste rînduri despre întîmplarea cu rolul *Machiavelli* nu le-am scris cu alt gînd decît numai spre a dovedi, printr-o amintire personală, cît de mare este, pentru un actor, însemnătatea unei documentări literare științifice.

*

Este adevărat că în „carul lui Thespis“ — care, de multe ori, de la începutul teatrului românesc pînă acum zece ani, a fost o adevărată „căruță“ cu caii costelivi, ce a dus din loc în loc pe actorii noștri necăjiți — este adevărat că în acest *car al teatrului* n-au urcat numai actori trecuți prin școli. Teatrul era o profesiune lăsată de izbeliște, ba chiar prigonită adeseori; cei care o îmbrățișau veneau de unde se nimerea, mînați de imboldul artei, dar știind că pornesc pe o cale spinoasă, pe care, în afară de mulțumirea aplauzelor, nu-i așteptau decît lipsurile cele mai grele. Printre ei a fost însă și un Matei Millo, autor de comedii care împărțea succesele cu Vasile Alecsandri; un Costache Caragiale, autor dramatic și el, care părăsise o catedră de limba elină, ca să fie actor, amîndoi oameni de întinsă cultură. Ceva mai înainte, întemeietorii teatrului românesc nu uitaseră, de altfel, că învățătura de carte, cultura literară mai ales, este neapărat trebuitoare slujitorilor scenei. Zîmbim înduioșați cînd citim ce a spus, de pildă, Ion Heliade Rădulescu la „eczamenul școalei Societății Filarmonice“, despre învățătura elevilor. „În vreme de șapte luni, s-a făcut un mic curs de literatură, spre a pregăti pe școlari a simți frumusețile poeziilor dramatice“, spunea marele cărturar la 29 august 1834, înainte de a se ridica „perdeaua“ pe una din primele reprezentații de teatru în grai românesc.

Iată și ce scria, tot în acei ani de la începutul teatrului românesc, Dimitrie Gusty, actor și apoi cronicar ieșean, în revista „Albina Romînească“ a lui Gheorghe Asachi, spunîndu-și părerile despre o reprezentație a piesei *Lazăr păstorul*, dată în 1845, în capitala Moldovei: „Nu putem a nu spune că ceea ce deosibește pe artistul nostru (Poni, interpretul rolului titular — *n. n.*) este înțelegerea și simțirea sa; ca însușire principală se cere de a fi înzestrat și cu oarecare cunoștințe artistice, nefiind nici de tot străin de favorul muzelor“.

Bănuiesc că, scriind aceste rînduri, cronicarul nu s-a gîndit numai la Euterpe, Thalia și Melpomene, muzele care favorizează în mod obișnuit pe cîntăreți și pe actori, dar și la Clio, Caliope și Polymnia, prietenele istoriei, elocinței și poeziei, de „favorul“ cărora găsea el, poate, nimerit să spună că se bucură actorul Poni, bunul interpret al lui „Lazăr păstorul“.