

## *Diderot sau Réjane*

*Li se întâmplă uneori oamenilor de artă să se simtă stingheriți de presupusa boemă a profesunii lor, de limitele mai flexibile, mai puțin susceptibile de compartimentare excesivă ale existenței lor în muzică, plastică ș. a. În această perspectivă, ei ajung să realizeze un complex de inferioritate — desigur nemotivat — în raport cu mînuitorii științelor care funcționează prin axiome, teoreme, reciproce infailibile.*

*Probabil că tocmai o asemenea stare de spirit l-a determinat pe un om de teatru francez să considere, într-o bună zi, că actorii se împart în două categorii riguros definite. Unii ar fi „diderotini”, jucînd mai mult cu creierul decît cu inima și respectînd, în această manieră de interpretare, soluțiile propuse de celebrul autor al „Paradoxului despre actor”. Alții, „réjaniști”, ar consuma mult mai multă emoție, recomandîndu-se în scenă — ca altădată marea actriță Réjane — prin căldură, sensibilitate, explozie a trăirilor psihice.*

*Depășit fiind pragul complexelor, am credința că această sistematizare scolastică nu izbuteste să ne prezinte actorul care adoptă în mod exclusiv o ipostază sau alta, decît într-un straniu profil cu trăsături, cînd abia schițate, cînd alterate. Pe potecile atît de complicate, accidentate, care duc către culmea rolului realizat, interpretul trebuie să-și aproprie personajul prin intermediul unui sistem cel puțin „diderotin-réjanist”. Registrul lucid este absolut necesar pentru stabilirea coordonatelor fundamentale ale rolului, pentru obținerea vizei de intrare în universul de gîndire al eroului piesei. Disponibilitatea emotivă nu poate lipsi din competiție, în măsura în care numai prin intermediul ei se ajunge la contactul cu sinusoidale psihice proprii personajelor de dramă.*

*În afară de registrul lucid și disponibilitatea emotivă raportate nemijlocit la rolul dat, mi se pare că mai există un moment extrem de important, care, din păcate, se lasă uneori ignorat în procesul de întruchipare al lui Romeo sau al Antigonei, al Vassei Jeleznova sau al lui Tipătescu. Odată cu viziunea perfect clară a personajului care se cere interpretat, trebuie solicitată și conștiința propriei sensibilități a interpretului, susceptibilă să dea o coloratură sau alta eroului dramei. Întră în joc aici nu numai temperamentul actricesc, ci și una din componentele cele mai intime ale talentului, sensibilitatea artistică și tonalitatea ei specifică.*

*Mai concret. L-am văzut în ultima vreme pe Radu Beligan în destule roluri, în care ne-am convins de marile lui daruri scenice. Dar parcă în Miroiu din Steaua fără nume i-am putut intui cel mai bine. adevăratele proporții, apropiînd acest rol de pragul suprem al creației sale artistice. Or am impresia că, dacă în nenumărate alte situații interpretul n-a fost lipsit de o viziune absolut limpede a personajului său, aici el a lăsat*

și propria sa sensibilitate, consonantă cu rolul, să prindă aripi, să se desfășoare mai larg. Ceea ce i-a adus, în sinteza dintre luciditate, emoție, sensibilitate proprie — toate asociate într-un desăvârșit proces de trăire scenică — una dintre marile izbînzi ale carierei sale.

Fără îndoială că în determinarea tuturor complicităților care conturează, în ultimă analiză, personajul, regizorul poate și trebuie să aducă o contribuție importantă. Fiind, între altele, un fel de prim tâlmăci al autorului, el are datoria de a defini pentru fiecare actor, împreună cu actorul, sarcina specifică a rolului. În același timp, el trebuie să se străduiască continuu să trezească propria sensibilitate a actorului, care va constitui fondul emoțional al rolului și va da interpretării tenta caracteristică, distinctivă.

Altfel am ajunge la situația paradoxală, în care orice Anna Fierling din Mutter Courage ar fi, în mod fatal, identică cu Helene Weigel, orice Hamlet l-ar reedita pe Laurence Olivier și orice Othello ar evolua în scenă exact ca Mordvinov.

Revenind la un exemplu mai simplu și mai apropiat, credem că regizorul Ion Olteanu a greșit în Cinstea noastră cea de toate zilele, mai cu seamă fiindcă, înspăimîntat de eventualele abateri de la definiția eroilor, le-a calculat, cu o riglă foarte exactă, dimensiunile psihice, intelectuale, fără să apeleze suficient la capacitatea de trăire emoțională specifică a dotaților actori pe care i-a avut la îndemână.

Mai există în teatru o practică, care tocește sensibilitatea interpreților, împiedcîndu-i adesea să-și facă mesajul incandescent. Mă refer la obiceiul „emploi“-ului, la drumul habitudinii, pe care e împins actorul folosit în mod exasperant într-o suită de roluri cît se poate de asemănătoare. Am apreciat-o pe Clody Bertola în 30 de arginți, Cazul Bennet, Vocea Americii, în care a avut o tinută de mare decență, dar și de limitată vibrație. Era și firesc, în măsura în care, aproape mecanizată, purta același profil psihic raportat la aceeași condiție exterioară, în toate piesele pomenite. Și am redescoperit-o, fermecătoare, impresionantă, în Liubov Iarovaia și în Lizzie din Omul care aduce ploaie, trepidînd de emoția regisirii propriiei și proaspetei sensibilități, topite în magma unor roluri, altele decît cele parcă predestinate actriței de-a lungul anilor de o ursită lipsită de fantezie.

Pornind de la o prejudecată, asociată cu o înțelegere limitată a teatrului — știu și eu dacă „diderotină“ sau „rèjanistă“? —, Octave Mirbeau deplîngea condiția interpretului care își schimbă mereu identitatea, înscriindu-și personalitatea în perimetrul sentimentelor, gândurilor eroului X și Y. Și conchidea: „Actorul este prin însăși natura meseriei sale o ființă inferioară, un osîndit“.

Refuzînd însă luciditatea fără emoție și arderea cu desăvîrșire inconștientă, situată într-o sferă de strictă instinctualitate, valorificîndu-și neîncetat propria sensibilitate, actorul se transformă din „osîndit“ într-un om îmbrăcat în cămașa fericitului. Fiindcă dispune, în limitele nobilei sale profesii, de dreptul de a-și imprima în tiraj aproape nelimitat bogăția de gânduri și sentimente proprii, generozitatea spiritului și înălțimea idealurilor sale etice, reeditate în sute, în mii de personaje inimitabile.

## Antic și modern

Teatrul Național din Cluj: Hecuba de Euripide

Este aproape un veac și jumătate de cînd, în 1819, la Cișmeaua-Roșie, stirniți de succesele dobîndite de Moartea lui Iuliu Cezar, Meropa, precum și de întreg repertoriul în limba greacă, format — cum arată N. Filimon — „tot din piese pline de

patriotism, virtute, abnegație și ură în contra tiraniei“ și „parastisit“ de către membrii comitetului revoluționar elenic din București, C. Aristia, Teodor Gazi, Constantin Șomache și „alți cîțiva din cei mai cu talent“, „dintre junii romini ce-și făceau