



Jules Cazaban

ARTA MEA ÎN ACEȘTI 15 ANI

Viața mea creatoare n-a avut totdeauna însușirile și rezultatele ei din prezent. Ca mulți actori de vîrsta mea, și eu m-am străduit în gol pe scena teatrului burghez. Și eu am rătăcit fără să deslușesc limpede folosul artei mele, deosebirea dintre artă și efectul abil pregătit. Îmi amintesc de rolurile de atunci, în mare parte de o monotonie spirituală exasperantă, în care efectul facil ținea loc de profunzime și emoție. Zeci de piese cu celebrul triumghi amoros, cu celebrul derbedeu de familie bună, cu celebrul îndrăgostit nefericit... O celebritate cîștigată prin banalitatea acelor personaje boulevardiere importate pe scenele noastre. Monotonia sufletească și monotonia evidentă a situațiilor de la o piesă la alta împiedicau dezvoltarea actorului. Cînd exista o îndemînare a autorului, o oarecare inteligență în construirea replicilor și în închegarea situațiilor, această inteligență era atît de facilă și exterioară, încît nici jocul nostru nu putea depăși șarja și facilitatea. Dar, acest repertoriu îl dorea gustul public burghez. Cînd reușeam să montăm pe Shakespeare, pe Shaw sau Gorki, intervenea cunoscuta mistificare ideologică a dramei. Repetițiile se făceau urmînd explicațiile idealiste ale vreunui intelectual cu prestigiu. Iar spectacolele erau comentate de cronicari, deseori diletanți și ignorați, care-și propagau „părerile” prin gazete. Despre Malvolio, se scria că înfățișează „tipul omului inteligent care se conduce în viață după raționamente, dar, dornic de bucurie și dragoste, este înșelat și apoi suferă avînd amorul propriu rănit”. Un Shakespeare sterilizat, un Shaw șarjat, un Gorki sumbru, fără speranțe... Simțeam

cum societatea constringe arta noastră să ajungă proprietatea ei. Burghezia anti-democratică și cu interese meschine, voia să-și supună teatrul, care prin caracterul său original, a fost popular, a fost comuniune generoasă de gânduri și sentimente. Cu propriul nostru cuget, simțeam denaturarea silnică a artei teatrale, limitarea ei la distracție și pseudo-filozofie. Ne dam seama cum se îndepărtează de oameni, de marele public și nu știam ce trebuie făcut. Priveam cu bucurie lupta pușinilor animatori de teatru din anii aceia grei: străduințele lui Victor Ion Popa pentru un teatru sătesc, de larg răsunset, încercările lui Gemi Zamfirescu de a realiza teatrul muncitoresc, sau efortul impresionant al lui Ion Sava, vrînd să dea un ideal mișcării noastre teatrale. Nu m-am referit decît la aspectele artistice. Pe celelalte — atmosfera de birfă și imoralitate, lipsită de un țel înalt, viața zilnică de lipsuri și mizerie — nu le mai răscolesc.

Cînd avem în față acest peisaj teatral, putem înțelege mai bine nivelul la care s-a ridicat teatrul nostru și transformările prin care a trecut în ultimii 15 ani de după eliberare. Aș vrea să vorbesc nu numai ca actor, dar ca oricare cetățean, care la locul său de activitate, muncește în felul său pentru viitorul socialist. Viața nouă înfiripată în patria noastră, sub conducerea pricepută a partidului, mi-a dat altă perspectivă asupra lumii și altă răspundere personală în această lume. Dar importanța muncii mele artistice n-a crescut de la sine, din întîmplare. Activitatea artistului este o activitate de conștiință, condiționată calitativ de aceasta. Sarcinile care mi-au revenit nu le-am putut îndeplini imediat și cu ușurință. Odată cu schimbarea esențială a vieții oamenilor, teatrului nostru i-au revenit alte sarcini artistice. Cunoașterea continuă a realității sociale, asimilarea unei înțelegeri marxiste a faptelor — nu sînt niște vorbe obișnuite, ci un proces necesar actorului. Spun necesar, pentru că rostul actual al actorului pe scenă nu poate răstălmăci adevărul vieții. Problemele artei noastre s-au înmulțit, dar au căpătat o busolă pre-

In Tănase din „Răzvan și Vidra“ de B. P. Hașdeu — Teatrul Municipal



In Ianke din „Tache, Ianke și Cădru“ de Victor Ion Popa — Teatrul Municipal





In Arkaška din „Pădurea“ de Ostrovski — Teatrul Municipal

In Alexandru Irimescu din „Trei generații“ de L. Demetrius — Teatrul Municipal

cisă și o finalitate umanistă certă, care ne stimulează. Problemele dificile care au intervenit în arta actorului — influențând firește și mijloacele lui de expresie — sînt o garanție serioasă a sporului de măiestrie, a talentului cheltuit cu folos.

Nu pot să-mi închipui interpretul care să poată aduce pe scenă în fața tuturor, caractere proaspete, care se înfiripă și se consolidează în societatea noastră, dacă n-a trecut prin procesul arătat de clarificare ideologică. Figurile vieții noastre sînt așteptate de public, să fie admirate pe scenă. Aceste roluri — cu care se poate mîndri interpretul — pretind o gîndire bine orientată, marxistă, o exigență artistică deosebită.

Conștient de misiunea socială și educativă a spectacolului, actorul zăbovește mai mult ca în trecut asupra personajului său. În aprecierea semnificațiilor sale, analiza rolului implică raportul cu viața socială contemporană, cu sarcinile actuale ale teatrului. Este premisa acelei dorite angajări a publicului în spectacol. Angajarea spectatorului nu se înfăptuiește în afara problemelor epocii în care trăiește. Satisfacția mea de interpret nu mai caută în primul rînd, aplauzele, — ci o stare mai subtilă, care se poate anunța și prin tăcerea meditativă a sălii.

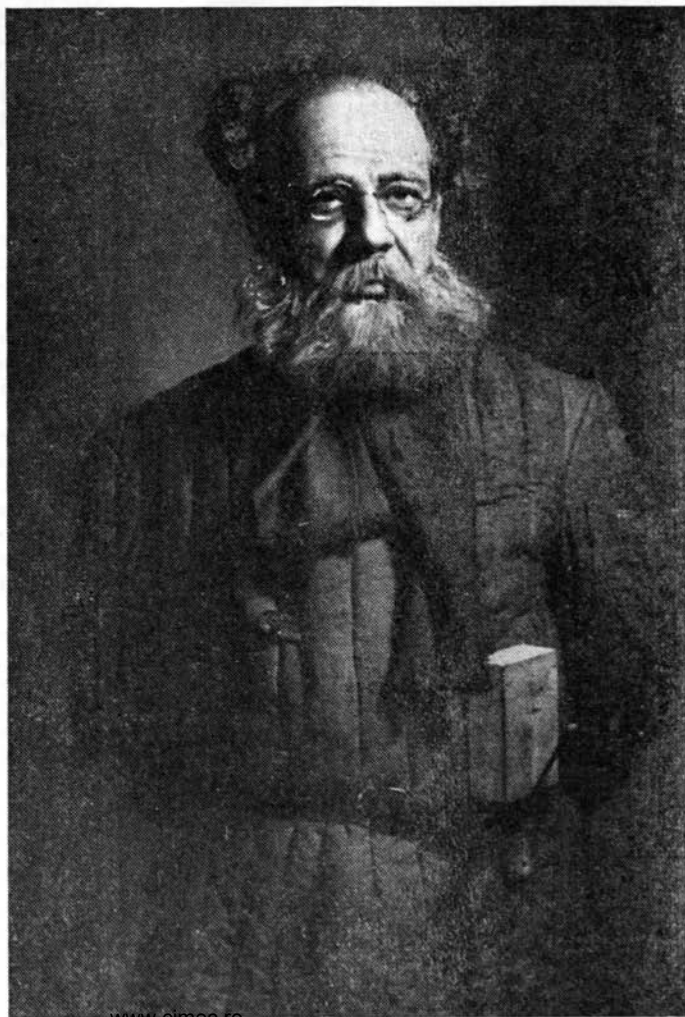
Avînd în vedere acest scop artistic, ne-am apropiat o anumită dramaturgie după criterii specifice teatrului nostru realist-socialist. Îmi amintesc de primele roluri din primele încercări dramatice originale, de întîlnirea mea cu dramaturgia sovietică. Ceea ce socot căutare și salt în creația mea, rămîne legat de rolurile acestei epoci. Pentru unii, nu mai sînt decît niște fotografii, niște rînduri de cronică. Dar, pentru mine... Munca mea de atunci île datorează prea mult ca acum să le limitez importanța.

Prima întîlnire cu problemele teatrului realist-socialist mi-a fost mijlocită de o piesă sovietică. Pot spune că, jucînd un dramaturg sovietic, creația mea a căpătat un nou orizont. Incepînd cu Leonov, continuînd cu Treniev, cu Maiakovski, pot afirma că am înțeles practic cît de importantă este valoarea textului în spectacol, cum favorizează calitatea muncii actorului.

L-am jucat pe Ladîghin din piesa lui Leonov, *Un om obișnuit*, cu fața liberă, aproape fără machiaj. Este un detaliu însemnat. Am vrut să degajez din mine

însumi, din toată ființa mea sufletească și trupească, fără artificii, și plecînd de la fața obișnuită a omului, un caracter contemporan. Simțind cum Ladîghin, cu toate lipsurile lui, se încorporează în mine, adîncul meu sufletesc reacționa, lua atitudine, punea accente spontane în interpretare. Aceste accente revelatoare, cu condiția să fie organice, se cer interpretării oricărui rol. Cînd joc un personaj pe care autorul îl acuză, trebuie să înțeleg nu numai rolul meu, dar și pe celelalte, ale acuzatorilor lui. Doar așa, scena va sta sub lumina mesajului dorit de autor. Stilul introspectiv, liric, al lui Leonov m-a ajutat să mă apropiu de Ladîghin. În același timp, lipsurile lui, apucăturile mic-burgheze, îngîmfarea — nu i le puteam asimila pasiv, fără perspectivă.

Din dramaturgia sovietică, am interpretat și un erou. Ceasornicarul Rubinstein (*Cui i se supune vremea* de Tur și Șeinin) moare simplu, după ce și-a înțeles datoria. Este unul din milioanele de eroi anonimi care s-au jertfit luptînd contra fascismului. Dincolo de sărăcia și suferința vieții sale, am vrut să arăt scînteia prețioasă a sufletului său. Mîndria sa de om se schimbă în ură contra dușmanului



*In Gornostaev din „Liubov Iarovaia“ de K. Treniev —
Teatrul Municipal*



În Bufonul din „Cum vă place” de Shakespeare — Teatrul Municipal

În Malvolio din „A 12-a noapte” de Shakespeare — Teatrul Municipal



omenirii. Nu știu dacă am reușit să comunic prin glas, prin privire, dar sub aparență sa supunere, ceasornicarul scuipa în obrazul hitleriștilor.

Rolurile mele din piesele sovietice aparțin cronologic istoriei: am plecat de la caracterele zilelor noastre și m-am îndreptat spre oamenii și procesele sufletești din vremea Revoluției. Interpretând o anumită mentalitate și morală, cele ale lumii socialiste — problemele ridicate mi-au permis cunoașterea profundă, în dezvoltarea istorică, a omului sovietic. Nu mă refer numai la personajele mele (unele din ele au fost negative). Mă gândesc la întreaga ambianță scenică, la ideea cuprinsă în imaginea teatrală și în care aveam și eu un rol. Realismul teatrului sovietic este o școală cu multiple consecințe pentru actor.

O dată cu intelectualul Gornostaev (*Liubov Iarovaia* de K. Treniev), am simțit zilele Revoluției Socialiste. Concluziile sale teoretice, individuale asupra descompunerii societății burgheze îi anunțau în sfârșit, soluția, Gornostaev ajungea să vadă necesitatea și forța Revoluției proletare. La început, privirea sa severă, dar bună, apărea încordată, frământată, cum era și sufletul său. Treptat, se lumina. Ironia sa caracteristică apărea deseori îndreptată și spre el însuși, spre el de odinioară. Amestecul de dramatic și umor al rolului, punând în valoare o idee emoționantă, mi-a cerut o muncă îndelungată.

Totuși, comedia maiakovskiană mi-a pus cu deosebire o seamă de probleme artistice. Teribilov nu este doar tipul omului care găsind prilejul „să se ajungă”, în societatea noastră, ne stă în cale cu prostia, grosolănia și aerele lui. El este Teribilov al lui Maiakovski, care are stilul său dramatic. Dicțiunea și mișcarea interpretului au particularități proprii, cerute de autor, subînțelese fiecărei replici. Actorul nu le poate nesocoti decât în detrimentul efectului satiric. Teribilov trebuie să fie împins, apoi să cedeze ritmului din jurul său. Neputînd ține pasul, se arată incompatibil cu ritmul general. Peste Teribilov prăbușit, dezumflat, ritmul viguros și optimist al spectacolului continuă, revărsîndu-se în inima spectatorilor.

La variatele probleme ridicate de interpretarea dramaturgiei sovietice, s-au adăugat cele aduse de piesele noastre originale. Am jucat în primele piese de Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Tudor Șoimaru... Trebuie să recunosc că interpretarea acestor piese nu a fost de loc ușoară. Respectînd problema interesantă, inspirată din viața actuală a țării (colectivizarea agriculturii;



In Teribilul din „Baia” de Vl. Maiakovski — Teatrul Muncitoresc C.F.R.

conștiința comunistă a intelectualului), munca noastră se afla câteodată în fața unor piese mai puțin realizate, cu personaje schematice, cu contradicții aranjate de autor. Mă gândesc la rolul meu din *Oameni de azi* de Lucia Demetrius. Îmi compuneam o figură senină, sănătoasă și vorbeam ca la carte. Rămâneam la suprafață, neconvingător. Îmi părea rău pentru că înfățișam, în intenție, un „om de azi”.

Un rol deosebit pentru mine a fost Mayer Bayer, din piesa lui Baranga *Arcul de triumf*. Am iubit umorul filozofic și demnitățile acestui personaj. Sub hainele lui vechi și ponoșite, sub ochelarii care-i ascuteau privirea, am vrut să arăt un om obișnuit, neobservat altfel, care a căpătat alte dimensiuni în timpul evenimentelor de la 23 August 1944.

Am căutat să sprijin noua dramaturgie originală, jucând și roluri episodice (în *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu, *Recolta de aur* de Aurel Baranga). Știu că dramaturgii își recunosc mai limpede calitățile și lipsurile, după o reprezentare care încearcă desăvârșirea. Totodată, am înțeles adevărul cuvintelor lui Stanislavski despre actori și roluri. Rolul episodic ajută măiestria actoricească. Fiecare actor vrea să însemne ceva pe scenă, să contribuie la valoarea spectacolului. Rolul episodic ajunge o lecție de concentrare și expresivitate, ceea ce este mult pe scenă, unde o secundă face cât un minut din viață. Și astăzi, îmi amintesc

de Nițescu (din *Lumina de la Ulmi*), căruia odată aflindu-i semnificația, i-am compus chipul și vorba. Urmele de plete sugerau decăderea poetului burghez, privirea lui dușmănoasă nu era ajutată de vorbă: gura știrbă scotea vorba molfăită, ridicolă. Pe această epavă a trecutului, am înfățișat-o cu tot veninul și toată neputința ei.

Totuși, pe planul actualei dramaturgii originale, nu pot spune că mi-a venit încă rolul, așa cum pot spune G. Calboreanu, Vasiliu-Birlic sau Radu Beligan. Este destul regret în mine. Văd împrejurul meu atâtea caractere vii, dramatice, cum n-au fost altă dată. Aș trebui să le caut un autor...

În ultimii 15 ani, creația mea actoricească n-a ocolit nici dramaturgia clasică. Așa cum bine s-a spus, marii dramaturgi ai trecutului devin o școală pentru acei care, de pe pozițiile actuale, le dezvoltă gândurile și năzuințele. Teatrul clasic devine o școală de măiestrie teatrală de abia de azi înainte. Această afirmație nu se limitează la îmbogățirea tehnicii actorului. Reprezentarea repertoriului clasic în teatrul nostru realist-socialist înseamnă, în primul rând, înțelegerea acestui repertoriu. Dar, ceea ce pe vremea lui Shakespeare era doar intuiție, astăzi a căpătat o explicație științifică materialist-istorică. Izvorul pieselor shakespeareiene, lumea eroilor săi, apar altfel în ochii noștri. Dramaturgia clasică este o școală pentru că ne obligă la adâncirea comparativă, dialectică a problemelor sociale, filozofice, etice, artistice de azi și din trecut. Concluziile noastre sînt concluziile contemporanilor noștri și impun o expresie scenică emoționantă pe măsura publicului actual. Teatrul clasic nu este o școală a imitației, ci a studiului pasionat și a căutărilor eficiente.

În rolurile interpretate de mine: Bufonul și Malvolio (din *Cum vă place* și *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare), Arkășka (*Pădurea* de Ostrovski), Tănase (*Răzvan și Vidra* de Hașdeu), am încercat să păstrez coordonatele teoretice arătate. Adică, să folosesc spectatorului de azi prin fiecare rol clasic.

Intr-o piesă ca *Tache, Ianke și Cadir* de V. I. Popa, datorită acestei poziții artistice, am putut acoperi simplismul dramatic al lui Ianke, schematismul contradicțiilor lui interioare. Se spune că am reușit să-i sporesc omenia și vitalitatea, cînd era doar personaj pitoresc și verbal.

După cum se vede, am jucat roluri de toate felurile: contemporane și clasice, principale și episodice, pozitive și negative — cu sarcini ideologice diferite, desprinse din câmpul vast al realității sociale.

Ceea ce definește interpretarea realist-socialistă, începe de la analiza textului. Cînd își analizează rolul, interpretul nu se poate despărți de gîndirea marxist-leninistă. Actorul caută în rol expresia dramatică a adevărului vieții. Cu ajutorul gîndirii marxist-leniniste, va putea descifra tipul personajului, semnificațiile ce le poartă, cauza contradicțiilor sale interne. Această înțelegere este esențială interpretării noastre. Expresia scenică are un criteriu dificil de apreciere, dar cît de rodnică este izbînda! De aceea, cred că munca actorului, după sistemul lui Stanislavski, realizează acea unitate ideologică-artistică necesară, indiferent de procedeele originale ale spectacolului. Stanislavski ne-a învățat ce înseamnă supratema spectacolului, unitatea și măsura expresivității. De aceea, spun că, spectacolul *Baia* a fost pregătit și interpretat, preluînd creator ideile marelui regizor.

Desigur, ca să stimuleze pe actor și să-i sprijine creația, rolul trebuie să îndeplinească o condiție dramatică. Nu pot să mă apropiu decît de personajul care trăiește din litera textului. Vreau să-i înțeleg scopul, să-i simt dorințele și stările sufletești autentice prin care trece. În contact cu lumea, să-l văd cum suportă contradicțiile dramatice sau comice ale evoluției. Înșuruirea de replici teoretice, care nu conturează o viață, ci cel mult o conferință, îmi împiedică munca.

Fiecare personaj are nevoie de un anumit grad de vitalitate scenică — începînd de la text, de la tipul său social — fără de care nici picioarele nu i se mișcă, nici buzele nu rostesc firesc. Atunci cînd îmi gîndesc rolul, îl văd — semnificația sa nu-i un duh pentru mine. Semnificația sa este încorporată într-o ființă, în gesturile, mișcările și cuvintele cărui se exprimă un univers sufletesc.

După cum nu despart semnificația de înfățișarea concretă, nu despart rolul în momente de mimică, de pantomimă, de cuvînt. Cuvîntul trebuie să se îmbine cu gestul, cu mimica. Doar există gesturi grăitoare, tăceri care vorbesc. Dacă această imagine scenică pretinde un îndelung efort, spectatorul nu trebuie să-l simtă, pentru că atenția lui ar aluneca spre tehnica interpretului. Pe scenă, personajul trebuie să apară viu, reacționînd spontan la situații, cu toată ființa sa, Stanislavski a dat altă orientare creației noastre.

Pentru că nu-mi place să despart viața pe genuri, prefer acele roluri care amestecă dramaticul și tragicul cu comicul, cu ironia. Am avut multe roluri de acest fel. Adîncul înțeles al personajului este pus în valoare într-un mod complex și pregnant.

Alteori, mă bucur cînd dramaturgul rîde prin mine, interpretul lui, de tot ce omenirea a depășit în drumul ei istoric. Risul răsună pe scenele noastre ca o dovadă a inteligenței omului, a optimismului său.

Rolul pe care-l pregătesc nu mă preocupă numai la repetiții, dar și pe stradă, și acasă, pretutindeni. Din momentul în care l-am studiat și mi-am dat seama că, în curînd, voi fi eu *acela* — această problemă nu-mi dă pace. Desigur, conștiința noastră actoricească nu este refractară noii identități și o asimilează, rezervîndu-și unele amendamente. Nici publicul nostru n-are nevoie de un actor copleșit de rol, care nu pricepe că munca sa este mai utilă decît o simplă schimbare de identitate.

Iată că observațiile mele asupra rolului se adună, se leagă între ele și dospesc în conștiința mea. Deodată, de undeva, apare un contur... Acest început de cristalizare a imaginii interioare a rolului, nu este independent. Fiecare din noi trăiește în preajma unor evenimente, întîrzie lingă anumiți oameni. Conștiința noastră păstrează urmele realității înconjurătoare. Aceste urme, acest stimulent nu puteau fi aceleași la un actor din altă epocă.

Imaginea rolului care s-a cristalizat în mine, caut s-o traduc în viață, s-o justifice, să-i purific înțelesul, să-i păstrez acuitatea și proșpețimea. În ambianța scenei, alături de ceilalți interpreți, proiectul meu capătă alt răsunset. Mă simt încurajat sau derutat... Sfaturile lui Stanislavski îmi vin în ajutor.

Ceea ce mă ajută să gîndesc și să aprofundez personajul în substanța lui, în apariția lui concretă — este înfățișarea sa, masca sa. Concepînd chipul personajului ca o oglindă a sufletului, acest chip se sprijină pe gît, pe umeri, trupul

capătă o înținută proprie și se mișcă într-un fel propriu. Așa am procedat la rolurile Rubinstein, Arkaska, Mayer Bayer și altele. Urcînd pe scenă, încerc să-mi văd personajul viu (cu înfățișare, comportare, biografie), așa cum se naște din piesă, indiferent dacă este piesă clasică sau contemporană, dacă rolul este principal sau episodic. Anumite procedee scenice intervin mai tîrziu în creație, de-a lungul repetițiilor, prin cooperarea întregului colectiv teatral. Pentru a-i da rolului un anumit coeficient de expresie, trebuie ca, mai întîi, actorul să-i înțeleagă și să-i surprindă direct, conținutul de viață.

Probabil, în conștiința mea, ca la oricare actor, s-au sedimentat observațiile și impresiile propriiei mele experiențe de viață. Acum, aceste observații favorizează creația mea, o îndreaptă chiar spre anumite personaje. Nu trebuie să caut mult și-mi amintesc de actorii sărmani din iarmarocul orașului meu natal, de evreii necăjiți și glumeți care populau partea cea mai săracă a orașului. Îmi amintesc, apoi, de acei poeți din trecut, infatuați și fără scrupule, închinînd volume celor care-i finanțau. Rețin numele citorva politicieni venali de atunci, adulați de burtăverzimea burgheză. Poate unii vor face asociație cu rolurile mele: Arkaska, Ianke și Mayer Bayer, Nițescu și Feneșeanu... Totuși, numai înțelegerea marxistă a societății a putut face ca observațiile mele să nu rămîină impresii izolate, să capete un sens social adînc și o perspectivă istorică.

Citînd aceste rînduri, regizorul se va mira că nu l-am pomenit. Unde este el? Regizorul a contribuit în tot acest timp. Mi-a stimulat străduințele, m-a condus printre greutățile unui proces intim și fragil. Prețuiesc regizorul care știe să înțrețină o atmosferă creatoare în pregătirea spectacolului. Nu doar la repetiții, ci permanent pînă la ultimul spectacol. Am apreciat înțelegerea și pricepera cu care m-au ajutat Sică Alexandrescu, Ion Șahighian, Moni Ghelester, Ion Olteanu, Horea Popescu... Deși, uneori, repetițiile cuprindeau doar indicații reci, teoretice, sau doar indicații de mișcare.

Îmi amintesc de Victor Ion Popa, cu care am lucrat multă vreme și pe care-l prețuiam în mod deosebit. Era un adevărat regizor pedagog. Popa nu spunea „fă așa!”, ci „fă, numai să faci bine!” Actorul era pus să gîndească, să afle soluții scenice expresive.

Astăzi îmi dau seama că aplicarea creatoare a sistemului lui Stanislavski în munca cu actorul este o necesitate. Stanislavski aduce măsura ideii sociale în interpretare. Semnificația nu poate lipsi nici în jocul simplu, sugestiv, nici în cel exagerat, grotesc. Pe această cale, actorul realizează menirea educativă a creației sale.

Repetițiile s-au încheiat, premiera a venit. Îmi lucrez personajul în cabină. Încep să mă concentrez asupra vieții interioare și exterioare a rolului. Îmi pun costumul, îmi fac machiajul. Lucrînd fața lui, o analizez pînă cînd particip emotiv, pînă mă pun în situația celui care o posedă. Starea creatoare începe încă din cabină. Cînd mă îndrept spre scenă, simt cum merg altfel decît în viața obișnuită, cum merg prin rolul meu.

În fața publicului, în contactul direct dintre interpret și spectator se dovedește valoarea reală a întregii munci. Adeziunea sau opoziția publicului confirmă nu numai calea noastră în general, dar fiecare minut al interpretării noastre. Descoperim, atunci, nuanțe și fațete neabătute în rol. Pentru actorul lucid, spectacolul este un prilej de îmbogățire și perfecționare a rolului. După experiența spectacolului, interpretul își regîndește rolul. Este premisa oricărei îmbunătățiri. Publicul îți cere să cauți mereu, la fiecare spectacol, expresia maximă a adevărului vieții.

Nu mai în acest fel vom servi arta teatrului, inspirînd publicului gîndurile nobile ale epocii noastre, încrederea în viitorul luminos. Aceste sarcini rămîn și de acum încolo, în seama teatrului nostru socialist.