

IDEEA ROLULUI ȘI ĂCTORUL

Dacă vrem să discutăm despre realism în teatru*, atunci trebuie să începem prin a vorbi despre actori. Nu în numele vechii prejudecăți care făcea din teatru o arenă pentru interpretul solist și din autodemonstrarea acestuia țelul suprem al artei dramatice, dar fiind convingși că, oricâtă însemnătate ar fi câștigat în teatru regizorul și scenograful, în întregul actului teatral, actorul rămâne principalul instrument viu și prezența lui constituie și acum, ca întotdeauna, materia primă hotărâtoare, fie că ea se exprimă doar pe sine, fie că, așa cum cere arta timpului nostru, se pune în slujba mării concepții a ansamblului.

* * *

Realismul școlii de joc românești — în care au existat mai curînd mari și frecvente explozii intuitive de talent decît sisteme și metode teoretice originale — este de mult cunoscut. Putem vorbi despre o tradiție bine întemeiată, firescul și sinceritatea fiind calitățile pe care întotdeauna s-a pus la noi cel mai înalt preț. Acceptînd această premisă, discuția nu se stinge, nu-și pierde justificarea; dimpotrivă, ea își fixează mai precis, mai limpede, obiectivul. Nu ne vom mai întreba, așadar, dacă și cît de realist joacă actorii noștri, dar *ce fel de realism* aduc ei pe scenă. Această întrebare foarte cuprinzătoare poate fi dezvoltată, desfăcută în multe alte întrebări. Ceea ce am moștenit prin tradiție, ca joc realist, mulțumește îndeajuns ambițiile noi ale teatrului? În condițiile în care spectacolul realist românesc a străbătut, între 1950 și 1965, un drum uimitor, înnoindu-se radical în regie și decor — deci în structura sa de ansamblu —, realismul actorului a evoluat în aceeași măsură? Acum, cînd dramaturgii noștri cei mai buni încearcă modalități și forme inedite, actorul se mai poate bizui doar pe experiența mai veche a profesiei, sau trebuie să se lase antrenat spre performanțe la care înainte nici nu gîndea? Repertoriul modern, ca și optica mult schimbată asupra clasicilor, ce decurge din noua teorie și practică a teatrului universal, se pot satisface cu ceea ce acoperea înainte necesitățile realismului în creația actorului? Sau, rezumînd din nou: în împrejurările în care *totul* s-a schimbat în repertoriu, regie și plastică, jocul actorului nu trebuie să parcurgă prefaceri la fel de mari?

Vom încerca să răspundem acestor întrebări și să desprindem din experiența ultimelor stagiuni faptele concrete care pledează pentru noul realism în arta actorului. Astfel, vom izbuti, poate, să definim și cîteva din caracteristicile acestui nou realism interpretativ spre care ni se pare că teatrul contemporan tinde. Pentru că discuția este foarte largă și ea nu poate fi decît începută acum.

* vezi opiniile exprimate pînă în prezent de Liviu Ciulei, Lueian Pintilie, D. Esrig și Lucian Ghiurchescu, în numerele 1, 2, 3 ale revistei noastre.

Obișnuim să vorbim despre teatrul nostru actual ca despre un „teatru de idei“. Această formulă sună poate puțin prea categoric. Ea lasă impresia că, în ceea ce ne privește, trecerea de la teatrul emoțiilor spontane, al trăirilor și sentimentelor, la teatrul de idei s-a încheiat întrutotul, a atins realizarea. Mai exact ar fi să spunem că avem în față un proces continuu, încă în plină desfășurare, mai ales dacă ne referim la actori. Pentru că foarte mulți dintre interpreții noștri sînt încă actori de intuiție. Ei au cîștigat — după întîlnirea cu Stanislavski — o anume disciplină în prezentarea personajului: nu se mulțumesc să aducă în fața spectato-rilor expansivitatea temperamentului și emoțiilor, caută să precizeze condițiile de timp, mediu, situație socială, care determină existența eroului; sînt preocupați de replicile-cheie, știu să pună în valoare frazele care evidențiază mesajul piesei. Asta încă nu înseamnă că asemenea actori joacă plinar ideea rolului. Miezul multor interpretări de acest fel îl fac încă farmecul personal al interpretului, forța lui de a-și valorifica intuitiv sensibilitatea.

Să încercăm să discutăm mai concret. Am văzut pe bătrîna doamnă a lui Dürrenmatt în mai multe interpretări, dintre care două de mare prestigiu. Indiferent de datele particulare de afectivitate și temperament ale actrițelor, personajul se definea, în mare, la fel. Aveam în față o femeie rigidă, care purta cu sine, pretutindeni, întregul dispreț suveran pentru oameni al miliardarei, o voință arbitrar manifestată, obișnuită să nu cunoască limite și piedici, o ură calculată, implacabilă, rece. Criteriile realismului erau întrutotul respectate — în ceea ce privește compoziția exterioară a personajului — și imaginea realizată de actrițe nu contrazicea textul. Totuși, ea nu izbutea să provoace aceeași reacție pe care strania eroină a dramaturgului elvețian o trezește la lectură. Pe scenă, bătrîna doamnă este, parcă, și totuși nu este cea pe care am cunoscut-o în paginile piesei. Ea reprezintă mai curînd fabula eroinei — fosta prostituată îmbogățită, venită să se răzbune — decît esența manifestărilor ei, cea forță oarbă, impersonală, care acționează ca o fatalitate în scrierea lui Dürrenmatt. Mergînd pe linia tradițională a realismului intuitiv, regizorii și interpretele au urmărit mai mult istoria individuală a personajului decît ideea lui. Or, bătrîna doamnă nu constituie o existență individuală, un caracter în sensul vechi al cuvîntului, ci ea reprezintă o idee în mișcare, o stare de spirit a unei clase și a unei lumi în descompunere; ea ni se înfățișează ca o personificare a așa-zisului instinct de proprietate, tragedia distrugerii și autodistrugerii determinate de forța banului. Și așa trebuia și jucată. (E ceea ce o actriță mare ca Aura Buzescu a simțit, investindu-și eroina cu puterea rece a unei fatalități impersonale; dar această interesantă viziune a rolului nu s-a nuanțat îndeajuns și nu a căpătat dezvoltare dinamică.)

În *Rinocerii* totul — orice gest, acțiune, fapt — închide o idee. De ce ne impresionează atît de adînc prima apariție a lui Béranger-Beligan? Pentru că în nonșalanta lui neglijență nu distingem doar mahmureala unui funcționar chefliu și dezordonat, ci dezgustul omului viu în fața existenței burgheze mecanice, fără sens, scîrba lui pentru traiul automatizat, disperarea de a nu găsi nicăieri un rost, o ieșire. Beligan aduce cu sine în scenă o stare de spirit care este însăși reflexia sensibilă a ideii fundamentale. Nu același lucru îl realizează toți interpreții. Ion Lucian îl rinocerizează impecabil pe Jean, din punct de vedere al meseriei. El gradează atent rolul, nuanțează trecerile, sugerează prezența animalului. Cu toate acestea, ceea ce vedem pe scenă rămîne pentru noi transformarea unui om într-un animal; nu am identificat cu precizie tipul social pe care îl semnifică Jean, de aceea nu putem descifra nici sensurile dezumanizării sale.

Se cuvine să facem cîteva delimitări riguroase, tocmai pentru că despre idee se vorbește mult și termenul sună oarecum uzat, tocit prin foarte marea în- trebuințare. Cînd spunem „a juca ideea“, cînd vorbim despre concepția asupra personajului, nu înțelegem prin asta o abstracție uscată, o teoremă pur rațională, formulată cu mijloace teatrale, nu avem în vedere o schemă intelectuală, ci, dimpotrivă, nu pierdem nici o clipă din vedere faptul că ideea artistică — indiferent de aria filozofică pe care o presupune — rămîne întotdeauna inexorabil legată de viața concretă, că în ea trăiesc nuanțe, tonuri, expresii, emoții care pot fi ușor recunoscute în realitate; mai mult, că ea se impregnează, chiar în structura ei, de particularitățile atmosferei, stilului și genului ce definesc piesa. Nu este o idee generală, ci o idee unică, o idee vie care, ca orice fapt viu, nu se mai poate repeta întocmai niciodată,

asa cum un om viu nu se poate confunda pînă la identitate absolută cu altul. Nici o explicație teoretică, oricît de subtilă, aprofundată și originală, nu poate să țină locul ideii artistice, nici o schemă de joc, oricît de inteligent compusă, nu i se poate substitui.

Prin ce ne copleșește, ne fascinează jocul lui Dinică? Prin puterea de a insufla realmente viață unei idei artistice pe scenă. Sensul de satiră al interpretării pe care el o dă, să zicem, domnului Gherman este limpede tot timpul, fără ca, pentru asta, actorul să se transforme în megafon al formulelor autorului; dimpotrivă, marea lui luciditate se contopește cu o sinceritate foarte spontană, cu o putere nelimitată de a crede. Astfel, Dinică izbutește să-și bată joc de personajul lui Mazilu, dar el evocă în același timp atmosfera, lumea cotidiană și spirituală a eroului, ritmul lui de viață și micile lui obiceiuri, mergînd atît de departe încît izbutește să însuflețească în fața noastră strania tragedie a acestei ființe fără suflet, care suferă pentru că nu are suflet. Creația lui este o prezență vie, unică și inimitabilă — sinteză a automatismelor dogmatice și a snobismelor la modă, simbol al prostiei care minează cultura și inteligența. Deși niciodată nu vom putea întilni în realitate un om care să se miște, să acționeze, să se comporte ca domnul Gherman, putem recunoaște nenumărate din ticurile, atitudinile, reacțiile lui în viața de fiecare zi.

Într-o asemenea interpretare, subtextul capătă o însemnătate cu totul deosebită. El nu constituie canavaua de justificări psihologice a personajului, ci se lărgeste, se amplifică, devenind un comentariu liric generalizator al ideii, comentariu care dă sevă rolului și pe care actorul îl trăiește cu toată intensitatea dăruirii. Aici este unul din acele „mistere“ greu de explicat ale distanțării (și, vrînd-nevrînd, trebuie să recunoaștem că Dinică este un actor de distanțare): actorul, chiar dacă nu se identifică în totul cu personajul ca individ, el nu rămîne rece, ci se identifică, pe plan superior, cu ideea lirică generalizatoare, subtextul-comentariu despre care vorbeam. De aceea, jocul lui Dinică nu este niciodată sec, strict rațional, dimpotrivă, vibrează, plin și neașteptat, sub tensiunea mării încărcături de emoții, cuprinse în subtext. Tocmai asemenea încărcătură afectivă îngăduie nașterea unor momente de vîrf, care condensează într-o singură acțiune, extrem de particulară, întreaga psihologie și ideologie a rolului (de pildă, finalul de tablou în care Gherman, torturat de chinul dragostei neîmpărtășite, sădește în mașina de scris un trandafir și toarnă cîteva picături de apă deasupra, cîntînd, „Fîricel de floare albastră“).

Așadar, a cere ca actorul să joace ideea nu înseamnă a-l obliga să reprezinte scheme, să joace didactic, să plictisească spectatorii. De altfel, o asemenea precizare se impune numai datorită unor confuzii simplificatoare, care s-au manifestat în practică sau pe plan teoretic la noi. Pentru că niciodată, în nici o artă, ideea cu reală valoare artistică nu s-a confundat cu raționamentul uscat, cu abstracția în sine.

S-ar putea obiecta că exemplele pe care le-am ales țin de o anumită dramaturgie contemporană, ea însăși ostentativ construită pe mișcarea ideilor, dar că, pentru literatura teatrală mai veche, jocul actorului nu are nevoie de o preocupare specială pentru idee; că Ibsen, Shakespeare, Caragiale, Eschil pot trăi mai departe, pe scenă, așa cum au trăit pînă în secolul XX, lăsînd ideea să se reliefeze în concluzie, să derive din jocul întîmplărilor, sentimentelor, caracterelor. Este de ajuns să reamintim cele mai vitale din personajele clasice pe care le-am văzut în spectacolele prezentate la noi în țară, de diferite turnee, pentru a dovedi contrariul. Lear al lui Scofield și Brook personifica tragedia cunoașterii; inegalabilul Arlechin al lui Moretti și Strehler era un manifest pasionant de poetică teatrală, inspirat din *commedia dell'arte*. Georges Dandin al lui Planchon reprezenta diagnosticul unei maladii de psihologie socială apărute odată cu burghezia — aceea a omului din pătura de mijloc, rupt în două, lăuntric, de dorința de a-și depăși condiția; barbarii lui Tovstonogov înfățișau un act de acuzare adresat intelectualismului. Putem cita și personajele memorabile din spectacolele noastre clasice: eroii din *Egor Buli-*

ciov de la Teatrul Național, cei din *Cum vă place*, Elisabeta Dinei Cocea din *Maria Stuart*, *Copiii soarelui* de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, eroii din spectacolul Alecsandri de la fostul Teatru Regional.. Și, ca argument invers, s-ar putea cita montări cu mari piese din repertoriul universal sau național care, uneori chiar în ciuda unor reale virtuți ale interpreților, ni s-au înfățișat neatrăgătoare, greoaie, fără rost; ele nu trăiau, pentru că le lipsea forța gândului, și nici frumusețea marilor texte nu izbutea să le salveze de la plictis, fiind chiar ea de multe ori compromisă în asemenea montări, care lasă impresia că însăși partitura dramatică s-a învechit, nu mai interesează.

Nefiind copia „ridicată în picioare“ a ideii din text, nici doar execuția fidelă, talentată, a indicației regizorului, adevărata idee artistică a unui rol este ea însăși creație, miezul compoziției realizate de actor, așa cum ideea regizorală este o creație. În fond, de aici începe distincția dintre actorul-interpret și actorul creator. Această deosebire nu ține de talent, nici de gradul șlefuirii profesionale, ci de formația, orientarea, ambiția cea mai înaltă a actorului. Dacă el este satisfăcut cu caracterizarea din text, din concepția regizorală, dacă nu caută să o asimileze gândurilor sale despre teatru și despre viață, el va fi doar un interpret — poate, foarte talentat, strălucitor de farmec și vitalitate, poate virtuos; atunci însă când, pornind de la ceea ce-i oferă partitura dramaturgică și regizorală, el își imaginează nou, neașteptat, personajul, el va fi un adevărat creator, nu doar tălmăcitor al textului, ci născocitor al unor ființe tot atât de adevărate, artisticește, ca personajele dintr-un mare roman sau dintr-o nuvelă excelentă.

În orice artă există executanți (ceea ce nu înseamnă că ei nu au talent, pentru că, dacă n-ar avea, nu ar trebui să se ocupe de o muncă artistică). Ei sînt demni de toată stima și foarte utili, mai ales în artele colective — în marile orchestre, în balet, teatru, cinematografie. Dar, în granițele aceluiași arte colective, care impun determinări exterioare severe, există și creatori în stare să imprime muncii comune pecetea rară a personalității lor originale. În asemenea cazuri, personajul însuflețit pe scenă crește dincolo de ceea ce dramaturgul sau regizorul ar fi putut să prevadă. El capătă nuanțe și tonuri nebănuite, strălucitoare, dezvăluind într-o singură atitudine, într-un gest sau o acțiune, un întreg destin dramatic. Cine poate să uite privirea lui Simonov-Protasov — nu în spectacolul pe care l-am văzut degradat, secătuit în turneu, ci în inegalabilul document cinematografic despre *Cadaurul viu* —, acea privire sfîșietoare a unui om căruia îi este veșnic rușine pentru el însuși, pentru toți ceilalți, pentru tot ce există în jur? Cine nu-și amintește vaierul prelung al Aspasiei Papathanassiu-Mavromatti, aducînd în scenă, încă înainte ca actrița să apară, toată suferința atât de complexă a Electrei — amestec de neîmpăcat sentiment al nedreptății îndurate, jale pentru cei morți, slăbiciune, osteneală femeiască, ură fără de margini? Cine poate să uite umorul reținut, prezent în fiecare tăcere, acțiune, replică ale Vlasovei-Helene Weigel, dezvăluind în același timp viclenia neîncrezătoare a omului de jos, obișnuit să se apere cu armele celui împilat, vitalitatea populară, inepuizabilă, gata în orice împrejurare să se bucure de darul vieții, înțelepciunea neostentativă, prefăcut umilă, dar deplin conștientă de valoarea sa, a așa-zisului om „simplu“?

Asemenea nuanțe nu se pot compune prin calcul rece, nici nu se nasc din intuiție pură. Asemenea adevăr scenic poate să capete viață numai din identificarea integrală a actorului cu ideea emoționantă, caldă de viață, a rolului.

Fiecare idee artistică are o personalitate a sa — altfel nu ține de artă, nu este artistică, ci constituie doar o teză demonstrată cu mijloacele artei. Cum spuneam, ea este impregnată în structura ei de datele de gen și de stil ale piesei, spectacolului, de sensibilitatea caracteristică a autorilor și de intensitatea

emotivă pe care ei le-au investit în text și montare. Vorbim adesea despre idei muzicale, despre o idee plastică; s-ar putea vorbi, în teatru, cu aceeași siguranță, despre idei lirică, idee tragică, idee de vodevil.

Prin varietatea sa, repertoriul stagiunii îngăduie, în sensul acesta, observații din cele mai interesante, privind firește succesele și nu nereușitele, în legătură cu care nu se poate discuta decât la nivelul unei corectitudini elementare.

Clîpe de viață este, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, o montare despre care s-a spus mult bine. Spectacolul generează un sentiment de elevație și frumusețe, pentru care îi sîntem sincer recunoscători. El pune valorile textului limpede în lumină, gradează tensiunile lăuntrice atent, dă armonie acțiunilor și prezențelor peștrițe din barul lui Nick. Dar dacă cercetăm mai îndeaproape unele interpretări, chiar din cele care trec pe planul întii, și le comparăm cu caracterizările din text și cu tonalitatea partiturilor scrise de autor, descoperim încă fisuri. Despre Fory Etterle s-au scris multe rînduri elogioase și este adevărat că, așa cum și-a conceput personajul, actorul a realizat o interpretare desăvîrșită ca tehnică, pătrunsă de farmec, cu efecte foarte abil dozate. Numai că eroul lui, bătrînul cow-boy Murphy, este cu totul altcineva; nu un cavalier răzbușător al Vestului sălbatic, fermecătoare apariție romantică, ci o ființă jalnică și rizibilă, epavă umană burlescă, al cărei farmec se naște tocmai din naivitatea cu care rostește minciunile cele mai năstrușnice și mai incompatibile cu realitatea. Ascultîndu-l pe Etterle, zîmbim de cîteva ori; citind textul pe care Saroyan îl pune în gura lui Kit Carson, ne prăpădim de rîs. Între text și joc există o evidentă discrepanță de registru. Or, tocmai aceasta este frumusețea personajului: că el, cea mai degradată din ființele cunoscute în piesă, cea mai ridicolă apariție, ajunge la marele gest eliberator din final, înfăptuind ceea ce nimeni din cei echilibrați și întregi nu reușise — actul anarhic de dreptate. Mizînd însă pe farmecul său de actor și neîndurîndu-se să redea toată decrepitudinea aparentă a eroului, actorul ratează acest ultim și suprem efect al rolului, distruge contrastul dintre aparentă și esență. Ideea lirică nu a căpătat viață. Pentru că, foarte particulară, cu totul străină de schematismele vechiului teatru sentimental, această idee se cerea construită cu mijloace aparte. De fapt, ceea ce înfățișează Fory Etterle nu este Kit Carson, siluetă semifantastică din lumea poetului dramaturg, ci o apariție mult mai prozaică, mai săracă, în ciuda romantismului său declarat — versiune discret îmbătrînită a lui Starbuck.

În lumina unei asemenea analize a conținutului, observăm că în spectacol se manifestă deosebiri destul de sensibile între diferite interpretări. Cei mai mulți interpreți se străduiesc să-și construiască personajele dînd multă atenție datelor lor exterioare, adunînd amănunte în stare să le definească; protagonistul Liviu Ciulei nu apelează însă decât la foarte puține detalii exterioare, și acelea abia schițate — ca micile gesturi întrerupte, de bețiv. Partenerii lui își dau uneori sentimentul efortului, al strădaniei depuse pentru a acoperi momentele de culminație; Ciulei ni se înfățișează absolut liber, destîns, nestînjănit, jucînd tensiunile maxime direct și sincer, aproape fără să le pregătească. Majoritatea interpreților joacă mai mult *dramatic*; Ciulei joacă, evident, *liric*, cu totul altfel decât a jucat în *Cum vă place, Sfînta Ioana, Copiii soarelui*. Din punct de vedere al meșteșugului tradițional, cei care se supun regulilor sînt Fory Etterle, Sandu Stîclaru, Gina Patrîchi, Dem Furdul, iar protagonistul nu face nimic. Dar un asemenea punct de vedere este absolut inaplicabil scrierii lui Saroyan, care prezintă pentru actori o dificultate specifică: ea seamănă cu un caleidoscop cu cifru, al cărui sens se dezvăluie numai dacă știi să-l privești dintr-un anume unghi. Acest unghi a fost descoperit de Petrică Gheorghiu sau de Ana Negreanu, și mai puțin de colegii lor. Tocmai de aceea Ciulei a reușit, deși ca actor are o experiență destul de săracă. Om de teatru complex, el este foarte sensibil la ideea unui rol și la toate particularitățile de stil și de gen ale acesteia, și știe să o joace.

Un spectacol mult și pe drept apreciat a fost în această stagiune *Luna dezmoștenișilor*, la Teatrul „C. I. Nottara“. Și aici, din punct de vedere al profesiei, totul este just gîndit, clar și sensibil interpretat. Actorii „s-au depășit“, interpretările sînt inedite, în raport cu experiențele lor mai vechi, ideile ajung la

public cu forță de convingere. Dar din sentimentul de reală și frumoasă mulțumire cu care părăsim sala, lipsește nota de neliniște și amărăciune pe care întâlnirea cu tragicul o provoacă întotdeauna. Asta se întâmplă pentru că intensitățile la care ajung actorii, chiar în momentele culminante, rămân sub tensiunea potențială a textului; întreaga acțiune se desfășoară mai curînd în sfera dramaticului decît în aceea a tragicului, așa cum cere scrierea lui O'Neill. Ar fi nedrept să atribuim această scădere de ton numai spectacolului de la Teatrul „Nottara“, pentru că nici în repertoriul contemporan, nici în cel vechi nu am avut, în ultimii ani, adevărate reușite în tragedie. Actorii au pierdut sau nu au învățat să stăpînească gradările și crescendo-urile pe care interpreții de formație mai veche, ca George Vraca, le cîștigaseră la școala teatrului dinaintea celui de-al doilea război mondial. Cît despre înnoirea tragediei, compunerea marilor dezlănțuiri și culminații tragice, cu mijloacele noi ale teatrului modern, acestea sînt încă pentru oamenii de teatru un tărîm al încercărilor și al căutărilor în necunoscut. O interpretare memorabilă se înscrie ca o reușită în acest domeniu — Cassandra Ilenei Predescu în *Orestia*, de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“. Dar și acolo, rămîne de discutat dacă dezolanta sinceritate a personajului nu apărea totuși prea intim descrisă, prea apropiată de analiza psihologică din dramă, în raport cu ceea ce ar trebui să fie totuși copleșitor, monumental în viziunea tragică.

O doză de neîncredere față de încercările teoretice, de la noi sau de aiurea, am întîlnit-o nu o dată la actori și regizori. Ea se face, de pildă, transparent simțită, în punctul de vedere expus în discuția noastră despre realism de Lucian Giurchescu. Regizorul demonstrează că a putut pune în scenă Brecht și Ionescu fără să se lase intimidat de atît de vasta exegeză a teatrului epic sau absurd. O asemenea atitudine se poate justifica, fiind că în jurul fenomenului teatral s-au construit și se construiesc nenumărate divagații literar-estetic-filozofice care nu au valoare pentru munca practică a scenei, și dintre care unele o pot chiar incurca.

Dar există și o teorie născută de-a dreptul pe scenă, în munca unor geniali oameni de teatru. Fără ea, teatrul contemporan nu-și poate împlini ambițiile, într-o vreme în care empiricul are din ce în ce mai puțină putere creatoare în domeniul artei scenice, tot mai lucide, tot mai deplin conștiente de sine. Și vine un moment în care, în fața unor încercări artistice de nobilă îndrăzneală, bunul simț și intuiția clachează și lipsa actorului de antrenament teoretic devine un handicap evident.

În *Opera de trei parale* (montarea de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“), interpreții principali au reușit realizări interesante, puternic colorate, unii apărînd în ipostaze cu totul inedite pentru ei. O muncă de bună calitate a interpreților și a regizorului cu aceștia s-a demonstrat aici. Totuși, nivelul gîndirii autorului, performanțele regiei, scenografiei și muzicii nu au fost egale de actori. Nu numai pentru că foarte multă vreme după premieră, interpreții neobișnuiți cu dificultățile rolurilor jucate și cîntate erau literalmente epuizați la sfîrșitul fiecărei reprezentații, dar pentru că neantrenați pentru o asemenea manieră de joc, ei nu au izbutit să răspundă exigențelor ei decît în parte, nu au cîștigat încă libertatea interioară, suplețea profesională detașată, care reliefează cel mai bine valorile acestui stil. Toma Caragiu joacă aproape tot timpul într-o tensiune puternică („în forță“, cum se spune în culise), și din pricina asta ritmul devine greoi, nuanțele se șterg. Mărutză a găsit excelent nota dominantă a personajului, în aerul de profund dezgust față de toți și față de toate pe care i-l dă lui Peachum. El are forță și real ascendent asupra partenerilor și spectatorilor, dar rămîne tot timpul același, ceea ce contrazice dinamica personajului brechtian care, deși nu evoluează caracterologic în sensul tradițional, prin schimbări psihice, ni se arată mereu dintr-un alt unghi, dezvăluie de fiecare dată altă față a dezumanizării sale.

Cel mai mult s-a apropiat de ideea rolului și a spectacolului, Clody Bertola. Ea izbuteste să înfățișeze publicului filozofia zădărniceii, pe care Brecht o transmite prin interpreta lui Jeni Speluncă. Actrița încheie spectacolul făcând din cele patru versuri ale ultimei strofe un mic și înfiorător poem despre tragedia diferenței de clasă. Jocul ei este brechtian, nu pentru că interpreta ar fi avut inițial mai multe date apropiate de acest stil — dimpotrivă, Clody Bertola este o tipică interpretă de „trăire“, cu o sensibilitate foarte puternică —, dar pentru că ea a știut să transforme în fapt teatral impresionant gândul textului, cu nuanțele lui afective. Prin asta, Jeni Speluncă reușește acolo unde celelalte personaje au acționat mai șovăielnic — în partea de comentariu direct adresat publicului, desprins de descrierea eroinei. (Ceilalți interpreți sînt mai siguri în portretizarea eroilor decît în monologele-comentariu.) Și în prezentarea lui Jeni Speluncă s-a strecurat o confuzie: sînt „circumstanțele atenuante“ acordate personajului, notele de compasiune, absolut străine pentru psihologia teatralului lui Brecht, pe care actrița și regizorul le-au infiltrat în imaginea prostituetei de la Turnbridge. Or, personajul nu are nevoie de scuze, de apeluri la milă și înțelegere, pentru că însăși hidoșenia sa dezarticulată este un act de acuzare, întruchipînd mizeria unei lumi. Rezerva nu privește însă decît o singură nuanță a interpretării. În rest aceasta se dovedește din ce în ce mai sigură, mai bogată, în timp ce jocul altor interpreți din spectacol s-a degradat. Recunoaștem aici simțul artistic ferm al unei actrițe care își creează personajul în fiecare seară, și marea libertate interioară a interpretei, care își găsește cel mai puternic punct de sprijin în ideea rolului.

Dacă spectacolul ar fi fost jucat cu mijloacele realismului spontan cu care Brecht a mai fost interpretat la noi, fără îndoială că actorii și-ar fi îndeplinit strălucit îndatoririle, prezentînd personaje verosimile, limpede justificate, convingătoare. Dar Ciulei a dorit mai mult: el a vrut să ne transmită acea poezie aspră a dialecticii, care este cea mai înaltă virtute a teatrului lui Brecht, a vrut ca eroii săi să fie, ca în text, stranii, insoliti, nu prin pitoresc, ci prin contradicțiile lor, tragici și ridicoli în același timp, înfiorători și caraghioși, stridenți și dezolanți. A vrut să dea acestei reprezentării cu o piesă populară, noblețea și frumusețea, stilul la care dramaturgul de pe Schiffbauerdamm ținea atît de mult, fără să idealizeze întru nimic realitățile descrise. Cîteva cuvinte ale lui Brecht din *Insemnări despre piesele populare* ar putea să facă motoul acestui spectacol: „...este evident că actorul, dacă vrea să reprezinte grosolană, vulgaritatea și urîțenia, nu poate izbuti fără finețe, fără sentimentul cuviinței și al frumosului. Teatrul evoluat nu va fi niciodată silit să-și plătească realismul prin abandonarea oricărei frumuseți artistice. Se întîmplă ca realitatea să nu fie frumoasă, asta nu o izgonește din teatru, mai ales din teatrul care are stil, dimpotrivă. Poate că tocmai lipsa ei de frumusețe face obiectul reprezentării... A idealiza este o atitudine lipsită de noblețe; adevărata noblețe se află în dragostea pentru adevăr. Artă este capabilă să ajungă la frumusețe, cînd arată urîțenia a ceea ce este urît, ea știe să prezinte în chip nobil lipsa de noblețe, ...căci artiștii au pînă și puterea de a da o imagine grațioasă a dizgrațiosului, și un tablou plin de forță al slăbiciunii...“ Pentru asemenea ambiții artistice, actorii din teatrele noastre nu sînt încă deplin pregătiți. Ei nu știu încă să joace mizeria, degradarea, descompunerea umană, absolut în afara naturalismului, tratîndu-și replicile — cum voia Brecht — ca pe niște poeme în proză, prezentîndu-le „ca pe o tavă de aur“.

Un asemenea articol nu se poate încheia prin concluzii, tocmai pentru că rezolvări reale ale împrejurărilor descrise nu se pot descoperi decît în practică. El a vrut numai să atragă atenția asupra limitelor care mai subsistă în realismul actorilor noștri, să îndemne la depășirea acestor limite, la amplificarea și îmbogățirea realismului interpretativ. După revelația scenografică și regizorală, care a dezvăluit teatrului nostru forța teatralității, scenele noastre devin cîmpul de luptă al unor bătălii pentru aprofundarea realismului. În centrul acestor bătălii

stă, în momentul de față, îndrumarea actorului. Dacă regizorii se vor concentra asupra acestei munci, deosebit de gingașe și de dificile, ei vor reuși să dezvolte aptitudinile actorilor cât mai divers, spărgînd granițele unor tipizări premature și monotone, acolo unde acestea apar, lărgind registrul de joc al interpreților, de la monumentalitatea tragediei pînă la subtila concentrare a teatrului liric sau agresiva și nobila stridentă a spectacolului epic. Se pomenește foarte des despre antrenament, dar nu este vorba numai de extinderea experiențelor profesionale ale actorilor, ci de înobilarea mijloacelor lor de expresie — care trebuie să capete noblețea nouă, necontrafăcută, străină de patosul fals, al adevărului de viață, fără să cedeze întru nimic naturalismului. Din acest punct de vedere, exersarea, antrenarea puterii actorului de a juca gîndul, de a transforma în eveniment scenic ideea, este absolut necesară. Asta nu înseamnă a face din fiecare actor un teoretician (este una dintre cele mai grave și dăunătoare concluzii care s-au produs la noi, identificarea efortului intelectual în teatru cu scolastica rece, lipsită de legătură cu practica); dar că fiecare actor talentat, înzestrat cu o personalitate creatoare, poate să cîștige deprînderea de a reflecta în sensibilitatea sa nu numai faptul, acțiunea, datele de caracter, dar și gîndul, mersul ideii.

În spectacolele noastre, am asistat, în ultimele stagiuni, la cîteva întîlniri mai mult decît fericite dintre un actor, un regizor, un rol. În urma unor asemenea întîlniri, actorul s-a transfigurat, experiența făcută îngăduindu-i să-și redimensioneze exigențele și criteriile profesionale. Așa a fost în colaborările lui George Constantin cu Radu Penciulescu. Așa s-a întîmplat cu Dinică și cu rolurile pe care el le-a jucat sub îndrumarea lui Esrig: este limpede că acest actor este astăzi produsul unui anume mod de a gîndi teatrul, rezultatul unei frumoase strădanii comune. Faptul s-a repetat, îmbucurător, cu mai mulți din actorii distribuției de la *Troilus și Cresida* (dar despre asta vom vorbi mai pe larg în cronică).

În experiențe ca cele pe care le-am amintit și în încercări care, chiar dacă nu au izbutit dintr-o dată, pînă la capăt, au revelat actorilor noi culmi de cucerit, i-au îndemnat să-și schimbe unghiul de vedere asupra meseriei, ne place să descifrăm germeii noului. O schimbare de perspectivă, chiar neliniștitor de mare, este oricînd utilă. Ea îngăduie să surprindem ceea ce scapă privirii de fiecare zi, ne dă putința să înțelegem ce pare de neînțeles. De aceea, dorim să întîlnim cît mai multe asemenea încercări în viața noastră teatrală.

Ana Maria Nartî