



Valentin Silvestru

DIALOGURI DESPRE TEATRU CU RADU BELIGAN

Nu cred să existe spectator de teatru care să nu-l cunoască pe Radu Beligan. Deși încă tânăr, el a devenit unul din cei mai populari artiști contemporani; pentru bucureșten el e *Cerchez* din *Ziariștii* și *Hlestakov* din *Revizorul*, profesorul *Miroiu* din *Steaua fără nume* și doctorul *Șmil* din *Apus de soare*, *Tuzenbach* din *Trei surori* și *Cavafu* din *Mielul turbat*, sau *Rică Venturiano*, sau *Agamiță Dandanache*, sau *Catindatul*. Dar pentru spectatorul din țară, care are rareori prilejul să vadă admirabilul ansamblu al Teatrului Național din Capitală, el e în același timp și personajul interpretat din cutare ori cutare film românesc, ori vocea sigură și nuanțată din emisiunile teatrale radiofonice. Fotografia lui însoțită de elogi și numele lui însoțit de aprecieri extrem de măgulitoare au apărut în ziare și reviste franceze, italiene, sovietice, în timpul turneele strălucite făcute de ansamblul Naționalului peste hotare.

Inaugurind o serie de dialoguri despre teatru cu actori contemporani, ne-am gândit s-o începem cu Radu Beligan, nu numai pentru că așa dictează ordinea alfabetică (gluma îi aparține) — ci pentru că în personalitatea sa creatoare fuzionează în chip armonios cele mai bune elemente ale vechii și solidei tradiții teatrale românești, cu cele mai înaintate cuceriri ale teatrului actual realist-socialist. Apoi, pentru că e interpretul, după *Eliberare*, al unui bogat repertoriu de roluri din piesele originale. Și apoi... pentru multe alte motive — printre care talentul de interlocutor, dacă ne e permis a folosi o asemenea denumire, nu e printre cele din urmă.

Întrebările și răspunsurile s-au schimbat în spațioasa cameră de lucru a artistului, în care peretele din față e o imensă fereastră, cei doi pereți laterali sînt biblioteci înfeseate de cărți, iar al patrulea, ca la teatru, nu există.

Am început dialogul cu cîteva întrebări de introducere în discuție — după o veche meteahnă gazetărească. Desigur, nu întimplător, răspunsurile au fost mai laconice — deși nu din vreoa anume meteahnă teatrală:

- Care este manifestarea culturală care vă atrage cel mai mult?
- Am să vă răspund banal... teatrul! Ce să fac? Nu pot spune neadevăruri...
- Ce preferințe aveți ca spectator de teatru?

— Dau preferință pieselor care agită probleme actuale, probleme contemporane.

— *Ce carte vă reține într-un mod mai deosebit?*

— Cartea care înfățișează experiența omului de artă.

— *Dacă n-ați fi izbutit în teatru, ce altă profesiune v-ați fi ales?*

— Orice altă profesie legată de munca teatrală. Poate... gazetar de teatru.

— *Îngăduiți-mi să mă bucur. De altfel și duceți o activitate publicistică în domeniul teatrului, destul de bogată. Din ce motiv?*

— Din două motive: întâi, socot ca o datorie a oricărui profesionist care are de împărtășit ceva în public, s-o facă, ajutând astfel la îmbogățirea experienței artistice în general. În al doilea rând, vreau să contribui și eu la anularea opiniei că actorul nu e și el un om care gândește.

— *Există actualmente ceva care, legat fiind de profesiunea dvs. sau de activități adiacente, îndepliniți cu neplăcere?*

— Da. Rolurile în care sînt distribuit numai pentru înfrumusețarea afișului și nu pentru că aș fi necesar în ele.

CELE PATRU ÎNTÎLNIRI

— *Dacă răspunsurile tuturor întrebărilor converg spre teatru, permiteți-mi să vă întreb cît de adînci sînt în biografia dvs. rădăcinile pasiunii pentru această artă?*

— Eu sînt un descendent al lui Ion Creangă, bunica mea dinspre tată era vara primară a lui Creangă, bunicul meu dinspre tată era preot — adică tot un fel de actor. Iar tatăl meu a fost actor, e adevărat, numai vreo doi-trei ani, între 1909 și 1912 la Teatrul Național din Iași. Era elevul lui State Dragomir.

— *Așadar, alegerea profesiunii de actor a fost determinată de ereditate...*

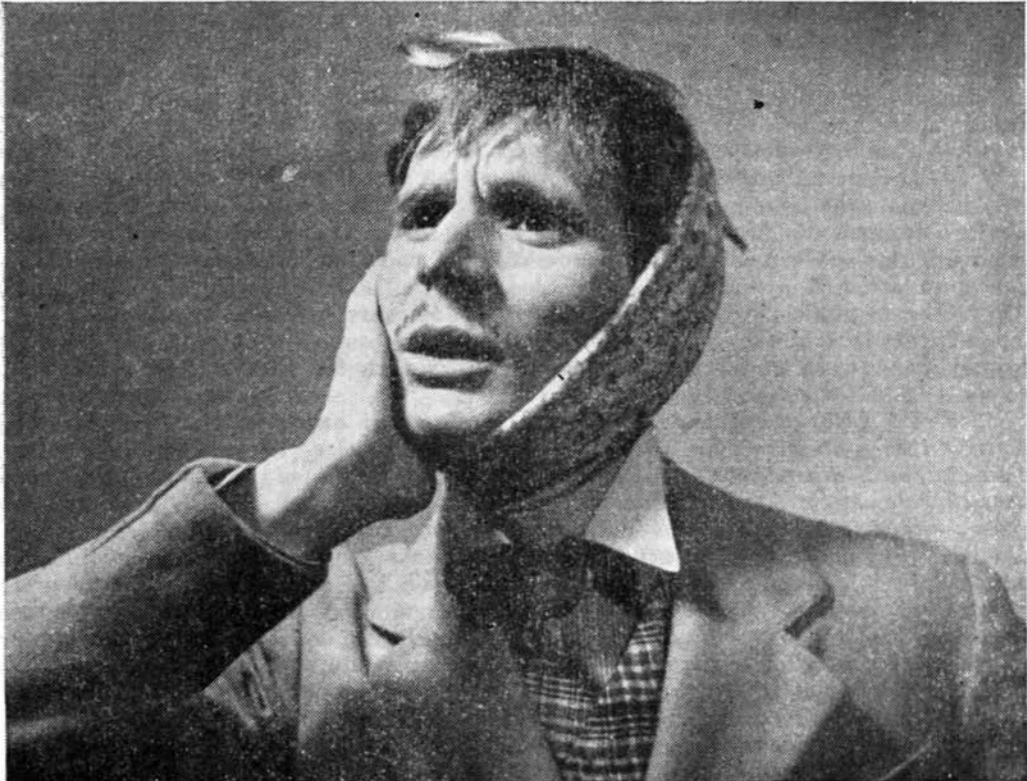
— N-aș putea afirma. De mic copil nu mi-am dorit altceva decît să fiu actor. Nici o clipă nu m-aș fi putut gîndi că voi fi altceva. Aici nu e vorba numai de vocație; la mine era mai degrabă o „intoxicație“. De cînd mă știu am fost atras de teatru. Încă de cînd eram elev am copiat zeci și zeci de piese în caiete scrise de mîna mea. Eram mereu în teatru, cunoșteam bine actorii. Mă duceam adesea la Ion Sava acasă și el îmi dădea reviste și cărți de teatru.

— *Care sînt cele mai importante etape ale carierei?*

— Socotesc aceste etape în funcție de anumite întîlniri. Prima întîlnire a fost cu Victor Ion Popa. Eu, în Conservator, prin 1937, am căpătat o îndrumare parțială. N-am studiat decît un an. Trăiam sub influența totală a artei grave a lui Storin și Manolescu și toate bucățile și rolurile pe care le făceam erau de dramă sumbră — Smerdiakov, Oswald... După un an, am fost angajat la teatrul unde lucra Victor Ion Popa. Fără să mă cunoască. M-a auzit apoi citînd o bucată și a rămas îngrozit. Mi-a spus: „Du-te la teatru, să-l vezi pe Timică“. Acesta era pe atunci actorul cel mai simplu, cel mai uman, cel mai lipsit de artificii. După două săptămîni, mi-a dat să citească o piesă a lui Kataev: *Quadratura cercului*. Victor Ion Popa avea o intuiție extraordinară a posibilităților actorului. El m-a condus pe drumul făuririi adevăratei mele personalități. V. I. Popa mă stimula către un mare efort de fantezie în construirea personajului. Tinerii au mare nevoie de un asemenea stimulent, căci de obicei sînt rezervați, timorați, există mii de probleme care-i asediază. V. I. Popa ne-a învățat să ne aruncăm cu tot curajul în acest ocean de probleme ale rolului.

— *Care a fost a doua întîlnire?*

— Dacă vrei, cu un al doilea profesor, regizorul. Întîlnirea cu Sică Alexandrescu, întîlnire interesantă, care a contat hotărîtor în ceea ce privește desăvîrșirea meșteșugului. El are o calitate strașnică pentru organizarea muncii asupra rolului.



In Catindatul din „D-ale Carnavalului” de I. L. Caragiale

Ți cere ca fiecare acțiune să răspundă unei necesități logice. Urmărind linia logică a acțiunilor personajului și eliminând tot ce nu este necesar, el te obligă să-i dai rolului o coloană vertebrală solidă. Apoi, mai înveți de la el că pe parcursul unui rol este necesar să pui câteva accente și în mod just. Nu tot ce se întâmplă cu tine ca personaj în decursul piesei merită aceeași importanță. Trebuie să știi să rezumi unele lucruri și să pui accentele acolo unde sînt necesare, atît pentru cerințele piesei, cît și pentru înțelegerea publicului.

Sică Alexandrescu a mai fost important pentru mine și prin aceea că, avînd încredere în potențialul meu artistic, nu s-a mulțumit să mă distribuie într-un singur gen de roluri și nu a speculat anumite posibilități care îmi făceau priza la public. M-a distribuit de pildă, la un moment dat, în rolul lui Dubedat, din piesa *Medicul în dilemă* de G. B. Shaw, tocmai în epoca în care aveam cea mai mare reputație comică. Rolul era de dramă. Agonizam pe scenă timp de 20 de minute, într-un fotoliu rulant; pînă în ultima clipă, cînd își dădea duhul, personajul făcea glume peste glume. Am trecut prin mari emoții, dar lumea din sală era îngrozită, nimeni nu rîdea, ba mi-aduc aminte că o doamnă a leșinat în sală. „Medicii” erau Manolescu, Storin, Timică, și vă dați seama cu cît augmenta asta emoția mea. După premieră, Ion Manolescu mi-a dat o fotografie cu o dedicație impresionantă. Altă dată am fost distribuit într-o piesă foarte delicată, poetică, *Am visat paradisul*, o piesă italiană, într-un rol în care se punea accentul pe gingășie sufletească, deloc pe comic. Ca un adevărat regizor și animator, Sică Alexandrescu mi-a îmbogățit paleta de creație. Îi sînt foarte recunoscător.

— Care a fost a treia întîlnire?

— Cu Stanislavski — cu sistemul lui. Această întâlnire a fost pentru mine o adevărată răscruce. Când am citit „Munca actorului cu sine însuși”, am fost de-a dreptul răscolit și am simțit, da, am simțit că nu se poate lucra decât așa. Până la sfârșitul zilelor mele, cât timp voi mai fi pe scenă, nu concep să lucrez într-un alt stil de muncă!

— *Putem denumi și această întâlnire cu teoria, o întâlnire cu un profesor?*

— Da, cu un profesor de geniu.

Etapa următoare mi-a adus încă o întâlnire providențială, și anume cea cu Teatrul de Artă din Moscova. Văzînd aici *Trei surori* — o piesă pe care o cunoșteam atît de bine, am simțit cu bucurie că stilul meu de joc se încadra perfect în concepția artistică a acestui teatru.

Ce este prețios în arta acestui teatru — artă spre care tind și eu?

Aici adevărul vieții se revarsă din scenă așa cum iese aburul din pămînt primăvara, e ca o emanație. Simți că te cuprinde un fel de vrajă, ceva inefabil, ce nu se poate descrie.

— *Vă găsiți acum în plină putere creatoare și după o experiență bogată. Apreciați că v-ați ales bine drumul, e acest drum presărat cu satisfacțiile rîvnite, s-au împlinit visurile primei tinereți? Dacă ar trebui să parcurgeți din nou această cale, ați străbate-o tot așa?*

— Sînt mulțumit, într-un fel. Sincer să spun însă, dacă ar trebui să pornesc din nou, n-aș mai pierde o parte importantă din viața mea așa cum am pierdut-o, adică slujind un repertoriu lipsit de valoare și de idei. E limpede că în meseria noastră, un actor nu se poate valorifica decît în contact cu marile texte, cu piesele rezonante într-un chip sau altul cu contemporaneitatea. Ceea ce mi se părea mie că este succes în anii de odinioară, îmi dau seama că nu era decît un foc de arti-ficii, uneori strălucitor poate, dar care nu încălzea pe nimeni și se și stingea repede.

— *Îmi aduc aminte, de exemplu, că v-am văzut interpretînd admirabil un personaj numit Pilaqueria, dar nu-mi amintesc mai nimic despre piesă.*

— Era o comedie italienească oarecare. Repertoriul acela era cerut de un anumit public. Sînt convinși că dacă lucrurile ar fi continuat așa, ajungeam într-un impas, pentru că repetam la infinit variații pe aceeași temă, piese bule-vardiere, ușoare, de suprafață. Ca să trăiască, asemenea piese trebuiau să fie um-plute cu o viață pe care le-o dădea numai actorul. Dar umflînd mereu baloane goale, la un moment dat erai sleit.

— *Erau foarte multe piese care nu creau nici un fel de obligație pentru artist ca să le verifice conținutul printr-un contact nemijlocit cu realitatea.*

— Tocmai; l-ați reținut pe Pilaqueria fiindcă, oricît, era un biet vagabond care avea în el ceva rupt din realitate; altfel, l-ați fi uitat odată cu piesa. Astăzi, spectatorul vine la teatru să găsească răspuns la anumite probleme care-l frămîntă și care-l obligă pe actor să dea răspunsuri temeinice. Astăzi, orice rol golit de conținut sună fals, lipsa adevărului vieții pe scenă devine atît de evidentă încît, într-o asemenea împrejurare, te simți adînc rușinat, te simți gol în fața publicului, nepregătit pentru întâlnirea cu el. De aceea meseria noastră are și gravitate, și noblețe, și prestigiu. Simți că ești un om socialmente necesar. Sentimentul acesta, de a fi necesar celorlalți oameni din jurul tău, cred că este cel mai frumos sentiment.

REALITATEA ȘI ARTA — FIECARE DIN PUNCTUL DE VEDERE AL CELELALTE

— *Care este perspectiva dvs. asupra raporturilor între artă și realitate?*

— Să stabilim de la bun început că actorul trebuie să fie un om al vremii sale și să trăiască din plin viața epocii sale.

— *Și cum se traduce aceasta în creație?*

— În nici un caz artistul nu poate fi prizonierul faptelor, al întâmplărilor de fiecare zi. Cred că trăind din plin realitatea, el nu transpune, în actul său creator,

sumedenia de fapte pe care le observă. Oare noi, artiști, n-avem rolul de a sprijini construcția noii conștiințe a oamenilor? E știut că conștiința rămâne întrucâtva în urma transformărilor din realitate. Deci artistul trebuie să se situeze pe poziții înaintate, să viseze un adevăr mai avansat pe care în clipa dată nu-l avea pe de-a-nitregul la îndemână, sesizabil, în forme constituite, dar pe care el, artistul, are posibilitatea să-l întrevadă. Luăm elemente faprice din realitatea înconjurătoare, dar din ele trebuie să construim ceva mai înaintat, un adevăr mai îndrăzneț, mai esențial.

— *Cine verifică valabilitatea acestui adevăr esențial dedus de artist din datele realității?*

— Umanitatea în genere și, evident, în primul rând acea parte a umanității care îi este cea mai apropiată, publicul pentru care creează.

Cred că fără inspirația din realitate nici nu se poate vorbi de creație, cum nu poți vorbi de o casă fără temelii. Dacă opera de artă nu are rădăcini în realitate, deci seva vieții nu curge prin ea, atunci e un produs uscat, inutil; contactul cu pământul, cu realitatea, este obligator. Iar publicul verifică creația mea cu propriile sale cunoștințe despre viață.

— *Ar fi interesant să descoperim principiul în propriul dvs. act de creație, în munca asupra unui rol. V-aș ruga să vă opriți mai întâi asupra unui rol dintr-o piesă istorică — pentru a explica reconstituirea unei realități trecute.*

— Iau ca exemplu rolul doctorului Șmil din *Apus de soare*. Am început prin a mă informa foarte amănunțit despre existența reală a acestui doctor. El era, se pare, nepotul unui mare medic al vremii, un om care, în epoca aceea, avea o concepție înaintată asupra medicinei în raport cu ereziile timpului. Sosit la curtea marelui voevod moldovean, locuind aici, a avut revelația uriașei personalități care era Ștefan cel Mare, și a făcut o adevărată pasiune pentru această personalitate. Vasăzică, medicul curant devine în același timp un mare admirator al bolnavului pe care-l are în grija sa. Între Ștefan și Șmil se naște o caldă prietenie (evidentă întrucâtva în piesă). Șmil mai trăiește și o dramă personală, un conflict interior între știința acumulată de el și neputința în fața bolii. El vrea cu toate puterile lui să-l salveze pe Ștefan cel Mare, din motivele pe care le-am arătat, dar se izbește de anumite limite ale științei lui și dezarmat în fața inexorabilului sfârșit al lui Ștefan, nu-i rămâne decât să-l înconjoare cu o imensă înțelegere omenească și o foarte mare dragoste.

— *Dacă înțeleg bine, ca să interpretați rolul ați reconstituit realitatea lui așa cum a reconstituit-o și autorul; adică ați făcut drumul invers, de la imagine la izvoarele ei.*

— Da. Am citit rolul. Rolul m-a emoționat. Mi-am propus deci să pornesc de la forma artistică și de la emoția pe care mi-a provocat-o rolul, și să ajung la izvoarele care au declanșat în autorul literar prima emoție. Parcurgând încă o dată drumul autorului, caut apoi să trezesc aceeași emoție și în spectator.

— *Se poate afirma că actorul se află în fața unui dublu proces de creație.*

— Dublu, dar cu date diferite. Autorul are pana, cuvântul, — eu am însuși compul meu ca să exprim realitatea. E, aș spune, un mod fatal, organic, de a fi în realitate.

— *Problema se pune la fel și pentru rolul contemporan?*

— Da, dar aici procesul e mai lesnicios, totul e mai la îndemână.

Adică... știu eu, dacă e? De exemplu, rolul lui Cerchez. Există, desigur, astăzi la noi astfel de redactori, dar sînt convinși că în curînd vor exista și mai mulți. El reprezintă un tînăr comunist de azi. Am întîlnit foarte mulți tineri în care am regăsit trăsături de-ale lui Cerchez. Dar el are o structură foarte originală, care pe scenă a trebuit să fie compusă tocmai așa.

— *V-ați biziuit pe materialul de viață obținut prin observație directă?*

— Am umblat foarte mult prin redacții și tipografii. Am observat și reținut chiar detalii.

— *Ce ați urmărit, cînd v-ați hotărît să porniți prin redacții și tipografii?*

— În primul rînd, viața, psihologia oamenilor de aici, ritmul lor de muncă, stilul lor de viață, anumite tabieturi, dar și anumite cadențe ale vieții, ale preocu-



In d-rul Șmil din „Apus de soare” de B. Șt. Delavrancea



In Louis Dubedat din „Medicul în dilemă” de G. B. Shaw

părilor. În tinerii gazetari cu care m-am văzut foarte des, am căutat o anumită dinamică a gândirii acestui tineret de astăzi, oameni care, mi s-a părut mie, sînt grăbiți, se află într-o mare efervescență, plini de dorința de a împinge mai departe căruța vremii. Este în ei o grabă de a desăvîrși mai repede societatea noastră socialistă, ceea ce se exprimă prin lupta pentru adevăr împotriva minciunii, și prin multe altele. Tineretul gazetăresc crescut de partid se *grăbește* să înfăptuiască procesul de transformare a societății noastre. Aceste trăsături am căutat să le găsesc pe viu. Am stat de vorbă nu numai cu gazetari, ci și cu muncitori și am constatat, și prin redacții și prin tipografii, un elan nestăvilit în a face să se nască mai repede viața nouă.

După cît se vede, și în cazul piesei istorice și în al celei actuale, actorul înarmat cu imaginea propusă de autor *reconstituie* viața rolului. Dacă n-o face, dacă se mulțumește cu o transpunere mecanică îl lipsește pe spectator de o cunoaștere adevărată.

— *Dar se întîmplă ca imaginea făurită de autor să nu reziste la verificarea vieții. Ori, în unele piese, să se contrazică cu realitatea. Ce posibilități are actorul să discearnă?*

— Cea mai profundă și mai largă posibilitate. Trebuie să fie înarmat cu cea mai înaintată teorie despre natură și societate, despre realitate și formele de reflectare a ei. Aceasta e în strînsă legătură cu rolul *actio* al actorului în teatru — nu numai în ceea ce privește activitatea scenică propriu-zisă. Unii participă la elaborarea pieselor în consiliul artistic. Dar actorii cu un nivel mai ridicat de gîndire ar putea ajuta secretarii literari jucînd unele roluri rău concepute în fața autorilor. Ar fi un mijloc de convingere fără apel.

— *Ați pomenit despre rolul activ al actorului în ceea ce privește relațiile teatrului cu autorii dramatici. Dar cum priviți problema în ansamblul ei? Astăzi, teatrului îi incumbă mai mult ca oricând sarcina de a-și forma dramaturgia de a atrage spre scenă literați care nu s-au exercitat încă în genul dramatic. Sarcina e îndeplinită, de obicei, mai bine sau mai rău, de directori, secretari literari, regi-zori. Actorii îmi par a fi mai puțin interesați sau, în orice caz, mai puțin angrenați în rezolvarea ei practică. Poate oare actorul să-și lărgască aportul în această direcție? Și pe ce căi anume?*

— Eu socotesc că un actor rămâne în memoria contemporanilor, în special și în primul rînd prin creațiile de roluri din dramaturgia propriului său popor. Pe mine personal — și să știți că o spun foarte sincer — mă interesează mai mult un rol într-o piesă contemporană decît un rol clasic, deși majoritatea actorilor tînjesc să joace în clasici, care oferă satisfacții mai bogate. Spun ceea ce spun din perspectiva întregii mele activități. Rolurile care m-au făcut să pătrund cu arta mea în mase, au fost cele din piesele romînești. Consider că cele mai frumoase succese ale mele au fost cu *Steaua fără nume* și *Ziaristii*. Sînt deci foarte interesat să găsesc autorul sau autorii generației mele, care să-mi scrie roluri și să-mi creeze personaje așa cum aș dori să le joc.

Ce pretenții aș dori să formulez față de autori? Să-mi scrie roluri — nu numai roluri de mare anvergură, ci chiar și de scurt metraj — cu singura condiție ca personajele acelea să fie oameni adevărați! Asta e singura cerință pe care o avem noi actorii de la autori. Desigur, o cerință destul de greu de îndeplinit.

Căile de a atrage scriitorii și de a-i stimula să scrie pentru noi sînt foarte variate. Principalul este să existe dorința sinceră de a obține piese noi.

Împreună cu G. Timică, Aura Buzescu și Natașa Alexandra în spectacolul cu „Iarbă rea” de Aurel Baranga



Cred că în raportul acesta dramaturg-actor, dramaturgii sînt cei care trebuie să dorească mai mult colaborarea. Noi o dorim întotdeauna și în mod firesc, pentru că în procesul de creare a vieții personajului posibilitatea de a sta de vorbă cu părintele lui o considerăm o binefacere.

— *Ați avut ocazia în trecut să încercați vre o experiență de conlucrăre cu dramaturgul?*

— Nu. Indiscutabil, antrenarea celor mai buni dramaturgi în munca teatrului exprimă o nouă metodă de muncă, încetățenită acum în toate instituțiile de spectacole. Înainte, directorul era intermediar între public, deci între „clientela” lui ce se numea public, și teatrul său. Astăzi el nu mai poate să răspundă singur de o sarcină atît de complicată, el trebuie să fie înconjurat de alți oameni ai teatrului.

— *Dacă vă referiți la consiliile artistice...*

— Da, și la ele.

— *S-au dovedit a fi foarte necesare și utile, iar prezența actorului în aceste consilii, o prezență creatoare.*

— De multe ori sfatul unui actor, al unui vechi practician al scenei este mai bun decît cel al teoreticianului și dramaturgii au enorm de mult de învățat de la el. Mi-aș îngădui să le sugerez autorilor, dacă vor să-și însușească mai bine tehnica teatrală, să ducă mai mult viața teatrului, să asiste la repetiții, să viziteze atelierele, să vadă — măcar o dată — cum se face un decor. Cunoșcînd oit de oit problemele tehnice pe care le ridică transpunerea unei piese, ar fi scutiți de multe naivități în scrierile lor. Cunoașterea procesului de muncă în teatru, sub toate aspectele lui, poate oferi uneori soluții în creația dramatică.

— *Într-o carieră atît de bogată ca a dvs., v-a fost dat probabil să cunoașteți îndeaproape mulți autori. Ce impresie v-au lăsat?*

— E o întrebare dificilă.

— *În cele mai multe împrejurări, autorii fac considerații ample asupra actorilor; actorii se exprimă cu mult mai multă rezervă asupra autorilor. De ce n-ați părăsi pentru un moment această rezervă?*

— E vorba de oameni care se află abia la început sau, în cel mai bun caz, la mijlocul creației lor. Nu poți avea o privire de ansamblu asupra unui autor, cînd el încă nu și-a spus cuvîntul hotărîtor. În piesele Luciei Demetrius, ale lui Davidoglu, Lovinescu n-am jucat. Pe Camil Petrescu l-am cunoscut, dar în piesele lui n-am jucat.

Pe Mirodan l-am cunoscut în biroul directorului Teatrului Național, cînd s-a discutat piesa *Ziariștii*; era un tînr foarte timid și părea tare neîncercător în puterile lui. De atunci el a evoluat mult și rapid. Mirodan are capacitatea foarte prețioasă de a sesiza noul. Cred că asta e și caracteristica lui principală: fuge de drumurile bătătorite. Am mare încredere în viitorul de dramaturg al lui Mirodan și cred că el suferă acum întrucîtva de criza, des întîlnită, a autorului care a avut un mare succes cu prima lui piesă.

— *Ce părere aveți despre politica de repertoriu a teatrelor noastre?*

— Cred că politica noastră în promovarea dramaturgiei originale trebuie să fie pătrunsă de o mai mare îndrăzneală. Să încercăm, cu mai mult curaj, să dăm viață chiar unor lucrări vizibil mai imperfecte, pentru că în viața unui creator ajutorul practic dat într-un anumit moment contează enorm.

PERSONALITAȚI, METODE ȘI VÎRSTE REGIZORALE

— *Să ne reîntoarcem la teatru. La regizori.*

— La problema asta sînt nevoit oricum să mă reîntorc, Zilnic.

— *S-ar putea altfel?*

— Nici vorbă că nu. În teatrul modern, necesitatea regizorului este incontestabilă, chiar și cele mai retrograde spinite critice ar trebui s-o recunoască. Eu per-

sonal, în clipa cînd lucrez cu un regizor îi acord un credit integral, indiferent dacă e Sică Alexandrescu sau un tînr și proaspăt absolvent de institut. Nu înseamnă însă nicidecum că devin un element pasiv executînd mișcările indicate de bagheta șefului de orchestră. Fiecare actor trebuie să-și spună punctul său de vedere nu numai asupra rolului ci, în general, asupra felului cum e concepută înscenarea unei piese. Un schimb activ de vederi, în cursul repetițiilor, între regizor și actori ar avea drept consecință anularea unui rău de care mulți actori se plîng: despotismul regizorului. Firește că atunci cînd regizorul este nevoit să gîndească pentru fiecare actor în parte, el capătă tendințe autoritare de suveran absolut al spectacolului, ceea ce se exprimă adesea într-un mod neplăcut în muncă. Socot deci că actorii care se plîng de despotismul regizorilor, sînt ei înșiși de vină. Numai de ei depinde ca regizorul să rămîna în rolul lui de coordonator activ al elementelor spectacolului.

— *Cum apreciați regizorii cu care ați lucrat?*

— Despre Sică Alexandrescu am mai vorbit, așa încît, trec la alții.

Ceea ce consider prețios la Marietta Sadova, este marele ei dar de a portretiza. Ea e unul din regizorii care știu să sugereze actorului unele elemente esențiale pentru creionarea clară a personajului, atît ca comportare sufletească, cît și ca înfățișare fizică. În doctorul Șmil de exemplu, ea mi-a dat o indicație foarte subtilă, în aparență foarte mărunță, aceea de a trece la un fel de legănare ritmică a corpului înainte de a rosti o replică; acest detaliu m-a ajutat să găsesc ritmul interior al personajului.

— *A fost aceasta o componentă în compoziția personajului?*

— Ați spus cuvîntul *compoziție*. Cu alte cuvinte, socotiți că în doctorul Șmil am făcut o compoziție... Ei bine, eu sînt împotriva a ce se numește îndeobște compoziție în teatru, adică obligativitatea transformării fizice. Cînd se pomenește în teatru despre un rol de compoziție, aceasta presupune automat aplicarea unei postușe, fixarea anumitor ticuri, modificarea mersului, descoperirea multor caracteristici exterioare. Eu cred că orice rol este un rol de compoziție, fără deosebire de gen. Iar a compune un personaj, după experiența mea proprie, înseamnă a-i găsi ritmul interior. Oamenii se deosebesc între ei și prin diferențele de ritm interior și eu socotesc că am găsit esența unui personaj dacă i-am găsit acest ritm interior. Joc cu aceeași înfățișare și pe Miroiu și pe Cercheze, oameni totalmente diferiți. Deosebirea dintre ei trebuie să se vadă numai prin diferențierile de ritm interior.

Moni Ghețer nu forțează natura creatoare a actorului, o lasă să se manifeste liber, eliminînd doar ceea ce e de prisos și adăugînd ceea ce lipsește. El e prezent la repetiții ca un spectator cu foarte mult bun gust și cu mare acuitate psihologică. Corectează numai, lăsînd să se declanșeze energia creatoare a actorului, ajutîndu-l discret cu sugerarea unor imagini artistice sau prin metafore foarte semnificative.

— *Spuneți că ați lucrat și cu regizori mai tineri.*

— Da, cu Vlad Mugur, la spectacolul *Un flăcău din orașul nostru* la Teatrul Tineretului. Vlad Mugur e un regizor inspirat. El găsește soluții de plastică pornind de la viața interioară a piesei, de aceea creația lui are organicitate și grație, finețe, poezie — specifice de altfel temperamentului lui delicat. Poate că mai are de urcat o treaptă importantă spre măiestrie — în definitivarea mai precisă a stilurilor diferiților autori; se întîmplă uneori să înceure stilurile.

— *Ce credeți despre tinerii regizori care s-au afirmat în ultimii ani în teatru?*

— În ultimul timp au apărut o serie de tineri interesați. Ei sînt interesați, printre altele, și pentru că și-au însușit teoria, sistemul lui Stanislavski. Sînt foarte feluriți ca personalități și ne lasă să întrevădem închegarea unei generații de regizori care va aduce în peisajul teatrului românesc ceea ce dorim de multă vreme: o mare varietate de genuri, de stiluri. Trebuie încurajați pe calea dezvoltării și desăvîrșirii propriei lor personalități. Din păcate, majoritatea nu lucrează în acele colective unde tendințele lor și-ar găsi un ecou și în masa de actori. De pildă, regizorii, valabili de altfel, pe care-i are Teatrul Tineretului nu se încadrează specificului pe care ar trebui să-l aibă Teatrul Tineretului. S-ar putea să fie excelenți și foarte folositori unui alt teatru.

Un lucru mi se pare limpede: în ultimii ani, regizorii care mai lucrează cu metode empirice au început să-și piardă din prestigiu și autoritate. Evoluția teatrului și cea generală îi obligă pe regizori să-și însușească o teorie științifică despre munca de regie, altfel riscă să rămîna în urma colectivului artistic.

— *Pledăm mereu pentru însușirea deplină a metodei realist-socialiste de către regizori. Oare la aceasta v-ați gîndit, vorbind despre necesitatea de a se ridica*



In Miroiu, alături de Costache Antoniu (Udrea), în „Steaua fără nume” de M. Sebastian

nivelul calitativ al regiei teatrale? Care e, după părerea dvs., însemnătatea practică a metodei realist-socialiste în arta spectacolului?

— Când avem la îndemână o asemenea metodă, care ne ajută să urcăm pe cele mai înalte culmi ale artei teatrului, a o neglija, a o nesocoti este o crimă față de interesele majore ale teatrului. Aici nu mai e o chestiune de poziție personală față de realismul socialist. Teatrul este o artă colectivă și trebuie să lucrăm ca în tehnică, așa cum lucrează savanții, după cele mai înaintate metode. Într-o epocă în care se trimit rachete spre lună, nu mai putem merge tot cu tramcarul lui Toma Blindu.

— *Mi se pare că în acest fel vă referiți la caracterul esențial al realismului socialist.*



In Poludin, alături de Tanți Cosea (Dergaceova), în „O chestiune personală” de A. Stein — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

— Poate că formulez un adevăr important într-un chip banal, dar eu așa simt problema.

— *Sînt oameni care ar dori să revizuiască estetica marxist-leninistă, să ne ofere o altă, după opinia lor, mai bună — dar care nici măcar pe ei înșiși nu-i ducă nicăieri. Printre altele, ei pun la îndoială, ca să zic așa, modernitatea metodei realist-socialiste, încercînd să acrediteze ideea falsă că literatura și arta contemporană n-au a ține seama de nici un fel de principii „vechi”. Or, de pe poziția unei practici artistice cuprinzătoare, dos, afirmați tocmai caracterul esențialmente modern și totdeauna înaintat al unei metode care e novatoare în esența ei.*

— Realismul socialist e o metodă modernă fără posibilitatea caducității; nu are în el germenul caducității, e în mod organic inovator, va avea totdeauna un caracter înaintat.

ACTORII ÎN TEATRUL NOSTRU ȘI AL ALTORA.

— *V-am solicitat părerea în privința relațiilor ideale și a celor reale între actor și autor, actor și regizor. Vă rog să vă opriți și asupra relațiilor între actor și... actori. Care e stadiul actual al raporturilor creatoare în colectivul în care lucrați, pe ce bază considerați că se poate încheia mai lesne și totodată mai trainic, un colectiv actoricesc azi la noi?*

— În privința relațiilor dintre actori, aici cred că s-a făcut cotitura cea mai vizibilă între epoca anterioară eliberării țării și epoca de după 23 August 1944. Raporturile dintre actori sînt cele care determină cel mai pregnant atmosfera unui colectiv de teatru. Abolirea vedetismului și înțelegerea caracterului de ansamblu al artei noastre i-au dat actorului o optică cu totul nouă asupra relațiilor care trebuie să existe atît pe scenă, cît și în raporturile dintre oameni în viața curentă a teatrului.

Dintr-un alt punct de vedere, consider o adevărată fericire faptul că sînt contemporan cu o pleiadă de actori de mare valoare și că mă întîlnesc seară de seară cu ei. O piatră nu scapără decît dacă se ciocnește cu alte pietre. Jocul cu partenerul este ca o partidă de tenis: dacă n-ai cui să trimiți mingea, jocul nu mai există. Încerc o mare voluptate spirituală cînd mă aflu în scenă cu un actor valoros care de multe ori mă inspiră, mă ridică pe mine însumi la înălțimea lui. Adevăratele și marile lecții de teatru le-am căpătat în scenă, jucînd în compania marilor maeștri ai teatrului românesc. Dacă intru în scenă și sînt întîmpinat de o replică spusă de Marcel Anghelescu, sau de Birlic, sau de Giugaru, atmosfera de adevăr e gata creată. Nu-mi rămîne decît să mă integrez ei. Parcă țesem toți la un loc o pînză. Să zicem că pînză asta este adevărul vieții. Fiecare are grijă să nu rupă vreun fir, să nu se destrame țesătura. E o mare voluptate să muncești astfel în „cooperatie”, să vezi cum crește această pînză a vieții în care fiecare a tras firul lui. Uneori, desigur, ți-e necaz cînd vine un actor care strică pînză. Atunci întreg cursul vieții parcă stă pe loc și trebuie să înnodăm din nou firele rupte. Este o fericire cînd toți lucrătorii ți se o asemenea pînză cu pricepere, fără s-o strice.

— *Ce criteriu esențial considerați că ar trebui să fie folosit în aprecierea relațiilor dintre actorii aceluiași colectiv?*

— Principialitatea. În colectivul nostru, în echipa în care joc de obicei, noi am izbutit să ajungem la această principalitate și să discutăm cu foarte multă sinceritate. Să ne criticăm unii pe alții, să ne spunem adevărul, să nu facem nici un fel de compromis, nici cu noi, nici cu teatrul. Vreau să cred că acesta e un semn de maturitate artistică. Ce părere aveți?

— *E aici și forță sufletească. Oamenii slabi nu-și spun adevărul.*

— Pe urmă, nu știu cine să fie de vină, am observat că există o mare generozitate în colectivul nostru; ne bucurăm din toată inima de succesele fiecăruia dintre noi.

— *Cum aplicați sistemul lui Stanislavski în munca de pedagog pentru formarea viitorilor actori?*

— În domeniul predării didactice, experiența mi-a dovedit că nu are eficacitate doar enunțarea legilor creației. Ele vor căpăta eficiență numai în clipa în care studentul le descoperă singur. Mă străduiesc deci în metoda mea de predare, ca într-un chip abil să-l fac pe student să aibă singur satisfacția descoperirii. Stu-



Filipetto în travesti așteptând în culise rindul de a intra în scenă



În Dandanache din „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale — Teatrul „I. L. Caragiale”

denții prezintă structuri sufletești, temperamente, caractere foarte diferite. Pe unii trebuie să-i stăpânești, să-i moderezi, altora să le insuflă îndrăzneală și curaj, pe unii trebuie să-i mai și repezi, de alții să te apropii cu mare delicatețe, ș.a.m.d. Este un material uman foarte gingaș. Pedagogul trebuie să fie dublat de un fin psiholog, ca să poată reuși în această sarcină complicată. Dar, ceea ce mă interesează, cel puțin în egală măsură cu formarea lor profesională, este educarea lor pentru viitor, adică formația lor ca oameni și cetățeni. Insist asupra acestui lucru pentru că teatrul românesc abundă în talente dar ceea ce îi lipsește încă, este o etică înaltă. Noile detașamente de actori trebuie să aducă în teatru tocmai o asemenea contribuție.

— *Vorbind despre etică în teatru vă referiți și la viața particulară a artiștilor?*

— Am impresia că cel puțin în arta teatrală, în care aducem însăși ființa noastră în construirea personajului, nu se poate face o separație între viața particulară a artistului și creația sa. Eu personal nu pot concepe o dublă existență, adică să gîndesc într-un fel ca om și în alt fel ca artist.

Cînd faci portretul unui artist spui și om, și cetățean, și familist, ții seama și de relațiile lui cu colegii, cu colectivul și așa mai departe. Eu nu cred în teoria că un om poate să ducă o viață ideșantată, iar pe scenă să reprezinte o ființă plină de puritate și de candoare. Într-un asemenea caz cred că va minți! Și asta se va simți pe undeva, pentru că nu poate izbuti să mintă pînă la capăt.

Actorii mari au fost totdeauna și exemple omenești foarte valoroase.

— *Așadar, considerați că tineretul artistic trebuie supus încă din Institut înrîuririi unei educații multilaterale. Includeți aici și cultura generală a studenților?*

— Nu-i de la sine înțeles?

— *Într-un fel, este. Dar în realitate, mulți studenți neglijează disciplinele teoretice iar unii profesori de măiestrie a actorului nu se interesează dacă studenții lor studiază satisfăcător științele sociale, de exemplu.*

— Această realitate există, deși, după cîte cred, e în involuție. Și aici e vorba de o reminiscență a trecutului. Un actor căruia îi era dragă intimitatea cărților, căruia îi plăcea să se cultive, era suspectat de lipsă de talent. Eticheta acto-

ului „cerebral“ implica lipsa talentului. Or astăzi este un lucru elementar că un om al artei trebuie să fie și om al culturii. E cu neputință să pătrunzi în universul unui rol clasic, de exemplu, fără cunoașterea epocii, stilului, culturii respective ș.a.

— *Dar în ceea ce privește direcționarea aptitudinilor studenților-actori pe genuri — ce sarcini educative vă propuneți?*

— Școala trebuie să-l formeze pe viitorul actor pentru toate genurile de spectacol.

— *În legătură cu aceasta: e oare just că drama are un ascendent față de comedie în ceea ce privește tratarea temelor importante?*

— Nu e just. Eu găsesc că risul — parafrazind o axiomă geometrică — e drumul cel mai scurt de la un om la altul. Cred cu fermitate că risul nu exclude nici emoția, nici gravitatea.

Comedia este mai dificil de jucat, cere o precizie farmaceutică. În munca mea de regizor la *Sălbaticii* îmbogățeam de la un spectacol la altul punerea în scenă, dând anumite soluții, corectînd anumite lucruri, rugîndu-i pe interpreți să facă o schimbare care la prima vedere părea microscopică. Ei bine, uneori asemenea modificare microscopică declanșa în sală o reacție la care interpretul nici n-ar fi visat cu o zi înaintea. Comedia are legi foarte severe și operează cu niște nuanțe atât de fine, încît, într-adevăr, îți trebuie foarte multă experiență pînă să ajungi să pozezi întreaga claviatură pentru executarea unei partituri comice. Nu-i mai puțin adevărat — ca să vezi că sînt imparțial — că oricît ar fi de greu un rol de comedie, el are avantajul că actorul este ajutat la intrarea în scenă de o anumită dispoziție foarte agreabilă — ceea ce nu se întîmplă în cazul interpretării rolului de dramă.

— *Se zice că publicul vine totdeauna pregătit pentru comedie, în timp ce pentru dramă trebuie să-l pregătești după ridicarea cortinei.*

— Nu pot afirma cu certitudine. Acestea sînt fenomene foarte interesante care merită un studiu aparte. Jouvét, în „Reflecțiunile asupra actorului“, își pune această problemă și se minunează de multe ori în privința unor lucruri observate la un spectacol. Spre pildă, la un spectacol dat într-o sală cu 500 locuri au venit vreo 300 spectatori, iar altă dată ceva mai mulți sau ceva mai puțini. De ce nu vin o dată 800 și o dată 100 la același spectacol? Cum se întîmplă ca piesa respectivă să adune mai totdeauna cam același număr de spectatori? De ce publicul are într-o seară o anumită dispoziție generală, în altă seară nu? Acesta este un fenomen de masă care ar merita să fie studiat.

— *Nu vreau să vă obosesc peste măsură. Mă apropiu de încheiere. Dat fiind că ne găsim în preajma unui moment important din viața țării noastre, a 15-a aniversare a Eliberării, vă rog să-mi spuneți ce credeți că ar trebui să-și propună teatrul românesc pentru etapa următoare, ca să răspundă mai bine sarcinilor sale sociale și culturale?*

— Cei 15 ani care au trecut de la Eliberare, ne-au dat nouă, actorilor, ca și tuturor creatorilor, în general, o demnitate omenească. Încercăm un sentiment de mîndrie că ni s-a încredințat un foarte important rol social în construirea societății socialiste. În acest detașament uriaș, condus de partid în plin marș pe un drum sigur spre un țel bine precizat, mi se pare că noi sintem fanfara care cîntă în frunte; ești foarte fericit că poți cînta aici, chiar cu un instrument mai modest, cînd știi că poți face pasul omului mai viu, că-l faci să calce mai bine și mai vesel pe drumul ales. Ce cred că trebuie să facem de acum înainte? Cred că trebuie să ne perfecționăm instrumentele și să cîntăm din ce în ce mai pe placul omului care mărșăluiește spre viitor. Ca să fim și noi, cum spune Beniuc, „toboșari ai vremurilor noi...“ Și ca Maiakovski să „mă bucur că munca mea se varsă în munca Republicii mele.“

— *Am o ultimă întrebare.*

— Asta e totdeauna primită cu cea mai mare bunăvoință.

— *Ce doriți să transmiteți cititorilor la sfîrșitul convorbirii de față?*

— Să considere cele spuse de mine ca un ansamblu de opinii la momentul acesta. Unele păreri exprimate aici despre oameni au un aspect provizoriu. Ele se pot schimba mai tîrziu în bine sau în rău, după cum se schimbă și oamenii respectivi. Iar în problemele de principiu, pot și eu să capăt cu timpul vederi mai luminate decît cele expuse aici. Dar în tot ce spun — ca și în această ultimă opinie — sînt sincer.

— *Nu-mi rămîne decît să vă mulțumesc.*

— La revedere.