



# TALENTUL PERSONAJULUI SCENIC

**D**

e obicei se vorbește despre *talentul autorului* în crearea rolului, pornind de la corespondențele personajului cu realitatea, bogăția culorilor în zugrăvirea chipului, forța caracterului, amplitudinea vieții lui spirituale, calitatea literară a replicilor și așa mai departe. Hangița lui Goldoni e o femeie șireată și veselă, care dă o lecție severă misoginilor; Prometeu al lui Eschyl are monumentalitate și o tărie impresionantă a cugetului; Bălcescu al lui Camil Petrescu e o flacăra pură a cărei combustie nu consumă materie, ci spirit mesianic. În judecarea unui spectacol se compară cât și cum a adăugat actorul rolului, sau a scăzut, ce idei și detalii au călăuzit compunerea viabilă a personajului, ce a împrumutat interpretul rolului și care e ponderea pe care a căpătat-o, nemeritat ori pe drept cuvânt, în reprezentație eroul, ce stil are jocul. N-o uităm pe Sonia Cluceru interpretînd-o, cu marele ei har comic, pe Aneta Duduleanu din *Gaițele*, nici pe Lucia Sturdza Bulandra jucînd cu vervă pe bătrîna savantă Dinescu din *Citadela sfărîmată*; numele lui G. Calboreanu rămîne legat de Ștefan cel Mare din *Apus de soare*. Miluță Gheorghiu e o Coană Chirița unică, iar Radu Beligan a creat o efigie scenică pentru Hlestakov; în toți aceștia și în mulți alții descoperim *talentul artistului*, exprimat în munca de întruchipare. Dar în prețuirea artei dramatice ne referim prea arareori — iar perioade îndelungate, deloc — la *talentul personajului scenic*.

Cum poate fi depistat, analizat și cîntărit acest talent și care este importanța practică a unei asemenea preocupări?

Condiționat hotărîtor de creația autorului și de cea a actorului, personajul scenic se desăvîrșește ulterior în contact cu publicul spectator, în cursul a diverse reprezentări și reprezentații, dispunînd deci de o relativă autonomie care-i îngăduie o mare adaptabilitate. Această autonomie se exprimă în aceea că, după nașterea sa, personajul literar-dramatic, făurit cu forță și îndemînare de autor, pornește singur prin veacuri, capătă aureolă de tip, uneori de simbol și, păstrîndu-și esența, dă posibilitate fiecărei epoci să descopere în structura lui noi valori, mereu altor generații să-l aclame sau să-l renege, în cadrul a noi și noi contexte social-istorice. Pornit din pana de aur, de cel mai înalt carat, a lui Caragiale, neica Zaharia Trahanache e azi el însuși și mereu altul la București și la Tokio, la Montevideo, la Ankara, în Luxemburg, trăind o viață multiformă și atît de

bogată cum poate neci părintele său însuși n-a visat vreodată. Faust, eliberat oarecum de relațiile cu celelalte fapte din intriga dramei lui Goethe, plutește prin vremuri ca simbolul nețârmuritei aspirații spre cunoaștere a omului.

Asemănătoare, demonstrând aceeași autonomie relativă, e și soarta personajului întruchipat; după nașterea sa ca faptură scenică, realizată cu mare putere de observație și personalitate de actor, eroul își impune datele principale tuturor interpretărilor ulterioare, dobândind uneori și o identitate fizică, lăsând în același timp deschisă posibilitatea unor completări, rectificări, nuanțări. Nu s-a creat deocamdată un Cetățean turmentat fundamental diferit de acela al cărui chip l-a făurit Ion Brezeanu, dar noi interpreți au compus rolul cu talent distinctiv. Oriunde se joacă *Azilul de noapte* în Uniunea Sovietică, se regăsește o trăsătură sau alta, în rolul Baronului, așa cum l-a gândit Kacealov, dar s-au obținut și trăsături noi.

Așadar, multă vreme după ce un autor genial l-a conceput, iar uneori după ce un actor genial i-a dat trup și chip, personajul tipic, de o vastă generalitate și de o individualitate stringentă, își valorifică mereu alte valențe ale sale, în contact cu noi medii social-culturale, cu noi perioade istorice, cu noi revendicări artistice ale publicului.

În funcție de această autonomie relativă e și caracterul receptării personajului scenic de către spectatori: spre deosebire de orice altă operă de artă, omul de pe scenă e creat din nou în fiecare seară și se desăvârșește (sau devine mai puțin perfect) în cursul seriei de reprezentatii. Dar publicul fiecărei seri îl percepe ca pe o lucrare artistică finită, de sine stătătoare, încheiere a unui îndelung proces creator, și ia cu sine imaginea omului de pe scenă. Se știe că personajul se impune cu atîta putere spectatorului încît de-abia ulterior acesta îl descoperă pe actor ca factor de realizare, și de-abia mai tirziu pe autor. Iar în cursul aceluiași spectacol, publicul percepe unitar și plener personajul, în pofida chiar și a acelor momente scenice, destul de numeroase, în care eroul e împiedicat să-și exercite funcția hărăzită de text și actor: întreruperea jocului din cauza aplauzelor, solicitările neașteptate din sală, micile accidente de pe scenă, uitarea unor replici sau schimbarea eronată a unui nume propriu etc.

Sfera principală de manifestare a autonomiei relative a personajului este talentul său în lumea în care e chemat să trăiască pe scenă. Acest talent se nutrește hotărîtor din imaginea literar-dramatică, alimentat fiind și de concepția regizorală, de cea scenografică și de alte elemente creatoare. Plasma lui vitală o furnizează măiestria actorului. În condițiile dezvoltării generale a culturii teatrale din țara noastră, ale aspirației spre calitate, stimulată de un gust din ce în ce mai pretentios, sîntem puși destul de frecvent în situația de a vedea pe scenă actori pricepuți făurind roluri remarcabile, iar din cînd în cînd — deocamdată mai rar — realizînd personaje talentate: acele personaje care-și duc astfel traiul scenic încît ori de cîte ori auzi ulterior numele lor, ori citești despre ele, să-ți reprezîntă plastic tocmai acea întruchipare exemplară a lor.

E vorba numai de roluri excepționale din punct de vedere dramaturgic? Nu; iată cazul lui Hagi Tudose: personajul nu e pe deplin original, structura lui dramatică are destule fisuri logice și artistice; cu toate acestea, înfățișat de N. Bălățeanu, bătrînul zgîrcit dintr-o mahala bucureșteană a veacului trecut își trăia viața atît de intens dramatic, apărea ca un personaj atît de talentat, încît spectacolul căpăta măreție. Alt caz: al rolului episodic; stareța Melania din *Egor Buliciov și alții* are o funcție oarecum restrînsă în piesă, însă prin jocul pătrunzător al Mariei Filotti, personajul se impunea cu atîta putere, încît ți-l amintești totdeauna alături de al protagonistului.

E vorba, dimpotrivă, de interpretări actoricești excepționale? Nu; cei mai buni actori distribuiți în rolul lui Don Carlos nu izbutesc să-l impună ca erou principal, el fiind umbrît neconținut de Marchizul de Posa. Maeștri experimentați ai scenei au avut cîteodată chinuitoare eșecuri în roluri inconsistente sau care nu li se potriveau.

Cum se constituie, prin urmare, talentul personal al eroului, în ce constă, cum îl distingem? Personajul scenic — după cum se știe — se cristalizează în fuziunea dintre literatură și arta actorului, într-un proces creator condus de regizor și ajutat de alți factori artistici și tehnici. Calitățile temeinice ale componentelor, gradul înalt de temperatură la care se petrece fuziunea, valoarea aliajului nou obținut se exprimă, sintetic, în talentul personajului. Ca și în viață, acest talent e caracterizat de un complex specific de atitudini *decisive* pentru

izbitirea într-o anume activitate. Nu spunem oare și despre oameni că sînt „talentați“? Nu e vorba numai de artiști, ci și de meseriași, sau conducători, pedagogi, militari, activiști, organizatori, tehnicieni, sportivi, și e greu de presupus că există vreo îndeletnicire umană care să nu poată fi făcută cu talent. În sensul curent, atribuim acest calificativ omului care-și îndeplinește sarcina cu măiestrie, se dovedește extrem de priceput și pe deplin stăpîn pe tainele cele mai ascunse ale profesiei sale, se arată a fi ager, inteligent, operativ, iar felul cum își îndeplinește munca are o însemnătate primordială în succesul ei. Personajul scenic, oglindind o realitate umană, are și el deci talentul său profesional și de viață. Dar, pe deasupra însușirilor profesionale și atributelor umane — iar cel mai adesea exprimîndu-le sintetic pe toate acestea —, e sarcina specifică a personajului, hotărîită de subiect și de conflict; felul cum își îndeplinește această sarcină constituie nota definitorie a talentului său. În acest sens, pînă și Don Juan, a cărui misiune este de a fi un... cuceritor, e un personaj talentat care-și duce pînă la capăt, cu succes, această îndatorire în lumea piesei.

Avem de-a face relativ rar cu personaje foarte talentate. Mai frecvent e cazul eroilor care vădesc nu talent, ci o anume aptitudine — adică dispun de o sumă de particularități individuale ce alcătuiesc numai *condiția* izbutirii unei (sau unor) activități. Iar cel mai curent e cazul personajelor care sînt înzestrate numai cu anumite predispoziții ori priceperi, avînd unele sau o singură trăsătură distinctivă (de obicei temperamentală), capabilă să fie doar *premisă* dezvoltării unei personalități talentate. Femeia-comisar din *Tragedia optimistă* are un talent admirabil de revoluționar comunist, ea află căile cele mai potrivite de a face educația unei mase eterogene măcinate de anarhism, de a o mobiliza la luptă și a o înflăcăra pînă la jertfa de sine, dînd totdeauna exemplul personal, uman și politic, cel mai înalt, fiind pregătită să înfrunte orice împrejurări și manifestînd cea mai adîncă grijă pentru om. Fiesco, eroul dramei lui Schiller, nu are talentul de revoluționar pe care i-l intenționase dramaturgul său; firește, conjurația lui eșuează și din alte cauze (printre care și inconsecvența concepției autorului), dar, în îndeplinirea misiunii scenice care i-a fost încredințată, el vădește doar o aptitudine importantă, spirit republican, capabilă numai să condiționeze izbînda acțiunii sale, nu s-o și determine. Constantin Brîncoveanu, din vechea piesă a lui Nicolae Iorga, n-are nici talent de domnitor, nici vreo aptitudine reală de a duce politica subtilă pe care în realitate a dus-o, el nu manifestă decît o palidă înclinare spre activitate diplomatică; eșecul său fatal apare nu ca o consecință istorică sau ca efect al unui calcul greșit, ci pur și simplu ca un rezultat al unei mărginiri intelectuale și al nepriceperii de a se descurca în momentul dat, ceea ce contrazice realitatea, atestînd, din nefericire, numai lipsa de posibilități dramaturgice ale scriitorului.

Există diverse moduri de manifestare concretă a talentului unui personaj și nenumărate posibilități de a-l remarca. El se dezvăluie cîteodată în felul cum personajul își îndeplinește funcția de actor în lumea scenei (aceasta fiind, firește, o împrejurare mai particulară, relevantă numai pentru o anume latură a problemei). În piesele lui Shaw, de pildă, există un joc permanent al personajelor unul față de altul, ele se prefac adesea a fi altceva decît ceea ce sînt aievea. Aceste suprapuneri artistice constituie o posibilitate dramaturgică de a se verifica mai profund caracterele și de a se stabili premisele unor situații dramatice-cheie. Richard Dudgeon, „discipolul diavolului“, joacă rolul pastorului Anderson și e gata să se lase executat de englezi care-l iau drept preotul cu pricina, căpetenie a răsculaților americani. Doamna Clandon din *Nu se știe niciodată* mimează a fi interesată de dragostea dentistului Valentin pentru fiica ei Gloria, numai ca să poată cîștiga argumente care s-o îndepărteze pe fată de acest presupus vîntor de zestre. Doamna Warren desfășoară jocul unei actrițe experimentate, de mare clasă, pentru a ascunde fiicei ei tot ce tînăra nu trebuie să știe.

Exemplele pot fi continuate cu alte și alte piese. Nora lui Ibsen, Despot Vodă, Arlechino, servitor la doi stăpîni, Petruchio, peșitorul îndărătnicei Caterina, Nae Girimea, Mercadet, Iago, Cadîr, Krecinski, Volpone nici n-ar exista ca eroi dacă n-ar juca teatru în teatru. Această caracteristică a multor personaje nu trebuie judecată totdeauna după criteriul etice, ci considerată în principiu ca procedeu dramaturgic menit să valorifice însușirile și defectele eroului, să-l ajute a-și rezolva multilateral și complex sarcina scenică. Macbeth se prefac pentru a-și putea îndeplini țelul criminal, iar Hamlet mimează demența

pentru a putea descoperi mai lesne adevărul și pedepsi pe ucigașii tatălui său. Electra e nevoită să se prefacă, iar Scapin își inventează identități fanteziste, din plăcerea de a glumi pe seama lui Géronte. La unii, cum e Vassa Jeleznova, e un moment trecător, neesențial; la alții, cum e Henric al IV-lea al lui Pirandello, e o atitudine funciară în cadrul unui caz de dedublare a personalității. Unii își contrafac sentimentele în mod real, cu implicații grave în mersul conflictului, alții joacă teatru în mod convențional, dezvăluind apoi ei înșiși starea vremelnică neconformă caracterului lor. Grig joacă conștient rolul fals al fratelui Monei față de candidul Miroiu, dar Andronic se transpune, fără să știe, într-un temut șantajist față de timoratul Bucșan. Așadar, aprecierea etică a personajelor care joacă teatru trebuie făcută diferențiat, de la caz la caz, căci în timp ce la unii aceasta e o notă definitorie a unui caracter calp, la alții nu are nici o implicație morală negativă; determinantă în viața eroului nu este forma sa de manifestare, ci conținutul, condiționarea social-istorică și politică, tendința generală a rolului, deznodământul către care se îndreaptă, ideea principală pe care o poartă, situația față de mesajul piesei etc. Dar și după cum își joacă rolul când au sarcini actoricești (după cum înțeleg interpreții să reprezinte acest joc, evident), personajele cu astfel de sarcini se dovedesc talentate sau netalentate. Am văzut la Teatrul din Pitești un Figaro care își spunea cu exactitate replicile, avea o mișcare scenică bine desenată și comunica fără cusur cu celelalte personaje. Dar (din cauza actorului) se vedea un intrigant netalentat; nu cheltuia nici un șiretlic ca să-l înșele pe doctorul Bartholo, nu strălucea deloc în invenție pentru a-l duce de nas pe Don Basilio, ba chiar nu avea nici un atribut vizibil care s-o convingă pe Rosina a-i încredința taina iubirii ei ilicite. Tot astfel, Franz Moor în spectacolul bucureștean cu *Hoții* își ascundea atât de rău fătărnicia, încât era aproape imposibil să fie crezut, măcar o clipă, chiar și de un bătrîn bolnav, ținuit pe patul de suferință. În schimb, cât de apăsător plana drama Domnișoarei Nastasia (Marga Anghelescu) pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R.! Pasiunea răzbunării o făcea să tacă gemind, vedeai că, lăsindu-se atinsă de Vulpașin, își simte carnea brațului friptă, dar țipătul ascuns se desena pe față într-un zîmbet tăios, înfricoșător. Vocea care rostea amabilități forțate era surdă, undeva în adîncuri se presimțea clocotul, dar de văzut se vedea numai chinul de a-l ascunde. Iar când pretendentul își clama triumful de a fi dobîndit, în sfîrșit, ceea ce rîvnea, rămînei o clipă în cumpănă dacă nu cumva fata a renunțat totuși la teribila-i răzbunare, atât de concentrat jucase tragica-i înșelătorie. Șvejk (Florin Scărlătescu — la Teatrul de Comedie) domină scena, capătă proporții grandioase. Când o face pe prostul pentru a-l zăpăci pe soldatul nazist care păzește vagoanele, demonstrația e strălucitoare, se desfășoară în toate culorile curcubeului, îl lasă într-o totală uimire pe celălalt și-l uimește pe spectator — care, vrînd să-l urmărească, își pierde răsuflarea. Am văzut de multe ori *Secunda* 58 de Dorel Dorian și mai totdeauna actrițele distribuite în rolul tinerei ziariste venite pe șantier au jucat cu talent scena în care aceasta imaginează, povestind, ce ar dori să se întîmple cu ea și cu inginerul Mareș. Dar de-abia la a unsprezecea premieră cu această piesă, la Brașov, în ființa dată personajului de Stela Popescu-Puican, am intuit vibrațiile adînci ale unui suflet pătimaș și pur, am simțit bucuria năvalnică și totodată temătoare a dragostei care se naștea, fiorul inedit care cuprinde întreaga făptură și o face să zboare pe tărîmul închipuirii, descoperindu-i pentru a doua oară universul. Personajul își juca cel de-al doilea rol distanțat de cel real, dar legaț de acesta printr-un fir subțire, și o făcea atât de talentat încît maturul și severul conducător de șantier își pierdea capul în modul cel mai convingător.

Mai e interesant de subliniat că personajele care joacă un dublu rol îl interpretează pe cel de-al doilea în stilul celei mai bune arte interpretative a timpului lor: ciobanul Agnelet, clientul meșterului Pathelin, își trage pe sfoară avocatul în maniera farsei populare; Cyrano își persiflează adversarul, Viconte de Valvert, înăbușindu-l sub o cascadă de rodomontade. De unde necesitatea pentru artist de a cunoaște nu numai piesa, autorul și vremea scrierii, ci și peisajul general teatral al timpului, solul artistic pe care au crescut personajele ce urmează a le încorpora.

Personajul literar talentat îl ajută pe actor să-și construiască rolul, să creeze pentru piatra prețioasă făurită de scriitor o montură filigranată, de maestru giuvaergiu. Un asemenea personaj stimulează gîndirea creatoare și naște



idei noi de interpretare, determinând forme expresive originale de întrupare; după cum personajul netalentat, care-și caută loc în lumea artei numai cu o săracă zestre temperamentală, purtînd o prea mare încărcătură de mușchi pe un prea slab schelet caracterologic, stingherește creația actricească, o face să arate căznită. Există unele personaje care izbutesc mai totdeauna în viața lor scenică (bineînțeles, cînd încap pe mîna unor actori înzestrați). Așa sînt: Ariel din *Furtuna* lui Shakespeare, Sfînta Ioana a lui Shaw, Valia din *Poveste din Irkutsk*, Cațavencu. Bătrînul țăran Vlaicu, din cunoscuta piesă a Luciei Demetrius, a fost totdeauna un prilej de succes pentru interpreții săi din zeci de teatre și chiar formații amatoare. La fel, Petru Arjoca din *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu. Dar personajul care s-a vrut central din *Împărătița lui Machidon* de Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu, Lisaveta (porecla ei e și titlul piesei), a rămas totdeauna șters, cedînd planul prim Mariei Machidon, mama Lisavetei, destinată de autori a se afla în plan secund; tot așa, Fata în albastru din *Celebrul 702* de Al. Mirodan n-a reușit mai nicăieri să se impună, deși funcția ei în piesă este desemnată ca foarte importantă, în timp ce rezoneurul Joe oferă tuturor interpreților un material excelent pentru o compoziție personală. E cunoscută apoi și împrejurarea cînd personajul în care autorul a investit toată rezerva sa de invenție și originalitate e depășit pe scenă de alt personaj, cu care scriitorul s-a arătat mai zgîrcit, dar care apare mult mai talentat în scenă: eroina din *Arcul de triumf* lasă o amintire nesigură, în timp ce, peste capul ei, se înfruntă, în viziunea publicului, bătrînul Mayer Bayer cu colonelul Ciolac — Jules Cazaban și Toma Dimitriu.

Personajul scenic talentat spune mai mult decît ceea ce rostește în filele textului și arată mai mult chiar și decît a hotărît regizorul la data cînd a încheiat creația. Toma Căbulea (Grigore Vasiliu-Birlic — în piesa *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc) era constituit cu precizie în seara premierei, dar la reprezentațiile ulterioare minia lui de om cînstit la vederea necinstiului său adversar a luat forme noi; pe urmă, ațîțat de neîncrederea scriitorului care a venit să-l viziteze, bătrînul colectivist e gata să sară din patul de suferință, cîștigă argumente noi de ton, mimice, gestice, în străduința de a-l convinge pe celălalt. Actorul vagabond Sciastlivțev (Jules Cazaban — în *Pădurea*) în reprezentațiile mult depărtate de premieră a început să experimenteze metode noi de a obține de la Nesciastlivțev să rămînă citva timp la conacul moșieresei Gurmij-skaia; și-a scos din străfundurile amintirii trucuri ale copilăriei și experiențe uitate din vodevilurile reprezentate prin bilciuri, făcînd un tur de forță nemai-pomenit ca să-l cîștige pentru părerea lui pe sumbrul tovarăș de călătorie, jucînd cu atît mai înverșunat cu cît crește împotrivirea celuiilalt.

În acest sens, al autonomiei relative a personajului, al talentului său scenic specific, ar trebui probabil reconsiderată (adică considerată științific) improvizarea actricească — atunci cînd volumul ei nu depășește gradul de la care rolul ar fi în primejdie de a-și schimba natura. În acest sens, improvizarea apare ca un răspuns și o modalitate de adecvare la solicitările concrete ale publicului, pe care teatrul nou îl consideră un factor de creație și ale cărui reacții autorul și artiștii nu aveau cum să le cunoască pînă în seara premierei. Și tot în acest sens, îmbogățirea vieții scenice a personajului, pe linia atributelor sale specifice, trebuie socotită ca o înprospătare continuă a observației artistului asupra rolului și ca un efort de perfecționare a formei. Jupîn Dumitrache Titircă (Al. Giugaru) a devenit cu trecerea anilor mai important în calitate de proprietar și familist, și în același timp mai atent la ce se întîmplă în afara scenei, mai degajat față de Ipingescu (cu o nuanță de vădită superioritate morală), mai afectuos în părinteasca grijă față de Zița. Svetlana Mizeri, interpreta strălucită a Valentinei în piesa lui Arbuzov, regizată de Ohlopkov, Suzanne Flon, interpreta Ioanei d'Arc (de Anouilh) la Teatrul „Vieux Colombier“, Marcello Moretti, neuitat artist milanez de la „Piccolo Teatro“, Besseney Ferencz, autorul personajului Galileu în reprezentația budapestană a piesei lui Brecht, au mărturisit în diverse chipuri interesul lor pentru desăvîrșirea rolului în decursul reprezentațiilor. Candoarea austeră și ardoarea militantă a eroinei franceze au fost pe deplin cucerite după ce, spectacole de-a rîndul, personajul „s-a rodat“ înfrîndînd grosolăniile înmănușate, directe și indirecte, ale contelui Warwick și perfidia călăilor clericali. Actrița sovietică amintită a căutat multă vreme după prima reprezentație starea de inspirație a Valiei în noaptea nunții și atitudinea față de Viktor după moartea lui Serghei; ea le-a găsit prin

numeroase căutări care, desigur, ar fi înfățișat nuanțe imperceptibile unui eventual spectator al tuturor reprezentațiilor cu această piesă. Moretti nu și-a încheiat niciodată munca asupra lui Arlechino; el considera că nu i-a conferit încă personajului toată truculența care-i este proprie.

În asemenea cazuri, avem prilejul fericit de a ne întâlni cu personaje puternic individualizate, inteligente, pline de vervă sau cu o vibrație tragică copleșitoare, avînd spirit de observație ascuțit, imaginație, viață afectivă clocoțitoare, reacții surprinzătoare, calitatea exemplară de model pozitiv ori negativ, strălucire, profunzime, personaje care-ți dau convingerea că știu mai mult decît spun și pot mai mult decît fac. Căutînd a defini printr-un indice sintetic însușirile lor esențiale și bizuindu-mă în demonstrație pe elementele concrete pe care se fundamentează arta spectacolului, propun, în fapt, ca discuția asupra măiestriei realiste a actorului în teatrul nostru contemporan să opereze cu încă un etalon — *talentul personajului* —, pe lângă cele pe care le uzităm în mod curent, pentru a sprijini astfel formularea unui răspuns și mai calificat, ideologic și artistic, la cerințele sporinde ale publicului.

Acest etalon tinde să măsoare calitatea înaltă a personajului creat de autor, reținînd de pildă asemenea valori din dramaturgia noastră nouă realist-socialistă, cum ar fi Spiridon Biserică, Cerchez, Dănilă Bulz, Pavel Proca, și făcînd totodată necesară observația că avem încă un număr relativ mare de personaje care se doresc doar ca atare, neposedînd însă drept înzestrare decît caracteristici temperamentale, ori, chiar un bagaj de particularități ce ar putea contribui la definirea unui caracter înaintat dacă ar fi polarizate de o spiritualitate bogată și complexă a personajului, de o sarcină scenică majoră, de amplă generalitate filozofică.

De asemenea, etalonul propus vizează și capacitatea actorului (ținînd seama de numărul foarte mare de artiști dotați și plini de vitalitate creatoare de care dispunem azi în teatrul românesc) de a construi personajele nu numai după criteriul conformității stricte cu rolul, ci pe baza unui corp de idei social-politice și educativ-estetice actuale despre rostul teatrului, pe baza studiului multilateral asupra omului reprezentat și a înfrunțării lui contemporane. Teatrul nostru și publicul său au nevoie de personaje scenice memorabile, în special de acele modele umane, chintesențe ale eroismului și omeniei, pe care le cultivă esențial construcția socialistă, reprezentări tipice ale calităților omului simplu, liber, avîntat, de o mare energie creatoare. Prin personajul scenic înaintat, construit cu forță artistică, teatrul își îndeplinește cu maximă pregnanță funcția socială pe care cu mîndrie și-a asumat-o în ansamblul revoluției culturale.

Aici are un cuvînt hotărîtor autorul dramatic, dar acest cuvînt n-a fost încă rostit pe deplin. Se mai întîlnesc într-o piesă sau alta personaje investite cu rolul cel mai important, dar care, practic, rămîn în umbră față de altele, voite de scriitor a se afla pe plan secund; ba chiar mai apare și împrejurarea cînd calitatea celui mai înaintat erou se arată pe scenă, în tratarea artistică, mai puțin atrăgătoare decît defectul celui mai înapoiat erou. Oare nu așa s-a întîmplat în unele piese cu tineri și despre tineri, cînd bulevardistul primea aplauze și-și difuza jargonul păsăresc, în timp ce băiatul cumsecade îl dăscălea posomorît și șters? Viața noastră de azi cunoaște oameni admirabili, multitalențați, iar acești oameni doresc, ca spectatori, să afle pe scenă noi și mai înalte modele de urmat.

Dar dacă cuvîntul hotărîtor în ce privește făurirea unor personaje memorabile îl are autorul, contribuția actorului nu e deloc neglijabilă. Căci, alături de interpreți care dau viață rolului în așa fel încît nu-l mai uiți niciodată, se mai întîmplă și actori care scurtează viața personajului. Au fost în istoria artei spectacolului cazuri cînd o anume interpretare defectuoasă, greșită, plată, a scos din circulație pe multă vreme un personaj, odată cu el piesa, ba chiar și un autor. Responsabilitatea actorului față de valoarea personajului scenic funcționează ca un sever principiu practic. Cunoscind numărul mare și calitatea actorilor noștri, se poate afirma că ei dispun de ceea ce e principal în construirea de personaje talentate, de eroi de neuitat — și au dovedit-o în nenumărate prilejuri. Totuși, procesul de dezvoltare continuă a teatrului, sporirea necurmată a gustului publicului impun mereu noi îndatoriri pentru artist, obligat etic și profesional să se adapteze neconținut noilor cerințe.

Cei mai buni actori ai noștri sînt, de altfel, pe deplin conștienți de aceste îndatoriri și nu numai că se străduiesc să le răspundă, dar propagă, prin viu

grai, de la catedră, prin scris, opinii edificatoare despre cele mai eficiente modalități de răspuns. „Socot că e o datorie imperioasă a noastră, a artiștilor — scrie în această privință artista poporului Aura Buzescu —, să cunoaștem în mod temeinic realitatea timpului pe care îl trăim, să studiem de pe poziția de luptă a clasei muncitoare condițiile istorice și sociale legate de textele cărora le dăm viață, pentru a evita artificialul și gestul neconvingător“. Noua dramaturgie realist-socialistă, cele mai reprezentative creații dramaturgice ale literaturii progresiste de peste hotare propun sarcini din ce în ce mai complexe actorilor, punându-le multe probleme noi. Realitatea noastră oferă publicului, a căruia cultură teatrală se dezvoltă fără încetare, noi termeni de comparație pentru veridicitatea și autenticitatea actului artistic. Artistul interpret, ținând seama de dialectica istoriei, a artei sale și a gustului, are a-și înnoi mereu rezerva de observații asupra vieții sociale și a naturii umane, asupra structurii personalității în socialism. „Documentarea actorului trebuie făcută mereu și în fiecare clipă — spune artistul poporului Gr. Vasiliu-Birlic —, să privim cu mare atenție trecătorii din jur, să încercăm să le descifrăm trăsăturile, profesiile chiar. Să vizităm uzinele, șantierul, gospodăriile colective, să-i cunoaștem cu adevărat pe constructorii socialismului... Să nu fugim de efortul de a cunoaște.“ Studiul capătă azi o importanță considerabilă. „Nu se mai pune problema simplă — arată artistul poporului Ion Finteșteanu — de a rezolva o sarcină de creație, fără acea semnificație profundă care s-o lege de viață. Creatorul de imagini artistice este dublat acum de un cunoscător, de un cercetător științific.“

Cu atât mai triste sînt deci cazurile cînd actori ale căror însușiri artistice, experiență, farmec personal le stimăm, avînd de interpretat roluri de anvergură socotite capitale în repertoriul clasic ori contemporan, dau naștere pe scenă unor personaje fără relief. În asemenea cazuri, se apreciază că a existat o idee greșită sau o lipsă de încordare a voinței creatoare, dar îndeobște e vorba, din păcate, de sărăcie în cunoaștere, de învechire a procedeelor de exprimare, de un manierism pe cît de vanitos pe atît de comod. Ignoranța sau refuzul de a studia, sclerozarea mijloacelor de expresie ori conservarea unui capital limitat de mijloace au dus uneori la transformarea poeziei moderne a piesei în melodramă, a simplității în uscăciune, a meditației filozofice în plictis verbos, a metaforei în extravaganță — și nu o dată tarele unei interpretări mărginite au fost puse în sarcina textului. Cu atât mai mare deci e satisfacția întîlnirii — datorită selecției avizate a repertoriului și muncii celor mai buni (aș zice, mai vii) artiști ai noștri — cu personaje care exprimă marile și nepieritoare valori ale omului, într-o artă care-l slujește pe om și se consacră în întregime cauzei progresului social.

Asemenea satisfacții nu sînt puține azi, avem însă posibilități pe deplin reale ca ele să fie foarte multe, și trebuie să acționăm mai colectiv și mai eficace în sensul valorificării lor.

*Valentin Silvestru*