

Florin Tornea

## MOȘTENIREA „MEȘTERULUI”



Acum o sută de ani, la 5 iunie, se naștea în mahalaua Manea Brutaru, din Bucureștii vremii, Constantin Nottara. Era fiul consilierului de curte Ion Nottara, o ramură tîrzie și modestă ce înmugurea pe trunchiul unui vechi arbore genealogic. Dar strălucirea numelui Nottara începe să se răspîndească, să lumineze paginile istoriei noastre culturale și să contribuie la întărirea prestigiului ei, abia din momentul în care tînărul Constantin Nottara descoperă în hulita și disprețuita îndeletnicire populară de actor, un ideal mult mai înălțător și mai plin de satisfacție decît îngîmfatele veleități boierești ale familiei sale.

Se întîmpla cu el ceea ce, în clocotul anilor premergători revoluției de la 1848, se întîmplase cu Matei Millo, celălalt „fecior de neam“, care se rupsesse de „cinul său boieresc“ pentru a citori și a se strădui să ridice spre educarea civică și artistică a omului de rînd, a „publicului cu mărunteaua“, edificiul teatrului nostru. Evident, împrejurările istorice erau altele în anii în care, intern la pensionul „Libertatea“, fiul consilierului de curte Ion Nottara cădea în extaz în fața jocului înspumat al lui Andronescu, actor ieșit din școala învolburat-romantică a

bătrînului Aristia și care, după ce-l copleșise cu tirade din *Saul de Alfieri*, îi dăduse primele îndrumări actricești, ca să se producă... în „roluri de fete“ la festivitățile școlare din pension. O primă perioadă eroică a istoriei noastre teatrale mergea spre încheiere. Matei Millo, cu jocul lui suculent popular și realist; Mihail Pascaly, care curățise de stîngăcii și exagerări maniera avîntată a romanticilor Aristia și Costache Caragiale, făcuse școală. Arta lui Millo și arta lui Pascaly, în anii primelor ispite resimțite de Nottara pentru scenă, intrase ca însușiri caracteristice, aproape cristalizate, în teatrul nostru. Comedioarelor și cînticelelor lui Alecsandri — dar și ale lui Millo însuși — venise să li se alătore pentru teatrul lui Pascaly drama eroică, a lui Bolintineanu, apoi a lui V. A. Ureche și a lui Hașdeu. O literatură dramatică originală, din ce în ce mai robustă, mai stăpîină pe sine, începea să-și revendice cu îndreptățire înfișetatea în repertoriul vremii; în acel repertoriu ce se alcătua — dacă nu la întîmplare, în orice caz cu dorința de a mulțumi gustul capricios al unui public încă neîncrezător în darurile artistice ale actorilor noștri — din traduceri sau adaptări grăbite și hibride după piesele de succes și de bulevard ale Parisului. Farsa bufă, dramoleta și vodevilul, ori dramele de „spadă și capă“, feeria pretins de mare montare, cu efecte și surprize luminiscente de foc bengal, se succedau pe cele două scene mari ale orașului, așezate una peste drum de cealaltă, pe Podul Mogoșoaiei, Calea Victoriei de astăzi: scena oficială a Teatrului cel Mare și scena marelui bogătaș și iubitor de teatru, Frederic Bossel. O critică teatrală serioasă, exigentă, competentă, urmărea mișcarea teatrului: la numele lui Nicolae Filimon, C. A. Rosetti, Cezar Boliac, aveau curînd să se alătore numele unui tînăr și studios fost sufler în teatrul lui Pascaly... Mihail Eminescu, și numele cu rezonanță mai veche în viața teatrului, al lui I. L. Caragiale. Școala romînească de artă dramatică, la care au predat cu dăruire, dar cu intermitență și oarecum diletant, C. Aristia, Costache Caragiale, Matei Millo — școală pentru întemeierea serioasă a căreia ple-dase cu stăruință Vasile Alecsandri și se străduise, după Eliade Rădulescu, C. A. Rosetti —, avea în sfîrșit, acum, o programă analitică încheată și un profesor, pe Ștefan Vellescu, actor de frumoase și prețuite resurse, dar care-și descoperise dea-

supra acestora, cu osebire, remarcabile resurse și înzestrări pedagogice. Era o școală modestă această școală — cu o singură clasă, clasa Vellescu — deși ea se intitula pompos Conservator și își demonstra, an de an, roadele în „producții spectaculoase“ care se țineau în sala așa-zisului Ateneu, găzduit într-o clădire rămasă fără urme, anexată fostului Tribunal — și el căzut pradă timpului și tirnăcoapelor — ce se înălța, cu vederea în grădina Cișmigiului, cam pe locul unde se afla vechea clădire a Operei Romine, peste care, de asemenea, barbare și nimicitoare, au căzut acum 15 ani, la 24 august, bombele furiei naziste...

Profesorul Ștefan Vellescu — secundat la conducerea Conservatorului de bătrînul muzician Eduard Wachmann —, înainte de a păși pe scenă și înainte de a face, mai ales, școală, cunoscuse îndrumarea și exemplul artistic al unui strălucit reprezentant al Comediei Franceze, Regnier. Erau o îndrumare și un exemplu ce se reclamau cu osebire de la clasicitate, dar care, în acei ani, mai păstrau din ceea ce însemna arta clasică teatrală doar aura formelor ei: distincția în gestul și ținuta scenică, știința modurilor elegante ale cuvîntului și frazei. Artă clasică a Comediei Franceze se pietrificase așadar în academism glacial. Iar Ștefan Vellescu avea să încerce transplantarea acestui academism în jocul lui și în clasa lui de artă dramatică. Elevul său, Nottara, urma să umanizeze ceea ce era rece și distant în învățătura profesorului. Pînă la contribuția lui Nottara însă, exigența distincției pe care o aducea Vellescu în viața teatrului era nu numai o noutate, ci și un mare și necesar factor de modelare profesională a actorilor, un factor nu mai puțin important de îmbogățire a orizonturilor artistice înseși ale teatrului nostru. Căci, ceea ce împrumutase Aristia de la marea și focosul Talma, actorul revoluției franceze; ceea ce primise Pascaly de la versatilul Bouffé, actor al teatrelor pariziene de după revoluție, ceea ce alăturase însuși Millo geniului său artistic, din arta comicilor acelorși teatre pariziene, erau desigur lucruri prețioase pentru începuturile teatrului nostru, în orientarea lui artistică, dar așezau dincoace de această orientare, pentru măiestria actoricească a elevilor lor, nesiguranța empirismului, arbitrarul spontaneității, cu tot ce ele poartă negativ cu sine: facilitate, lipsă de control stilistic sau, de nu, lipsă de originalitate, pornire spre imitație servilă a maestrului, epigonism. În adevăr, istoricul își poate îngădui să se întrebe, unde și ce ar fi ajuns arta generației lui Nottara — arta unui Grigore Manolescu sau a Aristizzei Romanescu —, marea artă a lui Nottara însuși, dacă ea s-ar fi lăsat defășurată, așa cum începuse (chiar în umbra covârșitoare a magiștrilor Millo și Pascaly) pe scenele improvizate și fără pretenții ale „teatrului“ din Udricani, ale „Grădinii cu cai“ (proprietate a mezelarului Pațac) sau ale grădinii Waremberg de pe Izvor, sau ale grădinii Stavri, sau chiar pe scenele din centru, de la Bossel și de la Teatrul cel Mare? Ce ar fi ajuns arta lor, cu spectacole care porneau de la *Fata lui Chir Troancă* și *O toaletă neisprăvită* pentru a ajunge la *Bomba cu apă fiartă* și, să zicem, *Doi sergenți* sau *Curierul de Lyon*? Școala lui Vellescu, în care, în preajma războiului pentru independență și în pragul întemeierii Societății Dramatice și a Teatrului Național, intrase și Nottara și Grigore Manolescu, avea, cu exigența ei formală a distincției, nu doar să disciplineze vocația artistică a viitorului frunțas al artei noastre teatrale, dar avea să stea nestrămutat, pentru întreaga, lungă și bogat pilduitoarea lui carieră de aproape 60 de ani, la baza artei sale, ca o condiție a artei sale. Cele învățate în clasa lui Vellescu au rămas neșterse. E drept, nu ca principiu estetic, ci preschimbate într-un primordial principiu etic pe care s-au așezat arta și învățătura sa artistică.

Mai sînt încă în viață elevi și spectatori de-ai „meșterului“ Nottara. Elevii lui sînt mai toți artiști ai poporului și maeștri emeriți ai artei; spectatorii, bătrîni iubitori de teatru. Ei își pot întoarce privirile înapoi, în timp, să-l vadă pe om și pe actor: fruntea lui înalt-boltită și ochii lui cald-învăluitori; gestul lui elevat și vocea lui stîrnind deopotrivă unduitoare ecouri, prelungi și adînci, ca și ascuțite tonuri zvicnite; trupul lui mărunțel izbutind să crească pe scenă pînă la dimensiuni statuare, știind să poarte cu naturalețe dar și cu rafinament propriu, și toga, și hlamida, și costumul de epocă, și fracul; fața lui calm așezată, dar știind să fie de o extremă mobilitate. Ei îl pot vedea covârșit de ani, de muncă și boală, în ultimul său rol — Eduard al IV-lea din tragedia lui Shakespeare *Richard al III-lea* — și în *Doctorul în dilemă* de Bernard Shaw. Ei și-l pot aminti stăruind să existe pe scenă, în pofida bolii, măcar în roluri episodice. Și-l pot aminti, privind mereu îndărăt în negura anilor scurși, în Ștefan Vodă și în Luca Arbore, în Ion Vodă Armanul, în Horațiu și Oedip, în Don Salust și Franz Moor, în Hamlet și Othello, în Octavian August

și Despot Vodă... Vor putea vorbi despre nebănuita artă a cuvîntului și gestului său scenic; vor fi, poate, unii care să judece înalta lui măiestrie artistică drept un ecou întîrziat al unei arte depășite, dar care a făcut faima unei întregi generații de sfîrșit de secol: la noi — Grigore Manolescu, Ion Petrescu, Aristizta Romanescu, Anestin; peste hotare — Mounet Sully, Sarah Bernhardt, Novelli, Sonenthal, Duse, Irving... Unii vor vedea în arta lui Nottara și vor sublinia o anumită emfază romantică; alții, dimpotrivă, vor scoate în relief lentă dar certa lui atașare de realism și vor afla în sprijinul părerilor lor, cuvintele înseși ale actorului: „Am căutat, în arta mea, să intru cît mai adînc în tainele ei, spionînd — nu în sensul cel rău — societatea în care mă găseam, scrutînd sufețele celor de care mă apropiam, trăgînd astfel o anumită paralelă între concretizarea valorilor desprinse din contactul cu lumea, cu acelea ce mi le oferea răsfoirea cărților, pînă ce găseam soluția cea adevărată și atunci îmbinarea ambelor linii îmi dădea realitatea și adevărul concepției mele creatoare în artă“. Alții vor încerca să observe în arta lui Nottara realizîndu-se o înmănunchiere fericită între veridicul realist și patosul romantic; alții vor fi mulțumiți să se oprească la știința formelor și logicii artistice în care excela Nottara și să vadă această știință aplicată, de la caz la caz, textelor dramatice — realiste ori romantice — pe care artistul le interpreta...

Problema va rămîne, pînă la urmă, de domeniul cercetărilor și al concluziilor biografilor. Aceștia vor răsfoi zecile de mii de pagini ale diferitelor publicații apărute de-a lungul a 60 de ani; vor descifra dosarele aflate în Arhivele Statului și scrierile multe, despre sine însuși și despre artiștii contemporani lui; vor căuta documentare în zecile și zecile de orașe pe care Nottara le-a vizitat și încîntat cu jocul lui, în nenumăratele sale turnee; vor căuta să afle factori comuni artistici care să poată explica uluitoarea forță de muncă și dăruire a acestui actor, care a trăit pe scenă peste 700 de roluri, și uluitoarea lui disponibilitate de a se simți în elementul lui, deopotrivă în comedia lui Caragiale, ca și în tragedia antică, în drama elizabethană, ca și în drama modernă, în melodrama lui D'Ennery, ca și în drama istorică a lui Alexandri sau Delavrancea. Desigur, ei vor găsi acești factori comuni și vor reuși să definească arta lui Nottara și locul de seamă pe care ea îl ocupă în tradiția și dezvoltarea școlii noastre teatrale realiste. Moștenirea pe care Nottara ne-a lăsat-o, o vom descoperi însă, mai cu seamă, în flacăra etică a muncii sale creatoare, în acele elemente etice care l-au ajutat să se releve începînd chiar cu examenul său de absolvire a conservatorului (cînd, interpretînd pe Cristofor Columb, „a umplut de admirațiune“ pe cronicarul ziarului „Presa“, care comentează realizarea); chiar din primul mare rol — Don Salust — interpretat la Teatrul Național și cu care a cucerit deopotrivă și pe directorul teatrului, Ion Ghica, și critica foarte prețioasă și pretențioasă a vremii, a lui Ionescu-Gion și a lui Racoviță-Sfinx, pînă, după 60 de stagioni cu afișele mereu pline de numele său, în ziua ultimei lui apariții în Eduard al IV-lea, pe care, sub povara doborîtoare a bolii, l-a cedat bunului său elev Nicolae Bălțățeanu... Aceste date etice erau: pasionata și totala dăruire artei pe care o practica; încrederea neștirbită în forța ei de înălțare morală și de educare a publicului; înțelegerea, așadar, a artei și a practicii artistice, numai în funcție de țelurile și rezultatele lor sociale. De aci, obligația actorului de a-și respecta arta, de a nu o înjosi, de a nu o lăsa pradă degradării din interese meșchine, veleitare, neguțătoarești; de aci, obligativitatea onestității actorului față de propria lui persoană și profesiune, obligativitatea muncii discipline, răbdătoare, serioase, mereu pătrunse de țelul nobil pe care arta sa îl urmărește. De aci, cinstea și omenia, ca și emulația reciprocă în relațiile cu colegii într-o profesiune; demnitatea și curătenia morală în viața cetățenească. Toate aceste date etice se concentrau la Nottara în termenul *distincție*, auzit pentru prima oară și folosit pe plan estetic la Ștefan Velleșcu.

La o sută de ani de la nașterea sa, amintirea și prețuirea din nou a uriașului aport al lui Nottara la dezvoltarea teatrului nostru ar rămîne un omagiu de circumstanță, dacă el nu s-ar asocia cu constatarea bucurioasă că moștenirea sa, în primul rînd etică, nu ține de domeniul amintirii, ci a fost preluată — în condiții pe care „meșterul“ nu s-ar fi încumetat măcar să le viseze — și este fructificată de tînăra generație de artiști de azi, care nu l-a cunoscut, dar pentru care numele de artist — și încă de artist al teatrului — n-are sens dacă nu e legat de numele de cetățean.