

Eroul în legăturile lui cu lumea

II



ramaturgia brechtiană a exercitat și mai exercită o înrîurire insistentă asupra literaturii dramatice moderne, dar în privința ei există înțelegeri diferite. În accepția unora, teatrul epic înseamnă o experiență de „antiteatru” care, în expresie ultimă, se constituie drept un teatru al absurdului. În unele locuri apare un fel de reducere (și ideologică și formală) a teatrului epic, sub forma unui teatru narativ (deși însăși alăturarea termenilor pare un nonsens). Eroul, sau un purtător de cuvînt neutru al autorului, narează biografia în prim-plan, în timp ce pe alte planuri ale scenei această biografie se reface, în scene și tablouri dispartate, fie sub semnul arbitrarității, fie sub acela al unei argumentații rigide, cu concluzia rostită înaintea demonstrației. Dar relatarea unor evenimente dramatice nu înseamnă totdeauna și dramă, iar natura acestui comentariu la un album scenic cu episoade mai mult sau mai puțin cutremurătoare ori comice vine adesea în contradicție cu natura dramei, care presupune conflicte prin ciocnirea directă între caractere, între idei. Neîndoios că formula poate capta atenția și impune uneori urmărirea stringentă a unui destin, dar este oare acest teatru narativ o posibilitate de a structura eroi durabili prin universalitate?

Un răspuns afirmativ e greu de dat. O adaptare de acest fel a romanului *Război și pace*, făcută de un trio german în care figurează și Erwin Piscator, nu e decît o schemă (inteligentă) a monumentalei proze, și dacă izbutim să regăsim cîte ceva din Bezuhov, Andrei Bolkonski, Liza, aceasta se întîmplă pentru că, mental, raportăm în permanență aparițiile fugitive de pe scenă la materialul literar cunoscut. O comedie sovietică, *Viori de primăvară*, de Alexandr Stein, mi s-a părut a fi la limita de jos a posibilităților sale de dramaturg; este, de altfel, și dificil să recuperezi retrospectiv vreun personaj al ei: autoexpunerea lor era atît de rezumativă, încît nu se putea referi decît la una-două trăsături exterioare. Drama lui Pavel Kohout *O astfel de iubire* e o construcție îndemnică, ducînd, din nefericire, la o concluzie aberantă, în care sinuciderea (precar motivată) a unei fete e pusă pe seama întregii societăți; n-a fost, cred, intenția

autorului de a ne ghida spre această deducție, dar construcția narativă e desfășurată astfel încît nu lasă loc dezbaterii, argumentelor și contraargumentelor, ci înșiră doar probe din ce în ce mai copleșitoare, culminînd cu actul sinuciderii. Invitația făcută inițial spectatorului de a judeca este retrasă în final. O altă încercare a dramaturgului ceh, de a prezenta într-un comentariu propriu *Ocolul pămîntului în 80 de zile*, nu are alt efect decît acela de a-l ridiculiza (nu de a făuri un personaj ridicol) pe Phileas Fogg și de a face unele aprecieri pamfle-tare la adresa lui Jules Verne. Se pare că, în reducția sa „narativă“, teatrul epic își pierde în primul rînd rațiunea de a fi.

Experiențe analoge tentate în teatrul nostru nu sînt apreciable, cu atît mai puțin cu cît, în unele cazuri, comentariul adresat direct publicului nu e decît un procedeu exterior, menit să încadreze ca o ramă fragedă un tablou cam veșted din vremi trecute. Rămîne deocamdată personajul Janei Mincu din *De n-ar fi iubirile...* de Dorel Dorian, a cărei existență, mai puțin trecătoare, se relevă mai ales datorită valorii originale a dramei și faptului că printr-o anume abilitate stilistică firul narațiunii intră adesea în țesătura dramaturgică.

Mai profitabile apar experiențele care tind spre universalitatea eroului, pornind nu de la un cumul de procedee insolite, ci de la realitatea acestui erou, care, cu cît își extinde legăturile cu lumea, cu atît ajunge la o mai amplă conștiință de sine și la un carat mai înalt de individualitate. Investigația mai profundă în psihologia eroului și proiectarea mai largă a personalității sale în viața socială, duc și la o rezolvare actuală a raportului între specificul național al personajului dramatic și caracteristica sa de model uman internațional. În această încercare neostenită a dramaturgilor valoroși, de a reflecta noul tip de umanitate propriu realității noastre socialiste, și a-l edifica artistic, forma nouă se elaborează mai anevoie; de aceea, ne și întîlnim adesea cu tipul nou în expresia dramei psihologice sau a comediei de situații. Totuși, importanță primordială are faptul că se descoperă mereu noi dimensiuni ale eroului real, că s-a și creat o nouă tipologie și că s-au și ivit unele elemente noi în expresie care disting teatrul actual de acela al perioadei anterioare, prevestind înnoiri și mai substanțiale. Practica dramaturgică actuală confirmă observația lui Camil Petrescu: „cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil la contactul cu lumea exterioară, cu atîta e mai real. Dacă, răsfrînt în interior, ia cunoștință de el însuși, e încă și mai real“¹. Pe aceste două direcții, Cerchez, Pavel Proca, Anghel Dobrian și alții s-au impus ca eroi ai timpului și au îmbogățit galeria de figuri contemporane a teatrului. În ultima sa piesă, *Moartea unui artist*, Horia Lovinescu a construit o personalitate impu-nătoare, sculptorul Manole Crudu, a cărui dramă e însăși existența sa de demiurg în luptă cu limitele fatale ale materiei. După ce o bună parte a vieții a reușit să înfrîngă piatra, scoțîndu-și din ea visurile voite, ajungînd la acea treaptă a puterii de creație cînd materia inertă se lasă modelată de gînd fără nici o împotrivire, iată-l acum, din cauza unei boli de inimă, în preajma marii înfruntări cu moartea: „M-apucă o neliniște cumplită și, deodată, cu mirare, văd, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, cum realitatea se dislocă, crapă ca o pojghiță zguduită de cutremur, se subțiază și sub ea apare... Și totuși, nu sînt nebun. Mă controlez. Dar, în clipele acelea de spaimă, cînd totul fuge și se destramă, făcînd loc unei alte realități, necunoscute, eu nu mai sînt eu. Înțelegi, n-am fost în viața mea bolnav, nu m-am gîndit o dată la moarte, sau, dacă m-am gîndit, a fost cu o cumplită beție de orgoliu — că miinile astea au învins, că plăsmuiesc altă viață, încît sub greutatea ei moartea e strivită, gonită nu știu unde...“ În spaima, atît de omenească și cutremurătoare, de neant, omul acesta puternic, cu o încredere neclintită în rațiune, își recaută legăturile cu

¹ „Opinii și atitudini“ (cronică la „Ioana d'Arc“ de Bernard Shaw). Editura pentru literatură, 1962, p. 333.

lumea, respingînd și faptul și ideea singurătății. Din adîncul convingerilor sale pornește un mesaj către artiștii din lumea întreagă: „Epoca noastră este cu deosebire epoca solidarității deschise și responsabile în bine sau în rău.. arta este, înainte de orice, semnul puterii omului asupra haosului și morții.“ Fiului său Vlad, sculptor și el, îi propune să lucreze, amîndoi, la proiectul său ultim *Zburătorul*, „o statuie care să sugereze saltul omului într-un nou ev, să se înalțe pînă la mit“. Dar tînărul e de altă concepție artistică, nu crede în triumful rațiunii, și-apoi o vanitate rea îl ține într-un complex de inferioritate izolator. Între ei doi nu există deocamdată o posibilitate de relație. Manole se întoarce spre imaginea păstrată a tinereții sale, care e actrița Claudia Roxan, și pe care se pare că o mai iubește. „Să nu pleci, Claudia — o roagă cu sinceritate. Dacă nu pot munci, numai tu îmi poți da o certitudine, un punct de sprijin imediat, în a cărui realitate să cred“. Tinerețea este însă fugace, ireversibilă, Claudia va pleca. Sculptorul privește în jur și o descoperă pe adolescenta Cristina, suflul său se deschide proaspăt către noua tinerețe a lumii, dar Cristina îl admiră, i s-ar putea jertfi cu puritate, însă își are lumea ei, dragostea ei, visul ei, și Manole Crudu încearcă o nouă dezamăgire. Nici Toma, al doilea fiu, tînărul savant, nu i se pare tatălui una din acele certitudini pe care le rîvnește, căci acesta, într-o exaltare juvenilă, opune „universului mărginit“ al artei părintelui său, cel „infinite, al științei“. Artistul simte cum eșuează încercările sale de a ieși din singurătate și se întoarce spre bătrîna doică, cea care l-a crescut, păstrătoarea aromei tari a pămîntului natal, dar în mintea căreia rațiunea a și început să adoarmă, lăsînd să se trezească monștrii spaimelor ancestrale și ai întrebărilor fără răspuns din tenebrele neștiinței. Îmbogățit dureros cu un șir de noi experiențe care nu i-au putut înlătura, ci i-au adîncit groaza de haos, artistul pornește ultima, cea mai crîncenă și mai splendidă luptă a vieții sale — înclătarea hotărîtoare cu moartea. Ca un Pygmalion revers, el creează o statuie îngrozitoare, în care-și decantează toate spaimele, toate impuritățile sufletești, tot ceea ce i se pare vrăjmaș omului și frumuseții lumii. Fizic, în urma efortului acestuia supraomenesc, va fi înfrînt de boală. Dar spiritual a învins moartea și, în clipa cînd poruncește fiului său să distrugă imaginea morții (și acesta o face), artistul și-a și perpetuat ființa creatoare într-un alt om, care îi va continua opera; pe uriașul ei frontispiciu stă scris: „e bine să fii credincios ție însuși... dar e mult mai important să fii credincios oamenilor“. Prin aceasta, Manole Crudu a ajuns la o universală legătură cu umanitatea și a căpătat o generalitate de proporții impresionante.

Imaginea artistului care se eliberează de o povară sufletească copleșitoare încrustînd-o în materie nu e nouă; biografiile și autobiografiile unor mari creatori, descriînd acest proces de o tensiune dramatică vibrantă, au furnizat literaturii motivul în variate ipostaze. Gogol a mărturisit odată că, de fapt, toate personajele din *Suflete moarte* sînt aspecte ale propriei sale naturi și că el dorea, exprimîndu-le, să le anihileze, să le ucidă în el. În literatura noastră dramatică, Octavian Goga a fost, mi se pare, primul care a folosit acest motiv, parafrazînd mitul legendar în piesa sa *Meșterul Manole* (1928). Un sculptor, Galea, care nu-și poate realiza iubirea pentru o femeie căsătorită, Ana, se eliberează de frămîntarea sa erotică întruchipînd-o în statuia intitulată „Atlantida“. Acest „transfer de substanță sufletească: idolul de marmură ia locul plămîirii carnale... se desfășoară — apreciază cu îndreptățire Eugen Lovinescu — în cadrul unei problematice pusă în valoare mai ales prin frumusețea limbii și patosul convingerii, într-un fluid ce trece din viață în artă.“² Dar creația lui Horia Lovinescu îi este superioară nu numai prin extensia spirituală a tipului și prin forța ideii, ci și prin relaționarea multiplă a eroului în timp, ceea ce duce la depistarea unei

2 „Istoria literaturii romîne contemporane“, p. 349.

generalități cuprinzătoare într-o individualitate puternic desenață, la înțelegerea profundă a încadrării prezentului nostru în contemporaneitatea universală³.

Sinteza aceasta, de valoare universală, a tipului e și punctul de stabilitate în existența proteică a actorului. În realizarea scenică, actorul înfăptuiește convergența dintre adevărul vieții, adevărul gândirii autorului literar și adevărul propriei sale gândiri; când personajul izbutește, în această triplă fuziune, să capete viață independentă, el fixează o nouă trăsătură în personalitatea actorului, iar uneori definește esențial personalitatea însăși. Când spunea că, prin dispariția lui Nottara, vioiezoii ar muri încă o dată, Camil Petrescu nu emitea o butadă, ci o afirmație peremptorie, întemeiată pe o îndelungă observare a felului în care acest mag al scenei consacrase artistic o șir de domnitori și-și constituise astfel, sieși, o efigie.

Dar pentru atingerea unui asemenea rezultat este nevoie de încordarea creatoare a talentului până la acel grad de incandescență când eroul devine un aliaj fluid de date individuale și valori generale. Marii actori au știut totdeauna să sugereze ramificarea legăturilor eroului cu lumea, evocând un univers și explicând prin el mai profund caracteristicile personajului. Cum se făurește această minune — când interpretul e, pe scenă, singur, purtând cu sine numai cuvântul și gestul — nu e tocmai lesnicios a lămuri. Unii teoreticieni (actori, regizori, critici) sînt de părere că aici își spune cuvântul hotărîtor intuiția artistului; bătrînelului critic Sarcey i se părea supremă lauda ce i-o aducea lui Mounet-Sully atunci cînd îl admira nu atît pentru că l-a înțeles pe Hamlet, ci pentru că „l-a simțit profund“, personajul transformîndu-se, pentru actor, într-o „obsesie“, invadîndu-l și fasonîndu-l într-atîta încît interpretul nu mai juca, ci era însuși omul din piesă⁴. O altă opinie susține ca determinant bagajul de informații referitoare la acțiune, considerînd intuiția actorului ca un produs ulterior acumulării de cunoștințe. Teatrul epic se rezează pe adoptarea unui punct de vedere de critică socială, în virtutea căruia jocul devine un coloziv cu publicul, asupra condițiilor sociale conținute în textul dramatic. „Scopul efectului de distanțare este de a detașa «gestul social» care e la baza tuturor evenimentelor. Prin «gest social» trebuie înțeleasă exprimarea prin mimică a relațiilor sociale între oamenii unei epoci determinate“⁵. „Raporturile noastre cu lumea — susține Jean-Louis Barrault — sînt magnetice... Sîntem conduși în descoperirea universului de instinct, experiență, inteligență“⁶. Această explicație se referă la momentele trecut, prezent și viitor în conceperea rolului și se prea poate să fie mai aproape de adevăr pentru că vizează natura procesuală a actului artistic. Așa cum reflectarea fenomenelor realității în conștiință nu reprezintă o scînteiere, o luare instantanee de tipare, ci e un proces în trepte, de căutare activă, ce se verifică mereu pe sine, tot astfel formarea personajului în actor și prin actor e un proces reflectoriu în care, pe lîngă fenomenul pre-

³ Dintr-un anume unghi de vedere, Manole Crudu se oprește la un prag dincolo de care se afla o nouă înțelegere a cerințelor față de felul de a trăi al omului între semeni și chiar o înțelegere mai înaltă a sensului creației. Tragedia sa constă și în aceea că nu mai poate păși peste acest prag tocmai cînd mintea și voința îl hotărîseră s-o facă. Nu este, desigur, o limită a autorului, ci una istorică a personajului, a cărui existență se întrerupe într-un punct maxim, atunci cînd cu „un plus de responsabilitate și luciditate, caracteristic unui artist al zilelor noastre și în special pentru artistul socialist“, el „își distruge ultima lucrare, nu pentru a renega opera sa anterioară, ci, dimpotrivă, pentru că ultima compoziție i-ar fi anulat opera“, și cînd ar fi început lucrarea supremă a vieții sale „Zburătorul“. Dar dacă aceasta este condiția particulară a eroului în piesă, din punct de vedere teoretic, autorul (căruia îi aparțin considerațiile citate — exprimate într-un interviu acordat „Științei tineretului“ după premieră) s-a străduit să-l ancoroze în problematica „omului modern“ se caută „să identifice noile coordonate ale poziției lui față de el însuși și față de Univers“ și nu putem să nu recunoaștem că în zăgăvirea destinului lui Manole Crudu, Horia Lovinescu dă un răspuns original, contemporan, de pe cea mai înaintată poziție de gîndire, uecia din marile probleme ale omului.

⁴ Francisque Sarcey, „Quarante ans de théâtre“ (feuilletons dramatiques), Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, Paris, 1900, p. 361.

⁵ Bertolt Brecht, „Descrierea sumară a unei noi tehnici de interpretare care produce un efect de distanțare“ (revista „Le théâtre dans le monde“, vol. IV-1, 1956, p. 19).

⁶ J. L. Barrault, „Nouvelles reflexions sur le théâtre“, Flammarion, Paris, 1959.

luat de materialul creatoare (rolul din piesă), intervine și o prelucrare a imaginii cu material independent. Se poate însuși opinia după care actorul primește *conținutul* rolului de la autor și îi dă formă? Aceasta e, din punct de vedere estetic, o erezie. În lucrarea literară, personajul nu e lipsit de formă; iar în lucrarea interpretativă, conținutul rolului scris, deși determinant pentru personajul jucat, nu este suficient, arta actorului nu e o calchiere plastic-mecanică a cuvântului scris. În fapt, în procesul de creație, conținutul rolului se îmbogățește cu idei și sentimente ale actorului, e modelat cu ajutorul observațiilor directe ale actorului asupra vieții. Actorul *crează* personajul în mod necesar, legic, trecându-l de la stadiul de sugestie literară la acela de reprezentare vie pe scenă. În acest proces îndelung, plin de zbucium, în care uneori gândirea actorului se poate depărta de realitatea rolului, are pondere decisivă calitatea materialului literar și o pondere relativă calitatea intelectuală a actorului, capacitatea sa de a investi rolul cu spirit, de a plasa fapta particulară a personajului în contextul universal. Dacă eroul e astfel conceput, poate actorul să-i restrângă valoarea în scenă? Se întâmplă; și nu mă refer la actorii slabi și neajutorați care, în întâlnirea cu personaje puternice, rămân înfrinți și, ca atare, le nimicesc și pe ele, ci la talentele veritabile care folosesc metode de creație anacronice sau incompatibile cu natura piesei. Se întâmplă ca, în prezența unui erou a cărui forță stă în gândire, actorul să aibă impresia că trebuie să-l curețe de idei, pentru a-i păstra cumva nealterate afectele. Într-un asemenea caz, din discipol al diavolului, Richard Dudgeon se transformă într-un blajin heruvim, devenind pastor nu la sfârșitul spectacolului, ci la începutul lui (așa cum s-a putut vedea într-o reprezentație a Teatrului din Oradea). Se mai întâmplă apoi ca personajul să fie deosebit de gânduri întime și de porniri sufletești într-o raționalizare excesivă; n-am putut să-l înțelegem altfel pe Inchizitorul chemat să dea lovitura de grație Ioanei d'Arc (în spectacolul *Ciocirtia* de Anouilh al trupei franceze „Vieux Colombier“) decât ca un personaj-recitativ care însoțea strălucita cîntăreață principală cu un murmur complementar mereu în contra-timp. Există și cazuri cînd personajul este nu creat, ci confecționat conform cu o schemă prestabilită, aplicîndu-i-se o formulă care nu-i convine: în *Antoniu și Cleopatra* (Teatrul „Nottara“), una din numeroasele interprete ale reginei Egiptului dădea o tentă atît de temperamental-meridională hieraticăi stăpînitoare încît, în cea mai mare parte a acțiunii, se găsea la pămînt, fie pentru a se zvîrcoli de bucurie ori durere, fie pentru a cere îndurare, ba chiar și pentru a privi în sus, spre istorie — șezînd. În unele împrejurări, talentul actorului se transmite lenș în personaj, acesta rămînînd malformat, inspirînd nu veselie ori tristețe, ci plictiseală de viață. Am văzut, într-o comedie italiană medievală jucată de studenți, un Arlechino care, fiind greoi și cam nepăsător, devenea — probabil fără voia interpretului — rău cu ceilalți. Cînd albina nu mai vrea să muncească și să producă miere, se schimbă în viespe și secretă fiere.

Și mai sînt, nefîndoielnic, și alte cîteva mii de cazuri de incompatibilitate, parțială adevărate sau inadecvare. Din punct de vedere principal, aceste numeroase împrejurări par a sta sub semnul a cel puțin două vicii de gândire artistică: fie că actorul, prin străduință proprie ori prin sagacitatea regizorului, își mobilează spiritul cu generalități *adăugate* rolului scris, fie că interpretarea se divide în detalii și se împotmolește într-o puzderie de particularități lipsite de raportare la întreg sau incapabile să se restaureze în întreg. Orice rol mare, memorabil construit, a însemnat totodată un echilibru între detalii și ansamblu; talentul adevărat depune o cantitate uneori impresionantă de muncă pentru a fixa inspirația în tiparul cel mai potrivit, iar pentru aflarea acestui tipar sînt urmărite în principal conexiunile eroului cu celelalte personaje, cu lumea căreia îi aparține. Aceasta e și cheia de înțelegere pe care o oferă de obicei exegeza teatrală autorizată, în scopul cunoașterii substanței și procesului de realizare a personajului. „Prin transpunerea în rol — notează Nikolai Cerkasov — eu înțeleg, înainte de toate, oglindirea realistă a lumii lăuntrice a personajului, a raporturilor și legăturilor lui cu mediul înconjurător, precum și a trăsăturilor sale individuale, unice și totodată tipice pentru un mare număr de oameni... Interpretîndu-i pe Polejaev

și pe Gorki, pe Petru I și pe Alexandr Nevski, pe Micuirin și pe Popov, a trebuit nu numai să creez portrete omenesți veridice ale unor mari personalități istorice, dar să arăt, în același timp, epoca în care au trăit ele, rolul istoric și locul pe care l-au ocupat în epoca respectivă, precum și desfășurarea conflictelor de clasă... Trebuie să arăți nu numai omul, locul și rolul său în istorie, dar și istoria însăși.⁷ Cînd actorul izbutește această performanță (deși nu întotdeauna o poate explica teoretic), privitorului i se relevă mereu noi frumuseți, prilejuindu-se uneori descoperiri surprinzătoare față de lectură. După reprezentația bucureșteană a teatrului grec „Piraikon“, Liviu Ciulei a scris: „Cînd am văzut-o pe Papatanasiu-Mavromati și uluitoarea ei creație, în Electra, alături de intensitatea dramatică, de vibrația profund tragică, m-a frapat felul cum știa să-mi comunique, cu elementele moderne din sfera vieții de azi, realitatea Greciei lui Sofocle... Mijloacele ei de expresie erau profund realiste, obligîndu-ne să ne amintim tot ce știm despre Grecia antică, dar mai ales ajutîndu-ne să înțelegem realitatea relațiilor oglindite pe scenă. Mavromati ne sugera cu precizie natura socială a personajului, dar îl generaliza oarecum în ordine umană.“⁸ „În Tosca — povestește Ernest Pronier, unul din biografiile mării actrițe franceze Sarah Bernhardt — ea nu încarna propriu-zis un personaj istoric, dar evoca totuși epoca Directoriului, tirania pontificală la Roma în anul 1800... Pentru aceasta, ea lăsa loc pantomimei și întrebuița un joc al fizionomiei extraordinar.“⁹

Capacitatea aceasta deosebită pe care o are actorul de a generaliza personajul și a-l încadra într-un univers tipologic este în funcție de cantitatea de substanță intelectuală cheltuită pentru a stabili graficul relațiilor eroului cu lumea, natura lor specifică, și chiar tensiunea acestora. Aici, intuiția are o contribuție însemnată, dar, oricît de uimitoare ar fi o intuiție artistică, ea nu poate duce, singură, la luminarea complexității unui personaj, și mai ales a plurivalenței sale în istorie. O probează și împrejurarea — uneori numai dezagreabilă, alteori tragică — în care actori obișnuiți, decenii de-a rîndul, cu abordarea pur și simplu „inspirată“ a oricărui personaj, s-au găsit în fața unor foarte mari dificultăți la întîlnirea cu personaje ale dramei de idei. Chestiunea nu ține numai de mijloacele exprimării și nici numai de o metodologie a creației, ci de amplitudinea unghiului de cuprindere a eroului, de perspectiva actorului asupra noilor relații dintre spectacolul modern și publicul său. Dacă personajul Mutter Courage e văduvit de dialectica sa specifică cu realitatea războiului, de neîncetata contradicție interioară, femeia poate apărea pe scenă ca o simplă mamă denaturată. „Cînd vă citiți rolurile — atrăgea atenția Brecht — cercetînd, gata să vă mirați, căutați noul și vechiul, căci vremea noastră, și vremea copiilor noștri este timpul luptelor Noului cu Vechiul“... „Speranțele negustoresei Courage — scria el mai departe, privitor la jocol Helenei Weigel — sînt ucigătoare pentru copiii ei ; dar disperarea fiicei mute în fața războiului aparține Noului“¹⁰. Dacă actrița înțelege numai „sufletul“ personajului, atunci nici un fel de virtuozitate nu mai poate recupera această interesantă eroină și, din păcate, unele interpretări au și căzut într-o asemenea unilateralitate păgubitoare. Dacă nu poartă cu sine pe scenă și caracterul abstract de mic-burghez universal, domnul Biedermann al lui Max Frisch apare ca un oarecare caz de stupiditate ridicolă, de un interes minor.¹¹

⁷ N. Cerkasov, „Din însemnările unui actor“, E.S.P.L.A., 1952, pp. 45—46.

⁸ Intr-un interviu acordat „Gazetei literare“, nr. 7 din 13 februarie 1964.

⁹ Ernest Pronier, „O viață de teatru“ (Sarah Bernhardt), Editions Alex. Jullien, Genève.

¹⁰ „Die Schauspielerin Helene Weigel“, Henschelverlag, Berlin, 1959, p. 41.

¹¹ Și, la drept vorbind, nu e o problemă care se ridică exclusiv în teritoriul dramei actuale de idei. Analiza spectrală a eroului din marile creații dramaturgice, întreprinsă fie de autorii lor, fie de criticii lucizi, a țintit cel mai adesea spre relevarea potențialului său de generalitate — cînd acesta rămînea confiscat de pitorescul tipului sau de alte însușiri particulare. De pildă, fără a se descoperi superioritatea venală a lui Dandanache și felul cum rezumă caracteristicile negative ale tuturor celorlalte personaje, nu se poate grada just comedia și nici justifica prezența necesar dramaturgică a individului.

Pe de altă parte, abstracțiunile adăugate, generalizarea teoretică fără suportul datelor individuale destramă personajul și, nu de puține ori, tocmai acesta e efectul unor interminabile dezbateri speculativ-psihologice, din inițiativă regizorală, care transformă pregătirea rolurilor într-un exordiu sisific prin lipsa de țel practic. Aglomerarea de cunoștințe generale care nu intră în țesătura rolului și nu-l vizează direct, ci au doar menirea să zugrăvească un vag fond geografic, istoric, sociologic, macină viața personajului, fărâmițându-l, înconșundu-l.

Cerința unei perspective culte asupra artei interpretării și a unei pregătiri intelectuale superioare a actorului e o cerință mai veche, dar vremea noastră și teatrul modern îi dau o acuitate deosebită, căci acest teatru ține seama de metamorfozele sensibilității publicului actual, de evoluția generală a gustului. Teatrul modern îi pretinde actorului sinteza unor vechi antinomii: intuiția să se grezeze pe cultură, improvizatia să fie controlată de rațiune, spontaneitatea să constituie o rezultată a studiului meticolos, multilateral, fantezia să nu se rătăcească de textul scris, ci să-i descopere subtextul și supratema. Și mai presus de toate îi cere să se întâlnească cu cele mai bune modele de umanitate contemporane, pe platforma intelectuală la care se găsesc acestea. „...nu se poate concepe, e clar — sublinia ritos, cu toată dreptatea, Camil Petrescu — artist mare fără viață interioară. Și nu se poate concepe o viață interioară fără inteligență profundă cu aplicație directă vieții, fără o sensibilitate receptivă față de o cât mai complexă varietate de senzații, fără o neconținută curiozitate, și fără o imensă dorință de a cunoaște adevărul.”¹² Tocmai astfel, ca artist mare, cu o bogată viață spirituală, ne apărea Mihai Popescu în Romeo, tînăr meditativ care căuta arzător să înlăture piedicile din calea împlinirii iubirii sale, prin mijloace ce aparțineau altui timp, și care recurgea la acelea ale vremii sale, cu deznădejde, de-abia atunci cînd era constrins s-o facă. Numai inteligența artistică ascuțită a lui Jean Vilar a putut să-l contureze astfel pe bancherul Mercadet încît, fără să-i știrbească nimic din autenticitatea istorică, să-l facă în același timp evocator pentru comparații săi de azi. Sensibilitatea atît de receptivă a lui George Vraca a știut să primească nu numai toate sugestiile dramei *Trenul blindat* pentru rolul Pelevanov, ci să le contopească cu cele mai felurite impresii despre personalitatea unui conducător comunist, și astfel să conceapă eroul ca o figură impunătoare de filozof care acționează și convinge atît prin forța ideii, cît și prin exemplu personal. Explozia de lumină și culoare care a fost neuitatul Arlechin goldonian al lui Marcello Moretti s-a produs după un studiu îndelungat și anevoios, care ajungea uneori pînă la uzură fizică. Truculența extraordinară a acestei prezențe scenice nu era gîndită independent de psihologia personajului. Actorul italian a căutat pînă la epuizare modul concret de manifestare a bogatei vieți interioare a personajului și a găsit nu artificii colorate, ci o suită de manifestări foarte proprii personajului, semnificînd reacțiile naturale ale acestuia (conforme cu temperamentul și umorul său) față de circumstanțe, fapte, oameni, sunete, accidente de teren, obiecte, față de orice solicitare exterioară previzibilă sau absolut neașteptată.

Asemenea actori nu se simt stingheriți în nici un fel de repertoriu, ei cuceresc o intuiție superioară (pe care de altfel și-o verifică neconținut printr-o informație vastă), făcînd priza cu rolul fără dificultăți de adaptare la genul sau

De aceea, probabil, Caragiale „nu fusese niciodată satisfăcut de vechii interpreți ai lui Agamiță, fiindcă nici unul nu reușise să dea contur real acestui exemplar tipic de necinste și neghiobie, punînd greșit accentul comic pe aspectul ridicol al uitucului zăpăcit, cînd el practică, cu atîta seninătate, buzurnăreala și șantajul. Sub directa îndrumare a lui Paul Gusty, care deținea de la Caragiale însuși rolul intervenției lui Dandanache în deznodămîntul *Scrisorii pierdute* (îi trebuia «unul mai ticălos decît Cațavencu și mai imbecil decît Farfuride», ca să treacă înaintea lor), C. Belcot, fără să șarjaze, fiindcă nu e nevoie, a dat rolului o savoare nouă, lăsînd să se întrevadă sub caraghioslucul înfățișării, toată turpitudinea personajului și sub timpenie, toată viclenia lui” (Victor Bumbești, „Paul Gusty”, Ed. Meridiane, București, 1964, p. 196).

¹² „Opinii și atitudini”, pp. 333—334.

stilul nepracticat pînă atunci de ei. După o experiență remarcabilă de interpret, Radu Beligan s-a găsit, la un moment dat, în fața unei probleme noi: reprezentarea unui rol dublu (în *Șeful sectorului suflete*), diferențiat nu prin caracteristici exterioare, ci prin grade diverse de generalitate. Gore, meteorologul, semnifica un erou al actualității, o ființă concretă, cu frumoase însușiri — simplitate, modestie, farmec, spirit, stîngăcie tinerească și hotărîre. Șeful, straniul activist al unui viitor sfat popular, era un personaj abstract, în care cele mai bune trăsături ale lui Gore căpătau o maximă realizare, el generalizînd totodată o categorie umană proprie prezentului nostru. Actorul a realizat strălucit dubla sarcină, fără un efort exterior de compoziție și fără trucuri transformiste. Între prezența fizică a lui Gore și cea a Șefului, deosebirile erau de minimă importanță. Și totuși, spectatorul lua cunoștință cu încintare de doi eroi diferiți, care se despărteau, se apropiiau, se urmăreau, se cercetau, într-o fină, dar permanentă distanță, fără să se identifice. Cred că această admirabilă reușită actoricească s-a datorat modului extrem de nuanțat în care Radu Beligan a dozat notele concrete și cele abstracte, caracteristicile particulare și cele generale ale fiecărei ipostaze a rolului. Cine a observat atent evoluția scenică a artistului și-a dat seama că, de la prima intrare în scenă, Șeful nu-și propune altceva decît să-i expună femeii, în casa căreia a apărut pe neașteptate, de ce a venit, cine e, ce dorește, care sînt rațiunile apariției sale în viața ei. Acțiunile fizice sînt foarte restrînse, nuanțele interpretării se obțin din schimbări de ton și uneori de timbru. E momentul cînd această ființă imaginară se desprinde din conștiința Magdalenei și-i vorbește, ferindu-se să-și ia numaidecît forma, dar căutîndu-și-o, pe măsură ce femeia, nemulțumită, agasată de Horațiu — legătura ei sentimentală de azi —, caută în amfintire o imagine ștearsă, uitată, de demult, pentru a o reinvia. Apoi, treptat, mosafirul se destinde, tonul devine mai familiar, fără să-și piardă nuanța specială de ecou surd, personajul străbate încăperile parcă plutind, ia act, cu o nonșalanță vag jovială, de mobilier și ornamente, simțindu-se bine pe măsură ce gazda se destinde și încearcă bucuria secretă de a vedea materializîndu-se cel mai drag vis al ei. Cînd intră Gore, subțire, palid; surizător, de parcă ar fi plecat de aici de un minut și nu de ani, forțîndu-se să fie degajat și reușind să fie stînjinit de propriile mâini, de fotoliu și mai ales de privirea arzătoare a Magdalenei, realizăm senzația unui alt om, care păstrează însă aerul celui alt. Femeia, fericită, își revine greu din uimire; dar, pe măsură ce-și revine, Gore, meteorologul aflat în treacăt prin București, îndrăgostitul tainic, emoționat foc că e chiar față în față cu iubita, devine mai volubil, ia în stăpînire mai hotărît locul pe care stă, povestește din ce în ce mai pasionat și sincer ceea ce i se pare c-ar interesa-o pe ea și respinge din ce în ce mai decis orice laudă care-i atinge modestia. El își destăinuie astfel, indirect, calitățile generale de om adevărat, autentică noblețe spirituală care o face pe Magdalena să-l apropie de făptura visată de sufletul ei și îl convinge pe spectator că omul viitorului, pe care-l vedem în cel mai frumos vis al nostru; s-a născut și crește aici, acum, lîngă noi, și poate în fiecare din noi.

Simplitatea cuceritoare a actorului e susținută de o intensă idee, și ar fi imposibil să se dobîndească un laconism atît de expresiv dacă o gîndire adîncă n-ar direcționa mișcarea, gestul și vorbirea. Expresivitatea veritabilă are în substanță idei puternice și simțiri profunde, fără ele se preschimbă în virtuozitate — dacă nu vană, în orice caz de redusă durabilitate. Marele tragedian Ermete Novelli, care stăpînea o știință deosebită a caracterizării pregnante a rolului prin temperament, a făcut, în amurgul carierei sale, după decenii de considerabile succese, o mărturisire impresionantă fiului său: „Simt despărțirea dintre intențiile mele artistice și forța mea de expresie. Am încă în mine o viziune precisă, viguroasă, umană a personajului pe care trebuie să-l reprezint; și această viziune e aproape perfectă. Dar cînd să dau viață, formă, substanță acțiunilor mele... vezi? Aici e dificultatea cîteodată insurmontabilă, martiriul secret. Cînd eram tînăr, violența expresivă putea să suplinească multe lucruri; acum însă... Publicul nu știe... eu încerc să compensez aceste lipsuri cu un și mai aprofundat studiu despre artă, cu

un și mai mare adevăr al sentimentelor.¹³ Nu e confesiunea amară a unui om bătrîn, ci o reevaluare lucidă a unui artist care a înțeles pînă la capăt relația dintre fond și formă în arta interpretului, precum și importanța determinantă a conținutului.

Școala romînească de teatru a fost totdeauna preocupată de dezvăluirea universalului, a legăturilor complexe ale caracterului cu mediul. Diverse etape ale istoriei teatrului au fost jalonate de personalități monumentale care au rezolvat problema exemplar, în maniere originale. I-au ajutat la aceasta cultura, spiritul cetățenesc — vibrînd cu putere în epocile revoluționare —, un devotament uriaș pentru public și mai ales continuitatea strînsă dintre generații, în sensul unui echilibru permanent între tradiție și inovație — continuitate care este o caracteristică a școlii teatrale romînești și care e departe încă de a fi fost cercetată științific¹⁴. Costachi Caragiale, care profesa o artă de exaltare, nutrită de principiile teatrului romantic, și-a modificat linia interpretării atunci cînd împrejurările istorice au cerut teatrului o angajare mai concretă în lupta revoluționară. Treptat, „eroii excepționali ai marilor tragedii și ai dramei romantice — care pretind actorului acel patetism înaripat al gesturilor — trebuie să-și piardă din trăsăturile lor strict exterioare, pentru a cîștiga în cele general omenesc veridice.”¹⁵ Mihail Pășaly vedea rostul artei dramatice în aceea că trebuia să dea viață și adevăr general unor idei abstracte. Sînt foarte numeroase mărturiile care arată cum cei mai buni actori romîni ridicau la un grad înalt de generalitate rolurile, preocupați fiind, cu îndrăzneală, de conexiunile concretului cu abstractul, într-o nobilă rivnă spre universalitate. Scriind despre felul cum l-a jucat Millo pe Ciubăr-Vodă, Nottara aprecia că interpretul l-a fixat ca „prototipul zănaticului ambițios, de la care nu ne putem depărta cînd vreo creație de ăst fel ni s-o ivi.”¹⁶ Talentul critic al lui Caragiale a semnalat pătrunzător creșterea personajului pe care o izbutea interpretarea lui Ion Brezeanu în „tipul revoltător de trivial al Cetățeanului turmentat din «Scrisoarea pierdută»... Din acel respingător alcoolice, Brezeanu face o nesămuit de interesantă intrupare. Are acest Cetățean turmentat atîta dulceață în ochi și pe buze, atîta măsură în mișcări, atîta onestitate și mansuetudine în suflet, încît încetează de a mai fi un tip real înjosit; el se ridică sus și ia proporțiile largi și demne ale unui tip abstract: simbolul unui popor întreg...”¹⁷ Maria Filotti a lăsat pagini profunde despre felul cum s-a apropiat de eroinele ibseniene, dînd o mărturie revelatorie despre traseul intelectual urmărit în depistarea corelațiilor generale ale fiecăreia

¹³ Ermete Novelli, „Foglietti sparsi narranti la mia vita”, Edizioni A. Mondadori, Roma, 1919, pp. 6—7.

¹⁴ E locul să notăm aici că, în unele perioade, mai ales în deceniul al patrulea, a căpătat oarecare răspîndire la noi o pseudomemorialistică mizerabilă, compusă din fel de fel de „aduceri aminte”, redactate de gazetari de cafenea; s-au publicat prin fițiucile de culise teatrale interviuri și articole urmărind a demonstra că actori romîni de mare „har” ar fi fost semidocți și boemi, nu-și învățau rolurile, n-aveau cunoștințe despre istoria teatrului universal etc. Această imagine absurdă s-a perpetuat pînă tîrziu, iar unele ecouri se mai pot auzi, regretabil, și azi — evident, tot prin cafenele. Se știe însă foarte bine (cum s-a știut dintotdeauna) că Costachi Caragiale cunoștea un repertoriu imens și mai tot ce era demn de cunoscut ca teorie scenică a timpului său; Mihail Pășaly studiase la Paris arta lui Lemaitre și luase lecții de la cei mai buni profesori francezi, iar în țară pregătise unul din cele mai riguroase și culte proiecte de organizare teatrală; Aristizza Romanescu avusese ca profesoară la Londra pe Ellen Terry și pe Irving (iar la Paris pe Regnier, Delaunay, Got, Sylvain) și editase un manual de artă dramatică de incontestabilă valoare; Nottara a lăsat unele din cele mai importante contribuții istorice cu privire la arta spectacolului în a doua jumătate a secolului XIX; Lucia Sturdza Bulandra, o veritabilă erudită în domeniul științei teatrale, George Vraca și alții, pe care i-am cunoscut nemijlocit, nu numai va actori, ci și ca regizori, animatori, directori de teatru, traducători de piese, profesori de artă dramatică, activiști civici, au avut un mare și real prestigiu de oameni de cultură și rămîn ca figuri de prim-plan în istoria culturii noastre. Sînt numai cîteva date sumare amintind încă o dată că și unele legende trebuie privite critic, cu atît mai mult atunci cînd originea lor nu se află în folclor, ci în cafeneaua bulevardieră, cu zăful căreia a fost adeseori și în mod inconștient mînjit edificiul teatrului.

¹⁵ Fl. Tornea, „Costachi Caragiale”, E.S.P.L.A., 1954, pp. 127—128.

¹⁶ C. I. Nottara, „Amintiri”, E.S.P.L.A., 1960, p. 138.

¹⁷ I. L. Caragiale, „Despre teatru”, E.S.P.L.A., 1957, p. 287.

din eroine. Hedda Gabler i-a amintit la început „de toate «cochetele», de toate «femeile fatale» pe care fusesem destinată, fără voia mea, să le joc...” Dar pe măsură ce diseca psihologia și mobilurile personajului și îl examina în convergențele și divergențele sale, Hedda i se dezvăluia ca „o reprezentantă tipică a unei categorii sociale”, care se cerea înțeleasă în toate contradicțiile ei, „pe acest dublu plan, sentimental și intelectual, dar subliniind permanent influența educației și a societății care i-a dat naștere”. În interpretarea Ellidei din *Femeia mării*, actrița și-a declarat de la început dezacordul hotărît față de interpretările anterioare, care considerau simbolistica piesei drept mistică, sau căutau în ea un „fatum”, ori vedeau eroina purtînd povara unei eredități patologice: „În adevăr, se spune în piesă că Ellida a avut o mamă nebună. Ar fi fost prea ușor, pe baza acestei eredități, să fac din toată frămîntarea Ellidei în cătușele convențiilor sociale, din toată pasiunea ei pentru libertate, simbolizată de mare și de necunoscutul ce vine de pe întinsul ei, un simplu caz patologic și să imprim eroinei un aspect de obsedată. E o tentație facilă și spectaculoasă, dar care trebuie evitată. Numai păstrîndu-te în cadrul realității și al normalului dai valoare deliberării... care îi permite Ellidei să aleagă liberă” și îl face pe spectator să perceapă drama ca o „biruință a realității asupra închipuirii”.¹⁸

Astăzi, această înțelegere a rolului, căutarea conexiunilor generale ale personajului ca individualitate, aspirația spre universalitate constituie trăsături distinctive ale teatrului nostru.¹⁹ Un recent oaspete străin, care a privit atent nu numai ce era de văzut în scenă, ci și sala, și a discutat cu spectatorii obișnuiți, mi-a declarat uimirea sa că însuși publicul românesc nu urmărește numai jocul actorilor, ci încearcă să deslușească, în înfrumusețarea eroului, relațiile acestuia cu contemporaneitatea. Acest public, care iubește pătimaș teatrul nou, e îndreptățit să năzuiască întîlniri cu eroi ai grandioasei noastre epoci, în care să ardă flacăra pasiunii prometeice și a spiritului faustic, să palpate inima mare a prezentului. Eroul contemporan devine o punte de legătură între cultura noastră și cea universală, sub semnul adevărului atît de cuprinzător și clar rostit cîndva de cel mai mare dramaturg român: „Mișcările lumii imprimă și sufletului nostru mișcări corespunzătoare și, între aceste două serii de mișcări, raporturile trebuie să fie de un chip totdeauna constant.”

Valentin Silvestru

¹⁸ Maria Filotti, „Am ales teatrul”, E.P.L., 1961 („Marele repertoriu — Ibsen” pp. 121—135).

¹⁹ O cercetare mai aprofundată asupra eroului teatral în legăturile sale cu lumea ar avea de urmărit în peisajul nostru și alte probleme importante, pe care studiul de față nu le-a putut cuprinde: caracteristicile concepției generale ale eroului însuși și formele în care cunoaște realitatea (de asemeni în ce raport se află cu universul cognoscibil azi), evoluția conceptului de erou în diferite epoci din istoria teatrului nostru și accepția noțiunii în diverse genuri, funcția regiei în structurarea scenică a relațiilor eroului și multe altele.