

Cultura rolului

F

rederic, regele Prusiei, a făcut soldaților săi uniforme noi, cu manșete albe, dar după o vreme, observînd că acestea se încenșesc pentru că grenadirii se șterg la gură cu dosul mincii, a poruncit să li se coase în acel loc al mundurului nasturi tăioși de metal. Purtăm și azi la antebrățele surtucelor cîte trei bumbi ascuțiți, fără să știm de ce. Pe la mijlocul veacului al șaptesprezecelea, pe cînd era moda ca oamenii cu ifose să aibă locuri chiar pe scena teatrului, unii filfizoni beți obișnuiau să cadă în sală; cineva, un francez isteț, a construit o rampă care să împiedice ori măcar să îndulcească asemenea accidente. Cu timpul, s-au pus aici luminări, pe urmă felinare, becuri. Multe teatre păstrează și azi rampa, fără să știe de ce. Cîndva, de mult și nu chiar prea, unii actori primeau rolul de la directorul trupei sau de la regizor, îl învățau pe de rost și apoi îl spuneau pe scenă cum se pricepeau, fără să știe despre ce e vorba în restul piesei, cine a scris-o și de ce se joacă. Se mai observă oare și azi asemenea moștenire? Greu de crezut. Dar o anume indiferență actoricească față de piesa întreagă parcă tot se mai întîlnește cînd și cînd; și cîte o doză de nepăsare față de public, păstrată din vremea cînd publicului obez și obtuz îi erau indiferenți artiștii; și cîte un rest de părere că artistului nu-i este necesară cultura, rămas pesemne din preistoria artei, cînd histriion era sinonim cu piază. Progresul teatrului se realizează învingînd asemenea prejudecăți, reconsiderînd mereu opiniile care s-au perimat, lărgind, în lumina dezvoltării, acele noțiuni teoretice care rămîn, la un moment dat, cu o sferă prea îngustă.

Cerința unui actor cu o vastă *cultură generală* — cerință veche și stăruitoare — e cu atît mai imperioasă azi și cu atît mai mult la noi, unde transformările social-istorice au revoluționat și cultura, dîndu-i un caracter de masă și integrînd-o ca factor constitutiv în procesul de formare a unui om nou. În general însă, accepția termenului de *cultură generală*, în ceea ce-i privește pe actori, este cultura artistică, considerîndu-se adesea că aceasta înseamnă să citești versuri,

să asculte muzică, să viziteze muzeele, să consumi literatură și cinematografie. Dar în vremea noastră știința capătă o importanță considerabilă în societate, problematica științifică se extinde asupra multor domenii ale vieții sociale, numărul oamenilor de știință crește într-un ritm mai înalt decât ritmul de creștere al oricărei altei categorii de lucrători, depășind chiar ritmul de creștere al populației. După părerea lui John Bernal, peste un secol, aproximativ 20% din populația globului se va ocupa direct sau indirect cu rezolvarea sarcinilor științifice; academicianul N. N. Semenov afirmă că în viitor jumătate din omenire va participa într-un fel sau altul la munca științifică¹. Implicit, accepția termenului de cultură generală se lărgeste mult.

Tot astfel, cerința unei vaste *culturi de specialitate* — adresată actorului — e mai veche și are cu atât mai mare îndreptățire astăzi, la noi, cu cât exigențele față de calitatea artei cresc continuu. În accepția curentă, cultura de specialitate definește mai ales cunoștințele în materie de literatură dramatică, experiențe și sisteme actoricești și regizorale, istoria teatrului². Sarcinile social-istorice ale artei ridică însă problema lărgirii conținutului termenului de cultură de specialitate, care are a cuprinde azi și cuceririle cele mai noi ale esteticii ca știință a legilor creației. Procesul de creație, în conformitate cu legile frumosului — zice estetica —, presupune că omul nu poate crea independent de însușirile existente în mod obiectiv, de caracterul și calitatea externă și internă a obiectului. Dar obiectul artei este omul văzut în relațiile și condiționările sale sociale; reflectarea în arta realist-socialistă a omului nou și a noilor relații sociale din țara noastră implică studiul științific al realităților și al creației însăși.

Pe aceste considerente apare și cerința unei munci calitativ superioare, diferită de trecut, a actorului asupra rolului. Nu se mai poate lucra rolul în formula muncii de cabinet și cu exclusivă raportare la text. Teatrul modern se bizuie pe sporirea coeficientului de aport actoricesc în actul de creație teatrală, în funcție de lărgirea menirii educative a artei, de exigențele estetice ale întregii societăți și de aspirația generală spre un stil contemporan.

Și apoi, firește, trebuie înfrîntă prejudecata culturii ca depozitare avară și oarbă de cunoștințe menite să mobilizeze memoria, precum vechiturile un magazin de consignație. Cultura artistului e un proces de asimilare continuă și raportare la obiect, orientat spre funcțiile principale ale artei sale, ținând seama de dinamica gustului publicului și propriile nevoi spirituale de cetățean al lumii socialiste. În creație, ea se exprimă în fondul sufletesc și orizontul personajului, în contemporaneitatea lui. Și, în ultimă instanță, condiționează viabilitatea lui artistică.

Cite personaje nu bat la poarta memoriei noastre intelectuale și afective? Într-un an teatral se perindă prin fața ochilor noștri sute și sute de personaje, o mulțime fremătândă, colorată, felurite chipuri și siluete care aspiră nu numai să-și trăiască viața scenică, ci și să se impună amintirii. Unele îi rămân, lumina altora pălește treptat pînă se preschimbă într-o umbră, iar cele mai multe trec pentru veșnicie în împărăția uitării. Nu-i pierdem din memorie pe Matei din *Citadela*, pe Ceocilteu sau pe Nila, o păstrăm vie în conștiință pe Valia-Iulia Borisova sau pe Mercadet-Vilar, ne rămîn ca printr-o ceață Millo-Director sau Jules Durand (nu mai ținem minte cum arătau), după cum nu ne mai amintim cum se numeau protagoniștii *Văduvei istețe* sau tinerii din *Viori de primăvară*, și i-am uitat cu totul pe cei din *Din prea multă dragoste*. În lupta pentru o viață scenică îndelungată și rămînerea în panteonul artei, personajul e pregătit, înarmat de autor și făcut să acționeze de către actor. Izbînda lui depinde de mulți factori, dar hotărîtor e sensul existenței sale sau, mai exact, modul în care își înscrie existența în universul spiritual al contemporanilor, cum contribuie la soluționarea uneia sau a alteia din problemele timpului, ale formării unei conștiințe noi.

¹ Interesante considerații și date pe această temă, în articolul redacțional „Rolul științei în societatea contemporană” din revista „Probleme ale păcii și socialismului”, nr. 4/1963, pp. 44—46.

² Ani de-a rîndul, în vechile Conservatoare de artă dramatică materiile de cultură specială se rezumau la un singur curs. În cartea „Am ales teatrul”, Maria Filotti notează: „incontestabil că programul Conservatorului, așa cum era pe atunci (anul 1922 — n.m.) nu corespundea deloc cerințelor multiple ale pregătirii unui actor, el neglijînd cu totul cultura generală... viitorul actor urma pe vremea aceea la Conservator un singur curs de cultură generală, cel de istoria literaturii dramatice. Mai tîrziu s-au adăugat și lecții de dans ritmic. Atît.” (pp. 194—195).

Într-o asemenea raportare largă dar necesară, făurirea unui personaj scenic e un act însemnat de cultură artistică, presupunând un creator cult. Tocmai de aceea, interpretării intră în acest vast laborator artistic care e teatrul, după ce au absolvit o școală superioară unde învață multe despre profesie și meseria însăși. Ceea ce se învață mai puțin la școală, și aproape deloc după isprăvirea ei, este metodică studiului continuu asupra rolului, pornind de la ideea că, pentru făurirea fiecărui nou personaj, între talentul cu care se naște actorul și meșteșugul pe care l-a dobândit trebuie să se producă scintea electrică a fuziunii, mediul necesar acestei fuziuni constituindu-l nu textul personajului, care e un dat elementar, ci cultura rolului. Altminteri, avem de-a face — și adeseori chiar așa se și întâmplă — cu transpuneri nu cu creații, cu distribuții nu cu o lume scenică, cu actori nu cu artiști. „Înainte de a fi acrită, ea e artistă“ — scria de mult Camil Petrescu despre o protagonistă³, făcând o distincție fină între artă și meserie, căci orice actor știe să joace un rol, așa cum orice pictor știe să reproducă natura în culori, orice gazetar să scrie un articol, orice croitor să taie stofa veșmîntului după măsura luată cu centimetrul; dar pentru a crea un personaj, a-i da individualitate, a-l face să trăiască strălucitor, e nevoie de organizarea tuturor facultăților spirituale și harurilor naturale spre un țel determinat, în încordarea prelungită a studiului și observației directe asupra naturii umane.

În construirea personajului, actorul se folosește de text și de harul său natural, iar uneori rămîne la aceste date elementare, care constituie numai premisele. Așa iau naștere personaje „pasabile“, care „trec“ — și prin spectacol și prin memoria publicului. Materia literară și talentul interpretului sînt necesare, nu și suficiente. Julius Lips, care a stat multă vreme printre indienii navaho, pueblo și hopi din America de Nord, povestește că locuințele lor sînt făcute din aceeași piatră care se folosește și la ridicarea zgîrie-norilor și că seamănă surprinzător cu așa-numitele „pent-houses“ care, construite pe clădirile înalte din New York, sînt socotite simboluri ale inventivității moderne⁴. Între constructori e însă o distanță culturală imensă și, în orice caz, arhitectului îi este necesară cunoașterea a tot ceea ce are legătură cu viitoarea clădire. Cu atît mai mult actorului, care este și arhitectul, și clădirea însăși. El realizează caractere, și acestea i se cer pe cît de pluralitate în relațiile cu universul ambiant, pe atît de diverse în structura lor interioară; pe cît de capabile în posibilitatea de a cunoaște lumea, pe atît de puternice în a se autocunoaște. Camil Petrescu lega, cu o mare perspicacitate estetică, cunoașterea de realismul personajului, constatînd că „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 cunoștința de el însuși, e încă și mai real.“⁵

Cred că actorul trebuie nu numai să cunoască tot ceea ce se referă la personaj, ci să și descopere într-un fel acest tot. În cazul unor piese de o anume factură, tot-ul pare să însemne, la prima vedere, foarte puțin și să inducă deci în eroare. Teatrul modern cuprinde destul de numeroase simboluri, abstracțiuni, alegorii, într-o piesă sau alta apar forme criptice, se scriu fabule dramatice, iar pentru descifrarea lor e necesară uneori o cheie nu prea complicată. Aparent, personajele unor piese moderne sînt lesnicioase și simple, întrucît sînt despuiate de identitate, biografia lor e elementară, aspectul fizic e lipsit de importanță, și au o trăsătură dominantă care e și axul lor dramatic. Despre domnul Biedermann din *Incendiarii* de Max Frisch află numaidecît, din expoziția piesei, că e un mic-burghez rău și laș, iar pe parcursul acțiunii nu i se mai adaugă alte caracteristici. Nici nu e precizată țara în care se petrec faptele. Dar e aproape imposibil să se cucerească planul de generalizare urmărit de autor, rechizitoriul arzător împotriva micii burghezii vest-europene, care deschide cu bună știință ușa neofascismului, dacă nu se studiază amănunțit contradicțiile adînci care-l macină pe acest mic-burghez ca tip al societății burgheze actuale, presiunea pe care o suportă din partea marelui capital și spaima de muncitorimea organizată, nevoia de a găsi sloganuri convenabile situației sale economice și sociale și miopia obtuză cu care își însușește lozincile demagogice ale neofasciștilor, dorința de a nu merge

³ În „Opinii și atitudini“, Editura pentru literatură, 1962, p. 364. Și nu numai aici. În prima notă de subsol din „Patul lui Procust“, e notat răsplat: „Am avut întotdeauna convingerea — și azi mai înrădăcinată ca oricînd — că «meseria», «meșteșugul» sînt potrivnice artei“.

⁴ „Obirșia lucrurilor“, Editura științifică, 1958, p. 50.

⁵ Op. citat, p. 333.

prea departe și incapacitatea de a se opri ori schimba drumul. În asemenea cazuri, actorului îi sînt necesare numeroase date care să-i deseneze latura generală a imaginii artistice și să-l sprijine cît mai exact în procesul de abstractizare. Aș îndrăzni să spun că sînt din ce în ce mai numeroase împrejurările — cel puțin pentru transpunerea dramaturgiei moderne — în care interpretii trebuie să dobîndească și o *fantezie științifică*. Căci, cînd nu se descoperă esențele și se rămîne numai la aparențe, se sărăcește sau se desfigurează personajul, ba chiar i se deturneză și înțelesul. Personajul principal din *Al patrulea* poate să fie tipul intelectualului american mijlociu care, în condițiile primejdiei unei noi conflagrații, se regăsește pe sine ca luptător pentru o lume dreaptă, ca om, îndrăgostit, prieten — și așa a și fost la București, cînd l-a jucat Septimiu Sever; dar poate fi numai fostul soldat, speriat acum că e căutat de niște vechi tovarăși de arme pentru o acțiune primejdioasă, pe care în cele din urmă o acceptă fără o prea mare tragere de inimă — așa cum a apărut în spectacolul ploieștean cu aceeași piesă. Considerat numai în angrenajul strict al intrigii, Esop, în *Vulpea și strugurii*, s-a arătat în unele reprezentări ca un caz ciudat de bărbat monstruos, care, cu inteligență mucalită, cucerește două femei frumoase; dar în cel puțin un spectacol s-a înfățișat într-adevăr ca un simbol al înțelepciunii omenеști, înfrîngînd mitul fals al superiorității intelectuale a stăpînului față de sclav, proclamînd libertatea ca un drept inalienabil al omului.

Cunoașterea, necesară, a tot ceea ce are legătură cu personajul se referă și la piesele în care se reflectă evenimente concrete, care reproduc tipuri istorice autentice sau împrejurări istorice reale. Și aici însă, *tot*-ul trebuie determinat de actor, înlăturîndu-se eroarea studiului parțial, unilateral, al elementelor formal reconstitutive. Prea adesea se cercetează numai costumul, mișcarea, grima, pronunția textului, copiindu-se tablouri de epocă, uitîndu-se în schimb că veritabilul concret-istoric se obține prin raportarea la condiția socială a personajului, la configurația spirituală a epocii. Numeroasele și îndelungatele convorbiri ale lui Camil Petrescu cu Mihai Popescu tindeau să elucideze în primul rînd natura reacțiilor lui Bălcescu în diferite circumstanțe, ținînd seamă de luciditatea sa politică și formația sa romantică. Lucia Sturdza Bulandra era interesată totdeauna să descopere acele date ale personajului care depășeau identitatea lui strictă: „Un tip oarecare, produs al modei timpului, este ușor de observat: particularitățile care îl deosebesc sînt foarte izbitoare și relativ puține la număr; ele consistă, în cele mai multe cazuri, în îmbrăcăminte, în felul de a vorbi, de a umbla etc. Pe scurt, sînt manifestări exterioare izvorîte din capriciul timpului în care trăiește și odată cu care va muri. Se pot nota cu mare înlesnire. Nu putem spune același lucru cînd e vorba de tipurile eterne, de caracterele nepieritoare... într-unul din ele noi studiem o mie de suflete... Observația noastră nu se mai mulțumește cu manifestările externe, ea vrea să cunoască sufletele, ...deosebindu-se între ele prin infinitele circumstanțe în care natura și societatea le-au format.”⁶

Oare nu din cauza cantonării obsesive în muzeistică, arhivistică, arheologie s-au expedit adesea mari piese istorice din repertoriul național în zona unei factologii plicticoase? Este relativ greu să conștii autenticitatea exterioară a aparițiilor lui Ștefăniță-Vodă și Luca Arbore în vreuna din nu puținele reprezentări ale *Viforului*, deși, desigur, uneori poți să te întrebi dacă tînărul domn umbla în permanență cu coroana pe cap, sau dacă vîrstnicul său sfetnic nădușea și iarna și vara înfășurat în blăni de samur⁷. Nu s-a obținut însă nicăieri, deocamdată, o identitate spirituală, o explicare istorică veridică a personajului și a țelului său. Și chiar dacă s-ar fi ajuns la concluzia că nu se află clară nici în piesă, tot ar fi fost de așteptat ca vreunul din interpreți s-o *propună*. Dan Nasta, de pildă, a propus-o pentru Despot-Vodă (la Iași), reliefind în personalitatea eroului cărturarul umanist și diplomatul subtil, în permanență contradicție cu aventurierul dornic de măriri și condotierul lipsit de scrupule.

⁶ Lucia Sturdza Bulandra, „Amintiri... amintiri...”. Editura de stat pentru literatură și artă, ediția a II-a, 1960, p. 256.

⁷ Această întrebare s-a și pus într-un fel, argumentîndu-se amuzant — și în același timp cu logică și istoricitate — că Ștefăniță nici nu purta coroană... (vezi articolul „Caiet de regie” de Victor Eftimiu, în „Contemporanul”, nr. 22 din 31 mai 1963).

Teatrul cult cere, așadar, actorului să nu se rezume la generalități privind personajul și nici să nu se restrângă la autenticul exterior. Se impune din ce în ce mai stăruitor cunoașterea *problematicii* eroului. Azi nu se mai poate juca Hamlet numai purtând costumul de catifea neagră și arborind un aer meditativ. Dacă actorul e serios față de propriul său talent, față de autor și de public, atunci va trăi drama personajului, căutând să-i afle rădăcinile. Conștiințiozitatea artistică îl va trimite la bibliotecă, nu numai pentru a citi memorii și comentarii despre rol și scriitor, ci pentru a reface biografia tânărului prinț danez. Hamlet era un intelectual al vremii, și e important de știut cam ce fel de discipline s-ar fi studiat la o universitate ca aceea din Wittenberg, ce anume filozofie curentă din epocă i-a predat Shakespeare, ce concepții despre adevăr poartă fiul de rege. Este aproape imposibil să-ți propui a-l interpreta pe Galileu, fără să cunoști bine viața lui și marile sale descoperiri, fără să știi măcar în linii generale ce anume dogme aristotelice și erezii ptolomeice a sfărâmat și care anume principii noi ale lui Copernic le-a apărât și propagat. Fără să cunoști, măcar și foarte sumar, teoriile sale — care statorniceau noua metodă științifică, experimentală, întemeiau știința dinamicii, opuneau principiul cauzalității concepției teleologice, pulverizau dogma geocentrismului și basmele antropomorfe — nu poți pricepe nici furia grozavă a bisericii împotriva-i sau minia dezlănțuită a scolasticilor; după cum nu poți înțelege nici fenomenul extraordinarei popularități a descoperirilor sale, care corespundeau sarcinilor puse oamenilor de știință ai vremii de dezvoltarea societății. Și, bineînțeles, nu poți realiza pe scenă viața spirituală a acestui om neobișnuit care, în bezna cumplită a unui ev luminat de ruguri, a îndrăznit să-și asume răspunderea — precum însuși zice — de „a apărea în mod public, în fața lumii, ca martor grăitor de adevăr“⁸. Oarecum asemănător se pune chestiunea și în ceea ce-i privește pe constructorul Solness, profesorul Higgins, inginerul Somov, care — deși n-au existat vreodată aieva — s-au născut în gândirea lui Ibsen, Shaw, Gorki ca tipuri inspirate de realitatea vremii, nu numai în constituția lor psihică și etică, ci și în calitatea profesională care, la rîndul ei, era aleasă, extrasă dintr-un anumit cimp problematic ce se cere studiat pe coordonatele indicate de piesele respective.

Și tot astfel se cer a fi examinate, în arie largă, și condiționările problematice ale disputei între oamenii de știință Proca și Athanasescu din *Steaua polară*, sau solul filozofic și climatul spiritual din care se nutrește polemica lui Platonov din *Oceanul*, împotriva falselor aparențe și a ideilor eronate despre principialitate, încredere, prietenie.

Cu alte cuvinte, azi capătă o pondere hotărîtoare, în munca de construire a personajului, cunoașterea de către actor a *ideilor* eroului și ale epocii sale. G. Tovstonogov vede în cantitatea de studiu și cugetare cheltuită de actor, însăși măsura contemporaneității artei actoricești: „calitatea esențială care conferă contemporaneitate artei actorului este intelectul, încordarea minții. Dacă înainte această calitate era o particularitate individuală a talentului unui număr mic de artiști cu adevărat mari, acum ea trebuie să devină elementul principal și determinant în stilul jocului actoricesc al fiecărui interpret. În esență, în teatrul contemporan, particularitatea fundamentală a caracterului scenic trebuie să devină stilul deosebit, individual, de gândire, atitudinea eroului față de lume exprimată într-un mod specific de reflecție“⁹.

Cultura înaltă a rolului este și posibilitatea cea mai eficientă de contact creator între actor și autor, între actor și regizor, între actor și spectator, între actor și spectacol. Căci a cunoaște tot ce e necesar despre Robespierre înseamnă să refaci cel puțin o parte din drumul străbătut ani de-a rîndul de Romain Rolland prin vrafuri de cărți, documente, imagini, mărturii despre Revoluția Franceză —

⁸ În „Dialoguri“ — „Dialogul asupra celor două principale sisteme ale lumii — ziua întii“. Cit de profund i-a studiat viața și opera Brecht (și apoi regizorul Engel și actorul Busch) se poate vedea chiar și din amănunte. Scena carnavalului din piesă (și din spectacolul teatrului berlinez) înfățișează într-o imagine puternică urmările binefăcătoare ale muncii chinuitoare a savantului, de propagare în popor a adevărilor descoperite de el: o bucată de vreme Galileu a umblat cu telescopul prin Italia, oprindu-se în piețele publice ca să arate, cui voia să vadă, „cerul cel nou“.

⁹ În articolul „Despre actorul contemporan“, tradus în „Teatrul“, nr. 10/1962 (p. 74).

pestru a scrie piesa care poartă în titlu numele revoluționarului; înseamnă deci a-l cunoaște pe autor, a te apropia de el, a re-crea personajul în realitatea vremii, pe calea propusă de piesă, a-l înțelege pe deplin. A cunoaște *tot*¹⁰ — sau mult din ceea ce se poate cunoaște — despre personaj înseamnă a te apropia sufletește și artistic de regizor, a-l sprijini hotărâtor în realizarea concepției asupra întregii reprezentații. Așa s-a întâmplat, de pildă, în conlucrarea fericită dintre tânărul Gheorghe Popovici-Poenaru și experimentatul regizor Moni Gheleterter în crearea monumentalei figuri a lui Lenin pe scena Naționalului.

E în afară de orice îndoială că gradul de cultură al actului actoricesc măsoară temperatura artistică a întregului spectacol — și cei mai buni actori o știu bine. Din păcate, sint frecvente și cazurile când nu actorul e un astfel de indice și când, dintr-o cauză sau alta, el își asumă numai sarcina de a fi prezent pe scenă, în timp ce machierul îi caută masca, scenograful costumul și podobebele, regizorul mișcarea, atitudinea, gestul, intonațiile, pauzele, ritmul frazei; ba chiar mai apare și un maestru de balet, care-i indică pașii de dans (într-un spectacol figura pe afiș și cineva care răspundea de tehnica vorbirii...). N-ar fi normal ca tuturor acestora să le prezinte întâi actorul punctul său de vedere exhaustiv asupra rolului? În unele locuri, parcă ar trebui restituită interpretului funcția sa de intelectual, de creator original și element studios, pornindu-se și de la realitatea admirației sincere a opiniei publice teatrale față de actorii care își exercită această funcție cu strălucire.

Cerința față de sporirea culturii actorului nu se manifestă numai în raport cu o anumită categorie de roluri — să zicem, personajele cu formație intelectuală. Pentru a-l interpreta pe tânărul apeductier din *Ferestre deschise* e necesară cunoașterea întregii problematici a făuririi cocsului românesc la Hunedoara, proces în care, în piesă, muncitorul este angrenat integral. În crearea lui Golovics, personajul înapoiat din *Nuntă la castel*, este de absolută trebuință cunoașterea normelor după care se dezvoltă normal gospodăria colectivă, pentru ca să fie limpede absurditatea contrapropunerilor personajului. Cerința culturii rolului e în funcție de perspectiva cultă din care se abordează astăzi la noi orice problemă de viață; iar acest fenomen e, la rîndul său, consecința creșterii continue a gradului de intelectualitate al întregului popor, care e, în același timp, publicul de azi și pentru totdeauna al teatrului nostru, și al cărui gust e înscris într-un nou univers spiritual. Nu trebuie pierdut din vedere că spectatorul știe azi considerabil mai mult decît în trecut despre personaj și are propriile sale mijloace de a-l compara cu realitatea și a-l încadra în cultura al cărei reprezentant este acest personaj. Un spectator obișnuit al reprezentației de la Oradea cu piesa lui Lope de Vega *Capriciile Belisei* își manifesta nemulțumirea față de felul cum fusese înfățișat un sclav în casa unei aristocrate spaniole. Avea dreptate; sclavul cu pricina arăta ca un gladiator roman și pe deasupra avea și un fals aer de condescendență față de stăpînă. Crezui o clipă că spectatorul în cauză cercetase piesa ca specialist, dar după o discuție a reieșit, pur și simplu, că citise lucrarea în volumul de *Comedii*, parcursese cu interes prefața, ascultase o conferință la radio, văzuse un medalion al scriitorului la televiziune — în timpul concediului petrecut pe Valea Prahovei —, participase la o expunere despre Renașterea spaniolă în cadrul Universității populare, zăbovise — într-o excursie la Leningrad — în sala spaniolă a Ermitajului, posedînd, așadar, un bagaj de cunoștințe care îl făceau să nu mai fie străin față de lumea piesei și să-și poată forma un punct de vedere propriu — deși de nespecialist — despre spectacol, nu numai o impresie.

Cu cît rolul e elaborat mai cult, cu atît sporește în semnificații penetrante, trezind la rîndu-i diverse asociații, informîndu-l pe spectator, lărgindu-i aria cunoașterii, creînd deci, la rîndu-i, cultură. Ion Manolescu îl interpreta pe capul familiei din *Cei din urmă*, odiosul aristocrat-magistrat, într-o viziune ce demonstra studiul tipului pe fundalul clasei. Ambițiile arogante erau minate, rînd pe rînd, de neputință, autoritatea de șef de clan, ce se voia tunet și trăsnet, eșua într-un penibil scandal casnic, dragostea față de fiică se transforma în execrabilă înclinare incestuoasă, pofta de măreție se meschiniza treptat pînă la satisfacția cupidă a unei mite mărunte, bacșiș, pomană, sinecură funcționarească. Fiecare intrare în

¹⁰ Pentru Maria Filotti (în cartea citată, p. 196), actorul adevărat e „vesnic minat de curiozitatea de a cunoaște totul pentru a putea exprima totul”.

scenă a personajului era confecționată monumental și fiecare clipă ulterioară demonstra că monumentul e din cea mai banală tinichea. Urmărind jocul magistral al actorului în valorificarea ideii lui Gorki, căpătai o cunoaștere substanțială a cauzelor care scoseră din arena istorică aristocrația rusă; Kolomițevii se topeau într-o lumină crepusculară, furibunzi și inconștienți, lăsând în urma lor o băltoacă abjectă, pestilențială. Jacques Debary, călăuzit de Roger Planchon, l-a scos pe George Dandin din panglicuțele vodevilești în care era îndeobște înfășurat și i-a redat calitatea de om viu, pe care i-o conferise cîndva Molière. Comedia-balet despre un încornorat fără leac, care „singur și-a făcut-o“ fiindcă a vrut nevastă nobilă, s-a transformat în drama unui om rupt dureros de ai săi și automatificat cumplit asupra nobililor în a căror tagmă a vrut să intre. Tenta tragică este, desigur, discutabilă¹¹. Dar cine a văzut spectacolul a căpătat indiscutabil o informație artistică nouă asupra valorii social-istorice și de tablou realist de moravuri al dramaturgiei lui Molière. Bărbatului i se spune că un nobil îi curtează nevasta, iar el, în loc să-l ciomăgească, își roagă socrii să atragă atenția doamnei Dandin și domnului conte că nu e frumos să se înhăiteze unul cu altul. Află că nobilul crai a pătruns în propria sa casă și nu sare să-l scoată afară în brînci, ci își cheamă distinșii socri ca să vadă adulterul și să-i dea în sfîrșit crezare. Știe că nevasta e în grajd cu mizerabilul aristocrat și nu se duce peste ei să-i spargă cu furca, ci trimite după aceeași socri nobili să vină, ca să le ceară socoteală celor doi în numele său. Din prostie, ori din frică? Nu, dintr-o realitate istorică. Dandin e țaran, deși a căpătat un simulacru de titlu și are o curte cuprinsă, cu argați și acareturi. Or, în vremea piesei, țaranii, conform dreptului cutumiar și privilegiilor feudale, se găseau la discreția nobilului, împotriva căruia nu se puteau plînge, căruia nu-i puteau intenta acțiuni după sistemul probatoriu de mai târziu. În cazul cînd nobilul era stăpînul moșiei, el funcționa și ca judecător în orice conflict al său cu locuitorii de pe domeniu. Astfel, spectacolul și interpretarea rolului principal deschid o fereastră către cunoașterea dispozitivului de clasă din timpul monarhiei absolute și către înțelegerea subiectului piesei în funcție de împrejurările sociale, juridice reale pe care le-a incriminat atît de profund genialul dramaturg.

Desigur, formele studiului întreprins de actor asupra rolului sînt foarte variate, iar materialul de studiat e selectabil în raport cu cele mai diverse criterii. Apoi: nici un fel de studiu nu are valoare dacă nu e integrat actului artistic de întru-chipare; dacă e numai *adăugat*, suprapus, atunci constituie o muncă fastidioasă și sterilă, cu efecte stingheritoare. Lecturile covârșitoare care pierd pină la urmă contactul cu țelul în numele căruia au fost pornite, ca și vorbăria fără capăt, care-i copleșește uneori pe actori în timpul repetițiilor la masă, sînt tot atît de neprielnice muncii creatoare ca și absența studiului, practicismlul sterp. E o măsură în toate — ne amintește mereu Horațiu —, sînt anumite hotare, dincoace sau dincolo de ele, totul e rău. În creația actoricească, imaginația artistului are drepturile cele mai sfinte și elaborația metodică nu trebuie să întunece spontaneitatea gîndirii, descoperirea intuitivă a trăsăturilor sufletești ale personajului, poezia vieții spirituale a rolului, libertatea mișcării scenice. Studiul și meditația cristalizează personajul și dau aripi noi fanteziei inspirate, proiectează personajul pe fundalul contemporaneității. Cultura temeinică a rolului îl ajută pe artist să rafineze emoția cu luciditate și să dea incandescență ideilor, realizînd sugestia afectivă și intelectuală într-o vibrație unică, inefabilă.

Iar lucrurile evoluează astfel în cadrul culturii noastre socialiste că, cu cît actorul va fi mai bine pregătit, din punct de vedere intelectual, în îndeplinirea muncii sale artistice, cu atît va putea vorbi mai lesne, de pe scenă, spectatorului său de azi ca de la om la om.

Valentin Silvestru

¹¹ Interpretarea trupei franceze, care a fost la București în mai 1963, nu este totuși desprinsă de o anume tradiție teatrală națională, în ceea ce privește această piesă. Gravura lui François Chauveau de pe frontispiciul ediției 1669 a operelor lui Molière o înfățișează pe Madeleine Béjart în rolul doamnei de Sotenville, îmbrăcată într-un veșmînt deloc pompos, asemănător cu cel purtat de interpreta de la Villeurbanne. În cartea sa „Monsieur Molière“ (Bruxelles, Ed. Brepols, 1958), Pierre Descaves, administrator general al Comediei Franceze, scrie că „George Dandin „e o piesă crudă. Dacă ea provoacă risul altădată, astăzi nu mai e privită cu aceeași optică indulgentă. Pină la urmă, Dandin e deplins“. N-a fost oare aceasta și intenția autorului? se întreabă cercetătorul, pe gînduri...