



KOVÁCS GYÖRGY

DESPRE NOU ȘI VECHI ÎN ARTA ACTORULUI

Când l-am văzut pe artistul poporului Kovács György în Profesorul Mamlock, am înțeles mai bine ce mult are de spus publicului acest actor-cetățean. Chipul doctorului Mamlock, al savantului contemporan cu anii întunecați ai fascismului și victimă a lor, Kovács György l-a săpat într-o imagine puternică, de neuitat. Interpretarea lui, ridicând fiecare amănunt pe treapta superioară a generalizării, creează spectatorilor neconținută impresie că în scenă se discută una din problemele fundamentale ale epocii noastre: apărarea umanității, a demnității omenești, veghea trează față de „pintelul care mai poate rodi și azi năpârca” fascismului. Creația lui Kovács iradiază încredere în victoria omului, chiar în momentele cele mai tragice din istoria secolului al XX-lea, actorul proiectând evoluția scenică a rolului pe demonstrația unei idei majore, amintindu-ne cu vintele lui Fucik: „Oameni, eu v-am iubit. Vegheați!”

Kovács György este un actor cu o personalitate creatoare puternică, cu o vigoasă forță de zămislire în scenă a unor caractere epocale, distincte, aparținând

In Barabas din „Ultimul tren” de Eugen Mirea
și Kovács György

unor structuri psihologice și epoci istorice diferite. Vitalitatea și protejitatea posibilităților sale interpretative cuprinde, într-un întins arc, variatele specii ale artei dramatice, de la cele comice, satirice, grotești până la hiperbolă, la elegantele personaje romantice, „clasice” în exprimare și ținută; de la eroii frământați de chinurile neliniștitoarelor întrebări vitale ale omenirii, la puternicele și luminoasele chipuri eroice. Fizionomii, măști diferite: zbuciumatul Teterev; venalul Cațavencu; Bucșan, cu morgia-și înghețată și puterea-i distrugătoare (conceput în scenă ca un balon ce se dezumflă treptat); Cyrano, cavalier al demnității omeniești și al sentimentelor curate; Tartuffe, brutală, violentă bestie, travestită în cucernicie fățarnică; sau Astrov, frumosul, talentatul „duh al pădurii”, al cărui talent și a cărui energie creatoare s-au irosit măcinate într-o viață istoricește condamnată... În diversitatea acestor tipuri și caractere, cu nimic asemănătoare în intruchipările lor trupesti sau spirituale, regăsim, de fiecare dată, ca o trăsătură esențială și determinantă a imaginii artistice, puternica personalitate a actorului-interpret Kovács György, el nefăcând parte din rindul acelor actori care se topecș până la nerecunoaștere în compozițiile sale. Fecunditatea, forța artei lui constau în capacitatea de a plămădi, de a compune, de fiecare dată, noi și memorabile chipuri, în care actorul creator se păstrează cu o pecete proprie, consecvent întotdeauna principiilor sale artistice, concepției sale despre lume.

* * *

Ne-am adresat lui Kovács György cu rugămintea să ne caracterizeze mijloacele artistice specifice artei interpretative contemporane. Întrebarea i-am pus-o într-o după-masă de iunie la Cluj, pe terasa din Piața Păcii — loc preferat de recreare; mai erau câteva ore până la premiera Unchiului Vania, spectacolul Teatrului de Stat din Tg. Mureș (secția maghiară), în turneu pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. Actorul ne-a mărturisit atunci că nu-i place să „teoretizeze”, să elaboreze teorii generalizatoare, preferând... să joace!

La întrebarea: „care e rolul preferat?”, cei mai mulți actori răspund: „ultimul”. „Nici eu nu fac excepție”, declara Kovács în primăvara anului 1956*, relatînd despre elaborarea rolului Kossuth din piesa Făclia a lui Illyes Gyula.

Au trecut de atunci șapte ani, și cu fiecare creație, pe scena Teatrului Maghiar din Tg. Mureș, se statornicea, desigur, mereu înnoită și aceeași, și dragostea actorului pentru fiecare rol nou pe care-l intruchipa. Așadar, acum, rolul preferat e Astrov.

Timp de doi ani de zile, Kovács György a meditat și a lucrat la rolul doctorului din Unchiul Vania. Imaginea lui Astrov, Kovács a gîndit-o și a văzut-o cu mintea și ochii publicului de azi și pledînd, prin acest rol, împotriva lumii sterpe și trîndave a Serebreakovilor care înăbușeau și ucideau talentul, credința, valorile umane. El redă cu pregnanță actualitatea, răsunetul contemporan al operei cehoviene: lupta oamenilor cinstiți pentru afirmarea muncii creatoare, pentru triumful frumosului etic, împotriva imposturii, împotriva falselor valori și glorii, în umbra cărora se veșteșesc și se pierd adevăratele, realele talente, acei așa-ziși „oameni mărunți”, care alcătuiesc de fapt „sarea pămîntului”.

...Cu spatele la public, rezemat de una din colonadele ce susțin terasa vilei, Kovács-Astrov evocă, la prima ridicare de cortină, cu un glas reținut, ușor sec, dar profund îndurerat, lupta izolată și grea a medicului de țară împotriva mizeriei, a mortalității și ignoranței din Rusia țaristă. După primele replici schimbate cu dădăca, pe chipul lui Astrov se așterne un ușor zîmbet trist care, imperceptibil, se modelează în nenumărate nuanțe. Uneori, zîmbetul devine o grimasă batjocoritoare, ca atunci cînd Kovács-Astrov silabisește etichetele sticlucelor cu doctorii pe care Serebreakov le-a adunat din întreaga Rusie pe unde și-a plimbat podagra și găunoasa, sterila lui știință; alteori, pur și simplu, o ironie subțire și tăioasă, ca în scenele cu Elena Andreevna, a cărei mîrginire și gîndire parazită o împiedică să i se alăture lui, să-l urmeze; jalnic însă, trist, deznădăjduit chiar, devine zîmbetul lui Astrov în fața Soniei, în actul II, cînd el fuge, scuzîndu-se că e surprins fără cravată; de fapt, el cerșește iertare, nu pentru ținuta lui, ci pentru degradarea și ratarea sa, neputința de a face ceva pentru a se salva. Reacțiile sufletesti complicate, fine, contradictorii ale acestui personaj lucid, erou central al „scenelor din viața de țară”, apar subordonate unei idei majore, cu perseverență urmărite în perspectiva dominantă a rolului: pasiunea muncii, refugiul în muncă, aspirația

* Kovács György, *Fără sufler*, revista „Teatrul”, nr. 6/1956.

spre frumusețea valorilor morale, încrederea în viitorul care-i va recunoaște truda, nerecunoscută de cei din juru-i, dar necesară generațiilor următoare.

Kovács nu-l concepe pe Astrov ca pe un vizionar înflăcărat, romantic, desprins de solul realităților cotidiene, nici ca pe un ciudat iubitor al pădurii, văzut — aici — ca simbol sau metaforă a vieții rusești; și nici ca pe un straniu cugetător, vegetarian și iubitor de paradoxuri, care, după trei ore de subtile incursiuni în psihologie, dispăre din scenă, făcând o curioasă remarcă despre insuportabilele arșite din Africa...

În viziunea lui Kovács, Astrov apare ca un ins lucid, pătruns de conștiință civică, un gânditor activ, un muncitor pasionat cu brațele și cu mintea. Soarta pădurilor îl preocupă intens, tot timpul și în mod extrem de concret, ca o importantă problemă economică și socială a timpului său, așa cum s-ar preocupa azi, la noi, un medic de țară de electrificare sau de irigarea cîmpurilor. Această preocupare practică și totodată teoretică îl deosebește pe Astrov de ceilalți; el e singurul care muncește și e conștient de utilitatea — cel puțin în viitor — a muncii sale, spre deosebire de Unchiul Vania, deznădăjduit că și-a sacrificat viața unui idol fals, unei nuliități. Celebrul monolog al lui Astrov despre crucea pădurilor, sau expunerea hărții „verzi“ a județului, desenată de mîna sa, Kovács le rezolvă cu simplitate sobră, fără urmă de patetism și accente fals-poetice, ci laconic, într-o demonstrație științifică, pasionată; cînd, în sclipirea fulgerătoare a unei priviri, el sesizează indiferența Elenei Andreevna pentru preocuparea lui vitală, observă micul și meschinul ei plan de a-l seduce, în Astrov răsare brusc un dispreț profund nimicitor față de ea, și el îmbracă calculat, calm, masca cinismului, a seducției sensuale, ușuratece. Kovács relevă acele caracteristici spirituale ale lui Astrov consonante cu contemporaneitatea, înzestrîndu-l cu o bărbăție lucidă, cu o înțelegere clară a tragismului destinului său, limitat la trista condiție a intelectualiilor în Rusia țaristă, refuzîndu-i ancorarea în iluzii căldute, în minciuni consolatoare, în amăgiri. Continuu prezent în scenă, la fel de impetuos în tăceri ca și în replici, Astrov gîndește neconținut, meditează asupra evenimentelor, a sensurilor lor, îi judecă pe ceilalți și pe sine. Kovács izbutește astfel să transmită spectatorilor întreaga intensitate a gândirii sale, emoționînd și trezind în public o atitudine activă. Iată, de pildă, un moment semnificativ din primul act: în fața mesei, cu samovarul încins, s-au adunat cu toții. Elena se leagănă leneș în hamac, iar Astrov, de o parte, frunzărește într-un fotoliu ziarele, distrat, indiferent la banala conversație din jur. Cînd însă Elena se adresează „Ciupitului“, lui Teleghin, invitîndu-l să bea ceaiul cu ei, Kovács-Astrov tresare, o privește pătrunzător, lung, ca apoi să se cufunde iar în lectură. Elena s-a arătat distrată, indiferentă față de oamenii din jur, lui Iliia Ilici i-a spus „Ivan Ivanici“ și n-a băgat de seamă că scăpătatul moșier locuiește în mîncă în permanență la ei. Astrov, prin privirea lui, o judecă aspru — cuta amară de sarcasm care i se desenează în colțul gurii exprimînd profundul lui dispreț pentru frumusețea parazită, trîndavă, jîgnitoare. Sau alt exemplu de reliefare nuanțată, gîndită a unei situații, rezolvările raționale convertindu-le într-o puternică formă emoțională. În ultimul act, Kovács-Astrov știe că nu mai este nimic de făcut, dar nu vrea să se lase înfrînt. Cu capul sus, cu brațele încrucișate pe piept, el îl atacă pe Vania cu umor, cu autoironie tonică, înviorătoare, bătîndu-și joc de jalnicile gînduri de sinucidere ale acestuia. La intrarea Elenei și a lui Serebriakov însă, Astrov se întoarce brusc, uitîndu-se lung pe fereastră. Iși aprinde o țigară, fumează crispat. I-a pierit umorul, i-a dispărut alura zeflemisitoare; acum știe că totul s-a sfîrșit, că Elena, care l-a preocupat într-adevăr o clipă, nu este decît frumusețe exterioară, vană, inutilă. Liniștit, hotărît, îi spune că trîndăvia ei și a lui Serebriakov i-a molipsit, i-a îmbolnăvit pe cei din jur, și pe el l-a împiedicat să muncească, să-și îngrijească bolnavii și pădurile. Kovács-Astrov realizează că femeia din fața lui nu-i înțelege limbajul, gîndurile, problemele; sentimentală, ea îi ceruse „creionul drept amintire“ — și atunci lui îi revin umorul, ironia, tonul persiflant și o invită, cu o galanterie batjocoritoare, la conacul lui „căzut în ruină, în stilul lui Turgheniev“. Se aude clinchetul clopoșeilor. Au plecat. Kovács-Astrov, cu capul dat pe spate, cu pleoapele căzute greu peste ochi, în picioare, stă rezemat de o veche mobilă. Chipul lui brazdat, răvășit, sugerează suferințele cumplite ale Astrovilor, care nu-și puteau depăși veacul, istoria silindu-i să rămînă niște puternici oameni de prisos.

* * *

Nelipsitul subtext al cuvîntului cehovian, subtila neconcordanță dintre replicile eroilor și gîndurile lor, Kovács le-a reliefat în planul al doilea al vieții per-

sonajului. El a legat trăirea intensă, realistă, a fiecărui moment de reprezentarea rațională, lucidă, a semnificației majore, ideologice, a scenei respective. Cum îl intruchipează, așadar, Kovács pe Astrov? „Trăind” intens viața rolului, sau „reprezentându-l” într-o detașare critică, rațională, distanțându-se astfel față de personaj? Firesc, una dintre primele întrebări pe care i le-am adresat privea această nedumerire.

— În primul rând, să ne gândim unde să-l clasificăm pe Cehov — la clasici sau contemporani? Eu îl consider pe Cehov ca pe un mare clasic contemporan. În consecință, pe Astrov nu l-am văzut doar ca pe un personaj fixat iremediabil în chenarul vieții rusești de la sfârșitul veacului trecut, ci m-am gândit și la actualitatea multora din replicile sale: lupta în numele frumosului, al principiului muncii active, creatoare, împotriva falselor valori, a imposturii, a demagogiei — specifice elemente ale gândirii și moravurilor burgheze —, pledoaria lui Astrov răsună cu putere exemplară și în lumea noastră, unde, pe plan ideologic, se dă neconținut lupta între nou și vechi. Cît privește dilema între modul de *trăire* sau de *reprezentare* a unui rol, care preocupă atât de mult critica dramatică... Fără *trăirea* actorului, teatrul ar fi un meșteșug sterp, o meserie ce se poate învăța, dar care ar rămîne literă moartă. În teatru, seară de seară, de la prima pînă la ultima replică, trebuie să simți incandescența actorului, a regizorului, a întregului colectiv. Cîteodată, am impresia că la unii actori dispăre, sau se pierde pasiunea pentru teatru, bucuria de a juca. Și atunci ce rămîne? O înregistrare de condică, funcționarească, a unor gânduri și sentimente! Indiferent dacă actorul trăiește sau își reprezintă personajul, importantă se arată reacția publicului, și aceasta mă preocupă în cea mai deplină măsură. Importantă pentru mine, actor, în spectacol se arată măsura, cantitatea intensivă — deci calitatea — prin care eu, cu mijloacele mele specifice, pot, în răs-timpul limitat de două ore și jumătate, să-i modelez spectatorului concepția despre viață, eventual, să i-o schimb, să-i determin noi raporturi față de diverșii parametri ai vieții sociale din jurul nostru.

— *Îmi îngădui aici să fac o paranteză pentru a vorbi despre publicul pe care l-am văzut la Cluj. Este impresionant să urmărești, seri la rînd, cum oameni de categoriile cele mai diverse — profesori universitari, studenți, muncitori, tehnicieni și foarte tineri ucenici, țărani colectivști, veniți cu autobuzul din satele din împrejurimi, și elevi — sînt cuprinși de aceeași emoție în fața textului cehovian și, în general, în fața faptului de artă, și cum știi să răsplătească această artă: cu entuziasm, cu pasiune, cu respect!*

— Socotesc — *mărturisește în continuare Kovács* — că atît metoda trăirii „vieții spiritului omenesc”, preconizată de Stanislavski, cît și faimosul efect de distanțare brechtian, fără să fie cunoscute profund și înțelese în esența lor de către actori, au fost uneori acceptate superficial și reduse la simple aserțiuni în discuții fugare. Cred în fuziunea acestor metode, în topirea creatoare a celei mai desăvîrșite, mai realiste trăiri, întruchipări actoricești, cu o lucidă și continuu critică analiză și autoanaliză a faptelor săvîrșite în scenă, a sentimentelor și gândurilor expuse.

— *Dar ce anume considerați modern, nou, în arta actorului de azi, și respectiv vechi, depășit?*

— Joc modern, concepție modernă, contemporaneitate... Zilnic auzim acești termeni. Dar uneori e considerat nou, contemporan, un spectacol în care resorturile tehnice se arată uluitoare, efectele sonore sau luminoase neobișnuite, rotirile turnante inedite, fără ca toate acestea să slujească cu adevărat textului dramatic și actorului, fără să-l valorifice pe interpret, ci doar, să-i ascundă uneori dicțiunea defectuoasă, mișcărilor-i stîngace, sau să acopere neîmplinirile unei piese. Gradul de „modernitate” al unui spectacol îl văd doar în funcție nemijlocită de arta actorului, de stilul lui de interpretare, evoluția factorilor tehnici fiind de sine înțeleasă în epoca noastră. Evident, eșapamentul unei motociclete produce un zgomot mai puternic în intensitate și volum decît vocile reunite a zece actori mari, celebri. Dar arta actorului nu poate fi măsurată cu unitatea de măsură a fonului. Cred în cuvîntul șoptit, care are un efect mai puternic și mai tulburător decît cel mai ingenios joc de lumini și decît cele mai surprinzătoare dispozitive scenice. Modern, nou, în arta actorului, consider tot ce se arată a fi azi mai bun decît ceea ce a fost ieri. Formularea poate să pară simplistă, dar nu găsesc alta mai bună. Pe de altă parte, vorbind despre contemporaneitate în artă, cred că trebuie să ne referim la acest termen ca la un lucru de la sine înțeles. A juca teatru contemporan înseamnă a

juca teatrul timpului tău, pentru oamenii timpului tău. A gândi pe scenă cu creierul spectatorului de azi și a i te adresa în modul cel mai convingător pentru el. Pe spectatorul de azi nu-l poate convinge stilul patetic, declamator, așa-zis poetic, alcătuit din incantație pură și reverberație sonoră, al teatrului de ieri. Dar nici nu trebuie să confundăm teatrul, arta dramatică, cu tehnica și să punem cu ușurință semnul egalității între evoluția mijloacelor tehnice și evoluția actorului. Pentru noi, oamenii de teatru, nou și contemporan nu înseamnă tehniciatarea cosmonauților, ci gândirea, sentimentele lor, care se deosebesc fundamental de, să zicem, gândirea și sentimentele primilor navigatori, sau ale aceluia care au traversat pentru prima oară Atlanticul....

— *Dar ritmul redării sentimentelor nu e altul azi decît cel din vremea lui Cehov? Azi, în 24 de ore, cosmonauții realizează cîte 18 rotații în jurul pămîntului, iar Unchiul Vania, în aceleași 30 de minute ca în 1899 rostește, în fața ceaiului, aceleași cuvinte tînguitoare despre nefericirea sa.*

— Indiferent de noile descoperiri tehnice, de uluitoarele cuceriri ale spațiului cosmic, de viteza inimaginabilă cu care oamenii vor învinge timpul, sînt convins că oricînd eroii cosmonauți, venind la teatru, se emoționează ascultînd textul lui Cehov. Căci, a juca clasicii în chip contemporan, deci a-i prezenta azi publicului pe Astrov, pe Hamlet sau pe Lear, înseamnă a *interpreta* și a reinterpretă textul cu ochiul publicului de azi, care știe să găsească sensurile actuale, analogiile și deosebirile exemplare de ordin psihologic, istoric și social, în confruntarea lui cu valorile spirituale ale trecutului.

— *Dar ce este vechi în teatrul de azi, în arta actorului?*



Astrov din „Unchiul Vania” de Cehov



Giolac din „Arcul de triumf” de Aurel Baranga

— Multe prejudecăți rămase de ieri, multe prejudecăți formate azi, inerție în gândire și nepăsare față de public. Un etalon de recunoaștere a vechiului ar fi refuzul publicului de a accepta și recepta anumite modalități stilistice în arta actorului, a regizorului. Apreciem pe unii drept *buni* actori, bucurându-ne că în sală se și înțelege ce vorbesc ei în scenă. Oare, la meciuri, spectatorii admit că un fotbalist joacă bine, bucurându-se că el știe să și fugă? Cu toate că ea apare ca un fenomen foarte „la modă”, vorbirea naturalistă în scenă, neîngrijită, neșlefuită, eu o consider fapt vechi. Pe spectator nu-l interesează ce-i comunică actorul care vorbește în scenă „ca pe stradă”, care se mișcă ca pe bulevard, și pe deasupra mai e și netuns și nebărbierit. Acestea sînt manifestări ale vechiului, denotînd rutină, nepăsare față de actul creator. De asemenea — cu toate că și acest lucru este foarte „la modă” și un rezultat al dezvoltării tehnicii — cred că tot o manifestare a vechiului e și goana cu care actorii vin gîfîind de la radio sau televiziune și intră de-a dreptul în scenă, nepregătiți fiziceste sau sufletește. Asta nu înseamnă că pe scenă autorul trebuie să declame afectat, să se miște cu țepănă gravitate și să se pretindă „în transă” înainte de spectacol. Unii tineri actori confundă însă aceste tare ale teatrului vechi, cu imperative absolut necesare, ca ținuta, dicțiunea, concentrarea fizică și intelectuală. Ținuta etică și estetică a actorului, iată o temă care cred că ar trebui mai intens dezbătută în paginile publicațiilor noastre. De asemenea, unii tineri actori consideră compunerea unor măști diferite drept o preocupare învechită, a teatrului de ieri. În fond, neglijarea măștii, indiferența față de studiu în compoziție denotă lipsa de pasiune față de teatru. Nu mă refer atît la problema machiajului, cît la problema compunerii unor tipuri veridice și variate, în artistice amănunte psihologice și fizice. În această privință, trebuie să învățăm de la film. Filmul ajută la



În rolul titular din „Profesorul Mamlock” de Fr. Wolff



În rolul titular din „Tartuffe” de Molière

stîrpirea teatralismului, îl învață pe actorul de teatru să-și simplifice jocul, apropiindu-l de adevărul vieții, și să redea tipurile și realitatea cotidiană într-o transpunere artistică. De asemenea, filmul înlătură rutina, acest vechi dușman de moarte al teatrului. Filmul nu suportă „trăirea” peiorativă, adică mimarea sentimentelor, a gândirii. În teatrul de altădată, actorul era foarte preocupat de aplauzele la scenă deschisă, ca și la căderile de cortină, și lupta lui, uneori, se dădea pentru smulgerea cît mai multor aclamații în timpul unei seri. Oare pe noi azi nu ne interesează aplauzele? Fără îndoială că da. Dar numai acele aplauze care exprimă emoția născută din sentimentele și gândurile active pe care actorul le-a imprimat conștient spectatorilor în decursul serii, prin mijloacele sale artistice înobilate și dăruite sincer oamenilor din stal. Nu trebuie să ne mulțumim cu orice fel de aplauze. Iar faptul că uneori un spectacol „cade” la public pe mine mă bucură. Înseamnă că operează principiul selecției, al diferențierii, că avem un public matur.

— *Dumneavoastră ați avut vreo „cădere”?*

— Multe, și nu numai la începutul drumului meu actoricesc. De fiecare dată însă, m-am străduit să înțeleg care sînt cauzele nereușitei mele și să învăț din experiența respectivă. Uneori nu mi-au reușit experimente pe care le încercam voit în scenă, deoarece, căutînd să nu mă repet, să nu mă anchilozez în rutină și manieră, improvizam și aflu soluții care totuși nu corespundeau structurii, sarcinii rolului. Am avut de curînd o mare nereușită, care m-a bucurat: rolul lui Cyrano. E un rol de virtuozitate actoricească, în care m-a interesat ideea responsabilității, a atitudinii active a artistului în societate, iar celebra tiradă „nu, mulțumesc” m-a preocupat îndeosebi. Povestea nefericitului amor pentru Roxana e desuetă, nu m-a interesat, și



Starbuck din „Omul care aduce ploaie” de Richard Nash



Grigore Bucșan din „Ultima oră” de Mihail Sebastian

de aceea, ea nici nu s-a desenat în scenă. În fiecare seară, piesa cădea, în fața unei săli pline. Puținele acorduri cu contemporaneitatea pe care le-am putut extrage și sublinia din piesă au fost receptate; dar ele se pierdeau în masa vetustă a acțiunii, așa fel încît spectacolul rămânea fără ecou. Am jucat însă această piesă pentru școala versului, de care, în general, un colectiv teatral are nevoie, și dacă n-a dat alt rezultat decît dovada că nu știm să recităm, tot l-am consemnat ca pe un fapt rodnic.

— Se discută mult în ultimul timp despre actorul total și necesitatea stăpînirii unei diversități de mijloace tehnice în realizarea unui rol. Iată, chiar în stațiunea aceasta, spectacole ca Umbra sau Ascensiunea lui Arturo Ui au pretins nu numai concentrarea mijloacelor artistice obișnuite, ci și eforturi fizice deosebite din partea interpreților. Totodată, s-a văzut limpede ce piedică în calea realizării imaginii artistice o pune lipsa unei condiții fizice adecvate.

— Condiția fizică este indispensabilă actorului, în egală măsură cu condiția intelectuală. Nu în mod întîmplător, alături cerințele unei bogate culturi intelectuale de imperativele dezvoltării armonioase a ținutei. Teatrul este iluzie. Iar cîteodată actorii vin în scenă și răpesc publicului această iluzie. Ei trebuie să facă salturi, să se încovoie, să danseze, să cînte sau să gîndească, să polemizeze, în dueluri intelectuale, cu adversari mai periculoși decît cei mai temuți spadasi! Din păcate, uneori, actorii noștri nu sînt pregătiți nici pentru eforturile fizice, nici pentru cele intelectuale.

— În ce fel s-a răsfrînt activitatea dumneavoastră didactică, de profesor la Institutul de teatru, asupra creației scenice ?



În rolul titular din „Cyrano de Bergerac”
de Edmond Rostand



Cațavencu din „O scrisoare pierdută” de
I. L. Caragiale

— Există o mare deosebire între profesorii altor discipline și cei ai artei dramatice. La orice facultate, după examenul de stat, profesorii nu se mai întâlnesc cu studenții decât în mod întâmplător. La teatru, abia după acest examen, începe colaborarea profesorului cu studenții, și atunci simt, pe propria-mi piele, greșelile de care m-am făcut vinovat în timpul celor patru ani de pregătire profesională a noilor mei colegi. În spectacolul *Unchiul Vania* sau în *Ultima oră*, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, undeu-l interpretez pe Bucșan, am o satisfacție deosebită, o adevărată bucurie, când joc împreună cu foștii mei elevi, fiindcă, atunci când ei — mereu dornici de a se autodepăși — interpretează cu talent și exigență viața respectivelor personaje, sînt răsplătit în mod practic pentru tot ce le predam pe vremuri în mod teoretic. Uneori însă, se întâmplă ca eforturile tale să se arate sterile, văzînd că, după ani de studiu, ies niște simpli meseriași ai scenei, lipsiți de pasiune, de interes față de drumul pe care și l-au ales în viață, preferînd „să facă teatru“, ziua, acasă și pe stradă, iar seara la spectacol să joace fără să se gîndească la responsabilitatea lor față de cei veniți să vadă imagini artistice de neuitat. În fața unor asemenea absolvenți, mi-e rușine, atît pentru mine, cît și pentru toți acei care le-am netezit drumul, ajutîndu-i să ajungă pe nedrept pe scenă.

— Pe de altă parte, mi-e foarte greu ca profesor să prezint teoretic elevilor mei varietatea și exemplaritatea marilor noastre talente actoricești; acestea trebuie văzute de studenți pentru cultivarea propriilor lor talente și pasiuni creatoare. În general, studenții vin la București să urmărească spectacolele teatrelor fruntașe ale țării. Ei rămîn însă văduviți, ani de-a rîndul, dacă nu chiar serii întregi, de cunoașterea artei unor maeștri ai scenei, ca Aura Buzescu, G. Calboreanu, I. Fintescu, Birlic, G. Vraca, J. Cazaban, ca să mă rezum numai la cîteva exemple, a căror prezență în scenă este nu numai prea sporadică, dar și în roluri mult prea mărunte în raport cu potențialul lor creator. Putem spune aceleași lucruri și despre maeștrii din generații mai tinere, ca Radu Beligan, de pildă, pe care vor să-l vadă mai des și în roluri noi, ca și în marile lui creații, pe nedrept ieșite din repertoriul permanent al Naționalului.

Precum spuneam, mă bucur cînd joc cu foștii mei elevi, iar ei mă răsplătesc cu încordarea minții, a emoției și a talentului lor, și atunci nu mă simt profesor, ci uneori chiar elev. Cred că, în artă, problema generațiilor nu există. Vîrsta este un apanaj al sufletului și nu al trupului. Se află în teatrele noastre nenumărați „bătrîni“ care abia au împlinit 20 de ani, și cea mai tînără actriță a teatrului nostru, o consider și acum pe Lucia Sturdza Bulandra, care muncea, gîndea, conducea și juca cu o pasiune, inteligență și vigoare de neuitat. Ea, nonagenara, a murit tînără, cu conștiința clară a responsabilității actorului în zilele noastre.

* * *

Artistul poporului Kovács György, profesorul care a format nenumărate generații de actori, joacă pe scenă de treizeci de ani.

El nu ne-a spus că la 3 aprilie 1933 s-a prezentat pentru prima oară publicului într-un mic rol, în piesa Pui de vultur de Edmond Rostand, ca, în luna mai a anului următor, să-l interpreteze pe Lucifer din Tragedia omului de Madach. Aceasta am aflat-o din ziare, cînd ne-am întors la București. Faptul ni s-a părut uluitor, căci Kovács György este un actor tînăr, foarte tînăr. Ne-a mărturisit cîteva din planurile sale de viitor: Mackie Messer din Opera de trei parale, Lear — considerînd că acest rol pretinde o gestație îndelungă pentru a se realiza în plenitudinea lui, poate la vîrf de carieră..., Egor Buliciov. Și, în primul rînd, un rol într-o piesă originală contemporană, pe care o dorește... bună, amintindu-ne că și Unchiul Vania, în momentul cînd a fost scrisă, era de asemenea o bună piesă originală contemporană.

— ...Aștept un rol într-o piesă originală, care să nu dea actorului o stare de „imponderabilitate“ (deocamdată, aceasta rămîne un apanaj al cosmonauților). Cu alte cuvinte: vreau — jucînd — să simt pămîntul sub picioare, să fiu realmente un „character“.

Ne-am amintit de cerințe asemănătoare, formulate în paginile revistei noastre de Irina Răchișeanu, de Jules Cazaban, ca și de alți actori renumiți. Oare nu se simt îndemnați dramaturgii să scrie roluri pe măsura unor asemenea actori?

Mira Iosif