

Intrebării (mulți își vor fi pus-o, cu unul adeseori) : care-i secretul papacității actoricești ? nu i se poate firește da un răspuns altul decît șovăitor și foarte complex. Întră atîtea elemente în alcătuirea unui talent de artist dramatic ! Dar iarăși îndoială nu începe că de ciudata și îmbietoarea întocmire nu va fi nicidec străină *puterea*. Orice actor adevărat e o vigoare, o voinicie, o revelație de forță. De la înțelesul cel mai simplu al cuvintelor — cel fizic și fiziologic — pînă la sensul cel mai rafinat și mai spiritual. Au fost actori sau actrițe de seamă care au dus mai mult ori mai puțin lipsă de grație, de inteligență, de posibilitatea controlării precise a volumului vocii, de o dicțiune perfectă, de presanță ori de modestie scenică, de grija față de replicile partenerilor (destul de rari sint cei care, neimplicați direct în acțiune, vădesc totuși că participă la desfășurarea ei), de cultură, de eleganță etc., etc. dar fără de putere nu poate fi concepută o vocație dramatică reală.

Adevărul acesta l-am putut constata în repetate rînduri, însă în trei ocazii mi s-a arătat în splendoarea lui cea mai categorică : atunci cînd i-am văzut, la Paris, înainte de izbucnirea celui de-al doilea război mondial, pe Germaine Dermoz în *Fedra*, pe Berthe Bovy în *Atalia* și pe Aimé Clariond în *Mizantropul*. Reacția spectatorului ? Stupoarea, negreșit, uimirea cea mai naivă, admirația absolută, entuziasmul și acea neasemuită fericire, apanaj al contemplării unei opere de artă impecabile. Deoarece la nivelul săvîrșirii unei creații artistice izbutiseră a-și ridica interpretarea cele două actrițe și actorul.

Nu mi-o pot închipui pe Fedra mai veridic întruchipată decît de Germaine Dermoz. În costum al „marelui secol“, purtînd perucă blondă, trupeșă, dînd impresia de masivitate, năvalnică, furtunoasă, hotărîtă a se deda pasiunii ei funeste acum ieșită din raza punctului de răscruce, se înfățișa complet supusă patimii căreia, odată pentru totdeauna, i se oferise vasală — vasală, ba și roabă. Era totuși o prințesă, o fiică și soție de rege, și prin ea însăși falnică, superbă, strălucitoare.

■ N. STEINHARDT

SUVENIRURI CONTEMPORANE

Dar cedase. Acum, spre deosebire de firile josnice și comerciante, nu se tocmea, nu se vindea cu de-amănuntul, nu se mai tîrguia cu sine și nu mai zăbovea, în căutare de incidente procedurale, pe calea ce apucase. Asemenea caractere nu fac negoț, nu se preocupesc ; le este greu a se decide, lupta lăuntrică dintre virtute și viciu ori dintre datorie și plăcere poate fi aprigă, îndelungată, chinuitoare, dar ulterior actului final de alegere nu mai există decît fermitate, cutezanță și un soi de implacabilă, sfruntată cînstă întru executarea nenorocitei hotărîri. Contractul încheiat cu sine și cu Răul este cu bună-credință și de zor adus la îndeplinire. Așa și Fedra, adică Germaine Dermoz (slobozită pe două ore din vremelnicie). Se dă pe față, „se declară“, se spovedește integral și depune în această întunecată mărturisire o rîvnă egală cu a credinciosului care nu tănuiește nimic duhovnicului său. Lui Hipolit, după ce a pornit a-i spune nu prea brusc adevărul — spre a-l menaja, ca pe un mai slab și mai candid ce este — degrabă nu-i mai dă răgazul să iasă dintr-o situație pentru el cumplită ; și nici ei nu-și mai îngăduie vreun subterfugiu, vreo batere înapoi sau fugă pe o portiță de scăpare. Și se dezlănțuie, rostește *adevărul* (un adevăr oribil, dar adevărat și matur, nu măsluit, nu drămuț, nu țîrîit sau în vreun fel oarecare pus sub obroc) :

*„Ah ! cruel, tu m'as trop entendu
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien, connois donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime.“*

Cuvintul-cheie în versurile acestea e substantivul furie.¹ Iar Germaine Dermoz, nu în parte, aceasta și era : înfuriată și furioasă. Pe sine (că-i prada unei patimi necurate), pe Hipolit (că de dragul nătărăului ăstuia de copilandru frumos și iubitor de cai riscă ea totul și se pierde), pe zei, pe Afrodita mai ales, pe Teseu (că l-a urmat aici în Argolida), pe soru-sa Ariadna (că de la ea, drept vorbind, se trage năpasta), pe focul vrăjmaș ce o mistuie, pe lume. Dar mai ales pe ea însăși.

Căci furia ei, oarbă, e și lucidă. Măreția tragediei lui Racine, a scenei de-clarării de dragoste² (unde glorioasa actriță, clocotitoare, vulcanică, una în Fedra pe lady Macbeth, pe Lear — smintit și rătăcitor —, pe Medeea, pe Grușenka, pe Electra și parcă prevestea pogoromîntul că plata păcatului este moartea), a personajului central, a notificării făcute lui Hipolit, a dramaturgului însuși în aceasta chiar constă. Fedra se urăște fiindcă își dă prea bine seama că e vinovată. Nu se justifică, nu se apără, nu-și caută circumstanțe atenuante. Își asumă pe de-a-ntregul actul și răspunderea. E infidelă soțului ei, de felonie nu poate fi acuzată. Dementa-i explozie e vitejească. La judecată ea nu va încerca să o sucească, să o învartească și să o scalde invocînd argumente mai tirziu inventariate de doctorul Freud; e sigur că întrebării instanței îi va răspunde limpede și deslușit, ca în procedura penală britanică : *guilty, my Lord.** După cum și lui Hipolit, în plin acces, îi explică : nu mă aprob, n-am nici o îngăduință față de mine însămi, îmi e mai groază de mine decît îți este ție, lașitatea nu-mi inspiră vreo netrebnică de complezență pentru nebunia ce mă stăpînește.

Germaine Dermoz a fost neîntrecută în rolul Fedrei tocmai pentru că se pricepea să exprime simultan și minia etanșă a pasiunii și cea mai rece putere de judecată a propriei purtări. Vasală poftei, am spus-o, dar nu roabă a vreunei autocompătămiri sau ahtiată de arguții din care să rezulte că negrul e alb. Contradicția aceasta genera esența, pe nume puterea, datorită căreia întreg spectacolul își redobîndea semnificația-i inițială : demonstrarea extraordinarelor sale energetice și explozive latente. (Și a încă unei realități : că pînă și în erori sau abateri sinceritatea și ținuta pot conferi culpabilului o oarecare demnitate.)

Berthe Bovy, în *Atalia*, tot cu ajutorul puterii transmitea un alt simțămînt : al retracției omului nedemonizat în prezența răului și cruzimii. Regina *Atalia* e o chintesență de răutate și înrîncinare. Pe acestea actrița le asimilase în temelul unui metabolism atît de normal încît pentru privitori se înfăptuia miracolul scenic și emotiv cel mai rar : uitarea, cu desăvîrșire, de către publicul din sală a împrejurării că e la un spectacol și că femeia aceea sălbatică și cruntă e doar o actriță în exercițiul funcțiunii.

Cu Berthe Bovy s-ar fi putut oricînd repeta o întîmplare ce avusese loc în veacul al XVIII-lea. Pe atunci aristocrații nu-și aveau locurile în sală, ci pe scaune rînduite în jurul perimetrului rezervat reprezentației. Într-atît de convingător jucase într-o seară actrița principală rolul *Ataliei*, încît unul dintre nobilii spectatori se repezise la ea, o lovise cu bastonul și o drăcuise. Drept care, la sfîrșit, actrița se dusesse să-i mulțumească pentru ceea ce considera a fi fost cel mai mare elogiu adus ei vreodată.

Cu Berthe Bovy n-ar fi fost de mirare ca faptele să ia o întorsătură identică ; nu strîngea pumnii, nu-și scrișnea dinții, nu gesticula ; *nu făcea nimic* ; nu

¹ În traducerea românească a lui D. Nanu fureur este înlocuit cu fărdelegi, iar în a lui Tudor Mănescu apare dorul meu nebun. Ambele soluții escamotează violența originalului.

D. Nanu scrie :

„O ! Crudule ! Ți-am spus-o și poate prea mult încă !

Mărturisit-am totul de-ajuns să mă'nțelegi...

Cunoaște doar ce-i Fedra și-a sale fărdelegi :

Mie-ești drag.“

Iar Tudor Mănescu :

„O, suflet fără milă, m-ai înțeles prea bine !

Ei bine, vei cunoaște tot dorul meu nebun.

Iubesc.“

² Alde Brecht, *Dürrenmatt*, Jean Genêt, Antonin Artaud ori și Harold Pinter (desigur superior celorlalți) nu i-au egalat vreodată — nici pe de parte — intensitatea.

* Mă recunosc vinovată, slăvite Doamne.

prin gesturi sau căutătura ochilor sau ridicarea glasului sau alte mijloace percepibile își comunica răutatea. Nu, era veninoasă, hidoasă, haină. Dădea și ea viață paradoxului pirandellian : intrase în pielea personajului, i se substituise, se intru-pase în cadrul psihic de Racine istoricește denumit Atalia.

Numărul aparițiilor abominabilei regine pe scenă este de ajuns de mic ; nu ea, deși tragedia îi poartă numele, reține cu preeminență atenția. E totuși necontentat prezentă, s-ar zice că malefica ei înruiire — aidoma unor emanații radioactive — pătrunde pretutindeni și mereu în juru-i ; și corupe, tulbură, modifică totul. Și creează un soi de mohorit gol. Frumusețea și amploarea piesei își au, gândesc, temeiul în impresia aceasta dominantă : în atmosfera de vid și așteptare continuu făurită de melodioasele versuri. I se transmite cititorului ori spectatorului senzația unui sfârșit, a unei situații paroxiste, a unui cataclism, a unui *an zero*, următor căruia nu se poate să nu aibă loc ceva cu totul neașteptat, nou și de tămăduire — o catharsis care să curețe pe veci sursa radioactivă poluantă.

Desigur că teza mea — *puterea este substanța vie și taina profesiei de actor* — își găsea în jocul Berthei Bovy o exemplificare irezistibilă și o confirmare de netăgăduit. Pentru a-și comite fărădelegile și omorurile, Atalia avea nevoie de putere mai presus de orice, și nu numai de putere politică și militară, ci de acel ansamblu de răceală, nepăsare și monomanie îndeobște calificat de oameni drept răutate : care însă, în ultimă analiză, e tot un soi de putere : lăuntrică, psihică, o închidere a inimii, o închegată obturare a simțirii și imaginației, o prăbușire, o implozie a eului în sine însuși ; în străfundurile sale neluminate și neștiute de existența altor ființe sau altor suferințe : o stranie insensibilizare, analogă aceleia realizate prin anestezie ori în transele mediumistice.

Efectul contrar se producea la fiecare spectacol cu *Mizantropul*, cind, pe scena Comediei franceze³, rolul titular era încredințat lui Aimé Clariond. Puterea, acum, nu se mai cerea exteriorizată ; și nici măcar transmisă. Era de natură strict intimă, și mai curind era necesar să fie tănuțită spectatorilor. Căci *Mizantropul* e un joc de-a v-ați ascunselea. Alcest, cu toate că nu ar vrea să renunțe la Celimena, că înțelege pînă la un punct slăbiciunile omenesti și că iubește (și, prin urmare, e vulnerabil), dă și el dovadă certă de inflexibilitate. E de gheață în privința problemelor de conștiință ; nu-i „stăpînul inimii sale“, dar e servul conștiinței sale, întru totul inapt a o îndupleca ori convinge să se învoiască la unele compromisuri.

Lucrurile acestea se știu prea bine ; de le-ar fi scos în vileag numai pe ele, Aimé Clariond nu și-ar fi identificat numele cu o foarte originală interpretare a dificilului și semețului rol. Interesantă și tulburătoare, la el, era lupta dintre suveranitatea intransigentă a conștiinței și tendința de acomodare a omului de lume și îndrăgostitului. Coexistau două „persoane“ : și una și alta, cu interesele și tactica ei. Clariond nu era un Alcest unitar, simplu și oarecum simplist, ci un caracter aproape dedublat și desigur modern, în conflict cu sine, oblăduind într-un trup două suflete, două tendințe, două vreri. Un joc fin și nuanțat (în tușe, degradeuri și estompări cvasiimpresioniste și reclamînd o atenție susținută din partea publicului) îi permitea să marcheze acest caracter al unui erou pe care pînă atunci prea puțini critici literari ori interpreți îl intulseră. Cele două persoane erau contrastate ca egal de puternice ; așa reieșea din mișcarea, gestică (extrem de sobră) și modulațiile (citeodată în semitonuri) lui Clariond. Alcest-ul lui nu mai era „dintr-o bucată“, adică un seamăn de făptură arțăgoasă, brutală, ciufută și nemanierată. Un autocrat, un nemulțumit, un supărăcios, un intolerant, un ursuz, teoretician al unei culturi amatoare numai de folclor și de poezii protocroniste ; un certat cu orice rafinament, orice inovație, orice subtile experimentări. Nu mai era extremistul intelectual antiintelectualist pe care tot ce nu-i de „bun și sănătos bun-simț“ îl irită, îl scoate din pepeni și-l mîină a grăi vorbe insultătoare și a se purta ca un moșic, drept consecință a tenacității sale teoretice. Relațiile dintre Celimena (Marie Bell) și Alcest luau un aspect nespus mai uman și mai aproape de undulțoarea realitate. Se încerca, de ambele părți, clipă de clipă, găsirea unei soluții, evitarea unei decizii irevocabile.

Pînă și despărțirea celor doi îndărătnici în ființa cărora se purta puțin obișnuitul război dintre afectivitate și ascendentul convențiilor și comportamentelor sociale lua un aspect hibrid : mai degrabă decît o ruptură era o resemnare în fața unor incompatibilități recunoscute a fi neeserțiale și totuși dirimante, însoțită de regrete și de

³ Unde se juca și Atalia. Pe Germaine Dermoz în Fedra am văzut-o la Teatrul Saint-Georges.

o incontestabilă păstrare a unor simțăminte reciproce de tandrețe și îndrăgire ; și chiar de mutual respect ⁴.

Dar pe cât îl înfățișa Clariond pe Alcest de uman și de puțin frust, pe alit nu știrbea nimic din suveranitatea exercitată asupra-i de crezul și de etica sa. Alcest nu-și plinge nici el de milă ; și când sosește momentul adoptării unei atitudinii clare, nu ezită. (Deodată, puterea — dedublată — devine unitară și nemărginită.) De asemenea, când se retrage spre a-și căuta locul unde să-i fie dat a se purta liber și potrivit adevărului esenței sale, iar nu conform minciunilor bine văzute și sloganurilor în general admise (sau și interesului și afecțiunii sale), Alcest nu e mai puțin tare decît infama Atalia ori nefericita Fedra. E și dînsul din plămada oamenilor care nu pun în discuție ce socotesc a nu fi negociabil. Pînă la urmă, în lupta purtată de cele două persoane lăuntrice, învingătoare — ca la Corneille — se dovedește „persoana dirză“. (De unde și coloratura corneliană a piesei și fantezista presupunere că a fost opera autorului *Cidului*.) Jocul pendulării subtile și obositoare se potolește și aici printr-un act de autoritate (asupra sine-lui). Atalia este ucisă, ca o ticăloasă ce se află ; Fedra și Alcest, ca oameni liberi, își determină singuri sfîrșitul : moartea (într-un caz), sihăstria (în celălalt). Iar din felul cum se încheia spectacolul se desprindea net concluzia la care avea să ajungă și Georges Courteline în *Actul al șaselea al Mizantropului* : definitivă îndepărtare din lume a lui Alcest, chiar și după o nouă desperată încercare împăciuitoare.

Deloc nu-mi pot lămurii din care pricină, după ce în cadrul unei singure stațiuni văzusem aceste trei cutremurătoare spectacole — tustrele odrăsliri ale puterii —, în egală măsură taina artei dramatice și artei actricești, îmi tot repetam aceste atît de străine de subiect, loc și împrejurări cuvinte ale învățatului Grigorie din Nyssa, figurînd în Dialogul dintre *anima* și Preaiubitul ei. Preaiubitul spune : „Scoală-te și vino, preabuna mea, preafrumoasa mea, porumbața mea, căci iarna a trecut, ploaia s-a dus, florile au năpădit pămîntul“. Sau poate că tocmai ele sînt glasul puterii supreme sub forma ei finală și nesticăcioasă, ce mi se descoperează mie, nevrednicului, acolo, pe străzile Parisului nocturn, pe măsura sărmanei mele capacități de receptare.

⁴ O fi *Celimena o mondenă impenitentă și poate o frivolă, dar o trestie nu-i. Își are personalitatea, neclintită. I se potrivesc aceste cuvinte ale lui Montherlant : există o frivolitate dură ca oțelul.*

In memoriam

Marcel Enescu

În lumea culiselor, agitată și capricioasă, Marcel Enescu a fost o prezență delicată și senină. Elevul Luoiei Sturdza Bulandra, născut în 1898, aparține generației lui George Calboreanu, Ion Finteșteanu, Forj Etterle, Natașa Alexandra, Al. Finți, Nicu Dimitriu, alături de care a jucat mult și divers, de prin 1919 (Compania Bulandra) pînă la angajarea sa în trupa primei scene a țării, 1948, și după aceea.

A trecut prin teatrul Marloarel Volculescu, prin cele ale lui Sică Alexandrescu, ale Mariei Filotti, Mariei Ventura, al lui V. I. Popa. De la drama de salon la cea psihologică, de la piesa clasică la vodevil, actorul a excelat în partituri secundare, de coloratură. A fost util pretutindeni, căci vocea sa cu sonoritate romantică, prezența scenică sobră, finețea relațiilor cu partenerii l-au impus ca actor meticulos și receptiv, armonizînd ansambluri efemere sau de durată.

La Teatrul Național a jucat mult : Profesorul din *Febre de Horia Lovinescu*, Cléant din *Tartuffe*, Hatmanul (Răzvan și Vidra), Ille, din ultima versiune scenică a comediei *Tache, Ianke și Cadir*, Cuconul Bărbol (Căruța cu paiațe), Doctorul (Mielul turbat). A fost printre pionierii cinematografului românesc ; crochiul său din *Trenul fantomă* (1933), alături de Tony Bulandra și G. Storin, se reține.

Ionuț NICULESCU