

Spre a-i caracteriza pe Georges și Ludmilla Pitoëff — doi extraordinari actori ai vremii noastre — cuvîntul potrivit, desigur, este „misterul”. Teatrul lor era modest. Mai bine zis, era sărac. Ori, și mai bine zis, era sărăcăcios. Cît privește montarea, costumele, figurația, decorurile, găteliile sau, și eclerajul: neant. Ei înșiși nu erau nici frumoși, nici falnici, nici atrăgători. (Georges era de-a binelea urît, iar căutătura ochilor și încheștarea mușchilor faciali — de om suferind.) Aproape că dădeau impresia că nu au talent. Și s-ar fi zis că se străduiau a juca în așa fel încît spectatorii să creadă că sînt simpli amatori. Dicțiunea lor nu era cîtuși de puțin impecabilă; nu se pricepeau să declame emfatic; accentul lor franțuzesc păstra într-insul ceva de... nu străin chiar, în orice caz, straniu. Și, spre deosebire de toți confracții lor din lumea întreagă, nu tănuiau faptul că nu le vine ușor a face treaba pe care o fac.

În ciuda tuturor acestor circumstanțe, lipsuri și însușiri adverse, ei tulburau din prima clipă — și nu superficial — pe cei surprinși de atîta smerenie, stingăcie și golătate. Scena, de cele mai multe ori, putea fi luată drept cea a unei trupe din secolul XVI; doar că nu se recurgea la sumarele indicații de loc rezumate pe tăblițe prinse de un par: o grădină, holul unui castel, un cîmp de luptă! Fără fast, în absența unei scenografii cît de cît prezentabile, fără prestanță, *fără nimic*, un spectacol Pitoëff era un eveniment dramatic senzațional, iar pentru sufletul și mintea celor din sală — o experiență unică, un tremur, o capitulare necondiționată a tuturor exigențelor spectatorului obișnuit a fi alintat cu prisosuri artificioase. În penuria aceea totală de accesorii, efecte și ornamente, senzația de măreție și adîncime se încheaga atotbiruitoare. Era cu neputință să nu fii captivat, emoționat, învins, scuturat pînă-n străfundurile sinelui sensibil și cognitiv.

Secretul Pitoëffilor — intrucît se lasă a fi sesizat — consta în absoluta lor sinceritate. Sinceritate e insuficient. Într-atîta făceau cauză comună cu personajul interpretat, încît nici nu-l mai „jucau” tehnic și la rece. Și nu numai că nu-și camuflau emoția ori traul, ci și le vădeau. Se mărturiseau publicului, își recu-

■ N. STEINHARDT

SUVENIRURI CONTEMPORANE

noșteau penitențial nevolnicia și netrebnicia, se părea că rostesc: „capodopera aceasta, noi, nevrednicii, noi, actorășii, noi, comedianții, măscăricii, cabotinii cutezăm a v-o prezenta, deși nu ne pricepem și ne ocolesc și capacitatea, și mijloacele. E totuși atît de frumoasă, și de importantă, și ne place atît de mult, încît nu șovăim a o dezvălui spre folosul dumneavoastră, făcînd și noi ce putem, cu toate că — precum prea bine vedeți — ne este rușine și sîntem cuprinși de îngrijorări și temeri nenumărate și nenumite”. Aceasta era panica pe care, pe de-a-ntregul, o comunicau. Și cu ea realizau minuni, nimereau niveluri sufletești ori psihice dintre cele mai obturate în ființa auditorilor și creau o atmosferă, comună scenei și sălii, de patetism și desăvîrșită dispariție a oricăror conveniențe și prețiozități. Se descopereau în toată slăbiciunea lor omenească, în toată puținătatea lor profesională și în toată emotivitatea lor artistică. Puterea piesei îi cucerea și pe ei, și transmiteau senzația că *acum* abia au remarcat-o, că uimirea, în prezența miracolului ce este oricare operă de artă, *acum* îi învăluie și îi stăpînește, nu altminteri decît pe spectatori.

Pitoëffii confirmau, în arta dramatică, aforismul enunțat de Einstein cu privire la știință: nu este demnă a fi numită știință aceea care nu veneratează, nu se miră, nu se entuziasmează. Actorului, în concepția Pitoëff, îi revine aceeași misiune: a venera, a se mira, a se entuziasma în vreme ce joacă. Obiectele acestor stări ale conștiinței și simțirii lui sînt: piesa ce se (re)prezintă, rolul pe care-l deține, slujba ce oficiază în scopul aducerii și a celor din sala prădă întunericii la un același grad de fervoare cu al său, fervoarei priindu-i a fi cît mai vecină cu extazul și cît mai pustiitoare a tuturor barierelor ce se interpun între autenticul individual și chemarea obștească a operei de artă, în speță, a celei teatrale.

Soții Pitoëff și echipa lor au jucat multe piese și diversi autori. Doi erau însă dramaturgii lor preferați (și mai afini) și în piesele lor și-au vădit ei posibilitatea de a răscoli în modul cel mai direct și mai „neteatal” sufletele semenilor: Cehov și Pirandello. Primul, pentru că și eroii lui sînt în genere descumpăniți — „dezamparați” — în relațiile lor cu viața, dezarmant de leali, avuți în bunăvoință și generozitate și le șade în fire a se spovedi nefățarnic și des. Al doilea, fiindcă eroii lui nu știu niciodată în mod cert care-i adevărul și ce sînt ei în mod exact. Sînt, și ei, în condiție de incertitudine. Își sînt lor însile tot atît de neidentificați ca și necunoscuților din jur. Apoi, și fiindcă Pirandello propune neîncetat (spre nerezolvare), în piesele sale, problema: ce este într-adevăr teatrul? Și ce-i actoria: doar o mască și o ingeniozitate, ori o întrupare a înseși dublei (ori multiplei) naturi a omului?

Erau, așadar, meniți a fi, amîndoi, congeneri modalității interpretative a Pitoëffilor. Cu piese de Cehov și Pirandello s-au efectuat spectacole care au bătut un moment unic — aș spune, pînă acum, nedepășit — în cronologia teatrului. Dintre toate, *Pescărușul* și *Șase personaje în căutarea unui autor* amintesc triumfuri complete și puncte de răscruce în procesul de înțelegere a fenomenului dramatic. În *Pescărușul*, Pitoëffii au fost la ei acasă mai înveredat decît în orice altă piesă din repertoriul lor, pentru că — aidoma duhului tilcutorilor ei scenici — opera aceasta a lui Cehov e impregnată de poetica nestatorniciei și neclarității, pentru că „intriga” dramei este așa difuză, iar conflictele ce se produc și situațiile ce se ivesc nu-și află măcar în parte soluția și toate rămîn pînă la urmă în aceleași penumbre și interspații ca la început.

Cînd, în actul întîi, Treplev spunea: „Asta-i tot teatrul. Cortina, culisele întîia și a doua și încolo nimic. Nici un fel de decor. Fundalul ni-l dau lacul și zarea”, el aievea se referea la înfățișarea teatrului neimaginat. Iar cînd Ludmilla Pitoëff (Nina) suspina: „Eu — sînt un pescăruș”, ori recita monologul piesei din piesă (actorii ceilalți, așezați toți pe o bancă și cu fața la public, ea, în stînga și privind în gol): „Oamenii, lei, vulturii și potirnicile, renii cu coarne înrămurate, giștele, pîianjenii, peștii cei tăcuți ai apelor... În mine e sufletul lui Alexandru cel Mare și al lui Cezar și al lui Shakespeare... Nici voi, palide focuri jucăușe, și nimeni nu mă aude... Un singur lucru știu: că îmi e sortit să înving în lupta înverșunată și îndrîjită cu diavolul... Dar pînă atunci numai spaimă, spaimă”, ori declara: „Acum știu și înțeleg, Kosteia, că în ceea ce facem noi, ori că am juca pe scenă, ori că am scrie, principalul nu e gloria, strălucirea, nu e ceea ce voiam eu, ci puterea noastră de a îndura. Să știi să-ți porți crucea și să-ți păstrezi credința”¹, martor sînt că nimănui — de la cel mai naiv și mai simplu pînă la cel mai rafinat și mai blazat spectator — nu-i era în piept inima rece!

În *Șase personaje*, ce-i drept, se simte inteligența scăpărătoare a dramaturgului, o poftă aprigă de cunoaștere, o nepotolită vioiciune, un sceptico-sarcasm siciliano-eleat, deci o atmosferă net diferită de cea melancolică, resemnată, patetică și în semitonuri a lui Cehov (și el, desfătîndu-se în surprinderea comicalui, însă nevrulent și mereu cu un zîmbet lin-compătitor). De ce anume erau atunci atrași Pitoëffii? Aici întîlneau o altă, deopotrivă de puternică, vocație a construcției lor psihologice: însăși problematica profesiei pe care o exercitau. Piesa, doar, nu-i altceva decît încercarea unei descifrări cît mai corecte a tajnei teatrului, a creației scenice; ba și a unei mergeri înainte, mult mai departe, pînă la darea în vileag a chiar dilemei adevăr-irealitate, relevîndu-se subrezenția liniei demarcatorii dintre luciditate și nebulie, dintre ludic și candid. Ce putea fi mai proxim și propice talentului — nu, nu talentului, angoasei — incomparabililor actori (atît de puțin satisfăcuți de ei înșiși, atît de neabătuți din silința asumată întru descoperirea ascunzișurilor ultime ale genului teatral) decît piesa aceasta prin esență gnoșeologică și detectivă? În *Henric IV*, de același autor, cu o problematică analogă, în tonuri mai acute, ei aflau de asemenea o întărire a credinței lor că teatrul poate fi un auxiliar al psihopatologiei și aduce o contribuție nu deșartă la înțelegerea unei prea delicate și dificile operații: despărțirea minciunii (fictivității, închipuirii) de concretețe (siguranță, veracitate). Și cît de fragile se arată a fi barierele, definițiile, clasamentele! Întocmai ca în jocul Pitoëffilor, unde greu de tot era a desluși ce-i spovedanie publică de ce nu se poate să nu fi fost și iscusință meșteșugărească.

De aceea, presupun, mie unuia nu mi s-a părut netemeinic a stabili — ori cît de absurd s-ar zice că este — un soi de paralelism între soții Pitoëff și Ion Iancovescu. Marele actor român nu era oare mai ales un ironic, de nu și un zeflemist, deșteptăciunea lui neamăgită, dezabuzată, întru nimic „cețoasă”, ezitantă, frămîntată nu-și găsea locul mai curînd la antipodul duios-sfîșietorului stil pitoëffian? Pînă și expresia-i — alertă, nonșalantă, sceptică — nu zugrăvea oare,

¹ Trad. Moni Ghelerter și R. Teculescu.

cu evidența plasticității, opusul celei a georgiano-francezilor? Răspund : mai întâi că Iancovescu a fost mult mai puțin un „Mitică de ordin superior” decât s-a crezut¹ și mult mai sensibil la tot ce se poate îngloba sub genericul „poezie” ori „gingășie”. După aceea : și în *Henric IV* și în *Împăratul*², Iancovescu s-a dovedit un întocmai de bun și intim cunoscător și de neliniștit explorator al paradoxului pirandellian³ ca și slujitorii parizieni ai acestuia. Caracter ferm (în ciuda aparențelor) și minte ageră, Iancovescu, în cele două imperiale roluri menționate, s-a prezentat — întru pătrunderea contradicțiilor legate de anomalii numite teatru și actorie — la un nivel de puțin atins și atât de plin de caldă (și totodată imens discretă) emotivitate încît asemuirea pe care o fac nu se mai învântește a compărea pe banca acuzaților de potriviri forțate. Distanțele temperamentale incontestabile și matrițele stilistice (ale locului) neîndoios felurite nu împiedică desprinderea caracterelor somatice comune, semnificative, de fond : sila de fariseism, refuzul de a recurge la procedee materiale exterioare (adică, la regie), o aceeași nesățioasă curiozitate și un același antren în executarea funcției (nici o lasitudine, niciodată o urmă de plictiseală, de automatism), o aceeași vreare de a folosi teatrul pentru investigarea firii omenești și a secretelor vieții și artei care — mai presus de orice — sunt (a) strașnic păzite și codificate și (b) sorginte inepuizabilă de uluire pentru insul de rînd și îndeosebi pentru individul excepțional de subtil (și de expert în dibuirea meandrelor duplicității și ale infimelor distincții dintre conștiința împăcată și conștiința chinuită) care este actorul.

O altă analogie ce-mi place a închipui este între Pitoëffi și actorul Ion Manu în rolul lui Agamiță Dandanache. Creația lui Manu, inimitabilă, își datora, măcar în mare parte, absoluta originalitate și fantasticul farmec constatării că nu era concepută spre accentuarea caracterului comic ori ticălos al personajului, ci a descinderii sale, pe scenă și în toată acțiunii, dintr-o cu totul altă lume, parcă transcendentă acesteia. Manu, cu o impasibilitate nu mai subțiată decît a lui Buster Keaton, cu o „inocență” cvasi-nietzscheană de dincolo de bine și rău, cu un calm de lunatic monoman, o indiferență explicabilă mai degrabă prin „banalitatea răului” (cum s-a spus mai tîrziu) decît prin zăpăceală, cu un dispreț suveran-bonum pentru tot ce se petrece în preajmă-i și cine sînt (și ce raporturi au) cei printre care a fost trimis (asemenea unui *anghellos* mandatat de poznașe puteri, unui *deus ex machina* amator de concluzii năstrușnice), se dovedea — în stil pirandellian și cehoviană distanțare de realitate — de nu în aceeași măsură de vulnerabil, oricum la fel de „nepămîntesc” ca și Georges Pitoëff în *Pescărușul*. În acest chip se justifica părerea celor care în Ion Luca Caragiale nu văd un dibaci autor de comedii de moravuri sau un foarte bun dramaturg și nuvelist incisiv, ci un psiholog abisal.

De fiecare dată, Pitoëffii stirneau supoziția că nu teatru „fac” în principal, ci cu totul altceva, ceva anevoie de precizat, o convorbire cu publicul, de la suflet la suflet, de la neliniște la neliniște, de la căutător de Graal la alt căutător de Graal, de la perplexitate la perplexitate. Un dialog, patronat *inter alia* de psihanaliza lui C. G. Jung, un recitativ pe două glasuri, cu un text identic, unde amîndouă părțile ar trage nădejde ca pentru îndrăzneala și hotărîrea lor de scrutare a marilor probleme să nu fie muștrate cu iuțime, iar necazurile întîmpinate pe calea spinoasă a iscodirii să nu le fie pricină de ocară și suspin. Deopotrivă par (în lucrările imaginației mele și în aburii unor vechi amintiri) a fi stat — toți cîți erau pe scenă și în sală — cu fața descoperită, în reculegere și-n atenție, răsfrîngînd, ca tot atîtea oglinzi, slava artei și sufletului omenesc ahtiat de cunoaștere și iubitor de taine. (Pitoëffii, să nu se uite, veneau de pe meleagurile lui Dostoievski și trăiau în țara lui Descartes.) Arta, opusul teluricului, animalicului, entropicului (care-s poftă de înfulcare și înghițire, de însușire și stăpînire, de zăvorîre în sine și ațipeală în noroi), arta, care-n cele din urmă e și ea o sfințenie, o desprindere, care lumea nu vrea să o subjuge sau devoreze, ci își dorește a o privi cu ochi înmărmuriți și mulțumitori, a o contempla, admira și adora.

Da, iată, aceasta chiar era fapta Pitoëffilor : un act de adorare publică, o profană. Jucăușă, inimoasă eudemonie.

¹ În special de cei care nu l-au admirat, tînr, în Patima roșie (rolul lui Rudi).

² Jucat la București în stagiunea 1933—1934. Drept autor, figura Vasili Cetoff-Sternberg, pseudonimul italianului Luigi Bonelli. Piesa fusese din belșug adaptată și prelucrată de Iancovescu însuși, care ne-a dăruit o performanță admirabilă, dintr-acelea insolent sustrase uitării.

³ „Împăratul” e actorul care, în rolul lui Napoleon, se crede și se poartă ca și cum ar fi personajul personificat, refuzînd a coborî de pe tron și a ieși din scenă, brufuindu-și colegii, dînd, autoritar, totul peste cap.