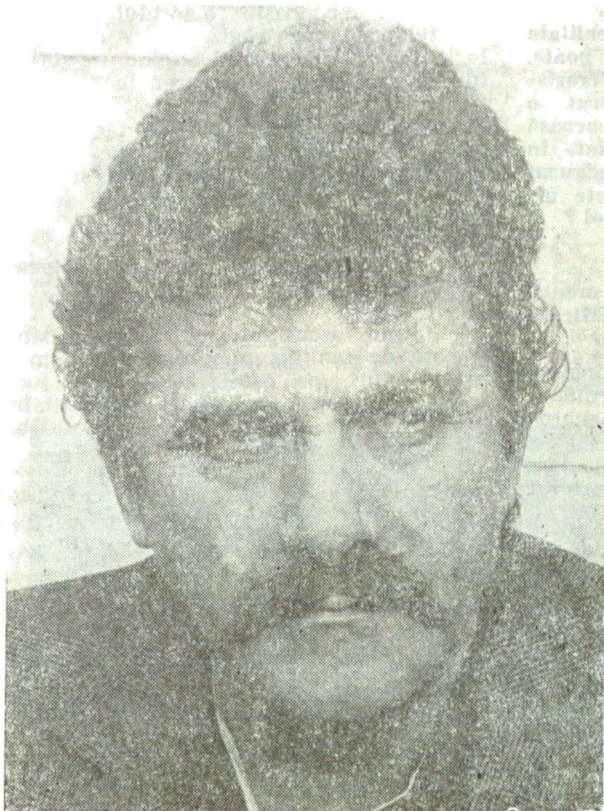


# VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC



Miske  
Laszló :

*„Omul-actor  
îmbogățește rolul  
cu propria lui  
personalitate“*

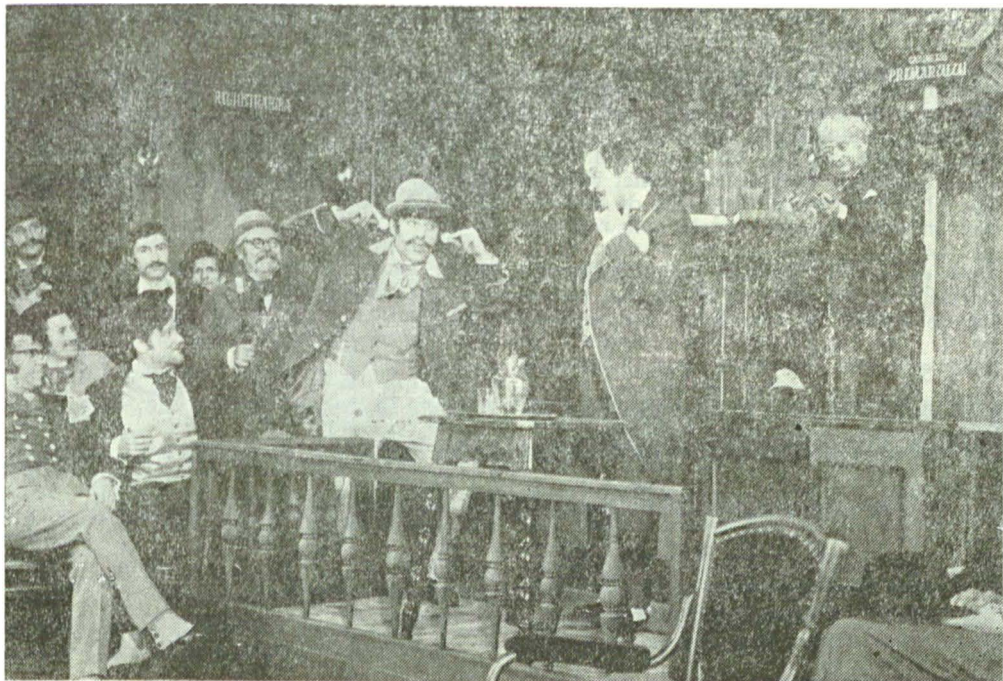
— Curind veți implini 18 ani de activitate scenică, petrecuți integral la teatrul din Oradea. Cum v-ați apropiat de teatru ?

— Încă de pe vremea cind eram elev, la Cluj, am fost atras de vraja teatrului, care însă mi se părea inaccesibil. Fiind copil de la țară, n-am îndrăznit să mă apropiu de scenă, și mi-am ales altă profesie. După opt ani de la absolvirea liceului, în 1962, am dat examen de admitere la Institutul de teatru din Tirgu Mureș, fără să nutresc însă prea mari speranțe de reușită. După admitere, am început munca de actor-student, cu un statut oarecum special, legat în primul rînd de vîrsta la care intrasem în Institut. Scepticii spuneau că la 30 de ani actorul tre-

bule să fie format, nicidecum să-și înceapă cariera. Marele actor și profesor Kovacs György a decis să mă arunce cît mai repede în vîltoarea teatrului ; în anul II jucam în spectacole de studio, alături de colegii din ultimul an.

— Cum ați debutat pe scena orădeană ?

— În 1966, abia repartizat aici, am fost distribuit într-o piesă de care îmi amintesc cu plăcere — **Vînătoarea regală** a soarelui de Peter Shaffer. Adevăratul debut, cel oficial, a fost în rolul Castrîș din **Patima roșie** ; personajul mi-a pus mari probleme, pe care am reușit să le rezolv doar parțial. Obișnuit, în Institut, să joc juni-primi și pus în fața unui **contre-emploi**, am avut ceea ce se cheamă o că-



**Brinzovenescu în „O scrisoare pierdută“ de I. L. Caragiale**

**Balazs Kálmány în „Turnuri de lemn“ de Zilahy Lajos**



dere. Împăcarea cu mine și cu teatrul s-a produs tot cu un **contre-emploi**, Don César de Bazan din piesa lui Hugo **Ruy Blas**. Stagiunea următoare mi-a adus rolul Balász din **Nu pot trăi fără muzică** de Móríciz Szigmond, piesă care a ținut afișul opt ani.

— La Oradea ați reluat rolul Lillom din piesa omonimă a lui Molnar Ferencz, pe care l-ați realizat și ca student. Cre-

deți că asemenea reveniri sînt fructuoase pentru actor ?

— Cu rolul Liliom, pregătit timp de doi ani, am susținut cu succes examenul de absolvire a Institutului. După opt ani, modalitatea de concepere a rolului îmi era încă proaspătă, dar, din păcate, elanul și ambiția mea, a partenerilor și a regizorului se cam stinseseră, așa că spectacolul nu a avut strălucirea celui de



la Institut. Creasem un Liliom mai matur, mai amar, cu mai multă experiență, dar nu știu dacă și mai valoros. Atunci am înțeles că experiența nu este întotdeauna valabilă (și cu atât mai puțin rutina) în elaborarea unui rol, ci, din contră, actorului i se cer absolută inocență și curățenie sufletească atunci când se apropie de personaj. Când sînt de la început în posesia unor rețete, nu reușesc să fac roluri care să mă mulțumească. Cred că meritul școlilor moderne de teatru este tocmai acela că își propun să elibereze actorul de rutină; și mai cred că ar fi bine ca, pe lângă autoînnoirea pe care e normal să și-o impună actorul, el să fie cuprins într-un sistem instituțional de reciclare, care să-l împropăteze, să-l întinerească, să-l educe permanent.

— La Tirgu Mureș l-ați avut profesor pe Kóvacs György, un adevărat aristocrat al scenei. Credeți că există diferențe între stilul de joc practicat azi și cel al marilor noștri actori de odinioară?

— Noile generații valoroase de actori demonstrează vitalitatea școlii de teatru din România, tineri și mai puțin tineri fiind beneficiarii stilului de joc preluat de la marii actori. Îmi amintesc de jocul tăcerilor, al pauzelor, de felul de a intona și de a-și grada gesturile, subtilități în care Kóvacs György era maestru. Nimic artificial, nimic redundant în arta lui, totul era făcut cu o perfecțiune aproape insesizabilă și cu o infinită credință în misiunea actorului, în capacitatea artei teatrale de a modela conștiința. La asta ar trebui să mediteze mai mult tinerii actori: la detaliu, la disciplina scenică, la atmosfera învăluitoare pe care o creează teatrul. Spectatorul vrea să audă pe scenă o limbă fluentă, curată, bine articulată, iar tendința de „cinematografizare” excesivă a vorbirii mi se pare dăunătoare.

— Care ar fi etapele construcției unui rol?

— Unii consideră că imaginea asupra rolului se creează încă de la prima lectură. Este foarte adevărat că, de la primul contact cu textul, fantezia actorului începe să lucreze, însă ceea ce se obține atunci este departe chiar de o primă schiță. Eu cred în chinul creației, în continua ei perfecționare. Am convingerea că rolul nu e niciodată gata, că l se pot aduce mereu îmbunătățiri, că micile ieșiri din rol pot fi corectate.

— Să înțeleg că premiara nu înseamnă încheierea elaborării rolului?

— Exact. Rolul poate fi mereu îmbunătățit, totul este perfectibil. Tocmai aici este diferența dintre teatru și film: teatrul oferă posibilitatea de a relua și perfecționa.

— Cum vă apropiați de text? Îl memorizați înaltea sau în timpul repetițiilor?

— Rețin rolul în timpul repetițiilor, prin asociații mnemotehnice. Memorizarea în afara repetițiilor lasă drum deschis rutinei. Mereu am încercat să nu fac mimic mecanizat, să nu pierd din prospețimea necesară interpretării.

E important ca textul să se nască pe scenă, să fie întim legat de mișcare, să aibă autenticitate.

— Mi-ați spus că primul contre-emploi v-a pus în reală dificultate, dar că tot acest tip de roluri v-a adus cele mai mari satisfacții. Cum vedeți raportul emploi/contre-emploi în cariera unui actor de azi?

— După nereușita din Castris, am rămas „sub presiune” și am căutat mereu să mă verific în contre-emploi-uri, abordându-le însă, și nu e un paradox, într-o intimă legătură cu propria mea personalitate. **Contre-emploi-ul** este, fără îndoială, stimulator pentru creativitatea actorului.

— Ce loc acordați sensibilității în elaborarea rolului și în materializarea lui pe scenă?

— Când mă apropii de un rol, sînt ostaș de rînd, nu caporal, nu general. Dacă drumul spre rol nu începe de undeva de foarte de jos, nu cred că personajul poate fi sesizat și aprofundat. Sensibilitatea aparține zestrei pregătitoare, care trebuie însă permanent censurată în etapele construcției rolului. După părerea mea, are dreptate Stanislavski cînd îi cere actorului să-și lase grijile la portar.

— Vorbiți-ne, vă rugăm, despre câteva dintre rolurile preferate.

— O experiență interesantă am trăit realizînd rolul Iluzionistului din **Barca visurilor** de Tabóry Géza. Construită pe bipolaritatea realitate/vis, piesa mi-a oferit mari posibilități de exprimare. Iluzionistul era cel care, transportînd lumea într-un vis, făcea minciuna să dispară, fiecare comportîndu-se conform felului său de a fi. În **Acești îngeri trîști** de D. R. Popescu am jucat rolul Clovnului trist, ulterior adăugat de autor, rol bazat pe improvizatie. Cu Gore



**Clovnul trist in „Acești ingeri  
trști“ de D. R. Popescu. (In dreapta,  
Zalany Gyula)**



**Adam in „Cain și Abel“ de Sutó  
András**



**Richard Dudgeon in „Discipolul  
diavolului“ de George Bernard  
Shaw**





**Cu Darkő István in „Tango“ de Mrozek**



**Csorja Adam in „Consolare“ de Tamási Aron**

**Szakmáry Zoltan in „Chef boleresc“ de Moricz Zsigmond**

din **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu am obținut succes nu numai în țară, ci și în străinătate. Aceste trei roluri m-au pus în contact direct cu publicul, regia mizînd pe intervenția acestuia în joc. Foarte drag mi-a fost rolul Stomil din **Tango de Mrožek**. În trei piese de Csurka István — **Mine moarte, Curățenie generală și Deficit** — am deținut roluri principale care mi-au adus deosebite satisfacii.

— **Dintre visurile de acum 18 ani, ce s-a realizat și ce a rămas în faza de proiect ?**

— La terminarea Institutului, eram încă în perioada romantică și mă tentau rolurile de această factură. Acum pot să spun că, din fericire, am avut parte de puține astfel de roluri; în schimb, am jucat roluri moderne, de caracter, care mi-au îmbogățit mijloacele de expresie. Nutresc convingerea că actorul trebuie să-și încerce puterile în roluri diferențiate, mai ales în **contre-emoii**, altfel apare șablonul. Pericolul e și mai mare în teatrele de provincie, unde deviza „asta știe, asta-l dăm” duce la sărăcirea personalității creatoare a actorului, la atrofierea mijloacelor sale de exprimare scenică. Îmi amintesc că fiind distribuit în Proprietarul din **Omul cu mirtoaga** de G. Ciprian, am fost teribil de înspăimîntat; credeam că nu-i voi da niciodată de capăt. Cînd am găsit soluția, am înțeles cită importantă are contactul cu personaje deosebite între ele, și că un rol nu se măsoară cu palma; din două replici se poate schița un profil memorabil.

— **În film ați realizat un deosebit de apreciat rol în Angela merge mai departe. Cum ați simțit apropierea de mijloacele acestor arte ?**

— După roluri „mal mici” (**Pe aici nu se trece, Războiul pentru Independență, Vlad Tepeș**), filmul **Angela merge mai departe** mi-a adus bucuria unui rol principal, a întîlnirii cu regizorul Lucian Bratu și cu minunata actriță și colegă Dorina Lazăr. Actorului de film i se cere mai multă răbdare în etapele pregătitoare, capacitatea de a se adapta rapid la schimbări. În teatru, actorul acumulează în mod firesc forța necesară pentru punctul culminant, în timp ce în

film, unde se toarnă izolat scene rupte de context, i se cere să se pregătească psihologic pentru a intra „încins” în filmare.

— **Ce credeți despre raportul actor-director de scenă ?**

— Acest raport nu mi se pare deloc rigid, stabilit o dată pentru totdeauna, ci variază în funcție de situație, de parteneri. Totdeauna am apreciat regizorul bine pregătit, care, deși pornește de la imaginația actorului, nu așteaptă totul de la acesta, ci exercită ceea ce numim control regizoral. Desigur, fără contribuția actorului nu se poate concepe un spectacol, și numai atunci cînd regizorul solicită și obține din partea coechipierilor o gîndire inspirată, creația devine cu adevărat colectivă. Sînt regizori care doresc ca totul să decurgă potrivit intențiilor lor, punînd într-o paranteză personalitatea actorului, pe care-l limitează la funcția de simplu executant. Dacă omul-actor nu îmbogățește rolul cu propria lui personalitate, cred că e imposibil să se obțină un rezultat bun.

— **Cum receptați participarea spectatorului la spectacol ?**

— În **Acești ingeri triști, Barca visurilor și Mobilă și durere**, publicul îmi era un al doilea partener; aci, distanța scenă-stal era anulată, totuși n-am observat ceva neconform legilor teatrului. Nu cred în existența unui „perete” între actori și public. Publicul modern, dacă e invitat în joc și dacă jocul îi place, se implică bucuros.

— **În incheiere, clasică întrebare despre proiecte. Așadar... ?**

— Știu că în proiectul de repertoriu pentru 1984/1985 figurează **Othello**, un rol care mă preocupă și pe care l-aș dori. Mă leagă de el o întîmplare ce mi-a dat mult curaj în studenție. Othello a fost rolul cu care am dat examenul de sfîrșit de an III. Regizorul și directorul Teatrului din Tîrgu Mureș, Tompa Miklos, a spus după examen că mă consideră un actor gata format, al cărui loc este deja pe scenă. E o amintire care mă și obligă.

**Mircea Em. MORARIU**