

Desen după model

Horățiu Mălăele



Nu i se prea cere actorului să fie spiritual. I se cere să fie sensibil. Un „instrument sensibil”. La îndemîna celor care-i stau în spate și în față — dramaturg, regizor, spectator. Iar dacă se întâmplă să fie spiritual, nu i se prea ia în seamă. Stalul atribuie spiritul, cu destulă îndreptățire dar nu cu suficientă exactitate, celor „din spate”, în vreme ce urmărește dacă nu cumva „instrumentul” o să se bilbie sau o să se împiedice. Asta e de la el, nu e din piesă. Greșit. E din piesă. Nu numai personajul e din piesă, ci și actorul. Și acesta este suspense-ul fiecărei seri. Meseria de actor e guvernată, definită, măsurată de un anume exhibiționism, și acesta nu este un pejorativ. Actorul nu aduce pe scenă numai un „sine” preconcept, in vitro, ci și unul in vivo, spontan, imprevizibil. Și acesta este ineditul fiecărei seri. Pe care numai marii actori îl pot procura, pentru că ei vin în scenă cu o foarte mare cantitate de „sine”. Se apreciază, cu destulă îndreptățire dar nu cu suficientă exactitate, că actorul trebuie să fie un instrument, și nici acesta nu este un pejorativ. Doar că există instrumente care cîntă singure — fără dirijor și pe deasupra partiturii. Și există actori spirituali.

Aceasta n-a fost o introducere digresivă, ci, ca și desenele lui Horățiu Mălăele, o încercare de portret esențializat. Instrument capabil să cînte singur și care intră în scenă cu o bună parte din spiritul său personal, Horățiu Mălăele compune pe hirtie cu perspicacitate și duioșie, dintr-o infinitate de riduri și doi (în principiu) ochi de obicei triști, arhitecturi umane care asociază inevitabil ideea că, de fapt, actoria e tot portetică. Ce altceva e cariera unui actor, decît o colecție de portrete și caricaturi? Între portretele lui Horățiu Mălăele de pe hirtie și cele de pe scenă numai spiritul pare a mijloci vreo apropiere. Pentru că hirtia poartă la vedere semnele detașării pe care o cer captarea și figurarea esențialului și irepetabilului, a remarcabilului și inconfundabilului, a individualității modelului, și doar subtil, mult mai subtil, pe cele ale mărturisirii de sine a artistului. Pe scenă însă, urmele preconcepției, ale meditației și concentrării anterioare dispar și rămîne consumul de sine. Cel care la Horățiu Mălăele este adesea impresionant și acoperă spații vaste, între delirul comic și patetismul vulnerabilității deschise spre tragic. Această capacitate de dezlănțuire, de cumulare și eliberare de teribile forțe interioare, în comic ca și în



Smerdiakov în „Karamazovii“

În „Olelie“ de Fănuș Neagu —>



tragic, al cărei secret l-a deținut Toma Caragiu, pare a stăpîni și persoana, aparent atît de diferită, a celui care s-a instaurat în conștiința publicului în chip de perpetuu june șarmant. Băiat bun, mai stîngaci sau mai isteț, mai timid sau mai glumeț, timorat sau doar evaziv, manifestîndu-se prin șotii sau crize de hipersensibilitate, revenind la matcă oarecum dezamăgit dar nelecuit, grațios, neajutorat.

Difuzată larg de mass-media, această imagine l-a cam înghițit pe actor. La teatru i se pot vedea și alte fețe, dar cîți sînt dispuși să vadă? Simpla sa apariție stîrnește risul. Trist. Pentru că, dacă actorul interpretează un personaj care își urlă furia sau deznădejdea, cîți îl aud, cîți îl ascultă, cîtor le vine să creadă și pe cîți nu-i dezamăgește? Majoritatea probabil că nu-l recunosc și așteaptă vreun giumbușluc ca să-și amintească de ce știau. Sau, mai rău, iau drept giumbușluc ceea ce era intenționat să fie dimpotrivă. Pentru că, din fericire, Horațiu Mălăele face în teatru și roluri „dimpotrivă“. Oropsiți de soartă, cărora aparențele le sînt defavorabile, cărora această viață nu le „iese“, pentru că au intrat în ea cu stîngul din vrerea ursitoarelor și nici un „prilej“ de reabilitare nu li se îngăduie. Pentru că au luat-o pe apă la deal, în răspărul celor mai înghețate noțiuni, demo-

lînd cu egală ireverență indispensabile clișee, idilice sau oripilante. Exemplare inconfortabile, din familia, nu tocmai mică, a celor nedoriți, firi și destine ingrate, bastarzi, loser-i. Greu de procurat compasiune pentru aceste fapte, sortite altfel milei sau și repulsiei, și imposibil de convertit falimentul lor în morală optimistă. O desolidarizare, o detașare reprobatoare nu aveau ce căuta aici, și Horațiu Mălăele se bate pentru adevărul personajului (există întotdeauna un adevăr al personajului), cu propriile sale adevăruri — pasiune, inteligență și mai ales, de ce nu, șarm. Orice argument este îngăduit actorului în cucerirea publicului de partea unui personaj. (Și cînd acest personaj e, ca în cazul lui Smerdeakov din adaptarea scenică, doar un rudiment, o aluzie la originalul lui Dostoievski — captivantă variațiune la tema Raskolnikov, e nevoie de tot harul actoricesc pentru a subînțelege întreaga ficțiune în cîteva referiri sărace).

Mijloacele de care dispune Horațiu Mălăele sînt frapante. Personalitate extrem de bine marcată și niciodată, (încă) disimulată, acest actor reușește să intre practic intact, perfect recognoscibil, în psihologii și naturi umane diverse și, dacă nu întotdeauna complexe, de fiecare dată sugestiv desenate, spiritual nuanțate, irezistibil expuse. Asocierea spiritului cu de-

tașarea e un loc comun care se verifică poate mai rar decît lăsa impresia. Oricum, Horațiu Mălăele e un caz spectaculos de spirit conjugat cu pasiune, cu ardență, și nici un prilej nu poate fi mai bun pentru a relua o temă care nu capătă niciodată destulă atenție — consumul de sine al actorului în scenă. Acest consum, această expunere care face ca pentru actor momentul creației să nu se încheie odată cu repetițiile, ca spectacolul să nu fie întotdeauna și în întregime reproducerea mecanică a unei lecții în care esențial e să nu te bîlbîi și să nu te impiedici. Acest consum, care într-adevăr suspendă respirațiile în fața miracolului transfigurării, în contactul insuportabil cu trăirea acută, în urmărirea unei traectorii și așteptarea unui deznodămint pe

care nu te încumezi nici măcar să le presimți, pentru că nu stau scrise explicit în nici un text, în nici o partitură, sînt de deasupra partiturii. Consum, într-un fel, îngrijorător, pentru că nu-i cunoaștem prețul.

Prudența, virtute destul de meschină, ezită să se hazardeze în a numi la vreme un mare actor și așteaptă să o facă în necrolog. Fără aspirații spre atare virtuți, o iau pe urmele modelului meu, în răspărul celor mai puțin contestate instituții, și arăt cu degetul ceea ce se vede cu ochiul liber, un mare actor în persoana lui Horațiu Mălăele, spiritual și emoționant, deținător incontestabil al unui șarm care cu vremea se va numi charisma.

Dan MICOLESCU

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

Anul 1907 în geneza dramei „Vlaicu-Vodă”

După cinci ani de la premiera absolută din 1902, A. Davila, acum director general al teatrelor, se gîdea la reluarea dramei sale istorice **Vlaicu-Vodă**. În toată această vreme, a șlefuit versurile aripelor tirade și a nutrit o secretă nemulțumire gîndindu-se la finalul piesei. Nestăpînitul Mircea îl ucidea nu pe Vlaicu, așa cum intenționase, ci pe Gruie, sfetnicul de taină. Domnitorul îl osindea pe vinovat la ispășire și cortina cădea pe avîntatele vorbe care proslăveau tradiția.

Dar autorul gîdea la adîncul sens etic al dramei. Oricîtă liberă fantezie îi îngăduia drama romantică, era totuși vorba de viitorul mare voievod Mircea cel Bătrîn...

Și iată că, reluînd piesa fără C. Nottara în rolul titular, Davila, sub puternica impresie a evenimentelor, modifică finalul. Destui martori oculari au vorbit despre intervențiile autorului în text, la repetiții. Dar, cum arhivele nu-și silesc niciodată surprizele, avem astăzi în față un document revelator menit să fixeze, pentru istoria literară, împrejurarea în care a fost scris finalul capodoperei.

Final în care Vlaicu îi dă lui Mircea o înaltă lecție de păstorie voievodală.

Din arhiva actorului Aristide Demetriade, negalat interpret al lui Vlaicu, arhivă păstrată cu scumpătate de pictorița Tanti Demetriade-Ștefan, comunicăm fragmentele revelatoare ale insenînărilor purtînd titlul **Cum am jucat pe Vlaicu-Vodă de Al. A. Davila**, fragmente menite să elucideze felul în care scriitorul și-a încheiat pentru posteritate opera.

„În primăvara anului 1907, Al. Davila, care era și director general al teatrelor, îmi spune într-o zi: «Trebuie să reluăm pe **Vlaicu-Vodă**. Cum maestrul Nottara e în turneu prin țară, va trebui să-l joci dumneata, iar rolul dumitale, Mircea, va fi jucat de Dl. Tony Bulandra».

Aveam opt zile pînă la reprezentație, timp scurt, ce să fac?... Rolul mă atrăgea... Iau piesa și, cu craiuri și cafele negre, după ce veneam acasă, noaptea, de la teatru, mă fac stăpîn pe text; iar pentru caracterizarea rolului, am fost mult ajutat de preciziunea cu care autorul mi-a schițat sufletul lui Vlaicu.

În ziua reprezentației, pe cînd făceam ultima repetiție pe scenă, eram la actul al V-lea, apare în mijlocul nostru autorul și ne zice: «Copii, nu mai continuați, am făcut oarecari schimbări în finalul acestui act și va trebui să-l punem la punct». Schimbările erau făcute sub impresia răscoalelor țărănești care prefăcuseră țara într-o mare de foc de la Severin la Dorohoi. Nenorocirea care se abătuse peste biata Românie, autorului îi inspirase admirabila variantă finală, în care arată chinurile nesfîrșite prin care, de veacuri, a trecut sârmana noastră țară».

Mărturia este datată 8 noiembrie 1922.

I. N.