

# VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC



Cu

## Petre Gheorghiu- Dolj

despre

- cînd moare  
și cînd trăiește  
un personaj
- accidentele de pe scenă  
nu trebuie să ucidă  
spectacolul
- cultura actorului  
și cultura personajului

O convorbire realizată  
de Paul Tutungiu

— Să pornim de la un fapt care-i va interesa cu siguranță pe cititori : ați fost student la matematică și, brusc, în urma unui pariu, ați dat admiterea la Institutul de artă teatrală și cinematografică din București, unde ați intrat printre primii și ați absolvit printre primii.

Azi, după douăzeci de ani de creație pe scena Naționalului craiovean, mă gîndesc că destinul dumneavoastră de actor aduce într-un plan anume cu destinul de poet al matematicianului Dan Barbilian, care a devenit Ion Barbu ca urmare a unui pariu cu Tudor Vianu.

— Pe Ion Barbu l-am avut profesor la Universitatea din București. Din păcate, numai un an.

— Acum, dacă tot am făcut publică proveniența dumneavoastră din rindul celor familiarizați cu universul abstracțiunilor, îmi este mai ușor să afirm că, deși pe scenă păreți a vă lăsa în voia inspirației, de fapt puneți în aplicare un comandament formulat de enciclopediștii francezi — acela de a face din personaj un triumf al rațiunii.

— Cred, ca majoritatea colegilor mei, că pe scenă lucrurile trebuie să curgă firesc. Este vorba de firescul teatral, nu de firescul cotidian, firescul de pe stradă, firescul din intimitate... E vorba de întregul de pe scenă, care este făcut dintr-o infinitate de părți componente, este o multime.

— O multime, dar a întregurilor.

— A întregurilor din care să se constituie întregul personajului de pe scenă.

— Încă nu mi-ați răspuns : dumneavoastră abordați personajul cu metodă sau inspirat ?

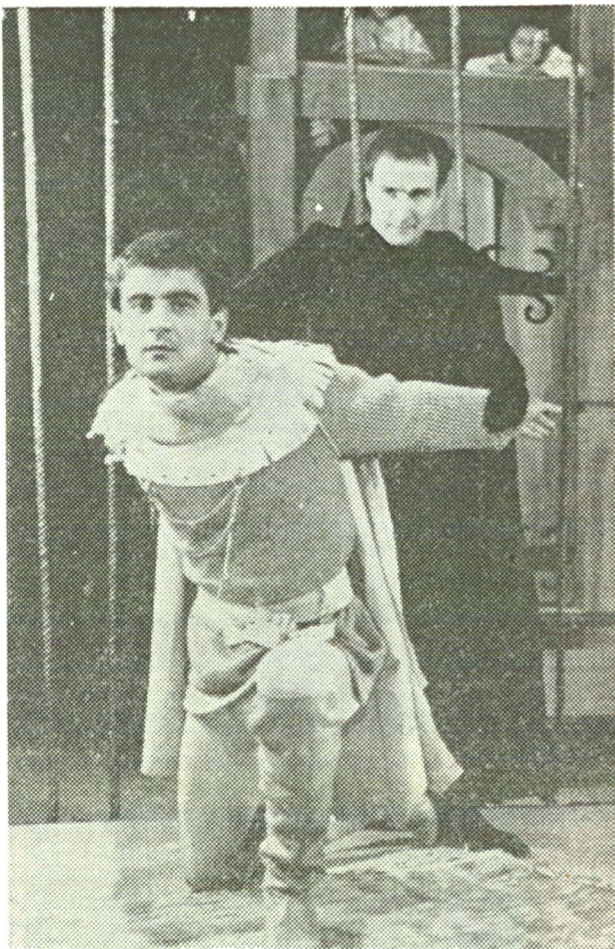
— Poate este vorba de o îngemănare.

— Personajele complicate vă înspăimintă ?

— Dimpotrivă, le doresc. Pentru că e mult mai ușor să-I interpretezi pe Iago decât pe Othello. Un personaj negativ are mult mai multe date de explorat ; personajul pozitiv are și el anumite contorsțiuni, are necazuri, are suferințe, are traume, dar, „din păcate“, el este pozitiv și atunci e cumva blestemat să fie univoc. Dramaturgia, pînă acum, ne-a furnizat puține date interesante cu privire la eroii pozitivi. Un erou pozitiv nu bea bere, un erou pozitiv nu fumează (de cele mai multe ori), un erou pozitiv are o viață familială exemplară, nu lipsește de la serviciu, întotdeauna gîndește exact și cum trebuie, își compostează de fiecare dată bilețul în autobuz și exact acolo unde trebuie, nu are dificultăți cu vecinii din bloc...

Ce personaj să faci dintr-o asemenea siluetă ? Trebuie să-l investești cu altceva, să-l descoperi și niște alte trăsături ale lui de viață, ca să poți să-l faci să trăiască.

— Totuși, cum reacționați dumneavoastră în fața unui astfel de personaj nemalefic ? Viața teatrului, mai ales în provincie, îl pune pe actor în situația



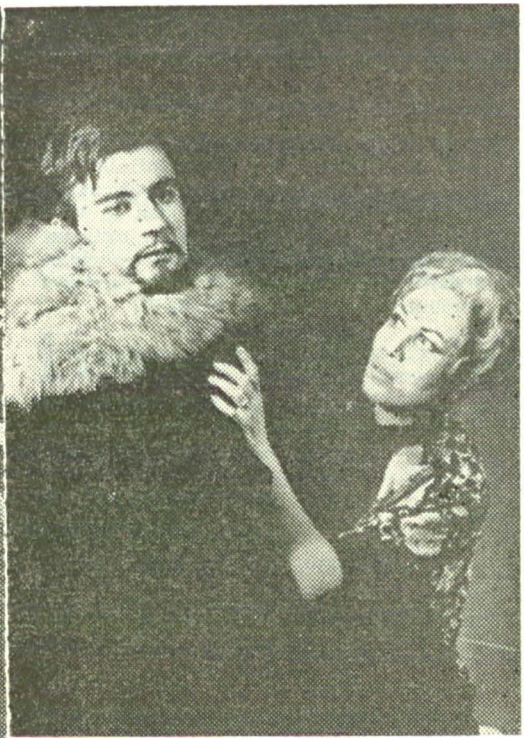
În rolul Voievodului Nenoroc din „Cocoșul negru“ de Victor Eftimiu, împreună cu Ion Pavlescu

să joace orice fel de personaj e nevoie, deci și pe reprezentanții Binelui. Și-atunci, ce măsuri de precauție vă luați ?

— Ca personajul pe scenă să fie credibil, el trebuie în primul rînd să fie normal, să fie convingător, să aibă viață, să aibă „carne“, adevărurile pe care le rostește să nu-i vină ca din carte, ci să fie urmarea unor frămîntări, a unor zbateri, a unor ruperi lăuntrice, aproape să-i fie jenă să proclame adevărurile care, pentru el, reprezintă însăși viața lui ; nu mai departe, în *Politica* de Theodor Mănescu principala mea dificultate în abordarea Bărbatului a fost tocmai descifrarea zbaterii lăuntrice a personajului. Acest om trăiește și moare cu fiecare cuvînt pe care îl spune, se luptă cu sine pentru a ajunge la adevăr ; lucrurile trebuie să se petreacă întîi în interiorul personajului și de-abia



In „Țărănuța din Getafe” de Lope de Vega, Don Felix ; cu Dan Tufaru



Platonov in piesa omonimă de A. P. Cehov ; parteneră, Marina Bașta

după aceea să iasă vorba afară. Trebuie spuse replicile cu asemenea naturalețe, așa de firesc, încît cuvintele să fie de fiecare dată încărcate de noutate, chiar dacă le auzim de douăzeci de ori pe zi. Aici intervin personalitatea și meseria noastră. Personajul pozitiv trebuie abordat cu toată sinceritatea, cu toată simplitatea, dar și cu toată complexitatea lăuntrică ; cînd am adus un personaj pozitiv pe scenă, trebuie să-i vedem cumva sufletul, zbaterea de aripă a sufletului.

— Cum vă cultivați mijloacele de expresie ?

— O întrebare care mă descumpănește oricînd. Pot să răspund : nu-mi cultiv mijloacele de expresie ?

— Orgolioșii o spun, dar bineînțeles n-o practică.

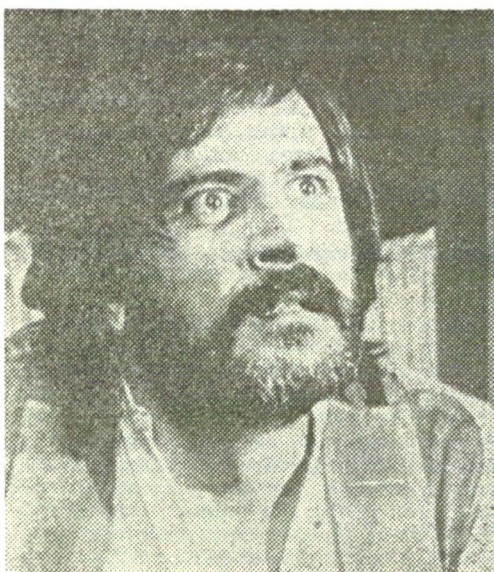
— Consider că un om care și-a ales meseria noastră e obligat să vadă foarte multe spectacole. Nu face prin asta un act special de școlarizare sau de reciclare ; trebuie să vadă cît mai multe filme, trebuie să citească foarte mult, trebuie să

fie la curent cu tot ce se întîmplă, să aibă o fire receptivă, să meargă pe stradă și să-l intereseze tot ce-l înconjoară. Dacă s-a întîmplat un accident sau cineva a ridicat vocea, să sesizeze inflexiunile, să-l intereseze totul — omul sănătos și omul bolnav. Să fie așa — cum să spun eu ? — ca un microfon plasat în natură, un microfon completat cu o cameră de luat vederi și care înregistrează totul și apoi filtrează.

— Deci considerați că actorul modern a dat deoparte practica exercițiilor zilnice în fața oglinzii, a exercițiilor vocale și așa mai departe...

— Nu i-am înțeles niciodată pe cei care (sînt convins că și acum) procedează așa. Munca mea acasă constă în însușirea textului ; cum să spun eu ? — stau la o conversație cu textul, dar nu cu voce tare ; e o conversație intimă, un schimb de idei de la om la om, de la suflet la suflet, de la sufletul autorului la sufletul meu, de la text la mine. Asta este munca mea acasă.

Citesc foarte mult. Pot să spun că studiez ; mă interesează totul, inclusiv tehnica.



**Mihai Viteazul, in „Capul“ de Mihaela Gheorghiu ; Vulpașin, in „Domnișoara Nastasia“ de G. M. Zamfirescu ; Nae Girimea, in „D-ale carnavalului“ de I. L. Caragiale ; Ioniță Caloian, in „Greul pământului“ de Valeriu Anania**



Sînt un fotograf pasionat, cu rezultate certe, premiat la cîteva concursuri, cu participări la expoziții.

În materie de mecanică auto, mulți dintre prietenii și colegii mei îmi cer sfaturi și chiar ajutor tehnic; sînt „preferat” în depistarea cauzelor unor zgomote la motor sau a unor surse de virtuale accidente la autoturisme. Îmi place, mă interesează.

O altă pasiune a mea a fost și este în continuare aceea de a vedea lumea, de a cunoaște viața altor popoare. Pot să spun fără nici un fel de exagerare că am „călcat” Europa de la Cercul Polar pînă la Gibraltar, și din nordul extrem al Scoției pînă la Botoșani. (Dincolo de ocean încă n-am fost.) Am pornit astfel în cel puțin zece excursii studentești și mai am vîrsta la care pot să pretind că sînt în stare să fac excursii tot studentește, cu cortul, cu mîncare de acasă, cu tot ce-mi trebuie, cu o organizare deosebită. Am colindat astfel, cu soția și cu prietenii mei de familie, din doi în doi ani, țară cu țară.

— În spectacolul Omul care a văzut moartea m-a interesat cum pregățiți momentul în care vagabondul exclamă: „Tată!” E un moment-cheie în piesa lui Victor Eftimiu. La dumneavoastră a fost magistral.

— Momentele importante se pregătesc. Așa s-a întîmplat mereu pe scenă. Spectacolul trebuie pregătit pentru ca acel moment important să capete valoare, să se pună în evidență. Nu putem lăsa la voia întîmplării trei-patru momente-cheie ale unui spectacol, pentru că atunci ele ies sau nu ies. Aici intervine flerul nostru inițial: în a simți momentele care jalonează rolul. Crestele și prăpăstiile unui rol trebuie simțite, trebuie înregistrate.

— Poate să existe o divergență între regizor și actor în materie de depistare a momentelor-cheie?

— Față de un regizor în care am încredere și cu care lucrez cu plăcere și pe care îl simt meseriaș nu pot să am secrete; trebuie să colaborăm la definitivarea spectacolului, spectacolul este copilul nostru, nu-l putem lăsa să se piardă; deci își definește și regizorul momentele-cheie ale spectacolului, ale unui personaj, îmi spun și eu punctul de vedere, cădem de acord și pornim la lucru.

— În scenă apar accidente de diferite naturi. Ați avut parte de vreunul?

— Chiar în Omul care a văzut moartea, la premieră, vocea mea n-a mai funcționat cum trebuie. A trebuit să improvizez o trecere între personaje, așa cum era pregătit, și starea fizică de moment pe care i-o transmitem. Dacă jucam mai departe ca și cum personajul ar fi fost valid din punct de vedere vocal, ar fi fost o catastrofă; fără să vreau, a căpătat altă dezvoltare, mai estompată sau nu știu cum, dar a fost alta decît cea stabilită inițial.

— Ce s-ar fi întîmplat dacă boala galopa și nu mai aveați voce?

— Aș fi jucat personajul mut în continuare. Nu s-ar fi tras cortina. E poate incredibil, nu știu nici eu cum aș fi făcut, dar cortina ar fi căzut pe finalul spectacolului și nu pe pierderea mea de voce. V-o spun cu toată răspunderea.

— Am impresia că acum ați reformulat un precept: în scenă actorul nu trebuie să cedeze în fața neprevăzutului, oricît de șocant ar fi el...

— Tata a murit în timp ce jucam O scrisoare pierdută, iar vestea mi-a fost transmisă la pauză și eu l-am jucat în continuare pe Pristanda. Nimeni în sală nu trebuia să observe ce mi se întîmplase.

Consider că așa e normal. Publicul a venit să vadă spectacolul, nu starea mea îl interesează.

— Simțiți sala, publicul, diferențiat sau ca pe un întreg distinct?

— Este component esențial al spectacolului. Calitatea, compoziția publicului, felul lui de a reacționa modifică spectacolul. Nici o montare nu e aceeași de la o seară la alta. Reprezentația teatrală nu e același lucru cu filmul.

Simt publicul. Pot să vă spun că îl simt pînă la ultimul spectator din fundul sălii, și nu numai eu, majoritatea colegilor mei receptează publicul. Actorul își dă seama imediat cum ar trebui să joace în seara respectivă. Asta nu înseamnă că el schimbă personajul, dar aduce sau reduce nuanțe. Un spectacol este ceva irepetabil. Asta este frumusețea și tragedia teatrului — creația cea mai științifică moare odată cu spectacolul.

Omul care stă în sală, pe respirația căruia te modelezi, din receptarea căruia înțelegi că trebuie să te oprești sau să continui, ține de fapt, în privirile sale, soarta spectacolului. Țin minte o seară

cînd, în sala de nouăzeci de locuri, se aflau peste o sută de spectatori, mulți stăteau în picioare, ori pe ce nimereau. Fiecărui care intra în sală i se atrăgea atenția „Te rog, nu rîde”. „Te rog, abține-te, nu te manifesta în nici un fel”. Și toți s-au abținut să rîdă, înghițeau batiste, își mușcau buzele pentru că, efectiv, voiau să ne fie nouă pe plac. A fost o sală mută (dacă vă puteți imagina), în care se auzea musca, dar pe care noi actorii o simțeam cum rîde cu hohote, cum bocăne mut cu picioarele pe trepte. Și eu și Tudor Gheorghe, care-mi era partener, eram molipsiți de rîsul lor tăcut și jucam în funcție de el. Nu este un mister, nu este ceva mistic; este vorba de un fluid care se transmite de la spectator către noi... Un public indiferent poate duce înspre catastrofă spectacolul, îl poate distruge.

— Cit de mult, cit de des îl trimite personajul în bibliotecă pe actor ?

— De multe ori m-am simțit total descoperit și de multe ori n-am avut nevoie decît să caut în memorie pentru a fi perfect înarmat în legătură cu rolul respectiv. Deci depinde de rol, depinde de lecturile prealabile.

Sînt tentat totuși să cred că actorul, chiar dacă are cunoștințele necesare, lecturile necesare, are nevoie să mai caute. Zbuciumul, gîndurile rolului, gîndurile viitoarei creații nu te lasă chiar să dormi liniștit. Plecînd la lucru pentru un rol, descoperi o nouă viață, încerci să te descoperi pe tine într-o nouă ipostază. Cîteodată te îngrozești, cîteodată îți simți haina, o pipăi și aproape că poți s-o tragi pe mînci și să o lei în spinare.

— Cînd interpretați mai bine un personaj? Atunci cînd știți despre el mult mai multe decît poate ști spectatorul, sau atunci cînd îl lăsați și personajului un mister, cînd nu-l elucidați total nici pentru dumneavoastră ?

— Personajul nu trebuie să aibă taine pentru mine. Dacă mie nu mi-e totul limpede, nu pot să-i las acea umbră de mister pentru spectator. Misterul i-l dau eu, îl confecționez eu, eu i-l „presar” în anumite locuri; profesional, tehnic, meșteșugărește, pentru că este un meșteșug și acesta, știu unde să-l pun, dar ca să știu trebuie să știu totul despre personaj, să-l am foarte aproape.

— Cum v-ați pregătit pentru personajul Nae Girimea din D'ale carnavalului ?

— Eram deja în posesia multor cunoștințe despre piesă, despre autor, jucasem și alte personaje caragialeene, chiar rolul acesta îl mai jucasem acum 15 ani, în regia lui Valeriu Moisescu. Altele erau însă datele în atacarea rolului. Trebuia acum să readuc personajul spre mine, spre datele mele actuale, vîrsta, împlinirea fizică; nu i-am mai dat înțîi ocol ca să știu de unde să-l apuc, ci de la început am știut exact punctele „de unde se poate sălta, ca să nu te frigi cu ceanul”.

Alfel s-au întîmplat lucrurile cu Ioniță Caloian, din *Greul pămîntului* de Valeriu Anania acolo am fost total descoperit; nu numai eu, ci și majoritatea spectatorilor. Este vorba despre un spațiu și un timp despre care nici nu prea avem multe scrieri; putem să citim „Istoria Imperiului Bizantin”, putem să găsim cîteva referiri prin enciclopedii, mergem la izvoare în alte literaturi, în franceză, în engleză, mergem la un prieten să ne traducă din latină ceva. A fost greu, pentru că mulți oameni foarte bine pregătiți, cu un bagaj solid de cunoștințe, poate chiar de specialitate, după spectacol simțeau nevoia să-și reîmprospăteze memoria cu privire la evenimentele de acum 700 de ani. Despre imperiul Asaneștilor se știe puțin. A fost nevoie de un alt fel de bagaj de cunoștințe, a fost nevoie să imaginăm și imaginația să intre în schiță, să intre în conturul personajului.

— Nu cred că s-a mai pus undeva pe scenă un text despre viața lui Ioniță Caloian. Faptul că vă aflați pe teren virgin vă creează o stare specială ?

— Da. Imaginația poate să lucreze mai mult; totodată, pericolul de a fantaza prea mult este mare.

— Și totuși ați găsit excepționale corelări sufletești pentru a exprima metamorfozarea lui Ioniță, din conducător al imperiului româno-bulgar, în Caloian, adică într-o păpușă de lut, fiind astfel resorbit de pămîntul neamului său... Dumneavoastră știți să ieșiți din istorie și să intrați în mit. La ce formule histrionice ați apelat ?

— Ioniță Caloian are o scară a trăirilor, o scară a devenirii lungă, o scară, cum să spun?, cu multe fușteie, și le parcurge pe toate, pentru a se pierde în mit. Principala problemă pentru mine a fost de a face credibilă această traversare de stări, această traversare din ființă spre neiființă a eroului; Ioniță pornește de la omul impersonal care era la



Șbilț, în „Patima roșie”  
de Mihail Sorbul ; în ro-  
lul Tofanei, Mihaela Ar-  
senescu

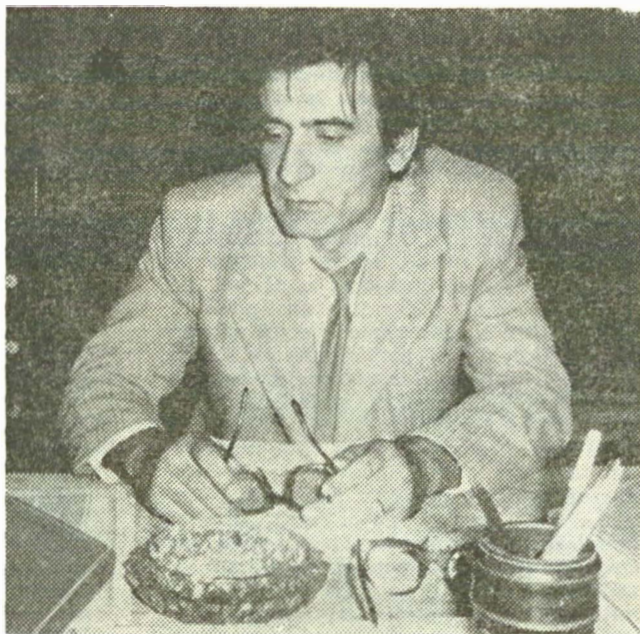
curtea Bizanțului, trece prin zvicniri de conștiință, primele zvicniri de cunoaștere, trăiește drama reîntâlnirii cu pământul, cu frații lui care nu-l mai vor, trăiește ruptura cu el însuși (pentru că acel personaj minunat, acea fetiță reprezintă o parte din el). Își dă seama că și cel mai bun prieten al lui l-a trădat, ceea ce îl marchează pentru tot restul vieții. Este persecutat, ostracizat de frați, pentru că istoria să-l împingă în fruntea imperiului româno-bulgar, iar acolo să aibă revelația menirii lui, și în final să se mute în mit.

— În timpul desfășurării spectacolului, vă identificați total cu personajul sau păstrați, între dumneavoastră

și personaj, o distanță, un spațiu de securitate, pe care spectatorul nu poate să-l observe ?

— Recunosc, fac parte din categoria actorilor care țin personajul în mână și nu se lasă dominați de el : nu pot să las personajul să meargă unde vrea el ; trebuie să-l controlez în permanență. Cum ? Metoda este a mea. Asta nu înseamnă că nu am stările sale emoționale, dar, undeva, într-un colțisor, într-un punct, rămâne o parte din mine, acea parte mă privește și îmi dă măsura lucrului bine făcut. Cred că este o caracteristică a meseriei ; majoritatea actorilor o au. Nu se poate altfel. Nu putem să ne omorâm partenerul sau partenera în scenă, stringînd-o

**Bărbatul, în „Politica”  
de Theodor Mănescu**



de git într-un acces de gelozie furibundă, dar interpretînd cu credință un personaj negativ putem să-i producem repulsie spectatorului. Și am avut această ocazie.

— Dacă ați preda într-o zi despre practica supunerii personajului, cum ce le-ați spune studenților? Pentru că învățăceii parcă așteaptă de la maestru să-i învețe cum se intră în pielea personajului și cum se închide „fermoarul” pe dinăuntru...

— Ei, dacă ar fi ca la o salopetă, ce plăcut ar fi drumul în teatru! Am tras fermoarul, am intrat înăuntru, am trecut prin scenă, l-am tras la loc, sintem iar afară, fără nici un risc... Chiar dacă se aruncă din sală cu ouă clocite, învelișul impermeabil ne apără, e plăcut. Dar nu e așa, e greu, mai ales că dacă le spui ceva studenților și studenții te și cred... Ceea ce fac eu cu un personaj nu poate fi valabil pentru toată lumea, procedeul este adaptat la o anumită construcție sufletească, la o anumită structură psihică, la o anumită labilitate mentală.

Mi se întâmplă, de pildă, să joc mai bine cînd sînt obosit, cînd sînt zdrobit după o zi de muncă; oricît ar părea de ciudat, o parte din personalitatea mea nu mai există, sînt ca o pastă care a fost deja lucrată, și personajul se mulează pe mine mai ușor. Să nu credeți acum că pledez pentru ca actorul să intre în scenă gata obosit...

Am fost de multe ori supărat că n-am putut să mă odihnesc înaintea unui spectacol de anvergură, a unui spectacol care mă solicita foarte tare, și am avut și prima dată, și a doua oară, și de n ori surpriza să mă regăsesc, după spectacol, sub privirile admirative ale unor colegi care s'î-mi spună: „Dragă, astă-seară ai jucat foarte bine”!

— E foarte interesant ce spuneți. Cum s-ar putea explica asta? Cînd sinteți obosit, personalitatea dumneavoastră, fiind mai puțin accentuată, îi dați și personajului dreptul să vă modeleze întrucitva?

— De altfel, principala dificultate în realizarea unui personaj ar fi lupta împotriva propriului tău fel de a fi. Mă refer, în primul rînd, la modul de joc pe care îl practic eu. La metoda mea... Nu-mi aduc personajul la mine, ci mă duc la fiecare personaj. Sînt mari actori, și la noi în țară, și în lume, care trag personajul spre ei, investesc adică personajele cu puternica lor personalitate și poate din cauza asta și sînt foarte buni și foarte mari. E și acesta un mod de a supune personajul. În ceea ce mă privește, eu mă duc de fiecare dată la rol, caut să mă strecor în el, să mă subțiez, să încap acolo, și după aceea să mă dezvolt.

— Tehnica dumneavoastră e diabolică... Apropo: vi s-a întîmplat vreodată să uitați de personaj?



— Nu, niciodată.

— **Trecerile acestea, dintr-o stare în alta, de la un caracter la altul, ca și cum te-ai muta din Marea Mediterană pe un ghețar, cum se săvîrșesc în dumneavoastră, cum le simțiți ?**

— Ca un superb joc al sufletului și al memoriei ; am fost de multe ori întrebât : cum faci tu să îți mînte pogoane de texte ? Ce fel de memorie aveți voi, actorii ? De ce nu poți reține un număr de telefon, cum de uiți numele celui cu care te-ai întîlnit acum cinci minute pe stradă, de ce nu-ți aduci aminte unde ți-ai pus șireturile de la pantofi, și în schimb ții mînte cu anii textele ?

În fond, e foarte simplu. Noi nu învățăm textele „papagalicește“, le învățăm într-un anumit context. Noi nu „știm“ texte. Dacă cineva mi-ar cere să spun textul din **Politica** acum, n-aș putea, dar cînd începe spectacolul, faptul că am intrat într-o anumită situație, într-un anumit decor, într-o anumită relație umană cu partenerul, cu personajul meu, toate acestea îmi readuc instantaneu în mînte textul.

S-a întîmplat, după trei-patru luni de întrerupere fără repetiție, să-mi aduc perfect aminte nu numai mizanscena, dar și textul integral al spectacolului. Avem un anumit tip de memorie, specifică, — o memorie afectivă, vizuală. Aici trebuie subliniat ceva : nu pot să spun că vin la teatru de acasă, stau două minute și gata, am intrat în personaj. Nu se poate așa. Trebuie să vii la teatru cu o oră înainte, mai ales cînd ai un rol important, să te aduni, să încerci ca această transformare să se facă treptat și cu folos pentru personaj.

— **Nu vi s-a întîmplat, cînd sinteți în afara teatrului, să vă treziți spunînd replicile unui personaj ?**

— Nu, niciodată.

— **Ați avut în cariera dumneavoastră roluri dificile și se pare că, pe măsură ce ne apropiem de anul în care discutăm, numărul lor s-a înmulțit.**

Un rol dificil a fost **Bărbatul** din **Politica** și **Trestia** gînditoare de **Theodor Mănescu**, personaj pentru care ați primit două premii de interpretare : premiul întîii la Festivalul național „Cîntarea României“ și premiul întîii la Gala teatrului istoric, ediția 1986 ; un rol dificil a fost **Ioniță Caloian**, din **Greul pămîntului** de **Valeriu Anania**, pentru care ați primit premiul de interpretare, pe 1984, al A.T.M. În legătură cu aceste două personaje, m-ar interesa ceva : mi se pare că, îndeosebi în interpretarea dumneavoastră, și **Bărbatul**, și **Ioniță Caloian** sînt personaje istorice cu o adîncime filogenetică specială : **Ioniță Caloian**, trăind pe la începutul veacului XIII, ascunde în el un simbul contemporan, iar **Bărbatul**, făcînd parte din timpul nostru imediat, are în el un aer de demult : în felul în care ni l-ați arătat, părea să fie un caracter care repetă marile caractere ale lumii.

Această imbinare plastică între trecut, prezent și viitor, pe care dumneavoastră o realizați, este un rezultat deliberat al muncii actorului ?

— Da, orice om, indiferent ce meserie ar practica, trebuie să aibă o credință a lui, trebuie să știe pentru ce trăiește. Fără asta nu se poate. Vorbele mult folosite riscă să se cam demonetizeze, dar nu găsesc altă expresie mai potrivită : omul trebuie să știe pentru ce trăiește, care este misiunea, scopul lui în viață. Indiferent dacă ești tinichigiu, dacă ești actor, dacă ești cosmonaut, dacă ești scafandru, în măsura în care știi pentru ce-ți practici meseria și iubești ceea ce știi să practici, ești salvat.

Eu știu de ce îmi fac meseria. Știu ce vreau să spun cu meseria mea.

