

CU

Clody Bertola

PERSONALITATEA,
FARMECUL ȘI PATETISMUL
CREATORULUI INTERPRET

— *Care au fost sau care a fost întâlnirea hotărâtoare cu teatrul ?*

— Întilnirea mea cu teatrul a fost pur și simplu întâmplătoare. Nici un șoc, nici o revelație nu au provocat această întâlnire. Doream foarte mult să fac dansul, nu dansul, baletul clasic, care ne adoarme pe toți, dar e o complicitate generală în a-l accepta, așa cum tot o complicitate generală face să se perpetueze atâtea forme de artă moartă. Dansul pe care doream să-l fac era dansul expresionist, dansul lui Kreuzberg și Alexandre și Clotilde Zaharoff. Teatrul mi se părea o treaptă foarte joasă, o zonă comună și joasă a sensibilității noastre, exploatarea cea mai primitivă a ideii de spectacol — față de această treaptă pură, abstractă, a dansului. (Apoi gândul ăsta s-a topit în mine, m-am „integrat“ — dar cea mai puternică emoție am avut-o peste ani de zile, când m-am reintîlnit, la Moscova, cu un teatru cifrat, de semne, teatrul japonez, atât de deosebit de teatrul nostru convențional european. Vă spun asta tocmai pentru că, integrându-mă acestui teatru normal, psihologic, verist — care, sincer vorbind, mi-a dat destule satisfacții —, am păstrat totdeauna nostalgia unui paradis pierdut.)

— *Ați reîncepe astăzi, după o carieră îndelungată, prestigioasă, o asemenea experiență teatrală, bizuită tocmai pe legile unei alte estetici, unei alte comuniuni, unui alt mod de comunicare cu spectatorul ?*

— Oricînd, fără nici o prejudecată, depinde însă cu cine; vreau să spun că hotărîtor ar fi conducătorul experienței.

— *Nu există asemenea oameni la noi ?*

— Ba da, dar și mulți care încearcă fără să reușească; și critica noastră face confuzii deseori și, pînă se limpezesc lucrurile, trece destul timp.

— *Credeți că personalitatea unui mare actor este limitată sau este stimulată de o astfel de întâlnire cu un nou mod de a lucra?*

— Poate fi limitată sau stimulată Scofield era extraordinar în regia lui Brook, iar Gielgud — e adevărat, într-o experiență mult mai ascetică a lui Brook, *Oedip* al lui Seneca — ratase. Ciudat, experiența care m-a urmărit mai mult a fost aceea a lui Gielgud. Un mare actor, dacă încearcă o asemenea schimbare, trebuie să i se abandoneze total. Orice rezistență e un element impur, care distruge totul. Dacă un joc nou e acceptat, regula lui cere ca el să fie acceptat pînă la capăt. Nimeni nu te obligă să accepți jocul. Poți fi mare mergînd și pe drumul celălalt, al „monstrului sacru”, al lui Brasseur. Dar ceea ce au făcut Gielgud și Irene Worth în spectacolul pe care l-am văzut la Londra în această vară — iar Irene Worth, acceptînd fără nici o rezistență jocul, reușise deplin —, dincolo de reușită sau nereușită, era extraordinar de frumos. Sînt mulți actori mediocri, care, pentru a se salva din mediocritatea lor, pentru a da un nimb neputinței lor, sînt gata să devină sclavii regizorilor și să încerce toate biomecanicile lui Meyerhold și toate biciuirile lui Artaud. Pe mine personal nu mă interesează asemenea actori. Eu cred în posibilitatea unor mari întâlniri, de mare nivel. Eu cred în posibilitatea unor revizui, tocmai pentru că eu cred în *personalitate*; iar o personalitate reală are oricînd forța de a se revizui.

— *Întotdeauna? E obligatoriu să asimilezi tot ce e nou în momentul dat?*

— Nu, dar e obligatoriu să fii deschis. Mie mi se pare stupid să plingem prin colțuri după piesele din '39 și să tot complotăm împotriva „tiraniei regizorale” nou ivite. Se spune că Lucia Sturdza Bulandra a învățat pe mulți oameni să joace bine. Dar era absolut extraordinară rapacitatea cu care, la 80 de ani, ea „învăța”, „asimila”, „fura” de la tineri. O experiență odată consumată poate să rămînă fără continuări. Dar trebuie să fii, oricum, deschis, apt, curat — pentru a înțelege o asemenea experiență sau pentru a o refuza fără înverșunare, fără panică și nu de pe pozițiile încremenirii tale. Dar totul depinde — imens — de cei care „radiază” acest nou. Întîlnirea mea cu teatrul — și iată, foarte ocultat, revin la întrebarea de la început — s-a datorat unor personalități iradiante. Urmăream deci, amestecat, dansul și școala, iar apoi dansul și filozofia pînă în anul în care școlii de dans i s-a adăugat o secție de artă dramatică pe care o conducea Marietta Sadova. Aici am avut prilejul să ascult discuțiile despre teatru la care participau niște intelectuali de talia lui Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Mihail Sebastian. Ce putea să-și dorească mai mult un începător? O pregătire de început proastă, vulgară, neîntregă înseamnă o infirmitate permanentă. Ce obstacol, uneori de netrecut, este o amintire stupidă, urită, din primii ani ai învățaturii! Respectul față de oamenii care te formează are pentru mine nu o nuanță pur sentimentală, ci una — așa putea spune — de venerație. De altfel, cred că toți colegii mei de generație — care au cunoscut-o — nutresc pentru Alice Voinescu, bunăoară, un stimă, ci o asemenea venerație.

Odată depășită această vîrstă de aur, a început o muncă, și o suferință, și o neliniște permanentă. Copilăria și adolescența mea au fost marcate de această pecete feerică și inconștientă; cred că am purtat și voi purta semnul ei toată viața. E ciudat, am întîlnit oameni pentru care copilăria a fost un lucru atroce, silnic, inavuabil. Parcă ieșiseră dintr-o închisoare, nu din copilărie.

— *Credeți că un artist poartă în sine mereu semnele primelor experiențe, că această primă experiență, indiferent de faptul că e atroce sau idilică, marchează neuitat creațiile lui?*

— Sigur că da. „Tu ne comprends que ce que tu portes en toi-même” — spunea Jouvét. Dacă este adevărat că uneori jocul meu are — în serile de libertate, nu în acelea groaznice ale premierelor — un soi de halo, un fel de reverberație a replicilor și a gesturilor — în sfîrșit, acestea nu sînt gîndurile și frazele mele, așa vorbește alții despre mine; și e drept că și eu simt uneori cum acționează mai palid asupra mea forța gravitației; în sfîrșit, dacă există cumva vreo caracteristică a jocului meu și dacă ea e cumva legată de puterea de a crea acest sentiment senin, sînt convinsă că e vorba de un miracol neconsumat din copilărie. Dacă se spune că jocul meu are candoare, ingenuitate, transparență — vă repet, iarăși, că nu e vorba de ceva deliberat.

ci de ceva firesc, incoștient —, dacă jocul meu are spiritualitate, dacă eroinele pe care le-am interpretat (aproape în majoritate absolută) sînt expresia unei anumite categorii morale, aici e enorm din copilăria și adolescența mea. O existență feerică și puțin prostească, întoarsă brusc cu fața spre suferință, spre răspundere — această foarte schematică definiție a întâmplărilor mele interioare —, explică foarte mult și din stilul existenței mele omenești și din acela al existenței mele artistice. Dar eu cred foarte mult (într-adevăr, poate n-am lichidat toate naivitățile din adolescență) în acest echilibru, echilibru, nu identitate, dintre personalitatea omenească și cea artistică. Eu cred foarte mult că în creația unui mare actor conțiază personalitatea sa omenească, modul în care el a fost șlefuit de experiențele sale (iar noțiunea de experiență e foarte vastă, și tehnica este experiență, și sentimentele sînt experiență, și cultura, mai ales cultura, este experiență). În fond, ce rămîne în urma unui mare actor? Nu cred că rămîn roluri și creații. De cîte ori nu am fost tristă, privindu-i pe marii actori ai trecutului imprimați pe peliculă! Rămîne ceva mult mai inefabil — și mai profund, de fapt. Rămîne o caracteristică, o esență a jocului actorului, uneori multiplicată în mii de exemplare, în mii de copii mai palide, trădătoare, și totuși esența rămîne, este personalitatea lui... Nu știu exact cum să vă explic. Cred că știu exact cum juca Duse, fără să o fi văzut vreodată. Dincolo de talent, de tehnică, pe mine mă interesează ce poartă actorul în el, nu propriu-zis personalitatea lui umană, ci modul în care există ea pe scenă, felul cum se impune ea, cum se duce pe scenă, cum rămîne ea de neuitat. Vreau să văd în primul rînd pe scenă acest accident al vieții care e personalitatea. (Și orice defect, cînd e vorba de o personalitate, nu mai e un defect, ci devine nuanță foarte personală, foarte vie a personalității creatoare.)

— *Un actor nu poate depăși condiția personalității sale umane : nu este el cumva limitat prin asta? Nu cumva eliberarea sa de această condiție, crearea de personaje cît mai diverse și cît mai contradictorii, ar constitui — ideal vorbind — momentul de vîrf al jocului său? Credeți că există o astfel de barieră de radiații între personalitatea umană și cea artistică?*

— Vedeti, aici e vorba de ceva mult mai complicat. Vorbim despre ceea ce e normal și firesc în activitatea noastră. Cunosce și eu, ca și dumneavoastră, o sumă de anecdote cu actori care nu știau să se iscălească și care erau pe scenă lorzi desă-vîrșiți. Nu neg asemenea intuiții monstroase, excepționale, așa cum nu neg telepatia; dar, deocamdată, telepatia nu înlocuiește telefonul. E complicat de explicat, pentru că, în același timp, eu nu susțin nici o clipă că ar fi vorba de o identificare a ta cu un personaj, din punct de vedere biografic sau din punctul de vedere al comportării sau al reacțiilor. O astfel de judecată ar fi și ea la rîndul ei foarte primitivă. De altfel, se pot cita numeroase cazuri de actori care se identificau total cu personajul (printr-o stranie, caraghioasă coincidență), iar rezultatul acestor identificări a fost catastrofal. Dar nu cred că un actor poate crea ceva în afara limitelor experiențelor sale, el — cred, repet, cred — nu poate depăși limita cunoașterii sale, nu poate ieși din ceea ce poartă în el, cum spunea Jouvett. Ori, dacă se întâmplă asta, e vorba, cum spuneam, de o intuiție monstroasă, sau de miracolul total al regiei, care, în forma aceasta extraordinară, e și mai rară decît o intuiție monstroasă. Da, așa cum spuneam adineauri, și tehnica e tot o experiență omenească. Asta se vede extrem de limpede în interpretarea actorilor englezi, care sînt cei mai mari tehnicieni din lume, și în aceea a actorilor ruși; mă gîndesc la generația mai veche. Nu mă refer la varietatea rolurilor care pot fi realizate mai mult sau mai puțin strălucit, ci la acea trăsătură unică, de neconfundat, a actorului — la verva lui unică, la melancolia lui unică, la patetismul lui unic, la esența ființei lui. Mă gîndesc la prietenul și colegul meu Botta și cred că el reprezintă strălucit tipul unui asemenea actor. Botta realizează la noi noțiunea de actor spiritual, de interpret al spiritualității — noțiune atît de disprețuită de teatrul naturalist. Foarte mulți actori sînt pe scenă — și dumneavoastră știți foarte bine asta — copiile unor personalități. De aceea, mulți dintre ei se adună și se topesc în memoria noastră într-un singur exemplar, cu o față ciudată, impersonală, de var.

— *Credeți în farmecul actorului?*

Foarte mult, dacă actorul nu devine robul farmecului său. Și aici e un mare pericol. Despre asta s-ar putea discuta enorm. Au apărut cîteva anchete, cîteva semnale

În Rosalinda din „Cum vă place“ de Shakespeare pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“



de alarmă în legătură cu ce și cât joacă tinerii. E trist faptul că niște cronicari, în cel mai fericit caz prost informați, reușesc să creeze asemenea discriminări între generații (cine se întrebă ce și cât joacă într-o stagiune Irina Răchițeanu sau Emil Bolta?), asemenea false probleme, care pînă la urmă se constituie chiar în probleme chinuitoare. Nu știți, nu vă puteți imagina ce uriașe diferențe există între modul în care se pătrunde astăzi în teatru și modul în care intrai altădată în meserie. S-ar părea că această diferență nu poate constitui un argument; dacă ceva e rău, prost organizat, nedrept nu este obligatoriu ca acest lucru să fie abolit treptat. Cu riscul de a-mi atrage antipatii, susțin însă că unii dintre tineri și, din nefericire, dintre cei mai talentați tineri, joacă, în anumite momente, distrugător de mult. Eu știu că ei detestă la actorii vîrstnici ceea ce e mort, ceea ce e înghețat, repetiția obositoare a procedurilor, maniera. Și cînd reacționează așa, ei au perfectă dreptate. Dar mult mai trist mi se pare — și aș dori foarte mult să se înțeleagă că ceea ce spun aici nu este o replică, o maliție a generației mele — felul în care, după cîțiva ani revoluționari, unii din acești actori tineri devin ei înșiși exploatați ai unei maniere, ai farmecului personal, și numai ai farmecului personal. În sfîrșit, s-ar putea ca aici să fie vorba și despre un ciclu vital, un ciclu trist — deși cred că, mai degrabă, e pur și simplu vorba de o concepție vulgară asupra raporturilor dintre spectator și teatru.

— *Dar dumneavoastră ați jucat roluri mici? Au existat roluri mici pe care le-ați urît?*

— Nici nu vă puteți închipui câte roluri mici am jucat, ani în șir. Atît de multe roluri mici, încît s-ar putea crede că atunci cînd predic tinerilor necesitatea partiturii, scurte, intervine o tirzie, o sadică răzbuinare. (În general, am jucat mult mai puțin decît s-ar crede.) De altfel, n-aș vrea să vorbesc despre felul în care am răzbit în teatru. Nu mă leagă de această perioadă amintiri prea frumoase. (Odată m-am și lăsat de teatru, n-am jucat un an întreg.) Sigur că au existat și roluri pentru care nu am avut decît antipatie, și pe care am încercat cu încăpăținare să le iubesc. Era ca o căsătorie din rațiune, în care iubirea metodică trebuie să înlocuiască ura naturală, ca să poți supraviețui. Nu să te prefaci că iubești, ci pur și simplu să iubești — ceea ce este mai groaznic. În anii din urmă am mai jucat un rol care nu mi-a plăcut, pe care nu l-am dorit și pe care nu l-am înțeles: Lady Macbeth. E neîngăduit ce fac — iconoclast, cum se mai spune —, dar trebuie să mărturisesc că mie nu-mi place nici piesa.

— *Dar rolurile cele mai iubite?*

— Rolul cel mai iubit: Rosalinda. În primul rînd, pentru că am avut venerație pentru, aș spune, personalitatea umană a Rosalindei, nu pentru caracterizarea ei, pentru complexitatea ei etc. — pur și simplu, pentru personalitatea ei umană, pentru complexitatea posibilă cu această personalitate, cu această ființă vie a eroinei. Apoi, pentru că a fost cel mai liric rol din cariera mea. Dar ce lirism concret și viu e aici! Pentru că e rolul cel mai îndepărtat și cel mai apropiat de existență, dintre toate rolurile pe care le-am jucat; pentru că a fi atît de aproape și în același timp atît de departe, atît de prezent și atît de neprezent, atît de concret și atît de ireal, cum este rolul Rosalindei, înseamnă a nu mai exprima pur și simplu realitatea, ci a căuta *un stil* de exprimare a ei. În acest rol am fost cel mai mult contestată și cel mai mult iubită și aplaudată. Cel mai puțin m-au interesat contestațiile. Nu spun că nu m-au durut, spun că nu m-au interesat. Știu că am făcut greșeli în cariera mea și cred că am avut totdeauna forța să le recunosc drept. Nu știți însă ce bine, ce liniștită mă simt cînd mă gîndesc astăzi la Rosalinda. O experiență totală ca această interpretare aș reîncepe-o astăzi, fără să preget. Nu e vorba de vîrstă, vă rog să mă înțelegeți, nu mi-aș dori să joc din nou o fetiță de 18 ani; pentru mine, Rosalinda nu a însemnat prilejul de a juca rolul unei adolescente, la o vîrstă la care nu mai eram de mult adolescent; *ci o experiență totală*; era ca și cum aș fi reînceput din nou dansul, ca și cum aș fi încercat să regăsesc din nou paradisul pierdut al unei arte altfel modulate decît ceea ce e aparent în realitate: a înceta să fii fotografia mistificatoare a acestei realități — asta trebuie să fie condiția permanentă a unei experiențe totale. De aceea am iubit-o pe Rosalinda — de aceea sint din nou, oricînd, aptă pentru o asemenea experiență spirituală și de meserie.

— *Care a fost colaborarea dumneavoastră cu regizorul; care au fost cele mai importante întîlniri de muncă din experiența dumneavoastră? Au fost puncte de răscruce aceste întîlniri? Ce credeți despre modul de lucru al regizorilor moderni români, mai ales în ce privește îndrumarea actorului?*

— Eu am avut în privința asta mare noroc. Norocul de-a începe cu Marietta Sadova, în primul rînd. La anumite intervale de timp, tot ceea ce a fost proaspăt, viu, frumos, organic, modern se transformă în manieră. E o dialectică foarte simplă și schematică aici. Și nu o dată, în mod întîmplător, ci de mai multe ori în viață. Trebuie să ai foarte multă luciditate, ca și stăpînire de sine și putere de a înfrînge resentimentele, și lenea, și groaza care te apucă toate dintr-o dată în asemenea momente de răscruce, de criză. Norocul meu a fost că am întîlnit în asemenea momente de criză regizori ca Ciulei ori Pintilie. Pentru mine, aceste întîlniri au fost fundamentale, hotărîtoare. Și Ciulei și Pintilie, la diferite intervale ale carierei mele, mi-au dezvăluit pericolul înghețării în manieră, ce cursă groaznică poate fi farmecul actorului.

Din tot ceea ce am spus pînă acum aici, din toată această conversație a mea cu dumneavoastră, cred că se vede foarte limpede ce cred despre regizorii moderni români. Dar cred că unii dintre ei sint conduși numai de mode superficiale, și presa

se află încă, în această privință, într-un stadiu de mare naivitate. Cei care sînt creatori autentici, parcă pentru a răscumpăra minciuna pe care ceilalți o răspîdesc, sînt talente excepționale. Ceea ce găsesc eu absolut extraordinar pentru teatrul românesc, extraordinar pentru viitorul lui, e această serie de mari talente regizorale ale generației tinere și celei mai tinere. Dar știți care e criteriul cel mai sigur, piatra de încercare cu care se separă mistificatorii de inițiați? Tocmai modul de îndrumare a actorului. Iar actorul vîrstnic, anchilozat, se recunoaște imediat tocmai în repulsia, spaima organică în fața unor noi argumente de joc.

— *Partenerii: avînd în vedere importanța relației și a jocului de echipă în estetica modernă și în practica teatrului, care au fost și sînt cei mai buni parteneri ai dumneavoastră, actori împreună cu care vă place mai mult să jucați?*

— Loialitatea partenerului cred că e un dat înnăscut. Indiferența lui totală, independența lui absolută față de orice reacție a sălii cred că sînt caracteristici înnăscute, iar nu dobîndite ale actorului. S-ar putea să mă înșel, dar nu cred. Procentul dezgustător de „histrionism“, de „cabotinism“ din fiecare din noi poate fi stimulat de mediu, de public, de educație — dar el există, sau nu există în principiu.

Am jucat de sute de ori cu Victor Rebengiuc. El este absolut incapabil să „încarce“, să joace pentru sală... Chiar dacă ar vrea s-o facă, n-ar ști... Nu i-am văzut niciodată jucînd pentru public în *D-ale carnavalului* pe Gina Patrichi sau Aurel Cioranu. Din fericire pentru teatrul nostru și pentru mine personal, de la noi din colectiv se pot da încă multe asemenea exemple. Partenerul cel mai extraordinar pe care l-am avut a fost Mihai Popescu. Ce strategie depunea Mihai pentru ca să se retragă, să lase pe alții să strălucească, dar asta nu era modestie sau timiditate, ci o altă concepție morală. Ce siguranță nemaipomenită îți dădea Mihai cînd jucai cu el — ce sprijin, ce căldură venea din toată ființa lui!

Dar dumneavoastră știți că sînt actori care joacă direct proporțional cu numărul spectatorilor din sală? Se uită pe gaura cortinei și joacă exact atît de bine sau de prost cîtîi oameni sînt în sală. Asta mi se pare absolut monstruos.

— *Care sînt regizorii și actorii ale căror creații v-au impresionat mai mult?*

— Strehler — cu *Goldoni*; Brook — *Regele Lear*; M.H.A.T. (Stanislavski-Dan-cenko) — *Trei surori*; Vera Marețkaia; Mordvinov și Papatannassiou.

— *Care sînt, după opinia dumneavoastră, direcțiile estetice mai fertile în teatrul mondial contemporan, regizorii care le reprezintă cel mai strălucit?*

— Strehler. Dar se întîmplă atîtea și atîtea lucruri pe lîngă Strehler — iată și Brook e un mare neliniștit, deși e mult mai snob, mai puțin autentic decît Strehler. Dar cel mai important e ca asemenea tendințe, direcții estetice să existe, să coexiste, să nu exercite nici una față de cealaltă o tendință exclusivistă. Trebuie mai multă umiliuță față de filtrarea asta a timpului. În privința asta, eu nu sînt fanatică și nu aprob fanatismul.

— *Sinteti — fără îndoială — o interpretă de „interiorizare“ (dacă se poate folosi o asemenea caracterizare): ce puteți spune despre disciplina lăuntrică a actorului? Sau credeți că experiențele mari ale jocului spiritualizat, ale interpretării axate pe revelația lăuntricului, scapă explicațiilor raționale? Și totuși, ce se poate face, chiar în aceste condiții, pentru a se evita superficialitatea jocului lipsit de miez, sau bazat numai pe farmecul — mereu același — al actorului, sau redus la o gamă foarte îngustă de trucuri exterioare? Tendința de a crea sisteme și metode riguroase de disciplinare a creației lăuntrice este utopică — sau există posibilități de a realiza un asemenea sistem de disciplinare?*

— E într-adevăr îngrozitor de răspuns. Intrăm în zona tuturor dilemelor lui Pirandello, a tuturor paradoxurilor lui Diderot, în cele mai banale și totuși cele mai

profunde dezbateri despre sinceritate și mimarea ei, despre real și artificial, despre ce e rațional și irațional în jocul nostru, despre confuzia dintre ficțiune și existență, despre sentiment și tehnică, despre mii de alte lucruri asemănătoare.

Pot să răspund doar la câteva lucruri. Sînt ceea ce dumneavoastră numiți o interpretă de interiorizare (dacă se poate folosi o asemenea caracterizare), trăirile, pasiunile, pe scenă, mă consumă îngrozitor; nu mă simțeam deloc, după ce terminam scena procesului din *Sfînta Ioana*, exponenta principiilor lui Diderot. Dar în toiuł celor mai totale dezlănțuiri și ardori se exercită inconștient, exact și precis, un proces de „critică mentală”, așa cum spunea foarte bine o comediantă engleză, Archwigh din secolul trecut. „*Am scos această exclamație mai bine ca ieri seară. Sînt convinsă că joc această scenă mai lent ca de obicei. Presupun că nimeni nu se poate stăpîni să judece astfel. Dar această critică mentală este singura dedublare pe care mi-o îngădui, pe care-mi place s-o urmez pe scenă.*”

Cred, într-adevăr, că „experiențele mari ale jocului spiritualizat” sînt greu de comunicat nu pentru că scapă explicațiilor raționale, ci pentru că această experiență trebuie făcută individual, nu colectiv. Am văzut, într-un film documentar trupa lui Grotowski făcînd antrenamente colective de yoga pe terasa unui bloc, în maiouri negre. Era foarte frumos, foarte plastic. Dacă era un antrenament fizic, era admirabil — atunci putea fi un antrenament colectiv, putea crea rețete; dacă era un antrenament metafizic, atunci nu mă interesează. Tehnica poate deveni cu ușurință un idol nou. Actori, grupuri de actori se pot aduna, trăiesc în legile unei discipline extraordinare și venerază un nou idol. Fără să-și dea seama, ei pot pierde astfel cel mai important lucru: *comunicarea vie*. Nici o tehnică, nici un sistem de tehnică din lume, nu poate înlocui asta, *comunicarea vie*. Iar comunicarea vie este în ultimă instanță o problemă absolut personală a artistului. De cîte ori încercăm să o explicăm (deși e minunat că permanent încercăm asta), ne aflăm parcă în fața aceluiași mister — acela de a reface viața într-un laborator.

— *Credeți în mitul actorului, în eternitatea lui — așa cum există eternitatea scriitorului?*

— Nădăjduiesc și eu, dar din ce în ce mai îndoită. Pintilie mi-a spus că la ultimul său film a lucrat cu un actor foarte tînăr, foarte talentat de altfel, care, auzind pronunțat numele lui Timică, a întreat: „Dar cine a fost acest Timică?” Și atunci m-a străbătut un fior rece.