

Arta actorului român

Succesul actorilor români peste hotare a intrat ca un fapt obișnuit în existența noastră artistică. Barierele limbii, odinioară de netrecut, au dispărut: gestul și atitudinea, expresia, mimica, trăirea autentică și vibrația caldă a creației, arta pauzelor, dinamica scenică, dacă nu suplinesc, ușurează mult comunicarea vie, convingătoare a gândurilor, ideilor, sentimentelor — mesajului dramatic.

Firește, în realizarea acestei reale performanțe, nu e străin directorul de scenă; datorită lui spectacolul a căpătat acea înfățișare originală, acel element indispensabil de distincție în circulația valorilor teatrale, pe care multe dintre cele mai bune condeie ale criticii dramatice europene l-au elogiât, descoperind în el specificul artei teatrale românești, locul deosebit ocupat de ea în largul evantai al caracteristicilor artei interpretative mondiale. Fapt cu atât mai interesant și mai pasionant cu cât comparațiile se fac cu școli de teatru de mult consacrate și bine fundamentate. La Burgtheater temeiul interpretării e limpiditatea rostirii; personajele se conturează mai mult vocal ca într-un altorelief muzical. Actorii de limbă germană comunică ideile tăios, cu luciditate, transformând adeseori spectacolul într-o aprinsă dispută intelectuală. Interpretul rus e purtătorul unui suflu de generozitate, personajele sale se alcătuiesc din zeci de detalii ce se topeșc în incandescența însuflețirii. Francezul este spiritual, scilicet; îl îmbată linia melodică a versului, structurile malițioase, rapiditatea judecăților de valoare. Italianul se complăce în burlesce și strălucește în virtuozități tehnice. Englezul asociază sobrietatea unei autentice

vibrații interioare, ocolind cu grijă ispitele sentimentalismului și riscurile răcelii sofisticate.

Ceea ce apare mai evident în teatrele de îndelungă tradiție este școala: modelele (în desenul mișcării scenice, în educația glasului, în descifrarea personajelor, în tratarea spațiului scenic), limbajul elaborat în timp, cu migală, și tinzând a se codifica. Până și momentele de pornire iconoclastă nu fac decât să stabilească, între inovatori și teatru, raporturi determinate de formele pe care le îmbracă acceptarea sau neacceptarea propriei lor moșteniri.



Teatrul nostru profesionist are o vîrstă relativ tinără. Ceea ce nu vorbește însă despre lipsa de maturitate sau de timp în elaborarea unor tipare, ci despre o atitudine de independență față de ele, despre deprinderea, în actul interpretării, de a ține seamă de imperativele stringente ale momentului și de a porni de la ele în tratarea și eventual completarea creatoare a textului dramatic. Constituit în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în perioada înfierbîntatului avînt revoluționar cu care poporul nostru intra în circulația valorilor culturale moderne, teatrul românesc s-a configurat, selectînd modelele existente și însușindu-le numai în

măsura în care corespundeau necesităților spirituale și artistice ale publicului. Primele spectacole, datorate înflăcăării și entuziasmului celor ce voiau să mai adauge o piatră la edificiul limbii și culturii naționale, au făcut din scenă o tribună a protestului revoluționar, cu o ardoare cu nimic mai slabă celei din tribunele autentice. Se adăuga acestuia — într-un chinism caracteristic — climatul frust și fermecător al poeziei folclorice, adus pe scenă mai ales de actorii ieșeni, ironia blajină și sfătoșenia povestirilor și taclalelor, risul sănătos al creatorilor de snoave.

Experiența măestrilor de peste hotare a înlesnit transformarea diletanților în profesioniști. Dar ea nu le-a răpit deprinderea de a „frecventa“ marea școală a vieții, de a observa realitățile din jur, de a întregi prin substanțiale contribuții personale propunerile dramaturgului, atât în ceea ce privește tipologia ca și psihologia personajelor, cât mai ales în ceea ce privește adevărarea materialului dramatic la imediata actualitate.

Bună parte dintre izvoarele originalității artei noastre interpretative o găsim în admirabila simbioză dintre Vasile Alecsandri și Matei Millo, în egală măsură sensibili la rapidele modificări ale epocii lor, la contradicțiile și discrepanțele dintre aparențe și esențe, dintre elementele învechite și cele încă insuficient și grăbit înșușite, și aplicate stângaci ca o haină de împrumut. Actorul a conferit o înegalabilă viață „eroilor“ dramaturgului, iar acesta i-a creionat, privind lumea vremii sale, din perspectiva talentului interpretului, a capacității lui de a însufleți anumite date ale naturii omenești. Limba nefixată, cuvântul în răpidă, uneori neselecționat înnoire, nu însemna numai semn scris ci în primul rînd semn auditiv — pronunțare, intonație, modulare, plasarea lui în timp. Rostirea lui, grăbită sau molcomă, se datora interpretului, observator al acelorași fenomene și procese surprinse și reținute de autor. Similară integrare în contemporaneitate găsim, după Vasile Alecsandri și Matei Millo, la Caragiale și Iancu Brezeanu, Ștefan Iulian sau M. Mateescu.

Caragiale a realizat prin opera sa un salt calitativ în arta teatrală românească. El nu a dus numai la desăvîrșire tradiția lui Matei Millo și Alecsandri. Transpunerea faptului de viață în fapt teatral se produce la el în urma și în baza cunoașterii desăvîrșite a legilor teatrului. Personajele lui Caragiale sînt concentrate autentice ale unui univers uman ce popula realitatea țării noastre, dar, deopotrivă, sînt structurate după cele mai severe reguli ale teatrului, ele întrînd, ca atare, firească în albia plautiniană, fiecare tip găsindu-și corespondențe în arhetipurile nemuritoare ale comediei.

Actorii, interpretîndu-le, își păstrează, peste indicațiile textului, dreptul de a le mula și completa după observații proprii asupra aceleiași realități sau asupra realităților din epocile următoare, care au văzut perpetuîndu-se

trăsăturile de bază ale eroilor lui Caragiale. Elogiul făcut de dramaturg lui Iancu Brezeanu constituie dealfel recunoașterea acestuia aport.



Fără îndoială, dialectica raporturilor dintre studiul modelelor și studiul realității imediate s-a modificat, în funcție de repertoriul abordat. Și ceea ce a fost valabil pentru Millo în Paraponisitul sau pentru Iancu Brezeanu în Cetățeanul turmentat, nu va mai fi pentru creatorii lui Hamlet, Othello, Ruy Blas sau Hernani. De aceea, la Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu sau C. I. Nottara vom găsi în primul rînd nevoia de îmbogățire a culturii și universului lor spiritual, studiul experiențelor culturale și artistice ale omenirii: „toate muzele, toate locurile istorice, toate palatele, toate sculpturile, toate picturile, arta toată în sfîrșit — nimic nu mi-a rămas străin... La ele m-am gîndit mai tîrziu, cînd mi-a trebuit atitudine, vreun gest sau vreo mișcare frumoasă. Un după amiaz întreg am stat extaziată în fața statuii Niobe, și cînd Marion Delorme vine la rege, să ceară iertarea lui Didier, și așteaptă răspunsul... poza, pe care am luat-o în așteptare, era poza Niobei“. Mărturisirea Aristizzei Romanescu marchează convingător un nou echilibru între studiul modelelor și cel al vieții, fără însă să se ajungă la copiere neinspirată. Libertatea și independența se vădesc în felul în care se caută cel mai potrivit gest pentru a dezvălui bogăția sufletescă, esența umană a personajului, indiferent dacă el vine din teatru, din sculptură sau pictură.

Scena românească s-a refuzat în general supradimensionării, exagerărilor. Infloriturile melodice, inutile, în glas, ori desprinderea gesturilor de rostul lor întregitor al cuvîntului, n-au acaparat arta noastră interpretativă. Punctul de pornire a fost omul normal, modul lui firesc de comportare; așa cum apărarea personalității și demnității lui, ținta finală. De aceea, scena, păstrîndu-se loc al unei calde pledoarii pentru umanitate, a căutat mai totdeauna să dea performanțelor tehnice vestmintul afectivității.



Omul a rămas stăpin al scenei și datorită faptului că niciodată în teatrul nostru decorul n-a ajuns să-i zdrobească pe interpreți. Mișcărilor și silueta lor nu s-au pierdut printre mobile greoaie sau ziduri de palate im-

presionante. La început, condițiile materiale au împiedicat prea mari cheltuieli pentru fastul exterior; ulterior, gustul și măsura s-au împotrivit exagerărilor. Iluzia scenică s-a vrut mai totdeauna o atentă prelungire și potențare a vieții, o nuanțare a ei prin glasul și gestul, prin puterea expresivă de comunicare a actorului. Cuvântul autorului a fost respectat, dar nu și-a atribuit fixității și privilegiul de canon; era, la urma urmei, de-o vîrstă cu actorii și avea, ca atare, imperios nevoie de activă și generoasă conlucrare a interpretului. Regizorul s-a impus tirziu și fără veleități tiranice.

Așa fiind, tiparele n-au avut timp să se pietrifice, deoarece imediat după modelul Niobei îndurerate, Alexandru Davila pledează pentru cunoașterea vieții și urmărirea ei. Și, ucenică și admiratoare a lui Davila, Lucia Sturdza Bulandra va sublinia importanța acestui bogat izvor de inspirație: „În fiecare clipă modele sînt înaintea noastră... Pe stradă, într-o instituție, într-un restaurant, la teatru, la curse“.¹⁾



Teatrul românesc a început ca o școală a moravurilor și a caracterelor. Dar o școală plăcută, cu lecții predate sub formă de joc. Se poate vorbi, pe îndelete, de reale corespondențe cu Molière, de pasiunea elevilor Școlii Filarmonice pentru creația lui, deprinzînd de la el învățătura despre corijarea moravurilor cu ajutorul risului. Aici însă este vorba de ceva mult mai adînc, mai legat de specificul poporului român, de psihologia noastră, de înțelegciunea funciării a omului simplu care nu și-a pierdut simțul omului nici în cele mai grele clipe. De aici abundența jocurilor populare din care nu lipsese niciodată satira, ironia, risul sănătos. Costache Caragiale a zugrăvit condiția actorului în vremea lui, în *O repetiție moldovenească* sau *Noi și iar noi*, zîmbind; Iași în *Carnaval* dezvăluie corupția autorităților feudale printru ghirlandele colorate ale sărbătorilor de sfîrșit de an, și tot într-o zi de carnaval sau de lăsată secului își trăiesc și o bună parte dintre eroii lui Ion Luca Caragiale, peripețiile. Copiii se joacă creîndu-și o lume a lor, iar omul matur poartă în el, și în clipele de mare seriozitate, nostalgia jocului, cu binecuvîntatele porniri de a se reîntoarce, măcar pentru o clipă, la virtuțile lui eliberatoare. De aceea, pe scena românească, măiestria, tehnica actoricească sînt adeseori ascunse cu grijă, lăsînd să transpară filigranul spiritual al jocului. Actorul român pare a nu depune nici un efort, effluviile bucuriei izvorînd din adîncu-

rite lui. Așa o fost neuitații Timică sau Birlic. Inteligenți, ironici, detașați și molipsitori în invitația la joc, ne apar azi Ion Caramitru, Irina Petrescu, Marin Moraru, Virgil Ogașanu în *Leonce* și *Lena* de Georg Büchner. Observațiile tipologice și de moravuri ale lui Teodor Mazilu capătă substanță, și ne simțim gata să le acceptăm fără rebarbative atitudini, în special atunci cînd ne sînt comunicate de Octavian Cotescu, de vocea lui molcomă, de privirea lui ironiabilă, cu asecuțimi de săgeată, dar și cu mirări de copil.



Teatrul românesc n-a prea trăit sub stăpînire „marilor vedete“. El a cultivat însă întotdeauna dreptul actorului de a rămîne el însuși, în cele mai diverse personaje. Neîndoios, avem și actori de compoziție, cu excepționale facultăți proteice, cu uluitoare capacități de metamorfoză; n-a fost însă și nu este apreciată dispariția totală, în personaj. Spectatorul a fost întotdeauna bucuros de a se reîntîlni cu interpretul său preferat, de a regăsi radiațiile personalității lui, dincolo de conturul personajului. Radu Beligan, atît de diferit în numeroasele sale creații, este, totuși, întodeauna el însuși, fie că joacă în *Delavrancea*, în *Gogol*, în *Sebastian* în *Mirodan*, *Ionesco*, în *Albee*.

Trăsăturile caracteristice ale interpretului român se definesc prin ele însele, dar în egală măsură și prin comparație. Nu mă pot împiedica să nu-mi reamintesc de Bădăranii de Goldoni la Teatrul Național din București cu atît mai mult cu cît paralela cu cei mai buni dintre actorii italieni în personajele goldoniene, relevă admirabil specificul nostru. Cine nu-l ține minte pe Marcello Moretti în *Slugă la doi stăpîni*! Totul era la el precis, desăvîrșit în desenul gestului, înscris în spațiul convențional al scenei. În bună parte l-au urmat și interpreții de la Teatro Stabile din Genova în *Gemenii venețieni*, în regia lui Luigi Squarzina. În 1966 l-am văzut la Piccolo Teatro din Milano pe Pepino de Filippo, fratele dramaturgului, în *Cafeneaua*. Pretutindeni am admirat virtuozitatea, măiestria fără de eusur, pasul măsurat, gestul calculat, cuvîntul transformat în sabie, înțepăturile răutăcioase. În comparație cu italienii, actorii români păreau abia la începutul însușirii tehnicilor scenei; erau însă superiori prin naturalețea, spontaneitatea, naivitatea și tumultul sufletesc. Să reînviem puțin în memorie indignările lui Al. Giugaru, bonomia lui Vasiliu-Birlic și vom înțelege că niciodată teatrul nostru n-a trădat omul, minunat pînă și în slăbiciunile lui, privite cu indulgență.

¹⁾ Lucia Sturdza Bulandra, *Amintiri, amintiri*, București, E.S.P.L.A., 1956, pag. 171

Omul, cu drepturile lui și mai ales cu încrederea în fericirea posibilă, realizabilă prin mijloace omenești : iată ce este teatrul nostru. Cu mintea încă plină de impresiile culese pe marginea spectacolului Cum vă place, montat de Liviu Ciulei, am văzut în 1967, la National Theatre din Londra ciudata versiune a lui Clifford Williams, cu băieți distribuiți în rolul fetelor, și la National Theater din Mannheim varianta în costume contemporane, realizată de Illo von Janko. Pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“ era exuberantă fantezie, poetic lirism asociat cu încrederea în om și în biruința omului ; la Londra, întrebări ambigue pe marginea imposibilității opțiunii, a dragostei adolescente adresată mai degrabă androginului decît femeii ; la Mannheim, un grup de tineri, cu obiceiuri de „camping“ și tiranii militare din mici țărișoare coloniale. Sensurile contemporane găsite de Liviu Ciulei în creația shakespeariană îi respectau poezia, valorificînd din plin rezervele de lirism ale lumii noastre ; cele ale lui Clifford Williams aveau o adresă prea limitată, atingînd doar sensibilități sofisticate ; iar la Mannheim, un pesimism funciar acoperea utopicele încercări ale tinerilor de a schimba lumea.

În orice artă, omul poate fi trădat ; lucrul acesta poate, în bună măsură, să fie facilitat și de materialele cu care lucrează artistul. Liniile și culorile din pictură îi pot slui chipul, lemnul sau piatra îi pot falsifica proporțiile. Aparent, în teatru, faptul nu este posibil ; pe scenă apare doar omul însuși, cu datele lui exterioare și interioare. Și totuși, în mod paradoxal, trădarea omului este

în teatru înflesită de însuși faptul că poate fi ușor camuflată. Interpretul român n-a cunoscut niciodată această cale ; el a pornit în toate de la măsura omului, s-a străduit să rămînă pe scenă, în primul rînd, om.

Avem uneori impresia că scena românească a redus pînă și eroilor-giganti proporțiile : apropiindu-i de omul de rînd, de cotidian, accentuîndu-le momentele de șovăire, clipele de duioșie, estompîndu-le asperitățile. Ne întrebăm uneori de ce în teatrul nostru n-au apărut încă o seamă dintre eroii literaturii dramatice universale. N-a apărut încă Prometeu, n-a apărut Oedipul lui Seneca ; nu s-a jucat Prințul constant al lui Calderon de la Barca ; decenii la rînd n-am cunoscut decît Medeea lui Legouvé. Nu s-a jucat nici Penthesilea sau Catrina din Heilbronn de Kleist, nici eroii supradimensionați ai lui Lucian Blaga. Teatrul nostru a trecut calm și pe lingă strigătele puternice ale expresioniștilor, pe lingă Anatomia lui Leonid Andreev sau Gaz de Georg Kaiser.

A fost o lipsă ? Sau pur și simplu o constantă ? Socotesc că mai degrabă cea din urmă. Teatrul nostru este un teatru al discreției, al faptelor mari petrecute adeseori în tăcere. Iar eroii literaturii universale sînt adoptați cu prudență, abia atunci cînd actorii și regizorii simt că au mijloacele de a ni-i face apropiați, fără să-i coboare de pe pedestalul lor și fără să-i falsifice ; abia atunci cînd îi pot transforma într-o caldă pledoarie pentru tot ceea ce este omenesc sau într-o spirituală șarjă, lipsită de violențe. Atunci îi avem ai noștri, și pe Danton al lui Büchner și pe eroii lui Shakespeare din Troilus și Cressida.

