

# ACTORUL- LA PERIFERIA ACTULUI TEATRAL



## COMENTARIU CU MARTORI

Dispariția actorului „nobil” — constatată cu decenii în urmă de Stanislavski, Copeau și Dullin — și racordarea teatrului la noțiunea de ansamblu, iată un adevăr elementar, unanim acceptat. Înhumarea „monștrilor sacri”, ieșirea din scenă a marilor recitatori iluminați de flacăra inspirației ne împing oare la desființarea cultului Actorului, la spulberarea mitului Comediantului? E adevărat că, la ora actuală, celebri pe harta teatrului sînt cîțiva regizori dirijori ai marilor orchestre, că multe monumente din cerneală și hîrtie s-au înălțat lui Peter Brook și Franco Zeffirelli, lui Giorgio Strehler și Erwin Axer, lui Gheorghe Tovstonogov și Georges Wilson (ca să cităm doar cîteva nume), că faima la Teatrul Națiunilor se cucerește în funcție de trupe și „firme” colective. Dar cartea fundamentală a teatrului, la cea mai cunoscută și subliniată pagină, afirmă răspicat că teatrul înseamnă contactul omului din stal cu răsufierea vie a omului din scenă — și acest adevăr nu s-a schimbat de la Euripide și Sofocle pînă azi. Că rolul actorului nu poate fi judecat izolat în afara gîndirii teatrului ca un complex estetic, e o stare de fapt (de mult stabilită și comentată într-o vastă bibliografie), dar care nu afectează importanța prezenței lui în scenă, nu-i scade cu nimic voltajul în reprezentatie. Prin funcția lui vitală, actorul — „simulator remunerat” — a fost, este și va fi purtătorul „întregii forme a condiției umane”, cum spunea Montaigne despre orice individ, va continua să rămînă incontestabilul prinț al scenei, cel căruia publicul îi va aduce întotdeauna „Elogiul Nebuniei”, indiferent de formele evolutive ale expresiei teatrale, de formulele și credo-urile estetice. Asistăm însă — și e martor întregul nostru secol, dar mai ales ultimele decenii — la o bifurcare a existenței actoricești, acțiunea teatrală fiind într-o mare parte a lumii aparent acoperită, în orice caz concurată de forța și capacitatea de captare a unei arte înrudite, a șaptea. Poate și de aceea, în cea mai mare parte a lumii, discuția despre actor cheamă inevitabil la asociațiile și disociațiile teatru-film, razele polemicii rotindu-se între teoreticienii scenei și ai ecranului. La noi — deocamdată — problemele nu converg în această direcție (cinema-



PIA 2643/7

tografia, televiziunea și radioul nerăpind în mod exclusiv activitatea actoricească), ci se înglobează într-o dezbatere mai largă, legată de nașterea, personalizarea și ecloziunea ansamblului, de vitalitatea și penetrația spectacolului ca atare.

\* \* \*

„Românii — actorul în centrul scenei” — se intitula un articol recent în coloanele presei străine. Sugestivă remarcă la un turneu, și sesizare esențială a unui dat specific teatrului nostru. Fapt recunoscut, confruntat și verificat într-un secol și jumătate de curent artistic continuu: sarea și miezul, ființa scenei românești, stratul ei fundamental roditor îl reprezintă actorii. Marcată neînterupt de personalități artistice masive, de uriașe talente organice, istoria scenelor noastre naționale poate fi lesne periodizată în funcție de numele actorilor care i-au dat relief și strălucire.

Prefacerile adinci care au redimensionat în ultimele decenii teatrul nostru au deschis însă direcții fundamentale noi în judecarea activității actorului, situând-o într-un context calitativ superior, multilateral determinat. „Reteatralizarea”, acțiune vitalizatoare a scenei noastre, a pornit de la afirmarea îndrăzneată, impetuoasă a unui nou limbaj spectacologic, a unor viziuni de sinteză care impuneau o concepție despre text într-o metaforă teatrală de specifică expresivitate. În bilanțurile și evaluările ultimelor stagioni artistice au fost logic consemnate în prim-plan aportul gândirii regizorale, soluția scenografică, statul-major de concepție, elemente de maximă importanță în consolidarea structurii teatrului nostru de azi, a câștigurilor lui prestigioase. Vorbind despre teatru, desigur în punctele lui cele mai avansate, ne referim la echipă și program, repertoriu și concepție, stil și diversitate, într-o superioară sinteză de unități estetice. Presupun oare aceste date că actorul e situat la periferia actului teatral? Lîmpede că nu, și totuși unele „ieșiri” de ultimă oră ne îndrituiesc să reluăm o veche discuție, să batem la câteva uși deschise, să repetăm câteva elementare adevăruri de nimeni contestate.

## ACTORII IUBIȚI...

Dragostea publicului pentru actori este o realitate indiscutabilă. Capetele de afiș, „il capo comico”, deși semnifică azi altă stare — în comparație cu vechiul teatru unde străluceau stelele în afara constelației și de multe ori fără firmament —, trăiesc, există în jurul nostru, iar preferințele spectatorilor se îndreaptă net către ele, către actorii de talent, către actorii iubiți, care prin simpla lor prezență luminează scena, captînd emoția, interesul, gândurile publicului. Spectatorii nu vin la teatru doar pentru a-l cunoaște pe Brecht sau Ionescu, pentru a auzi replicile lui Caragiale și versul lui Davila, pentru a-i descoperi pe Büchner sau Pirandello; în acest fenomen complex și multiplu stratificat pe care-l denumim curiozitate, atracție sau pasiune pentru teatru, pe o coordonată esențială se situează admirația pentru actor. Spectatorii vor să vadă *actorul în rol*, pe Calboreanu în voievodul Ștefan, pe Beligan în Béranger din *Rinocerii*, pe George Constantin în Henric al IV-lea de Pirandello, pe Irina Răchițeanu în Doamna Clara sau în Lady, pe G. Kovacs în Astrov, pe Gh. Leahu în Matei Millo și Moebius, pe Toma Caragiu în Mackie Șis, sau Pampon, pe Aura Buzescu, pe Eugenia Popovici, sau pe Giugaru, pe Eirlic... și lista poate continua cu multe, foarte multe nume. Publicul își are marii săi favoriți din generații mai vechi sau mai noi, publicul îi iubește pe Colea Răutu și pe Ștefan Bănică, pe Silvia Popovici și pe Vasilica Tasta-man, pe Florin Fiersic și pe Amza Pellea, pe Stela Popescu și pe Mircea Crișan, indiferent de clasificările criticii, de laudele sau dojenile scrise sau orale. Cuvîntul „vedetă” a avut într-o perioadă rezonanță aproape insultătoare, o coloratură etică peiorativă, era un termen care uneori descalifica pe cel căruia i se adresa. Era consecința unei înțelegeri exarcebat ofensive a ideii de ansamblu și de echipă, sub a cărei zodie valorile actoricești se vedeau teșite, se nivelau. Dar, *vedeta*, în ciuda barajului de admonestări, rămîne în teatru o creație a realității, elaborată prin adevănată spontană a publicului, un mit crescut pe solul faptei. Într-un teatru bogat, prolific în vedete — ca al nostru —, nu trebuie să ne ferim de acest epitet; mediocritatea, „tăleatul” cenușiu, interpretarea ternă, stinsă, se desenează necruțător, se reliefează pregnant și contrastant, dacă ținem seama de cantitatea masivă de talente de care ne bucurăm pe metrul pătrat al scenei. Să repunem cuvîntul în drepturile sale, dînd actorilor ce-i al actorilor. Să recunoaștem însă că zăcămintul de talent al actorilor noștri valoroși, mari, nu este întotdeauna suficient și judicios exploatat, că din false și greșite considerente



egalitariste, în numele unor principii filantropice, se amestecă uneori ierarhia valorilor, se netezesc diferențele reale și că, din păcate, distribuțiile nu cheamă întotdeauna talentul autentic în scenă, nu speculează la maximum forța de creație, capacitatea de radiație a vedetei, adică a actorului care atrage firesc publicul prin farmecul și înzestrarea sa.

„*Vorbim prea puțin despre actori — despre actorii iubiți — despre magnetismul actorilor*” — spunea RADU BELIGAN. „*Cred că nu se întreține îndeajuns în rîndul publicului dragostea pentru interpretul talentat, pentru vedete*” — remarcă SILVIA POPOVICI. Trebuie într-adevăr să admitem că scriem încă prea puțin despre actori, deși în acest moment mai cu seamă interpretul constituie nucleul de interes al mai tuturor reuniunilor internaționale, ca simpozionul de la Stockholm dedicat culturii actorului, sau masa rotundă de la Congresul I.T.I., la New York, unde s-a comentat plenar relația actricească în sinteză sau conflict cu Stanislavski, Brecht și Artaud.

## SFÎNTA ȘI INEXTRICABILA ALIANȚĂ

„...Actorul este plasat în centrul activității scenice, încetînd de a mai fi un reproducător al vieții reale sau o imagine plastică animată, devenind un CREATOR DE ARTĂ cu mijloace proprii...” \* Reamintim aceste cuvinte ale unui promotor al teatralității scenei și regizor „modern” în cel mai complex sens al cuvîntului — ION SAVA —, consecvente de altfel cu toate considerațiile sale despre capacitatea actorului de a dezlanțui „puterea teatrului”. Am observat că întotdeauna regizorul a adus elogiu actorului; chiar cei mai aprigi și mai reputați campioni ai regiei și „supraregiei” susțineau, precum Meyerhold, că „teatrul regizorului este un teatru al actorului, plus arta compunerii ansamblului”. Mai rar aduc actorii elogii regizorului. Notăm mai sus că discuția, pe vremuri deschisă, de foarte mult timp închisă, a raportului regizor-actor, mereu abordată — fie pieziș, fie fățiș — rareori teoretic, mai totdeauna practicist, ținește din nou în jurul nostru. Se agită pe undeva un așa-zis conflict al regiei cu actorii, dar „pe undeva”, căci, cu excepția unor puțini, foarte puțini partizani ai „deregizării” ce ațîță „revolta trupelor actricești” împotriva „generalilor regizori”, taberele coexistă nu numai pașnic, dar în primul rînd creator. S-ar justifica oare altfel marile și realele succese dintr-un trecut nu prea îndepărtat? Spectacolele de evidentă concepție înnoitoare și pulsație originală s-ar fi profilat ca atare în afara creațiilor actricești remarcabile, dense, memorabile? Ne putem imagina *Rinocerii* fără Beligan în nobila umanitate a lui Béranger dominînd prin demnitate și rațiune lumea contaminată de forța brutală a patrupezelor feroci? *Troilus* și *Cresida*, fără suvoitul de sarcasm, ironia lucidă și tăioasă a lui Dînică-Thersit la adresa josișnicilor și turpitudinii speței războinicilor? *Jocul ieșelor*, fără George Constantin, al cărui Sinești este un uluitor amalgam de putere și frică, morgă dominatoare și lășitate incurabilă, eleganță aristocratică și brutalitate primitivă? *Copiii soarelui* ne evocă frumusețea jalnică a „oamenilor de prisos”, și ne gîndim la Protasov-Liviu Ciulea; *D-ale carnavalului*, inedită interpretare a Miței Baston. Gina Patrichi, care atinge granițele labile ale comicului tragic.

\* Ion Sava. „Actorul”, în „Lumea”, 19 mai 1946.

Se mai aud totuși glasuri care discut relația regizor-actor prin prisma „călătoriilor în strălătinată” făcute de unii sau de alții... sau aduc considerații mai „teoretice” — de natura... „regizorul deplasează publicul la Cotnari, tratându-l cu berc“!; sau afirmă că directorii de scenă impun „gesturi, compuneri de grupuri, ambianță de decor, sunet... de a căror proveniență actorii își dau seama cînd deschid o revistă străină, de specialitate, sau au șansa să vadă în turneu o trupă care a ajuns și la noi”... Asemenea puncte de vedere false, jignitoare pentru breaslă prin îngustimea orizontului, se lovesc de opiniile ferme, responsabile ale unor oameni de teatru consultați în dezbaterile noastre. Majoritatea aduc mărturii prețioase care stabilesc condițiile complexe ale colaborării și conviețuirii scenice, cei mai mulți expun pledoarii ardente în apărarea „sfintei și inextricabilei alianțe” dintre creatorii care se văd și cei care nu se văd în spectacol.

CLODY BERTOLA definește în linii mari cîteva elemente din echilibrul acestei relații:

„Cu cît personalitatea regizorului, pe de o parte, și cea a interpreților, pe de alta, sînt mai viguroase, cu atît va fi mai reușit spectacolul. Aceasta e o premisă incontestabilă și binecunoscută a creației teatrale. Dar cum se realizează concordanța acestor personalități, cum se evită angajarea lor într-un conflict dăunător spectacolului, care este cheia contopirii lor în opera creată?”

Regizorului îi aparține concepția transpunerii piesei pe scenă: în această privință, după părerea mea, el poartă răspunderea integrală, iar interpretarea actorului este doar una din componentele spectacolului, și anume cea mai importantă. Talentul, cultura, fantezia regizorului — într-un cuvînt, întreaga lui personalitate — sînt cheazăia unui spectacol bun. Ce-i rămîne atunci de făcut actorului? Să se subordoneze acestei personalități, să se limiteze la transmiterea ei către public, să se limiteze la a fi intermediarul dintre concepția regizorului-creator și spectatorul-consumator? Sînt categoric de părere că nu. Noțiunea de INTERPRETARE nu trebuie confundată cu cea de EXECUTARE. A interpreta înseamnă a filtra elementele pe care ți le oferă piesa, rolul, concepția regizorală, prin prisma personalității tale. A executa înseamnă a îndeplini niște ordine (dar un executant, în ipoteza că există, nu poate interesa fenomenul creației). Actorul trebuie să preia creația regizorului și s-o dezvolte, adăugîndu-i o serie de virtuți pe care numai el, actorul, le poate avea. Astfel privit, raportul regizor-actor nu mai apare ca un raport de concurență, ci de completare, creația lor înscriindu-se geometric în unghiuri complementare și nicidecum opuse”.

## MARILE ÎNTÎLNIRI

E știut că de întîlnirea dintre un regizor și un actor depinde soarta spectacolului. reușita lui, uneori corectă, alteori inspirată, cîteodată miraculoasă. „Marile întîlniri” marchează definitiv cariera unui actor, dar în această relație complicată, nuanțată, ofensivă — primul pas — îi revine celui care semnează mizanscena. „Cîți actori ați întîlnit, descoperindu-i?” sau „cîți actori ați creat?” ar trebui întrebat regizorul în paralel cu enumerarea spectacolelor montate. Dacă spunem îndeobște că biografia unui actor este istoria rolurilor pe care le-a interpretat, să nu uităm că cei care aleg aceste roluri, în majoritatea situațiilor, nu sînt totuși actorii. Responsabilitatea distribuției, perspectiva viitoarelor creații, proiectarea rolurilor revin în cea mai mare măsură directorilor de scenă, animatorilor. În *Orfeu în infern*, Silvia Popovici și-a depășit condiția de „ingenuă dramatică”; în *Oameni și soareci*, Florin Piersic a demonstrat nuanțele unei compoziții psihologice dificile; George Constantin a interpretat multe personaje, extrem de diferite (citez la întîmplare — Higgins, unchiul Vania, Pietro Gralla), dar întîlnirile cu Radu Penciulescu în *Steaua polară*, cu Giurghescu în *Henric al IV-lea* și cu Crin Teodorescu în *Jocul ielelor* au scos la iveală fațete noi, surprinzătoare ale talentului său. În cîte roluri de flăcăi simpatici nu l-am văzut pe Mircea Albulescu, nebănuind conturul scenic al lui Achille din *Troilus și Cresida* așa cum l-a desenat împreună cu Esrig? Puțini și-l imaginau pe Octavian Cotescu interpretîndu-l pe Horia, sau pe Rebengiuc în Stanley Kovalsky înainte de a-i fi văzut în spectacolele montate de Liviu Ciulei.

Ni se par semnificative la acest punct mărturiile unor actori.

Silvia Popovici

Ion Finteșteanu



**ION MARINESCU:** „Ulud Mugur mi-a fixat și mi-a consolidat o concepție poetică despre teatru. Valeriu Moisescu mi-a dezvăluit un univers exploziv de fantezie și inventivitate teatrală. În sfârșit și în primul rînd, Radu Penciulescu — cu care am ajuns să comunic pe scenă numai din priviri — mi-a modelat concepția despre teatru pe care o îmbrățișez total“.

Chemarea la „întîlnire“ presupune adesea un mare curaj din partea regizorului, capacitatea de a ieși din canoanele obișnuinței, refuzul de a merge pe calea cea mai ușoară a tipologiei actorului, a employer-ului, renunțarea la comoditate.

**OCTAVIAN COTESCU:** „S-a vorbit despre curajul lui Liviu Ciulei cînd m-a distribuit în Procesul Horia, în dramă, după ce am jucat numai comedie. S-a uitat probabil că și Pintilie a avut curaj distribuindu-mă în Gogu, după ce am jucat numai dramă. În «demența» regizorală care există la noi (o spun în sensul bun al cuvîntului), fiecare regizor m-a văzut altfel, a avut curaj să mă vadă altfel, și asta s-a răsfrînt binefăcător în munca mea. Liviu Ciulei mi-a dat acum un element extrem de important pentru un actor — liniștea în repetiții. Mi-a șters, dacă pot spune așa, aprehensiunile, crispările, teama de rol — firească —, îndoielele, implantînd un calm reconfortant, certitudinea. Cred că aspectul pedagogic e foarte important în activitatea regizorului. Uneori ai de-a face cu actori complexați. Liviu Ciulei știe să-i aducă în liniște spre rol“.

La aspectul „terapeutic“ al muncii directorului de scenă se referă și **SILVIA POPOVICI:**

„Mulți regizori se văd pe ei și nu pe actorul respectiv în personaj. Regizorul ideal este un bun psiholog, care știe să exploateze personalitatea actorului pentru utilitatea rolului. Actorul are nevoie de încrederea regizorului. Personal, am nevoie de un regizor care să mă creadă nu numai necesară, dar și indispensabilă în reprezentație“.

Din această acută nevoie de încredere și de apreciere din partea regizorului derivă și observația lui **ION MARINESCU:**

„Actorii își măsoară talentul și cred în el în funcție de regizorii care îi solicită. Dacă știi că, de pildă, Penciulescu, Ciulei, Pintilie vor să lucreze cu tine, acesta este cel mai înalt certificat în meserie“.

Putîni actori își cunosc propriile resurse maxime și minime, potențele și limitele pe scala variabilă a înzestrării. Colaborarea activă, creatoare cu autorul concepției și constructorul viziunii scenice — și care, limpede, nu poate fi asemuit cu „monitorul jumătate dascăl-jumătate vagmistru“, de care vorbește Crin Teodorescu — stă la baza creației autentice, conștiente. Conștiența actorului, sinonimă cu înțelegerea solicitării, și recunoștința în fața rezultatului finit — iată un alt vector în relație.

„Conflictul dintre regizor și actor este o problemă falsă. Faptul că un actor este obligat, în munca de echipă, «să intre» în concepția regizorului mi se pare de la sine înțeles. Actorul este în primul rînd obligat să-l înțeleagă pe regizor, dar, fără îndoială, regizorul trebuie să cunoască mijloacele adecvate cu care să acționeze asupra resorturilor fiecărui interpret în parte. Se spune că Esrig i-a deformat pe Dinică și Moraru, că Esrig este un regizor fanatic și care poate să lucreze cu niște «cuiere». Nu cred în aceste «teorii». Nu e vina lui Esrig că Dinică și Moraru, dintr-un anumit concurs de împrejurări, au fost distribuiți în roluri asemănătoare. Esrig face parte din acea categorie de regizori — în care intră și Ulad Mugur, deși structura lor e diferită — care știu să lucreze cu actorii. Ulad Mugur găsește explicații pentru fiecare tip de actor în parte și îi solicită mult, exigența lui e foarte mare. Esrig te duce către rezultate pe care nu le bănuiești. Esrig ca regizor a și evoluat odată cu noi actorii. Forarea la care el mă obligă e pasionantă și explicită, aducînd bucuria finalului, surpriza rolului finit. De pildă, în Umbra, n-am bănuat nici o secundă la prima lectură unde voi ajunge cu acest rol. Pentru Cresida, grija noastră a fost ca să nu semăn cu prințesa din Umbra. Cred că am reușit“.

Recrudescența acelor „mentalități arhaice“ despre funcția regizorului, care se manifestă în ultima vreme mai acoperit sau mai fâțiș, denotă o realitate concretă, dar periferică. Doar mediocritatea actricească contestă regia, așa cum mediocritatea regizorală caută să diminueze rolul actorului, să-i anihileze prezența covârșitor transmisătoare. Încînd acest conflict fals — diversionist —, actorii neînțeștrați, cu utilități variabile, comută asupra regizorilor (în vorbă) propria lor neputință, cum punători în scenă (e dificil) să-i numim regizori) anulează realități și valențe actricești, ascunzîndu-și de cele mai multe ori carența muncii cu actorul sub efecte scenografice și scenotehnice.

La consecințele limitelor regizorului s-a referit ION MARINESCU :

„Sînt un actor care recunosc primordialitatea regizorului în teatru, dar sub o singură rezervă : regizorul să colaboreze cu actorul pe plan de egalitate, de la creator la creator. Acest plan implică multe responsabilități. Dacă discutăm despre actori de valoare și balast, atunci trebuie să vorbim și despre regizori de valoare și balast. În cazul regizorilor, situația se colorează grav. Problema actorului-balast este înfîmă față de cea a regizorului-balast, care poate dizolva un repertoriu, o distribuție, un colectiv întreg, un climat. Poate că există regizori care consideră actorii drept cuburi într-un joc sau pioni pe o tablă de șah. Personal, nu m-am întîlnit cu asemenea regizori, dar e limpede că regizorul, mai mult decît actorul, trebuie să fie un creator complex, altfel nu are ce căuta în construcția spectacolului. Problema limitelor regizorului e serioasă. Și în teatre, mai ales în cele din regiuni, este înrădăcinată convingerea că un regizor poate pune orice în scenă — și Hamlet, și... Sosesc diseară, și Ostrowski, și Anouilh. Dacă un actor nu poate juca orice rol, e clar că un regizor nu poate înscena orice piesă“.

Subliniind nesatisfăcătoarea prezență și pregătire regizorală în unele teatre din regiuni, ION FINTEȘTEANU ne-a amintit că, în pregătirea studenților, viitori-actori, profesorul trebuie să țină seama de această realitate obiectivă :

„Actorul trebuie să-și fie propriul său regizor, așa cum regizorul cată să fie virtual actorul întregii sale distribuții. Desigur, aceasta nu exclude participarea creatoare, încadrarea într-o concepție, dar, pe de altă parte, nu se poate să fii actor și să nu știi singur ce ai de făcut în rolul respectiv, în spectacolul respectiv. Actorul nu se poate da ca o pastă amorfă în mina regizorului, nici nu poate executa mecanic gîndurile directorului de scenă dacă nu le înțelege organic, dacă nu le topește în el. Îmi amintesc de actori de altădată care citeau cu nepăsare distribuțiile afișate pe avizierul teatrului. Întrebau : «cine pune piesa în scenă?» Dacă aflau că «Nottara sau Gusty» răspundeau invariabil «N-am nici



*o grijă. Uoi avea succes». Dimpotrivă, dacă aflau că piesa o pune X, începeau să se văicărească, își preziceau «cădere sigură». Aceștia, după mine, nu sînt actori, nici măcar utilități în teatru. Asta nu înseamnă că pledez pentru actorul tiran și obtuz la gîndul directorului de scenă, dimpotrivă mă bat pentru colaborarea creatoare, autentică».*

## CAPITALUL DE ROLURI

Relația regizor-actor atinge, și nu doar tangențial, sfera repertoriului. Construit pentru actori sau pentru regizor? — se întreabă mulți. ION FINTEȘTEANU, de pildă, consideră că

*„în ultimii ani multe piese s-au montat în primul rînd pe respirația regizorilor și nu pe cea a actorilor; în funcție de gusturile și posibilitățile directorilor de scenă și nu prin perspectiva valorificării actorului».*

Aici, în compunerea unui program de titluri intervin, desigur, multe linii directe: programul estetic, posibilitățile echipei, corespondențele, aspirațiile și stările reale interferîndu-se. Dacă în colectiv există chiar actorul Hamlet, sau actorul Lear, încă nu e suficient pentru arhitectura spectacolului. S-ar putea să lipsească Polonius sau Groparul, Cordelia sau Gloucester, și lucrurile se complică. La importanța, la necesitatea repertoriului actorului se referea încă Eminescu cînd spunea că actorul trebuie să-și poată însuși „capitalul de roluri potrivit cu talentul său, singura avere pe care un talent și-o poate cîștiga”...

La această „avere” ne gîndim ascultîndu-l pe ION FINTEȘTEANU :

*„În tinerețea mea, cînd învățam de la marii actori ai scenei, ca Nottara și Demetriad, Brezeanu și Soreanu, am observat că acești mari, iluștri înaintași aveau «rolurile» lor. Nici nu e de conceput un Teatru Național cu actori mari care să nu-și aibă rolurile lor, partiturile proprii, așa cum tenorii sau baritonii își au ariile lor pe care le cîntă ani și ani de-a rîndul. În tinerețea mea, la Teatrul Național știam că văd stagioni în șir Scrisoarea pierdută și Fintina Blănduzici, Apus de soare și Viforul. Știam întotdeauna că Demetriad joacă în Ovidiu sau în Ștefăniță și Nottara în Luca Arbore sau în Horațiu. Întotdeauna, Ion Brezeanu juca Avarul și Demetriad Hamlet, Nottara Lear. Veneau desigur promoții noi de public an de an, veneau însă și oameni dornici să revadă acești mari actori în aceste mari roluri. Ar trebui să ne întrebăm dacă astăzi publicul revede spectacolele, revede actorii».*

Întrebarea, fără îndoială, merită răspuns. A revedea un actor presupune simplu întii a-l vedea, și această elementară funcție organică este de fapt un proces complex în elaborarea căruia se înscrie în întregime actul teatral. A vedea un actor înseamnă a descoperi în scenă mirajul artei teatrale, literatura dramatică, verbul și gîndul scriitorului, imaginea și subtextul rolului, a descifra semnele unui limbaj universal printr-un chip particular, o față unică.

„Revederea” actorilor presupune însă existența stabilă, asigurată, a repertoriului permanent, deziderat continuu al marilor noastre ansambluri și care, în fond, înseamnă



un program de spectacole cristalizate în care actorii apar nu ca întruhipări momentane, ci exemplare pentru perioade mari ale istoriei teatrului nostru. A revedea pe marii protagoniști ai unor spectacole ca *Scrisoarea pierdută*, *Revizorul*, *Apus de soare*, *Bădăranii*, de pildă, înseamnă și a recunoaște infiltrată în arta lor concepția directorului de scenă care i-a mulat în expresie și i-a organizat scenic; ne gândim, firește, la marile montări ale Naționalului a căror amintire e nedespărțită de numele lui Sică Alexandrescu, Moni Ghelerter, Al. Finți; ne gândim că de aceste spectacole sînt legate nu numai numele prestigioase ale unor mari actori, dar și descoperirile și creațiile actoricești născute atunci sub bagheta regizorilor respectivi.

Repertoriul actorului este — dincolo de capacitatea și forța lui de creație, dincolo de visuri și veleități, de afirmații și întrebări — o problemă de cultură. Fără a intra în definiția culturii actorului (temă vastă, proprie unei alte dezbateri esențiale), e limpede că în construirea ei se include în principal receptivitatea interpretului la etapa de cultură în care trăiește, posibilitățile lui de a înțelege să o exprime, creator, prin aderarea la celulele vii sau pe cale de apariție, prin respingerea celor moarte, sesizarea celor depășite. Înnoirea repertoriului actorului, urcarea pe trepte stilistice noi, acordate la literatura dramatică contemporană, și redarea la fel de contemporană a celei clasice nu sînt o transpunere simplă, de laborator mecanic sau de ordinul operațiilor elementare. De pildă, introducerea lui Brecht în programul Teatrului Giulești a fost primită la început cu neîncredere, chiar cu neînțelegere, deși Puntila, Matty, Arturo Ui sau Ernesto Roma rămîn roluri de vîrf, „borne de marcaj”, în cariera artistică a lui Ștefan Mihăilescu-Brăila și Colea Răutu. Majoră se arată aici și trebuie relevată contribuția directorilor de scenă; diferiți prin personalitate și stil, Horea Popescu și Lucian Giurchescu au avut un rol determinant în modelarea și redimensionarea unor actori într-un nou repertoriu. De succesul unei piese ca *Domnul Biedermann și incendiarii* actorii s-au îndoit cu sinceritate, deși spectacolul a demonstrat strălucit, prin creațiile protagoniștilor, valoarea montării lui Pintilie. Structura difuză a unei piese ca *Brigada întâi de cavalerie*, sau aparenta neteatralitate a comediei *Prietena mea Pix* — ca să spicuiam exemple dintr-o diversitate dramaturgică — s-au lovit la fel de împotrivirea inițială a actorilor. Putem cita texte clasice care au stîrnit de asemenea manifestări de îndoială față de „priza” lor la public. Pentru unii actori, citite la masă, chiar *Construc-torul Solness* sau *Milionara* ofereau, din acest punct de vedere, distribuției, puține garanții. Montările au infirmat însă aprehensiunile, au dizolvat scepticismele, impunînd în prim-planul atenției creațiile actoricești. Să nu diminuăm meritul conducătorilor artistici care au prevăzut succesul, au pronosticat reușitele actorilor.

## REGIZORUL-PEDAGOG

Dacă unii regizori disprețuiesc „afinitățile electivă”, considerînd că directorul de scenă trebuie să colaboreze cu orice tip de actor, că în „bucetul viu și multiplu colorat” își au locul toate talentele — teză abstractă, firește pe deplin îndreptățită în principiu — în reușita întîlnirilor dintre actori și regizori afinitatea este un element important. Repetițiile o consolidează sau dimpotrivă o pot spulbera. Mulți actori (Sanda Toma, Ion Marinescu, Silvia Popovici, Ștefan Bănică) și cîțiva regizori (Liviu Ciulei, D. Esrig, Radu Penciulescu) au declarat repetițiile ca o pasiune predominantă a activității lor.

Repetițiile, punte de legătură fermă în cadrul relației teatrale, n-au un caracter pe deplin „legiferat”; uneori sînt chiar supuse capriciilor, ca tot ce ține de natura contactelor umane. Parametrii științifici ai lucrului nu sînt încă definitiv elaborați; sistemul de comunicare e uneori labil, dominat de saltul umorilor și inspirației momentane... Să nu uităm că pe cele 36 de scene din țară își exercită uneori autoritatea, directori de scenă cu un sistem de „semnalizare” nepus la punct, cu reale hiat-uri în informarea profesională și că metodologia muncii regizorului cu actorul nu e unanim însușită sau precizată în cerințele ei științifice. Îngăduindu-ne să reluăm cu un alt prilej problema repetițiilor și normelor aici obligatorii, ne mărginim să aducem în discuție și un punct de vedere regizoral.

### LIVIU CIULEI:

„Actorul poate deveni un obstacol între text și public, sau obstacol între ideea regizorală și spectacol. La rîndul lui, și regizorul poate la fel deveni obstacol între text și public, între actor și text. E limpede că regizorul trebuie să fie





psiholog — înțeleg asta în trei sensuri: a) să cunoască psihologia actorului; b) să cunoască psihologia personajului; c) idem, psihologia spectatorului. Actorul trebuie să fie întrebuințat la valențele sale, asta depinde de regizor. Când distribuie un actor în rol, mă preocupă în mod deosebit să imprim imaginea personajului potențialului latent al actorului; dar, fără îndoială, niciodată imaginea preconcepțută a spectacolului nu se suprapune total, nu coincide cu realizarea obiectivă. Aici acționează pozitiv și negativ limitele elasticității interioare actoricești, ca și cunoașterea psihologiei actorului. Trebuie să cunoști bine actorii, tu, director de scenă, calitățile ca și defectele lor, ca să le poți valorifica la maximum. Există defecte extrem de utile în anumite roluri. Nu toți actorii știu asta. Unii își pun toată arta în slujba mascării acestor defecte, în loc să le arate cu sinceritate. Asta pentru că, probabil, vor să ajungă la o imagine generală „a actorului” și nu să se impună prin particularități specifice. Pudicitatea nu intră în meseria actorului, care, ca orice meserie fizică, conține și o cantitate de împudoare. Alt defect al actorului — și de asta îmi dau seama cel mai bine în repetiții — e atunci când printr-un rol vrea să demonstreze că de fapt poate juca altul. Interpretându-l pe Jacques melancolic, vrei să arăți că poți juca pe Hamlet; distribuit în Mercutio, vrei să arăți că poți juca pe Romeo. Regizorului îi convine cel mai mult actorul de imaginație. Căci există actori care blochează pe regizori, care îi crispează, le anihilează disponibilitățile — fenomen desigur reversibil. Ca și actorul, și regizorul crește, se maturizează în repetiții, învață de la actor, totul depinde de schimbul reciproc de idei, de înțelegerea creatoare. Sarcina primordială a regizorului este să se exprime inteligibil. Să se facă înțeles de actor în repetiții, de spectator în spectacol. Cel mai important element în lucrul cu actorii mi se pare clarificarea situației scenice — desenul scenic obligatoriu explicat. Cred că repetițiile la masă nu folosesc actorilor, ele slujesc regizorului în edificarea lui proprie. Cadrul concret, geografia scenei și spectacolul sînt suportul definitoriu al colaborării și explicării”.

Apelurile frecvente la calitățile pedagogice, la virtuțile de „psiholog” ale regizorului exprimă necesitatea reală a actorilor de a se încadra în normele unei munci științifice, calificate. Cercetările și studiile de psihologie a actorului ar trebui să ocupe un spațiu mai mare în preocupările oamenilor de teatru — îndeosebi ale directorilor de scenă. Mărturiile unor cercetători de la Institutul de Psihologie al Academiei Republicii Socialiste România (GH. NEACȘU și S. MARCUS) ni se par în acest sens prețioase. Ele ne arată că, deși încă în fază de studiu, experimentele și rezultatele destinate clasificării tipurilor interpretative sînt de maximă eficiență în colaborarea practică, în pedagogia muncii cu actorul.

„Noțiunile de tip și tipologie uzitate în discuțiile curente, operative, sau în unele scrieri de teatru, nu au totdeauna accepțiuni unitare și consistente. Se vorbește, de pildă, de tipuri (sau de tipologii) actoricești cu referire la specia artei interpretative: comic, dramatic etc., desemnîndu-se astfel o caracteristică dominantă a modalității de expresie și de influență asupra publicului. Se folosește termenul de temperament (adesea de tip) artistic, desemnîndu-se astfel măsura evidenței artistice a manifestărilor actorului, reliefată prin spontaneitate, adecvare

*rapidă la sarcina scenică, plasticitate dinamică, puțină de a menține timp îndelungat la o tensiune înaltă caracterul sugestiv al activității scenice. În fine, se folosește în mod adecvat termenul de tip de gândire, marcînd, pe o direcție tradițională, deosebirea dintre actorii de intuiție și actorii cerebrali. În unele cazuri se ajunge la confundarea disponibilităților intuitive cu talentul actorului, în sensul că talentul autentic ar fi propriu, exclusiv sau îndeosebi, actorului intuitiv, ceea ce este, evident, inexact, întrucît cercetările psihologice demonstrează științific, confirmînd o realitate, că între actori există o diversitate de tipuri speciale și că nivelul performanței scenice nu este determinat în primul rînd de apartenența la un tip sau altul.*

*Cunoașterea tipului special al actorului are o însemnătate principială și pentru actori și pentru regizori — mai ales în utilizarea practică a diferențelor tipologice speciale, în abordarea metodei particulare individualizate de lucru la rol. Particularitățile tipologice speciale reprezintă modalitatea de însușire și realizare scenică, și nu măsura talentului actoricesc. Cunoașterea științifică a acestor particularități impune o colaborare mai strînsă între oamenii de teatru și psihologi”.*

\* \* \*

Nenumărate sînt condițiile, principiile „sfintei alianțe“, și dificile adesea tratativele, căile de înțelegere, stabilitatea acordurilor. Alianțe se fac și se desfac, uneori durează mai mult, alteori mai puțin — cînd însă în scenă se naște grăuntele strălucitor al poeziei teatrale, cînd de pe practicabile iradiază magnetismul actorilor, știm că de înțelegerea, de simbioza dintre interpret și dirijor se hotărăște vraja serii de teatru. Am asistat la o repetiție, în finalul acestei stagiuni, a unui spectacol montat — după cum s-ar putea considera — „pe respirația regizorului“, la capriciul, la dorința sau poate la pasiunea directorului de scenă. (Toate alternativele valabile!) Jucau actori cunoscuți, unii dintre ei mult solicitați în multiple roluri concomitente, alții la fel de „bine cotați“, poate mai rar distribuiți. Era o repetiție de lucru, obișnuită, dar în sală plutea senzația — certitudinea creației finite. Părea că fiecare actor este unicul deținător, adevăratul creator al rolului, că este de neînlocuit; de aici și bucuria sunetelor neașteptate, a modulațiilor cu totul noi ale unor interpreți „uzați“ prin contacte prea dese, prea repetate, cu publicul și scena. Erau de nerecunoscut. Surprizele, dezvăluirea noilor trăsături, a noilor disponibilități, sentimentul rar al prospețimii dădeau muncii o intensitate emoțională neobișnuită. Pe acest teren de joc asistam la o mare întîlnire, la triumful „alianței“. Asemenea momente de teatru — și din fericire ele nu sînt foarte rare — fac inutile discuțiile, întrebările devin de prisos, pledoariile devin tautologii. Ceea ce nu înseamnă că nu trebuie în continuare discutată problema locului actorului în spectacol. Răspunsul este pe cit de simplu pe atît de complicat: **LOCUL CENTRAL.**

\* \* \*

Actuala stagiune a fost martora unor dezbateri susținute, pe plan organizatoric, despre actori și ierarhia valorilor; s-au pus în discuție utilitățile și s-au inventariat reburile, s-au cîntărit criteriile talentelor și s-a radiografiat constituția unor celule teatrale. Problemele pot fi încă mult și diversificate extinse, înscriindu-se pe agenda ordinii de zi — să zicem — vocația și disciplina muncii, profesionalismul și rutina, originalitatea talentului, cultivarea și deformarea lui, diletantismul și intuiția, stimularea vedetei sau eludarea ei, omogenizarea echipei și relieful individualității, aspirația spre stil personal și integrarea în ansamblu, cultură profesională și concepție estetică, ca să enumerăm doar cîteva capitole din vastul domeniu al artei actorului, lăsînd la o parte raporturile cu textul, cu scenografia, cu elementele funcționale ce participă în reprezentație și, desigur, în corolar cu publicul. În aceste pagini am discutat deocamdată — și desigur în linii foarte mari — dintre relațiile actorului care ating centre vitale ai organismului artistic (cum ar fi cele cu echipa, „cu sine însuși“ și cu publicul), relația care ni s-a părut capitală și care stă în pragul alfabetului teatral: dialectica actor-regizor.