

ACTORUL PROBLEMATICII CONTEMPORANE

Formația publicului nostru de teatru este un proces complex și de durată; se poate vorbi însă despre un fenomen care ia amploare — cristalizarea unei categorii de spectatori avizați, foarte exigenți, care decid *orientarea* publicului, direcția evoluției interesului și preferințelor sale. Faptul că tocmai acești spectatori simt acum puternic și constant nevoia spectacolului românesc de inspirație contemporană creează tonul nou al relațiilor dintre teatru și public și determină îndatoririle sporite ale mișcării noastre teatrale. Nu este o simplă întimplare că publicul acesta e același cu cel care aleargă la filmele cu o problematică „mai dificilă”, care epuizează în câteva ore, în librării, romanul de actualitate, care cumpără în fiecare zi vrafuri de ziare și reviste și nu adoarme seara fără să fi ascultat ultimul buletin de știri. El nu este animat de o curiozitate sporadică și superficială, ci trăiește în prezent cu intensitate și pasiune: de aceea, nu caută în artă nostalgii și evadări, ci *ritmul epocii*; se străduiește să-i înțeleagă pe cei din jur (și, prin intermediul lor, câteodată, chiar pe sine însuși), să ajungă la esența schimbărilor ce se petrec. Chiar și adeziunea fără rezerve la comedia ușoară (care amărăște zilele scriitorilor prin excelență sobri) nu e lipsită de legătură cu această nevoie de certitudini pozitive: căci aici se păstrează aproape întotdeauna meritul unui contact direct cu realitatea imediată. Iar circumspecția spectatorului în fața pieselor discutind adevăruri grave, care-l privesc, anunță exigența severă cu care primim lucrurile importante. De aceea, spectacolul contemporan nu poate trișa, nu-și poate îngădui mici nesincerități, mici superficialități: imaginea pe care o oferă angajează deopotrivă realitatea din care s-a născut și pe cei cărora li se adresează.

Privit prin această prismă, spectacolul se arată ca o probă de temut, hotărâtoare uneori, pentru piesa originală: el poate fi o fereastră larg deschisă către public, alături chiar mai mult — un filtru sensibil și inteligent, reținând balastul și impuritățile, pentru a revela esențe; câteodată, teritoriul său se transformă într-un deșert de interpretări aride, în traversarea căruia substanța vie a operei literare se usucă și pierce... Dacă lăsăm la o parte, așa cum e firesc, acele scrieri care s-au eliminat singure din cîmpul de interes al teatrelor, scurta istorie a spectacolului românesc contemporan, cu succesele sale durabile și cu inevitabilele căderi, oferă cercetării critice un material deosebit de revelator cu privire la relația determinantă dintre nobila „materie primă” a reprezentației, celula

sa originară : actorul, și cariera scenică a textului — în ultimă instanță, audiența sau la public, puterea sa de convingere, împlinirea menirii sale. Într-adevăr, să încercăm o experiență. Ne amintim de *Ziaristi*, de *Șeful sectorului suflete* : îndată, în fața ochilor ne va rășări chipul lui Radu Beligan. Să vorbim de *Steaua polară*, de *Oricît ar părea de ciudat* — numele lui George Constantin va apărea ca de la sine. Pentru cine a văzut *Sonet pentru o păpușă* la Teatrul „Nottara”, piesa e un pamflet viu, multiplu orchestrat, un agreabil „joc cu teză” ; pentru cine a văzut-o la Institutul de teatru, ea se asociază cu imaginea unui erou surprinzător, inedit, de o inteligență suplă, tăios-candidă — pentru că așa îl crease (pe-atunci studentul) Virgil Ogașanu. Descoperim astfel că viața scenică a piesei contemporane depinde de actor într-o măsură aproape îngrijorătoare... Aceasta nu vizează în nici un fel atributele directe ale regiei. Numai că astfel de contribuții esențiale ale unor directori de scenă, cum ar fi, de pildă, Moni Gheleter, Radu Fieulescu sau Ion Cojar, la afirmarea unor piese românești valoroase ne apar, în ultimă instanță, materializate în actor. Calitatea concepției lor s-a concretizat în *descoperirea, formarea și îndrumarea actorilor apti să exprime acel univers problematic pe care-l conținea piesa...*

Nu, nu e o afirmație făcută în fuga condeiului, ci este într-adevăr vorba de descoperirea și de formarea unui *anume tip de actor*. Delimitarea nu se referă la talent ca atare — destui actori talentați, cu un palmares incontestabil, n-au reușit în roluri din repertoriul nostru contemporan ; nici la calități înnăscute sau educate, pur și simplu — baremul de statură, frumusețe și voce suferă cu succes multe încălcări... Totuși, spunem deseori : acest actor e modern, celălalt nu e ; în rolul X „il cred” pe A ; B, în schimb, nu e „de acolo”. Nu un chip, un ansamblu de trăsături exterioare, ne servește în acest caz drept criteriu. Aș spune, mai degrabă, că e vorba de un aliaj complicat, de un ritm propriu, a cărui rețetă exactă — atita zestre spirituală, atitea calități morale, atita inteligență, temperament, energie, atita forță de sugestie — nu se poate stabili, dar ale cărui determinante pot fi descoperite în tezaurul de experiență de care dispune mișcarea noastră teatrală.

* * *

E interesant de observat că „tipul” epocii noastre nu e construit pe armonie, pe forme pure ; nicăieri în lume — filmul ne e martor — marile idei nu se exprimă azi prin actorul senin și grațios, de o eleganță imperturbabilă. Preferința unanimă se îndreaptă către puterea expresivă a unei disonanțe fundamentale, întotdeauna clădită pe solicitările contradictorii ale unui tumultuos univers intim : asprimea colțuroasă a unui Tom Courtenay, niniștea amară a unui Czibulsky, sau, dimpotrivă, amărăciunea lucidă, sublimată a unui Smoktunovski, cotropitoarea oboesală sufletească — dizolvînd parcă frumusețea regulată a chipului său — a unui Mastroianni poartă pecetea de neconfundat a timpului și lumii din care vin. Ei sint creați parcă anume pentru a exprima dramele contemporanilor lor — și tocmai de aceea pot juca, pînă la urmă, la perfecțiune, orice fel de rol, al oricărei epoci.

Teatrul nostru a găsit o asemenea disonanță expresivă în George Constantin ; solicitările sint însă aici dominant afirmative, dinamismul e încărcat de electricitatea pozitivă a tendinței de a întemeia și nu de a distruge. Actorul pare să țină o permanentă legătură cu oamenii, e animat de un sentiment puternic și constant de solidaritate, are o „flacăra” interioară. El aduce pe scenă o impresionantă forță naturală, mereu gata să depășească limitele insului ; această forță e însă perfect controlată, creînd sentimentul reconfortant al unui potențial de energie mînuit cu o siguranță riguroasă, izvorînd din certitudini de mult sedimentate. Această putere de stăpînire conține o întreagă biografie : ea sugerează obișnuința gîndirii lucide, înțelepciune nesofisticată, echilibru lăuntric, deprinderea de a chibzui și hotărî cu calm, dezvoltată într-un climat de încredere și sinceritate, în bătălii deschise, cu țeluri clare. Fie că interpretează un intelectual care apără un adevăr științific (*Steaua polară*), un specialist chemat să decidă asupra unui proiect — și, mai cu seamă, să afirme un principiu comunist — (*Oricît ar părea de ciudat*), un activist descoperind implicațiile și conexiunile relațiilor omenești (*Simple coincidențe*), George Constantin reprezintă de fapt o întreagă generație : generația care a înfăptuit revoluția, care construiește neînterupt și care, ajunsă la maturitate, chibzuiește în liniște și siguranță. Numai un actor cu o lume interioară deosebit de bogată poate transmite spontan spectatorului un astfel de sentiment plenar de comuniune și încredere. Acest actor este printre puținii care pot juca, fără simplificări vulgarizatoare, complexitatea unor personaje care greșesc și au puterea de a înțelege și a reveni asupra greșelilor lor ; el știe să străbată fără emfază etapele acestui proces, distilînd fiecare picătură de adevăr

cu o sinceritate gravă și reculeasă. Compunând finalul spectacolului *Simple coincidențe*, Ion Cojar a ținut seamă, cu o intuiție sigură, tocmai de această calitate a acestui actor: „Să ne gândim — să ne mai gândim“, rostit pe întuneric, ca pentru sine, e o concluzie îndelungă vreme pregătită, ce trece, prin osmoză, din actor în spectator; acesta are aproape senzația că descoperirea îi aparține, că el a gândit-o și a rostit-o așa. Montind, mai de mult, la Teatrul Muncitoresc C.F.R., *Ninge la Ecuator* de Dorel Dorian, Ion Cojar n-a fost la fel de atent la acordul dintre „lumea personajului“ și „lumea actorului“; el a distribuit în Hurduc un actor talentat, plin de farmec, spiritual — pe Costel Gheorghiu. Jocul lui abil, dezinvolt, falsifica, pur și simplu, piesa; și astfel de Hurduc nu avea *autoritatea morală* de a-l judeca pe Șaru. Intervenția lui în acțiune, care ar fi trebuit să pornească din principialitate comunistă, devenea de-a dreptul antipatică.

Asemenea acorduri sau dezacorduri între idei și atmosfera pe care o iradiază actorul acționează citodată și mai complex, propagându-se, prin diverse înlănțuiri de situații, pe diferitele planuri ale piesei. Un exemplu care mi s-a părut elocvent a fost montarea paralelă a piesei lui Dorel Dorian *Oricit ar părea de ciudat* la Teatrul Mic și la Teatrul din Ploiești. Este cunoscut raportul de forțe, extrem de limpede și de argumentat, pe care-l propunea spectacolul lui Radu Penciulescu: un Roșca invulnerabil prin solidaritate, un Horia Drăgan surescitat, nesigur, în plin proces de automatizare, îndrjit împotriva tuturor și mai cu seamă a lui însuși. Spectacolul lui Valeriu Moisescu propunea altă ipoteză, în sine la fel de verosimilă, mai puțin evidentă însă, mai particulară așa zice, dar deosebit de dramatică: Horia Drăgan (jucat de Doru Popescu) avea în acest spectacol o tinerete inconștientă care, prin raportare la destinele dramatice ale celorlalți, suna aproape provocator; el apărea ca o frumusețe rece și rea, cu un zîmbet ușor cinic, cu mișcări feline, cu un soi de răsfăț egoist și totuși plin de farmec. Din acțiune și atitudini se contura apoi un fel de „fils-à-papa“ parazitind pe solul memoriei sfinte a părintelui căzut în luptă, un parvenit de o specie necunoscută — o compoziție absolut inedită. În relația cu Letiția, actorul punea persuasiune, sinceritate pasionată, chiar și un mic șantaj sentimental; momentele de violență, după care se regăsea singur cu obsesia lui, se desenau pe un fond de detașare cumva inumană. Astfel imaginat, personajul crea sentimentul unui pericol social real, justifica îngrijorarea colectivă și promitea un conflict generator de scînteii; totuși, lucrul acesta nu s-a întimplat, spectacolul n-a convins, și chiar originalitatea ideii a trecut neobservată, pentru că la polul celălalt al conflictului era așezat un personaj care anula adevărul posibil al relației *în această lume, a noastră*, răsturnînd intenția piesei: un Nicolae Roșca, măcinat, alarmat, sfîrșit, *victima de fapt* a acestui mic monstru moral, în mod ciudat, triumfător. În nici un fel, jovialitatea zgomotoasă a lui Catrina, care aducea apoi soluția dramei, nu mai putea schimba nimic; ba transmitea chiar finalului tonul compromisului acceptat și acoperit cu vorbele frumoase ale unor oameni care refuză să privească în față o tragedie consumată sub ochii lor.

* * *

Evoluția simpatilor spontane — dar categorice — ale publicului pentru anumiți actori ar trebui odată studiată în profunzime prin prisma tocmai a schimbării opticii sale asupra vieții, a modificării „modelelor“; sînt convinsă că rezultatele ar fi dintre cele mai pasionante. O revistă a lansat nu de mult o anchetă și răspunsurile au confirmat din nou un lucru care, de cîțiva ani, plutește în aer: Radu Beligan e unul dintre marii favoriți ai publicului. Cu cincizeci sau treizeci de ani în urmă, un actor ca el ar fi jucat excelent în roluri de comedie, dar ar fi purtat toată viața amprenta lor, n-ar fi putut niciodată să se identifice cu aspirațiile intelectuale și lirice ale spectatorilor săi. „Idolii“ erau „cavaleri fără frică și prihană“; forța, curajul, frumusețea ofereau o compensație iluzorie — și se păstrau în lumea iluziilor. Iar Beligan nu e nici pe departe ceea ce se cheamă un idol. Ceea ce caută spectatorii în spatele lentilelor sale scilpitoare este posibilitatea fiecăruia de a se înnobila prin inteligență, de a se orienta în viață prin puterea clarificatoare a gândirii. „Secretul“ lui pare să fie absența oricărui didacticism, a oricărei poze: Radu Beligan sosește în scenă liber, receptiv, plin de curiozitate adolescentină, cu personalitatea sa declarată, decis să nu se „deghizeze“ — un iluzionist

care arată publicului recuzita și trucar. Intrarea lui trece, de regulă, aproape neobservată: el nu irumpe, ci se ivește. Dar — surpriză — nici un fel de iluzionism; mai degrabă, subtila vrajă a gândului. Încet-încet, actorul se instalează și începe să clădească, respectînd cu strictețe ceea ce-i oferă piesa, fără a folosi sugestii exterioare acțiunii, punți de legătură, trimeri. Cu o fermitate delicată, el desprinde țesătura de idei, polemizează cu ele, le asimilează sau le respinge, apropiindu-și în final un număr dintre ele, în care crede nestrămutat și pe care-și construiește rolul. Așa prezentată, concepția rolului pare o muncă pur intelectuală, întreprinsă „la rece”; tot acest eșafodaj prinde însă viață atunci cînd este animat de sensibilitatea extrem de acută a actorului. Farmecul personal, sugestia discretă, umorul liric, duelul, de la egal la egal, cu inteligența spectatoului, sînt argumentele prin care actorul Beligan insinuează aceste convingeri în conștiința publicului. Rezultatul e de un rafinament absolut inimitabil. Jucînd Gore, e topit de dragul Magdalenei; dar, în prezența lui Horațiu, savoarea picantă a situației îl trezește și-l predispoze la ironii; tonul lui, deodată altfel modest, trădează brusc un Gore foarte stăpîn pe el. În Șeful, plictisit la un moment dat de insistențele Magdalenei, el se detașează de funcția personajului, examinînd cu o privire critică necruțătoare toată agitația din jurul dramei amoroase, care-l împiedică să-și vadă de treburi. „Șeful” lui Radu Beligan nu e numai simpatice, apropiat, înțelegător, ci și foarte lucid, capabil să privească, în legătura lor intimă, marile probleme importante și mica fericire personală a fiecăruia. Personajul dobîndește astfel perspectivă, amploare, înălțîndu-se, de pe solul preocupărilor cotidiene, în sfera ideilor artistice majore.

Problema poziției interpretului față de rol e desigur și o chestiune de temperament, dar e mai cu seamă una de inteligență critică activă. În spectacolul Naționalului clujean cu *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, Melania Ursu joacă în permanență într-un dublu registru. În culmea disperării, actrița păstrează un fond de bună dispoziție autoironică, ce contrastează vesel cu mica tragedie, coborînd-o imediat la normal; eroina se alintă, vrea să-și vadă iubitul sfîrșindu-se de mila ei, dar nu renunță deloc la independența pregătită în anii de facultate; apoi retractează fără false răvășiri prostiile debitate la necaz, acceptînd dreptatea partenerului cu un sentiment de plînătate, într-o maturizare fericită.

* * *

Aparent paradoxal, tocmai acele partituri ale dramaturgiei contemporane care solicită luciditatea interpretului sînt cele în care se simte cel mai puternic nevoia *sincerității*. Poate că asta se explică prin faptul că în teatrul ce se scrie azi la noi drama nu se fundează pe *situație*, pe întîmplări; determinant pentru actul dramatic este procesul de clarificare interioară; locul eroului în conflict este stabilit de atitudine, de optica și sentimentele sale în raport cu un context dat. Este o situație în care jocul exterior, lipsit de participare afectivă, devine neconvîngător, chiar dacă, profesional, compoziția este desăvîrșită; numai aptitudinea de a se deschide în fața tuturor implicațiilor de viață ale concepției personajului, de a prelua și a trăi pe scenă tot ceea ce decurge din sistemul de idei enunțat duce la adevărul complex al eroului viu. De ce, din spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” cu *Nimic nu se pierde, dragul meu!* de Ionel Hristea, ne-a rămas în memorie în primul rînd chipul unui erou de planul doi — cel al tînărului cercetător Radu? Poate că pentru George Oancea a știut să descifreze multiplu personalitatea ascunsă în spatele aforismelor teribilist-blazate ale contradictoriului său erou: inteligență ascuțită; marea puritate morală, deghizată, cu băietescă pudoare, sub cinisme de doi bani; pe de altă parte, amărăciunea pretimpurie a tineretii care, încă dezarmată, s-a izbit de lipsa de scrupule triumfătoare, și s-a recunoscut în inferioritate; și impulsurile omului dispus să-și schimbe, din calcul, felul de a gîndi, dacă, vai, cîntea sa structurală i-ar îngădui-o; și autoironia incudată, impregnată totuși de secreta bucurie a demnității. Astfel compus, din nenumărate nuanțe, personajul era tulburător de adevărat; simpla sa prezență tăcută umplea scena de semne de întrebare, devenea pe rînd cauză și consecință — actorul știia să trăiască inteligent și vibrant situația dramatică a personajului.

O altfel de sinceritate — adîncă, lipsită de automenajamente — aduce pe scenă Dan Herdan — și cred că acesta este resortul principal al puterii sale de convingere. Ultimul lui rol într-o piesă românească — George din *A doua dragoste* de Corneliu Leu — rămîne printre puținele exemple din spectacolul românesc contemporan în care actorul acceptă să trăiască pînă la capăt sentimentul tragicului, fără a încerca să se refugieze în paleative. Luciditatea critică, singură, ar fi împins, inevitabil, către falsificări tezist demonstrative. Dar Herdan trăia pasiunea eroului pentru pionierat, se lăsa îmbătat

de plăcere puterii, de neprevăzutul aventurii, gusta din plin situația de a fi adorat și urmat; în prima parte a spectacolului, el construia în jurul și în ființa eroului această citadelă a cōlatriciei, fără de care acesta nu mai putea apoi să trăiască. Cea mai mică opoziție căpăta, pe acest fond, proporții de cataclism, zdrcunzînd adînc această citadelă și crispîndu-l pînă la răutate; în asemenea momente, farmecul dezinvolt și plin de îngăduință care-i învăluia plăcut virilitatea dominatoare se împrăștia brusc, cuvintele loveau ca biciul și George apărea așa cum devenise: dur, cramponîndu-se de putere, răvășit de o durere specială — a ambiției rănite.

* * *

În ultimele două stagii, piesa *Nu sînt Turnul Eiffel* a prilejuit o confruntare deosebit de interesantă între versiunile interpretative ale rolului „El”, dintre care am să discut două. Nu e vorba aici de a formula preferințe sau de a da note; ceea ce oprește atenția sînt planurile deosebite pe care pot evolua eroii, modul cum ei stabilesc sensuri și intenții implicite, pe care textul le conținea paralel. Interpretarea lui Virgil Ogașanu (Teatrul din Piatra-Neamț) era de-a dreptul emoționantă: eroul său avea un mic aer absent, „căzut din lună”, nu observa, literalmente, „brusturii” și „mărăcinii”, ci-și vedea de drum cu încăpăținare copilărească, cu fanatism — un erou reprezentînd o generație care pune în învățătură și creație aceeași *pașiune politică* străină de individualism pe care o puneau părinții în luptă și în construcție. Piesa se deschidea astfel către idealuri mai înalte, căpăta un suflu capabil s-o desprindă de cotidian. George Mottoî (Teatrul Național din Cluj) aborda rolul în alt registru: el construia un băiat aparent foarte obișnuit, de o vitalitate glumeată, muncind liniștit și cu plăcere, fără supratensiuni, instalat ca trăinic în normalul vieții. În raportul cu Ea, Mottoî nu avea aerul dezarmat și firav pe care i-l dădeau lui Ogașanu micile mizerii ale traiului cotidian; Mottoî-El înlătura grăbit și surizător dramele pentru care n-avea timp sau disponibilități, rezolva la repezeală ce și cum putea, și-și vedea iar de drum; piesa, care sublinia intransigent, chiar sever, la Piatra-Neamț, incompatibilități de concepție și mod de viață, căpăta la Cluj un ton optimist, descriînd cu generoasă înțelepciune, ca deplin firești, contratiipurile și consonanțele unui tineret esențialmente bun, care-și străbate, cu inevitabilele greșeli și bucurii, calea spre maturizare.

Se poate vedea deci că realitatea nu e una singură, încremenită în modele-unice pe care spectacolul le atinge sau nu. Libertatea actorului este *aproape* nelimitată — cu condiția să aducă în scenă un adevăr propriu, care să fie al societății noastre, de azi și de aici. Această condiție — esențială și dificilă — decide, în ultima instanță, soarta spectacolului, a piesei, a relației cu spectatorul.

* * *

Nu știu de ce — dintr-o falsă pudoare, poate — nu discutăm niciodată, decît mărunțit pe roluri și rolisoare, modul cum un actor sau altul a corespuns sau nu *personajului dat*, acuzînd eventual pauperismul acestuia. Uităm însă de celălalt aspect al problemei: există un potențial (de atmosferă, de biografie, de inteligență, de sentimente) disponibil în persoana actorului, pe care filmul știe de mult să-l folosească în întreaga lume și de care publicul are nevoie. Este oare actorul de teatru doar un manechin care schimbă măștile ce i se oferă, se „dizolvă” el, de fiecare dată, pentru a se reîntropa în întregime altul? Lucrurile nu stau așa. Iar în teatrul nostru continuă să subziste o situație ciudată: unii dintre actorii cei mai iubiți de public tocmai pentru că încarnează tipuri contemporane nu întîlnesc, pe traiectoria evoluției lor, eroul piesei românești actuale. Victor Rebengiuc este un asemenea caz, Liliana Tomescu — altul. Avem acțița „marilor energii”: Olga Tudorache — capabilă de încordare nervoasă, de pasiuni pustiitoare, de tensiune intelectuală, și n-am văzut-o niciodată înfruntînd problematica fertilă a zilei de azi. Mult distribuit, Florin Piersic — junele prim nr. 1 al Teatrului Național — n-a fost descoperit în ceea ce are el cu adevărat inimitabil: candorea copilărească, gingășia, delicatetea, grefate pe o structură morală bărbătească sănătoasă, vitală. Aparițiile cărora le este de obicei merit aplatazează aceste predispoziții originale, uzînd de actor ca de un argument pur estetic. S-ar putea cita și alte exemple — nu lipsa lor mă oprește s-o fac. Dar n-ar merita să utilizăm mai bine asemenea posibilități excepționale?

Ileana Popovici