



MARIN MORARU

Alexandru Andronic

Rolurile interpretate de Marin Moraru *par* multe, prin durata ieșită din comun a vieții lor scenice, care le fixează în conștiința publică. De fapt, sînt destul de puține. Pe de o parte, fiindcă așa a decis capriciul hazardului, care, uneori, e teribil de nedrept cu marile talente. Pe de alta, fiindcă adevăratele descoperiri se ivesc rar. Iar Marin Moraru e unul dintre actorii care știu că arta teatrală cere din partea creatorului acel *ceva* în stare să depășească uimirea; că actorul trebuie să încinte, să proiecteze în sufletele

oamenilor idei și sentimente, să comunice mesaje; că virtuozitatea lui, fără pulsația inimii, rămîne rece și, oricît de percutantă ar fi, e repede uitată. El caută neîncetat o modalitate nouă prin care să-și însușească eroul, fie că acesta e Patrocle (*Troilus și Cresida*), Crăcănel (*D'ale carnavalului*) sau Rameau (*Nepotul lui Rameau*). Sau, recent, Andronic (*Ultima oră*).

Înțelegînd că esențial în interpretarea lui Alexandru Andronic este orizontul lăuntric, Marin Moraru i-a fost fidel lui Sebastian, mergînd, în același timp, pe o cale proprie: originalitatea sa este de a fi utilizat, în construirea rolului, elementele comune dintre Marin Miroiu și Andronic, cei doi profesori visători care dețin secretul unui miracol: miracolul de a implanta tărîmul evadării lor spirituale în existența diurnă, trecînd ușor, fără zburcîm și fără contuzii, într-un ritmic du-te-vino, prin zidul care desparte sublimul de banal.

Interpretarea sa lasă impresia că drumul către adevărul lui Andronic este cel al răsturnării aparențelor, mai întîi prin acoperirea cutelor sufletești cu masca micilor deprinderi și ticuri și apoi prin dezvăluirea pudică. Marin Moraru consideră că drama eroului său se declanșează cu intensitate, dar trebuie trăită în tăcere; că trebuie să treacă prin viață, în același timp, umil și mîdru: el descifrează sensul dublei existențe a timidului care ocolește realitatea, transformîndu-și visul în adevărata sa fericire. În uimitoarea contopire cu personajul, Marin Moraru degajă căldură, duioșie și tristețe, învăluindu-l pe „Alexandru cel mic” într-un abur protector. Inocent și stîngaci, el apare ca venind din altă lume, o lume de cărți și idei, de hîrtie și spirit. Joacă, cu superbă degajare, candoarea celui cărțurar incurabil, care nu înțelege mecanismul social și, fascinat de o himeră, acceptă bucuros să părăsească o lume cu care n-a avut, de fapt, nici un fel de legături — poate, și pentru că, în subconștient, a intuit-o ca fiindu-i ostilă.

În spectacolul *Ultima oră*, apariția finală a lui Andronic-Moraru are densitatea și semnificația unei imagini-simbol. Cu pălăria pe cap, îmbrăcat de drum, în camera pustie, dar împregnată, încă, de prezența brutalității agresive, Andronic-Moraru este intelectualul fragil, spiritul pur, lipsit de forță, înconștient de dezastrul care avea să urmeze acelor „ani '30”: fascismul, războiul...

Spectatorul părăsește sala, odată cu actorul, în acea mult visată călătorie în care se pare că Andronic nu va mai pleca...

Maria Marin

HORAȚIU MĂLĂELE

Truffaldino

Se mai poate reveni, azi, la *commedia dell'arte*, la improvizația liberă, scriitoare, plină de neprevăzut, a actorului, în condițiile în care nu mai moștenim decât o vagă amintire despre acele spectacole populare, în plină vogă în epoca Renașterii?

Prin *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni, pusă în scenă de Iulian Vișa, cu tinăra și exuberantă echipă a Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, am avut ocazia să asist la o interpretare în modalitatea *commediei dell'arte*. O efuziune a mișcării, un dinamism al organizării spațiului scenic, compoziție și ritm în schimburi rapide de imagini scenice bufone, compunându-se și desfășurându-se ca într-un dans al formelor, mișcare a unui ansamblu multiform metamorfozându-se continuu.

Am reținut jocul de un comic savuros al lui Horațiu Mălăele, actor ascuns în rolul lui Truffaldino — spun ascuns în rol, pentru că el ne-a desfășurat rolul, nu omul, asemeni clovnului de circ, care-l joacă, cu îndemnare, pe neîndeminat.

A fost multă *clownerie* în rolul lui Horațiu Mălăele, care i-a permis improvizații pline de haz, în cascadă, și unde am întâlnit și clasicul *truc* în a stîrni risul prin automatismul gestului în situații nepotrivite, și întreruperea lui, cînd s-ar fi potrivit.

Au fost și *paradoxuri*, ca atunci cînd ni se arată că a te identifica înseamnă a te confunda — cu altul, bineînțeles — căci a fi *slugă la doi stăpîni* înseamnă a fi de două ori altul și, totuși, tu însuți. Dar jocul rapid al măștilor mereu schimbate după împrejurări poate duce la concluzia că nimic esențial nu mai poate subzista, decât, poate, doar travestirea ca principiu mișcător și schimbător al lumii scenice.

Căci joc este totul, logodnicii ce se caută și nu se regăsesc, și joacă e, mai ales, alteritatea lui Truffaldino, într-o lume lipsită de consistență, dar căutîndu-și-o continuu: ceea ce rămîne e doar virtuozitatea acestei căutări, strălucitoarea virtuozitate a formei ce se caută pe sine în arabescuri, principiu estetic relevat cu pregnanță de jocul acestui tinăr și talentat actor care este Horațiu Mălăele.

Constantin Radu-Maria





GELU BOGDAN IVAȘCU

Rică Venturiano

Un actor tânăr, dar cu experiență. Experiența citorya stagiuni la Arad, unde a interpretat o paletă de tipuri scenice diferite, dobândind siguranță; experiența a trei stagiuni la Cluj-Napoca, unde a creat tipuri de o anumită complexitate dramatică, dobândind personalitate. Cele mai recente, după Chiorul și Soldatul tânăr din *Mutter Courage* (stagiunea 1974—1975): Rică Venturiano (*O noapte furtunoasă*), Malvolio (*A douăsprezecea noapte*).

La sesiunea de comunicări pe tema „arta actorului contemporan”, care a avut loc la Cluj-Napoca în octombrie 1975, un psiholog,

sintetizând însușirile specifice de talent și inteligență artistică ale unui prototip actoresc, îl dădea ca exemplu pe Gelu Bogdan Ivașcu — menținându-se, evident, în sfera testelor efectuate în Institut. E oportun să precizăm că evoluția profesională a acestui actor confirmă aprecierea de inteligență artistică superioară, cu care a fost investit la absolvire, nu prin rezultate frapante, spectaculoase și, uneori, efemere, ci prin acumulări sigure, de structură interioară, care marchează conturarea unui drum propriu în relațiile cu partenerii, cu textul, cu publicul și cu concepția regizorală. Unul dintre aceste exemple, care vorbesc despre afirmarea personalității sale într-un context de despersonalizare evidentă a personajelor, este memorabilul Rică Venturiano, creat într-un spectacol mai puțin memorabil cu *O noapte furtunoasă*.

Cred că secretul reușitei lui Gelu Bogdan Ivașcu în creionarea originală a acestui tip, care părea să-și fi epuizat resursele de inedit, pornește de la seriozitatea cu care l-a investit. Actorul n-a înțeles să creeze o caricatură și n-a căutat echivalentele de exprimare scenică ale ridicolului, ci a dobândit, ca să spunem așa, aceste efecte prin prezentarea unui personaj care se ia, realmente, în serios și e departe de orice bănuială asupra efectelor de mai sus. Un personaj — o lume, un orizont de gândire — care ni se transmite clar prin intonația orgolioasă a replicilor, prin gesturile repezi și înfipite, prin mișcarea înțepată care exprimă un stadiu de evoluție — și de conștiință de sine — a personajului. Ridicolul? Tocmai consecința faptului că această conștiință de sine, care s-a evaluat la proporțiile unui punct cardinal în univers, nu se cunoaște, de fapt, pe sine, nu-și cunoaște măsura adevărată, pe care o reprezintă în societate și în timp. Câtă vreme partenerii săi se limitau la sfera — mai mult sau mai puțin exactă — a ridicolului personajelor lor, Gelu Bogdan Ivașcu era singurul care crea — și impunea — structura interioară a unei lumi, a unui destin, prin transfigurarea inteligentă a contrastului estetic dintre aparență și esență.

În toate celelalte roluri, Gelu Bogdan Ivașcu e, cu un timbru specific, mai aproape de echilibrul acestor trăsături de cauzalitate decât unii dintre partenerii săi. Și, parcă ne transmite un gând — gândul că lumea începe într-un personaj — cu atât mai bine și mai expresiv cu cât actorul e mai măsurat în efectele sale și mai concentrat pe structura lăuntrică a acestuia. Ca focarul unei lentile.

Constantin Paraschivescu



CORNELIU DAN BORCIA

Șamanov

În piesa lui Vampilov, *Vara trecută la Ciulimsk*, un singur personaj își trăiește, în mod autentic, drama, el singur posedă conștiința torturată a reflectării de sine și, deci, e singurul capabil să judece ipostaza nefericită, a sa și a mediului omenesc înconjurător; aceasta, prin dublul statut pe care i-l conferă autorul, investindu-l ca *raisonneur*, atît în ordinea intelectuală cît și în cea morală. E judecătorul de pace Șamanov, rol dificil, căci omului de drept, lovit în credință și în vocația de apărător al dreptății și echității sociale și devenit, astfel, un mizantrop, parcă, incurabil, autorul îi acordă cuvîntul cu zgîrcenie, îndreptățită, psihologic, prin stingerea suflutească a eroului.

Se va ridica, dar, acest personaj îmbătrînit înainte de vreme, care așteaptă cu nerăbdare să iasă la pensie (e leit-motivul său), pentru a scăpa de servituțile sociale pe care i le cere funcția, își va recîștiga el calitățile suflutești de luptător pentru dreptate, în condițiile în care, în jurul său, e doar mărunță

suferință și dezordine morală? Răspunsul pe care-l dă autorul este că tocmai suferința, lipsa de puritate a măruntei vieți cotidiene, poate reda vieții mari, a principilor, pe cel care a avut, cel puțin o dată, credința în bogăția umană a acestei vieți.

Acest rol, din excelentul spectacol al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, i-a revenit actorului Corneliu Dan Borgia, care a știut să ne sugereze complexitatea personajului său, într-o interpretare economică, făcută, adică, din gesturi puține și pline de fermitate.

Mișcările leneșe, îngreunate, parcă, dar păstrînd ceva dintr-o atitudine pe care i-o ghicim a fi fost, altădată, învâluitoare, tandră, ascunde omul încă nehotărît să abdice de la omenesc. Dezabuzare și blîndețe, alternînd, în replică și gest, întrerupte, uneori, de o vehementă repede reprimată — de pildă, cînd se erijează în apărătorul Valentinei, jenată de dragostea prea sanguină a tînărului Pașka. Atitudine care nu este motivată de mizantropie, ci de un fond adînc omenesc, pe care i-l ghicim sub crusta indiferenței voite. Cînd Valentina își mărturisește iubirea, actorul arborează stupefacția, pe jumătate sinceră, pe jumătate, însă, jucată — indicînd existența unui suflet încă tînăr, bucuros, parcă, a fi fost descoperit și prețuit, sub masca nepăsării și a scepticismului. Cu tandrețe paternă și cu ezitării curtezanului neîncrezător, el se apropie de aceea pe care, pînă atunci, nu avusese ochi s-o vadă și care semnifică, pentru el, ca prezență vie, de neeludat, însăși răbdătoare a dorință de iubire și căldură suflutească, nestînsă, dar ignorată. De aici încolo, gesturile actorului devin febrile, nervoase; sînt ale omului care a găsit ceea ce căutase mult timp, dar a cărui căutare nu era conștientizată, gesturile celui ce nu vrea să piardă, pentru că nu vrea să se piardă. Iar cînd impulsurile malefice ale unui semen îi dau o ultimă lovitură — e vorba de întinarea fetei de către tînărul Pașka — adîncul fior al reînvierii eroului nu mai poate fi oprit, el crește și se rezolvă în hotărîrea din finalul piesei: de a interveni, de a acționa, în sfîrșit, împotriva celor care sfidează etica cetățenească. Aici, gestică actorului are maiestuoasă liniște a marilor hotărîri, care luminează finalul spectacolului, ca o apoteoză.

Prin înțelegerea în profunzime a datelor suflutești ale personajului și printr-o bună întuire a logicii intrinseci a caracterului, a sferei motivațiilor sale morale, Corneliu Dan Borgia a reușit să ne ofere bucuria de a contempla un lucru bine făcut, care aspiră la demnitatea autenticității și, deci, a artei.

C. R. M.