

Spicuri din viața mea în teatru *

Maiștrii începuturilor mele



...Am urmat cursurile de la Conservator ale mării artiste Aristizza Romanescu; am citit cu aviditate tot ce era în legătură cu arta dramatică. Și, mai ales, am urmărit cu încordare jocul tuturor actorilor: mari și mici, buni și răi, compatrioți și străini.

Din activitatea lor scenică, din rolurile lor, am desprins, în mod analitic, cerințele cele mai imperioase ale jocului actoresc și am pătruns justetea sau falsitatea interpretărilor, intonațiilor, procedeelelor.

Am înțeles că atit cultura fără talent cît și talentul fără cultură nu pot făuri un actor desăvîrșit. Cunosc însă exemple de actori talentați dar lipsiți de o cultură temeinică, care au avut totuși mari succese: Maria Ciucurescu, Ion Petrescu. Aceste „rara avis” au fost susținute de o admirabilă intuiție, care i-a ajutat să-și apropie cu o uimitoare îndeminare stările sufletești ale personajelor interpretate, fie că le avuseseră ca modele în viața de toate zilele — și deci le erau familiare — fie că textele autorilor le ofereau, cu claritate, posibilități de a se identifica

cu eroii ce interpretau. Dar o repet: aceștia sînt excepții și numărul marilor lor interpretări este limitat.

În general însă imbinarea acestor două mari deziderate, cultura și talentul, este absolut imperioasă pentru a îngădui actorului să exprime cu adevărată trăire pornirile sufletești izvorîte din viața noastră de fiecare zi. Fără această contopire a darurilor mai sus menționate, artistul va fi incapabil să oglindească îndeosebi caracterul contradictoriu al multiplexelor evenimente în funcție de diverse epoci, popoare și straturi sociale. Și fiindcă am pomenit de studiul pe viu, de audierea diferiților actori pe care i-am văzut jucînd, trebuie să citez numele artiștilor care m-au impresionat mai mult prin jocul lor și de la care am luat într-adevăr prețioase îndrumări atit de folositoare carierei mele.

* Fragmente din volumul în pregătire „Amintiri... Amintiri...”.

Dintre aceștia amintesc pe Aristizza Romanescu, Eleonora Duse, Agatha Birsescu, Novelli, de Féraudy etc.

Aristizza Romanescu nu mai era tinără pe vremea debutului meu în teatru : atinsese de mult culmea gloriei, prin nenumăratele și diversele sale creații. Familiarizată cu scena încă din copilărie, trecind de la teatrul de varietăți la scenele oficiale, jucind alternativ clasic și modern, tragedie, dramă și comedie, cu un succes fără egal, izbutise să dea epocii în care și-a desfășurat activitatea pecetea numelui său : epoca Romanească. Cu toate acestea, eu nu am cunoscut-o decît amărită, decepționată, mărturisindu-și dorința de a părăsi teatrul, care — după părerea ei — nu o răsplătise pe măsura talentului și a pasiunii sale dăruiri pentru scenă.

Volumul ei de amintiri *Treizeci de ani de teatru* arată pe larg zbulciumul pe care l-a trăit. Și cu toate că au trecut mai bine de treizeci de ani de atunci, o văd parcă și acum, în seara reprezentației ei de adio la Teatrul Național. Din întregul program, alcătuit cu concursul tuturor artiștilor mai de seamă, al muzicanților și poezilor, pentru a fi mai atractiv — și deci mai rodnic din punct de vedere bănesc — mi-o amintesc pe Aristizza jucind scena balconului din „Romeo și Julieta” de Shakespeare. Apariția ei m-a impresionat neplăcut și dureros la început. Era de talie aproape scundă, cu un abdomen proeminent, accentuat încă de costumul roz, cu părul complet alb și cu ochelari. Și totuși, cînd a început să joace rolul, să trăiască cu o vioiciune și gingășie incintătoare, cu muzicalitatea glasului său argintiu, cu o dicțiune în care cuvintele sunau ca niște șiraguri de perle, nu am mai văzut-o pe bătrîna Romaneasca : din balcon înflorît auzeam doar risul cristalin al unei copile naive care răspundea iritată doicii sale, și apoi șoaptele ei de iubire către Romeo, alternînd cînd pe un ton de blind răsfaț, cînd încălzite în cea mai înflăcărată pasiune. Era Julieta, așa cum însuși Shakespeare și-o închipuise, model al dragostei eterne pe care n-o învinge nici moartea.

Ce-am învățat în seara aceea ? Puterea de a ne autosugestiona și de a sugestiona publicul. Prin sugestionare înțeleg perfectă integrare, trăirea personajului în așa fel ca spectatorul să-l vadă acționînd realmente în fața lui. Prin ce mijloace ? Cele mai simple, mai reale, bazate pe adevăr, pe evocarea trăsăturilor caracteristice personajului ce trebuie jucat. Ținînd seama de starea afectivă provocată de diversele întimplări, de întregul complex social (educația, climatul, epoca, familia, vîrsta etc...), să ne silim să stabilim în mod constructiv personajul și să ne identificăm lui — cît mai mult posibil — aplicînd datele cerespunzătoare dobîndite prin studiu analitic.

În seara aceea, mi-am însemnat adînc în memorie justa folosire a muzicalității vocii și am prețuit dicțiunea perfectă a Aristizei Romanescu, care a contribuit la o percepere atît de ușoară și desfătătoare a textului. De atunci n-am uitat niciodată aceste două mari calități și le-am înscris între principiile de bază care m-au călăuzit în cariera mea.

Pe Eleonora Duse am iubit-o și am prețuit-o pentru naturalețea și vădita simplitate a jocului ei.

Era atita adevăr, atita profunzime în atitudinea ei, atita durere în privirile și în tăcerile ei, încît te atrăgea, te făcea să simți cum simțea ea, să plîngi cînd plîngea ea, s-o înțelegi și s-o compătimesti, pas cu pas, clipă cu clipă. Nu era frumoasă ; de statură mijlocie, avea doi ochi mari, negri, arzători și o față smeadă, colțuroasă pe care se răsfrîngea cu putere clocotul frămîntării interioare. Mișcările ei erau line, armonioase, dar glasul aspru. Freamătul lăuntric era parcă înăbușit de un calm exterior ; însă cînd jignirea, insulta și nedreptatea își implintau ascuțișul în adîncul inimii, izbucnirea spaimei, a regretului sau a durerii luau o amploare uimitoare, care se cristaliza treptat în strigăte din ce în ce mai sfîșietoare. Aș putea cita diferite scene din spectacolele în care am văzut-o jucînd pe Eleonora Duse. Mă voi mărgini însă să desprind — în cadrul acestor rînduri — numai una din ele : aceea din „Dama cu camelii”, în care Armand Duval aduce o invinuire nemeritată Margueritei Gauthier. Duse jucase, cu o clipă mai înainte, momentul cînd primește scrisoarea iubitului care o acuza pe nedrept. Impietrită, mută, cu ochii plecați, lasă să-i cadă din mină hîrtia, iar mișcarea și tăcerea ei exprimau mai multă durere decît orice reacție violentă. Iar cînd, imediat după aceea, Armand o insultă la bal în public, înjosînd-o, aruncîndu-i în față un pumn de bancnote, singurul cuvînt pronunțat de Duse era Armand, numele iubitului, rostit pe diferite tonuri, într-o gradăție de uimire, de implorare, de spaimă, pînă la un crescendo în care izbucnea cea mai cumplită deznădejde. Aud parcă și acum

acea șoptă dureroasă, amplificată la maximum. N-o pot uita, cum n-o pot uita pe Duse în Silvia din „Gioconda” de D'Annunzio, precum și în toate rolurile în care am văzut-o jucind.

Eram încă o debutantă ; nu-mi dădeam bine seama de marea ei artă de a se identifica atît de complet cu personajul pe care-l interpreta. Dar mă simțeam scaldată în lumină, plutind într-un fel de euforie ca în fața unui tablou de mare artă, ca la un concert dat de virtuoși care stăpînesc o tehnică și o sensibilitate deplină.

Am 82 de ani împliniți, și totuși amintirea începuturilor carierei mele păstrează imaginea vizuală și auditivă a mării tragediene Eleonora Duse.

Novelli ! Mai sfîrșit, mai complicat. Dar cît meșteșug ! Cîtă artă ! Cîtă cunoaștere a individului în societate, în familie, în împrejurări diferite, prielnice sau fatale ! Cîtă măiestrie în filigranarea detaliilor ce compun un rol, de la cele principale pînă la cele mai neînsemnate în aparență : nimic nu era uitat sau executat cu neglijență. De la „Papa Lebonnard” de Jean Aicard, la „Michel Perrin” și la Shylock, cîtă distanță ! Ce scară ascendentă și descendentă ! Ce gamă de priviri pătrunzătoare sau voluntar false, pe sub pleoapele lăsate ! Cîtă varietate în voce : uneori înăbușită, altădată tunătoare, cînd o striga pe fiica sa Jessica, după ce Shylock constată că i-a fost răpită. Cîtă pasiune nestinsă, cînd urmărește ca răzbunare, cu o sălbatică satisfacție, obținerea fișiei de carne a datornicului. Și ce spaimă, ce decepție indescriptibilă, cînd i se dovedește că nu poate să-și satisfacă ura, tîind în carne vie, fără a lăsa să curgă în același timp o picătură de singe ! Aceeași măiestrie dovedea Novelli în umilul Michel Perrin și în toate rolurile jucate. Am înregistrat pe cît mi-a stat în putință arta gestului, pricepera dozării și a imbinării într-un tot organic a diverselor mijloace care constituie comoara darurilor cu care ne-a inzestrat natura.

Mi-am întărit convingerea că șlefuit aceste daruri naturale, prin studiu, prin practică și antrenament, atingem trepte din ce în ce mai înalte, dacă nu desăvîrșirea.

Aș vrea să mai vorbesc de Nottara în „Ruy Blas”, în „Apus de Soare”, în „Medicul în dilemă” și în „Viforul”. Am și acum în fața ochilor masca dureroasă a lui Constantin Nottara în Luca Arbore, cînd piesa lui Delavrancea. Ii văd fața palidă și slăbită, ochii din care curgeau șiroaie de lacrimi, prelingindu-i-se pe barba albă, obraji cu o sfișietoare deznadejde, îi aud vocea înecată într-un plîns stăpînit cu demnitate. Nici revoltă, nici ură ; indescriptibilă durere de părinte pentru pierderea copiilor uciși de sălbatica pornire dușmănoasă a lui Ștefăniță. Mărturisindu-și cu o neclintită noblețe supunerea față de domnitor și constatînd imposibilitatea de a lupta împotriva urii ce i-o dovedea tînărul vlăstar domnesc, el se mîrginea să rostească cu un glas pe care parcă și acum îl aud răsunînd, următoarele cuvinte, la început înăbușite, pe care convingerea unei inexorabile consecințe le făcea să se ridice într-un crescendo din ce în ce mai dureros : „O ! ura ! ura care n-arc lege... Ura pe care am crescut-o, am ocrotit-o, am ținut-o de mină, am scaldat-o, am șters-o, am mîngîiat-o, am pus-o pe tron, am povățuit-o, i-am arătat calea binelui !... Ura care s-a făcut puternică, ura care îmi pîndește din senin amăritele mele zile, ura aceasta...” și neputînd termina expunerea gîndului său, apăsător de amenințările care-i stăteau în față, Arbore sfișește înecîndu-se în plîns.

Dacă n-ar fi decît măiestria interpretării lui Luca Arbore, Constantin Nottara merită totuși să fie înscris cu litere nepieritoare în istoria teatrului românesc ; merită să fie socotit ca un mare dascăl, de la care generațiile ce l-au cunoscut au primit lecții de înaltă artă teatrală.

Cu evocarea Agathe Birsescu jucînd în „Hero și Leandru”, piesa lui Grillparzer, îmi propun să închei capitolul amintirilor mele asupra marilor actori, ale căror realizări le-am studiat cu perseverență.

Hărăzită ca vestală zeiței Venus, Hero este închisă, în turnul ce va trebui să-i servească de locuință, chiar în ziua investirii ei. Fecioara cuminte de pînă atunci se îndrăgostește de un tînăr pescar venit să asiste la ceremonie. Pescarul, înamorat și el, se cațără pe zidul de piatră ridicat chiar pe malul mării. În ciuda primejdiei de a traversa înot marea, Leandru, nebun de dragoste, se întilnește în fiecare noapte cu Hero. Întîlnirile lor sînt suspectate de marele preot. Într-o noapte, lumina din turn, care servea drept far temerarului înotător, a fost stînsă de cei ce, pîndind, voiau să curme romanul de dragoste. Orbecînd prin întuneric, Leandru se înecă și a doua zi de dimineață cadavrul

lui este aruncat la fărâ de valurile mării. Hero, care-l așteptase toată noaptea cu înfrigurare, este cuprinsă a doua zi de neliniște și teamă, dându-și seama că adormise și că lumina fiind stinsă, Leandru nu avusese cum să se orienteze. Primind de la marele preot însărcinarea de a cobori pe fărâ întru îndeplinirea sarcinilor sale de vestală, Hero descoperă cadavrul iubitului ei. Și deodată, cuprinsă de groază și durere, se aruncă asupra trupului neînsuflețit al lui Leandru, cu un răcnet înspăimântător în care este cuprinsă toată mutilarea sentimentului său de femeie îndrăgostită până în cele mai adânci fibre ale ființei sale. Ecoul aceluia strigăt umple văzduhul, îngrozește pe toți cei prezenți. Cum putea marea tragediană să comunice spectatorilor cumplita înfiorare care cutremura toată sala? Puternica ei voce de contralto nu mai era decât un geamăt prelungit, cu o sonoritate asemenea unui muget înăbușit, pornit parcă din străfundurile unei caverne subterane. Splendida ei statură parcă se năruise. Zăcea oarbă, surdă, anihilată de durere. Nu pătrundea până la ea nici o încercare de mângâiere. Nu auzea și nu lua în seamă muștrările marelui preot, care încerca să o recheme la realitate. Indemnurile înaltului prelat se adresau parcă unui mort, unui trup inert, ca acel al pescarului ce-și pierduse viața pentru nemărginita sa iubire. Hero era imaginea disperării însăși. Marea artistă se identificase cu eroina lui Grillparzer.

Am desprins, doar în treacăt, una din atâtea realizări mărețe ale talentului Agathe Birsescu. Am văzut-o jucând în Magda, în Sapho, în Messalina, în contesa Sarah. Ovațiile nesfârșite care o întâmpinau, ca o justă răsplată pentru concepția artistică și perfectă îmbinare a detaliilor jocului său savant și emoționant, erau mărturia admirației tuturor.

În compania lui Davila



Alexandru Davila

Intemeierea companiei Davila a fost marele eveniment al stagiunii 1909—1910, când desprinzându-ne din cadrele Teatrului Național, ne-am grupat în jurul lui Davila, pentru a pune bazele unui teatru de avangardă, a unui teatru de calitate superioară, în care un repertoriu, ales pe baza celor mai înalte criterii artistice, să fie interpretat și montat cu cea mai elevată îngrijire, concepție și dăruire.

Muncind laolaltă, consultându-ne și sprijinindu-ne reciproc, voiam să nu preocupăm nici osteneala, nici devotamentul, pentru ca spectacolele noastre să se ridice la cel mai înalt nivel artistic, să primim a juca roluri cit de mărunte, pentru ca să asigurăm o interpretare îngrijită până în cele mai mici detalii. Lucrul acesta l-am și făcut în clipa când M. Voiculescu și cu mine am primit două roluri episodice, de femei elegante, în piesa „Măgarul lui Buridan”, una din primele piese jucate în acea stagiune de deschidere a companiei Davila.

Prima stagiune a teatrului Davila am început-o în seara de 12 septembrie 1909, la Teatrul Liric al lui Leon Popescu, cu piesa „Incepem”, un act scris ocazional de

Caragiale în care erau aluzii străvezii la adresa lui Pompiliu Eliad, ironizându-i tendințele estetico-filozofice — de altfel o piesă fără prea mare valoare literară.

S-a jucat apoi piesa „Stane de piatră” de Sudermann, în care Ion Manolescu, interpretând rolul lui Biegler, a obținut un mare succes. Cu distribuția acestui rol s-au întâmplat următoarele: Davila, pregătindu-și repertoriul, îl distribuise pe Tony Bulandra în Biegler. Aflându-ne în concediu și călătorind prin Germania, ne-am oprit la München unde se juca piesa lui Sudermann, cu Bassermann în rolul Biegler. Marele actor german a interpretat acest rol cu atita măiestrie, încît și eu și Tony ne-am dat seama că rolul nu era potrivit pentru Tony și am împărțășit îndoiala noastră lui Davila, care a înțeles și l-a distribuit pe Manolescu în acel rol. Iar Tony a interpretat în aceeași piesă un muncitor, care cînta pe italienește o canzonetă de dragoste pe sub ferestrele iubitei sale, făcîndu-i curte cînd în serios,

cînd în glumă. Îl vad și acum cu o perucă trasă pe frunte pînă sub sprîncene, care îi acoperea fața și-i dădea o înfățișare vulgară. Purta o mustață groasă, era îmbrăcat în haine mîncătoarești, cu un șorț mare de piele neagră. Il aud îngîinînd cuvintele acelei melodii: „Quando passo cantando per la via”. Era un crai autentic. Davila juca și el cu destul realism pe bătrînul neamț, proprietar al șantierului, deghizat cu perucă și mustăți albe, cu șapca pe cap și cu cizme mari, greoaie. Marioara Voiculescu, cu un șorț de stofă neagră peste o rochiță de culoare gri, era modesta eroină populară, iubită de Tony, craiul. Ana Luca era fiica proprietarului șantierului, o ființă bolnavă și îndrăgostită, care nu prea nutrea multă nădejde de a fi înțeleasă. Pe atunci Ana Luca — astăzi voinică și frumoasă, jucînd roluri mari la Teatrul Național din Iași — era o ființă firavă, palidă, care se potrivea de minune cu bărbatul acela bolnăvicios și zdrențaros pe care îl întruclupa Niculescu-Buzău, mucahit și calm totdeauna.

Probabil pentru că piesa era prima reprezentație din stagiunea de deschidere a noului nostru teatru, înfățișările celor mai mulți dintre interpreți ne-au rămas întipărite și astfel îmi răsăr în minte și acum ca și cum i-aș avea în fața ochilor.

Printre altele, un detaliu amuzant interveni la această reprezentație: Tony trebuia să cînte acompaniîndu-se la mandolină. Deoarece nu știa să cînte la acest instrument, executarea melodiei a trebuit trucată. Și în timp ce actorul, stînd cu spatele la public și privind la fereastra iubitei, se prefăcea că atinge coardele mandolinei, un tînăr elev al Conservatorului executa măsurile melodiei pe instrumentul muzical din culise. Tînărul executant era George Georgescu, care a devenit pe urmă un eminent violoncelist și care acum este reputatul dirijor al Filarmonicii de Stat din București.

La numai 12 zile după premiera „Stane de piatră”, la 24 septembrie, am jucat cu succes „Măgarul lui Buridan”. La 1 noiembrie plecam în turneu. La 12 decembrie, întorși din turneu, Davila joacă „Puhoiul” de Max Halfe, interpretînd un rol principal, apoi, în „Lulu”, un rol de amant bătrîn, iar în „Mugurul” de Feydeau, care obține un succes de mare durată, Davila interpretează rolul bătrînului marchiz. Eu jucam pe contesă. Mai departe Davila joacă pe Emil Horn în „Manasse”, și curînd montează „Cîntecul lebedei” de George Duval, apoi „Xavier”, obținînd un mare succes actoricesc într-un rol de bătrîn îndrăgostit tardiv după o serie de cuceriri din tinerețe. Am și acum fotografia foarte reușită a lui Davila în acest rol.

Am enumerat dinadins rolurile jucate la scurt interval de Davila — dar nu pe toate cite le-a interpretat — pentru că am vrut să arăt cit de mult iubea Davila teatrul: el era un pătimaș al teatrului. Un caz grăitor s-a întîmplat cu piesa „Refugiul” de Dario Nicodemi, autor italian gen Bernstein. În timpul repetițiilor, Davila a simțit că rolul nu-i convenea. Dar, fiindcă îi plăcea, nu se îndura să-l dea altcuiva. A stăruit, s-a încăpățînat, iar cînd, după premieră, prietenii săi i-au spus că a făcut un rol nereușit, l-a chemat pe Tony și i-a dat rolul, cerîndu-i să-l învețe cit mai repede, iar el a renunțat. Am stăruit cam mult asupra repetatelor insistențe ale lui Davila de a juca roluri multe pentru a sublinia mai bine dragostea lui pentru teatru; am vrut să afirm încă o dată contactul strîns ce-l avea cu scena, cu arta teatrală în general. De la interpretarea și caracterizarea personajelor, pînă la cea mai amănunțită punere în scenă, Davila studia totul și își însușea sufletește și intelectualicește știința mijloacelor scenice și procedeele artistice necesare. Dar ca un cal năraș, odată pornit într-o direcție, el nu mai vedea decît țelul urmărit de dînsul, nesocotînd piedicile ce le întilnea în cale, trecînd temerar peste ele, și neținînd seama de cei ce se aflau în jurul său și pe care pe nedrept îi nemulțumea.

Astfel a recurs la un sistem de abonament foarte periculos care necesita programarea unei premiere aproape în fiecare săptămînă. Astăzi, cînd abia izbutim să montăm 3—4 premiere într-o stagiune, sistemul acela pare de necrezut. Mi-aduc aminte cum Tony ajunsese, bietul, să nu mai aibă nici timp de a-și memoriza textele pentru că juca aproape în toate piesele, fiind singurul amoret al trupei, într-un repertoriu care se compunea îndeosebi din piese cu subiecte de dragoste.

Cît de departe era visul unui repertoriu de mare anvergură, al unor piese clasice care să ofere artistului satisfacția unor importante creații! Goana aceasta după premiere săptămînale însemna comercializarea profesiei. Am fost nevoiți să arătăm lui Davila nemulțumirea noastră, să-i amintim că atunci cînd l-am urmat părăsînd Teatrul Național, am înființat teatrul nostru cu scopul de a fi un teatru de artă. Davila n-a vrut să

țină seamă de argumentele noastre. L-am înștiințat că refuzul său de a lua în considerare doleanțele noastre ar putea să ducă la despărțirea noastră. Mă văd și acum într-o seară, în pauza unui spectacol, lămurindu-i calea de îndreptare a greșelilor. Davila m-a ascultat cu un zimbet de superioritate, parcă nici nu lua în seamă cele ce spuneam. Era incredințat că nu puteam face nimic împotriva voinței sale. Plecați de la Național, eram — credea el — pentru totdeauna la dispoziția sa.

Cu tot răspunsul său negativ, ne-am continuat activitatea până la sfârșitul stagiunii, conștiințioși, disciplinați, iar cu prilejul ultimei mese în comun — în turneu la Craiova (imi amintesc faptele ca și cum s-ar petrece acum) — l-am anunțat pe Davila că hotărârea noastră definitivă era să plecăm din formația companiei sale, dacă observațiile noastre nu vor fi luate în considerație. Davila a ris și a răspuns că nici nu se sînchisește și că la nevoie el poate fabrica un actor dintr-un baston. A încercat pe urmă să-l înlocuiască pe Tony, dar nu a reușit nici pe departe. Iar noi în 1911 am reintrat la Teatrul Național, primiți cu brațele deschise de Bacalbașa, director în vremea aceea.

Paul Gusty

Dintre personalitățile marcante întâlnite în anii petrecuți la Teatrul Național, rămâne figura lui Paul Gusty, care ne-a fost călăuză prețioasă și mie și soțului meu, Tony Bulandra.

Paul Gusty a fost un stilp al Teatrului Național sub nenumăratele conduceri care s-au perindat într-un timp destul de scurt. Impreună cu Constantin Nottara el a condus destinele direcției de scenă până la venirea lui Davila, iar după venirea acestuia a continuat să muncească cu rivnă și înțelepciune la punerile în scenă, lucrînd uneori singur altă dată colaborînd cu Davila.

Gusty nu s-a simțit micșorat în autoritatea sa de director de scenă prin venirea lui Davila. Înțelepciunea și talentul său i-au atras simpatia acestuia, care adesea spunea: „Nu sint decît doi oameni de teatru în România: Gusty și cu mine”.

Gusty a fost prieten și cu Caragiale, pe care l-a ajutat mult în timpul cînd scriitorul era director al Teatrului Național. A montat toate piesele marelui dramaturg. Pe lingă asta, el era la curent cu mișcarea progresistă a regizorilor ruși, englezi și nemți. A montat într-un spirit realist, cu totul nou pentru vremea aceea, capodoperele dramaturgiei universale: „Puterea întunericului” de Tolstoi, „Azilul de noapte” de Gorki, „Visul unei nopți de vară” de Shakespeare etc.

Dar Gusty nu a fost de la începutul carierei sale marele regizor, așa cum l-am găsit eu cînd am intrat la Național. În 1927 am asistat la sărbătorirea a 50 de ani de muncă a lui Paul Gusty și mi-am dat seama atunci de drumul pe care-l parcursese sărbătoritul, de greutățile cu care-și croise calea pînă la situația de înaltă prețuire pe care o ocupa în anul acela.

În teatru trebuie să urci treaptă cu treaptă, să faci practică îndelungată ca să-ți însușești darurile pe care nu le ai, sau să-ți dezvolți pe cele innăscute. Astăzi, tinerii abia ieșiți de pe băncile Institutului de Teatru rivnesc rolurile principale, invinuiesc direcția teatrului respectiv de indiferență față de talentul lor, se plîng că nu sint încurajați.

E bine să așteptăm cită răbdare, cită dragoste de teatru a avut Paul Gusty! Cu cită rivnă încă de pe vremea cînd era numai un băiețandru asista pe lingă marele Pascaly la repetiții. Cum, pentru a putea să ia parte la tot ce se petrece în teatru, a intrat întîi ca copist, pe urmă ca sufleur, a interpretat roluri mărunte, a făcut figurație. Pe de altă parte, în momentul cînd a ajuns să facă el însuși regie, care erau condițiile de montare a pieselor? Ce accesorii, ce decoruri și ce lumină foloseau teatrele de atunci? Uneori ca să imprime mai multă vitalitate, Gusty nu pregeta să se amestece în masa corpului de figuranți, acționînd împreună cu ei și dîndu-le avîntul necesar.

Gusty era un îndrăgostit de teatru, de literatura și scena noastră romînească. Dar era la curent și cu literatura dramatică universală. Preferințele lui se îndreptau către teatrul nemțesc și rusesc.

Astăzi, întorcîndu-mă de la conferința pe țară a directorilor de teatru (5 octombrie 1955), am găsit pe biroul meu aceste citeva rînduri pe care le scrisesem despre Paul

Gusty. Sub impresia celor expuse la conferință de regizorul Val Mugur, am cugetat cu și mai multă dragoste la Paul Gusty.

Val Mugur vorbise în mod comparativ de realizările teatrale aduse de către regizori și actori, cumpănind meritele și lipsurile unora și altora. Și m-am bucurat de gândul meu de a-l elogia pe Gusty, deși într-un mod meschin în raport cu amploarea muncii depuse de el. Dar nu am pretenția să analizez aci viața și cariera lui Gusty. Este numai o închinare fugară împletită cu amintirea puținilor ani cit am lucrat sub oblăduirea lui. Atit și nimic mai mult.

Totuși, mai am de menționat încă o trăsătură a caracterului său. Era foarte modest și timid, oricît s-ar părea de nepotrivite aceste însușiri pentru un director de scenă. Alături de interpreți, în timpul muncii de pe scenă sau stînd în sală pentru a-și da și mai bine seama de ansamblul mișcărilor, Gusty devenea uneori chiar impulsiv, cînd din nepriceperea sau reaua voință a unui interpret sau tehnician nu obținea rezultatele pentru care se străduise.

În ce sens era, atunci, timid? Odată ieșit de pe scenă, din teatrul în care personalitatea sa artistică îi fusese un fel de aureolă, omul se închidea în găoacea lui. Cred că această timiditate, această sfială a lui Gusty, l-a împiedicat să primească locul de director al Teatrului Național, care i s-a oferit de mai multe ori, atunci cînd odată cu schimbările de guvern — după un obicei împămîntenit — se schimbau și directorii Teatrului Național.

Călăuzit de bunul său simț, cunoscînd bătăliile care se dădeau pentru acest post atit de invidiat, care de atitea ori atrăsese critici și insulte celor ce-l ocupaseră, Gusty a refuzat cu încăpăținare scaunul directorial. Gloria lui a fost și a rămas aceea de a fi îndeplinit cu prisosință rolul de îndrumător pentru artiști și pentru directori.

Tony Bulandra, artistul*

Rolurile deosebit de variate pe care le-a interpretat Tony Bulandra ar putea stîrni oarecare uimire, precum și întrebarea firească dacă ele au putut fi interpretate la același nivel artistic.

Recunosc eu însămi că, cercetînd repertoriul jucat de Tony, oricine poate să-și pună întrebarea: cum a fost în stare același actor să interpreteze caractere atit de opuse: Prometeu, din piesa cu același nume a lui V. Eftimiu, Mircea Florin din „Păianjeul” lui A. de Herz și Ruy Blas sau Cidul din marile opere ale lui V. Hugo și Corneille? Cum a putut înfățișa pe căpitanul Stancov, din „Călătoria din urmă” a lui Sheriff, cu tot atita spirit realist ca și pe Baronul din „Azilul de noapte” al lui Gorki, pentru ca apoi să treacă de la Lord Goring, din „Soțul ideal” al lui Oscar Wilde, la „Discipolul diavolului” al lui Bernard Shaw și la Karl Heinz din „Heidelbergul de altădată”, pentru a ajunge la Ivan din „Frații Karamazov”?

Și eu m-am întrebat uneori în ce consta secretul marelui său succes. Am stat uneori în sală în timp ce juca și m-am simțit fermecată de sonoritatea vocii sale, de dicțiunea perfectă, de ușurința debitului, de lipsa de artificialitate și de trăirea intensă a stărilor sufletești întru totul adaptate virstei personajului sau mediului în care se petrecea acțiunea. Am urmărit armonizarea gesturilor și atitudinilor sale cu caracterul personajelor reprezentative ale atitor timpuri: într-un fel gesticula în Cidul și altfel în Karl Heinz.

S-ar părea ciudat că trebuia să asist la repetiții și spectacole pentru a putea să înregistrez mai bine diferitele aspecte și amănunte ale interpretărilor atit de variate pe care le-a realizat Tony Bulandra. Și totuși e adevărat; acasă, Tony nu-și învăța rolurile cu voce tare. Noi discutăm împreună conținutul textelor, analizăm caracterele diferitelor personaje ale piesei, mai întii pe fiecare în parte, apoi în interdependența lor. Stabileam punerea în scenă. Tony desena decorurile; fixa dimensiunile cu atita precizie, încit niciodată un decor ieșit din atelierele de timplărie și adus pe scenă n-a necesitat vreo modificare, așa cum se întimplă de multe ori, cînd flancuri întregi trebuie suprimate ca inutile, sau cînd trebuie adăugate panouri unui decor prea mic. De fapt, acasă, împreună, trăiam întreg conținutul pieselor, punerea în scenă, intențiile autorului; știam ce mobilă ne trebuie, ce perdele etc.

* Aceste pagini fac parte dintr-un larg capitol, din volumul în pregătire, unde Tony Bulandra e privit sub toate aspectele activității lui de om de teatru: organizator, director de trupă, animator, director de scenă.

Insist asupra altor amănunte, pentru a lămuri faptul că Tony și cu mine ne integram muncii teatrale în tot complexul și generalitatea ei. Dar pentru compunerea rolurilor ce avea de interpretat, pentru memorizarea textelor, acasă nu l-am auzit pe Tony rostind replicile, decît atunci cînd mă ruga să-l ascult, pentru a-și da seama dacă le-a memorizat perfect.

Ceea ce l-a ajutat pe Tony în munca lui teatrală a fost cultura generală, dobîndită mai întîi la Conservator și pe urmă la Paris, neconținut lărgită prin urmărirea tuturor manifestărilor de artă: reprezentații ale actorilor străini, expoziții de pictură și sculptură, sport etc. Toate la un loc completau baza artistică în care se impleteau darul înnăscut și dragostea pătimașă pentru artă.

În Prometeu, drapat în toga albă cu mii de cute, Tony a realizat costumul, ținuta, întreaga atitudine a geniului binelui, a Titanului cutezător care, răpind zeilor tiranici focul, îl dă unei omeniri care orbecăia în întuneric și neputință. Din numeroasele roluri ale lui Tony, această întrupare a simbolului încarnat în Titanul Prometeu răsare mai luminoasă ca toate, în ciuda ținuturii pe stîncă, a mușcăturilor vulturului hrăpăreț care se hrănește din trupul celui înlănțuit, a strigătelor de durere care umplu văzduhul.

Nu pot analiza aici fiecare rol interpretat de Tony: sînt atît de multe și diferite! Inzestrat de natură cu un fizic plăcut, îndrăgindu-și meseria, conștiințios, dotat cu un suflet de adevărat artist, cu excepționale calități profesionale, Tony Bulandra a realizat cu pricepere și căldură tot ce a întreprins în cariera sa. Simpatia, ce iradia din el, l-a ajutat mult să cucerească publicul care întotdeauna se lasă atras de adevăr, frumusețe și lumină.

Stăruind mai departe asupra meritelor actricești ale lui Tony Bulandra, s-ar putea să par subiectivă în aprecierea calităților defunctului meu soț. De aceea, prefer să inserez aci din multe pagini scrise de scriitori despre el, citeva rînduri ale lui Tudor Arghezi, extrase din „Bilete de papagal”, care nu pot fi suspectate de parțialitate:

„Îi sînt dator, cînd frunzele încep să se ivească, să las o foaie să-i cadă din caiet pe mormînt.

Îi sînt dator pentru că l-am ascultat pe vremuri corect și sobru în personajul jucat, pentru că l-am văzut trăindu-se pe scenă cu încredințare.

Cîteodată, identic întotdeauna, l-am acuzat de monotonie, atunci cînd el avea dreptul de personalitate la ea — și m-am căit, îi sînt dator și pentru această întristare dator.

Îi sînt dator pentru cavalerismul lui, pentru linia neîntreruptă a unei vieți, realizată pe un concept. Se vedea în el un decalc — de pe voință și această izbutire a unui om e o nobleță. Nu știu cîți oameni merită elogiul bărbatului echilibrat pe moral.

De la stînga la dreapta: Agatha Birsescu în „Medeea” de Grillparzer; Aristizza Romanescu în „Patrie” de V. Sardou; Tony Bulandra în „Hamlet”



Li sint dator pentru că știa să umble, să salute și să ridă cu măsură, elegant și distant; pentru că nu s-a căciulit și n-a primit căciulire. Curat ca un fulg, gătit și zvelt ca o tuberoză, seriozitatea lui interioară avea adiacențe cu melancolia eternă. Nu mi-a părut niciodată actor pe scenă: era personajul adevărat, întreg în sine însuși, era concentrat pînă la metal.

Li sint dator că se purta ca un prinț, că vorbea graiul pe care-l adunăm cu condeiul din peliniță și mălură, între țiganii accentului și ai conduitei, ca Făt-Frumos. Seneția lui delicată n-a spus niciodată că a suferit.

Li sint dator, pentru că l-am găsit ori de cite ori l-am căutat, invariabil, ca o carte înmănușată în fin marochin, la locul ei, pe marginea bibliotecii, de-a curmezișul, exemplar ales, de rafinament.

Li sint dator pentru că ultima oară cind l-am întilnit, acum cîteva luni, nu i-am sîrîns cu destulă putere mîinile pe jumătate zburate. I-aș fi lăsat în palmă o amintire, întuiția slovelor acestora, pe care nu le-a bănuît și pe care nu le mai citește.

Pămîntule, fii îngăduitor cu acest Hamlet. După aplauzele sălilor strălucite, nu te așterne, timpule, cu uitarea ta peste el. Lasă vîntul să-i cinte din ghitara în singurătatea lui de acum. Lasă primăvara să adune basme și mierle împrejurul acestui descîntător. El și-a luat și a plecat cu ele, toate sufletele pe care le-a născocit. Lasă-ne să ne aducem aminte și noi.

Eram dator să las să cadă o foaie pe mormint, cu șapta ei de hirtie..."

Maximilian, Manolescu și Storin — colaboratorii mei

S-au împlinit 12 ani de cind fondatorul companiei nu mai este în viață. Întilnesc citeodată pe Manolescu; mai rar pe Storin și Maximilian. Cind îi revăd, retrăiesc trecutul companiei.

La conferința pe țară a directorilor de teatru, în sala Dalles în zilele de 4, 5, 6 octombrie 1955, am stat alături de Maximilian și mi-am adus aminte de „Magnificul încoronat” de Gromelinck, piesă cu care Maximilian și-a marcat intrarea în componența trupei noastre, trecind de la operetă la teatrul de proză. Apoi de „Floarea de lămiță”, de „Domnul de la ora 5”, de „Amedeus Stînjănel”, de „Etienne” (în care prietenul Finți a avut un mare succes, alături de noi) și mai ales de strălucitul său succes în „Topaze” de Marcel Pagnol și „Papa se lustruiește” de Spiros Melos, pe lingă multe altele.

Împreună cu Ion Manolescu — Manole cum îi spunea Tony — ne uitam la Storin care era în sală. „Tata” — așa îl poreclisem noi, asociații. De ce? Era doar cel mai tinăr dintre noi, iar eu cea mai vîrstnică. Poate că pentru a caracteriza calmul său olimpic și masivitatea corpolenței sale. Sinceritatea lui Storin, lipsa lui de invidie erau citeodată umbrite de unele explozii temperamentale care, moccînd sub această aparență stăpînită, căpătău o și mai mare importanță. Noroc că acele izbucniri se potoleau repede, atunci cind Storin căpătău explicațiile și justificările erorilor semnalate, pe care nu-și luase osteneala să le controleze în clipa cind vreun prieten rău intenționat îl ațîșase pe nedrept. În răstimpul unei colaborări atît de lungi nu se putea să nu se ivească discuții și păreri contrarii. Nu mi le amintesc cu amărăciune; dimpotrivă, ele subliniază intensitatea preocupării pe care o aveam cu toții pentru bunul mers al companiei.

Primeam pe Storin, stînd într-un fotoliu, în sală. Manolescu stătea alătura de mine în prezidiu. În pauză, am depănat cu foștii mei asociați, firul citorva succese ale lui Storin și Manolescu. Primul, în piesa lui Hauptmann „In amurg”, apoi în „Simunul” de Lenormand, pusă în scenă cu măiestrie de regizorul Victor Ion Popa. Decorul deșertului, unde era așezat cortul în care locuia colonialul jucat de Storin, era realizat cu atîta măiestrie încît — privind de la balconul teatrului unde mă dusesem să controlez lumina — aveam impresia că mi se taie respirația, că mi se usucă gîtul în căldura înăbușitoare sugerată de cerul gălbui în care se zbăteau, sub suflarea neîndurătoare a Simunului, doi palmieri anemici. Minunatul om de teatru Victor Ion Popa a fost și un excelent decorator de teatru. Desena, picta decorurile, crea întotdeauna atmosfera specifică fiecărei epoci sau situații. Autor dramatic consacrat prin piesele „Mușcata din fereastră”, „Tache, Ianke și Cadîr” și altele, Victor Ion Popa a mai scris și montat la teatrul nostru piesa „Apă vie”, care nu avea decît cusurul că era prea

bogată în idei, îngrămădindu-le una peste alta, și de o pletoară stilistică din cale afară: era mai mult creată pentru o lectură la masă, decît pentru ritmul animat și precis cerut de tehnica teatrală. Victor Ion Popa avea prea multe de spus și le spunea ritos, temeinic. Simțea și gîndea tumultuos. În cîteva ședințe am refăcut cu el lungimea textului! Imi amintesc durerea și nervozitatea autorului, care nu se îndura să-și ciuntească opera. „Dura lex sed lex”. A făcut-o în cele din urmă. Totuși, piesa „Apă vie” era prea frumoasă, prea emoționantă: a stîrnit gelozia unor confrăți. Imi aduc aminte că la premiera piesei, jucînd un rol de bătrînică ce stă pe prisma unei căsuțe și rostește cuvinte calde și duioase, pornite din inimă, către fiul rătăcitor întors acasă, zdrobit de viață, am simțit deodată o mișcare bruscă, un mormăit brutal, frîngînd tăcerea mormintală care se așternuse peste publicul cuprins de emoție și care asculta cu sufletul la gură; era un confrate scriitor care nu mai putea suporta emoția ce-l cuprinsese și care pronostica succesul piesei. A părăsit sala zgomotos. „Vai! Homo homini lupus!”

Dar cu digresiunea asta, ne-am depărtat de creațiile lui Storin, de Vulpașin al său din „Domnișoara Anastasia” a lui George Mihail Zamfirescu, alături de Maximilian, care juca pe Ion Sorcovă, și de Nora Piacentini — azi decedată —, intruparea însăși a duosului copil Luca Lacrimă, și de Sorana Țopa, minunată și sinceră personificație a Nastasiei. Capodopera lui George Mihail Zamfirescu a adus și teatrului nostru și autorului său glorie și mulțumire artistică.

S-au risipit toate ca fumul, toate. Dar atunci au fost clipe de mare dăruire artistică, de bucurie înălțătoare. A mai rămas și astăzi o diră pentru cei care le-au trăit.

Storin a mai jucat pe Crofts din „Profesiunea d-nei Warren” unde repartizați în felul următor: Maximilian-Pastorul, Finți-Frank, Marietta Sadova-Vivi, Manolescu-Praet și cu mine în rolul titular, am obținut cu toții unul din cele mai îndreptățite succese. După unele aprecieri, se pare că a fost unul din cele mai hotărîtoare ale carierei mele, fiindcă publicul, obișnuit să mă vadă interpretînd regine, contese, a fost surprins de compoziția realistă a femeii din popor care-și croiește drum în societate prin ferma ei voință de luptă, prin bunul ei simț, printr-o înțelepciune făurită în contact cu realitățile înconjurătoare. D-na Warren, așa cum am înțeles-o eu din textul lui Shaw, nu este o ființă abjectă prin profesiunea pe care a adoptat-o, fiindcă aceasta îi fusese impusă de viață. În ce fel i-a fost impusă? Ne-o spune autorul. Nu voi insista aici. Dar este, în același timp, o mamă iubitoare: și-a crescut fata departe de ea, la școlile cele mai renumite, pentru a o scuti de turpitudinile vieții în a cărei viltoare fusese tirată ea. Și totuși, d-na Warren prin pana autorului, trebuia să suporte consecința purtării sale, în clipa cînd faptele săvîrșite nu mai aveau o scuză valabilă. Vivi, fata ei, dezgustată de profesiunea mamei sale, ar admite totuși pînă la un punct cele săvîrșite, înțelegînd vitregia împrejurărilor în care se zbatuse d-na Warren; dar nu poate ierta mamei sale faptul că-și exercita mai departe o profesiune în care nimic nu o mai silea să stăruie, odată ce avea o situație socială care o punea la adăpost de vicisitudinile vieții. Storin în Crofts a realizat un reprezentant autentic al clasei bogătașilor, din rîndurile nobilimii engleze, care, plini de cinism și brutalitate, își înmulțesc capitalurile prin speculații murdare, culegînd, fără a munci, beneficii enorme pe spinarea muncitorimii secătuite de sărăcie și foame.

Frank-Finți, ușuratic, îndrăzneț și îndrăgostit superficial de Vivi-Marietta Sadova, completa, alături de Pastorul-Maximilian, aiurit și buimac, distribuția ce a contribuit la marele succes al piesei, care a cunoscut (la creare) treizeci de reprezentații consecutive cu săli arhipline. De ce? Piesa oglindește și biciuiește cu vigoare și cu umor, totodată, moravurile sociale. Caracterele bine diferențiate sînt conturate cu claritate, cu forță. Actorul este lămurit de autor.

Constat că m-am antrenat și am stăruit prea mult asupra acestei piese. Dar cum aș putea să mă împiedic de a revedea, ca și cînd ar fi aievea, decorurile, interiorul și grădina din jurul cottage-ului de lingă Londra? Pot eu să nu-mi amintesc repetițiile de pe scena Grădinii de vară, fostul parc Oteteleşeanu, din dosul Telefoanelor? Fiindcă acolo ne dusese mutarea forțată din Pasajul Comedia. Pînă ce transformarea sălii Societății de Tir nu era terminată, neavînd unde să ne adăpostim, organizasem o stagiune de vară în grădina Oteteleşeanu. Ziua repetam, seara jucam. Repetițiile mergeau greu. Unii nu aveau încredere deplină în text, în posibilitățile mele de a juca rolul. Maximilian

susținerea scoaterea piesei din repetiții, eu, fiind în cauză, eram în panică. Tony ezita. Regizorul, Soare Z. Soare, nu îndrăznește să-și impună părerea în fața asociațiilor nehotărâți și nemulțumiți. Numai Storin, care a asistat la repetiții, stînd în grădină, s-a ridicat deodată și susținînd cu convingere încrederea în piesa lui Shaw, a făcut să se decidă menținerea ei în repertoriu. Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin i-a datorat acest mare succes. Și fiindcă am ajuns la popasul nostru estival pe scena parcului Oteteleșeanu, acolo unde ani de zile triumfaseră opereta și idolul ei Leonard, mă simt dator să amintesc o pățanie a noastră în acel loc.

Mi-am propus să vorbesc și de insuccesele noastre. Un astfel de insucces — și ce insucces! — a fost încercarea noastră de a amuza publicul din Grădina de vară în fiecare seară jucînd comedie și alegînd piesa „Înapoi la școală”. Subiectul? Intr-o localitate balneară, sezonierii nu găsesc case de locuit. Soluția era de a-i găzdui într-o școală rămasă goală în timpul vacanței. În dormitor, pe paturile alinate, vizitatorii trebuiau să dea impresia că s-au întors la școală. Adică autorul francez (nu-mi amintesc numele) ar fi vrut ca interpreții să dea aparența că resimt suflutește ecoul îndepărtat al timpului petrecut în tinerețe și probabil să acționeze conform situației. Dar noi, spun noi fiindcă eram și eu printre cei vinovați, noi nu izbuteam să ne mlădiem și să ne adaptăm zburdălniciei pe care o cerea vîrsta fragedă a școlărilor, cărora le luasem locul în dormitor. Risul nu a fost delectabil pentru public, căruia încercam în zadar să-i comunicăm o veselie și un avînt încreș nesincer. A ris poate de noi, dar nu cu noi. Și pîșea a fost curînd retrasă de pe afiș.

Am întrerupt însă gîndurile despre Storin. Multe și felurite roluri a jucat Storin. În „Don Carlos” de Schiller, a fost un subtil rege Filip. Alături de Maria Ventura a întruchipat un îndrăgostit calm, cu nuanțe estompate de profundă stăpînire interioară, în piesa „A iubi” de Géraldy. Intr-o altă piesă de Géraldy, „Nunta de argint”, am jucat împreună: eu pe mama, Storin pe tatăl lui Finți și al Mariettei Deculescu, cei doi copii care, conform legilor firii, se îndepărtează de căminul părintesc spre marea și egoista deznădejde a celor ce-i crescuseră. Jucarea acestei piese i se datorează tot lui Storin. La alcătuirea repertoriului și a planului de muncă intrase în discuție și piesa „Nunta de argint”. Maximilian susținea că eram prea vîrstnică pentru acel rol; Storin susținea contrariul. Distribuția trebuia făcută în mod echilibrat ținînd seama de necesitatea de a împărți trupa în așa fel ca o parte să poată pleca în turneu. Acest argument a biruit. O parte din trupă a plecat în turneu, noi ceilalți am jucat „Nunta de argint”, un mare succes pentru toți interpreții. Reluată în repetate rînduri, jucată în turnee triumfale în toată țara, am interpretat-o și cu prilejul sărbătoririi mele pentru 30 de ani de activitate în teatru...

Dar ora este înaintată. Conferința pe țară a directorilor de teatru continuă. Am reintrat în ședință. Firul amintirilor noastre comune se întrerupe. Totuși, întorcîndu-mă acasă, am rămas sub influența răscolitoare a trecutului companiei noastre și a succeselor obținute de unii și de alții dintre noi, și continuam să mă gîndesc mai departe la tovarășii de atunci...