

HORAȚIU MĂLĂELE:

„Dominanta tuturor rolurilor create de Mălăele este însuși Mălăele“

Născut la 1 august 1952 la Tîrgu Jiu, absolvent al I.A.T.C. „I.L. Caragiale“ promoția 1975, ajuns astăzi el însuși profesor de actorie la Universitatea „Hyperion“ și un reputat caricaturist, Horațiu Mălăele are o impresionantă fișă de creație, din care vom aminti doar câteva roluri din teatru. La Piatra Neamț: Dromichaetes din *Muntele* de D.R. Popescu – 1975 (regia, Emil Mandric), Dorde din *Tinerete fără bătrînețe* de Eduard Covali – 1976 (regia, Cătălina Buzoianu), Truffaldino din *Slugă la doi stăpîni* de Carlo Goldoni – 1977 (regia, Iulian Vișa); la Teatrul „Nottara”: Smerdiakov din *Karamazovii după Dostoievski* – 1981 (regia, Dan Micu), Ion din *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu – 1982 (regia, Mircea Cornișteanu), Scapino din *Scapino (Vicleniile lui Scapin)* de Molière – 1983 (regia, Alexandru Dabija), Stroescu din *Într-o dimineață* de Mihai Ispirescu – 1985 (regia, Dan Micu), Podsekalnikov din *Sinucigașul de Nikolai Erdman* – 1990 (regia, Cornel Mihalache); la Teatrul Odeon: Lelio din *Mincinosul de Carlo Goldoni* – 1991 (regia, Vlad Mugur); din nou la Teatrul „Nottara”, în adaptare și regie proprie, dublul rol Victor–Emmanuel Chandebeise și Poche din *Puricele în ureche* de Georges Feydeau – 1993. Pentru majoritatea rolurilor amintite avea să primească importante premii ale A.T.M., UNITER sau ale Festivalului național de teatru „I.L. Caragiale”. Cu ultimul, din *Puricele*, înregistrează un extraordinar succes de public. Iată așadar un prilej de a sta de vorbă cu Horațiu Mălăele despre el însuși și despre condiția actorului din teatrul românesc, azi.

■ Dacă-i adevărat că „meseria se fură”, care sînt actorii de la care „ai furat”, altfel zis, de la care ai avut ceva de învățat?

□ Se spune de obicei că personalitatea profesorului o influențează foarte mult pe aceea a elevului sau studentului. Eu am terminat la clasa prof. Octavian Cotescu, care era o mare personalitate, dar care nu cred că m-a influențat foarte mult. Și nici pe unii dintre colegii mei. Făceau parte din această clasă Rozina Cambos, Gheorghe Dănilă, Dan Condurache, Maria Ploae, Romeo Pop. Alții au fost evident influențați, împrumutînd chiar stilul de a interpreta. Iar unii au copiat pînă și stilul lui de a exista. Nu cred că pe mine m-a influențat foarte tare. În orice caz, iubindu-l foarte mult, nu m-am gîndit niciodată să fiu ca el sau să fac ca el.

Pe parcurs m-au influențat chiar colegi de-ai mei, care au avut o explozie de personalitate formidabilă, cum a fost la un moment dat Condurache sau, într-un alt moment al existenței mele, Gina Patrichi. Este evident că de la toți am avut ceva de învățat. M-au influențat și festivalurile la care am participat. De pildă cel de la Nancy, unde l-am întîlnit pe Tadeusz Kantor, cu *Clasa moartă*. Dar m-a interesat, ca strategie de a-ți drămui personajul de-a lungul unui spectacol, și evoluția lui Leslie Howard în *Visul unei nopți de vară* al lui Peter Brook, pe care l-am văzut la Operă, după cum m-a impresionat și *Play Strindberg*, în regia lui Liviu Ciulei, care însemna cu totul altceva – ca teatru – decît știam noi pînă la ora vizionării spectacolului. În concluzie, nu se poate „fura” decît dacă ai de la cine.

■ Cu talentul pe care-l ai pentru grafică și pentru caricatură, cum de te-ai hotărît totuși să dai la Teatru?

□ Prin anii '70 venisem în București să mă pregătesc pentru a da la Arte plastice. Numai că după ce-am văzut spectacolul lui Lucian Pintilie cu *D-ale carnavalului* am cotit-o spre teatru. Cred că toată perioada '70-'75 a fost importantă pentru teatrul românesc. Un alt spectacol care m-a marcat foarte mult a fost *Leonce și Lena* de Büchner, în regia lui Liviu Ciulei, unul dintre

cele mai mari spectacole văzute de mine de atunci și pînă acum.

■ Pentru foarte mulți dintre oamenii de teatru de azi, Piatra Neamț a avut și are o semnificație aparte. Ce a însemnat pentru tine?

□ La Piatra Neamț am plecat ca echipă formată din patru oameni de la „clasa Cotescu”: eu, Puiu Dănilă, Rozina Cambos și Cătălina Popescu. Cînd am ajuns noi, teatrul era într-o pasă letargică. Așa că nu exagerez, cred, spunînd că grupul nostru a dus la revigorarea lui, prin infuzia de tinerete, ca și prin ambiția noastră extraordinară de a ne face remarcați.

Cu *Tinerete fără bătrînețe* al Cătălinei Buzoianu am plecat în '76 la Festivalul de teatru de la Nancy, unde am avut un mare, foarte mare succes. Apoi am lucrat cu Iulian Vișa în *Slugă la doi stăpîni*. Terminase cu vreo doi ani înaintea mea și eram amîndoi interesați să facem ceva ieșit din comun. Ambiția asta era, la un moment dat, deasupra spectacolului. Eram desigur invidioși și pe spectacolele bucureștene, cărora voiam să le demonstrăm ce putem noi, pentru că, vorba lui Mazilu, „unde nu-i invidie, nu-i progres”. A ieșit spectacolul pe care-l știi, după o vizionare la care însă n-a rîs absolut nimeni. Era o atmosferă deprimantă și dezarmantă. Mai mult decît sinistră. Pentru ca apoi să urmeze spectacolul: trei ore în care nimeni nu s-a mai oprit din rîs.

■ ...Și premiul A.T.M. pentru cea mai bună interpretare masculină, în Truffaldino.

□ Am luat premii și pentru Dromichaetes din *Muntele* de D.R. Popescu și pentru Dorde din *Tinerete fără bătrînețe* de Eduard Covali, ca să mă opresc doar la perioada de la Piatra Neamț.

■ Cît de importante erau și cît de importante sînt aceste premii pentru un actor?

□ Pentru un alt actor poate că premiile nu înseamnă nimic. Pentru mine au însemnat foarte mult. Recunoașterea din partea celui pentru care joci e întotdeauna binevenită. Ai astfel „dovada” că nu ți-ai pierdut timpul și chiar ai făcut ceva important. După mine, actorul care zice că nu-l interesează premiul ori cronica, sau ce se întîmplă cu el într-un festival de teatru o face din simplă cochetărie, dacă nu chiar din frica de a nu i se întîmpla ceva rău, față de care să fie măcar „pregătit”. De fapt, condiția premiului este aceea de a atesta calitatea unei „prestații” artistice. În cazul în care nu o atestă, premiul poate fi de două ori dăunător. Dacă supralicitează, distruge prin infatuare și gratuitate. Dacă subapreciază, inhibă și derutează. Critica, la rîndul ei, trebuie să țină seama de acest lucru. Este vorba de un teritoriu extrem de sensibil, de fragil, de ușor atacabil, așa încît cronica iresponsabilă a unor nepricepuți stîrnește îngrijorare și, cum am mai spus, derută. Mi s-a întîmplat nu o dată. Mi s-a întîmplat chiar în cazul *Puricelui*. Îi iert și mă rog pentru ei.

■ Apropo de rolul tău din *Muntele* de D.R. Popescu, ce șanse crezi că mai are astăzi teatrul istoric?

□ Ori de cîte ori spectacolul e important, teatrul istoric interesează și poate avea chiar o rezonanță specială. Amintește-ți de *Petru Rareș* al lui Horia Lovinescu la Teatrul „Nottara” și de creația lui George Constantin în acest rol. Nenorocirea pieselor noastre istorice este că, îndeobște, eroii sînt extrem de schematici, de prost scriși: niște personaje împăiate, fără viață, în gura cărora se bagă tot felul de slogane. Nu genul ca atare e de vină, ci scriitura.

■ Fiindcă ai amintit de „Nottara”, care au fost cele mai importante întîlniri ale tale, umane și profesionale, în acest teatru?

□ În primul rînd întîlnirea cu Horia Lovinescu. Într-o perioadă de „tovărășie”, el era și continua să rămînă un mare domn, un

mare dramaturg, un mare scriitor și un excepțional prieten al actorilor. Apoi a fost întâlnirea cu un regizor pe care l-am iubit foarte mult. Se numea George Rafael. Cu el am făcut Inele, cercei, beteală, după Caragiale, un spectacol foarte modern la vremea aceea. Nu pot să uit reîntâlnirea mea cu Valeriu Paraschiv, care devenise un regizor foarte special, obsedat de descoperirea unor forme noi în expresia teatrală. Sau întâlnirea cu Mircea Cornișteanu, într-un spectacol de mare succes: **Acești îngeri triști** de D.R. Popescu. Ori întâlnirea cu Dan Micu, la Karamazovii, Smerdiakov rămânând pentru mine un rol important, cu care am spart tiparul unei anumite mentalități despre „maniera“ Mălăele.

■ **Cît și cum luptă un actor cu acest „tipar“ al felului în care este receptată imaginea sa scenică?**

□ Depinde de actor. Diferă de la actor la actor. Unii nu luptă deloc, și din mai multe motive: din comoditate, pentru că le convine o asemenea imagine și nici nu vor să încerce să facă altceva, iar alții n-o fac pur și simplu din frica de a încerca ceva ce s-ar putea să nu le reușească. Mai există o categorie de actori care luptă să schimbe această imagine, acest „tipar“, dar nu reușesc din cauza repertoriului și a regizorului care îi distribuie și care vrea și el să aibă uneori „garanția“ unui anumit tip de personaj. Există apoi categoria celor care nu-și dau seama că intră pe culoarul aceluiași personaj. Sint foarte mulți în categoria asta și de ei ar trebui să se ocupe, chiar protector, direcția teatrului în care lucrează. În fine, există și categoria celor care-și dau seama de ce li se întîmplă și care și reușesc să schimbe această imagine, forțînd uneori mîna directorului și a regizorului sau chiar alegerea repertoriului.

■ **Spectacolul Mincinosul de Carlo Goldoni, pus în scenă de Vlad Mugur la Odeon, a reprezentat ceva deosebit din acest punct de vedere, al „imaginii“?**

□ Foarte importantă a fost întâlnirea cu Vlad Mugur, care este, indiscutabil, un mare regizor. Ca personaj, Lelio nu mi-a pus foarte multe probleme. L-am „cîtit“ foarte repede. Important a fost însă rafinamentul spectacolului, al desfășurării imaginilor lui, rafinamentul pe care Vlad Mugur l-a folosit în lucrul cu toți actorii, inclusiv cu mine.

■ **Cît de exigent poate să-și permită să fie actorul în fața tentației televiziunii?**

□ Pentru un actor apariția la T.V. e oricum importantă. Și eu, la rîndu-mi, mi-am făcut o oarecare glorie din lucrurile bune, mai puțin bune, mediocre și submediocre pe care le datorez televiziunii. Îndeobște, imaginea pe care o creează televiziunea despre teatru este păgubitoare, dar tentația rămîne foarte mare, tocmai prin fantastica portanță a televiziunii și imediata glorie pe care o conferă. În momentul în care un actor primește un rol într-o piesă de teatru la T.V., el pune în balanță posibilitatea de afirmare și calitatea reală a personajului pe care-l are de interpretat. Ești tentat să te supui acestei posibilități de afirmare rapidă.

■ **La Puricele e o afluență de public nebună. Cum te-ai „descoperit“ ca regizor?**

□ În teatru, printre actori, se spune că dacă spectacolul e prost vina este exclusiv a regizorului, iar dacă e bun meritul le revine în întregime lor. Un om care face simpla desfășurare a unui spectacol, după indicațiile autorului, se cheamă că este regizor. Dar celălalt, care structurează în chip original textul, care vine cu orgoliile și revelațiile, cu obsesiile și nenorocirile lui, construind un spectacol despre care crede că îl reprezintă, e tot un regizor? E același tip de regizor?

Într-un fel, Puricele a fost comanda unui teatru care, în lipsa unui regizor disponibil, a apelat la un actor. Asta nu înseamnă că am făcut regie împotriva voinței mele. Am lucrat cu plăcere și este un spectacol în care cred. E ceea ce aș numi un spectacol



oportun. Degrevat de probleme sociale, politice, pe textul lui Feydeau, adică al unui geniu al qui-pro-quo-ului, nu al unui autor de mîna a doua, cum îl numea o mediocritate a criticii de specialitate.

■ **Există o trăsătură dominantă, definitorie, a rolurilor create de tine?**

□ Nu cred că poate să existe așa ceva. Decît dacă ți-aș răspunde că dominantă tuturor rolurilor create de Mălăele este însuși Mălăele. Cred în continuare că un personaj nu se poate construi în afara personalității celui care-l concepe. Cînd se spune despre un actor că face de fiecare dată un alt personaj, asta înseamnă că își adună, la fiecare rol, cît mai multe date la propria-i personalitate și abia astfel și numai în acest sens poate să fie diferit de personajele anterioare.

■ **Care e condiția actorului în România anului '93?**

□ Contrar imaginii de mult apuse a actorului bogat și boem, condiția lui de astăzi este precară, mizerabilă. Singura alinare este respectul unui public iubitor, împătimit. Într-o lume convulsionată de ambiții politice, de experimente sociale, de revendicări teritoriale, cred că luciditatea artistului creator constă în detașare și nicidecum în implicare. O părere pe care o respect și mi-o asum.

■ **Ce-ai face dacă ai fi director de teatru?**

□ La ora asta poate-aș înnebuni. Dar și nebun fiind, tot aș susține cîteva principii ferme: 1. Desființarea contractului de angajare pe perioadă nedeterminată a tuturor salariaților teatrului; 2. Reangajarea și retribuirea pe criterii de „eficiență și calitate“, o sintagmă adevărată, ce s-a autoparodiat prin exces de folosință; 3. O protecție socială civilizată pentru cei care traversează momente de criză (lipsă de contracte, accidente de tot felul etc.), protecție bine gîndită și asigurată de segmentele ministerului ce ne conține.

Consecințele ar fi imediate și uluitoare: dublarea sau triplarea numărului de premiere, distribuții ideale la nivelul valorii reale a teatrului românesc, îmbunătățirea calității spectacolelor, stimulată de perspectiva prelungirii contractului și a obținerii altor contracte, descoperirea adevăratelor talente și defetșizarea celor existente, remunerarea pe bază de contract, descongestionarea magaziiilor de decorurile mizerabile și uneori inutile ale teatrului de repertoriu, formarea unui nucleu solid, distinct și de temut, întemeiat pe cunoașterea a ceea ce cu mîndrie s-ar chema oamenii de teatru. Altfel, totul rămîne o maioneză tăiată, risipită și fără vlagă, cu cîteva izbînzii egoiste și accidentale. Numai cine nu vrea nu vede. Nostalgii de tip comunist țin în viață un sistem bolnav, fără viitor, de mult decedat în țări cu tradiție teatrală.

VICTOR PARHON