

# premisele ECHIPEI DE TEATRU

**N**oțiunea de „echipă teatrală“ este din ce în ce mai prezentă în discuțiile ultimelor stagioni. Au impus-o atenției dezbaterile despre spectacolele *Cum vă place și Umbra*; au readus-o mereu în centrul preocupărilor consfătuirile de la Consiliul Teatrelor, luările de cuvânt ale creatorilor, cronicile. M.H.A.T.-ul, Berliner Ensemble, Shakespeare Royal Company sînt exemplele citate de preferință în această ordine de idei. Idealul teatral al etapei actuale este limpede conturat: teatrul unitar, teatrul-echipă, construit în jurul unor concepții unice, al unui spirit comun și al unor metode de lucru care să exprime acest spirit.

Se reînnoadă astfel, pe un plan superior, tradiția vechilor noastre companii de teatru și a trupelor care se formau în jurul unor animatori. După amplificarea, consolidarea și dezvoltarea unei rețele puternice de teatre în toată țara, după descoperirea și educarea unor generații bogate în talente noi, după revelația scenografică și regizorală a unor forțe în stare să ridice arta spectacolului românesc la înălțimea celor mai importante exigențe contemporane, s-au creat, în ultimii ani, condițiile pentru dezvoltarea unor viguroase organisme teatrale, întemeiate pe unitatea de concepție și pe reale afinități creatoare. Acum patru ani, sub conducerea lui Radu Beligan, s-a înființat Teatrul de Comedie. În ultimele două stagioni, alți oameni de teatru de prestigiu au fost investiți cu răspunderea unor ansambluri: Liviu Ciulei, Horia Lovinescu, Radu Penciulescu. Iată un nou punct de pornire pentru realizarea unor cerințe esențiale ale teatrului modern.

O consecință imediată a acestui fapt a fost mișcarea, deplasarea între teatre a unor interpreți de valoare. Schimburile acestea de „capete de afiș“ constituie un simptom de înnoire. Oamenii se caută, încearcă să-și descopere afinități, să și le valorifice, se experimentează relații noi, distribuții noi.

Pentru a cerceta mai de aproape sensul acestor căutări colective, care tind să se generalizeze, am stat de vorbă cu cei patru creatori pe care i-am numit înainte. Cum era și firesc, tema convorbirilor a constituit-o obiectivul general al schimbărilor și mișcărilor efectuate în peisajul nostru teatral: formarea echipei creatoare.

## DESPRE PROGRAM

**C**u excepția Teatrului de Comedie, care își anunțase programul încă de la constituire, și a Teatrului Național „I. L. Caragiale“, firesc organizat pe direcțiile de acțiune ale unei prime scene academice, noțiunea de program era pînă acum mai mult o idee teoretică, un deziderat. Astăzi, ne aflăm în fața unor teatre care încearcă să-și formuleze în fapt un crez — în același timp ideal estetic și principiu organizatoric.

Aceste „programe“ se profilează în bună măsură sub înfrîurirea preocupărilor definitorii pentru animator. Ciulei, Penciuiescu, Beligan sînt mai atenți la problemele de interpretare și la cele care țin de construirea echipei. Horia Lovinescu vede evoluția Teatrului „Nottara“ determinată în primul rînd de o anumită literatură. Cum s-a mai anunțat, în acest scop, teatrul a trecut de la eclecticism și eterogen în repertoriu la un repertoriu unitar, axat, în principal, pe dramaturgia contemporană. S-a renunțat, astfel, pentru un timp, la vechea tradiție a acestui ansamblu : piesele clasice de mare montare, care vor reintra în repertoriu numai după ce teatrul va cîștiga experiență și stil prin exercițiul asupra pieselor inspirate din problematica omului contemporan.

Liviu Ciulei spune : „Programul stagiunii prevede în teatrul nostru o mare varietate de genuri : vodevil, comedie directă, dramă psihologică, piesă de tipuri, spectacol epic cu muzică, tragedie, piesă biografică, satiră contemporană... Care ar fi trăsătura de unire între aceste montări atît de deosebite ? Realismul — realismul de concepție și realismul de interpretare. Realismul de concepție pornește de la dezvăluirea condițiilor istorice, economice, sociale care au generat acțiunea unei piese și de la studiul modalităților artistice ce concretizează în text ideea și condiționările ei. Realismul interpretativ constă, cred, în găsirea mijloacelor celor mai directe care pot să facă sesizabil jocul acestor factori determinanți. Asta-i tot. Atîta vreau să fac în teatru, nu mai mult“.

Noțiunea de realism ca ideal de creație, Liviu Ciulei o precizează vorbind de pildă, despre *Intrigă și iubire*. De ce a apărut în repertoriul teatrului această piesă, pe care mulți o socotesc romantic-desuetă ? Pentru că este prima dramă burgheză. Deși a fost scrisă în 1784, cu cinci ani înainte de Revoluția franceză, pare scrisă mult mai tîrziu. Pentru că există o întregă realitate, o întregă viață a piesei și a lumii care a generat-o, care a fost uitată, acoperită de vrafurile de falsificări ale schillerizărilor formale. Cine-și poate închipui că, cinci sau șase ani după apariția piesei, la Berlin a fost ars pe rug, pentru ultima oară, un om ? Arhitect și scenograf, Liviu Ciulei își demonstrează vizual ideea. Deschide volume vechi și arată : o gravură reprezentîndu-l pe Miller în timp ce-și lovește nevasta cu violoncelul în cap („posibilitatea unei asemenea scene n-a fost niciodată sugerată prin joc“), gravuri înfățișînd pedepsele soldaților, imagini din vechile locuințe germane de la sfîrșitul secolului XVIII. Această viață adevărată a piesei trebuie redescoperită. „Du-te, și ai să vezi ce se va întîmpla !“ este o replică ce poate fi pronunțată cîntat, solemn și amenințător ; dar ea poate fi rostită și simplu, omenește. Realismul scenic despre care vorbește Liviu Ciulei constă în regăsirea adevărurilor omenești mici și mari, ale epocii și ale pieselor, adevăruri din care se construiește, de fapt, și vitalitatea actuală a textului dramatic.

Radu Penciuiescu vede problema din cu totul alt unghi — acela al realităților concrete din teatrul pe care îl conduce : „Program ? Deocamdată nu avem, și nici nu putem avea. Un program nu poate fi creat în afara realităților concrete. Programul unui teatru se definește cu fiecare nouă montare și în fiecare seară de spectacol. Noi ne conducem, deocamdată, după cîteva principii mari, pe care căutăm să le respectăm. Prefer să nu le numesc : consider că este mai bine ca ele să se formuleze pe scenă. Există obiceiul ca fiecare nouă conducere de teatru să anunțe un nou program. Nu însă fiecare conducere are și posibilitatea să-și aleagă și mijlocul cu care să-l realizeze — echipa. Cel mai interesant program e o iluzie dacă e altoit pe o echipă de teatru alcătuită după alte criterii decît cele ale programului. Colectivul nostru artistic — nu pot avea încă îndrăzneala de a-l numi echipă — e alcătuit de mult și după criterii destul de incerte.

Programul se va naște, sper, în măsura în care, pe parcursul anilor, colectivul nostru artistic va deveni echipă teatrală“.

Radu Beligan răspunde la întrebarea despre evoluția programului în timpul care a trecut de la constituirea Teatrului de Comedie : „Teatrul nostru este cunoscut ca un teatru mai mult publicistic, cu o teatralitate evidentă, un limbaj scenic direct. Principiile pe care le-am formulat în 1960 nu le vom abandona, pentru că ele sînt juste. Inconsecvența este o nenorocire în teatrele noastre. Aș fi fericit dacă, peste 20 de ani, s-ar constata că cele treisprezece puncte expuse în primul nostru program au fost întocmai respectate. Dacă este vorba de evoluție, atunci trebuie să vorbim despre o accepție mai profundă și mai cuprinzătoare a noțiunii de comedie, în coordonatele aceluiași teatru publicistic despre care vor-

beam. Cred că și spectatoriul va înregistrat această evoluție, că ei nu vin la Teatrul de Comedie doar în speranța de a se amuza copios, ci cu dorința de a vedea spectacole care dau de gândit“.

## CONSTRUIREA ECHIPEI

**H**oria Lovinescu : „Ideal ar fi ca fiecare teatru să se formeze în jurul uneia sau mai multor personalități regizorale. Dezideratul este greu de împlinit și nu e o rușine să recunoaștem că nu sintem, nici unul dintre noi, mari personalități artistice. Vom suplini prin efort colectiv absența personalităților definitorii. Poate, pentru început, este chiar mai bine. În ceea ce-i privește pe actori, timpul operează de la sine o selecție. Interpreții ajung să graviteze în jurul nucleelor care-i atrag, și schimburile care au loc astăzi, între diferite teatre, promit să faciliteze asemenea proces de selecție naturală. În domeniul regiei, se poate acționa însă mai repede și mai eficient, tocmai pe baza efortului colectiv lucid dirijat, fără nici un fel de ingerință asupra vreunei personalități. Printr-o coordonare armonioasă și printr-o confruntare permanentă a metodelor regizorilor se poate ajunge la o platformă comună, în așa fel încît, și în spectacolele realizate și în luările de cuvînt teoretice, un regizor să nu se exprime doar pe sine, ci să exprime punctul de vedere al teatrului în care s-a integrat“.

Mijloacele prin care dramaturgul-director speră să atingă acest scop prevăd, printre altele, viziunări colective și dezbateri în timpul realizării spectacolelor, urmărirea unor repetiții de către întregul grup de regizori, în unele cazuri, reluarea lecturilor la masă în fazele mai înaintate de lucru, în prezența conducerii artistice, pentru reanimarea unor sensuri care se pot pierde în timpul muncii pe scenă. Aceeași strînsă conlucrare se preconizează și în raport cu munca scenografilor, în ce privește planificarea, ritmicitatea muncii în ateliere, finisarea, definitivarea unor soluții prin control reciproc creator, ceea ce, desigur, nu înseamnă că decorurile tuturor scenografilor vor începe să semene între ele, ci doar că realizatorii se vor sprijini mult pe opinia colectivă.

Liviu Ciulei : „Existența echipei de teatru are două aspecte, cred. Unul etic și unul de ideal profesional. Primul este de neîndoielnic. Celui de al doilea i se poate substitui o similitudine de dispoziții naturale ale coechipierilor. Dar, bineînțeles, e mult mai bine ca această similitudine să fie stimulată de idealul comun, de adeviziunea la intențiile grupului de concepție din teatru. Cu asta, cred că am spus tot... Aș mai adăuga ceva despre așa-zisul balast din trupele noastre de teatru. A existat o vreme în care problema mă preocupa mult; acum îi dau mai puțină importanță. Nu pot să o distribui, de pildă, pe Ileana Predescu într-o apariție de câteva minute din *Opera de trei parale*: ar însemna să fac risipă, să gospodăresc neeconomic forțele artistice ale teatrului. Și în *Opera de trei parale* există zeci de asemenea apariții. De aceea, cred că fiecare om poate să fie util într-un teatru. Bineînțeles că el devine cu atât mai util cu cît este mai deosebit și, fiind vorba de o interpretare: mai divers. Pe scenă avem de demonstrat o diversitate de tipuri. Inutil se dovedește numai acela care pe scenă nu reprezintă pe nimeni, nimic, nici măcar pe sine însuși. Atunci nu mai e vorba de balast, ci pur și simplu de o carieră greșită, și asemenea erori trebuie îndreptate, pe cît posibil. Altfel, dacă ideea e clară, spectacolul va trăi. În *Cum vă place*, de pildă, există numai câteva interpretări de valoare, dar asta nu duce la dezintegrarea montării. Firește, fiecare membru al trupei trebuie să fie pregătit, antrenat pentru a răspunde cerințelor teatrului“.

Radu Penciulescu : „Problema echipei există, ea este spinoasă și are aspecte aparent contradictorii. Pe de o parte, este nevoie de echipe alcătuite după criterii artistice și nu administrative. Pe de altă parte, este necesară o mult mai mare circulație de actori între teatre. Nu cred că este bine ca un interpret să fie limitat, în momentul de față, la o singură echipă. Circulația, schimburile dau un tonus vital, sînt stimulatoare. Sigur că trebuie să urmărim și să asigurăm creșterea actorilor, în cadrul aceluiași ansamblu, în mod consecvent. Dar schimbările, dacă sînt bine gîndite, dau totdeauna un impuls, creează emulație, interes și obligă grupul stabil al teatrului la descoperirea unor soluții care să convină și moilor interpreți.

La urma urmei, echipele există, pe hîrtie — dar numai pe hîrtie. În afară de Beligan, nici unul dintre directorii de teatru de la noi nu și-a putut construi echipa dorită. Asta trebuie amintit : să se știe de ce la Teatrul de Comedie reușesc atîtea lucruri, care nouă ne sînt greu accesibile. Schimbarea de director nu înseamnă automat și schimbarea echipei. Lista asta de actori pe care o am în față nu reprezintă încă o echipă. Atîta vreme cît am preluat scheme vechi (de cele mai multe ori, haotic alcătuite), nu putem decît să cîrpinim niște genuri, să acoperim emploi-uri care erau descoperite. Căutăm actori buni, facem distribuții mai atent gîndite — e normal. Dar problema superioară, a unității de echipă, spirit și stil, nici nu putem să ne-o punem, pentru că depășește cu mult posibilitățile noastre“.

Radu Beligan : „Probabil că există niște legi științifice, de alcătuire a unui colectiv teatral. Nu le cunosc, bănuiesc că există. Pot vorbi despre cîteva reguli deduse din practică. Regula numărul unu rămîne aceea a afinităților. Nu e vorba de apropiere de vîrstă, de generații. Numai în unele împrejurări se poate construi un teatru pornind de la o serie de absolvenți ai Institutului. Se întîmplă ca foștii colegi să se dovedească repede străini unul de altul. Și nu e ușor să decantezi afinitățile reale : e nevoie de o urmărire îndelungată. O lege care acționează de foarte multă vreme și care, din păcate, a cam fost neglijată din pricina unor controverse ale oamenilor de teatru este aceea a emploi-urilor. Evident, nu este vorba de emploi-ul clasic ; noțiunea a evoluat, a devenit mai elastică, mai nuanțată. Dar în teatru nu se pot soluționa problemele psihologiei scenice prin tipaj, ca în filme. Un bun ansamblu trebuie să aibă toate componentele și toate nuanțele importante ale fiecărui emploi acoperite : ingenua, ingenua comică, ingenua perversă — tip nou, inspirat de Brigitte Bardot, foarte la modă... Un criteriu important este și capacitatea artistului de a reacționa sensibil la nou. Asta nu înseamnă că el trebuie să accepte fără discernămint tot ce a apărut recent. Dar, chiar dacă respinge unele noutăți, actorul trebuie să se arate dornic să le cunoască, să fie receptiv față de schimbările din peisajul cultural și teatral. Altfel el nu va putea ține pasul cu cei care conduc teatrul“.

## CLIMATUL DE CULTURĂ, ÎN TEATRU ȘI ÎN JURUL LUI

**Î**n majoritate, directorii au subliniat necesitatea unui climat creator, de bogată și activă cultură teatrală, în afara căruia nu se poate forma și cimenta spiritul de echipă.

Horia Lovinescu : „Foarte importantă este participarea activă a actorilor la viața teatrului, în afara orelor de muncă obișnuite. Montările experimentale, studiile, cursurile, dezbaterile pot strînge oamenii care simt nevoia să-și definească un stil și un mod de a înțelege teatrul, care caută să se adune în echipă. De efortul colectiv al regizorilor, dramaturgilor, actorilor, scenografilor nu se poate desprinde munca secretariatului literar, care pînă acum făcea categorii aparte. Aș vrea foarte mult ca secretariatul literar să nu asigure numai o pregătire, o informare foarte bogată în ce privește autorii care sînt jucați și o muncă aprofundată de documentare care să sprijine cultura spectacolului, ci să fie antrenat direct în organizarea și conducerea unor dezbateri și a unor expuneri teoretice — nu după ureche, nu la întîmplare, ci pe baza unui studiu serios. Cu timpul, secretariatul literar trebuie să capete inițiativă, să ajungă să propună piese care să se integreze în cerințele programului nostru, adică să devină efectiv creatorul repertoriului ; mai tîrziu, cei din secretariat vor fi chemați să urmărească spectacolul în timpul repetițiilor, făcînd astfel din cunoștințele teoretice acumulate un bun al întregului ansamblu, în discuțiile asupra uneia sau alteia din soluțiile de joc și de regie“.

Proiectele lui Liviu Ciulei în această privință sînt cunoscute. Crearea unui climat de cultură în teatru și în jurul teatrului este un punct principal în programul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“. Acest scop va fi atins prin : constituirea în teatru a unui nucleu de concepție format mai ales din regizori ; ridicarea activității secretariatului literar la rangul de muncă științifică de documentare, transformarea lui, cu timpul, într-un laborator teoretic și o mică redacție, care să editeze publicațiile de propagandă culturală și teorie ale teatrului ; constituirea unui centru de studii scenografice pe lingă teatru.



În legătură cu publicul, o însemnătate deosebită acordă Liviu Ciulei reper-toriului permanent. El consideră că marile spectacole ale teatrului — *Copiii soarelui* sau *Sfinta Ioana*, de pildă — joacă un rol mai important în educația publicului decât succesele noi, ușor obținute și fără substanță, chiar dacă asemenea montări mai vechi nu mai au în toate stagiunile aceeași popularitate. Mai mult, regizorul-director susține că, în timp, aceste spectacole de ținută își recuceresc un public pe care îl și formează în spiritul unei mult mai profunde și mai bogate simpatii față de teatru.

Radu Penculescu atrage atenția asupra unui alt aspect al problemei — relațiile dintre animator și cei pe care el îi îndrumă : „Teatrul este o artă colectivă, și un animator care își impune punctul de vedere poate să devină un element de înaintare, dar poate să fie și primejdios. N-ai dreptul să oprești dezvoltarea unui actor sau a unui scenograf pentru că ție nu-ți place felul în care evoluează el, obligându-l să accepte linii străine de natura lui. O asemenea atitudine împiedică formarea echipei. Oricît ne-am închina animatorului de teatru, nu e bine să uităm că personalitatea lui trebuie să fie maleabilă, deschisă la sugestii, să valorifice individualitățile creatoare din jur, aptitudinile celorlalți. Se poate admite absolutismul animatorului — teoretic justificat — numai atunci cînd echipa este formată printr-o selecție liberă a interpreților, înrudiți, ca talent, cu structura creatoare a conducătorului. Altfel, tirania acestuia poate să ducă numai la realizări fragmentare“.

Radu Beligan insistă asupra importanței regimului de reală conlucrare între coechipieri : „Una din bolile grave ale teatrului nostru este treptata funcționare a creatorilor, pierderea entuziasmului. Un colectiv care nu mai are apetit de creație începe să moară. De aceea, fiecare spectacol trebuie să preocupe întregul ansamblu, chiar și pe cei care nu sînt distribuiți în el. La Teatrul de Comedie, repetițiile *Somnoroasei aventuri* adunau adeseori, în sală, o mare parte din membrii colectivului. Cu o săptămîină înainte de vizionare, ne-am dat seama, după o asemenea repetiție «cu public», că tabloul șase trebuie rescris. Mazilu era acolo, i-am expus observațiile noastre, și la repetiția următoare am avut noul text, mult mai bun. Dacă repetițiile ar fi avut loc izolat, dacă vedeam spectacolul doar înainte de premieră, asemenea îmbunătățiri nu se mai puteau aduce piesei .

În privința muncii colective, Liviu Ciulei are o idee foarte bună, pe care o îmbrățișez cu toată convingerea : introducerea regiei colective în teatrul românesc. Am văzut la Shakespeare Royal Company spectacole admirabile, care aveau trei regizori — Peter Hall, Clifford Williams și John Barton. Toate piesele istorice au fost montate așa. Fiecare regizor avea o sarcină a sa, deosebită, dar toți se integrau perfect în strădania comună. Este o modalitate de a evita împărțirea, scindarea teatrelor în grupuri și grupulețe, și de a construi practic concepția colectivă, stilul unic. Individualismul nu mai are ce să caute în teatru.

În aceeași ordine de idei, important mi se pare că toți cei care fac parte din teatru să cunoască din vreme, foarte bine, planurile de perspectivă. O piesă ca *Troilus și Cressida* nu poate fi oferită, de azi pe mâine, unui regizor, să o pună în scenă. Realizatorii au nevoie de timp de meditație și de pregătire, uneori chiar de ani, în care să gîndească o realizare viitoare.

Foarte util este și un climat viu de discuții, dar discuții nu așa cum le facem acuma, de obicei mai mult formale, ci îndepărtînd orice caracter solemn și de pregătire a dezbaterii prin referate puțin inspirate. Trebuie să înviorăm discuțiile dintre noi, să ajungem la forme neconstrînse de vreo prejudecată — așa spune, la șueta ridicată la înalt rang principial. Să nu uităm că Marx și-a format spiritul polemic la clubul tinerilor hegelieni, să nu uităm ce rol important au jucat, în cultura secolului trecut, la noi, cercurile literare ale revistelor importante. Nimic nu e mai grav decît tăcerea, din mormînt nu iese nimic. De aici decurge și necesitatea unei reviste de specialitate mai focoase, mai la zi, mai săptămînale, așa zice, și necesitatea unei documentări mai temeinice, care să facă discuțiile noastre bogate, străine de sterilitate. În toate aceste probleme, Asociația oamenilor de teatru ar trebui să îndeplinească un rol pe care, să sperăm că, mai devreme sau mai tîrziu, și-l va asuma cu răspundere.

Încă ceva în legătură cu atmosfera pe care o creăm în jurul teatrului. Sîntem cu toții împotriva cultului vedetei, dar, într-o vreme în care în țara noastră se petrece un proces complex și profund de afirmare a unor valori autentice, cred că este datoria noastră să aducem în primul plan și valorile teatrale pe care vremea noastră le-a impus. Cu mai multă publicitate, folosindu-le ca element al

unei propagande de cultură teatrală. Este un lucru pe care, de pildă, un teatru ca Shakespeare Royal Company îl face excelent. Am văzut acolo un Richard al II-lea în vîrstă de 22 de ani, David Wanner, și, într-o conferință de presă, Laurence Olivier a spus că aceasta este una dintre țintele muncii colective în acest teatru — descoperirea vedetelor care pot să continue munca începută de actorii maturi. De ce să nu subliniem și noi tot ceea ce s-a creat în cei douăzeci de ani de la Eliberare? Dacă un actor ca Dinică s-ar fi afirmat acum cîteva decenii, publicitatea ar fi făcut din el foarte repede un cap de afiș. Astăzi, absența publicității nu trebuie să devină un handicap, cu atît mai mult cu cît afirmarea actorului este cea mai puternică dintre curelele de transmisie dintre teatru și public. E o lege obiectivă de care nu putem să nu ținem seama. Este important să promovăm și «vedete» noi, înainte necunoscute: regizorii, scenografi. Spectatorii să vină la teatru nu numai pentru a vedea un actor, dar pentru a urmări noua montare a unui regizor sau pentru a admira noul decor al unui scenograf. Asta mărește și responsabilitatea individuală. Văzînd că a fost urcat pe un pedestal, creatorul va ști că semnătura lui implică o răspundere socială, și nu o va așeza niciodată sub o realizare mediocră, pripită“.

## ANTRENAMENTUL ACTORILOR

**R**evenind la una din temele frecvente ale discuțiilor teatrale, cei patru conducători de teatru cu care am stat de vorbă sînt absolut de acord într-o privință: necesitatea antrenării profesionale a actorilor prin teatru.

Horia Lovinescu scoate dintr-o mapă cîteva file bătute la mașină, intitulate: „Schiță de program al studioului experimental «Constantin Nottara»“. Aceste însemnări prevăd, în afara unui repertoriu de piese care au avut în trecut sau au în prezent un rol experimental și inovator, mai multe forme de activitate. Actorii vor urma cursuri teoretice și practice de tehnică profesională (două ore de mișcare și două ore de exerciții respiratorii și de vorbire pe săptămîină, pornind de la principiul antrenării celor mai buni). Școala stilurilor va fi o suită de studii pe texte variate, menite să supună pe fiecare actor unui antrenament de diversitate a limbajului interpretativ, cuprinzînd toate speciile stilistice cunoscute, de la tirada tragică la comperajul revuistic, care va servi și la promovarea unor texte inedite — scrisori, memorii, portrete de moralști, meditații filozofice, schițe, poeme epice sau lirice, descrieri —, în cadrul unor recitaluri personale sau colective, ușor de prezentat și în afara teatrului. Teatrul va pregăti recitaluri de poezie grupate fie pe teme, fie pe autori sau curente, montate sau nu într-un sistem de prezentare; spectacole aparte vor fi consacrate unor momente din istoria culturii, prin prezentarea unor texte de literatură evocînd un asemenea moment, pe baza unui scenariu și a unui comentariu. Vor fi realizate evocări din istoria teatrului, puneri în scenă care să contureze diferite modalități istorice ale expresiei teatrale (antichitatea greco-latină, evul mediu, renașterea, clasicismul); seri de umor (romînesc sau din alte literaturi); prezentări de piese necunoscute, lecturi artistice de piese nevalorificate încă de către teatre, însoțite de discuții organizate; înscenări paralele ale unui aceluiași text (fragment sau act), în trei-patru versiuni regizorale, avînd în vedere stimularea personalității regizorale și diversității soluțiilor de montare; spectacole-coupé, piese într-un act grupate pe teme, curente sau literaturi naționale, pentru o mai largă informare a publicului asupra valorilor temei. Toate aceste forme de manifestare urmează să alcătuiască cicluri realizate lunar, trimestrial sau anual, de-a lungul mai multor stagioni.

Experimentele de la Studioul „Constantin Nottara“ vor avea o finalitate precisă — spectacolul —, constituind nu numai o școală a actorilor și regizorilor, dar și o școală a spectatorului. „Mai urmărîm ceva: școala stilurilor, de pildă — spune Horia Lovinescu —, are și scopul de a descoperi dacă nu cumva unii actori au posibilități nevalorificate încă, dacă nu cumva ei pot evolua și altfel decît în genurile care i-au consacrat. Sperăm ca în felul acesta, prin încercări și studii asupra personalităților din colectivul nostru, să constituim o bază științifică viitoarei echipe“.

Liviu Ciulei insistă asupra rolului dublu pe care trebuie să-l aibă antrenamentul în teatru: „În primul rînd, acesta urmează să asigure menținerea condiției fizice (prin gimnastică, mișcare scenică, dans, pantomimă) și elasticizarea

gamei vocale, perfecționarea dicțiunii, menținerea în funcție a aparatului respirator. Pentru asta este nevoie de conștiințiozitate și de o metodă bună, eficientă, lucru cu atât mai dificil cu cât metoda trebuie să se plezească, de la individ la individ. Faza a doua, superioară, a antrenamentului vizează exersarea actorilor în funcție de intențiile estetice ale conducerii teatrului. Pentru spectacolul cu *Oedip*, montat de Marosin, este necesar un anumit antrenament, așa spune estetizant. Eu n-aș opta pentru un asemenea antrenament în teatrul nostru. Nu mă mai interesează această manifestare în arta spectacolului, care pe vremuri m-a preocupat foarte mult“.

Radu Penculescu : „Toată lumea vorbește despre antrenament. Noi lucrăm în teatru în acest sens. De fapt, n-ar trebui să se vorbească atât de mult despre un lucru de la sine înțeles. Nimeni nu ține prelegeri privind «modul în care se antrenează gospodinele ca să facă mâncare». Mai important mi se pare să vorbim despre spectacolele noastre experimentale. Vom pune în scenă producții curente, pentru a ne îndeplini misiunea socială. În același timp, vom pregăti spectacole experimentale — deocamdată sînt prevăzute patru —, care nu vor viza numai să pună spectatorul în contact cu un anumit text, ci vor avea ca țintă, în primul rînd, atingerea unor scopuri pur profesionale. De pildă, vom monta un spectacol de farsă medievală, nu numai pentru a redescoperi în fața publicului texte de mult uitate, dar în special pentru a clarifica pentru noi izvoarele și natura comicalității scenice, evoluția comediei pînă la formele ei actuale. Unele dintre spectacolele noastre experimentale vor intra în repertoriul curent, altele nu vor fi nici măcar anunțate pentru publicul mare, ci vor rămîne reprezentații destinate specialiștilor, bază de discuții profesionale. Primul scop al experiențelor noastre este acela de a face posibilă creșterea calitativă a spectacolelor curente, prin familiarizarea actorului cu probleme, moduri, genuri, stiluri din cele mai deosebite. Chiar dacă unele manifestări ale teatrului absurd ne sînt străine — de pildă, operele lui Beckett — și nu vrem să le jucăm, actorul nostru nu are dreptul să ignore modalitatea de expresie generată de aceste forme de teatru. Experiența îl va îmbogăți, îl va face să-și exploreze profesiunea dintr-un alt unghi de vedere. Dacă nu vrem să comunicăm publicului un anumit conținut, nu trebuie să ne privăm și de exercițiul unor moduri de interpretare care pot să stimuleze capacitatea creatoare a actorului“.

Ținînd seama de experiența Teatrului de Comedie în ceea ce privește antrenamentul actorilor — experiență acumulată mai ales cu prilejul pregătirii spectacolului *Umbră* —, Radu Beligan vorbește despre necesitatea unui corp de profesori de mișcare și vorbire. „Este o preocupare a Consiliului teatrelor : cu timpul, fiecare teatru își va atașa asemenea profesori“. De unde, concluzia imediată : viitorii profesori trebuie să se formeze ei înșiși în cadrul unor discipline speciale. Este o problemă care intră în sfera de preocupări a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică“.

## PERSPECTIVE

**I**ncursiunea făcută în începutul de activitate și proiectele celor patru teatre se încheie aici : ea făgăduiește mult, pentru viitor.

Drumul de constituire a echipelor de teatru se anunță dificil și nu trebuie să ne facem iluzii în ceea ce privește soluționarea unor greutăți moștenite de la sistemul mai vechi de lucru, în care nu o dată criteriile administrative cîntăreau mai mult decît principiile muncii creatoare. Legăturile de conlucrare între coechipieri nu se pot consolida dacă ele nu sînt puse la încercare în diferite moduri, dezideratele înalte nu pot să devină realități dacă nu se consolidează prin deprinderi, relații, tradiții noi. Toate acestea se vor înfăptui, desigur, de-a lungul mai multor stagioni. Ne aflăm la începutul unui moment în teatrul românesc. Vom asista la nașterea unor organisme teatrale vii și trainice, adevărate comunități ale talentelor, teatre în cea mai înaltă și mai nouă accepție a noțiunii de teatru — ca unități creatoare distincte, armonioase, viabile.

Ana Maria Nartî