



cu

Irina Răchiteanu-Șirianu

despre...

- Victor Ion Popa și Ion Sava
- studiul sistemului lui Stanislavski
- rolurile interpretate
- perspectivele teatrului nostru actual

S

copul în care am solicitat artistei emerite Irina Răchiteanu-Șirianu această lungă convorbire este dublu: pe de o parte, am urmărit să facem cunoscută publicului personalitatea acestei actrițe, care a realizat câteva dintre cele mai meritorii creații ale ultimelor stagiuni. Pe de altă parte, am căutat să reluăm mai amplu, dintr-un punct de vedere cât mai profesional, dezbaterea despre munca actorului, pe care am deschis-o în urmă cu mai multe numere. Și să deschidem astfel cititorilor o fereastră spre lumea de dincolo de rampă, să încercăm o apropiere între spectator și preocupările de fiecare zi ale creatorilor de pe scenă.

DE LA VICTOR ION POPA LA ION SAVA

Inceputul discuției este clasic: o scurtă retrospectivă.

— Dacă mă uit înapoi în acești douăzeci de ani de teatru — spune actrița — am impresia că pot distinge trei puncte nodale, trei „perioade“, dacă se poate spune așa, marcate prin trei momente de răscruce.

Am început prin a intra la Conservator, unde am fost eleva Mariei Filotti. Aceasta era o personalitate originală, un temperament neobișnuit, și de la ea, desigur, am avut ce să învăț. Socot că dascălul meu adevărat în teatru a fost însă Victor Ion Popa. În trupa lui am intrat din ultimul an de Conservator. Acolo am găsit terenul propice temperamentului meu și idealurilor mele de teatru, atunci încă destul de confuze, dar hotărât opuse modalității de existență a multor companii care jucau în București. Nu vreau să spun că nu existau și companii particulare serioase, dar, în majoritate, aceste mici teatre nu se puteau sustrage cerințelor spectacolului bulevardier.

La Victor Ion Popa, peste Dîmbovița — dincolo de rîu, cum s-ar spune la Paris —, am găsit un climat care m-a atras puternic și m-a determinat să rămân cât mai mult în acest mic teatru.

Piesele în care jucam erau modeste, dar pentru mine spectacolele aveau mare valoare. Lucram cu unul dintre cei mai mari animatori și regizori ai teatrului românesc, și aici am câștigat convingerea că munca mea de actriță este importantă pentru oameni. Victor Ion Popa se străduia, cu o tenacitate rară, să ridice întreg ansamblul la o înaltă atitudine etică.

— *Cum lucra Victor Ion Popa ca regizor ?*

— Cunoștea bine natura actoricească și era extrem de perseverent. De aceea, reușea să-și înfruiască actorii, și și-a format trupa întocmai așa cum o dorea. Fiecare repetiție era un moment de emoție intensă și o ceremonie. Victor Ion Popa lucra fără să ridice tonul, fără să fie vreodată brutal, cu adîncă bună-cuviință. El făcea parte, într-adevăr, dintre acei regizori ideali, care se pricep la orice, de la montarea unui decor pînă la dirijarea actorilor. Era un om de cultură și un mare îndrăgostit de arta populară. Nu mai vorbesc de capacitatea lui de a organiza și de a administra teatrul... De atunci, rareori mi s-a mai întîmplat să întîlnesc într-un colectiv asemenea disciplină și ordine.

— *Cam ce roluri ați jucat atunci ?*

— Am debutat într-o piesă de Sorbul. Am jucat-o apoi, printre altele, pe Eugénie Grandet. Mai important însă decît ce am jucat este ceea ce am învățat atunci.

— *Anume ?*

— Foarte multe lucruri. De pildă, m-am familiarizat cu legile spațiului scenic. În montările lui Victor Ion Popa nu existau spații scenice moarte, nefolosite. În decorurile lui nu întîlneai elemente în sine, străine de joc. La el „juca“ orice mobilă, orice element de recuzită. Actorul trebuia să știe să evolueze în spațiul scenic și să-l valorifice la maximum, firește, în funcție de cerințele rolului. Sub îndrumarea lui Victor Ion Popa erai conștient că pe scenă exiști totdeauna în raport cu partenerul și cu tot ce te înconjoară.

Tot acest regizor mi-a trezit atenția față de bogăția naturii umane, de varietatea ei de manifestări. El m-a învățat să privesc în mine și să privesc oamenii din jur, tocmai prin ceea ce îmi sugera, prin felul în care mă îndruma. Ce grație, ce eleganță putea să aibă acest om — care era departe de a fi chipeș ! Asistam la repetițiile lui, chiar cînd nu jucam, numai ca să-l pot urmări. Primele noțiuni de stil și de joc „de epocă“ de la el le-am deprins : ca director de scenă, Victor Ion Popa căuta să obțină de la actori o expresivitate integrală, se străduia să pună în acțiune toate resursele instrumentului psihofizic al creației actoricești. Fiind foarte exigent, el mi-a atras atenția asupra necesității armoniei în spectacol : în montările lui, nimic nu era anarhic, întîmplător, improvizat, difuz.

Curînd după ce el a plecat din teatru, am început să joc la teatrul Mariei Filotti. Am jucat aici Vivie, din *Profesiunea doamnei Warren*, și domnișoara Nastasia. Cronicile erau elogioase, părerile spectatorilor îmi erau, se pare, favorabile ; cu toate acestea, socot că mă aflu din plin într-o perioadă de joc convențional, în înțelesul prost al cuvîntului, adică artificial. Asta o spun acum, vorbind retrospectiv. Atunci, firește, nu-mi dădeam seama. În ce sens era artificial jocul meu ? Fiind mult prea preocupată de forma interpretării, acționam adeseori în dauna sincerității. Căutam întotdeauna să transmit ceva direct prin atitudine și intonație ; de aceea, cedam ușor tentației tiparelor mecanice, fixe. Asta se observă ușor în fotografiile din acele spectacole : de pildă, în actul IV din *Profesiunea doamnei Warren*, în discuția cu doamna Warren, aveam întotdeauna grijă să cad într-un anume fel pe fotoliu, să iau exact aceeași atitudine, la exact aceeași replică, spusă cu exact aceeași intonație.

Am jucat apoi la Teatrul Modern, în *Henric al IV-lea* de Pirandello, în *Al optulea păcat* de Mușatescu și Florescu și în *Puterea întunericului*. Pe urmă am trecut la Teatrul Dinei Cocea, unde am jucat în *Thérèse Raquin* ; în *Strigoii* am jucat la Teatrul Comedia. În toate aceste spectacole m-am întîlnit cu actori mari — Soreanu, Calboreanu, Maria Filotti, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza Bulandra, G. Storin etc. —, lucru foarte important pentru formarea unui actor tînăr. A fost o perioadă de încercări. Concentrîndu-mă excesiv, în acea vreme, asupra formulelor exterioare, oboseam repede ; după un număr de spectacole, pierdeam orice prospețime și orice plăcere de a juca. Interpretările mele deveneau grabnice rigide și reci. Din pricina asta eram neliniștită ; simțeam că mă împiedică, mă frînează ceva, dar nu știam ce.

Anca din „Năpasta“ de I. L. Caragiale



— *Asta se întâmpla cu fiecare rol pe care îl jucați ?*

— Aproape. Singurul moment care mi-a adus un fel de eliberare, mi-a deschis, parcă, o poartă, a fost întâlnirea cu *Puterea întunericului*, cu rolul Marina. Regizorul era Maican, un temperament impetuos, care ne cerea foarte multă pasiune, poate chiar prea necontrolat exprimată. Datorită și textului, și regizorului, în acest spectacol trăiam de fiecare dată o năvală de emoții și nu jucam niciodată rece.

Am fost apoi angajată la Teatrul Național, unde am jucat unul dintre cele mai frumoase roluri ale tinereții mele (eroina din *Frumoasa adormită* de Rosso di San Secondo) și am cunoscut un alt om de teatru care avea să mă influențeze mult — pe Ion Sava. Punerea în scenă, stilul piesei și al rolului erau foarte potrivite pentru deplina afirmare a datelor mele de atunci, lucru care cred că s-a și întâmplat. Textul era conceput și scris conform cerințelor unei convenționalități teatrale hotărât marcate. Personajele erau definite, în mare, ca niște tipuri tradiționale de teatru italian: Bătrâna, Notarul etc. Sava a pedalat mult pe această schematizare, caricaturizând personajele și creînd un decor de o expresivitate pregnantă, îndrăznească, stranie. Datorită îndrumărilor lui, am învățat să apreciez puterea ritmului în scenă, am început să cunosc practic ceea ce, mai târziu, aveam să-mi lămuresc datorită cercetărilor lui Stanislavski despre tempo-ritm. Curios, nu ? S-ar părea că și ritmul, și adaptarea la spațiul scenei, și toate celelalte elemente de joc se învață odată, dar eu le-am descoperit pe rînd...

— *Mai curînd ideea pe care ne-o facem despre „învățămîntul“ artistic este greșită : în realitate, probabil că fiecare descoperă pentru sine, pe rînd, fiecare element al interpretării.*

— Probabil. Oricum, eu de la Sava am învățat să „țin“ ritmul, să-mi controlez și să-mi gradez suflul.

— *Ați putea să precizați, mai concret, cum anume ați căpătat aceste deprinderi ?*

— Simplu : Sava mă obliga să păstrez ferm ritmul. Pe atunci, noțiunea se afla undeva la periferia înțelegerii mele. Natura mea scenică evoluase mai molcom ; mă lovisem pentru o singură dată de cerințele ritmului, în *Thérèse Raquin*, sub îndrumarea Luciei Sturdza Bulandra ; Sava, însă, îi obliga pe toți actorii să respecte un ritm drăcesc, și asta mi-a folosit mult, fără îndoială.

Acest director de scenă cerea o expresivitate convențională accentuată, și asta se calchia pe stilul meu de joc de atunci. Poate de asta, în acest rol, s-a pro-

— dus o fuziune ciudată: deși jucam, evident, într-o manieră expresionistă, n-am interpretat niciodată personajul fără emoție, nu l-am jucat niciodată „la rece“. Și niciodată nu m-am plictisit de el. Poate și fiindcă Sava pretindea și știa să obțină maxima mobilizare a tuturor forțelor noastre actricești — o ardere intensă la fiecare spectacol.

ÎNȚILNIREA CU REPERTORIUL NOU; STANISLAVSKI

— Și iată că viața m-a adus în fața unor roluri cu totul noi pentru mine: repertoriul sovietic. Primul rol interpretat a fost acela al Klavdiei Petrovna din *Puterea cea mare*.

Între repertoriul nou și schimbarea bruscă a preocupărilor de viață, lărgirea orizontului de fiecare zi, ș-a produs o osmoză. A fost o frământare care a determinat desprinderea mea din lumea teatrală mică, izolată, în care trăisem până atunci. Îmi aduc aminte de prima mea recitare din Maiakovski, la un festival Arlus. Recitam din „Poemul lui Octombrie“; nu înțelegeam foarte multe din ce declamam, dar plingeam cu hohote; ca mulți actori, încercam să suplinesc ceea ce nu pricepeam printr-o supralicitare a emoției. La un asemenea festival, m-am întâlnit cu Moni Ghelenter (recitam versuri de Vera Inber); el mi-a ridicat un colț de cortină, a început să-mi deschidă ochii, spunându-mi că această poezie nu poate fi recitată fără înțelegerea justă a psihologiei omului sovietic și a coordonatelor vieții lui. Mă izbeam de un mod nou de exprimare a unor sentimente care mi se păruseră cunoscute, dar care, de fapt, erau și ele noi.

— *Acesta ar fi, după câte înțeleg, începutul celei de-a doua etape din biografia dumneavoastră scenică; are vreo legătură perioada descrisă cu sistemul lui Stanislavski?*

— Desigur. Întîlnirea cu acesta a constituit momentul de răscruce. Intrasem la Institut ca profesoară, fapt care mi-a folosit, deoarece, încercînd să-i învăț pe alții, am învățat singură; atunci mi-a căzut în mină o primă traducere a unei lucrări de Stanislavski. Care m-a uluit. Răsturna noțiuni pe care le crezusem imuabile și, în același timp, îmi deschidea orizonturi fără sfîrșit. Pot să spun că am citit manuscrisul tremurînd. Pesemne că aceeași emoție o trăiesc oamenii de știință, cercetătorii și inventatorii, cînd simt că au înainte soluția pe care n-au izbutit încă să și-o limpezească, să și-o expliceze. Nu pot să spun de cîte ori am citit și am recitat, de atunci, volumele lui Stanislavski. A început pentru mine un timp al revizuirilor profesionale totale. În aceeași perioadă, am luat parte pentru prima oară la cursurile politice și ideologice. Orizontul s-a deschis brusc, am căpătat orientare în probleme pe care înainte le ignorasem. Dacă la Victor Ion Popa mi-am format atitudinea față de mine însămi ca actriță și față de public, acum aveam prilejul să-mi definesc atitudinea față de întreaga mea profesie și, aș îndrăzni să spun, chiar față de întreaga mea existență.

— *Cum s-a desfășurat studiul sistemului?*

— Greu. Așa cum se întîmplă la început, am trecut printr-o epocă de stagnare, de anihilare a experienței proprii, de inhibiție, de supraconcentrare. Cu timpul însă, am început să disting și să ordonez principii care aveau să devină coordonatele permanente ale muncii mele: în primul rînd supratema, perspectiva rolului și a actorului, rolul acțiunilor fizice, tempo-ritmul. Efectele experiențelor mele anevoioase de atunci, efectuate adeseori într-un colectiv străin de ele, s-au făcut simțite mai tîrziu, în vremea pe care o pot numi o a treia etapă din munca mea. Primul rezultat pozitiv a fost eliberarea de acea plictiseală care îl pîndește pe actor după un număr de spectacole; am căpătat posibilitatea să trăiesc rolul, la fiecare spectacol, cu aceeași dăruire și prosepime ca la primele reprezentații. Am învățat să creez liber și organizat în același timp. M-am eliberat de așteptarea absurdă a capriciilor „inspirației“.

— *În ce spectacole ați mai jucat în acest răstimp?*

— Au fost spectacole și roluri care m-au ajutat să consolidez ceea ce încercam: rolurile eroice din *Ruptura*, *Sfîrșitul escadrei*, *Tragedia optimistă*, roluri care m-au obișnuit cu cerințele patosului romantic. Asta nu înseamnă că socotesc sistemul rodnic numai în raport cu acest gen de piese: dimpotrivă, cred că se poate juca excelent, conform îndrumărilor lui Stanislavski, în tot repertoriul mare,



Vivie din „Profesiunea doamnei Warren” de G. B. Shaw



Klavdia Petrovna din „Puterea cea mare” de B. Romașov

universal. Pe vremea aceea a trebuit să mă mulțumesc cu jumătăți sau sferturi de reușită. Era ca în sport: la început, efortul pare extrem de mare, insurmontabil, crezi că niciodată n-ai să izbuțești. Dar antrenamentul se acumulează încet, se formează mișcări proprii, capeți deprinderea de a te situa tu însuși în locul nimerit în raport cu partenerii, cu „sarcinile” și cu terenul. Pe urmă, totul devine ușor, liber, firesc — în aparență, pe neașteptate, de fapt, ca rezultat al întregii munci desfășurate pînă atunci.

— Ați putea indica precis în ce rol s-a întîmplat aceasta ?

— Da, dar „saltul” nu s-a produs într-un rol însemnat, ci în timpul spectacolelor cu *Rețeta fericirii*, unde interpretam un personaj secundar. Nu știu de unde, poate din obișnuință, poate din educație, poate din supraconcentrarea de care vorbeam, aduceam pe scenă o gravitate obositoare. Conștient sau nu, încercam să fac, din orice, un „moment”. Totul căpăta greutate. În seria acelor spectacole am descoperit însă că pot să-mi descarc jocul de balastul inutil, dînd mai multă importanță relațiilor mele cu partenerii, situîndu-mă cît mai precis în dimensiunile, în „măsura” rolului. De atunci, primul lucru pe care-l fac, cînd capăt un rol nou, este să mă arunc, așa cum m-aș arunca în apă, în relațiile cu partenerii. Asta mi-aduce mai repede credința, convingerea în adevărul existenței scenice a rolului, starea de spirit necesară jocului. Îmi înving timiditățile, reținerea. Stabilesc de la bun început ponderea personajului în ansamblul piesei. Caut să-mi încadrez interpretarea cît mai just în economia spectacolului și în registrul mijloacelor mele de exprimare. Caut să obțin, de la primele repetiții, convingerea relației dictate de împrejurarea propusă de autor. Spontaneitate, asta-mi lipsea, și asta am izbutit să capăt atunci !

Rolurile mici — cel din *Rețeta fericirii*, Polina Andreevna din *Pescărușul*, Marietta din *Învierea*, Maria din *Oameni care tac* — mi-au permis să experimentez cu îndrăzneală noile mele concluzii. Rolurile mari mi-au folosit pentru consolidarea și amplificarea experiențelor acumulate. Unul din aceste roluri, care mi-a deschis perspective mult deosebite de ceea ce interpretasem pînă atunci, a fost Tatiana



Iulia Boga din „Surorile Boga” de Horia Lovinesco



În rolul titular din „Anna Karenina”, după Lev Tolstoi

din *Dușmanii*. Trebuie să spun că sînt recunoscătoare pentru asta regizorului Al. Finți, care, ca și Moni Gheleter, are capacitatea de a descoperi în actori posibilități pe care ei înșiși le ignorează și îndrăzneala de a încerca distribuții puțin obișnuite, neșablonizate. Acest personaj, caracterizat prin feminitate, eleganță, cochetărie, chiar și superficialitate, m-a descătușat de rigiditate, impunîndu-mi o preocupare aparte pentru eleganță și stil. Tatiana este actriță de la începutul secolului, comportarea ei trebuie să se distingă prin acea amprentă de artificialitate specifică actorilor de școală veche și în viața de fiecare zi, fără ca spectatorii să poată conchide însă, din interpretarea mea, că eu, actrița Irina Răchițeanu, am astăzi un joc artificial.

Mi-a fost de un folos real și rolul din *Surorile Boga*. În afară de interesul deosebit pe care orice personaj din literatura dramatică originală îl prezintă pentru noi, Iulia mi-a oferit posibilitatea de a urmări o evoluție bine marcată a unui caracter. La început, Iulia este o închistată, o inhibată, o femeie copleșită de toată amărăciunea dezamăgirilor de pînă atunci, un om care nu s-a putut desăvîrși pe nici un plan și a cărui comportare este, de aceea, uscată, dominată de cîteva gesturi profesionale. Odată cu ivirea lui Golea, cu descoperirea sensurilor mari ale existenței, Iulia înflorește, își dezvăluie toate resursele de feminitate și căldură. Desigur, un rol de maturizare a fost și cel principal din *Anna Karenina*.

— Și *Lady* ?

— Mărturisesc — *continuă actrița* — că am ajuns la acest rol numai grație încercărilor din ultimii 3—4 ani și variației de personaje pe care le-am interpretat. *Năpasta*, mai ales, a însemnat mult pentru mine, Anca reprezentînd un apogeu, un punct de culminație în activitatea mea. Personajul trebuie să aibă și patos, și simplitate țărănească, și un profund caracter tragic popular, fără a-și pierde datele de feminitate pasionată. Asta îmi cerea să merg la un adevăr de viață adînc, să-mi concentrez la maximum puterea de expresivitate, respectînd un lachonism strict, o extremă economie de gesturi. Textul presupune o variație mare de intonații — o alternanță și o deschidere a registrului de voci. Punerea în scenă

fiind concepută fără pauză, spectacolul a fost și un antrenament de rezistență scenică : trebuia să stau două ore aproape continuu în scenă, și să susțin un ritm și o tensiune intense. Am căpătat astfel convingerea că pentru un actor este absolut necesar să joace măcar o dată pe stagiune un rol de greutate, nou pentru el, din marile repertoriu clasic.

— *Și ce puteți spune despre interpretarea eroinei lui Tennessee Williams ?*

— Ce pot să spun ? Că joc liber, cu dragoste, cu bucurie ; că deși totul este calculat și gândit, pas cu pas, îmi rămâne foarte mult loc pentru improvizație, pentru a-mi desfășura fantezia ; că aș putea să joc acest rol ani în șir, fără urmă de oboseală, și că din nou am învățat ceva — referitor la metoda acțiunilor fizice. Se spune că acestea sînt cea mai puternică armă împotriva șablonului ; dar ce te faci dacă, după un timp, însăși acțiunea fizică devine șablon ? Cred că asta se poate evita numai lucrînd cu o echipă de actori antrenați, stăpîni pe forțele lor, în stare să aducă, de la spectacol la spectacol, variații în acțiune, fără a altera fondul concepției regizorale și al textului, fără a răsturna punerea în scenă. De fapt, acesta este acum, ca să zic așa, idealul meu de teatru : pe timpul dat (două-trei ore), pe marile coordonate ale rolului și ale spectacolului stabilite de dramaturg și de regizor, să existe această libertate cu adevărat creatoare a actorului.

— *Care a fost istoria elaborării acestui rol ?*

— La început mi s-a părut străin. M-am apucat însă de lucru, ca de obicei, și cu cît pătrundeam în subtextele rolului, îi descopeream frumusețile, îl îndrăgeam, mi-l apropiam. Din rezolvarea unor probleme concrete de comportare scenică, a început să se contureze perspectiva rolului și perspectiva mea, ca interpretă a lui. De pildă : Lady strigă foarte mult în piesă, rolul poate să devină monoton, crispat, obositor de strident. Perspectiva mea actoricească îmi dicta să caut mereu altceva, să încerc soluții care să mă ferească de repetări. Și, căutînd, intram mai adînc în perspectiva personajului, descopeream alte date, mai puțin evidente, ale caracterului. Mai concret, Lady are două scene cu David și Val ; amîndouă îi cer o mare tensiune nervoasă, în amîndouă ea ajunge să strige ; totuși, actrița nu poate striga la fel în momente deosebite. De aceea, am căutat să dau povestirii mele despre trecut („Îți aduci aminte, în vara aceea, după ce m-ai părăsit...”) un început aproape alb. Și asta mi-a dezvăluit deodată, în acest episod, emoții nebănuite. Dar poate că fac rău că vorbesc, poate că ar fi mai bine să nu intru în amănunte...

De data aceasta, bat în retragere : îmi amintesc indicațiile lui Cehov și Tolstoi, care sfătuiu pe scriitorii tineri să nu-și povestească niciodată proiectele înainte de a fi scris, fiindcă narațiunile preliminare pot secătui creația. Poate că și actorul, care își „rescrie”, în fiecare spectacol, rolul, trebuie să păstreze o anumită discreție în legătură cu gândurile și planurile sale, pentru a nu le istovi, în discuții, înainte de vreme ?

PERSPECTIVE

Urmează întrebările tradiționale :

— *Ce roluri v-ar plăcea să jucați de aici înainte ? Ce dramaturgi și ce piese vă atrag mai mult ?*

— Abia acum îmi doresc, mai intens ca oricînd, să joc mult și variat. Nu este firesc ca un om care se simte în plină tateea puterilor să-și dorească să lucreze mult ? Și nu este normal ca el să fie folosit, valorificat pe deplin, mai ales în asemenea momente de împlinire ?

Îmi doresc să joc în comedii. Mă atrage dramaturgia lui Bernard Shaw. Mi-ar plăcea să joc și în piesele lui Ibsen și, bineînțeles, tînjesc după marile roluri tragice, mai ales după cele din tragedia antică. Versul — dacă ai ști cît de mult ne lipsește versul pe scenă !

— *Cum vă imaginați teatrul ideal în care ați dori să jucați ?*

— Ca un teatru complex. Adică un teatru în care să se poată juca spectacole cît mai variate, începînd cu montări inspirate din dramaturgia antică, trecînd prin tradițiile commediei dell'arte, prin marile repertoriu shakespearian și romantic, pînă la teatrul zilelor noastre. În stiluri cît mai deosebite, lucrînd cu

personalități regizorale variate, luînd parte la puneri în scenă originale. Într-un asemenea teatru, actorii ar trebui să poată juca de toate. Acea „specializare“, de cele mai multe ori falsă, care ne condamnă la un singur tip de rol, ar dispărea.

Pentru realizarea unui asemenea teatru complex, pe care sînt sigură că nu numai eu îl doresc, este absolut necesar antrenamentul permanent al interpreților. Actorii de mîine vor trebui să fie gata oricînd, pentru orice fel de reprezentație. De aceea, fiecare teatru ar trebui să fie interesat astăzi în crearea unor „stațiuni-laboratoare“, în care interpreții să-și exerseze mereu plastica, dicțiunea, chiar fantezia.

— *Revenind la realitate, cum vedeți evoluția teatrului nostru de astăzi?*

— Problema-cheie mi se pare că rămîne dramaturgia. Timpul nostru ne cere să desăvirșim un repertoriu nou, al problematicii de azi, de aici, de la noi, repertoriu care să poată răspunde în același timp cerințelor publicului de la noi, reprezentîndu-ne cu deplină strălucire în ansamblul teatrului universal. Sîntem chemați să vorbim unui spectator a cărui personalitate devine din ce în ce mai bogată, și mă întreb adeseori: care dintre spectacolele noastre vor rămîne valabile și pentru generația de mîine, ce dramaturgie va putea mulțumi pe copiii care astăzi își închipuie Feți Frumoși și Ilene Cosînzene călătorînd cu racheta și conversînd prin televiziune? (Nepoțica mea îmi povestește de multe ori asemenea basme născocite ad-hoc.)

Convorbirea alunecă pe un făgaș nou: relația cu publicul.

— Este, în primul rînd, o problemă de atmosferă — *spune actrița*. Îmi amintesc spectacolele văzute în Uniunea Sovietică: ușierii, garderobierele te întîmpinau de la intrarea în teatru cu o amabilitate mai mult decît politicoasă, cu o sollicitudine de gazdă. N-am întîlnit nicăieri o indiferență de funcționar. Și cred că liniștea adîncă în care erau ascultate spectacolele, ca și entuziasmul cu care spectatorii știau să mulțumească, la sfîrșit, actorilor, se explică și prin atmosfera de adîncă reculegere din întreg teatru.

În general, cred că trebuie să se discute mai temeinic despre educația spectatorului. Articolul lui Horea Popescu, din penultimul număr al revistei „Teatrul“,

Lady Torrance din „Orfeu în infern“ de Tennessee Williams

este mai mult decît binevenit. Ca și toate îndemnurile la acțiuni mai sistematice de răspindire a culturii teatrale.

— *Cum priviți noile forme de spectacol pe care le preconizează unii dintre regizorii și scenografil noștri ?*

— Anumite încercări cer și numite texte. Oricum însă, mi-ar plăcea să asist la cît mai multe experiențe îndrăznețe, și chiar să iau parte la ele ; socotesc că ele ar fi utile chiar dacă n-ar coincide întotdeauna cu mari realizări, chiar dacă unele dintre ele ar „cădea“. Pentru noi este o necesitate vitală să trăim, să vedem, să încercăm modalități de spectacol îndrăznețe și variate. Poate că ar fi bine să existe o sală rezervată în întregime experiențelor, un studio care să fie într-adevăr experimental. S-a ridicat în ultimii ani o generație foarte dotată, o echipă de oameni de teatru care mustesc de inițiativă : numele lor sînt cunoscute — Penციulescu, Esrig, Cernescu, Horea Popescu, Giurchescu, Moisescu. Fără să mai vorbim de pleiada de actori tineri foarte talentați care au venit în teatru. Dacă ar exista un studio, fiecare din acești tineri regizori ar putea să monteze — să zicem, o dată pe stagiune — spectacolul pe care îl visează, și fiecare dintre ei și-ar găsi complementul în scenograful și actorii aleși anume pentru a participa la aceste spectacole. S-ar antrena astfel regizorii și actorii, s-ar forma și gustul publicului, receptivitatea lui față de nou. Poate că, pe lângă un asemenea teatru, s-ar putea mobiliza și un detașament puternic de dramaturgi. Poate că astfel am asista și la apariția unor piese mai compacte, mai dense, cu roluri mai bogate.

Intrevederea se încheie cu un apel la fapte :

— Aș dori atît de mult să nu rămînem la cuvinte ! „E timpul faptelor“ — vorba lui Maiakovski. Ceea ce doresc în primul rînd, pentru toți colegii mei de teatru și pentru mine, într-un viitor cît mai apropiat, sînt faptele îndrăznețe, cu adevărat innoitoare.

Ana Maria Nari