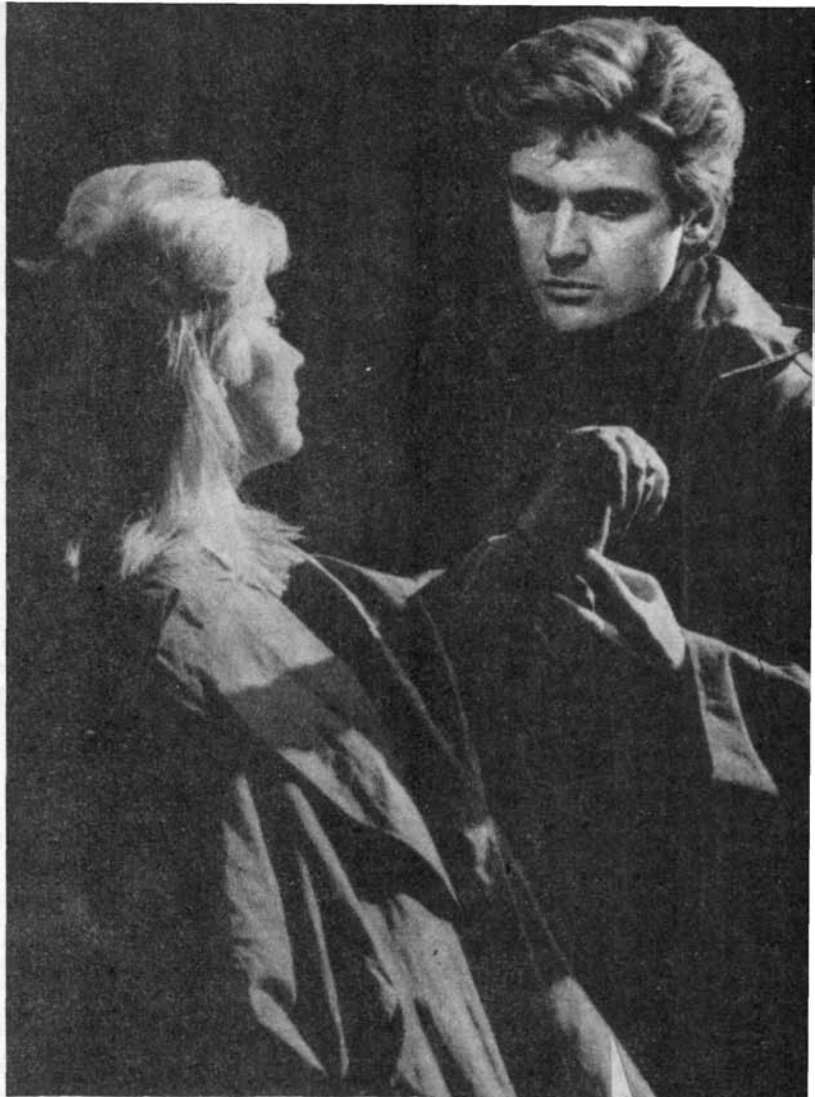


Silvia Popovici și
Florin Piersic în
„Orfeu în infern”



ACTORI TINERI DESPRE EI ÎNȘIȘI

Actorii tînăr, caracterele estetice și etice ale formației lui preocupă mult oamenii de teatru și critica. Apropiata întîlnire I.T.I., care va dezbate o temă referitoare la pregătirea profesională a actorului tînăr, constituie un nimerit prilej de a încerca unele sinteze privitoare la educația interpreților în Institut și în teatru. În acest scop, ne-am adresat chiar actorilor tineri, pentru a discuta profesional despre pregătirea și perspectivele lor. Din lipsă de spațiu, nu putem publica în întregime rezultatele anchetei pe care am inițiat-o; oferim cititorilor unele spicuri și concluzii, cu convingerea că evoluția interpreților care au debutat în ultimul timp pe scenele noastre reprezintă un drum semnificativ în teatrul și cultura românească, cu atît mai mult cu cît nu este vorba de cazuri excepționale, ci de o întreagă generație. Este generația educată în spiritul concepției științifice, marxist-leniniste, despre viață și al exigențelor specifice realismului socialist, de către maeștrii care au dat și dau strălucire scenei noastre în ultimele decenii, generație care trebuie să ducă mai departe tradițiile teatrului românesc și care este chemată, în același timp, să dea chip noului în spectacolele de azi și de mine.

La anchetă au răspuns: Mircea Andreescu (student în anul IV al Institutului de teatru), Leopoldina Bălănuță (Teatrul Tineretului), Ion Bessoiu (Teatrul din Sibiu), George Constantin (Teatrul „C. I. Nottara”), Octavian Cotescu (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), Gheorghe Dinică (Teatrul de Comedie), Francisc Fabian (Teatrul Maghiar din Timișoara), Cornelia Gheorghiu (Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași), Ileana Stana Ionescu (Teatrul din Piatra-Neamț), Amza Pellea (Teatrul de Comedie), Agnes Peter (Teatrul Maghiar din Timișoara), Irina Petrescu (Teatrul de Comedie), Emanoil Petruț (Teatrul Național „I. L. Caragiale”), Florin Piersic (Teatrul Național „I. L. Caragiale”), Victor Rebeniuc (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), Emmerich Schäffer (Teatrul din Timișoara), Valeria Seciu (studentă în anul IV al Institutului de teatru), Sanda Toma (Teatrul de Comedie).

● AUTOCARACTERIZĂRI

„Pasiunea și dorința de realizare a tinerilor sînt reale, dar despre asta nu merită să discutăm prea mult, pentru că ele sînt proprii vîrstei. Se poate și trebuie să vorbim însă de o întinerire a teatrului românesc, fenomen care nu ține numai de o anumită generație, ci este rezultatul transformării întregii noastre culturi. Dacă mai există (și din păcate există) actori bătrîni sufletește sau îmbătrîniți înainte de vreme, ei se întîlnesc în toate generațiile și chiar printre tineri. Ștefan Ciubotărașu este, în acest sens, mai tînăr decît mulți tineri. Despre întinerirea teatrului nostru nu putem vorbi fără a ține seamă de actorii tineri de toate vîrstele și, mai ales, fără a ține seama de apariția acelor regizori tineri care s-au distins în ultimii șapte-opt ani și au deschis efectiv citeva drumuri noi. Ceea ce începem să cîștigăm noi, actorii, este pasiunea pentru a gîndi, bucuria de a construi punînd cărămidă cu cărămidă, plăcerea de a compune, în sensul artistic al cuvîntului.” (Octavian Cotescu)

„Această generație a adus teatrului românesc o nouă tinerete. Ideea care o stăpînește este aceea că teatrul trebuie să fie pe înțelesul tuturor, că interpretările trebuie să fie cît mai realiste, iar limbajul actorului, cît mai accesibil. Am avut și norocul de a întîlni o generație de regizori tineri talentați, care merg în aceeași direcție și care ne-au ajutat mult. Și se pare că tineretul a cîștigat — dovadă numărul mare de tineri din distribuțiile teatrelor. Tinerii au izbutit, într-o măsură destul de mare, să îndepărteze de pe scenă șablonul. Unul dintre șabloane era și cel care pretindea o vîrstă destul de înaintată pentru abordarea marilor roluri. Această evoluție spre distribuții importante de vîrstă tînără și foarte tînără se

observă, de altfel, nu numai la noi, ci este un fenomen caracteristic în viața teatrală internațională. Auzim tot mai frecvent despre un Hamlet excelent de douăzeci și cinci de ani, despre un Othello bun, abia trecut de treizeci de ani, sau vedem un Lear de patruzeci de ani, ca Paul Scofield." (Emanoil Petruț)

● UNANIMITATE

Există puncte asupra cărora toți cei solicitați au răspuns la fel. Și faptul mi se pare important, întâi fiindcă dovedește existența reală a unei comunități de vederi, și apoi, fiindcă problemele în discuție sînt ele însele foarte importante pentru activitatea teatrală.

Toți tinerii interpreți se ridică împotriva empoiului, de factură mai veche sau aparent nouă și, implicit, împotriva distribuțiilor de minimă rezistență.

Florin Piarsic își amintește cu plăcere repertoriul din ultimii ani de Institut. „Este o mare bucurie să joci într-o seară Peer Gynt, la trei vârste, în a doua seară, pe Sylvestre din *Vicleniile lui Scapin*, în a treia, pe Feodor din *Intoarerea lui Leonov*. De fapt, acesta este un ideal pentru actor: să joace într-o seară un rol cu totul deosebit de cel pe care-l va juca a doua zi. Știu că în echipa Teatrului Național «I. L. Caragiale» există actori de comedie excelenți, cu mult mai multă experiență decît mine în această direcție, și cu toate acestea aș dori să mai fiu distribuit măcar o dată într-un rol ca acela al lui Sylvestre și într-un spectacol ca acela al lui Esrig.” N-ar fi oare interesant și util, și pentru teatre și pentru public, s-o vedem pe *Sanda Toma* jucînd *Liubov*, în *Cei din urmă*, așa cum își dorește, s-o vedem pe *Leopoldina Bălanuță* în tragedia antică, pe *Irina Petrescu* în *Omul cel bun din Si-Ciuan*, pe *Octavian Cotescu* în dramaturgia lui Cehov? Îndepărtarea de la distribuirea-tip, în roluri foarte apropiate de succesele obișnuite ale actorilor, constituie un punct esențial în concretizarea concepțiilor înaintate despre teatru.

Francisc Fabian subliniază importanța interpretării atente a rolurilor din dramaturgia contemporană pentru formarea actorului tînăr. „În aceste roluri nu poți amăgi publicul, luîndu-i ochii prin strălucirea costumului, verva dialogului, caracterul senzațional al acțiunilor. Adevărul, autenticitatea constituie un criteriu la care dramaturgia actuală te obligă să te raportezi în permanență. De aceea, distribuirea actorilor începători în asemenea piese și munca asiduă a regizorului și a interpreților asupra textului mi se par foarte importante”.

Regizorul preferat de actorii tineri este descris, cu aproape aceleași cuvinte, într-un portret ale cărui linii mari se suprapun: este regizorul care știe precis ce vrea, are o concepție foarte clară, îndelung pregătită, asupra piesei și a rolului, dar nu lucrează rigid cu actorul și rămîne foarte receptiv la sugestiile acestuia, fără să-și trădeze planurile, dispus întotdeauna să-și îmbogățească concepția în colaborarea cu interpreții. La acest portret se adaugă nuanțări care merită să fie amintite. Colaborarea cu actorul este posibilă numai dacă acesta are cultura și nivelul profesional foarte elevate; actorului incult și nesigur pe mijloacele sale nu-i rămîne decît să execute, cu o docilitate absolută (*Leopoldina Bălanuță*). Regizorul ideal este cel care „te vrăjește prin cultură, prin forța gîndirii și amplitudinea unor asociații de idei vii, active, captivante” (tot *Leopoldina Bălanuță*); cel care știe să descopere în actor posibilități creatoare pe care însuși interpretul le ignora (*George Constantin* nu credea că poate realiza rolurile Pavel Proca și Pietro Gralla și susține că n-ar fi reușit, probabil, să se apropie de aceste texte, fără ajutorul regizorilor); cel care știe să educe gustul colectiv al unei trupe, să dezvolte afinitățile efectiv creatoare (*Ion Bessoiu*); cel care te obligă să gîndești.

Sanda Toma spune: „Să nu-ți dea mură în gură. Să-ți lase bucuria de a descoperi. Să trazeze funcția personajului în piesă, să caracterizeze relațiile, particularitățile de stil, gen și atmosferă, să-ți amintească mereu ideea, dar să nu ți se substituie. Regizorul «prea deștept», care despică firul în patru pentru tine, nu este și un bun pedagog. O asemenea atitudine este firească față de actorii care nu gîndesc, dar cu totul nepotrivită în raport cu actorul talentat, care înțelege concepția regizorală și vine în întîmpinarea ei cu entuziasm.” *Irina Petrescu* dezvoltă aceeași idee: „Există regizori foarte inzeștrați, foarte inteligenți, care paralizează literalmente capacitatea actorului de a se exprima pe sine. Ei lucrează cu o înfinită perseverență a detaliului, lucru care nu-i mai revine, de fapt, regizorului. Am foarte puțină experiență, nu am decît de cîștigat dacă sînt condusă pas cu pas.

Cind sint lăsată să-mi găsec singură soluții, mi-e greu, mă chinuiesc, dar bucuria este mai mare. Regizorul care îndrumă actorul fără să-l constrângă, fără să-l lipsească de inițiativă, îi creează sentimentul de responsabilitate, îl face să simtă că el, interpretul, răspunde de soarta spectacolului în fața publicului. Cel care împinge mereu de la spate pe interpreți crește, de fapt, niște actori leneși, obișnuți să lase tot ce nu se clarifică de la sine, pentru a fi rezolvat de regizor în repetiții."

Toți cei cu care am stat de vorbă sint de acord că pentru actor în general, și pentru actorul contemporan în mod special, antrenamentul profesional (vorbind, mișcare scenică, dans, muzică) este absolut necesar. Discuțiile s-au purtat mai mult în jurul modalității în care poate și trebuie să fie organizat antrenamentul. Adepții antrenamentului individual sint puțini (*Leopoldina Bălănuță, Victor Rebengiuc, Emmerich Schäffer*); ceilalți nu sint împotriva, dar manifestă neîncredere în eficacitatea antrenamentelor izolate, ceea ce dovedește că nu au conștiința necesității unor asemenea exerciții, nu posedă, aș zice, „simțul tehnicii”. *Leopoldina Bălănuță* mărturisește că în ziua în care nu a făcut exerciții de dicție, cel puțin o oră, are un sentiment de nesiguranță, se teme să intre în scenă, trăind o panică asemănătoare cu cea pe care o simte pianistul care nu a exersat. *George Constantin*, dimpotrivă, nu pare conștient de gravele sale lipsuri în vorbire, de modul în care ele îi mutilează creațiile; el nu simte că trebuie nu numai să-și corecteze aceste defecte, dar să și obțină o emisie amplă, maleabilă, bogată, care să-i dea posibilitatea să pună deplin în valoare frumusețea unor texte ca acela al lui *Camil Petrescu*. Îi lipsește conștiința senzorială, devenită reflex, a capacităților sale tehnic-expressive, controlul, intrat în automatism, asupra acestor capacități.

Unanimitatea se restabilește atunci cind este vorba de necesitatea antrenamentelor colective în teatre — antrenamente care nu exclud pe cel individual, ci sint menite să-l îplinească prin pregătirea comună, în același spirit, a întregii trupe. *Cornelia Gheorghiu* arată însă ce dificultăți mari, administrativ-organizatorice, se opun realizării acestui deziderat (deși Naționalul ieșean, conlucrînd cu opera, ar fi putut dispune de toate mijloacele și de profesori calificați pentru efectuarea unor asemenea antrenamente). Conducerea și organizarea teatrelor, întemeiate pe principii mai vechi, nu găsec forme de încadrare a antrenamentelor în ansamblul muncii cotidiene din teatru și, de aceea, le resping. *Octavian Cotescu* atrage atenția asupra aspectului etic al problemei: antrenamentul nu se poate realiza fără adeziunea entuziastă a trupei; este deci, în funcție de capacitatea unor animatori de a-și cîștiga actorii, pentru ideea efortului superior. *Gh. Dinică* adaugă: „este o problemă de tradiție. Noi trebuie să creăm în teatre tradiția nouă a antrenamentului”. Modul cel mai potrivit de organizare? Antrenamentul să devină o formă permanentă de muncă, la care prezența actorului să fie urmărită așa cum e urmărită prezența la repetiții și la spectacole, și care să se desfășoare sub îndrumarea unor profesori de specialitate sau a unor regizori cu o cultură teatrală multilaterală. (La Teatrul de Stat din Timișoara au loc asemenea cursuri, de vorbire și mișcare scenică, deocamdată facultative, sub îndrumarea regizorului *Dan Nasta*.) *Ion Bessoiu* precizează elaborarea unor programe colective de antrenament, care să se efectueze înainte de fiecare spectacol, așa cum, înainte de antrenamente sau meciuri, sportivi își pregătesc o anumită dispoziție și condiție fizică, prin exerciții de încălzire. Ceea ce ridică problema formării unor specialiști, a completării studiilor de regie cu temeinice studii de vorbire și mișcare scenică și a angajării permanente de profesori în teatru.

● CUM LUCREAZĂ ?

Dacă nu se poate vorbi de un stil de lucru comun actorilor tineri, se pot semnală atitudini înrudite față de procesul construirii personajului. „Pasiunea de a construi” — spune *Octavian Cotescu*; „Sfîrșitul actorului «de har», al lucrului după ureche, conștiința faptului că pregătirea rolului trebuie să fie metodică, sistematică” (*Sanda Toma*). *Florin Piersic* invocă întotdeauna cu plăcere comparația cu construirea treptată a unei clădiri. *Ileana Stana Ionescu* vorbește despre autocontrol și verificare în raport cu soluțiile spontane. Biografia personajului, o documentare mai amplă sau mai restrînsă (după dispoziția de lucru sau comoditatea interpretului), studiul subtextelor, curiozitate față de literatura teatrală, interes față de pregătirea



Melania Ursu-Lina (Să nu-ți faci prăvălie cu scară de Eugen Barbu, Teatrul Național din Cluj)



Mihai Pălădescu-Bontas (Mielul turbat de Aurel Baranga, Teatrul Regional București)

teoretică a spectacolului și a rolului sint date care au intrat în practica de fiecare zi. Dacă este prematur să vorbim despre valorificarea științifică a sistemelor moderne de educație teatrală, este limpede că principiile mari, realiste, ale lui Stanislavski au pătruns temeinic în teatrul nostru. Semnificative sînt în această privință declarațiile celor doi studenți actori cu care am stat de vorbă, Valeria Seciu și Mircea Andreescu, din anul IV, declarații din care reiese că viitorii interpreți nu pot realmente să se apropie de un rol înainte de a-și analiza și înțelege în profunzime partitura.

În cuvîntul interpreților tineri se observă dorința de a nu lucra izolat, strădania de a se integra conștient în munca de ansamblu. *Emanoil Petruș* arată ce greutate ridică pentru actor faptul că uneori decorurile și compoziția de ansamblu îi devin cunoscute abia în ultima fază de lucru, atunci cînd e mai dificil să le subordoneze armonios întreaga muncă de întrupare a personajului, ba uneori nici nu există timp pentru adaptarea la cadrul plastic nou, și astfel se pierde ceea ce se cîștigase înainte în repetiții (ca exemplu, citează spectacolul cu *Cercul de cretă caucazian*). *Sanda Toma* salută inițiativa acelor regizori și scenografi care prezintă, odată cu expunerea teoretică asupra concepției, schițele de decor și costum, făcînd cunoscute, încă din perioada repetițiilor la masă, stilul și particularitățile plastice ale viitorului spectacol și dirijînd efortul de imaginație al actorilor spre telul comun.

La unii actori, în sfîrșit, am descoperit și preocupări mai înalte, care schițează un început de gîndire creatoare independentă. *Leopoldina Bălanuță* vorbește despre plăcerea dezbaterilor, despre bucuria de a căuta împreună cu regizorul și ceilalți interpreți sensuri și soluții, confruntînd documentări și experiențe deosebite, despre verificarea prin polemică a calității artistice a soluțiilor găsite. Actor deplin format, *Emmerich Schäffer* dovedește o maturitate de gîndire, o cultură și o multilateralitate de preocupări care impun. Îi interesează, de pildă, să-și situeze personajele „nu în contextul adevărului istoric, nici în linia unor adevăruri utopice (năzuințe și idealuri, nu realități umane), ci în contextul adevărului omenesc concret-contemporan.” El își impune metodic să nu joace numai personaje literar realizate. A cerut să interpreteze o mulțime de roluri nerezolvate de scriitori, mai ales din dramaturgia de actualitate, tocmai pentru a se obliga să întregască, prin efort

personal, ceea ce nu a izbit dramaturgii. „Actorii care se tem de rolurile slabe se tem, de fapt, de propriile lor goluri de fantezie, experiență și gândire“. El vorbește despre spiritul și muzicalitatea limbii române, al cărei farmec se cere descoperit în marile opere literare, și pe care el, ca actor care a debutat jucând în limba germană, și l-a lămurit studiind cu predilecție pe Arghezi. Atrage atenția asupra sensului expresiv al ritmului în vorbirea scenică, acuză inexpressivitatea amorfa a vorbirii neritmice. Pomeneste piese și roluri pentru care un actor trebuie să se pregătească toată viața, pentru abordarea cărora „documentarea“ este gata făcută încă înainte de începerea repetițiilor, fiindcă personajul îl obsedează de mult pe interpret și a fost îndelung studiat de el. Concepția mare despre rol poate fi conturată în 24 sau 48 de ore după ce distribuția a fost alcătuită, deoarece actorul posedă toate datele teoretice și de problematică ale rolului.

● UN ASPECT ETIC : CALITATEA EFORTULUI

Condiția principală a formării unui actor de tip nou nu este, în definițiile date, numai talentul, ci conștiința necesității și voluptatea efortului superior. „Mulți actori cunosc, datorită talentului și distribuțiilor comode, plăcerea de a juca fără efort — spune *Gheorghe Dinică*. Ei se simt bine în asemenea roluri și se mulțumesc cu atât, dar pierd astfel pentru totdeauna plăcerea de a juca fără efort după efort, ușurința de interpretare cucerită prin muncă grea.“ „Noi trăim câteodată — spune *Octavian Cotescu* — plăcerea rară de a intra firesc și simplu într-un rol, pentru care toate datele ne aparțin. Mai des cunoaștem chinul de a apela la mijloace care ne lipsesc. Acesta ar trebui să fie sensul major estetic al antrenamentului: să ne ofere prin efort posibilitatea de a aborda cât mai ușor partiturile dificile.“

Actorii subliniază exigențele mari ale teatrului contemporan. *Schäffer* se referă mereu la idealul actorului total, susținând că nu crede să atingă vreodată acest ideal, fiindcă a început să se pregătească prea târziu în vederea lui. *Sanda Toma* arată care sînt dificultățile partiturilor dramatice contemporane. „În *Rinocerii* există tablouri în care toată lumea vorbește de-a valma, dar fiecare se aude distinct. Noi sîntem obișnuiți ca fiecare replică rostită să fie ascultată de majoritatea personajelor din scenă — cu excepția așa-ziselor apartouri. Aici, în mai multe grupuri, se poartă mai multe dialoguri distincte în același timp — și ideea reiese tocmai din această interferență. Este o orchestrație în care triou-urile, sextetele, quartetele cîntă fiecare, în același timp, altă melodie, ceea ce pretinde o desăvîrșită tehnică interpretativă a întregului colectiv.“

● PROBLEME DE ÎNVĂȚĂMINT

Am reținut sugestia numeroase cu privire la învățămîntul artistic, sugestia care subliniază fenomenul de relație de necesitate care se instituie între dezvoltarea impetuoasă a vieții teatrale și învățămînt. Actorii tineri recunosc că au cîștigat mult în perioada de studii din Institut, mai ales în ceea ce privește deprinderea de a construi metodic rolul. Se constată chiar o evoluție sensibilă a programelor de studiu. *Emanoil Petruț* nu a jucat în Institut roluri clasice, în timp ce absolvenții promoțiilor mai recente, de pildă cea din care face parte *Irina Petrescu*, au avut de parcurs arii dramaturgice foarte întinse, de la piesele contemporane și dramaturgia începutului de secol XX, pînă la tragicii greci și marii clasici francezi.

Referindu-se atît la colegii ei, absolvenți ai Institutului „I. L. Caragiale“ din București, cît și la actorii care au fost pregătiți la Institutul din Tg. Mureș. *Agnes Peter* ține să sublinieze importanța educației estetice: „Ceea ce au cîștigat evident actorii tineri, datorită pregătirii ideologice primite în școlile de artă dramatică, este capacitatea de a prezenta într-o viziune marxistă omul social, cu toate aspectele existenței sale. Cele mai bune creații ale lor dovedesc priceperea de a caracteriza just relațiile individului cu mediul și cu împrejurările sociale și politice definitorii pentru viața lui, relațiile cu coordonatele morale și ideologice ale vremii.“

Despre necesitatea unei coordonări mai bune a diferitelor studii de arta actorului cu disciplinele auxiliare a vorbit *Octavian Cotescu* (care este și asistent la una din clasele Institutului). Exercițiile de vorbire și mișcare scenică nu se leagă

dele de interpretare, studenții le execută adeseori mecanic, fără să învețe a le aplica în activitatea scenică de fiecare zi. Uneori se ajunge astfel la metode de lucru contradictorii. În anul I, când studenții abia învață să analizeze un text și să aprofundeze sensurile ideii, cursul de vorbire scenică le cere să recite o poezie, variind ritmurile, fără a da însă nici o atenție înțeleșului versurilor recitate. Această împărțire a studiilor în compartimente net despărțite duce la rezultate curioase. Se întâmplă ca studenții care au nota zece la vorbire să nu știe să rostească expresiv un text pe scenă. Este necesar, deci, ca predarea diferitelor cursuri și discipline să fie coordonată armonios, mergînd poate pînă la alcătuirea unor echipe constante, în care actorul-profesor lucrează mereu cu aceiași profesori de mișcare și vorbire, urmărind parcurgerea sistematică a etapelor de învățămînt, în același spirit și respectînd criteriile complexe stabilite în comun.

Observații interesante a făcut *Irina Petrescu*, pînă anul trecut studentă și acum asistentă la clasa profesorului Șahighian. Vorbînd despre sentimentul de nesiguranță pe care îl încearcă la primele ei apariții pe o scenă profesionistă, ea susține că anul V, anul-stagiune, în care studenții nu mai urmau cursuri, ci jucau pe scena studioului spectacole întregi, este o experiență utilă, care merită să fie reluată. Lucrul pe fragmente din anii I, II și III face ca în anul IV mulți studenți să nu aibă suflu pentru a susține un rol important pe o întindere de patru sau cinci acte. Obișnuința de a juca, tot în acești primi trei ani, pe scene-miniatură în săli foarte mici, unde distanța actor-public este de-abia de cițiva metri, creează un ton minor în gestică și exprimare, ton care, pe o scenă mare, în fața unei săli mari, se dovedește cu totul inexpressiv, neteatural, se pierde. Este de primă necesitate un contact cu scena mare, cu sala adevărată și cu rolurile desfășurate pe toată întinderea unei piese, contact mai lung și mai apropiat de ritmica și atmosfera lucrului din teatru.

Și *Irina Petrescu* dezvoltă ideea coordonării studiilor, susținînd că disciplinele plastice și muzicale (mișcare scenică, scrimă, dans, muzică) ar deveni mult mai eficiente dacă s-ar integra într-o viziune de ansamblu, într-o „cultură a mișcării”. Se studiază istoria salutului din secolului al XII-lea pînă în secolul XX, dar mișcările învățate se uită ușor, pentru că nu se leagă de nimic și, ca atare, nu se fixează temeinic în memorie. Dacă, însă, ele ar fi o replică vie, concretă a studiilor de istorie a teatrului pe care le fac studenții — și de istorie a civilizațiilor, moravurilor și obiceiurilor, pe care ar trebui să le facă —, aceste exerciții de mișcare ar fi nu numai memorate, ci și înțelese, asimilate ca acte umane expresive. Este păcat că în Institut nu se fac deloc exerciții cu măști. Actorii tineri ar trebui să știe ce e masca de teatru, ce a adus ea în arta spectacolului, cum se întrebuițează un tip sau altul de mască. Studiile cu măști ar avea și un aport interesant în antrenamentul psihic al actorilor-elevi. În studiile și exercițiile pe care ei le fac în mod obișnuit se pune mult accentul pe firesc, pe veridicitate, pe alegerea unor situații și personaje cît mai apropiate de vîrsta și experiența viitorului interpret. Și asta face ca actorul începător să se elibereze greu de simțul ridicolului și de un autocontrol care poate ușor degenera în inhibiție. Masca eliberează de teama că eul propriu este expus atenției și eventualelor ironii, creează de la bun început chip personajului, și asta dă curaj interpretului să se miște liber pe scenă, să rîdă în hohote, să gesticuleze amplu, să strige. Ea creează în același timp obligația unei expresivități corporale maxime, lipsind pe actor de limbajul mimic și silindu-l, deci, să vorbească prin toate mișcările. *Irina Petrescu* citează ca exemplu experiențele lui Dullin.

În același sens ar trebui să se apeleze și la improvizație (studiile pe care le fac deocamdată studenții nu sînt propriu-zis improvizații, ci mai mult niște exerciții, adeseori minore, de fantezie, care ilustrează noțiuni de psihotehnică). Adevărata improvizație ar trebui foarte mult legată de studiul practic al comediei dell'arte și al farsei populare și apoi extinsă la diferite alte genuri dramatice: ea ar trebui să vizeze nu simpla ilustrare a unei situații propuse, ci întregul complex de capacități creatoare ale actorului — biografia unui personaj fantastic sau real, farmecul și personalitatea lui, fantezia de costum, de gest, de machiaj. Asemenea improvizații nu sînt posibile fără o solidă cultură teatrală, la rîndul lor contribuind la fixarea acestei culturi prin concretizare. Cerîndu-i ca fiecare studiu de improvizație să aducă ceva nou în scenă, ele ar folosi imens la dezvoltarea inițiativei studentului.

Irina Petrescu a stăruit mult asupra necesității de a stimula și a dezvolta complex, încă din Institut, gîndirea și gustul actorului. După părerea ei, examenul-

discuție, menit să pună în evidență cultura generală și capacitățile intelectuale ale candidaților, nu ar trebui să facă parte numai din programul secțiilor de regie și critică, ci ar trebui să se includă și în probele hotărâtoare pentru selecționarea actorilor, pentru ca tinerii care vin spre teatru să știe de la bun început că, pentru a deveni actor, nu este suficient „instinctul” teatral, ci sînt necesare, în aceeași măsură, cultura și deprinderea de a gândi independent. „Ar trebui să se pună mai mult accent pe studiul teoretic, în așa fel încît studentul din anul III sau IV să-și poată forma singur o concepție *realmente personală*, justă, despre rol. Educația gustului nu se poate împlini numai în limita cursurilor de estetică. În mod firesc, ea face parte din programul orelor de artă a actorului și din munca de educație ideologică în cadrul organizațiilor de tineret, tocmai pentru a nu rămîne în stadiul enunțării abstracte a principiilor estetice marxiste, ci a trece la asimilarea lor practică și a le prefăce într-adevăr în criterii esențiale de evaluare, în norme de conduită.” Și tinăra asistentă citează ținuta artistică elevată a cursurilor profesorului Ion Sahighian, care-i învață pe studenți să respingă hotărît tot ce este grosolan, vulgar și facil, în arsenalul mijloacelor de expresie actricești. Altă propunere: să li se dea actorilor posibilitatea să facă și unele studii de regie — de pildă, să răspundă fiecare de concepția, compoziția plastică și ritmică a fragmentului în care nu joacă —, tocmai pentru a se deprinde nu numai cu studiul izolat al unui rol și al unui personaj, ci cu efortul de a gândi în ansamblu creația.

● EMOȚIE ȘI LUCIDITATE; VĂ PLACE BRECHT ?

Dincolo de deosebirile firești, de gust personal și aptitudini individuale, se pot distinge unele atitudini principial diferite, chiar dacă nu totdeauna ele sînt formulate ca atare. Cei mai mulți interpreți tineri preferă modalitatea de teatru psihologic, aș îndrăzni să spun chiar „de trăire”, dacă expresia nu ar fi fost devalorizată prin interpretări confuze; puțini sînt adepți ai interpretării lucide, cu evidentă poziție critică față de rol. Ca punct de reper în definirea acestor poziții poate fi folosit Brecht: mulți preferă să-l citească decît să-l joace (*Victor Reben-giuc, Emanoil Petruț, Florin Piersci, Ion Bessoiu, Leopoldina Bălanuță, Valeria Seciu, Octavian Cotescu, Mircea Andreescu, Agnes Peter*). Unii doresc să-l joace, așa cum joacă și alți dramaturgi (*Sanda Toma, Cornelia Gheorghiu*). Cîțiva sînt admiratori entuziaști ai pieselor și ideilor dramaturgului german (*Irina Petrescu, Emmerich Schäfer, Francisc Fabian*).

Iată două poziții care se opun: *Amza Pellea* — „Teatrul este o formă de cunoaștere care cucerește prin emoție; emoția trezește aici gîndurile, și nicidecum





Tanai Bella-Magda Minu (Ultima oră de Mihail Sebastian, Teatrul Maghiar din Tg. Mureș)

Ion Bessoiu-Ceasovnikov și Ovidiu Stoichiță-Platonov
(Oceanul de Al. Stein, Teatrul de Staț din Sibiu)



Stînga : Ioana Citta Baciu-
Ioana Boiu și Dumitru Pislaru-
Andrei Pietraru (Suflete
tari de Camil Petrescu, Tea-
trul de Stat din Brăila)



Dreapta : Kitty Stroescu-Va-
lia și George Mottoiu-Viktor
(Poveste din Irkutsk de A.
Arbuzov, Teatrul de Stat din
Bacău)

ideile nu declanșează sentimentul. Altfel avem de-a face cu conferințe, tratate, teorii, numai cu artă nu. Asta o cam uită unii dramaturgi, regizori, actori de la noi. Mie îmi place, cînd mă duc la teatru, să rid și să pîng, și cred că și publicul tot pentru asta vine, în primul rînd." *Irina Petrescu* este de cu totul altă părere: „Actorii tineri trebuie să devină purtătorii unui sistem de impresionare a publicului pe cale intelectuală, nu afectivă. Înnecarea în sentiment e primejdioasă: cum simte că a prins, prin emoție, atenția totală, aproape mistică, a sălii, actorul începe să se complacă în această situație și uită și de idee, și de calitate artistică a emoției. Mi s-a întîmplat și mie, în anul IV, cînd jucam *Ifigenia*: vărsam riuri de lacrimi și pe scenă aveam sentimentul împlinirii, pentru că după aceea să-mi dau seama că lacrimile mele nu au nimic comun nici cu poezia tragică, nici cu inteligența atică, și că am făcut din tragedia lui Euripide o dramă personală, aproape mic-burgheză, a unei fete tinere care nu vrea să moară." Aici se întrevăd germeii unor tendințe deosebite, care ar merita să fie studiate. Cert este, în același timp, că, în ce-l privește pe Brecht și teatrul distanțării, domnește o confuzie care se cere lichidată, firește, cu ajutorul criticii. (Unii consideră că este vorba numai de o formulă teoretică fără importanță pentru munca practică, alții mărturisesc că nu au date pentru a înțelege problema, deși i-ar pasiona.) Propunerea lui *Emmerich Schäfer* pare cea mai nimerită: a selecționa și a reține ce se apropie cel mai mult de tradițiile și afinitățile actorilor și publicului de la noi, din marile sisteme contradictorii de învățămînt teatral, cercetîndu-le în spirit creator și critic — Stanislavski, Brecht, a cerceta atent experiențele marilor pedagogi contemporani francezi, englezi și americani. Pentru asta, firește, este nevoie de o cunoaștere aprofundată a acestor sisteme și de experimentarea lor științifică în teatru și în Institut.

* * *

O multitudine de probleme, o multitudine de preocupări, dintre care destule nu au putut fi măcar citate în spațiul restrîns de care dispunem; o generație care caută, încearcă, visează, se străduie să-și formeze o concepție proprie. Propuneri dintre cele mai îndrăznețe și mai interesante: teatre în care să fie construite, de la bun început, săli destinate antrenamentului (*Ileana Stana Ionescu*); școli în teatre (*Cornelia Gheorghiu*); experimentarea unor piese, metode de lucru, concepții creatoare care nu pot fi, dintr-un motiv sau altul, aduse la cunoștința întregului public, de către grupuri de actori, în spectacole-studiu, destinate anume unor dezbateri între specialiști (*Emmerich Schäfer*); dezvoltarea Asociației oamenilor de teatru într-un centru de cultură teoretică și practică și de antrenament constant al actorilor, centru care să aibă un sediu prevăzut cu profesori, săli, biblioteci anume pentru a-și putea împlini misiunea (*Anza Pellea*). Sint exigențele mari ale unei generații care se formează în spiritul maximei autoexigențe și care tinde să dezvolte climatul și condițiile cotidiene de lucru, în așa fel încît să poată da teatrului și publicului tot ceea ce dorește să dea. Idealul tinerilor interpreți, indiferent de gusturile și înclinările lor variate, se concretizează în cîteva obiective comune: dorința de a lucra în colective unitare și armonioase, dorința de a face parte din echipe teatrale constituite în același spirit, pe afinități comune, într-o atmosferă de solidaritate și disciplină, dorința de a întîlni un regizor animator și un director animator, care să nu fie preocupați numai de realizarea unui spectacol sau a altuia, ci să urmărească întreaga dezvoltare a grupului de interpreți. Prin aceasta, tinerii actori se încadrează în linia majoră de dezvoltare a mișcării noastre teatrale, al cărei țel principal este, acum, tocmai crearea unor colective creatoare vii, unitare ca spirit, puternice, care să ducă mai departe, la nivelul cerințelor teatrului contemporan, tradițiile realiste ale teatrului românesc.