

Realizări și metodă

la Institutul de artă teatrală
„I. L. Caragiale”

L

a încheiere de an școlar, producția publică a studenților Institutului de teatru „I. L. Caragiale” se cere privită și judecată în perspectivă: în perspectiva primelor luări de contact cu scena (și mai ales cu sala de spectacol) și în perspectiva dezvoltării. Publicul (și criticul) de teatru ia în studioul Institutului cunoștință mai mult cu latențe și bănuiește, speră, prefigurează, cu aplauzele lui, pe viitorul artist al scenei. Nu poate — nici nu e bine — să-l consacre, dacă are încredere în el și dacă ține la viitorul lui. E recomandabil, așadar, să ne reținem în genere de la calificative categorice, fie că ne e dat să ne bucurăm de surpriza unor performanțe, fie că ne mulțumesc mai puțin unele prezențe, poate sfiicioase, aparent necrescute. Asemenea calificative ar fi pretimpurii, dacă nu și hazardate. În clasa lui Vellescu, marele Grigore Manolescu fusese... un peltic neajutorat. Actul de artă al studentului, așa cum apare ochiului neavizat din sală, recomandă însă și califică, în actorul de mâine, pe maestrul său — virtuțile lui, în același timp pedagogice și animatoare, universul lui de gândire, de imaginație și preocupări artistice. Cariera artistului e prin excelență determinată de formația lui, așadar de temeiurile și direcția inițierii și educării lui în principiile și resorturile elementare ale artei sale. Experiențele ulterioare — cele încercate, ca să zicem așa, pe proprie piele, de-a lungul anilor de profesionism — tind să confirme îndeobște și să continue, îmbogățită, într-o structură individuală distinctă, această formație. Rareori, și nu fără penibile și îndelungate eforturi și rezistențe, artistul renunță la izvoarele care i-au decis profilul. Anii de institut sînt pentru el la fel de hotărîtori cum sînt pentru omul în genere „cei șapte ani de-acasă”.

Insistăm asupra acestor adevăruri comune, deoarece ni se pare că stagiunea acestui an, la Institutul de teatru din București, prin roadele ei evident valoroase, ca și prin cele îndoielnice, se oferă, parcă mai subliniat decît în alți ani, unei aprecieri din această perspectivă. S-au putut constata, de altfel, pe această linie, unele aspecte caracteristice, încă în prima parte a stagiunii.*

* Ana Maria Narti, „Stagiunea institutelor de teatru din București și Tg. Mureș”, „Teatrul”, nr. 1/1963

Mai întâi, un vădit și fructuos efort, în alcătuirea repertoriului de absolută vență al studenților, spre o arie cât mai largă, mai variată de cuprindere a orientărilor artistice și stilistice. Teatrul anticilor (Eschyl, Sofocle, Euripide) s-a întâlnit cu teatrul modern al lui Cehov; Shakespeare și commedia dell'arte cu Anouilh și Brecht; aceștia cu contemporaneitatea noastră, a revoluției și construcției socialiste — Arbuzov, Stein, Everac. A fost un efort menit să repare — și care desigur în bună parte a reparat — o anumită scăpare din vedere (vizibilă în stagiunile precedente) a marilor valori și impulsuri artistic-productive ale construcției și versului, ale „marelui stil” clasic. A fost un efort menit, astfel, să întregască, pe viu, sfera de cunoștințe și să distribuie, în studii practice și realizări cât de cât cristalizate, strădania culturală de pregătire a studenților. A fost, în sfârșit, pe planul formației lor, un efort spre a-i face să înțeleagă și să joace pe clasiți ca artiști ai zilelor noastre și pe contemporani, ca artiști stăpîni pe bazele — clasice, perene — ale artei lor.

Deși în alcătuirea lui ca atare, repertoriul nu e ferit de obiecțiuni (asupra lor, mai târziu), am salutat desprinderea lui de unilateralitate, cu deosebire în fața celorva remarcabile rezultate interpretative. O Jocastă, o Clitemnestră, o Ifigenie — coplesitoare personaje și riscante texte —, de al căror fond răscolitor de umanitate și de a căror rigurozitate formală au fost vizibil pătrunse studentele interprete Liana Mărgineanu, Maria Dandu, Irina Petrescu; o Anna Fierling, această tulburătoare partitură brechtiană, care trimite spre cea mai dificilă compoziție — aceea a semnificațiilor istorice în masca și caracterul personajului —, a fost desenată cu viguroasă economie expresivă de Eugenia Dragomirescu. Un Boțogan, a cărui substanță înalt umană a fost, dincolo de o anumită uscăciune a textului, colorată viu și convingător de Dionisie Vitcu etc., etc.

Asemenea rezultate, pe planul descoperirii și cultivării talentelor, s-au reconfirmat și s-au înmulțit apoi pe parcursul stagiunii. Eugenia Dragomirescu, de pildă, după întruparea Mamei Courage, a îmbrăcat veșmintele de candoare, dar nu mai puțin stăpînite de vigoare, ale *Ciocirlei* lui Anouilh, apoi straietele mîndriei și pasiunii prăbușite ale Cleopatrei lui Shakespeare. Trei orientări caracterologice, categorice diverse; în esență, trei grade de vibrație corespunzătoare unui temperament și unui timbru artistic ce ne surprind prin dispoziții certe spre profunzime și tonuri grave, majore. Îi alăturăm, pentru calități similare, pe Elena Bartok, al cărei contur interpretativ s-a lăsat deslușit în Elena din *Unchiul Vanja*, și mai ales în Maliutina din *Chestiunea personală*; Elena Bartok ne apare în aceste roluri ca un temperament artistic ce se structurează pe o luciditate calmă (fără a deveni cerebral rece), pe înțelegerea gestului și dicțiunii precise și clare (fără a neglija semnificațiile), pe necesitatea unei prezențe scenice efective și depline. În schimb, Irina Petrescu, sîrind de la ținuta și dicțiunea nobilă a Ifigeniei la masca, episodică dar grăitoare, a dezinvolturii burlesc-comice (în *Slujnica* din întîrziata comedie de improvizatie a lui Collalto — *Trei gemeni venețieni*), a dovedit virtutea unei mobilități derutante, dacă nu, dimpotrivă, a unei combustii creatoare ce se vrea cristalizată într-o largă disponibilitate de genuri și stiluri. Pe aceeași linie a mobilității este de reținut Grigore Gonța (triplul Zanetto Bisogniossi din aceeași comedie); poate numai în cadrele comice, deși în fața cumsecade și bine-crescută a unuia din gemeni (cu totul deosebită de compozițiile repezi la care l-au invitat sosilele lui), credem că putem recunoaște și filonul dramatic caracteristic (ușor înclinat spre fiorul minor) al viitorului actor. Nu ne-am putut face o părere tot atât de clară despre Dorina Nilă. A fost, în *Mama Courage*, o Katrin mută, agitată, încrezătoare în om, nefericită, vitează, așa cum se cuvine; dar a fost convingătoare mai mult prin gestul agitației, al omenescului, al vitejei. A fost un Puck viu, zburdalnic, năstrușnic, așa cum se cuvine; dar iarăși a convins mai mult prin ostentația și mimarea zburdălniciei și năstrușniciei. Eforturile interpretării — lăudabile, eforturile; justă, interpretarea — au umbrat ochilor noștri propria ei complexiune creatoare. Bianca, în fragmentul din *Femeia îndărătnică*, nu e de luat în seamă, căci nu face decît serviciu de replicant și de contrapondere albă Ioanei Țăranu, interpreta „scorpiei” lui Shakespeare. Din întîmplare (?), și aceasta se desfășoară mai mult în efortul gestului și accentului îndărătniciei, decît în îndărătnicie ca atare. Mai ea însăși în *Cressida*, fără a atinge însă tonul unei degajări efective în replica tandră a dragostei, ori în cea ușuratică a iubirii ce se trădează, Ioana Țăranu

Mona Mircea (Sonia) și Cornel Coman (Vania) în „Unchiul Vania” de Cehov



solicită așteptarea unei sedimentări de însușiri ce nu-i pot fi tăgăduite. Mai evident, pe coordonatele comicului episodic, Mihai Ioniță a dovedit suculență și inventivitate în Colonelul decrepit din *Mama Courage*, în Lucenzio, Thersit și Flute, din fragmentele shakespeareene *Femeia îndărătnică*, *Troilus și Cressida*, *Visul unei nopți de vară*. Nu putem trece ușor, chiar dacă edificarea e relativă, pe lângă interpretul lui Arturo Ui, Ștefan Iordache. Se cuvine să-i recunoaștem acestuia efortul de a împlini — printr-o grea gimnastică, pe paralelele grotescului ilar și oripilant — sarcina înfățișării în șarjă chapliniană a unui tip de antierou istoric și dramatic. Ne-a lăsat o impresie de inegalitate Sandu Simionică — „puternic” și „natural” în rolul paiaței Giri din *Arturo Ui* și stânjenit parcă într-un rol al propriei sale vârste — în tinerețea și evoluția umană a lui Veder-nikov din *Ani de pribegie*. O adăstare apreciativă față de curățenia sobră a jocului Aurorei Simionică ni se pare îndreptățită, datorită inteligenței alternării pe care a știut s-o realizeze între glacialul ironic (în Doamna Dulfeet din *Arturo Ui*) și căldura adolescentină a Liusiei din *Ani de pribegie*. Demonstrația ei artistică este o promisiune. Ca certe promisiuni ne apar, în ciuda unor încercări mai puțin generoase la care au fost supuse darurile lor, și firava Ana Nagy-Scarlat, pentru tensiunea elocventă cu care a evoluat în *Chestiunea personală* (Hlebnikova); și Dionisie Vitcu, din nou, pentru care compoziția șăgalnicului unchi Fedia din piesa lui Stein a fost un prilej, mai fericit decât încarnarea statuară a lui Oedip, de a-și pune în valoare zestrea creatoare de care dispune (deocamdată); și Cornel Coman, care a știut să deslușească și să poarte, măcar în datele intenționale, povara tulburătoare de umanitate și poezie a Unchiului Vania...

Promisiuni sînt, firește, mai toate elementele Institutului, distribuite în spectacolele de absolvire ce le discutăm. Cu diversitatea lor structurală și cu însușirile lor variat potențate, ele sînt neîndoios tot atîtea rezultate ale sistemului



Dorina Nili (Puck) în „Visul unei nopți de vară”
de Shakespeare

lui general de învățămînt și ale metodei artistic-pedagogice folosite de corpul profesoral, de-a lungul a patru ani, cu fiecare din aceste elemente în parte.

Sînt însă aceste rezultate, privite în ansamblul lor și în perspectiva curîndeii lor integrări în marea vîltoare a mișcării noastre teatrale, și expresia unei reale încheieri de etapă, în procesul de formare — chiar dacă nu de calificare totală — a viitorilor actori? Întrebarea s-a impus judecății noastre, la fiecare nouă promoție. Ea ni se înfățișează însă cu deosebită și — de la spectacol la spectacol — cu crescîndă insistență, în acest an. De ce? Pentru că, dincolo de demonstrațiile individuale ale studenților (firesc felurite din punctul de vedere al împlinirii sarcinilor lor artistice), am deslușit pe scenă, mai izbitor decît în alți ani, la ei — excepție fac foarte puțini — sentimentul unei stăpîniri de sine deficiente. Nu e vorba de o deficiență în ceea ce am numi familiarizarea cu rampa. Stinghereala și stîngăcia, nehotărîrea mersului sau cuvîntului sau

gestului lor scenic (filtrate chiar în unele realizări bune) vorbesc vădit despre cu totul altceva decât despre o deprindere încă neîndestulătoare cu scena, cu ambianța vie și plină a relațiilor scenei cu masa de spectatori. Actorul-student nu pare să se simtă stăpîn pe sine în *relațiile scenice* ale rolului său cu celelalte roluri, în viața spectacolului.

Cînd, după cele cîteva spectacole din prima parte a stagiunii, cronicarul constata defecțiune în munca regizorală a profesorilor cu studenții, el nu atin-gea, în aprecierea lui critică, decât resorturile artistice imediate ale respecti-velor spectacole, nu și implicațiile și consecințele — pe planul programului pedagogic — ale neajunsurilor semnalate. Ba mai mult: dispus să vadă în spectacol cu precădere interpretarea (de vreme ce ne aflăm în fața unor repre-zențații-examen ale unor clase de studenți-actori), el punea concesiv pe plan subsidiar problemele de regie, socotindu-le legate doar de evoluția profesională armonioasă a viitorilor actori și comentînd, așadar, unele aspecte criticabile ale direcției de scenă în spectacolele Institutului, desprinse de aportul individual interpretativ al actorilor-studenți.

Ni se pare, după încheierea ciclului de spectacole ale stagiunii, că o atare concesie riscă să se transforme într-o eroare de principiu, dacă e lăsată a se perpetua. Deoarece, mai cu seamă în teatrul de azi, actul artistic al interpretului nu se poate concepe dezintegrat imaginii dramatic-teatrale de ansamblu. Teatrul e o artă colectivă, nu prin acumularea de forțe, naturi și domenii artistice, ci prin aliaj, printr-un proces de reciprocă imixtiune funcțională a unora în altele. Concepția evoluției solistice a actorului în spectacol e nu numai depășită, dar și golită de sens și imposibil a se realiza efectiv și cu eficiență, sub zodia sub-textelor și a supraproblemelor. Interpretarea unui rol ține, odată cu rezolvarea rolului ca atare, de rezolvarea organizării lui în viața spectacolului — nu în aspectele și culorile, ci în problemele sale de viață. Așa fiind, tocmai pentru că urmărim în producția Institutului nostru calitatea interpretărilor actoricești ale studenților, nu ne e îngăduit — fără a ne abate de la un principiu de bază al artei noastre — nici să lăsăm procesul de închegare a interpretării să se desfășoare autonom, ori paralel cu procesul de construire a spectacolului, nici să judecăm interpretarea ca atare, ca pe un act artistic de sine stătător, plasat doar alături, nu și relaționat de actul de artă global care e spectacolul. Intrarea studentului-actor în spectacol nu este un pas oarecare — ultimul pas — al instrucției lui artistice. E, dimpotrivă, momentul-cheie al anilor lui de învățămînt, mo-mentul culminant, poate cel mai dificil, mai revelator, mai veleităților și însu-sirilor lui.

De aceea, dacă ultimul an de studiu înseamnă pentru student numai un an menit să-l familiarizeze cu „condițiile spectacolului“ (cu „roluri întregi“, cu scena și sala), așa cum ni se oferă să citim în prospectul-program al Institutului, e prea puțin. E și temerar dinspre unghiul de privire al profesorului, dacă acesta s-ar limita la înțelegerea literală a acestor „condiții“ și nu le-ar acorda o accepție mai largă, mai profundă și mai complexă, în sensul familiarizării studentului cu cunoașterea și rezolvarea practică a *problemelor* spectacolului.

Nu cumva neglijarea, ori ponderea prea mică pusă pe atare preocupări (și principii) ducе la ceea ce ne îndreptățea, în jocul și interpretarea studenților, să numim o deficiență stăpînire de sine? Să recunoaștem afirmativa. Față cu alți ani — în care nervul și stimulul regizoral al maestrilor coagula elanurile inter-pretative în spectacole nu numai și nu o dată valoroase, dar de-a dreptul și deschi-zătoare de drumuri, prin originalitatea concepției lor — spectacolele stagiunii actuale sînt, evident, sub așteptări. Cu excepția minorului studiu de vioiciune și exuberanță exterioară care e comedia celor *Trei gemeni venețieni* (clasa I. Șahighian). Și cu excepția clasei lui Al. Finți (lector-asistent C. Rafael), în care viziunea de ansamblu și de omogenitate, de ritm și unitate stilistică, ce apărea clară în spectacolul Brecht (*Mama Courage*), e vizibilă și în fragmentele shakes-peareene, *unificate* într-un ingenios spectacol „baracă“. Și încă: respectivеle frag-mente, selectate cu deosebire în vederea demonstrării, rînd pe rînd, a cîte unui tip de virtuți actoricești, nu s-au desfășurat fără o anumită risipire în umbră a protagoniștilor de plan secund, ori fără o anumită aderență precară a lor la sensurile și sarcinile comune ale spectacolului. Constatarea poate fi însă și expresia unei exigențe exagerate: pedagogul Al. Finți și-a întrodus elevii în universul oceanic, tulburător de vrajă și de capcane, al lui Shakespeare, dar, cu judicioasă precauție, nu i-a lăsat să se avînte prea departe de țârm. Fragmen-

tele ca atare se reduc deliberat la încercări-recitaluri ce se constituie în spectacol, pentru familiarizarea studenților cu *climatul* marii poezii, gândiri și școli de teatru shakespeareene.

Asemenea precauție metologică s-ar fi cerut poate și altor maeștri. Lui Dinu Negreanu, bunăoară, care s-a încumetat să ceară elevilor lui pe *Arturo Ui*, ori lui Constantin Moruzan, când le-a pus în față sarcina de a juca în *Unchiul Vania*. În ce privește *Arturo Ui*, o senzație prealabilă de prea mult și de prea intensiv Brecht, într-un răstimp de studiu scurt și foarte aglomerat, trebuie să fi stârnit pe studenți, chiar dacă linia dramatică a scenelor din *Teroarea și mizeriile celui de-al III-lea Reich* și a Annei Fierling este alta decât linia complex agitatorică a parabolei cu gangsteri. Mărturisita ori nemărturisita intimidare (ba și rezervă) în fața unui text brechtian — înțilnită mai pretutindeni în teatrul nostru, însoțindu-se paradoxal de o suprasolicitată ambiție, nu întotdeauna îndreptățită, de a-l pune în scenă (e adevărat, mai puțin și de a-l juca) — e neîndoielnic că a existat și în Institut. Dar Brecht este prin excelență, în tot ce a scris și în tot ce a teoretizat și pus practic în scenă, o experiență. Pîndită, pe la colțuri, de eșecuri; în primul rînd de eșecul aparentei lui înțelegeri și al montării lui pe măsura și coordonatele acestei „înțelegeri“. Punerea lui în scenă se face în spaima teoriilor lui despre teatru, și de aceea se joacă mai puțin în afinitate cu lumea de idei, de fapte și caractere ale teatrului său. Nu vrem să spunem că *Arturo Ui* s-a născut ca spectacol la Institut, chiar atît de simplist, sub teroarea principiilor estetice profesate — dar nu definitive — de Brecht. E neîndoielnic că s-a depus o muncă mare, serioasă, profund și bine orientată. Și multe momente și laturi ale spectacolului vorbesc despre această muncă. Dar spectacolul — agrementat cu tot ce poate fi în măsură să ridice satira antifascistă a parabolei la eficiența aprig agitatorică, virulent existentă în ea — rămîne inefficient, deși pe toate coordonatele formale (mişcare, culoare, „atmosfera“, chiar și interpretare) e fără fisuri aparente. El rămîne totuși un spectacol zgomotos, însăilat parcă, transparent (fără a dezvălui cu pregnanță semnificațiile așteptate), în care agitația unor măști semnificative nu ajunge să dobindească și greutatea unor caractere, să depășească pragul unei șarje cu obiectiv incert. E limpede că experiența lui a coplesit, în pofida unei unanimități și pline de elan strădănie, dacă nu respirația fizică, respirația artistică a studenților.

Experiența *Unchiului Vania* era, pe alt plan, destinată unui sfîrșit similar. Poezia adîncă a cuvîntului lui Cehov se lasă anevoie luminată de gestul și frazarea, de atitudinea și mișcarea, de mizanscenele așa-numite de școală. Poezia cehoviană e caracteristică. Ea trimite la viața interioară, la o viață grea de cunoaștere, la o expresivitate în stare să împace o mare tensiune cu aparența unei mari placidități — de aci, la un climat scenic de vătuite (dar nu gîtuite) contradicții ritmice. Un spectacol Cehov este, dincolo de anecdotă și ciocnirea de replici, o problemă umană, o stare, o ambianță, un sens, o așteptare specifică. Clasa Moruzan (lector asistent Penciușescu) s-a mișcat în *Unchiul Vania* oarecum dezarticulat, într-o libertate jenată, oprită în loc ori declanșată de jocul logic al dramei, dar indiferentă parcă la sușuri și coborîșuri, străină de adresa acțiunii și de drumul caracterelor. A fost un *Unchiul Vania* la text. E de ajuns? Nu putea fi mai mult? Credem că da. Credem că profesorul n-a încercat să-și ducă elevii pînă la capătul implicațiilor teatrale ale poeziei cehoviene. Nu am fi pretins să și ajungă cu ei pînă la capăt. Nu ajung, uneori, să o facă mici actori consacrați. Dar faptul că în *Chestiunea personală* se realizează totuși, pe planul valorilor de interiorizare și de omogenizare a jocului actoricesc, ca și pe planul climatului dramatic, o anumită mișcare de unificare, revelatoare de sensuri (chiar dacă și aici asistăm la unele momente de dispersiune), e grăitor și impune consecvență. Actul regizoral, pare-se, s-a rezumat, în *Unchiul Vania*, la un proces sumar de indicații generale și de creionare de caractere. Fenomenul apare și în drama tinerească a lui Arbuzov — *Ani de pribegie*. Efortul nervos, febril, depus de clasa lui Dinu Negreanu pentru ridicarea lui *Arturo Ui*, e lăsat aici să alterneze cu o stare de relaxare și să ducă trenant, în meandre încete, spre dramoletă, o acțiune dramatică menită a se dezvolta viu și intens prin lumea și împrejurările care o animă. Regizorul-profesor a pus însă insistență pe latura actoricească în înțelesul strict al cuvîntului, socotind poate îndestulător să ceară elevilor lui să interpreteze caracterizînd, să creeze tipuri și să marcheze etape de devenire, uitînd că totul determină partea și că partea, într-un organism viu, e de neînțeles în afara totului, ori independentă de el.



Eugenia Dragomirescu (Cleopatra) în „Antoniu și Cleopatra” de Shakespeare



Irina Petrescu (Rosella) și Grigore Gonța (Zanetto Bisogni) în „Tre gemeni venețieni” de Aldo Collalto

Sînt cîteva imagini, înainte de a fi de ordin artistic, strîns legate de rolul pedagogic important, pe care, în anul familiarizării studentului cu „condițiile scenice”, îl are de jucat profesorul. Și poate nu desprins de acest rol, se cuvine să ne întoarcem din nou la repertoriu. Pasul înainte, prețios, spre multilateralitate, spre bazele clasice, făcînd anul acesta, rămîne un bun cîștigat. Cu un amendament: a nu se uita versul nostru clasic; a nu se uita sub marea coroană a clasicilor freamătul actualității — dramaturgia noastră contemporană. Alexandrinii lui Hașdeu, Alecsandri, Davila merită să intre în atenția conducerii Institutului, cu prilejul alcătuirii viitorului repertoriu.

De asemenea, piesele originale contemporane ar merita să facă obiectul unei meditații reparatoare, aceasta cu atît mai mult cu cît, din prea puținele piese românești programate, piesa *Surorile Boga* de Horia Lovinescu nu a ajuns la un stadiu de reprezentare.

A așeza un asemenea repertoriu, bine și exigent cumpănit în funcție și pe măsura puterilor artistice-studențești, în stare să-l valorifice, ar fi un al doilea amendament pedagogic. Repertoriul s-ar dovedi astfel și el parte integrantă a studiului practic și un stimulente spre studiu, nu un ideal paralel cu studiu, la care studentul aspiră, fără a putea cu adevărat să ajungă, demobilizîndu-l ori dezorientîndu-l.

Firește, aceste observații privesc doar o latură a complexe activități pedagogice ce se desfășoară la institut, în vederea formării complete, artistice și cetățenești, a viitorilor actori și în vederea sudării lor cu viața și perspectivele generale de dezvoltare a teatrului nostru. În lumina acestor perspective a avut, de altfel, loc la sfîrșitul lunii mai o utilă confruntare de experiențe și păreri între cadrele profesionale ale I.A.T.C. și unii directori și regizori ai teatrelor din țară.

Asupra acestor dezbateri vom reveni.