

### ◆ DINA COCEA

Actorii noștri parcurg acum un proces de amplificare a conștiinței profesionale. Li se cere să nu se mulțumească doar cu ceea ce sînt, doar cu farmecul și cu înzestrarea lor nativă. Un exemplu de conștiință profesională nouă este, de pildă, Dinică. Noi știm cum a intrat el în școală, ce țea pînă era, cît a trebuit să lucreze pentru ca să poată merge mai departe. Dar nu toți actorii, de toate vîrstele, sînt dispuși la un asemenea efort. De pildă, Dunea pare destul de satisfăcut cu sine însuși, deși nici condiția lui fizică, nici dicțiunea nu sînt pe măsura talentului lui. De altfel, în ceea ce privește expresia corporală și vocală defectuoasă, s-ar putea da multe exemple... În Institut s-au făcut lucruri foarte bune, dar trebuie să recunoaștem că mai sînt încă multe de făcut. Numeroși absolvenți pleacă din școală cu defecte, chiar în ceea ce privește studiul lor de bază; cei mai mulți nu sînt destul de antrenați în ceea ce privește expresivitatea plastică, ținuta, valorificarea costumelor etc. Este încă o problemă de studiat.

### ◆ OCTAVIAN COTESCU

Îl admir foarte mult pe Esrig pentru ceea ce izbuteste el să creeze în jurul său, ca preocupare și efort de desăvîrșire a actorului. Întotdeauna îl voi stima pentru metodele sale de lucru, pentru tenacitatea cu care transformă materialul actoricesc, îl înobilează. S-ar putea întîmpla ca el să pună în scenă un spectacol în care să nu reușească, sau cu a cărui concepție să nu fiu de acord. S-ar putea întîmpla ca, uneori, eforturile sale să nu mă convingă, atunci cînd antrenamentul apare pe scenă doar ca antrenament, nu ca rezultat topit în sensul de ansamblu, nu ca senzație de viață, idee trăită. Cu toate acestea, în timp și de la montare la montare, Esrig depune o muncă deosebit de importantă pentru omogenizarea unei echipe de calitate superioară.

Din cîștigurile acestei stagiuni cred că trebuie să cităm tocmai acele spectacole care au izbutit să apropie actori de înzestrări deosebite și să creeze, cu ajutorul lor, sentimentul unității, al interpretării organice și armonioase de colectiv. Mă gîndesc în primul rînd la *Troilus și Cresida*, la *Clipe de viață* și la spectacolul Caragiale-Ionescu de la Teatrul Mic, reprezentații în care este clar că punctul de vedere al regizorului a fost însușit de interpreți, a cîștigat adeviziunea lor, a devenit pe scenă un fapt viu, puternic, trăit colectiv. În felul acesta, ceea ce a solicitat regizorul actorilor s-a realizat nu numai ca succes al unui spectacol izolat, dar și ca treaptă importantă în dezvoltarea unui colectiv de factură nouă.



### ◆ GYÖRGY HARAG

Vedem prea rar, în ultima vreme, actori mari în roluri mari. Or, teatrul nu există fără măiestrie actoricească, iar tinerii, oricît de înzestrați, nu au încă greutatea, densitatea de joc, bogăția sufletească și forța expresivă a actorului în plină maturitate. În ceea ce-i privește pe tineri, sînt trei probleme de rezolvat. Prima este aceea a deficiențelor tehnice. Mulți părăsesc Institutul cu grave greșeli de dicțiune — precipitare în debi-

taresă replicii, pronunție nazalizată, stridente vocale — și fără să cunoască și să știe să folosească puterea expresivă a corpului și a mișcărilor sale. Se pare că aceste materii de bază — vorbirea și mișcarea — nu se predau, deocamdată, cu seriozitatea științifică și severitatea pe care le reclamă teatrul contemporan. Regizorii nu au timp, în scurta perioadă de pregătire a unor spectacole, să corecteze lipsurile actorilor, și așa se face că aceștia continuă să-și poarte deficiențele din spectacol în spectacol.

A doua problemă este aceea a nivelului intelectual. Interpretarea pieselor contemporane, ca și tratarea modernă a repertoriului clasic apelează din ce în ce mai mult la inteligența și cultura actorilor. În unele teatre din București s-a creat climatul favorabil unei asemenea dezvoltări a actorului. Nu cunosc bine stilul de lucru din toate teatrele, dar cred că Liviu Ciulei sau Radu Beligan sînt foarte exigenți cu actorii din trupele pe care le conduc. În schimb, în alte teatre din Capitală și din provincie, actorii tineri, mai ales cei răsfățați cu roluri și succese, se lenevesc; ei nu sînt destul de îndemnați spre o sistematică autocultivare. În cîțiva ani, ei devin mic-burghezi provinciali — repet, acest fenomen se poate foarte bine petrece și în multe teatre bucureștene.

A treia problemă care trebuie serios discutată este aceea a disciplinei. Tinerii actori abuzează de indulgența exagerată a legilor teatrale. Sînt frecvente cazurile în care ei refuză roluri, întîrzie sau lipsesc de la repetiții și chiar de la spectacole. Sînd de vorbă cu actori tineri, i-am auzit nu o dată spunînd că, la Institut, ar fi refuzat un rol care nu le convenea. Faptul mi se pare cel puțin ciudat, în orice caz neconform cu ținuta obligatorie a profesiei. Cred că mai sînt multe de făcut în ceea ce privește educarea disciplinată a actorului, înțelegînd prin disciplină nu doar respectarea normelor reglementare de muncă, ci întreaga disciplină artistică interioară, disciplină a spectacolului, care, știm cu toții, lasă de atîtea ori de dorit.

## ◆ HORIA LOVINESCU

Nu vreau să fac observații prea categorice, dar aș putea să afirm că 80% din actorii bucureșteni, cel puțin, nu au pregătirea pe care o reclamă stadiul actual al teatrului nostru. Am făcut în sensul acesta o experiență la Teatrul „Nottara”. În piesa mea, *Omul care și-a pierdut omenia*, în scenă trebuie să fie prezenți foarte mulți actori. Primul lucru pe care a trebuit să-l cîștigăm a fost să-l convingem pe actorul deprins să fie vedetă și să interpreteze partituri de mare întindere, că acceptarea unor apariții mai scurte nu înseamnă deloc un pas înapoi. Faptul are implicații, și profesionale, și morale. Rezistența pe care am întîmpinat-o a fost serioasă, mai ales pentru că interpreții erau convinși că totul se poate rezolva prin figurația adusă cu 3—4 zile înainte de premieră, că nu este nevoie nici măcar de actori cu o calificare minimă pentru această muncă. Dar, după ce am început repetițiile — abia atunci —, actorii și-au dat seama că nu au condiția fizică necesară pentru a executa ceea ce înainte li se părea neglijabil și sub demnitatea lor. A început drama transpirației. După ce interpreții au cîștigat oarecare antrenament în această privință, am intrat într-o altă etapă. Dîndu-și seama că asemenea roluri „secundare” nu sînt deloc ușoare și familiarizîndu-se cu mișcarea compusă de Stere Popescu, interpreții au început să înțeleagă că mișcarea trebuie împlinită prin trăire, că toată personalitatea lor trebuie să contribuie la însuflețirea schemelor dinamice din spectacol. Acum, unii dintre acești actori își dau seama că fac un lucru foarte interesant — deși, bineînțeles, tot mai înjură. Consecința supremă a acestei experiențe nu este încă nici convingerea fermă și definitivă a necesității antrenamentului, nici formarea unei condiții tehnice superioare (am făcut, deocamdată, prea puțin pentru asta), dar e începutul unui drum al înțelegerii, care conduce de la satisfacția izolată, tradițională a actorului, la mulțumirea născută din viața teatrului în întregul său. De aceea, mi se pare util ca directorii de teatru să găsească piese care pun practic interpreții în fața unor noi probleme de joc. O nouă conștiință profesională a actorului nu se poate forma numai în timpul unor cursuri, deși rezultatele acestora nu sînt deloc neglijabile. Avem în față o muncă de lungă durată și care, desigur, va avea și victimele ei.