

Horia Deleanu

## ISTORIA TEATRULUI ȘI FORMAREA CADRELOR ACTORICEȘTI\*

Ideea consemnării pentru uzul istoriei a diverselor valori ale fenomenului teatral este cunoscută din vremuri străvechi. Așa, de pildă, și astăzi, referindu-ne la construcția teatrului antic, ne întoarcem la una din primele informații de acest ordin, cuprinse în lucrarea lui Marcus Vitruvius Pollo *De Architectura*, care datează aproximativ din secolul I înaintea erei noastre. Tot așa cum, pentru identificarea unui element component însemnat al teatrului aceleiași vremi, apelăm încă la catalogul măștilor, inclus în opera lexicografului grec Pollux, *Onomasticon*, scrisă cam prin secolul II al erei noastre.

Diversele date, informații pe acest vast tărâm — surprinse mai întâi în mod accidental, iar mai târziu adunate cu intenții bine definite — s-au aglomerat de-a lungul timpurilor, ducând la constituirea a ceea ce numim astăzi istoria teatrului.

Paralel cu contururile, din ce în ce mai precise, ale acestei științe care se naște, s-a desemnat și necesitatea folosirii ei în procesul de formare a cadrelor actricești. Ar fi, fără îndoială, cel puțin hazardate afirmațiile menite să susțină că, încă de la primele înjghebări de învățămînt teatral, cum ar fi, de pildă, școala romană a lui Roscius (secolul I înaintea erei noastre) sau școlile chinezești mult mai limpede profilate de prin sec. VIII al erei noastre, s-au făcut, în studiul curent, incursiuni sistematice în domeniul istoriei teatrului. Dar, avem toate temeiurile să considerăm că au existat, într-o formă sau alta — cum e cît se poate de firesc să existe în orice încercare de valorificare și educare a talentului actoricesc —, și implicații de acest ordin.

Nu intenționăm, în afara menționării acestui fenomen, să efectuăm și o incursiune istorică, care să-i analizeze dezvoltarea amănunțită. Vrem însă să remarcăm, apropiindu-ne de vremea noastră, orientarea foarte judicioasă a învățămîntului teatral românesc, care de la începuturi n-a ignorat includerea acestei preocupări în programele sale de studiu. Cursul de literatură, predat de Ion Eliade la „Filarmonica” acum 125 de ani, sau „lecțiile de literatură dramatică teatrală” (cum le intitula autorul), ținute prin 1859 de C. A. Rosetti la școala care funcționa pe lângă Teatrul Național din București, în timpul directoratului său, stau mărturie grăitoare în acest sens.

E un fapt cert, de asemenea, că în secolul nostru autenticele școli teatrale nu numai că n-au putut, dar nici n-au vrut să ignoreze, în planurile lor de activitate, o disciplină care își demonstrase cu prisosință, de-a lungul timpului, marea utilitate. În „Programele școlii teatrale și însemnări despre educarea actorului”, Stanislavski menționează, în afară de studierea mișcării scenice, a vorbirii expresive, a măiestriei actorului — psihologie și caracterologie etc. —, a educației muzicale, necesitatea absolută a însușirii „cunoștințelor din domeniul literaturii, istoriei, costumului, arhitecturii, stilului ș.a.”. La școala lui Reinhardt de la Deutsches Theater, înființată în 1905, se specifica în programul inițial că elevii vor trebui să urmeze în afara cursurilor de tehnică și metodică meseriei, cursuri de teorie și istoria teatrului universal. La cunoscuta școală de teatru a lui Copeau, care se consolidează prin 1920, în afara dezvoltării fizice, a educației muzicale, a dezvoltării capacităților expresive ale corpului, a dicțiunii individuale și corale ș.a., era prevăzută și predarea

\* Acest articol deschide o serie prin care ne propunem să aducem în discuție unele probleme mai importante privind formarea cadrelor actricești în învățămîntul nostru artistic (n.r.)

istoriei teatrului, punându-se îndeosebi accentul pe tragedia greacă, opera shakespeareană, clasicismul francez.

Toate aceste exemple ilustre vin să confirme că valoarea creatoare a unei practici îndelungate a făcut ca, în conștiința contemporaneității, istoria teatrului să devină o componentă indivizibilă a procesului de formare a cadrelor actorești.

Prin ce se explică *însemnătatea practică* deosebită pe care a dobândit-o această disciplină în educarea actorului, în desăvârșirea artei slujitorilor scenei?

Există o justificare inițială în raport cu interesul manifestat de actor față de istoria teatrului, justificare ce se regăsește în forme asemănătoare la pictorul care zăbovește asupra istoriei artelor, la medicul care studiază istoria medicinei, la compozitorul care parcurge istoria muzicii. Prin intermediul istoriei teatrului, slujitorii scenei au posibilitatea cunoașterii formelor incipiente ale artei lor, ca și puțința urmăririi evoluției, perfecționării ei. Fără îndoială că ei sînt îndemnați spre acest studiu nu numai de o curiozitate legitimă în raport cu apariția și descifrarea treptată a tainelor meseriei lor, ci și de o serie de alte rațiuni, foarte utile.

Actorul nu poate, nu trebuie să rămînă un meșteșugar — chiar dacă deosebit de înzestrat — circumscris la granițele riguroase, lipsite de orizonturi largi, ale profesiei sale. Stanislavski menționa în acest sens: „Ca să poți tălmăci operele genilor, trebuie să te poți apropia de ele cu sensibilitate și să le poți înțelege, iar ca să le poți înțelege, trebuie să fii om cultivat“. Exemplul foarte des citat de propovăduitorii exclusiviști, desueți, mistici ai... harului divin, în legătură cu marea actriță franceză Rachel, care ar fi învățat simultan să citească și să joace, constituie în cel mai bun caz o excepție cu desăvîrșire neconcludentă. Tocmai de aceea, apare evident că însușirea disciplinei noastre e determinată la actor, pe de o parte de interesul istoric, pe de alta de necesitatea obținerii unei culturi generale, menite să-i înlesnească apropierea de opera dramatică, în intenția transfigurării ei scenice.

Ar fi însă eronat să considerăm că istoria teatrului rămîne pentru actor o materie de cultură generală, atunci cînd ea devine pentru el o disciplină prin excelență *de specialitate*, o disciplină *practică*. Stanislavski se pronunță fără echivoc în acest sens: „Analiza tuturor marilor tradiții ale scenei, din punctul de vedere al substanței lor creatoare, ar putea aduce un mare folos laturii practice a artei noastre“. În mod evident, de pildă, cunoașterea „substanței creatoare“ a tipologiei comediei lui Aristofan, a empoi-urilor teatrului spaniol sau a bufonilor shakespeareieni, este extrem de utilă, indispensabilă actorilor care trebuie să ajungă pînă la înțelegerea compoziției unei game infinite de personaje din toate vremurile, din toate locurile. În această perspectivă, însușirea istoriei teatrului folosește și la apropierea celor mai bune tradiții în materie de interpretare scenică, la un cîmp larg de asociații practice, care ajung pînă la contemporaneitate, la dezvoltarea, desăvîrșirea, în ultimă analiză, a artei actorești. Am remarcat, în aceeași ordine de idei, că la studenții care se pregătesc pentru cariera teatrală, la tinerii actori îndeobște, dar nu numai la ei, se constată o îndepărtare progresivă de mimetism, de imitația neinspirată, și în raport cu studiul istoriei teatrului care, lărgindu-le considerabil orizontul, îi face să înțeleagă în mod practic existența unei mari varietăți a mijloacelor scenice.

Utilitatea practică a studiului istoriei teatrului nu e valabilă numai în general, pe planul asociațiilor cu tradițiile însușite critic, pe planul desăvîrșirii meșteșugului actoresc, ci și în raport concret cu fiecare obiect dat. Stanislavski se exprimă explicit pe această linie: „Cunoștințele din domeniul literaturii, istoriei... sînt indispensabile pentru crearea piesei, rolului, spectacolului“. Așadar, în raport cu fiecare sarcină scenică dată, actorul apelează, pentru încadrarea ei în epocă, pentru motivarea ei în raport cu ambianța socială, pentru justificarea ei psihologică față de celelalte personaje, pentru integrarea ei în ansamblul piesei și al operei autorului, la cunoștințe de pe tărîmul istoriei teatrului.

În afară de acestea, se mai ridică prin intermediul disciplinei noastre problema de mare însemnătate a educării talentului și, implicit, a orientării lui spre esențial, spre ceea ce poate să-l pună în valoare maximă, sporindu-i în același timp eficacitatea socială. Sîntem în mod categoric împotriva unei prejudecăți neștiințifice, care nu ostenește să circule: este vorba despre pseudoteoria atotputerniciei talentului, a intuiției suverane, care, pasămite, pot face abstracție de studiu, de educație. Cernîșevski făcea o remarcă extrem de interesantă: „Talentul oferă numai posibilitatea acțiunii. Care va fi valoarea acestei acțiuni, depinde de sensul ei, de conținutul ei. Dacă Rafael ar fi pictat numai arabescuri, păsările și floricele, în aceste arabescuri, păsările și floricele ar fi fost evident un talent considerabil, dar

atunci v-ați fi oprit oare plini de elavie în fața acestor floricele și păsărele, ar fi fost oare înălțat, purificat, spiritul vostru privind aceste fleacuri agreabile?" Întorcându-ne la domeniul nostru, este evidentă, și pe acest plan, rațiunea educativă, practică, a istoriei teatrului, care trebuie, în mod științific, analizând latențele diverselor roluri și piese, să îndrumeze actorul, nu în urmărirea floricelelor de stil gratuit și a arabescurilor verbale inutile, ci în căutarea și susținerea marilor teme sociale, revoluționare, argumentându-le valențele scenice, audiența la public, posibilitatea de valorificare supremă a talentului.

\*\*\*

Încercînd să demonstrăm interesul istoric, valoarea instructivă generală și mai cu seamă marea utilitate practică pe care le prezintă disciplina noastră în formarea cadrelor actoricești, este necesar să ne oprim cu multă atenție asupra *liniilor directe* ale cursului, asupra modului în care trebuie predată istoria teatrului, pentru ca ea să-și atingă țelurile însemnate de educare, orientare, perfecționare a talentului slujitorilor scenei.

O linie directoare esențială în tratarea istoriei teatrului trebuie să o constituie învățătura leninistă despre cele două culturi, opusă fundamental teoriei reacționare, care încearcă să escamoteze, și în acest domeniu, lupta de clasă, pledînd pentru ideea unui torent unic în cultură.

În *Note critice în problema națională*, Lenin arată: „În sinul *fiecărei* culturi naționale se găsesc *elemente*, fie și nedezvoltate, de cultură democratică și socialistă, fiindcă în sinul *fiecărei* națiuni există mase de muncitori și exploatați ale căror condiții de viață creează în mod inevitabil ideologia democratică și socialistă. Dar în sinul *fiecărei* națiuni există și o cultură burgheză (iar în majoritatea cazurilor, chiar o cultură ultrareacționară și clericală) și, ceea ce trebuie să remarcăm, nu numai sub formă de „elemente”, ci sub formă de cultură *dominantă*. De aceea „cultura națională” în genere *este* cultura moșierilor, a popilor, a burgheziei”. (*Opere*, vol. XX, ed. P.M.R., 1950).

În această lumină, este absolut necesară sublinierea rolului fundamental al fenomenelor progresiste de pe tărîmul teatrului, legate de formele sociale cele mai înaintate, chiar dacă în perioada apariției ele par relativ slabe și nu se impun atenției, la o analiză superficială. De aceea, este foarte vătămătoare poziția obiectivistă, care se mărginește, în miopia sau în reaua ei intenție, la o rudimentară constatare a aparențelor, neglijînd valorile avansate, care, chiar dacă par firave la un moment dat, au în fond o însemnătate deosebită, chezuînd dezvoltarea autentică, rodnică, a teatrului. Așa, de pildă, reprezentanții istoriografiei de teatru reacționare se străduiesc să ignoreze în contemporaneitate existența celor două culturi din societatea burgheză, încercînd să definească „antiteatrul”, psihologia desprării, a inutilității, a dezamării morale, ca direcție unică în teatrul vremii noastre. Ei se încăpăținează să reducă dramaturgia din zilele noastre la Eugène Ionesco, Becket, Ustinov, refuzînd să recunoască lucrările lui Sean O'Cassey sau Arthur Miller, de exemplu, care, dacă nu reprezintă o tendință majoritară, reprezintă în schimb tendința esențială, cea mai demnă de luat în seamă, din teatrul occidental contemporan. Tot așa, dacă ne întoarcem în timp la evul mediu, sînt ipocrite și inutile lamentațiile în legătură cu generalizarea caracterului mistic al manifestărilor teatrale, atunci cînd în aceeași vreme au existat, pe acest tărîm, evidente valori populare, realiste, incomparabil mai interesante, care trebuie reliefate cu cea mai mare pricepere.

Pentru a nu greși în această direcție, ni se cere o cunoaștere foarte amplă, cuprinzătoare, a fenomenelor teatrale din fiecare epocă, dublată de un ascuțit spirit de discernămint. Fiindcă noi nu păcătuim dacă, referindu-ne la sfîrșitul veacului XIX, scoatem în evidență virtuțile artistice ale unei Réjane, Sarah Bernhardt sau Eleonora Duse. Dar păcătuim, fără îndoială, dacă nu ne ocupăm, în același timp, de mai puțin celebrele, dar extrem de importante teatre populare, ca Volkstheater de la Viena, Teatrul „Schiller” de la Berlin, Maison du Peuple de la Bruxelles, sau Théâtre du Peuple de la Bussang.

În general, este extrem de important să urmărim contribuția poporului la nașterea și dezvoltarea diverselor manifestări teatrale, la evoluția istoriei dramaturgiei și artei spectacolului. În comunicarea *Valorile folclorice — sursă de cunoaștere a istoriei teatrului*, făcută la cel de al II-lea Congres Internațional de Istoria Teatrului de la Veneția—1957, am încercat să susțin această teză, asociînd-o cu caracterul

democratic al teatrului și cu problemele reconstrucției producției teatrale contemporane. Intrigată de această legătură, care ni se pare firească într-o concepție științifică, democratică, asupra istoriei teatrului, presa italiană a calificat comunicarea drept „inovatoare și revoluționară”, dezbateră continuând în revistele de specialitate occidentale („Il dramma”, „Maske und Kothurn” ș.a.), care au ezitat să ia o poziție netă. Mai mult decât atât, chiar în Congres, prof. Goffredo Bellonci a contestat cu vehemență manifestările populare ca teatru, mergând până și la negarea cunoscutelor „Sacre rappresentazioni” din evul mediu și considerând, într-o viziune cam aristocratică, că toate acestea sînt lipsite de „formele inițiale ale artei”. E interesant de semnalat că tot acolo, elvețianul dr. Edmond Stadler a recunoscut că nu e cazul „să restringem noțiunea de teatru la teatrul de artă”, și că trebuie acordat „noțiunii de teatru sensul cel mai larg cu putință”. Mi se pare că negarea valorilor folclorice din acest domeniu înseamnă contestarea izvoarelor vii, autentice, ale teatrului; înseamnă o negare a caracterului democratic al acestei arte; înseamnă, în ultimă analiză, o denaturare a istoriei teatrului, de care nu avem voie să ne facem vinovați în studiul și predarea disciplinei, menite, între altele, să orienteze drumul rodnic al actorului pus, în primul rînd, în slujba poporului său.

În strînsă asociație cu problema identificării celor două culturi și în mod esențial a „elementelor, fie și nedezvoltate, de cultură democratică și socialistă” (V. I. Lenin); în intimă legătură cu contribuția poporului la înflorirea teatrului, se pune și problema evidențierii rolului fundamental al tendințelor realiste în dezvoltarea dramaturgiei, a artei spectacolului. De aceea, este absolut necesar să privim istoria teatrului ca o istorie a nașterii și dezvoltării realismului (pe planul literaturii dramatice și al artei scenice), în luptă adeseori violentă cu diversele tendințe anti-realiste, de substanță retrogradă, manifestate de-a lungul vremurilor într-o formă sau alta.

\*\*\*

Acestea fiind liniile directoare esențiale ale tratării istoriei teatrului, să ne oprim acum asupra cîmpului ei de cercetare, asupra *sferei de investigație*.

Diverși teoreticieni pornesc de la o falsă dilemă: teatrul autorului, teatrul actorului sau teatrul regizorului? Aceste alternative nu există în realitate, în măsura în care diverșii termeni citați se asociază în unitatea dialectică dintre conținut și formă, unde conținutul păstrează primatul, rămîne definitiv. În această perspectivă, istoria teatrului nu poate fi concepută nici numai ca o istorie a literaturii dramatice, nici numai ca o istorie a diverselor elemente ale artei spectacolului, ci ca o istorie a fenomenului teatral în toată complexitatea lui.

Astfel, rămîne fără sens ideea autonomiei abstracte a textului dramatic, care duce la susținerea exclusivă a unei istorii a literaturii dramatice, desprinse cu desăvîrșire de arta spectacolului. Cu toate acestea, s-a ajuns și la teoretizarea acestei autonomii. Saint-Saëns menționa că: „o simfonie de Beethoven se citește la gura sobei, așa cum se citește o tragedie de Racine: și una și alta, ca să existe, n-au nevoie să fie interpretate”. Răspunzîndu-i parcă, Goethe însemna în *Convorbiri cu Eckermann*: „o piesă care n-a fost, încă din vremea concepției ei, scrisă de poet pentru a fi jucată cu o tehnică apropiată, nu e făcută pentru teatru”.

Pornind de la criteriul de ordinul celor enunțate de Saint-Saëns, și nu numai de la acestea, s-a dizolvat de multe ori, în mod cu totul arbitrar, istoria teatrului în istoria literaturii dramatice. Or, cît ar fi de stupid, de exemplu, să ignorăm perioada extrem de înfloritoare, deosebit de interesantă, a comediei măștilor din secolele XVI, XVII și începutul lui XVIII, pentru simplul motiv că nu s-au păstrat decît în măsură neînsemnată izvoarele dramaturgice, scenariile comediei dell'arte? Sau, poate fi cît de cît înțeles teatrul primelor decenii ale veacului nostru, pomenind numai despre dramaturgi și ignorînd, în Rusia pe Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Meyerhold, Vahtangov, Tairov, sau în Franța pe Copeau, Gémier, Lugné-Poe, Dullin? Și, oare, epocile de teatru în care au strălucit Tomasso Salvini, Lekain, Garrik, Șcepkîn, Talma, Irving, Ermolova, Constantin Nottara și Aristița Romanescu, pot fi concepute în afara existenței acestor inegalabili actori?

Tot așa, însă, e absurdă și considerarea exclusivă a unei istorii a diverselor elemente ale artei scenice, în măsura în care textul, momentul ideologic, rămîne baza spectacolului, constituind elementul său primordial. Tocmai de aceea, în studiul istoriei teatrului se cer combătute tezele lui Appia, Gordon Craig, Gaston Baty, de



pildă, care pledează pentru limitarea contribuției operei dramatice în spectacol, slujindu-se de text ca de un simplu pretext pentru reprezentarea teatrală.

Din aceste motive, considerînd spectacolul ca un tot, în care nici un element nu figurează de dragul simplului acompaniament, trebuie ca în studiul disciplinei noastre, actorul să se obișnuiască să gîndească teatrul ca o imagine de sinteză, în care literatura dramatică și elementele artei scenice coexistă într-o unitate dialectică.

Nu trebuie să uităm însă că apreciînd fenomenul teatral în perspectiva unității dintre text și realizare scenică, trebuie să-l raportăm la un anumit loc, la anumite condiții, la un anumit public. Fiindcă, absența spectatorului dintr-o relatare istorică văduvește imaginea de ansamblu a teatrului, nu dă în întregime măsura valorii sociale a teatrului într-o vreme sau alta. Publicul creează spectacolului un anumit climat emotiv, ajungînd la comuniunea cu actorul și autorul, sau refuzîndu-și în mod categoric adevizunea. Aceste date se cer consemnate și transmise pe cît cu putință de istoria teatrului, neuitînd să diferențiem anumite categorii de public și reacțiile lor caracteristice. Cît de semnificative și emoționante sînt, de pildă, două momente relatate de istoricii teatrali care s-au aplecat cu enorm interes asupra perioadei Marii Revoluții Socialiste și a războiului civil! În zilele de după Octombrie, la Teatrul „Aquarium” din Moscova se juca *Sărăcia nu e viciu* de Al. Ostrovski. Imediat după spectacol, un marinăr din Baltica, neputîndu-și stăvi entuziasmul, s-a ridicat pe scenă și a făcut actorilor teatrului, o recomandare generală: „Alegeți pentru noi piese, care ca un acumulator de nădejde să ne dea o încărcătură de forță și să ne transmită curajul de a dobîndi pînă la capăt victoria”. Sau, în altă împrejurare, la Kiev, în vremea luptelor cu armatele contrarevoluționare, se juca *Fintina turmelor* de Lope de Vega; după ce ascultau monologul înflăcărat al Laurenciei, care chema la răscoală pe țărani din satul Fuenteovejuna, ostașii roșii aclamau pe actori, ieșeau din sală și se îndreptau nemijlocit de la teatru pe front să se bată cu bandele lui Petliura. Poate fi oare înțeles, cu toată bogăția sa de sensuri, teatrul acestei epoci, dacă se ignorează momente ca cele de mai sus, sau altele de același ordin? Sigur că nu. Tot așa cum, la noi în țară, vremea revoluționară care a adus în fotolii, în loji, în staluri un spectator nou, de o calitate admirabilă, nu poate fi în nici un caz consemnată de istoria teatrului fără acest spectator.

Publicul nu poate și nu trebuie să fie ignorat în studiul disciplinei noastre. La al II-lea Congres de Istoria Teatrului de la Veneția, un reprezentant englez a recomandat inițierea unei istorii a publicului. Ideea nu e lipsită de interes, fără îndoială, dar riscă, parcă, privită izolat, să rămînă desprinsă de solul ei firesc. Fiindcă am credința că această istorie a publicului, cu extrem de utile implicații sociale, poate să pară cam stingheră, dacă nu e presupusă în cîmpul vast, complex, de acțiune al istoriei teatrului.

Acceptînd ca esențială în studiu asociația indivizibilă dintre text, spectacol și public, raportate la epocă, la condițiile ei istorice, politice, economice, nu trebuie să facem abstracție de gîndirea teatrală a vremii, de contribuțiile aduse dezvoltării teoriei teatrului. Poate fi oare parcursă în mod serios istoria teatrului, dacă se face abstracție de Diderot și *Paradoxul actorului*, de Lessing și *Dramaturgia hamburgheză*, de opiniile emise de Gorki în articolul *Despre piese*? Sau nu rămîne incompletă înțelegerea teatrului vremii și a personalității scriitorilor respectivi, dacă nu analizăm opiniile exprimate asupra artei scenice de Shakespeare în *Hamlet*, de Goldoni în *Teatrul comic*, de Molière în *Critica Școlii femeilor*, de Maiakovski în *Baia*? Concluzia necesității imperioase a abordării acestor probleme se poate desprinde, între altele, și din cele cîteva exemple citate.

\*\*\*

Limpezite fiind acum elementele componente, sfera de investigație a istoriei teatrului, e cazul să ne oprim asupra modului în care trebuie cercetată opera dramatică — baza indiscutabilă a oricărui spectacol — pentru uzul actorilor, în vederea formării și dezvoltării lor.

Trebuie să pornim de la ideea necesității unei cunoașteri cît mai aprofundate a textului, a autorului, a cadrului istoric general, din partea actorului. Această premisă a creației actoricești contrazice tezele care pledează pentru interpretul viu, devenit în mod mecanic „un element mobil al decorului” (Gordon Craig), sau pentru „actorul ce va dispărea și în locul lui vom vedea un personaj neînsuflețit, care va purta, dacă voiți, numele de supramarionetă” (tot Gordon Craig). Ridicîndu-se în mod implicit împotriva acestor puncte de vedere mecaniciste, care neagă

momentul ideologic esențial în creație, Stanislavski atrage atenția că: „artistul autentic are nu numai o misiune educativă, ci și una de colaborare cu autorul operei literare“.

În urmărirea participăției conștiente, avizate, a actorului la procesul de muncă asupra rolului, se cere deprinderea lui continuă, perseverentă, cu înțelegerea istorică a piesei, cu pătrunderea profundă a semnificațiilor sociale. Datoria istoricului de teatru este să convingă pe actor, pentru întreaga sa activitate ulterioară, că textul dramatic dat, că autorul dat nu constituie cazuri particulare, fenomene singulare, ci că ele rămân întotdeauna, în ultimă analiză, niște produse sociale. În această intenție, sînt recomandabile în studiul disciplinei noastre, și fără îndoială nu numai aici, asociațiile continue, care nu asimilează mecanic, ci creator, personaje, situații dramatice, interpretări scenice, opere, autori.

Gîndindu-ne la analiza nemijlocită a operei dramatice, ne amintim din nou niște indicații stanislavskiene: „Studiile științifice pe tărîmul literaturii, istoriei... trebuie să pornească din viața însăși, adică trebuie să fie legate de cerințele practice ale teatrului, ale artei și scenei noastre“.

Constituind din aceste indicații unul dintre motto-urile cursului de istoria teatrului, pornim în studiul nostru de la ideea că opera dramatică constituie cea mai fertilă sursă de valorificare ingenioasă a talentului, asociindu-ne celor spuse odată de Copeau: „Toată originalitatea interpretării noastre... nu va veni decît de la o cunoaștere aprofundată a textului“. Pe o linie asemănătoare trebuie să trezim în actori acea credință scenică, despre care vorbea Vahtangov, credință determinată de adeziunea totală, fierbinte, a interpretului la conținutul dramei progresiste, revoluționare, susceptibilă să ajungă la luminile rampei.

Pentru a atinge toate aceste obiective, noi trebuie să abordăm piesa de teatru, nu în planul unei analize literare superficiale. Ea se cere disecată, pentru uzul actorilor, în perspectiva obligatorie a supratemei și a subtextelor. Așa, de pildă, referindu-ne la *Micii burhezi*, nu putem rămîne la aparența temei conflictului dintre generații, trebuind să descifrăm marea supratemă gorkiană a combaterii filistinismului, mentalității mic-burheze, reacționarismului politic al vremii. Sau, ocupîndu-ne de *Mutter Courage*, nu e suficientă înțelegerea micilor și marilor necazuri ale Annei Fierling, fiind necesară scoaterea la iveală a supratemei brechtiene: lupta împotriva războiului nedrept și a coterjului de năpaste care se abat asupra oamenilor simpli. Tot așa, analizînd *Ploșnița* de Maiakovski, nu realizăm mare lucru dacă desfacem sensurile imediate ale replicilor pronunțate de oamenii viitorului din partea a doua a piesei, fără să identificăm subtextul lor grav, important: Prisîpkin, elementul declasat, arivist, posedat de instincte egoiste, mic-burheze, este și va fi considerat fiară, neom, în lumea eticii comuniste.

De asemenea, nu ne putem limita la o relatare, chiar foarte amplă, a acțiunii, fără a stabili liniile directoare ale conflictului, timpii inițiali ai declanșării lui, în drumul spre deznodămînt. Actorului trebuie să i se indice, în studiul disciplinei noastre, toți acești timpi, făcîndu-l să parcurgă simultan textul și diversele perioade posibile ale spectacolului. Intr-un chip asemănător, noi nu rămînem în cursul nostru la indicarea liniei generale a rolurilor principale, stabilindu-le pivoții, momentele scenice-cheie și fazele esențiale de dezvoltare. Pornind de aici, cerem în seminarii studenților-actori nu o analiză rece a piesei și a rolurilor, ci le recomandăm un început de identificare cu ele, așteptînd răspunsuri care să se apropie — descinzînd din supratemă și subtexte — de schița tratării lor scenice. Experiențele de acest ordin au dat rezultate foarte bune, în măsura în care studenții-actori s-au apropiat, pe această cale, și afectiv de istoria teatrului, deslușindu-i mai explicit natura *practică*, strînsă legătură cu meseria lor. Și aici, am urmărit în foarte mare măsură recomandăția stanislavskiană: „actorii vor înainte de toate să joace, să acționeze, și tot ce îi ajută nemijlocit la crearea rolului... e luat de ei cu pasiune“.

Urmărind dezvoltarea facultăților și cunoștințelor logice și psihologice ale studenților-actori, tratăm cu minuțiozitate, după cum e foarte firesc, meandrele vieții interioare a personajelor și așezarea lor bine gîndită în eșafodajul judicios al piesei. În aceeași intenție, seminariile din ultimii ani de studiu alternează analizele diverselor categorii de eroi cu referatele de sinteză, menite să dezvolte puterea asociativă a viitorilor actori.

Nu neglijăm niciodată, în afară de aceasta, descifrarea amănunțită a problemelor de compoziție ale piesei, urmărirea resorturilor intime ale arhitectonicii ei, fiind convinși, ca și Stanislavski, că: „Artistul, asemenea maestrului, trebuie să cunoască construcția sau mecanismul operei poetului, acțiunea sau dezvoltarea ei. Dar

cel mai important este ca artistul să știe dintr-o dată să descopere centrele principale ale piesei, nodurile ei nervoase, care nutresc și mișcă întreaga operă a poetului și-i dau tonul. Cunoscându-le și studiindu-le, artistul apucă dintr-o dată în miini cheile și soluția piesei și a operei poetului".

\*\*\*

Pe lângă abordarea practică a operei dramatice, strins asociată cu perspectiva spectacolului, există în studiul istoriei teatrului necesitatea folosirii unor *materiale ilustrative*.

Oricât de mare ar fi puterea de evocare a celui care predă cursul, oricât de sugestive ar fi imaginile pe care le face să se nască în fantezia studentului-actor, el nu va izbuti niciodată să reconstituie o reprezentare teatrală, o epocă de teatru, fără ajutorul unui material concret, destul de variat. Cantitatea și adesea valoarea eficace a acestui material scad proporțional, pe măsură ce ne îndreptăm atenția spre vremi mai îndepărtate. Așa, de pildă, referindu-ne la timpul foarte apropiat, putem folosi discurile, imprimările pe bandă de magnetofon (ocasionale, speciale, de la spectacolele de teatru radiofonice), proiecțiile cinematografice (de asemenea ocazionale, speciale, sau filme-spectacol). Am putut constata însemnătatea considerabilă a acestor mijloace ilustrative, discutând *Azilul de noapte*, alături de prezentarea filmului-spectacol respectiv și a fragmentelor de la spectacolul M.H.A.T. dintr-o peliculă comemorativă, sau însoțind prezentarea piesei *Mutter Courage* cu discurile pe care sînt imprimate songurile interpretate de Helene Weigel și Ernst Busch. Raportînd studiul la epoci de care ne despart veacuri, ne-am slujit cu mare folos de fotografii, ilustrații, planșe, schițe de decoruri și costume, machete ș.a., care au completat în mod fericit relatările orale și analizele de texte.

Sînt foarte interesante, în această ordine de idei, unele opinii ale lui Stanislavski, cuprinse în „Programele școlii teatrale și însemnări despre educarea actorului”. Gîndindu-se la parcurgerea unei istorii vii a costumului, el socotea util ca fiecare elev al școlii de teatru să confecționeze, sub îndrumarea istoricului teatral și a croitorului, un costum de epocă; rezultatul tuturor acestor exerciții ar putea constitui, la capătul anului școlar, o panoramă relativ completă a costumelor din diverse vremi. În legătură cu istoria arhitecturii, a stilurilor diferitelor epoci, i se părea potrivit ca fiecare elev al școlii de teatru să construiască două proiecte de machete — de camere, clădiri, exterioare —, pe care să le poată susține cu ajutorul tuturor comentariilor istorice necesare.

Aceste propuneri nu ni se par obligatorii în forma dată, fără nici un amendament, dar credem că ele indică, în orice caz, o linie foarte rodnică de asociație a învățămîntului teatral cu practica, linie pe care o considerăm — legată de analiza piesei de teatru, de studiul istoriei teatrului în general — esențială în predarea disciplinei noastre.

\*\*\*

Am încercat — după o sumară justificare istorică, subliniind însemnătatea practică a cursului, identificîndu-i liniile directoare și sfera de investigație, stabilind în acest cadru criteriile de cercetare a operei dramatice și ale folosirii materialelor ilustrative — să schițăm premisele de predare a disciplinei noastre în școala nouă de teatru, dezvoltată în condițiile admirabile, create de regimul de democrație populară. Am vrut să demonstrăm că istoria teatrului nu este o disciplină teoretică generală, ci una de strictă specialitate a actorului, o materie practică, indispensabilă în formarea sa armonică, complexă, de om cultivat, artist-cetățean, meseriaș iscusit și inspirat. Forma orientare marxist-leninistă, învățătura stanislavskiană, frumoasele tradiții realiste ale școlii de teatru românești cheazăuiesc posibilitatea de desăvîrșire, pe aceste linii, a predării istoriei teatrului; disciplină practică fundamentală în procesul de creștere a cadrelor actricești.

În pragul unui nou an universitar, cu experiența și maturitatea cîștigate după 15 ani de la Eliberare, o dezbatere largă, cuprinzătoare, asupra celor mai bune mijloace de educare a viitorilor actori ni se pare cît se poate de utilă, cu perspective