

PROMOȚIA '86

Institutul de artă teatrală și cinematografică
din București

■ OPERA DE TREI PARALE de Bertolt Brecht

...„Datoria voastră, actori, / Este / Să fiți cercetători și învățatori în arta de a-i trata pe oameni. / Cunoșcîndu-le firea și arătîndu-le-o, îi învățați / Cum să se poarte între dinșii. / Li învățați marea artă a / Conviețuirii“.

(B. Brecht)

Demonstrarea oportunității și eficacității înscrierii în repertoriul studioului studențesc a unui text brechtian nu-și mai are rostul... Rămîne de constatat cum au reușit tinerii ucenici ai Thaliei să se conformeze unui precept pe cît de lapidar, pe atît de complex: „Arta să promoveze instructivul în formă recreativă!“. Două obiective majore de realizat, în contextul unei literaturi dramatice clădite pe un complicat eșafodaj dialectic, uzînd de contradicții și paradoxuri într-un ingenios și subtil joc al ironiei și sarcasmului.

Rescriind după două secole „The Beggar's Opera“ a englezului John Gay, Brecht s-a prevalat de pitorescul **fabulei** picarești, conferindu-i semnificația de spațiu existențial limită: **substructura** unei societăți măcinate de ireconciliabile contradicții. În această imagine alegorică se reflectă „lumea ca junglă“, sînt etalate legile absurde ale universului labirintic minat de rigide, stricte determinări și condamnat la autodistrugere. Prezentînd

prin metaforă (și hiperbolă chiar) „rădăcinile lucrurilor“, respectiv procesul de înstrăinare a omului de propria sa esență, iremediabilul optimist Bertolt Brecht spera într-un puternic șoc care să-i smulgă pe indivizi din inerția sistemului, din cercul aspirațiilor meschine, dezumanizante. Idee directoare esențială, suflul mobilizator este urmărit constant, cu egal și pregnant echilibru, pe deplin convingător, în montarea de la studioul Institutului. „Stilizarea să potenteze naturalul“ se cere în **Micul Organon**. Și într-adevăr, spectacolul echipei conduse de profesorul și regizorul Ion Cojar, asistat de Gelu Colceag (avînd și sprijinul profesorilor de expresie vocală și corporală), se definește prin **eleganță, vigoare, grație** — trei atribute ale evoluției scenice fără de care distanțarea nu se produce. Căci elementele emoționale se cer nu eliminate, ci subordonate înțelegerii raționale, într-un efort de „emancipare“. Expresia mimată a raporturilor umane, adică acel „gestus social“, este asociată cu ritmul dictat atît de natura sentențios-didactică a replicilor, cît și de tempoul songurilor. Impuse din scriitură deci, atitudinea critică, implicarea activă, „libertatea calmă“ (adică deliberată) devin stare comună și pentru actor, „cel ce arată“, și pentru spectator.

Antrenați în reprezentații de factură mai mult sau mai puțin similară (orice montare modernă implică un anume coeficient de „distanțare“), pregătiți prin exerciții complexe la orele de curs, actorii din diferiți ani de studiu fac față în mod meritoriu dificilului examen. Cum e și firesc, unii cu mai multă siguranță, alții încă timid, cu inerente șovăieli. Toți însă înscriși cu fermitate pe traiectoria rolurilor. Onerosului șef de poliție, George Alexandru ar trebui poate să-i accentueze nota terifiant-ridicolă, amplificînd sugestia inițială a penibilului travesti în care își face apariția temutul „tigru de Brown“; eschiva lașă a „tovarășului de arme“ (gata la profit, oricît de dubios, dar



„Opera de trei parale“ — un dialog purtat la rampă cu spectatorii...

uitind de „prietenul de-o viață“ la primul șantaj mai serios), stupiditatea scrupulului de conștiință la un astfel de ins se cer mai puternic evidențiate, deci mai „jucate“. Egal cu sine și egal față de talentul său cert, dar care trebuie stimulat și nu cantonat într-un singur emplot, Dan Aștilean este, ca și în **Rosencrantz și Guildenstern**, în compania unui personaj care-l solicită pe aceleași coordonate de compoziție. Caracterul caricatural al bătrînului Peachum este prezentat clar și vehement — un inflexibil profitor, un abil speculant, persiflant fals îndurerat, întreprinzător și totuși lăsînd impresia unui neajutorat, umil și detestabil. Doru Bandol deschide reprezentația, „dă tonul“, în postura cîntărețului ambulant care afișează seninătatea cinică a primului refren „...Și rechinul își arată / Colții aprigi, de temut /.../ Mackie-ucide cu mînușă, / Și-are-un pumn neprihănit... /.../ În mulțime rîde Mackie : / Nimeni n-o să-l dea-n vileag...“ Pînă la antracul următor el intră în forță și în pielea banditului recalitrant și nerecunoscător, Mathias. În interpretarea Ruxandrei Bucescu, Lucy este o sclifosită, dar și foarte maleabilă ființă care se adaptează (la propriu și la figurat) situației, în funcție de cerințele momentului, ale interesului personal mai ales, fiind calină sau vijelioasă, intrigantă versată sau bună cama-

radă de îndată ce e vorba să-și croiască viața „pe principii comerciale“. Acolit slugarnic și nătîng, cu inițiative pripite și izbucniri mucalite, Bogdan Ghelu, Jacob, speculează la maximum, într-un registru însă monocord, un umor burlesc ce pare a-i fi foarte la îndemînă. Carmen Ionescu este imprevizibilă așa cum personajul i-o cere : ca mireasă inocentă, stîngace și împiedicată, odată cu balada lui Jenny, logodnica piraților, începe să cliștîge aplomb pînă la metamorfoza completă, cînd se dezvăluie matroană autoritară. Ochi languroși, cărare pe mijloc, Mircea Rusu, șarmant Mackie-Șiș, cu alura fantelui de mahala infatuat, sigur de ascensiunea rapidă („Ce înseamnă spargerea unei bănci pe lingă fondarea unei bănci“), are eleganța pozată a gentlemanului cu mînuși glacé, bălăcit însă prin „mocirla lumească“. Un plus de causticitate i-ar potența ridicolului erou morga de teribil blazat căruia destinul îi sare în ajutor. Deși în rolul antipaticei doamne Peachum, Cerasela Stan, simpatică, cucceritoare — ca de obicei — primește aplauze la scenă deschisă pentru că știe (și deocamdată păstrează măsura) să-și iște prilej de gaguri — multe și mărunte, dar care, laolaltă, caracterizează personajul : o jalnică și abjectă creatură amețită mai tot timpul de băutură, mobilizîndu-se doar atunci cînd e convinsă că profitul e

pe cale să-i scape ; se redresează și trece la acțiune, iar gura-i ca o meliță nu iartă pe nimeni și nimic.

Acestor studenți din anul IV le sînt parteneri colegi mai mici care se descurcă bine, după disponibilitățile și posibilitățile fiecăruia. Oana Ștefănescu (anul III) irumpe spectaculos : o foarte agreabilă prezență scenică dublată de o personalitate artistică puternică. Dezinvoltă, realizează portretul dificil al cocotei și sentimentală și interesată, cu momente de regret lacrimogen, dar și cu tardive și profitabile vendete. Lui Ștefan Lenkisch (anul III) i-a revenit sarcina să individualizeze pe unul dintre cei ce formează gloata „cerșetorilor profesioniști” și o face în pedantă „manieră” englezească. Cornel Scripcaru (anul I) este și el un ireproșabil Smith, purtător de zîmbet flegmatic, astfel că, deși deocamdată doar polițist, se arată un demn „aspirant” la tagma justițiarilor „fără prihană” : „Judecătorii noștri sînt incoruptibili. Cu nici o sumă de bani nu-i poți convinge să facă dreptate”. Viorel Păunescu (anul I) debutează corect ca „nevinovat” pastor și cerșetor din mulțimea figurată simbolic. Mihai Bica (anul II) purtător deocamdată de atuurile vocii și staturii pentru a fi borfașul Jimmy. Il secondează Sandu Bindea (anul I) — Walter. Ilie Gilea (anul II), Aurelian Burtea (anul III), Florin Busuioc (anul III) fac figurație onest, animînd ambianța intenționat cenușie și strict funcțională — o uriașă cușcă — a decorului semnat de Diana Cupșa. Viu și colorat, senzual, dar neostentativ, este grupul fetelor purtînd stigmatul „robiei trupești” : Cecilia Bîrboră, Emilia Popescu, Rațuca Penu, Mariana Petre (toate, anul II).

Muzica lui Kurt Weill, comentariu ironic cu pondere substanțială în expunerea persiflantă a acțiunii, reprezintă pentru tinerii interpreți antrenați în șarja comică un suport al dialogului purtat la rampă cu spectatorii. Songurile sînt totodată și un sîmbure polemic permanent adus în prim-plan. În plan secund, nevăzut (ascunse după o perdea) se păstrează pînă la final doar cele două instrumentiste, Sorina și Liana Creangă — o surpriză binevenită. Pentru că și datorită rigurozității fondului muzical, această montare izbuteste să fie o autentică și modernă farsă tragică : amuză, incită, dar mai ales îngrijorează, provocînd demistificări etern revelatoare.

■ D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

Tînăra regizoare Dana Dima (încă studentă în anul IV, clasa condusă de Cătălina Buzolanu) glosează îndrăzneț pe marginea operei marelui comedigraf și incită întreaga echipă la o mereu necesară competiție întru originalitate. Avansînd puncte de vedere ferme, urmărește o severă analiză a ceea ce înseamnă degradarea fizică și psihică a omului. Scăpat de sub control, veleitarismul ia formele cele mai aberante. Este exact ceea ce se întîmplă cu personajele piesei, aceste creaturi pe cît de bizare, pe atît de comice, și care au suferit caricaturale hipertrofieri. Ele inșele se plasează la marginea societății, compromise nu de apartenența lor suburbană, ci de condiția subumană în care s-au cantonat. În spațiul scenic inspirat creat de scenografa Doina Rîpeanu, simbolul supradimensionat al „lumii pe dos” își află o oglindire, inversîndu-se ; în fundal se întrezărește o imagine a lumii antice, estompată de trecerea vremii — un artificiu plastic ce-și propune să potențeze, prin contrast cu seninătatea așa-numitei vîrste de aur a omenirii, întunecata reprezentare a spiritului înstrăinat de sine.

Interpretarea regizoarei se sprijină pe o premoniție a autorului : „Nebunia va fi cîndva starea normală a minții omenestii ! Planeta noastră va fi un vast balamuc !”. Carnavalul provoacă impactul revelator : masca era destinată să ascundă identitatea personajelor dar lucrul acesta elementar nu mai e posibil, pentru că flagelul degradării i-a atins deopotrivă pe toți, nivelîndu-le personalitățile, anihilîndu-le voința. Eroii se complac în promiscuitate, în minciună, preferă să se prefacă ; ei nu văd și nu înțeleg decît ce le convine. Ajung chiar să fie convinși că totul este așa cum trebuie, astfel ca, la rîndul lor, cei din jur să nu le observe viciile, cusururile. Incapacitatea de a tranșa o situație ambiguă îi determină să se precipite în cele mai stupide acțiuni, grăbiți să-și treacă timpul într-o inconștientă uitare de sine. Traiectoria lor existențială este definitiv închisă, orbita corupției fiind mereu aceeași. Nici în perimetrul prea strîmt al „frizeriei-model”, nici dincolo, nici dincoace de paravanele localului sau de ușa turnantă, personajele nu mai au scăpare. Vesel-dementa conciliere din final e schițată ca o pastişă



„D-ale carnavalului“ — o manieră clovnească de interpretare

a „cinei de taină“, improvizată în curtea din dos (sau din față?).

Intenția parodică, împinsă pînă la limita grotescului, se menține permanent, în perspectiva celebrei afirmații: „Simt enorm și văd monstruos!“. Hazul amar se naște din nonsensul relației aparență-esență. Jocul de lanterne din scenabalului — cea mai bine pusă la punct — luminează în pulsații intermitente manifestările de generală și intrucitva disimulată abulie.

Maniera clovnească de concepere a rolurilor a dat interpreților prilejul să-și exerseze atît inventivitatea, cît și agilitatea, solicitîndu-i la o caracterizare directă (printr-un limbaj riguros ce ține de stăpînirea tehnicilor improvizației) și indirectă (prin forță de sugestie). Fiecare actor a fost stimulat să-și găndească partitura ca pe o tentativă de oglindire deformată, burlescă, menită să evidențieze o anume particularitate care integrează personajul respectiv în mecanismul circular al unei existențe absurde.

Deplasarea în scenă provoacă impresia că eroii se află într-o uriașă centrifugă, fiind foarte aproape de ipostaze bufone, chiar marionetistice. Așa încît și personajele secundare ajung în prim-plan, iar profilul protagoniștilor pălește uneori printr-o mai mult sau mai puțin deliberată aplatizare. Pentru că a avut posi-

bilitatea să se implice în două posturi diferite, George Alexandru le conferă o notă comună inerția. Chelnerul său e — culmea! — beat, dar nu într-atît încît să uite să boteze băutura și să „încazeze“ toți clienții; ca agent de poliție, printr-un gest și un detaliu de costum, indică aspectul ridicol a ceea ce se înțelege îndeobște prin „forța oarbă care lovește“ (el o face și cvasi-mută). Mircea Rusu îl prezintă pe Ipstat ca pe un ins apatic, interesat doar de „loteria“ personală (afacere trucată pe care toți i-o trec cu vederea, sacrificînd și francul de rigoare, pentru că au nevoie ca „autoritatea publică“ să le mușamalizeze propriile matrapazllcuri); imperturbabil, el profită, sau mai bine zis îi e suficient să „se impună“ doar „verbal“. Nae Girimea în interpretarea lui Stelian Nistor este un fante de mahala cam șifonat, cam obosit, extenuat de asiduitatea amorezelor; își face apariția, neașteptat, printr-o intrare „secretă“ — trapa pivniței din prăvălie — și acționează mereu ca în transă, față de Mița are automat o reacție de respingere, în schimb de Didina e irezistibil atras, oriunde și oricînd. Constantin Cotimanis—Pampon are masivitatea și deprinderile unui fost tist de vardiști, ca și umorul și umoarea din topor a trișorului de meserie, căruia nu-i convine să fie înșelat nici în amor, deși s-ar zice că nu prea pune la inimă, con-

tinând urmărirea mai mult ca să-și satisfacă orgoliul și să-și consume energia. Crăcănel al lui Mihai Sandu Gruia este un mic bufon al soartei, actorul detaliind copios fervoarea imbecilității ultragiante și voluptatea martiriului pentru indiferent ce cauză; în pragul celui de-al optulea „caz de traducere“, e disperat, dar întrevede soluția „salvatoare“ — mariajul care să-i oficializeze „coarnele“ pe deplin meritate. Cerasela Stan nu se lasă ispitită de efecte violente — cele mai la îndemână pentru portretizarea electricei ploieștence: zbuciumul eroinei se păstrează într-un registru reținut, avînd ca reper o durere mocnită (sporită și prin gagul luxației la gleznă), moșul războinic din creștet și gestul pasional cu care strînge la piept, în chip de scut, un capac de cratiță, ca o vajnic-lamentabilă luptătoare ce este Mița Baston. Nevricioasă, isterică, Didina Gabrielei Baciu într-o continuă agitație bolnăvicioasă, are crize, accese de ris straniu, dar și provocator.

Invitați în reprezentație, doi reputați tineri actori joacă plini de entuziasm, amintîndu-și de primele lor afirmări. Marian Rîlea, după un remarcabil Iordache realizat nu de mult, atacă în vervă și rolul Catindatului cu ochii tulburi și apucături de cleptomani, personajul său face echilibristică (la figurat, dar și la propriu), amestecînd perorațiile cu acrobațiile, delirul verbal cu aburii alcoolului. În viziunea lui Gheorghe Visu, Iordache e marcat de un teribil scepticism — formă de istețime a nulității ce viețuiește printre mai proști hărțuit de mușterii, de damele jupînelui, chinuit cînd de foame, cînd de somn, nu se ambalează prea mult, caută să se eschiveze, se retrage la timp, pregătește „banchetul“ final, dar preferă să rămînă deoparte, păstrîndu-se într-un fel de obscură complicitate cu „cel de sus“, și intervine prompt pentru a pune punct reprezentației. Tot el susține și vocal lăitmotic melodic, un șlagăr al anilor '30 „Dă-mi gurița s-o sărut...“. Aranjamentul muzical semnat de Mircea Florian imprimă culoare și ritm derizoriului.

Spectacolul acesta — examen de regie — certifică un nou talent ce face dovada unei serioase pregătiri profesionale, cu înclinații spre erudiție și capacitate de traducere a ideilor în metaforă scenică, tinăra regizoare urmînd să-și consolideze stilul de lucru cu actorii, pentru rafinarea expresiei originale.

■ REGINA BALULUI

de Nicolae Mateescu

Viața scenică a unui text dramatic poate uneori să influențeze și împlinirea lui literară. Este cazul piesei lui Nicolae Mateescu, readusă în atenția publicului la cinci ani de la premiera absolută, datorită entuziasmului echipei de studenți (curs de zi și seară), sub conducerea regizorală a lui Gelu Colceag. Au survenit în această nouă versiune schimbări de accente, nuanțări ale intrigii, acum centrată pe raportul dintre individ și mediul din care, mai mult sau mai puțin organic, facem parte fiecare. Constantă se menține o foarte discretă nedeterminare a planurilor de joc (scenografia Dianei Cupșa fiind concepută ca o pluralitate de locuri de acțiune), ce pregătește efectul-concluzie al montării. Există în reprezentație și deliberate caricaturizări (discutabilă modalitate de a puncta cu nerv, suplimentar, expozițiunea, de a sublinia satira). Subiectul — bineînțeles — a rămas același: unei tinere muncitoare i se propune să facă film. Propunerea vine din partea unui regizor secund, care speră să-și poată astfel dovedi în fine capacitatea profesională. El ar vrea să demonstreze că poezia există în stare brută peste tot în jurul nostru, iar eroi de film pot fi oricare dintre semenii noștri (ingenioasă, în acest sens, soluția regizorală a diapozitivelor, realizate de studentul-operator Dan Nanoveanu). Alegerea e determinată de o vorbă-n vînt a unui șef de a căruia părărire depind multe pe platourile de filmare și care a remarcat-o pe față, emițînd formula stereotipă „de astfel de chipuri avem nevoie în filmele noastre“. Simburele conflictual îl formează competiția dintre ambiție și aspirație, dintre posibilități și veleități. Interesant e faptul că eroii sînt handicapați nu atît de condiția lor, cît de lipsa de orizont, de mediocritate și mentalități obtuze. Și exemplificările pot începe chiar de la personajele secundare. Cu hazul său bolovănos, Bogdan Ghelu, căruia pe viitor îi sînt necesare și partituri de altă factură, înfățișează un chelner dintr-o clișeu amărită, care-și intimidează clienții povestindu-le despre trecutul său de ospătar la... Buzău. Dalila Gall (anul IV seară) intruchipează o fătucă ti-



O secvență cu fior dramatic : finalul la „Regina balului“

midă, dar atrasă de necunoscut, cu mici izbucniri de îndrăzneală reprimată la prima constrângere din afară ; actrița forțează însă nota de stângăcie a personajului. George Alexandru îl joacă exact pe băiatul șmecher, un pic invidios, cu pușuri de sinceritate și prea de timpuriu blazat. Carmen Ionescu colorează pitoresc hachițele unei machieuză fandosite, dornică să-și manifeste „superioritatea“ față de o novice. Cerasela Stan, ca de obicei stăpână pe meserie, șarjează oarecum portretul șefei autoritare, obsedată să facă bine cu de-a sila, chinuită în fond că n-a urcat în ierarhia socială atât cât consideră ea că ar fi meritat. O fină ironie transpare în compoziția lui Constantin Cotimanis, în rolul tatălui, cu gîndirea și gesturile lente specifice omului de la țară, căruia lucrurile i se par mult mai simple. Dan Aștilean, într-un rol care nu-i solicită prea mult imaginația, jonglează cu poza cabotină a regizorului nonconformist. Fermecător ca totdeauna, Ion Roxin evoluează cu dezinvoltură în postura de dandy afanisit. Mircea Rusu surprinde plăcut într-o ipostază inedită, aceea a șoferului, șofer de autobuz, gelos nu din dragoste pentru nevastă, ci din teamă de gura lumii. E singurul personaj care-și reprimă orice aspirație, pentru că nu-i place să aibă probleme, nici la slujbă, nici în familie, mulțumindu-se cu micile comodități ale căminului, pijama, papucii, televizorul, eventual un

păhărel, o cafeluță. Atașant prin trăire sinceră, Doru Bandol convinge redînd fără exagerări, dar și fără suficientă forță neliniștea unului spirit animat de dorința afirmării. Ioana, în interpretarea Ruxandrei Bucescu, apare ca o ființă sensibilă, senzitivă, cu naivități și susceptibilități inerente, dar și cu momente fruste, proprii personajului. Nemulțumită de ea însăși, eroina și-a dorit să poată fi „mai ceva“ ca madame Vișoiu, vecina de bloc cu mașină și fără grija condicii, așa că „luată de val“ (vezi leitmotivul tandru-ironic „Barca pe valuri“), se agață de ocazia ivită și nu mai vrea să renunțe cu nici un preț la visul de a fi vedetă. Interpreta emoționează și în scena destăinuirii făcute tatălui care nu-i înțelege zbućiumul, și în scena deznodămîntului, cînd își strigă revolta neputincioasă. Spectacolul studentesc sugerează în final că protagonistă, asumîndu-și condiția, a reușit să se domine, izbutînd chiar prin tentativa artistică să se detașeze de limitele mediului. Frumoasă și cu fior dramatic este secvența ce încheie reprezentația reflectoarele sînt îndreptate spre sală, iar pe scenă se improvizează „o fotografie“ de grup a echipei „de filmare“ ce-i include pe toți actorii, personajele, solidare, invitîndu-ne, prin intermediul regizorului din „filmul în piesă“ la care am asistat, să încercăm și noi, spectatorii, să medităm asupra poziției noastre în societate.

Porniți la drum alături de iubii actori și dascăli Amza Pellea și Octavian Cotescu, absolvenții de astăzi au fost preluați, cei de la cursurile de zi, în anul II, de către profesorul universitar Ion Cojar, șeful catedrei de arta actorului și regizorului de teatru, asistat de profesorul asociat Gelu Colceag, iar cei din prima promoție curs seral, în anul IV, de către profesorii asociați Mihai Mălaimare și Mircea Constantinescu. Spectacolele Studioului „Casandra” — reprogramate și în (de-acum tradiționala) microstagiune de la Teatrul „Bulandra” — constituie o producție echilibrată, toate cinci montările în premieră* devenind chiar evenimente ale stagiunii teatrale bucureștene, cu ecou la un public larg. Poemul dramatic Miorița de Valeriu Anania a fost un bun prilej de a-i obliga pe studenți să se conformeze rigorilor versului și unui anume stil, sobru, dar și de vibrație emoțională. În Rosencrantz și Guildenstern, spectacol de diplomă al regizorului Radu Băieșu, echipa și-a asumat răspunderea de a impune în premieră absolută piesa lui Tom Stoppard, un text polemic prezentat într-o viziune modernă. O ambițioasă întreprindere a fost și Opera de trei parale, montarea avînd o acuratețe stilistică deosebită, în acord cu principiul brechtian al distanțării. O piesă de actualitate, Regina balului, a unui debutant în dramaturgie, Nicolae Mateescu, a fost readusă în atenție de Gelu Colceag, proaspăt diplomat în regie, conferindu-i-se, cu aportul entuziaștilor interpreți, o nouă dimensiune etică. Studentă a regizoarei Cătălina Buzoianu, Dana Dima și-a propus și a reușit ca, împreună cu întreaga trupă, să înscrie în seria versiunilor scenice actuale ale operei marelui Caragiale încă o montare incitantă cu D-ale carnavalului.

Alte două spectacole, în premieră anul trecut, au fost menținute pe afiș și în stagiunea aceasta, și datorită unui constant succes de public: Eunucul de Terențiu (jucat sub egida Teatrului „Bulandra”) — un sculptor exercițiu de stare ludică, un posibil mod de modernă abordare a clasicilor — și Dragostea pusă la încercare — scenariu de Mihai Sandu Gruia după texte de commedia dell'arte, pus în scenă de lector universitar Sergiu Dan Pop și interpretat cu o debordantă fanfanzie de studenți ai ambelor clase (colaborarea aceasta funcționînd mereu și fiind extrem de benefică).

Absolvenții promoției '86, urmăriți și în reprezentații ale anilor anteriori, unii dintre ei și pe scenele teatrelor din Capitală sau în filme, anunță o dezvoltare armonioasă, datele talentului lor nativ căpătînd strălucire printr-un susținut antrenament profesional. Condiția fizică excelentă, tehnica vocală și a plasticii corporale, dobîndite prin disciplina exercițiului, le-au dezvoltat apetitul inventivității, disponibilitatea de joc. Procesul continuu de investigare, orientat atît către sine, cît și spre realitatea înconjurătoare, spre lumea personajelor studiate, apoi interpretate, s-a axat pe un principiu director: libertatea de creație. Înțelegînd prin aceasta libertatea de expresie estetică, dar și libertatea de gîndire, capacitatea de comunicare personală, inteligentă, susținută de un solid eșafodaș al motivațiilor logice. Cultivînd în egală măsură respectul tradiției și larga deschidere spre nou, spre experimentul de substanță, pedagogii au reușit să formeze — iată — nu mai puțin de 16 actori extrem de interesanți: George Alexandru, Dan Aștilean, Doru Bandol, Ruxandra Bucescu, Radu Bogdan Ghelu, Carmen Ionescu, Mircea Rusu, Cerasela Stan; și Iuliana Ciugulea, Constantin Cotimanis, Mihai Sandu Gruia, Elena Manoliu, Stelian Nistor, Cristina Oprean, Petre Panait, Ion Roxin (curs seral). (Mat bine zis, 15 + 1, Ion Roxin fiind un actor format, care și-a încheiat studiile de specialitate și a obținut diploma după ce a acumulat multă experiență scenică.)

* Vezi și „Teatrul” nr. 1/1986.