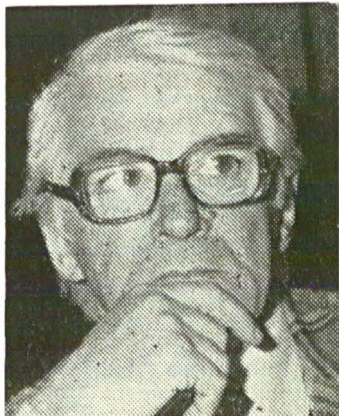


# Atelier

Ion Cojar:

„Pedagogia e creație  
din perspectiva vechii...”



Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, recunoscut ca una dintre importante școli de actorie ale lumii, tinde spre o continuă modernizare a metodelor de lucru cu studenții. Concomitent cu un firesc proces de integrare a noi cadre în corpul profesoral (dascălilor cu bogată experiență pedagogică — Ion Cojar, Sanda Manu, Olya Tudorache, Dem Rădulescu, Adriana Marina Popovici — alăturându-li-se Mircea Albulescu, Gelu Colceag, Mihai Mălaimare, Florin Zamfirescu, Mircea Constantinescu), are loc și o inovare a metodologiei de predare a artei actorului. Este în proiect un manual de Artă actorului. Noii veniți în institut și-au adus și ei contribuția la diversificarea și îmbogățirea programei de învățământ. Florin Zamfirescu a avut ideea interpretării unor interviuri autentice apărute în presă, astfel că pe viitor ele vor constitui o etapă de lucru pentru studenți, iar Mihai Mălaimare a lucrat cu grupa sa — pentru diversificarea mijloacelor de expresie — exerciții de pantomimă și clownerie.

Animatorul și coordonatorul acestor încercări este prof. univ. Ion Cojar, aflat în fruntea catedrei de Artă actorului și regizorului de teatru. Orice discuție despre arta actorului și regizorului purtată cu domnia-sa are drept reper numele unor Stanislavski, Max Reinhardt, Lessing, Kant, Hegel, Tudor Vianu, Anton Dumitriu. Dintotdeauna preocupat de teoretizarea pedagogiei artei actorului, lucrează în prezent la un amplu studiu — rod al unei experiențe și strădanii de peste trei decenii de activitate teatrală, desfășurată în trei ipostaze : actor, pedagog, regizor.

— Care dintre aceste profesii teatrale credeți că reprezintă adevărata dumneavoastră vocație ?

— Vocația?... Citeodată am inclinat să cred că regia. La început de tot am fost convins că aceea de actor. Iar acum a început să mi se pară și mie că este pedagogia — prea mulți mi-o spun.

— Vă propun să începem cu începutul. Cum ați ajuns la actorie ?

— „Microbul” teatrului l-am avut dintotdeauna. De când eram mic de tot (trei-patru ani), muream de curiozitate să asist la intrarea locomotivei în gara Chizătău, unde locuiam. Dar, în același timp, urlam de frică. Ca să tac, ai mei mă duceau după colțul clădirii, dar și din brațele mamei mă întindeam să mai văd locomotiva. Paradoxalul se manifesta de pe atunci. La anumite sărbători aveau loc spectacole pe o estradă de lemn improvizată în curtea bisericii. Aici cînta și celebrul cor din Chizătău, azi centenar. Tărâanii dansau jocuri populare sau jucau teatru de amatori. Bubiutul scîndurilor scenei mă fascina. În vacanțe, puneam în scenă piese, cu amatori. În ultimii doi ani de liceu am înjghebat o echipă de teatru cu care ne deplasam la sate.

În 1950, am dat examen și am reușit la Conservatorul din Timișoara, secția actorie. Dar în aceeași zi m-am prezentat și

la examenul preliminar pentru regia! Profesorul Ion Aurel Maican m-a admis, recomandându-mă pentru București, facultatea de regia de film. Am renunțat la actorie și am plecat la București. Dar la sesiunea din iunie am picat! Noroc că peste o lună era examenul de admitere la regia de teatru. De data aceasta am reușit.

— În ce consta un examen de admitere la regia în anul 1950 ?

— Cred că într-o privință era mai edificator decît astăzi. Se purtau dialoguri libere cu candidații pe teme foarte diverse. Eu, de pildă, am fost provocat la o discuție despre literatura Greciei antice. Și pentru că eram absolvent al Liceului clasic mixt de la Timișoara, unde elina și latina se învățau foarte serios, am recitat începutul din *Iliada* în elină apoi pasaje din Hesiod. Le mai știu și acum, (Recită.) Am făcut o analiză la *Antigona*, spunînd pe dinafară Cîntul Corului despre om. (Recită.) Apoi mi s-a cerut să desenez pe tablă o temă. Nu mi-a fost greu. Pe vremea aceea mă fascina Dürer. Cînd nu aveam ce face, copiam, desenam după Dürer. Nu aveam un ideal legat de plastică. Imi plăcea să mă încerc, să mă verific, să mă exprim și prin desen. În liceu avusesem un profesor de muzică foarte sever, care ne obliga la audiții muzicale

și la frecventarea concertelor. Educația muzicală nu consta doar în cunoștințe generale, dascălul ne obliga să tratăm disciplina lui ca pe o materie de bază. Așa că am învățat istoria muzicii, armonie și contrapunct, dezvoltări de teme.

### — Cum decurg astăzi examenele de admitere ?

— Nu avem voie să discutăm cu candidatul. Nu există posibilitatea de a-l testa direct și concludent. Trebuie să ne încadrăm într-un dialog-tip. Pentru a se asigura condiții egale tuturor candidaților,

### — Cum reușiți să deosebiți candidații talentați de cei netalentați ?

— Este o întrebare-capcană ; ea presupune un răspuns ce nu poate fi înțeles decât în urma expunerii unui anumit sistem de gândire și a unei experiențe formate în timp ; oricum, nu este o chestiune de metodologie. Intervin aici atâtea elemente încât este imposibil să dăm rețete de detectare a talentului. Individualitățile sînt atît de diverse... Există un complex de teste prin care se pot constata niște aptitudini. Dar de aici pînă la certitudinea e o cale foarte lungă. Este de discutat modul în care virtualități ascunse într-un om se pot concretiza într-o expresie. Cîți oameni virtualmente talentați, din cauza unor condiții concrete, nu ajung să se manifeste concludent... Tocmai asta este o problemă fundamentală a pedagogiei artei. Trebuie pornit de la Lessing : „În mai mare măsură decât adevărul, interesează drumul către adevăr“ (citez aproximativ). Păstrînd ca scop obiectul artei, pedagogia este o problemă de metodologie. Ne poate fi de ajutor filozofia obiectului și cea a metodei. Există un studiu foarte interesant al marelui profesor Tudor Vianu care ne poate fi de folos în clarificarea problemelor ivite în raportul dintre obiect și metodă. Sigur că pe artist îl definește opera. Și atunci accentul cade pe valoarea pe care o reprezintă obiectul. În acest caz, după cum explică Tudor Vianu, mijloacele interesează mai puțin. Dar cum noi lucrăm cu oameni, deși ne interesează rezultatul, de ei trebuie să avem toată grija pentru a ajunge la obiect. Pentru noi omul este important. Și mai exact, „omul din om“. Criteriile care funcționează în prezent sînt posibile într-o anumită determinare, dar sînt de parte de a fi ideale.

### — Să ne întoarcem în timp pentru a afla cum ați devenit profesor.

— S-a întimplat ca atunci cînd eram student în anul trei, decanul de pe vremea aceea, A. Pop Marțian, să mă ia asistent la clasa sa de actorie. Dar am abandonat

acea colaborare. Nu rimam... Tipul de rigoare al lui Marțian nu-mi convenea atunci. Cînd eram în anul patru, maestrul Hălățeanu mă chema de multe ori la clasă pentru a lucra scene cu studenții săi (Ion Pavlescu, Boris Ciornei). La fel și Marietta Sadova. Aceste asistențe împlătoare mi-au prilejuit un contact nemijlocit și discuții pe probleme de pedagogie artistică și cu Finteșteanu, Moni Ghelerter, Alexandru Finți, Aura Buzescu a propus conducerea Institutului și a obținut aprobarea, astfel că din 1954 am început să funcționez ca preparator simplu, neîncadrat, fără plată, asistent la clasa dîmnecai de actorie. Anul următor am regizat spectacolul meu de diplomă cu **Tragedia optimistă**. În distribuție erau : Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc, Gheorghe Cozorici, Anca Verești, George Constantin, Silvia Popovici, Amza Pellea, Draga Olteanu, Eugen Todoran. În grupul de anarhiști era și Geo Saizescu. A fost un spectacol reușit.

Pe atunci nu realizam importanța acestor lucruri. Mi se părea normal. Acum îmi dau seama că nu le-am prețuit la adevărata lor valoare. Aveam impresia că sîntem proiectați pe o mie de ani. Că întreagă această lume — toți acești mari profesori care mă primiseră printre ei — este dată pentru veșnicie. Că șansele vor reveni.

Aici am încheiat un ciclu. De atunci sînt în Institut, unde am parcurs toate treptele ierarhiei didactice, ajungînd azi profesor universitar, în fruntea catedrei de Arta actorului și regizorului de teatru.

Ciclul al doilea a început cînd am fost angajat regizor la Teatrul Național. Șase ani am făcut asistență la Sică Alexandrescu și la Moni Ghelerter. În 1961 am deschis Teatrul pentru Tineret și Copii, devenit apoi Teatrul Mic, cu **Prima înflînire** de Tatiana Sîtina, unde Leopoldina Bălănuță a făcut primul ei rol în București (cu mare succes !). Era unul dintre primele spectacole fără decor. Aveam doar o compoziție din cîteva ecrane de diverse forme.

M-ai întrebat de vocație. Am făcut un spectacol la Sofia care s-ar putea să fie un sprijin pentru un eventual argument. După ce am văzut cîteva spectacole ale trupei, mi-am făcut o distribuție, la început nu foarte apreciată. Am ales actorii pe care i-am considerat potriviți, dar care acolo nu prea jucau. Unul dintre ei, Kosta Ţonev, este azi artist al poporului. Mi-a rămas ca un principiu de bază ideea că regizorul trebuie să fie în toate împrejurările și pedagog. Regizorul care nu ajută la descoperirea și nu e preocupat de afirmarea unui actor de talent nu-și îndeplinește una dintre funcțiile principale. De aceea în fiecare spectacol am distribuit actori tineri (Tudor Gheorghe, Virgil Ogășanu, Carmen Galin, Adrian Pinte,

Claudiu Bleonț, Oana Pelca), sau actori care și-au descoperit aici o altă virtualitate. Cred că cea mai neașteptată a fost distribuirea Stelei Popescu în **Preșul**. A fost o schimbare de 180 de grade a genului în care era consacrată.

O altă treaptă importantă a formării mele ca om de teatru a constituit-o perioada în care am fost bursier la „Academia de Muzică și Interpretare“ de care ține Seminarul „Max Reinhardt“ (Școala de teatru de la Viena). Acolo, la Universitate, am avut prilejul de a audia cursul celebrului profesor Hans Kindermann, dar și de a-l vedea dirijind pe Karajan și de a asista la repetițiile cu **Tartuffe** conduse de regizorul de operă și teatru Günther Rennert.

Revenit în țară, mi-am împărțit timpul între Teatrul Mic (**Iertarea** de Ion Băieșu, **Amintirea a două dimineți de luni** de Arthur Miller etc.), Teatrul Național (**Nora** de Ibsen, **Enigma Otiliei** după G. Călinescu) și Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (**Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu** — premieră absolută cu Eugenia Dragomirescu și Virgil Ogășanu, **Afară-i vopsit gardu', înăuntru-i leopardu'** de Alecu Popovici). Acest din urmă spectacol a cunoscut și o frumoasă carieră internațională, avînd ecouri elogioase în urma participării la Festivalul Mondial de Teatru pentru Copii de la Nürnberg și la Bienala de la Venetia.

Șase ani am fost președintele Centrului român al ASSITEJ, membru al Comitetului executiv și trezorerier asociației. Mai departe, se cam știe. M-am risipit între teatre și Institut. Aveam multă energie. Acum nu-mi pare rău. Știu că atunci cînd lucrez, fie la Institut, fie la teatru, nu simt oboseala, nu am punct de oprire. Singurul dușman care mi se opune e timpul, care trece îngrozitor de repede. Și, pe măsură ce trec anii, este din ce în ce mai alert. Totul e o alergare.

— **V-aș propune să discutăm în continuare despre specificul școlii românești de teatru.**

— Tradițiile realiste ale școlii noastre (deși încercările de închegare a unor teorii sînt puține — Davila, Caragiale, Camil Petrescu) sînt sintetizate în texte fic strict teoretice, fie de tipul unor confesiuni din experiența personală a unor mari actori. Există, bineînțeles, și studii interesante ale unor oameni de teatru și critici, cum ar fi studiul lui Valentin Silvestru „Personajul teatral“ sau eseurile profesorului Ion Toboșaru. Totuși, mi se pare că, deși sînt extrem de utile în foarte multe privințe, ele nu intră în zona procesualității actului creator al actorului. Răspunde oarecum acestei necesități interesantului studiu al lectorului univ. Adriana Marina Popovici.

Istoria pedagogiei actoricești a cunoscut multe momente de conceptualizare, formînd principii și metode în vederea realizării obiectivelor pe care și le-au propus diversele școli de teatru și curente artistice. Arta actorului este un limbaj specific. La specificitatea acestui obiect nu se poate ajunge, ca în orice alt domeniu, ca în oricare alt tip de limbaj, decît printr-o adevărată atît teoretică, cît și, în mod obligatoriu, practică. Toată problema este găsirea unei modalități de adevărată între obiect și căile prin care acesta se poate cunoaște. Deocamdată, nici manualul de Arta actorului editat de I.A.T.C., alcătuit de un colectiv de profesori din care am făcut și eu parte, nu a reușit să extragă și să fixeze modalități de lucru care să corespundă necesităților actuale — axiologice și practice. Recitirea celor două volume de **Arta actorului** mi-a lăsat gustul unor puncte de vedere revolute în unele capitole, elaborate în funcție de o optică depășită. Deși principal se propunea adevărul ca obiectiv major, aceeași unitate dintre psihic și fizic, metoda pedagogică îl ducea pe student într-o direcție total opusă, aceea a preocupării premature pentru expresie, deci a estetizării. În loc să se caute adevărul în procesualitate, se căuta din prîna zi esteticitatea. În loc să se caute raportul viu, efectiv, cu mediul, se ajungea la forme prestabilite, mortificatoare, pentru că pedagogia „modelului“ nu poate duce la altceva. Deci „modelul“, ca și reminiscențele unei gândiri eronate, în spiritul „mimesis“-ului aristotelic, nu putea duce decît spre mimarea adevărului. De altfel, în pedagogia veche, acea voință estetizantă te a pretinde studentului să fie „cum ar trebui să fie“, și nu de a lucra cu el așa cum este, punea în dificultate și pe cel mai dotat învățcel.

În toate domeniile, omul acționează așa cum gîndește. Deci, din punctul nostru de vedere, momentul de început, A-ul acestui tip de pedagogie este clarificarea posibilităților mecanisme logice. Nu intru în detalii, spun doar că prima convingere este că arta actorului e mai întîi un mod de a gîndi și apoi un mod de a face. Cuvînt magic, „măiestria“, la care acum douăzeci-treizeci de ani ne chinuiam să ajungem din primele semestre, este emblema unui mod de a pune căruța înaintea cailor.

În condițiile în care științele exacte și științele umaniste sînt angajate în extraordinare descoperiri, arta actorului, care este de fapt oglinda vieții, nu poate rămîne la principiile și metodele secolului trecut sau ale începutului de secol douăzeci. Înnoirea, modernizarea se impun și aici. Pedagogia e creație din perspectiva vieții și într-un acord permanent cu ea.

**Convorbire realizată de  
Constantin FUGĂȘIN**