



Victor Ion Popa

## Între teoria și practica spectacolului

Ceea ce caracterizează mai ales pasiunea pentru teatru a lui Victor Ion Popa este seriozitatea profesională, elanul pătimaș fiind mereu absorbit în efortul laborios. Artistul este, de altminteri, dublat, în structura autorului *Ciutei*, de un artizan zelos, dornic să învețe cum *se face* teatrul, pe care îl vede ca pe un miraculos mecanism, cu roțițe zimțate și șurubării colorate. Pentru acest multilateral, teatrul se prezintă ca o *zonă de construcție*, în care totul trebuie calculat cu precizie într-o perspectivă arhitectonică amplă. Manuscrisele sale, corepondența, schițele de laborator artistic înfățișează, cu zeci de exemple, această concepție inginerească, dominată de o gândire cu tendințe geometrizzante. Este adevărat că în zămislirea artistică a spectacolului, V. I. Popa presupune o științea de har, dar și aceasta pare a fi calculată în formula firească a omului și se cere eliberată doar de sub obrocul inerției.

Dimensiunea înaltă a respectului său pentru *meserie* o dă însă obligația deducerii, din experiența altor meșteri, a unui mod de creație propriu. Astfel, învățătura specializată și rîvna minuției trebuie neapărat să conducă spre *originalitate*, asigurînd

timbrului propriu un fundament de bazalt. Umblînd prin capitalele europene, Victor Ion Popa notează fără complexe ce i se pare realizabil în teatru, „cu gîndul precizat al nevoii de creație personală”. Pe de altă parte, el nu ignoră necesitatea unei informări continue, capabile să-i dea o „subliere” a „nerului artistic”. Convingerea că orice idee valoroasă trebuie să se verifice în munca practică este legată de sensul complex acordat travaliului scenic, nedespărțit în seva interioară de luminile teoriei.

Răsfoind manuscrisul îndrumarului de regie conceput de Victor Ion Popa ca un manual popular la îndemîna oricărui animator de spectacole teatrale (ale celor de „amatori”, mai ales), te surprinde substanțialitatea lecțiilor, reluarea într-un stil accesibil, alături de indicațiile meșteșugărești, a problemelor fundamentale care se puneau în fața mișcării teatrale mondiale în anii 1930-1940. Este evident că, propunîndu-și să predea alfabetul breslei, meșterul nu renunță la nici una din laturile constitutive ale muncii de specialitate și — prin urmare — nu vede posibilă ocolirea chestiunilor teoretice arzătoare, la ordinea zilei în culisele tuturor teatrelor lumii. El relevă astfel, cu limpezimea sa caracteristică, însemnătatea *textului* și gravitatea problemei repertoriului („alegerea *piscelor*”), oprindu-se aci asupra unor raporturi delicate, ca acelea dintre realism și naturalism, forță educativă și didacticism uscat, convenție și reflectare, comic și tragic etc. În capitolul „*Studiul piesei*” apare, chiar dacă într-o formă simplificată, problema raportului dintre regie și text, dintre autor și direcția de scenă. Este recomandată stăruitor o interpretare regizorală fermă, care, plecînd de la datele interioare ale piesei („*acțiunea, mediul, atmosfera și oamenii din piesă*”), să ajungă la „*armonia sigură, unitară*” pe care o realizează „*ritmul interior*” al personalității directorului de scenă. Se dă astfel un răspuns răspicat disputei dintre dramaturg și regizor, pe linia aceluia respect față de text, care nu devine o simplă reconstituire, punct de vedere al discipolilor neortodocși ai lui Copeau, al lui Baty mai ales, pentru activitatea căruia Victor Ion Popa manifestă — în corespondența sa — un interes viu. Această opinie se completează cu ideea înrudirii spirituale a regizorului cu anumiți autori, de care se simte apropiat temperamental și cu care poate realiza o fuziune de o particulară valoare. În ceea ce privește funcția directorului de scenă, ea este pusă sub semnul supremei responsabilități, importanța sa fiind demonstrată de un cumul impresionant de obligații derivînd din viziunea personală asupra textului, care se cere materializată prin trudă necurmată. Caietul de regie va fi, așadar, „*bucșit de note și însemnări*”, ca urmare a unor lecturi repetate ale piesei pentru „*reconfirmarea însemnărilor*” și controlarea „*viziunii*”. Ajuns în acest punct, profesorul de regie Victor Ion Popa se oprește îndelung asupra dificultăților distribuției rolurilor. Întîlnim de fapt o reluare a crezului său cu privire la rolul capital al actorului în spectacol, căci „*decît să se facă o distribuție nepotrivită, mai bine să se aleagă o altă lucrare*”.

Pentru actor, Victor Ion Popa a nutrit mereu o înaltă considerație, bîntuită de aprehensiuni. Înțelegînd ca om de teatru cît de mult depinde spectacolul întreg de comportarea actorului, el a vorbit despre misiunea covîrșitoare a interpretului din scenă, cu o abia ascunsă spaimă idolatră pentru ceea ce actorul poate face bine și rău. Scriînd despre Nottara, putea spune cu deplină dezlegare că „*teatrul este al actorului*”, căci prin jocul său „*actorul este desăvîrșirea unui scriitor de teatru*”, punînd „*carne... pe (un) schelet de vorbă*”. Altădată însă, consemna cu amărăciune numărul mare al actorilor „*corecți*”, cu mentalitate de *slujbași* „*conștiincioși*”, incapabili să se ridice la transfigurarea artistică. Avea oroare, în interpretarea actricească, de școala veche gen „*monstres sacrés*”, pentru care scena devenea spațiu rezervat unor recitaluri de virtuozitate steapă. Despre Cécile Sorel scria, în însemnările sale de călătorie, că este „o actriță mare și nesuferită... *fiindcă în afară de admirabilele ei fraze plastice zgîrie urechea și creierul cu un patos fals*”. Repudiînd excelența gesturilor desprinse de sensul interior al cuvîntului, V. I. Popa observa că celebra actriță jucînd-o pe Elmira din *Tartuffe* dovedea că „*dedesubtul rolului îi era străin și nu purta dintr-însul decît forma elegantă a veacului*”. Preferințele sale mergeau întregi spre jocul lui Jouvot, care în *Knock* n-a dizolvat acuitatea caracterului „*în bogăția rolului, ci și-a trăit abstracția din plin*”. Incarnarea personajelor de către interpretul-actor este văzută astfel ca un efort de spiritualizare, de ridicare la înălțimea misterului genezei, acordîndu-se potențialului din text dimensiunea necesară trecerii unui caracter în viață, în mișcarea pe deplin autentică. Actorului, Victor Ion Popa i-a închinat pagini nemăurate, fie sub forma unor portrete literare turnate în bronz (Nottara, Lucia Sturdza Bulandra, Mania Antonova ș.a.), fie în observații lucide cu privire la etica înaltei profesii. Transcriînd, într-un rînd, sfaturile lui Irving adresate elevilor săi, el revenea, cu bucuria regăsirii unor gînduri familiare, la concepția sa binecunoscută despre nece-

sitatea urmării continue a raportului dintre actor și om în parcurgerea itinerariului dificil al creațiilor scenice.

S-a vorbit adesea despre atenția pe care Victor Ion Popa a acordat-o teatrului pentru săteni, teatrului muncitoresc, spectacolului pentru copii. Sensul complet al acestor preocupări nu poate fi însă obținut decât prin limpezirea temeiurilor teoretice, esențiale concepției sale despre teatru ca „fenomen de cultură complex”. O primă indicație ne-o procură valoarea acordată publicului în structura vieții artistice a unei națiuni. Lucrind în direcția dezvoltării gustului și culturii teatrale în mediile populației muncitoare și în rîndurile tinerei generații, V. I. Popa acționa, așadar, nu sub un vag impuls filantropic, ci pentru școlarizarea teatrală superioară a spectatorului obișnuit, trecut pe primul loc în enumerarea „condițiilor de înfăptuire” a unei mișcări teatrale viabile. Mergînd mai departe, vom vedea că „racilele teatrului românesc” din perioada interbelică erau explicate de Victor Ion Popa prin „inexistența unei dezvoltări normale, pornită din lipsa unui teatru pregătit pentru cultura”. Plecînd de la ideea că, istoricește vorbind, teatrul cult românesc n-a derivat întreg și structural din formele gestante ale unui teatru popular, cu un vast repertoriu, autorul lui „Velerim și Veler Doamne” releva necesitatea unei regenerări a dramaturgiei și artei scenice printr-o localizare puternică a temelor și experienței genului în literatura dramatică, ca și în formele spectaculare. Publicul nou, de extracție populară, ca și spectatorii de mine ocupau în viziunea acestui om de teatru neobișnuit un loc de prim ordin în acțiunea de restabilire a unui stil național în teatru. Necesitatea dobîndirii unui stil specific, ca o condiție a originalității creațiilor noastre, fusese relevată încă înainte, de N. Iorga, în spiritul unui traditionalism închis. Victor Ion Popa reia tema într-o variantă simțitor evaluată. Specificul național nu este revendicat în sine, ci ca unica posibilitate de respectare a „poruncii actualității absolute”, căci numai găsind — în formele elevate ale limbajului artistic — termenii unei comunicări depline cu marele public românesc, teatrul va putea să păstreze pasul cu preocupările și reacțiile spirituale proprii omului de la noi, în perioada dată. „Altminteri” — înseamnă V. I. Popa într-un manuscris rezumativ (pregătind, poate, un studiu de proporții) — „înfelegerea reciprocă între fața de artă de pe scenă și ascultătorul din sală” nu se poate împlini. Pledoaria pentru un teatru cu un puternic relief național însoțește mereu articolele scriitorului închinat teatrului muncitoresc și sătesc, găsind accente patetice și în expunerea sa vibrantă din referatul „Teatrul sătesc și teatrul pentru copii”, tipărit în 1933.

Ar fi o greșeală să credem că stăruința firească în direcția adîncirii unei expresii artistice naționale l-a îndepărtat pe Victor Ion Popa de la ideea încadrării creațiilor specifice poporului nostru în contextul experienței artistice înaintate de la noi sau din alte țări. Echilibrul dintre respectul tradiției ca temelie necesară și expresia inovatoare ca cerință a unei sensibilități modificate definește mereu crezul estetic al acestui creator, care cunoștea felurile căi de acces către împlinire. Investigînd folclorul pentru a găsi elemente ale „absolutei originalități”, V. I. Popa studiază paralele sugestiile mișcării teatrale europene, cu o deosebită atenție pentru montările de „destrămarea liniară” ale lui Baty și mai apoi pentru expresioniștii germani, pentru Piscator mai ales, din scrierile căruia regăsim, la o lectură atentă, nu puține idei reformulate și remodelate în activitatea lui Popa de după 1937. În această împlinire de cercetări paralele, de la valorificarea contemporană a pildelor lui Pepelea la recepționarea protestelor conținute în stilul lui Piscator sau Karl Heinz Martin, s-au distilat esențele rare ale unei opere variate și de o profundă originalitate. Fondul impresionant de manuscrise, corespondența și publicistica întinsă a autorului prezintă un neconținut efort de racordare a practicii la marile principii, ceea ce impune o editare critică a teoreticanelor lui Victor Ion Popa.

Rîndurile de față își propun să prefăteze și să anunțe o selecție de scrisori inedite, care vor apărea în revista „Teatrul” într-un număr viitor, alese anume din perioade distincte ale vieții scriitorului. Ele ni se înfățișează nu numai ca un material informativ suculent, dar și ca probe ale unui remarcabil proces de evoluție pe coordonatele unei viziuni consecvente. Scrisorile ne apar, în același timp, și ca documente omeștești tulburătoare, depunînd mărturie despre o epocă, cu forța unei vibrații interioare de o remarcabilă spiritualitate. Atragem în mod deosebit atenția asupra conceputului de scrisoare către Al. Mavrodî, document străbătut de febra unui temperament exemplar. Despre această epistolă — găsită printre manuscrise și elaborată cu o amară luciditate — nu putem ști dacă a fost sau nu expediată adresantului. Este de crezut că, în ultimă instanță, ea se mărturisea unui public mai larg și că publicarea ei astăzi consemnează o simbolică atingere a destinației sale supreme.

V. Mîndra



Cîteva personaje de teatru crea-  
tate de Victor Ion Popa (din  
caietul de schițe și însemnări  
personale)

