

OCTAVIAN COTESCU

despre

- Brecht și abordarea dificultăților-limită
- Antrenarea actorului în studiul adevărului interior
- Punctele de referință în dramaturgia națională



Despre actorul Octavian Cotescu s-a scris adesea în aceste pagini, și liniile portretului său au fost, nu de puține ori, schițate. Creator dispunând de un registru de mare complexitate, „om-orchestră”, Cotescu face parte din acea rară categorie de artiști capabili să creeze în rîndul publicului „un catharsis comic”... Exersat deopotrivă în comedie și în dramă, încercat în tragedie (cu șansa de a-l fi interpretat pe Macbeth), strălucind în vodevil și farsă, Cotescu rămîne, deocamdată, în memoria noastră (și a publicului din alte țări, pe unde a călătorit Teatrul „Bulandra”*), ca un strălucit interpret al rolurilor caragialești, ca un protagonist de excelență al satirei moderne, virtuoz al echilibrului inefabil dintre tragic și grotesc. El a încarnat adesea pe scenă nu un personaj, ci un arhetip, ipostaziind, în piesele lui Teodor Mazilu, nenumăratele atitudini și nuanțe ale abjecției și fățarniciei, radiografiind fenomenul de pervertire a umanului. Galeria sa de tipuri monstruoase e marcată de o tensiune violentă în „negația uritului”, actorul incitînd de fiecare dată publicul la o acțiune asanatoare comună, împotriva poluării morale. Dar acesta e numai un aspect al creației sale, fișa bogată a rolurilor sugerind structura proteică a talentului său. Octavian Cotescu este și un actor-surpriză; viitorul — în mina teatrului, a regizorilor — va aduce, fără îndoială, în palnaresul său, creații neașteptate.

* Reproducem, pentru informarea cititorilor, cîteva spicuri din articolele apărute în presa străină cu prilejul unor turnee:

„Octavian Cotescu este strălucitor în rolul lui Nae Gîrimea, bărbierul al cărui magazin e folosit pentru extracții dentare și tăierea bățăturilor, și a cărui viață amoroasă are o gamă la fel de largă”.

(Despre D-ale Carnavalului, *The Stage*, nr. 4716 din 2 septembrie 1971, Edinburg.)

„In Octavian Cotescu, care a jucat, în cele cinci variante, un fel de Béranger românesc, am cunoscut un comic strălucit. Cotescu știe să păstreze o suverană distanță parodică față de rolurile sale, fără să demonizeze tipul mic-burghezului meschin, care supraviețuiește, neatins și mulțumit de sine, tuturor catastrofelor”.

(Despre Tandrete și abjecție *Süddeutsche-Zeitung*, din 29 aprilie, 1970, München).

— Mă adresez coșorului Octavian Cotesca, îndrumător al unei clase de studenți-actori, intenționând o discuție despre învățămînt, și nu despre problemele actorului de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”. Clasa dv. a apărut pe afiș cu Opera de trei paralele, spectacol surprinzător de apreciat de critica teatrală. Credeți că studenții au pregătirea necesară pentru a face față cerințelor teatrului brechtian?

— Am convingerea, de mult formată, că în școală trebuie abordate marile texte, operele de dificultate-limită, cu toate riscurile ce le implică o asemenea întreprindere. Dacă ne-am afișa, cu orgoliul existenței unui teatru din Capitală, rezultatele didactice, scopurile propuse n-ar mai putea funcționa, n-ar mai fi corespunzătoare. Iar dacă criticii vin la „Casandra” cu ideea sau prejudecata că vin la „un teatru”, greșesc. Cu încăpăținare, eu „subtitrez” producțiile studenților mei „studii”

Fișă provizorie

Născut în 1931 la Dorohoi. Absolvă în 1950 Institutul de Artă Dramatică din Iași; printre profesori, Gina Sandri, Ion Lascăr. E repartizat la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, pe a cărui scenă joacă și azi. Debutează (împreună cu Ileana Predescu) în Pădurea de Ostrovski, spectacol cu o distribuție prestigioasă — Lucia Sturdza Bulandra, Jules Cazanab, Ștefan Ciobotărașu, Emil Botta. Are „la activ” peste cincizeci de roluri, interpretate pe scenă în acești douăzecișicinci de ani. Pe lista punctelor de referință reținem: Oamenii de azi de Lucia Demetrius, 1952 (dr. Murgu); Mitrea Cozor după Mihail Sadoveanu, 1953 (Lae Săracu); Învățătoarea de Brody Sandor, 1957 (Învățătorul); Vlaicu și feciorii săi de Lucia Demetrius, 1959 (Andrei); Pîine și trandafiri, de Salinski, 1959 (Ivușkin); Menajeria de sticlă de Tennessee Williams 1959 (Tom); Costache și viața interioară de Paul Everac, 1962 (Inginerul Mălurcunu); Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu, 1962 (Gogu); O singură viață de Ionel Hristea, 1962 (Iulian); Fotbal de Pol Quentin, 1962 (Stanley Carr); Război și pace, dramatizare de Piscator, 1963 (Pierre Bezuhov); Portretul de Al. Voitin, 1963 (Grigore); Dl. Biedermann și incendiarii de Max Frisch, 1964 (Eisenring); Inima mea e pe înălțimi de Saroyan, 1964 (Ben); Fii cuminte Cristofor de Aurel Baranga, 1964 (Cristofor Bellea); Sfintul Mitică Blajinu, de Aurel Baranga, 1966 (Vasile Vasile); Nu sînt turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu, 1966 (El); D-ale Carnavalului de I. L. Caragiale 1966 (Nac Girimea); Procesul Horia de Al. Voitin, 1967 (Horia); Tango de Mrozek, la Teatrul Mic, 1968 (Edek); Livada cu vișini de Cehov, în edițiile din 1958 și 1968 (Trofimov); Macbeth de Shakespeare, 1968 (Macbeth); Tandrete și abjecție de Teodor Mazilu, 1969 (spectacol-coupé, cinci roluri); Puricele în ureche de Feydeau, 1969 (dublul rol: Chandebise și Poche); Iubire pentru iubire de Congreve, 1970 (Tattle); Acești nebuni fătarnici de Teodor Mazilu, 1970 (Iordache); O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale, 1972 (Cațavencu); Puterea și Adevărul de Titus Popovici, 1973 (Olaru); Casa de mode de Teodor Mănescu 1973 (Toma Topală); Chițimia de Ion Băieșu, 1974 (Chițimia I.); Într-o singură seară de Iosif Naghiu, 1974 (Oniga).

Desfășoară o bogată activitate pe marele și micul ecran. Din filmografie, notăm: Puterea și Adevărul, regia Manole Marcus (Manu); Bariera, regia Mircea Mureșan (Nea Vițu); Diminețile unui băiat cuminte, regia Andrei Blaiar (Mareș); Păcală, regia Geo Saizescu; Proprietarii, regia Șerban Creangă (Mateescu); Un zămbet pentru mai tirziu, regia Al. Boiangiu (Berbeca); Muntele ascuns, regia Andrei Cătălin Băleanu.

În spectacolele de teatru T.V. a interpretat, printre nenumărate roluri: Hjalmar în Rața sălbatecă de Ibsen, regia Petre Sava Băleanu; Mercuță în Surorile Boga de Lovinescu, regia Petre Sava Băleanu; Varlaam în Omul cu mîrtoaga de Gh. Ciprian, regia Letiția Popa. Eroul al unui popular serial, Iubirea e un lucru foarte mare de Ion Băieșu, regia Titu Acs. Participă la numeroase emisiuni de varietăți; protagonistul unui... „Show”, El... este Octavian Cotescu (Text O. Pancu-Iași). E prezent în nenumărate emisiuni ale teatrului radiofonic; e o voce nelipsită din emisiunea zilnică „Noapte bună, copii”...

Din 1969 face parte din corpul didactic al I.A.T.C. Șef al catedrei Arta actorului, conferențiar, conduce o clasă din anul IV. Desfășoară o intensă activitate politică și cetățenească; membru în Comitetul Municipal P.C.R., București; la alegerile din 9 martie 1975, a fost ales deputat în Marea Adunare Națională.

de spectacol, ceea ce și sint în realitate. Cuvîntul „studii” nu vrea să acopere deficiențele, să fie o circumstanță atenuantă, să atîrne în balanța aprecierilor; ei să impună studenților conștiința etapei în care se află, etapă ce se revendică nu succesorilor și aplauzelor, ci unei prezentări obligatorii a cunoștințelor acumulate.

Dacă veți consulta repertoriul anului IV, veți vedea că am lucrat un spectacol, *Procese* — Voitin-Mazilu; Brecht-ul despre care s-a pomenit, și pregătîm în continuare un *La biche*, un *vodevil*. Fiecare din aceste spectacole se încadrează în perimetrul unor dificultăți profesionale maxime, dificultăți-limită, cum am spus. Teatrul lui Mazilu, de pildă, presupune o anumită cheie stilistică, un anumit mod de abordare și transpunere a personajelor și relațiilor... El necesită o pregătire treptată a studenților, o perioadă de acomodare. Ca să ajungem acum la *O sărbătoare princiară*, am lucrat, din anul II, diferite schițe de Mazilu; studenții s-au familiarizat cu stilul, cu „lipsa de prejudecăți, cu sila autorului — îl citez — față de tot ceea ce blochează teatrul în propriile sale convenții”. Și au străbătut pe îndelete — nu discutăm acum reușita — acest drum, în care esențială apare mișcarea sensurilor, a ideilor, a personajelor...

— Să revenim la Brecht. Cu puține excepții — un spectacol cu *Teroarea și mizeriile celui de-al III-lea Reich*, examen de regie, nu de actorie, și *Arturo Ui* — examen de absolvire al lui Ștefan Iordache, mi se pare că Brecht n-a mai apărut pe „afișul” *Casandrei*, afiș care e vizibil totuși, pe panourile publicitare ale „afișajului Capitalei”, chiar dacă e un studiu, și nu un spectacol... E de presupus că se studiază în școală „Micul Organon”?

— M-am întors de curînd de la o dezbatere care a avut loc la Sorbona, la Institutul de Cercetări Teatrale; o sesiune consacrată formației actorului. Am fost bucurat să constat că, în anumite puncte esențiale ale abordării repertoriului în școala de teatru, și mai ales în privința introducerii lui Brecht, m-am întîlnit în păreri cu Marcel Bluwal, regizor și proaspăt profesor al Conservatorului de Artă Dramatică din Paris, și cu Jacques Rosner, directorul Școlii de teatru din Paris. Brecht ocupă azi, în metodologia formării actorului, locul întîi pe lume. Dar acest „clasament” trebuie înțeles într-o dinamică complexă; esențială mi se pare renunțarea la studiile unilaterale, la exclusivismele unei singure metode. În optica învățămîntului teatral a intervenit o modificare profundă: renunțarea la departajări, la încolonările „pe școli de teatru”. Tendințele, metodele, se întrepătrund; am curajul să afirm că, studiîndu-l pe Brecht (opera), aplicîm în creație, în vederea rezultatelor, sistemul lui Stanis-

lavski; școala de teatru americană, Lee Strasberg, Elia Kazan, sau excelentul profesor Michael Chekhov, dezvoltînd „sistemul”, nu ignoră exercițiile lui Artaud și tehnicile teatrului tradițional japonez; cursul lui Michael Redgrave de la Londra este, la fel, o sinteză a metodologiei abordărilor. Școlile de teatru au căpătat un singur scop: cucerirea publicului prin adevăr artistic.

— Concret, cum ați lucrat spectacolul cu *Opera de trei parale*?

— La ideea profesoarei Beate Fredanov (cunoscută ca excelent pedagog), am studiat cu studenții, tot anul III, Brecht. Am introdus în examenul anului III, la clasă, fragmente din *Domnul Puntilla și sluga sa Matti*. În paranteză, vreau să spun că și eu o altă generație de studenți am lucrat *Opera...*, dar numai ca exercițiu, și nu ca „titlu”, ca „afiș” în repertoriu. *Opera de trei parale* oferă studenților multiple modalități de exprimare. În primul rînd, textul obligă la angajare lucidă, la conștientizare în fața fenomenului analizat și incriminat: sistemul-marfă al societății capitaliste; pe urmă, solicită o transpunere artistică declarată, recompunerea fenomenului supus analizei și implicit dezbaterii. Studiul *Operei...* ne-a pretins exerciții complexe, pe etape, din aproape în aproape, în esență oferînd două linii de abordare, pe două mari planuri: unul — songurile, comentariul, plan pe care studenții au înțeles să-l realizeze într-o manieră directă, declarată, solicitînd publicului înțelegerea politică a semnificațiilor; al doilea plan — recompunerea lumii „operei de trei parale”. Aici ei au avut posibilitatea caracterizării realiste, portretizării, relaționării, aplicării cunoștințelor profesionale dobîndite, jucînd însă neconținut în ramele lucidității, avînd mereu prezentă în minte dedublarea. În sfîrșit, spectacolul preține o neconținută mobilitate, un dinamism suplu, treceri rapide de la o stare la alta, intrări și ieșiri „din joc”, exigență de mare însemnătate pentru antrenamentul tînărului actor. Noi am conceput „montarea” ca o temă de lucru, încadrată într-o meditație. Începutul și finalul le impune, și ei realizează, o stare meditativă, din care se trece imediat la acțiune, la afirmarea unor teze și la demonstrarea veridicității lor.

— Cum ați acoperit partea muzicală a reprezentației, ce studii speciale s-au avut în vedere?

— Trebuie să spun că mai mult de jumătate dintre studenți au acuzat lipsa urechii muzicale, inclusiv interpretării unor roluri-cheie ca Dan Condurache (Mackie Messer) etc. Aici a intervenit mult lucru, mult studiu, și am fost mult ajutați de Radu Paladi, contribuția lui fiind cu adevărat substanțială. De altfel, noi am gîndit spectacolul ca o „lecție” în

prezența profesorului, în sală, la pian. Ne-având orchestră, reducția pentru pian trebuie să fie puternică, spectaculoasă, și, în serile cînd Radu Paladi e prezent la pian, spectacolul capătă valențe noi, surprinzătoare, studenții intră în relație cu el, și publicului i se ridică cota de participare. Reiese o realitate : studiul muzical este indispensabil actorului în teatrul de azi. Dezvoltă profesionalitatea, stimulează multiplicitatea mijloacelor. În tinerețea și în studenția noastră nu se făceau asemenea studii, de aici și timiditatea noastră față de musicaluri. Sigur că nu toți studenții-actori reușesc să cînte, și nici particularitățile de interpretare ale songului brechtian, „specificul”, nu le izbutește tuturor, dar esențial mi se pare efortul, străduința de-a lucra, exercițiul. De aceea, și nu întîmplător, am introdus două opere „muzicale” în programul nostru. Pălăria florentină reprezintă un alt excelent studiu de specialitate. Sint cunoscute dificultățile vodevilului, prin contrast cu aparența ușurătății sale. Sint cunoscute, din lecțiile de regie ale lui Stanislavski, principiile sale pedagogice, legate de importanța genului pentru studiul teatrului, calitățile profesionale pe care le modelează vodevilul.

— Sînteți un pedagog din vocație, sau un pedagog format ?

— „Studiul actoriei” e o dorință de demult, un impuls mai vechi al meu ; de pe cînd eram neformat, îmi propuneam să lucrez într-o școală de teatru. Și trebuie să spun că foarte multe lucruri am învățat, lucrînd aici, în școală. Nu e cazul să dezvolt, în scurta noastră convorbire, crezul și principiile muncii mele pedagogice, — le-am expus și altădată —, aș vrea doar să accentuez o realitate. Principiile școlii noastre și-au găsit o confirmare internațională. Am constatat acest lucru, în mod concret, la Paris, cu ocazia reorganizării Conservatorului, observînd că francezii se străduiesc să modifice, să readapteze întreg sistemul învățămîntului teatral, după structurile pe care le-am introdus și noi, și le promovăm. Principiul major al școlii noastre mi se pare a fi exprimarea

vărilor interior, iar adevărul interior e același peste tot : transa lui Grotowski e tot un adevăr interior, și exprimarea unor stări-limită, utilizată de actrii lui Peter Brook, în Ieșii, de pildă (pe care l-am văzut acum), reprezintă, în esență, tot un adevăr interior.

— Mă interesează locul pe care-l ocupă dramaturgia românească, coordonată esențială în formarea actorului, în nuanțarea adevărului interior, în modelarea sensibilității lui artistice.

— Se știe că marile cariere actricești au avut și au întotdeauna ca puncte de referință rolurile, creațiile din dramaturgia națională. Nu e cazul să dau exemple, sînt prea cunoscute, Jouvet și piesele lui Giraudoux, marii actori englezi și dramaturgia de teatru și film engleză. În teatrul nostru, am asistat la întîlniri „capitale”, Beligan și Cerechez, Birlic și Spiridon Biserică...

— Cotescu și personajele lui Mazilu...

— N-aveam intenția să mă refer la mine. Dar fiindcă ați pomenit... E adevărat că, pentru cariera mea, întîlnirea cu dramaturgia originală a fost revelatoare. Pînă la distribuirea mea în Gogu, primul personaj maziilian, eram cantonat într-o anumită zonă — situație de mulți compătimită —, zonă periferică, limitată la o mică sensibilitate, mărunta comedie, mică dramă, un îndrăgostit refuzat, un tînar timid cu un fond bun... În redefinirea mijloacelor mele profesionale, în „descoperirea” mea, meritul esențial revine regizorilor Liviu Ciulei și Lucian Pintilie. Ei au prezidat la întîlnirea mea cu personaje care s-au constituit ca puncte de referință în carieră. Și, nu întîmplător, cîteva mari personaje veneau din dramaturgia românească, clasică și contemporană. Așadar, e limpede că nu pot concepe studiile de actorie în afara piesei românești...