

formarea tînărului actor

Viața teatrului (teatrelor) se desfășoară de fapt ca o consecință a doi factori: Institutul de teatru și conducerea teatrului, profesorul și directorul fiind cei doi poli magnetici care orînduiesc, după propriile lor linii de forță, chipul dinamic al teatrului.

Formarea actorului în Institut și valorificarea lui în teatru prin programul artistic inspirat de director conțin întreaga istorie „directă” a teatrului, „purtată” de actor în public prin figura dominantă a „personajului”.

Din clipa în care nu mai există modalitatea formării autodidactice care a dat teatrului în trecut un număr considerabil de cadre artistice, este evident că învățămîntul artistic de stat capătă o hotărîtoare influență asupra destinului teatrului însuși și, concomitent, o sporită răspundere.

I. *Ce are de format Institutul :*

a. *Un profesionist* stăpîn pe mijloacele expresiei teatrale (meseriaș).

b. *Un om de cultură* care să asigure valoarea de concepție și viziune a *interpretării artistice* (interpret creator).

c. *Un om* cu o etică capabilă să transforme o „vocație” într-o „carieră”, să realizeze un *destin artistic individual*, în cadrul unei *colectivități spirituale* (personalitate creatoare).

Toate acestea reunite (sau, niciodată despărțite) în sfera unică a *artistului* de teatru (ceea ce francezii numesc comedian, spre deosebire de actor, care nu aspiră mai departe de meserie).

II. *Cum are de format Institutul :*

a. Prin tehnica „jocului” scenic

— dublă în instrumentația sa *fizică : vocală și corporală ;*

— triplă în funcționalitatea *psihică : mentală, afectivă și temperamentală* (complex psihofiziologic) ;

— unică în „trăirea” sa spirituală manifestată.

* v. „TEATRUL”, n-rele 12/1968 și 1, 2, 3/1966.

Metoda de înșușire a tuturor acestor tehnici, am convingerea că trebuie să fie în primul ei timp *analitică*, iar în permanentă finalitate *sintetică*.

Dacă tehnica vorbirii trebuie pentru început să disloce acțiunea verbală ca trăire integrală, în componentele ei analitice: respirație, emisie, articulație, frazare etc., ea trebuie continuu *restituită* „jocului” verbal, fie sub forma *improvizației verbale*, a *spunerii versului* sau a *lecturii artistice* — forme ale expresivității spirituale maxime, ținând de *instrumentul vocal*.

Dacă tehnica mișcării scenice dislocă acțiunea corporală în gest, mimică, atitudine, ritm, destindere și suplete, forță și grație, exersându-le prin gimnastică, euritmie, dans și scrimă, jonglerie, acrobație sau prestidigitație, ea trebuie continuu restituită „jocului” corporal, acțiunii expresive, sub forma *improvizației corporale*, a *dansului* sau a *pantomimei* — forme ținând de exprimarea spiritului pe *instrumentul corporal*.

Iar etapele de întrupare a personajului și acțiunii sale scenice: lectura la masă, studiul individual, mișcarea în scenă, memorizarea textului, desenul psihologic al momentelor dramatice, evoluția parcursivă a rolului și integrarea lui în tehnica multiplă a spectacolului nu trebuie nici o clipă despărțite de actul „trăirii publice” a rolului în sinteza „umană” a spiritualului manifestat vocal și corporal.

În acest sens trebuie înșușită *meseria* pentru a putea deveni o *artă*. Dacă în desfășurarea muncii de învățămînt ne oprim la tehnici „separate” și la „mecanica” lor și nu le „angajăm” continuu în *complexul organic* al comportării umane, vom cînta la pian... cu un singur deget.

b. Dar stăpînirea instrumentului este doar un scop tranzitiv pentru comanda spiritului. Calitativizarea superioară a acestuia se face prin cultură, printr-o intensă cultură „generală”. Ideea artistică, fantezia creatoare, gustul și stilul sînt rezultatele indirecte, dar precise ale asimilării culturii. Or, aceasta nu se poate limita la niște „cursuri”. Contactul zilnic cu filozofia și arta timpurilor și cel cu arta și ideile timpului prezent, culminînd în gîndirea și creația umanismului socialist, trebuie să devină o necesitate fiziologică. Urmărind activitatea oricărui creator de seamă, constatăm fără efort *summa eroică* de cunoaștere fructificată în operă. Dar ce poate face școala mai mult decît cursuri, pentru aceasta? Există un curs pe care orice școală ar trebui să-l predea indirect: „Dragostea pentru cultură” sau „Arta de a te cultiva”, iar acest curs indirect este o persoană de care ne vom ocupa, mai la vale: Dascălul.

c. O cultură practică profesională și una generală care s-o înaripeze pe cea dintîi cu sensurile ei, cu „mesajul” ei, nu are deplină valoare decît în slujba unei neabătute voințe de creație de o viață întreagă, a unei tensiuni etice care să clădească un chip material al Idealului respectivului artist, odată cu propriul său chip luminat de ideal. (Îmi răsare în minte chipul lui Luchian și cel al lui Van Gogh în care tortura căii parcurse se citește la flacăra stăpînitoare a privirii.) Fără educația acestui nobil a „vreă”, crescut în umbra mitului prometeic, arta actorului decade în vanitate exhibiționistă, iar teatrul pierе în oceanul nediferențiat al „parcului de atracțiuni”, pradă consumului de o clipă. Funcția spirituală a teatrului cere actorului să participe la *destinul specific al creatorului*, să aibă o formație de caracter idealistă (e vorba, firește, de a avea un ideal moral în cadrul unei concepții filozofice antiidealiste) și o voință antrenată pentru o vinătoare regală. Pentru ca teatrul să redevină o sărbătoare a spiritului uman, loc de întîlnire a unui val de credincioși, numai etica „gravității și reculegerii” poate ridica pe actor la dimensiunea acestei influențe și adevărului sociale.

Un artist trebuie să ajungă la acea conștiință care să-l facă să refuze activitățile care se situează sub limita propriilor sale convingeri despre artă.

Deci, școala de teatru are sarcina să formeze un „atlet spiritual” — care știe să facă „boscării” numai fiindcă *prin aceasta* poate sluji aspirațiilor spre idealitate ale omului. Din care rezultă că atletul spiritual este opusul istrionului — echivalență a prostituției în artă. Această formație umanistă nu poate fi decît rodul aceleiași metode, pe care am numit-o „Dascălul”. Ne vom explica imediat.

III. Cine trebuie să facă această educație?

Cum se știe, *profesorul*. Pentru disciplinele specifice ale meseriei teatrale cine poate aspira pe drept să predea? Cei care cunosc cel mai bine procesul creației artistice: regizorii, care prin definiție sînt pedagogii actorului în repetiții, și actorii, care sînt creatorii personajelor scenice.

Dintre regizorii însă numai cei care „lucrează cu actorul“, cunoscând tălmele profesiunii actoricești, iar dintre actorii cei care au ajuns la plenitudinea profesională și sînt ei înșiși stăpîni pe arta compoziției unui personaj și avînd, pe deasupra, aptitudini de regizor-pedagog (spre deosebire de regizorul-compozitor al spectacolului), avînd deci o cunoaștere intelectuală a profesiei. Actorii cu personalitate intuitivă puternică ar putea și ei preda, cu condiția să nu fie semidocti, să predea în mod ingenuu: prin propria lor execuție *convîngătoare*, care transmite *adevărul interpretării* în stare nativă, pe viu. Imitarea unui model bun va rămîne întotdeauna una din metodele fundamentale în pedagogia artistică. Evident, de aci nu trebuie să devenim partizani ai sistemului empiric.

Dar pentru o educație completă, care să permită trecerea de la meserie la artă și de aci spre înăsămîntarea viitoarei personalități artistice, profesorul la rîndul său trebuie să fie în stare să se ridice la treapta de dascăl.

Încercînd să-l definim, am spune că dascălul, peste cunoștințele profesorului și știința lui de carte, a ajuns la cunoașterea întrupată și la știința de viață, realizînd prin întreaga lui prezență o influență nemijlocită, magnetică, respirînd și contaminînd idealitate.

Dascălul transformă cunoștințele în flux energetic, îți transmite dragostea și înțelegerea pentru obiect, te leagă în mod vital de el. Dascălul nu te mai părăsește tot restul vieții, pentru că e prezent în însăși facultatea ta de a îmbrățișa fenomenele sub unghiul pe care el ți l-a deschis. Dascălul este o altă metodă de cunoaștere, cea a dragostei. Dascălul nu te invită să-ți imiți deprinderile exterioare, ci în primul rînd tensiunea lui, pasiunea lui pentru idealitate. Preluînd din această tensiune, prin contact viu, ți se vor deschide, pe căi proprii, nenumărate taine. Și asta e altceva decît să imiți rețete gata livrate. Dascălul nu este rezultatul oferit, ci drumul mereu deschis spre soluții. Aceasta îl și deosebește de profesor. Dascălul mai face ceva nespus de prețios: deschide mereu materia „disciplinei“ spre materia vieții, leagă arta de viață pînă cînd devin una: „viața în artă“. Una din modalitățile artei de a trăi.

Dascălul introduce dimensiunea cunoașterii unui domeniu specializat în dimensiunile proprii tale vieți. Dascălul este structura unei vocații. Se întîlnește rar. Uneori trebuie înlocuit cu o viață (de confruntări).

Întîlnit la vreme, e un impuls spre orbita proprie.

Prin cele trei întrebări: *ce, cum, cine* am încercat să schițăm planul normativ al educării studentului-actor în punctele lui cele mai semnificative pentru a-l putea interfera cu planul real.

Confruntarea cu spectacolele Institutului, și mai ales cu absolvenții în practica teatrelor, ne va ajuta să legăm simptomele de cauzele lor, cu speranța unui diagnostic obiectiv și aceea, mai vagă, a unui tratament util.

De ce pătrund în Institut și tinerii vizibil „nechemati“ și mai ales de ce sînt promovați?

Dacă selecția la admitere se dovedește a fi vinovată, de ce se perpetuează această vină în decurs de patru ani?

Doar ca să nu-și recunoască vina cei din comisia de selecție? Sînt cazuri flagrante de absolvenți slabi, promovați, și încă repartizați la teatre de vază. (!?)

Timp de 30 de ani, după aceea, urmează să se descurce cu acești absolvenți direcțiile teatrelor și... publicul.

Membrii comisiei de selecție n-au nici o răspundere în lanțul de calamități pe care-l declanșează?

De ce nu se instituie anul de încercare eliminator, care ar corecta erorile selecției?

Cît va mai plăti statul din fondurile Culturii absolvenți sortiți să îndepărteze publicul de teatru?

În afara comisiei de promovare, nu se îndoiește nimeni de lipsa de calitate profesională a celor de care vorbim. Tolerarea mediocrității în artă este un act antisocial.

Privitor la însușirea meșteșugului actoricesc se poate observa un decalaj simțitor între tehnica vorbirii și cea a mișcării în dezavantajul celei din urmă.

Mișcarea este mai spectaculoasă și mai facilă, seduce și pe regizorii-studenți care lucrează cu actorii-studenți și pe unii din asistenți. În special, mișcarea cu caracter demonstrativ metaforic, compusă regizoral, se dovedește a avea mai multă priză asupra studenților și se bucură de o mai sugestivă execuție.

Mai puțin asimilată este mișcarea organică adevărului psihologic, care cere o cunoaștere sporită, realizată cu mijloace mai sobre, mai nude. Se resimte contrastul dintre o mișcare-dexteritate, acrobatică sau de fantezie, și cea legată de stil sau realism psihologic. Accentul cade deficitar pe a doua grupă, atât din dificultatea reală a problemelor, dar și din lipsa de efort a profesorilor de a rezolva aceste dificultăți. Am constatat la numeroși absolvenți deficiențe bătătoare la ochi în privința unei mișcări de bază: *mersul*. Fie regretabile neglijențe de mers, cu umerii aduși și pași legănati (*mersul de baschetbalist*); fie *mersul* stingaci, cu trupul pornit înainte și picioarele lăsate în urmă, cu opriri făcute cu un pas tras scurt lângă celălalt; fie *mersul* afectat, cu umerii ridicați falos și legănarea coapselor, sau *mersul* greoi de urs cu greutatea corpului plasată lateral. Cea mai mare parte dintre ei nu-și cunoșteau aceste defecte, dovadă că nu se lucrase asupra lor.

Tehnica vorbirii lasă și mai mult de dorit. S-ar părea că există chiar un dispreț față de ea, în ciuda unui număr hipertrofic de asistenți. Am întâlnit o clasă întreagă de absolvenți cu defecte supărătoare de vorbire, de la precipitarea maximă la glasuri voalate. Vocile feminine în special, de la emisie la rostire, plătesc un tribut simțitor vulgarității. În ce privește vorbirea expresivă propriu-zisă, nu arareori am întâlnit o școală greșită, a sublinierii cuvintului, a bății pe cuvint, a apăsării exterioare pe sunete, ceea ce reprezintă o tehnică desuetă, nici aceea bine înșușită. O caricatură a școlii de reprezentare, cu care se vede că profesorul nu era în clar. În schimb ni se dă drept *modernă* vorbirea simplistă, nediferențiată și neglijentă, ceea ce dovedește o altă carență a esteticii pedagogice.

Am întâlnit tineri înzestrați, însă cu glasuri mici, neputînd ține coarda temperamentului, formînd cuvîntul minor, ceea ce le diminutiva sensibilitatea. Glasuri și dicții nelucrate, neadaptate condițiilor de expresivitate scenică. Nu mai vorbește de tehnica frazării, de construcția sonoră a unui paragraf, de cea a pieselor de bravură.

De ce nu se face permanent educația vorbirii, folosind cea mai înaltă școală a expresivității cuvîntului care este versul, rămîne pentru noi un mister. Versul oferă un material verbal în sinteză, obligînd, într-un timp concentrat, la rezolvarea a multiple dificultăți; te obligă la suplețea gândirii artistice, la exploatarea bogatelor sugestii înmagazinate în cuvint, te obligă să ataci, în scurt, mari intensități afective, să iei contact cu zonele adînci ale contemplării, te deprinde cu stilul nobil al transpunerii poetice. *Poezia este un corp de inițiere*, un canon de clasicitate al artei actoricești, o înaltă școală a fanteziei, sensibilității și inteligenței artistice prin *tehnica vocală cea mai deplin solicitată*.

Împreună cu *improvizatia vocală și verbală* și cu *lectura artistică*, versul liric alcătuiește o bază de educare a actorului, care e admirabilă... dar lipsește în Institutul nostru. (De fapt, versul figurează în programa analitică a anului I, după care studiul lui e părăsit. Faptul că e considerat bun pentru „început” și pentru „începători” subliniază carențele concepției conform căreia utilitatea poeziei spuse este *minoră*. Știam că un recital de versuri este apanajul actorilor ajunși la plenitudinea artei lor. Ne propune oare Institutul să începem cu versul și să încheiem cu el după ce l-am lăsat în părăsire între anul I și anul maturității atinse? Teoretizînd această practică, ajungem la ideea unui progres realizat în afara evoluției !)

Școala modernă de teatru, de la Dullin încoace, pune mare accent pe tehnica improvizăției, care declanșează *libertatea* actorului și-i îngăduie un contact cu zonele adînci ale subconștientului său, ale vitalului, alimentînd convenționalul și mecanizarea teatrală cu spontaneitate și invenție. Această lacună a formării actorilor noștri ar trebui compensată prin practica improvizăției în Institut. Improvizăția activează circulația singelui teatral și desferecă *curajul* creației. Improvizăția este tinerețea artei, primitivismul ei regăsit.

Dar n-o practicăm, datorită nu știu căror superstiții sau neputințe.

(Și această metodă figurează printre materiile de studiu ale clasei de Arta actorului, dar nu se aplică decît în anul I, deci tratată în spirit elementar. Noi ne referim la improvizăție ca studiu fundamental, permanent, ca o metodă de creație menită să angajeze *integral ființa umană* a actorului în procesul întruchipării personajului. Improvizăția aduce în laboratorul pre-judecăților actorului luna și soarele omului originar, misterul și limpezimea zămisirii. Prin ea se poate atinge momentul de culme care se cheamă: Inspirația. Sesiunea I.T.I.-ului pe tema improvizăției a

proiectat întregul interes al acestei metode de creație, dar se vede că nu a izbit, nici sub forma evidentă a demonstrației, să pătrundă pe ușa din față a Institutului.)

O eroare fundamentală o constituie ruperea unei discipline practice de altă. Nu există o tehnică a vorbirii sau a mișcării separate de psihotehnică, toate fiind împreună, confluențe în expresia unei trăiri, a unui act interpretativ. Jocul scenic este un cumul de adaptări consonante. Ca atare, exercițiile separate ale tehnicilor specifice nu pot fi rupte de virtuțile lor expresive, iar profesorul de arta actorului trebuie să supravegheze îndeaproape legătura și cumulum lor în trăirea actului scenic. Școala generată de pozitivism a despărțit lucrurile, astăzi trăim o epocă de integrare a lor pe o viziune orbitală în care actorul e legat de cosmos, arta de om și de univers. Virtuozul e înlocuit cu artistul, mai puțin *exceptional* decât în romantism, mai *apropiat*, mai *identic* cu omul din stal, de care nu-l mai desparte nici rampă, nici cortină. Cu cât problemele sînt mai puțin exotice, deci străine (v. sec. XIX), cu atât tehnica actorului trebuie să fie mai *una*, mai ascunsă și economică pentru a comunica pe baza aceluiași numitor comun: umanul.

De aceea se cere ca artistul de teatru să fie atât de complet astăzi. De aceea se cere ca disciplinele să fie legate, unificate în persoana unui singur profesor. Nu se poate concepe ca ceea ce faci cu alți cinci profesori să fie *independent* de, și apoi considerat *automat integrat*, față de o a șasea activitate care le presupune, constituindu-se din ele. Profesorul de arta actorului nu asamblează deprinderi confecționate în alte ateliere, ci pregătește din cinci unghiuri creșterea unei sinteze. Studentul nu trebuie să treacă prin mai multe „catedre”, ci arta actorului este catedra *unică* cu subdiscipline — acordate la natura intimă, adică *expresivă*, a *artei* actorului. Nu are importanță denumirea administrativă-organizatorică a catedrelor, ci spiritul relației solidare dintre ele, care nu poate fi realizat fără o mină unificatoare. În acest sens cred că se cere regîndită relația dintre diverse discipline.

După cum s-ar cere unificate, dincolo de necesara nuanță particulară proprie fiecărei personalități profesionale, diferitele clase de actorie prin convergența la o aceeași estetică interpretativă. De ce se învecinează școala „reprezentării”, în formă trunchiată, cu cea „organică” în variantă vulgarizată? De ce într-un același spectacol un singur actor joacă „în stil”, iar restul distribuției pe apucate? De ce, alături de autentice prezențe, se încurajează simularea și schema și trucurile? Probabil, datorită întâmplării. Dar estetica și școala „întîmplării” se potrivesc foarte prost cu profilul academic.

Cu aceste considerații am ajuns în pragul acelor probleme de cultură de la care pornește educația de *interpret*, ucenicia *artistică*. După ce ești cît de cît stăpîn pe mijloace, capătă importanță știința *alegerii* mijloacelor, a *compunerii* lor. Un ilustru profesor obliga pe studenții lui să execute zeci de „trucuri” menite să-i înmăldieze, să le dea simțul performanței, al dexterității, dar le interzicea să le folosească drept material de expresie scenică. Era un simplu antrenament. Poate fi util să exersezi o scenă de comedie în falsete, dar să lăsăm actorilor reputați (!!) tristețea de a cerși publicului risul prin scapetizare. Avem cîteva fericite exemple de absolenți, recenți, care dovedesc o bună formație artistică și care plasticizează cu adîncime și gust ideea artistică. Virgil Ogășanu, Nicky Wolcz, Adina Rațiu, Emil Hossu, Al. Repan o fac din plin spre mărturisita noastră satisfacție. Dar sînt ei produsul unei „metode” generale, sau excepții fericite în marginea unei metode sau împotriva ei? Punem această întrebare din probitate, deoarece am văzut un spectacol în care unul din acești studenți se „salva” printr-un surprinzător talisman de bun-gust, cînd restul spectacolului era vădit vulgar prin „metoda” profesorului regizor. Un talent autentic e mai puțin probant asupra metodei folosite, cît unul mijlociu care lasă să se vadă mai în transparență influența căreia i se supune mai docil și căreia îi datorează mai mult din ce este. Un absolvent trebuie să fie înarmat cu certitudini de cultură, cu o credință proprie în artă, pentru a se putea păstra și dezvolta în decursul accidentatei practici teatrale. Mai sînt destui improvizai prin teatre, pe mîna cărora proaspătul actor va încăpea. Fără o citadelă de bune deprinderi, fără o strategie și o tactică de bătaie artistică, talentul se degradează ușor. Am stat de vorbă cu mulți actori tineri. M-a izbit cel mai puternic tocmai faptul că se simțeau dezarmați pînă la derută de influențele antiartă din jurul lor. Se arătau nemulțumiți, dar nu găseau căile active ale nemulțumirii. În loc să-și organizeze rezistența, se văicăreau. Fluturîndu-le drapelul unor acțiuni progresive, își mărturiseau, sub ocolul unei încuviințări, un scepticism îndărătnic. Nu erau pregătiți pentru un drum lung, n-aveau voluptatea expediției; nici merindea spirituală, nici tainul de piine nu și-l

agonisiseră de pe băncile școlii. Supărarea lor era făcută nu din intranșigență, ci... din tranșăcută. Prea nu știa multe din cele ce trebuie știute, de felul lui: „cine fură azi un ou, mâine fură un bou” sau „grăbește-te încet”, sau câte și mai câte largi înțelepciuni fălmăcoite-n limbajul strimt al profesiei. Multă grabă, facilitare, goană după alte ispite decât ale Intangibilei Arte.

Roluri, salarii, cronici, atârând greu într-un taler, iar pe celălalt, sărit în pod de ușurătate, amintirea doar, sau somnul Inefabilei Arte.

Cine crede că afafelez să încerce să recruteze 25 (sau 15) actori tineri, din cei mai talentați, în slujba unui Ideal artistic situat la... 300 km de București. Desigur că asemenea lucruri se pot privi și cu filozofică îngăduință. E ceea ce face și Institutul. Hotărît, nu se simte, nu se constată acea educație de alpinist care are curajul creștelor și mai ales calmul prăpăstiilor, educație în care austeritatea câștigă în fața răsfățului, cauza în fața vanității, sporul în fața aplauzelor, chinul în fața abilității. Ne place să vorbim mult despre omul nou, despre artistul nou. N-ar fi cazul să dăm și un conținut, *pe bază de programă analitică*, acestor noțiuni? Nu de alta, dar avem nevoie de un artist nou, efectiv, în fruntea conștiinței contemporane. Nu știm dacă va fi un *profet* sau numai un *slujitor*, dar ceea ce știm este că nu ne mai trebuie un *slujbaş la stat*. Inclînăm să credem că artistul de azi are de slujit profeta unui mesaj benefic. O imagine ni se impune cu forță de argument: Paul Scofield, interpret al lui Thomas Morus. Oare nu aspirăm astăzi spre solidaritate internațională, valabilitate universală? Artistul, ca și omul de știință, ca și omul politic, ca și filozoful, nu se definește ca „a man for all seasons”, valabil în perspectiva permanenței umane? Imaginea Scofield-Morus pune în evidență o relație matematică: slujitor-profet; slujitor al profetului = interpret al personajului.

Ce apare nou la acest tip de artist? Talent îi trebuia și actorului de teatru boulevardier. Teatrul de azi cere credință. Dar credință au și amatorii de la Oberammergau, precum aveau cei din evul mediu. Credință pentru un alt conținut, pentru o altă religie, a suveranității regăsite a omului printre oameni. Ce altceva este *comuniunea teatrală* decât micropostaza acestei suveranități? Iar actorul ce este decât Slujitorul acestei Profetii?

Nu această formație spirituală trebuie crescută treptat în viitorii școlari ai artei teatrale? Credință în actul de cultură umană, de înțelegere și comuniune a omului prin valorile spirituale, înțelegere și comuniune slujită de artă, de interpretul ei. Pot să interpretez valorile spirituale ale comuniunii umane, fiind în afara lor și a procesului iradiant? Ca și omul de știință, artistul este un inițiat, deci trebuie făcut totul ca educația lui să meargă în sensul inițierii lui. Nu ne gândim la misterele eleusiene, ci la cea decurgînd din însăși adîncimea cunoașterii, la conștiința esenței fenomenului, care presupune o instrumentație cu un cifru dificil, tocmai pentru că *descifrează* ceea ce nu se vede cu ochiul liber, o veritabilă aparatură de *clarificare* a tenebrelor, analogă cu formația omului de știință, însă cu obiect și metodă proprii creației artistice. Inițiatul are conștiința întinderii, a efectelor acțiunii sale și posedă știința manevrării acestor repercusiuni. Creația în transă cataleptică este astăzi considerată farsă. Prin consecințele ei ne trage pe sfoară. Artiștii mari ai zilelor noastre au o formație inițiată, ce le conferă o dublă dimensiune: de dificultate a limbajului, care te obligă să-ți câștigi meritul de a-l pricepe, și de glorie (popularitate) ca răsplătă a efortului investit. Nu cere Faulkner să fie citit de 3—4 ori pentru a se ajunge la el? Iar Picasso nu cere un exercițiu de ani, o privire meditativă? Henry Moore te obligă la o citire sferică, iar muzica modernă la o altă percepție a timpului. Nu necesită chiar știuta Scrisoare I-a a lui Eminescu un aparat critic și o meditație reinnoită care presupun o „inițiere” alta decât cea pendulînd între cuplajul afectiv sau explicațiile manualului școlar? Inițierea în lumina acestui exemplu e tehnica trecerii de la elementul la esențial. Insistăm pentru evitarea unei confuzii legate de acest termen. Cunoașterea nu se mai oferă spectatorului sau lectorului, ci se merită: opera se destăinuie numai *îndrăgostitului* care dezleagă viclesugurile celor trei „*încercări*” la care-l supune fata de împărat. Odinioară, curajul se cerea numai creatorului, astăzi i se cere și amatorului. („Consumatorul de frumos” este, dimpotrivă, cel care cumpără în loc să seducă, și, evident, se alege cu o marfă... de o seară.)

Am făcut această digresiune ca să ne apropiem de obiectul nostru. *Cine* urmează să educe aceste virtuți multiple ale necesarului artist? Cîți profesori veritabili avem la Institut? Avem și vreun dascăl? (Mai e nevoie să spunem că nume ca cel al lui Beate Fredanov și al lui Ion Finteșteanu întrunesc adeziunea noastră?) În schimb, avem zeci de asistenți cu, adesea, prea firavă experiență. Cum este posibil să predai

ceea ce tu n-ai apucat încă să înveți? Nu se cutremură acești practicanți de profesorlic aflînd că profesori de pian erau un Dinu Lipatti și un Walter Gieseking, în apogeul carierei lor?! Să cînti cu un deget la pian și să dai lecții de artă interpretativă viitorilor soliști! Să fie limpede, un asistent la o disciplină *practică*, dînd o indicație, se constituie *profesor*, trebuie să aibă justetea ochiului și urechii *absolute* a maestrului, deoarece îi constituie studentului *deprinderi organice*, nu simple memorizări de cunoștințe corectabile la o lectură informativă. Or, asistentul oferindu-i-se ca model formează reacții organice cu o mină lipsită, fatal, cel mai adeseori, de cunoașterea fenomenului. Arta actorului nu se poate învăța dintr-un manual, ci doar printr-o îndelungă, matură *experiență personală*. Pe măsură ce cunoști mai deplin extrema complexitate a *instrumentului uman*, îți dai seama cu cită prudență, cu ce precauțiuni trebuie să intervii ca să nu paralizezi cu o mișcare greșită vreun nerv al sensibilității artistice. Nu le-aș putea recomanda profesoreilor paraziti ai Thaliei (victime ale indignării noastre, dar și victime ale unei *greșite formule pedagogice-organizatorice*, care, în esență, face ca studentul crescut de un absolvent-asistent să crească un alt student de îndată ce a devenit absolvent!) decît lectura unui pasaj din *Hamlet*.

După ce acesta îl invită pe Guildenstern, dîndu-i indicațiile tehnice necesare, să cînte din flaut, și Guildenstern îi declară că nu poate scoate nici un sunet „armônios”, deoarece „nu se pricepe”, urmează lămuritorul răspuns:

„Why look you now, how unworthy a thing you make of me! You would play upon me: you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lovest note to the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood! do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me.” (Actul III, scena 2.)¹

Rog a se citi încă o dată.

Dacă și după această lectură mai predați — voi care sînteți în eroare —, înseamnă că v-ați condamnat diaboliceii perseverări. Nici o grijă, veți fi înghițiți de trapa infernală a Teatrului, în melodrama pe care fără să știți v-ați înscenat-o. Vorbind serios, numai stînd cu fața la cultură se poate discuta despre problema predării în învățămîntul artistic. Cu diletantismul nu vom rezolva locul tinărului în arta teatrală și, prin el, locul ei în lume. O reformă se impune. Și aici totul depinde de calitatea artistului-pedagog. Decît să inventăm oameni, mai bine să-i descoperim. Sau, mai simplu, să-i recunoaștem.

Dan Nasta

P.S. Intervenția de față se referă la ceea ce „nu este” în Institutul de teatru, și nu la contrapartea de merit și eficiență a activității lui.

D.N

¹ „La te uită ce lucru de nimic ai făcut din mine. Ai vrea să mă faci să cînt: ai vrea să cred că-mi cunoști clapele; ai vrea să-mi smulgi inima tainei mele; ai vrea să mă faci să cînt de la nota cea mai de jos la cea mai de sus a claviaturii mele. Acest mic instrument e dolda de muzică, de melodii minunate, totuși nu-l poți face să vorbească. La naiba! Crezi că sînt mai ușor de minuit decît un flaut!? Dă-mi numele oricărui instrument vrei, oricît m-ai suci, n-ai să scoți nici un sunet.”