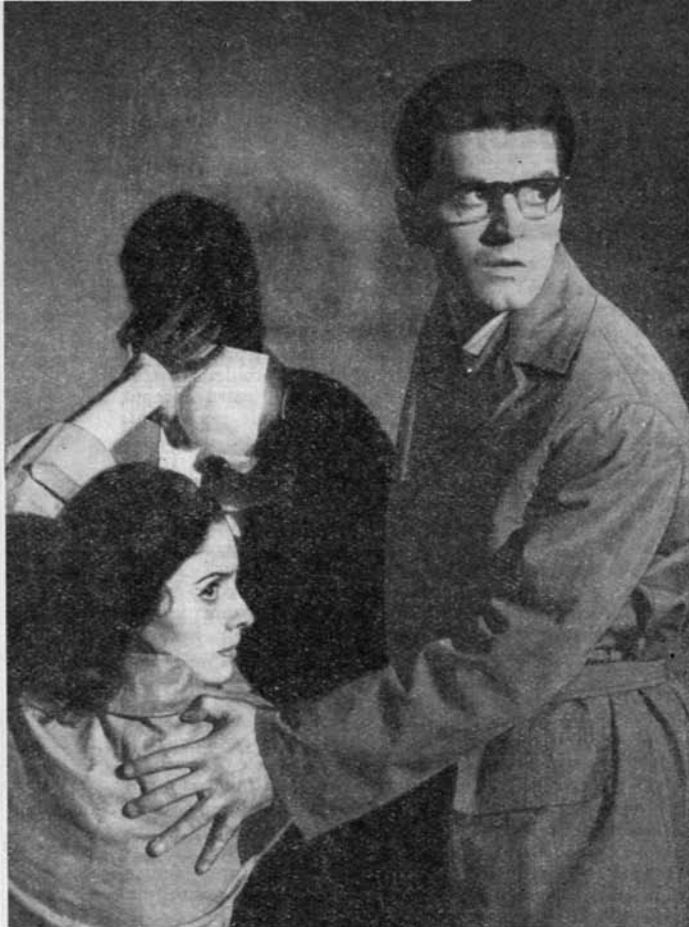


STAGIUNEA INSTITUTULUI ȘI CÎTEVA PROBLEME (I)

După ce am avut prilejul, în ultimele săptămîni, să urmăresc nouă spectacole pregătite de studenții care termină în acest an I.A.T.C. „I. L. Caragiale“, am încercat să-mi formulez impresiile sub forma unor marginalii dispartate, părăsind — pentru o dată — rigorile cronicii dramatice. Notațiile de mai jos nu au în vedere, prin urmare, respectarea unui punctaj dinainte stabilit. Am încercat să ridic cîteva probleme nerezolvate încă, relevînd totodată semnele îmbucurătoare întîlnite în drum. Pentru început mi s-a părut necesar să formulez o întrebare retorică, ce nu poate surprinde pe nimeni.

Studioul Institutului de Teatru trebuie privit ca o scenă studențească destinată experimentelor inovatoare, sau ca un spațiu didactic, rezervat probelor practice finale care încheie cei patru ani de ucenicie? Mi se pare că cel mai potrivit răspuns ar contopi cele două alternative. Nu spunem nimic nou atribuind Institutului misiunea unei dezvoltări specifice a raportului dintre tradiție și inovație. Transmiterea tradiției se realizează într-o anumită măsură prin intermediul cursurilor de istorie a teatrului și a literaturii dramatice. Ea este însă, mai ales, obligatorie în miezul învățaturii despre meserie, reînviind, printr-o selecție bine dirijată, experiența sublimată a marilor înaintași. Măiestria predecesorilor se cere firesc încorporată într-un sistem tehnic unitar, pus la îndemîna învățăceilor de astăzi. Pentru ca această preluare să capete însă un *character real*, permițînd însușirea organică a tradiției vii, se impune o corespunzătoare convertire a acesteia la sensibilitatea noilor generații. Elementele viabile ale tradiției nu pot ieși din penumbra istoriei fără a accepta, printr-o mișcare adecvată de caleidoscop, lumina contemporaneității. Relația dintre moștenire și modernitate a însoțit mereu devenirea mișcării teatrale și este de reținut aparentul paradox că înțelepciunea păstrării unui echilibru creator a revenit mereu înnoitorilor. Introducînd puncte de vedere inedite în elaborarea spectacolului, Davila a înțeles mai bine sensul *continuării* mariei linii a interpretării scenice, decît conservatorul Pompiliu Eliade, care, alcătuiind bune repertorii, a menținut într-o opacă exclusivitate vechea școală de joc. O ilustrare interesantă a modului în care tradiția este salvată numai prin racordarea laturilor ei viabile la angrenajul inovării ne-o procură și mărturiile lui Petre Sturdza, unul dintre principalii pionieri ai repertoriului ibsenian (și ai tehnicii scenice adecvate acestuia) la noi. Încă în 1894, lui Sturdza i se părea inacceptabilă comportarea lui Got de la Comedia Franceză, care, ca profesor la Conservator, „nu te lăsa să ieși un pas din tradiția rolului“, obligîndu-i pe elevi să preia interpretarea marilor personaje, ca și cum s-ar introduce în sarcofage încremenite, reeditînd mimetic creații dantelate cu certă finețe, dar croite, de actorii altui leat, pe măsura altui suflet și a altui timp. În același timp, pentru Sturdza, ca și pentru prietenul său Liciu, rămîneau nu mai puțin admirabile cuceririle „monștrilor sacri“ ai Comediei Franceze, în strălucirea dicțiunii, în distincția mișcării, în valoarea fiecărui accent. Pentru a-l juca pe Ibsen și Zola, Sturdza studia cu minuțiu modul în care domnișoara Bartet, rostind tiradele corneilleene, își transformase glasul într-o „nesfirșită undă fluidă“. În același timp, urmărindu-i pe De Max, pe Réjane, sau pe Aimée Tessandier, cugeta la ceca ce „simțirea“ și „temperamentul“ puse în relief de aceștia ar putea da în marele repertoriu clasic, osificat cu o rară perfecțiune de bătrîni primei scene franceze. Sturdza, ca și Davila, mai tîrziu regizori ca Aurel Ion Maican sau Ion Sava au asimilat firesc și profund experiența trecutului, păstrîndu-și nealterat spiritul critic și favorizînd astfel deschiderea unor variante temerare la magistrala inaugurată de gloriile veacului consumat. În istoria vechiului Conservator, salturile s-au produs periodic, în situații de contrapunct. În clasa clasicizantului Velescu s-a format romantiosul Grigore Manolescu, iar de sub pelerina lui Nottara a apărut „Hamlet“-ul angosant al lui Tony Bulandra. Mai tîrziu, la examenul de admitere în Academia de teatru din Piața Amzei, pe banca profesorilor, alături de vechii discipoli ai lui Davila, ajunși la zenit, a apărut brusc zimbetul subțire al modernizantului Victor Ion Popa. Institutul nostru de teatru a dus mult mai departe acest proces natural de înaintare, prin deducerea noilor capitole cu ajutorul aritmeticii delicate care adună și înmulțește neîntrerupt antecedentele cu chemările prezentului. La o revedere cit de sumară, varietatea inestimabilă a talentelor trecute în ultimii zece sau



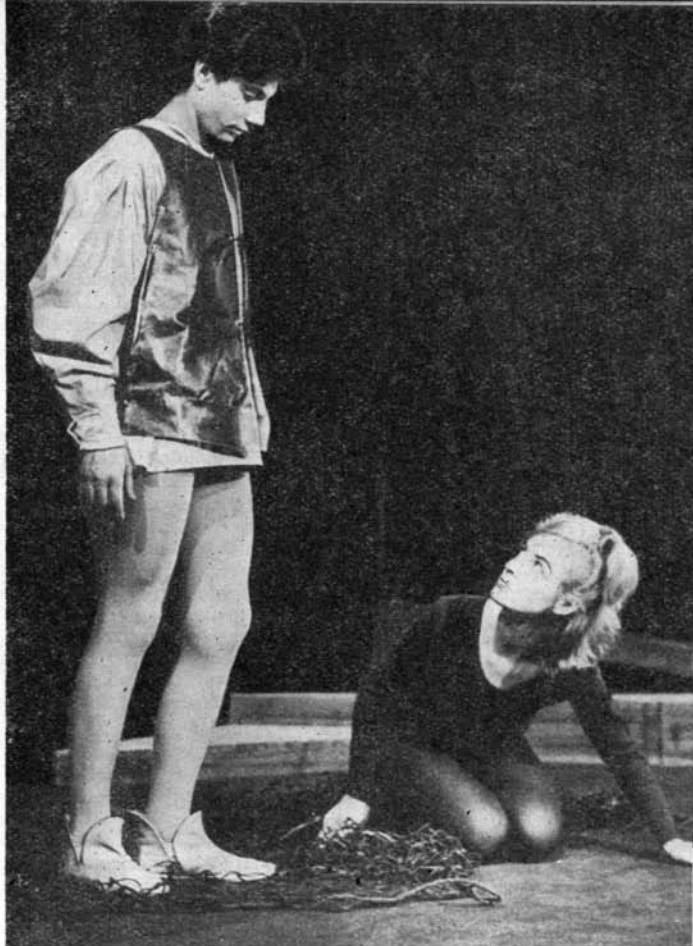
Radu Cristea (Andrei Raicu) și Maria Rotaru (Ileana) în „N-a fost în zadar”, dramatizare de Al. Mirodan după romanul lui Al. Șapero

cincisprezece ani prin clasele școlilor de teatru din Capitală și din provincie depune mărturie despre felul în care un înțelept spirit inovator a putut sluji dezvoltării stilurilor artistice multiple. În ceea ce privește spectacolele finale ale viitorilor actori profesioniști, este important să amintim că de pe scena micului teatru din strada 30 Decembrie au plecat primele inițiative de curajoasă reconsiderare scenică a lui Alecsandri și Caragiale, că aci au găsit mai repede o înțelegere nouă unele texte, altminteri neglijate, din clasiicii lumii, că interesul viu și continuu pentru sugestiile teatrului brechtian a demonstrat, o dată mai mult, binefacerile sfintei curiozități artistice.

În linii mari, Studioul a răspuns așadar întrebării noastre inițiale. Pe scena sa pot și trebuie să apară spectacole îndrăznețe, pregătite să revizuiască vechi sentințe nedrepte cu privire la resursele unor piese, capabile să evidențieze zăcămintele neexplorate, în pofida unor prejudecăți perimate. Scena studenților Institutului de Teatru nu se poate desprinde nici de acele pagini noi ale dramaturgiei care cheamă cu stăruință atenția noastră. Firește, Studioul este în primul rînd o sală de școală și totul, absolut totul, chiar și captarea sunetelor insolite ale unor creații de ultim moment, nu poate fi desprins de obiectivul instrucției de specialitate. Ce trebuie să fie Studioul? Un teatru care-și educă actorii pentru ca aceștia să-i poată educa eficient pe spectatorii timpului nostru.

Revenind la stagiunea care se încheie și la spectacolele promoției care se pregătește să intre în teatre, ne vedem obligați să stabilim mai întii condițiile pe care

Daniela Anencov (Ondine) și Florian Pitiș (Regele — Ondinelor) în „Ondine”. de Jean Giraudoux



repertoriul Studioului le-a creat anului de concluzii, când urmează a se produce, într-o muncă scenică amplă, suprema cristalizare a raportului dintre tradiție și modernitate. Ne este, desigur, cunoscut tuturor că în orele de clasă, de-a lungul anilor, studenții au făcut cunoștință cu pagini variate din dramaturgia română și universală. Este mai mult decât probabil că viitorii absolvenți au încercat să surprindă, pe distanțe mici, fiorul tragediei lui Oedip sau secretul risului fermecător al Zerbinetei și că s-au exersat în rostirea tiradelor patetice ale lui Don Carlos și Hernani. Este firesc ca în cursul celor patru ani de studiu studenții să fi spus unul din „cîntecelile comice” ale lui Alecsandri sau pasaje din *Despot Uodă* sau din *Ulaicu*, scene întregi din *Scrisoarea pierdută* sau din *Apus de soare*. După toate aceste exerciții analitice, în anul sintezelor spectaculare, ei reunesc, sub îndrumarea profesorilor, învățăturile desprinse din frecventarea textelor clasice cu experiența interpretării pieselor moderne și contemporane, care au ocupat și ele un loc însemnat în ceasurile de clasă. După pregătirile la „rece” din primii ani, spectacolele Studioului au misiunea de a crea un cadru și un climat, net superioare și esențialmente noi, pentru dezbateră și afirmarea calităților fiecărui student-interpret. Nu mai este vorba despre studiul artizanal al unor secțiuni dispartate, ci de o încadrare în reînvierea unitară a unui text dramatic în fața unui public real și sub imperiul unor obligații artistice imediate. Iată de ce repertoriul anual al Studioului trebuie să răspundă unor cerințe speciale, urmînd alte criterii decît oricare scenă profesionistă. Snoava lui Anton Pann despre învățarea meseriei de olar, unde, după o uccinie ostenitoare, și se relevă unica taină abia în ultima zi, se aplică, desigur, și în școala de teatru.

Numărul însemnat de piese moderne și contemporane din literatura străină, introduse în repertoriul Studioului, nu ni se pare, în sine, excesiv. A reprezenta în aceeași stagiune, alături de Giraudoux (*Ondine*), de Brecht (spectacol „coupé”), două piese ale „furioșilor” englezi (*Privește înapoi cu minie, Rădăcini*) și o dramă de Tennessee Williams (*Ură și fum*) nu este, în principiu, prea mult. În formarea lor ca actori, studenții au nevoie să confrunte datele vechiului conflict ibsenian dintre individ și societatea burgheză cu implicațiile proprii etapei actuale a aceleiași orînduirii. Adîncind aspectele contemporane ale opoziției dintre om și capitalismul inuman, tinerii interpreți sînt ajutați să înfățișeze cu o nouă expresivitate, reîntinerindu-le, și dramele scrise altădată despre această înfruntare fundamentală. Totodată, piesele valoroase create în orice colț al universului, în urmă cu două decenii sau foarte recent, aduc o contribuție substanțială la cunoașterea omului contemporan de pe alte meridiane, ajutîndu-ne să-l înțelegem și comunicîndu-ne trăsături inedite ale artei dramaturgice, necunoscute istoriei genului. Interesul suscitat de Osborne, de Wesker sau de alți autori străini ni se pare pe deplin explicabil, dar, cunoscînd faptul că fiecare clasă de actorie din ultimul an al Institutului are posibilitatea să pregătească numai trei spectacole (anul întreg ajungînd la zece-douăsprezece pe stagiune), chestiunea justei proporționări în alcătuirea repertoriului capătă, brusc, o însemnătate covârșitoare. Revenind la lista pieselor de care a beneficiat actuala promoție de absolvenți, vom constata că, la o clasă (prof. G. Carabin), n-a fost realizat nici un spectacol pe texte clasice, și că la *nici o clasă* nu s-a avut în vedere punerea în scenă a vreunei opere clasice românești. Mergînd mai departe, vom observa că nici în acest an nu s-a realizat un spectacol de tragedie antică (aîit de necesar totuși), că nici unul dintre corifeii consacrați teatrului de idei (Ibsen, Shaw, Cehov, Gorki etc.) n-a figurat printre cele zece sau unsprezece spectacole, deși tocmai piesele acestora conțin, în embrion, întregul bagaj al teatrului modern. Îndeosebi, absența tragicilor greci și timiditatea atacării clasicismului francez sau a celui german, ocolirea lui Shakespeare (oaspete rar pe scena Studioului și în alte stagiuni) favorizează menținerea unor lacune capitale în pregătirea studenților, de la imperfecțiunile dicțiunii la dificultatea relevării subtextului filozofic, și de la nedeprinderea gestului clasic la poticnelile jocului în costumație de epocă.

De fapt, studenții urmează să se specializeze (și ultimul an este decisiv) în practicarea profesională a unor stiluri capitale pentru dezvoltarea teatrului universal, făcînd concomitent pași hotărîtori către dobîndirea, în ipostazele lui variate, a unui *stil de joc* unitar, cu puternice trăsături naționale. O școală de teatru trebuie să-și axeze lecțiile pe temeuri ale unei anumite modalități generice, care, permițînd reliefaarea personalităților, să descindă dintr-un mînunchi de principii comune. Eclectismul este prin definiție defavorabil învățării profunde. Dimpotrivă, devine eficient un sistem riguros de gîndire artistică, fundat pe o sumă de tradiții recunoscute, așezate într-un raport constant cu aspirația spre expresia contemporană. Toate aceste adevăruri sînt subsumate structurii științifice pe care se bazează învățămîntul nostru artistic din ultimele două decenii. Ca latură constitutivă a procesului didactic, întocmirea repertoriului din anul final nu trebuie să se abată de la obligațiile sale instructive. În dezvoltarea trăsăturilor specifice școlii teatrale românești, neglijarea repertoriului clasic național creează mai cu seamă importante prejucii. Institutul a realizat, în repetate rînduri (și în anul trecut!) inspirate reeditări scenice ale unor texte din Alecsandri și Caragiale. În această preocupare, pauzele nu pot fi însă suficient explicate. Un *Despot* sau un *Ulaiu*, resuscitați cu îndrăzneală artistică, patosul tiradelor lui *Răzvan*, acordurile grave ale *Năpastei* trebuie să ocupe, cu rîndul, și fără întreruperi, cel puțin două dintre afișele fiecărei stagiuni studentești. Pregătit să studieze cu atenție sugestiile înnoitoare ale oamenilor de teatru de pretutindeni, Institutul „I. L. Caragiale” trebuie să plece mereu de la rădăcinile naționale ale artei noastre teatrale. Repertoriul clasic românesc joacă, și în această privință, un rol considerabil. Studenții, îndrumați de profesorii lor, pot *descoperi* noi resurse în textele dramatice pe nedrept uitate ale unor autori mai vechi. În același timp, ei trebuie să privească dramaturgia națională ca un fenomen într-o continuă devenire și, refuzînd cantonarea tradiției românești în zona istoriei îndepărtate, să facă rîndul dintre veacuri și decenii. Fără a neglija punctele de plecare și pe înaintași, repertoriul Studioului trebuie să parcurgă etape variate ale evoluției genului dramatic la noi. După interesanta experiență cu *Patima roșie* s-ar fi putut trece în acest an la analiza scenică, extrem de profitabilă pentru studenți, a unei piese din etajul superior al opereii lui Camil Petrescu, dincolo de miza mărunță a farsei cu *Mitică Popescu*.

Discutarea repertoriului din această stagiune a Studioului relevă, procentual, un capitol modest pentru creația românească realist-socialistă. S-au jucat încă o dată *Mielul turbat* și o dramatizare fără strălucire de Al. Mirodan (*N-a fost în zadar*).



Scenă din „Slugă la doi stăpîni” de Carlo Goldoni

O lărgire a spațiului acordat pieselor noi ar fi fost binevenită. În ceea ce privește alegerea textelor din dramaturgia actuală românească, Studioul trebuie să țină seama de valoarea reală a pieselor selectate, cât și de prilejurile create studierii unei tipologii literare noi. Este firesc ca în școala de teatru să aibă preponderență acele texte literare de astăzi, în care întâlnim caractere complexe, în care poate fi urmărită structura morală a unor eroi, necunoscuți pentru dramaturgia de dinaintea lui 1945. Capătă, astfel, o deosebită importanță bucățile dramatice care descriu viața interioară a muncitorului înaintat, problematica și atitudinile acestuia. Introducerea în repertoriu, pe lângă operele consacrate, a unor piese scrise în ultimii ani de Paul Everac, de Dorel Dorian sau de alți dramaturgi ar crea bune prilejuri de întâlnire cu o problematică umană de o actualitate indiscutabilă. Drama de idei românească, în ultima sa etapă, înfățișează pentru studenți, de asemenea, un substanțial material de studiu. *Passacaglia* de Titus Popovici sau *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu ar fi meritat, cred, să devină mai de mult texte familiare studenților care termină Institutul. De la scena dintre Vlaicu-Vodă și Doamna Clara la controversa care-l opune pe Gelu Ruscanu lui Sinești, și de aci la discuția aprinsă din ultimul act al *Passacagliei*, iată, în linii mari, o traiectorie firească și necesară în aprofundarea neîncetată a stilului școlii românești de teatru.

În urmă cu ani, Constantin Nottara deplîngea faptul că „*tinerii înalți, zvelți și frumoși se prezintă azi așa de rar la Conservator*”. Tot el observa însă, în același articol, și numai citeva rînduri mai jos, că atributele fizice nu spun mare lucru despre talentul real al viitorului actor, amintind cazul „rahiticului” care părea a fi Grigore Manolescu în primul an de școală teatrală, transformat apoi, ca prin minune, de rîvna sa neobișnuită. Jouvét, în scrisoarea deschisă adresată unei fete care se interesa de compoziția intimă a *vocației*, arăta fără ezitări că: „*Vocația este un rezultat*” ținînd de

„hotărîrea“ care se dezvoltă în actor în urma „practicii“ stăruitoare. Firește, darurile native nu pot lipsi, dar ele se confirmă numai cînd se dovedesc capabile să crească și să se diversifice. Pe de altă parte, dacă talentul pleacă de la o știință de har, aceasta rezidă tocmai în capacitatea neobișnuită de a te transforma și nicidecum în etalarea unei drăgălășenii incapabile să se depășească prin transfigurare. După cum se știe, este necesar ca actorul să-și coordoneze datele sale fizice cu o dinamică interioară complexă. El trebuie să și gîndească înalt, săvîrșind minunea de a deveni pe scenă mai frumos decît în viață, prin spiritualizarea trăsăturilor. Distribuirea studenților în spectacolele Studioului n-ar trebui, prin urmare, să se facă niciodată, ca la multe dintre teatre, prin stabilirea corespondențelor aparente dintre personaj și datele strict fizice ale interpretului. Nu mi se pare deloc potrivită nici specializarea timpurie a studenților, care poate duce la o etichetare pripită și la o limitare a posibilităților viitoare. Stagiunea actuală a Institutului ne procură, în această direcție, exemple variate, dintre care unele merită a fi subliniate. Așa, de pildă, compoziția pe cîteva elemente simple a Mariei Andreea Raicu în rolul Jenny Beales din *Rădăcini* (clasa prof. Radu Beligan — conf. Elena Negreanu) a cerut o abdicare parțială de la farmecul feminin, săvîrșită cu o decizie remarcabilă, poate puțin umbrită de o subliniere exagerată a vulgarității accentului. În aceeași piesă, Jeannine Stavarache încearcă o compoziție dificilă în trăsături însă prea simpliste, neînțelegînd că trebuie să treacă *cu totul* în limitele altei vîrste. O reușită de prim ordin, pe linia căutării filiației interioare care poate lega rolul de interpret, o constituie, în schimb, creația Adrianei Marina Popovici în *Uară și fum* (clasa conf. G. Carabin). Contrazicînd prin înfățișare imaginea lăsată spectatorului nostru de apariția în rol a Geraldinei Page, tîmra noastră interpretă a transformat — sub îndrumarea profesorului —, scenă cu scenă, deosebiri fizice dintre ea și marea actriță americană, în tot atîtea surse ale unui portret dramatic de o tulburătoare originalitate. Drama domnișoarei Alma a căpătât, printr-o întinerire a privirilor și a surprinzătoarelor schimbări fizionomice, o puritate particulară, în care amintirea copilăriei ingenuie covîrșea chemările instinctuale. O undă inefabilă de tragism infantil a înnobilit zbuciumul acestei „flori ofilite“, susținut de o varietate a expresiei amănunțite în zeci de zîmbete și mici gesturi revelatoare. Adriana Marina Popovici n-a spus rolul cu grație, ci a *compus*, printr-o complimentare continuă a cuvîntului cu mișcarea feței și a corpului, cu schimbarea tensiunii emoționale a glasului, o versiune personală a rolului, de o certă viabilitate. În același spectacol, am întîlnit o situație oarecum inversă. Partitura dramatică a tînrului doctor John Buchanan a fost incredințată unui băiat agreabil și binefăcut, cu un glas „de teatru“ și cu multă dezinvoltură (Dan Dobre). Toate aceste calități, deloc neglijabile, n-au aflat însă suportul unei concepții clare despre sensul replicilor rostite, n-au realizat consecvent racordul cu dimensiunea sufletească a unor pasaje de o deosebită complexitate. Poate că un asemenea rol — care trece de la derută la accesele unui puternic vitalism și sfîrșește la capătul unui sever examen de conștiință — cerea alte date temperamentale. Oricum, efectele fotogenice și mișcarea firească nu puteau înlocui expresia trăirii ardente și evidențierea unui cuget frămîntat de adînci neliniști. Nu cunoaștem, în afara spectacolelor văzute, nimic altceva despre studenții acestui ultim an. Dar, dacă printre ceilalți tineri s-ar fi aflat vreunul care, contemplat fotografic, nu pare a face parte din categoria „amozilor dramatici“, dar care poate vibra la temperatura înaltă cerută de rol, fără a-i contrazice scenic esența, o distribuire curajoasă ar fi binemeritat. Poate că pentru a rezolva, în cele din urmă, succesiunea lui Tony Bulandra și a lui Mihai Popescu, trebuie să plecăm de la strălucirea interioară către izvoarele farmecului personal. Este greu de înțeles de ce un element înzestrat ca Valeriu Săndulescu (clasa prof. Radu Beligan) este utilizat, exclusiv, în compoziții comico-grotesci, sau de ce Mihai Balaș joacă, în ultimul an, numai roluri de compoziție. Tocmai atunci cînd un student a ajuns să interpreteze ca un actor consumat un anume gen de roluri, spectacolele finale ar trebui să-l încerce și într-o altă direcție, întrucîtva presupusă, mai ales în acele categorii de interpretare care își așteaptă în teatrele noastre de multă vreme titularii. Este bine că un actor scilicet, cum este, de pe acum, Florian Pitiș, trece de la gravitatea ironică a Regelui Ondinelor din piesa lui Giraudoux la improvizațiile fosforescente ale lui Truffaldino. Dar ce s-ar fi întimplat dacă un asemenea talent, care știe să și muncească artistic, ar fi fost distribuit în rolul Cavalerului din *Ondine* sau într-un alt rol de o mare intensitate dramatică? Iată o întrebare care, aplicată și altor cîtorva nume de absolvenți, ar merita să devină obiectul unei întinse meditații...

V. Mîndra