

VALENTIN
SILVESTRU

Stagiunea I. A. T. C.



Scenă din „Diavolul alb“ de John Webster

Examen cu public

Prin propunerile făcute opiniei publice teatrale și prin majoritatea realizărilor, Studioul Institutului „I. L. Caragiale“ are dreptul să-și califice stagiunea drept bună. Poate fi însă caracterizată global activitatea de pe această scenă, atîta vreme cît liniile spectacolelor sînt paralele — prin efortul claselor și magiștrilor diferiți — și cîtă vreme nici un principiu director (în afara celui ce prezidează întregul învățămînt) nu guvernează travaliile atît de diverse săvîrșite aici? Anevoie. Ori ce fel de considerații generalizatoare s-ar încerca, ele trebuie să se aplice mereu nu asupra unității teatrale, reprezentată de acest studio școlar, cît asupra identității sale de atelier, înglobînd cultura și orientarea pedagogică a maeștrilor precum și felul în care își desăvîrșesc arta și meseria uceniciei.

Așadar, li se oferă studenților — și spectatorilor — un florilegiu repertorial, apt să galvanizeze talentele înedite ale tinerilor, cu o întinsă claviatură a genurilor și modali-

tăților; ba se și introduce, în spiritul vremii, două divertismente teatrale de tip superior — un fel de almanah scenic, spiritual, de proză și poezie caragialeană, și un spectacol de estradă, înălțat deasupra mediului estradistic comun și a mediei. Studenții se exersează în cumplite tragedii elisabetane, cu deliruri delictuale și personaje crapuloase, scelerati tandri și tribunale obtuze, într-o Renaștere de otravă și cenușă; refac același climat de încrîncenări, dar într-un teritoriu autohton, printr-o dramatizare a unei nuvele istorice românești care-și ia materia tot din hecatombe ale evului de mijloc. Trec apoi printr-o înfricoșătoare comedie rusă, mixtură grotescă, gogolian-dostoievskiană de cugete halucinate și suflute fleșcăite, pentru a ancora în golful pașnic, umoristic, al unor comedii realiste, originale, din prima jumătate a veacului trecut.

De ce e evitat teatrul românesc și străin al secolului nostru, de ce rămîn departe de preocupările școlii de artă dramatică autorii

sofieri — de la Camil Petrescu la Marin Sorescu, și de la Caragiale la Teodor Mazilu — de ce nu sînt cultivate teatrul modern nonaristotelic, farsa tragică, tragedia filozofică, pamfletul social, de ce nu sînt explorate, ani de-a rîndul, simbolismul poetic, orientala, literatura atît de proaspătă a continentului negru, dramele politice și patetice ale zonei americane — iată enigme pentru care Institutul nu oferă nici măcar indicii de dezlegare în ultimii ani. Doar studenții se pregătesc, pentru tot restul vieții, să joace într-un teatru care va desface în fața lor, tocmai un asemenea evantai de istorii, geografii, tendințe și culori; de ce să li se sărăcească în școală spectrul literaturii destinate scenei, și să fie perimetrați mereu într-un cîmp istoric în afara căruia secolul nostru le apare ca o bolgie dantescă?

S-a ivit și un paradox: studenții artiști amatori joacă piese de Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Paul-Cornel Chitic, Iosif Naghiu, Leonida Teodorescu; premiile din acest an ale concursului republican „Primăvara studentească” sînt acordate unor spectacole cu lucrări de Ion Băieșu, Dumitru Solomon, Romulus Vulpescu, Gheorghe Astaloș, Slavomir Mrozek, Tadeusz Rozewicz, Fernando Arrabal; numai teatrul studenților profesioniști face aspră și unică excepție, misterioase complexe de inferioritate ținînd bariera repertorială la răscrucea dintre secolele XIX și XX, nedreptățind grav întreaga dramaturgie română modernă și inactualizînd scenastudio într-un mod acultural.

Principial vorbind, Institutul dispune de cel mai autorizat consiliu pentru întocmirea unui repertoriu eficace, cu cele mai largi cuprinderi tematice și stilistice și cu cele mai sensibile vibrații în contemporaneitate. Dar se exercită oare această prerogativă în raport cu programul studioului-școală? Ori, altminteri privind lucrurile: e firesc ca programul Studioului să se alcătuiască exclusiv de către profesorii claselor de actorie? Fiecare maestru în parte își poate avea legitimitatea sa în opțiunea pe care o face, dar înscrierea acestor opțiuni într-o politică teatrală și pedagogică n-o poate săvîrși decît un conclave de competențe, chiar cu riscul — aici necesar — al corijării unei selecții prea particularizate ori neconforme. Căci atelierul didactic al Institutului nu este, nu poate fi un vas-epuretă; prin ceea ce semnifică, el face parte din sistemul de vase comunicante în care pulsează sevele mereu proaspete ale vieții teatrale.

Inițiativele din acest an, privind pregătirea unor materiale prin preluări literare, sînt evident meritorii. Profesoara Sanda Manu a amalgamat proze și versuri ale autorului *Scrisorii pierdute* — unele aduse înția oară pe scenă — pentru o demonstrație excelentă

de teatru modern (*Caragiale... dar nu teatru*), întocmind însă un scenariu de reprezentare, pentru finalitățile căruia era aproape indiferent autorul. În orice caz, nu aceste texte și acest scriitor au germinat spectacolul, ci modalitatea le-a utilizat drept argumente. Tot astfel, studentul-regizor Dan Micu și-a creat un scenariu propriu, avînd doar punctele de pornire în nuvela lui Negruzzi (*Alexandru Lăpușneanu*), dar dezvoltînd atitudini umane și momente colective în metaforizări admirabile, foarte personale, care remodelau materialul cu un important coeficient de indiferență față de coordonatele sale originare.

Aceste adaptări — în sensul cel mai propriu — și scenarizări, cu toate cusururile inerente, provenite dintr-o muncă literară neprofesionistă, nu sînt deloc contraindicate, o dovadă fiind că au și favorizat exerciții scenice remarcabile. Ele nu pot însă înlocui și nu vor înlocui niciodată dramaturgia națională, care trebuie să intre în universul spiritual al viitorului actor ca o componentă distinctă a culturii sale, ca material de meditație și aplicație, ca un moment de înfăptuire creatoare personală maximă.



Din unghiul artei dramatice, școala se arată a fi anul acesta într-un stadiu evoluat, în consonanță cu realitățile substanțiale ale domeniului. Sîntem chemați să apreciem și tineri regizori și tineri scenografi în spectacole care caută acorduri cu sensibilitatea și gustul spectatorului de azi. Școala modernă de teatru nu poate cultiva un stil, ci stiluri, și nu se poate cantona într-o formulă. Ea își asumă elaborarea unei metode de lucru teatral și-și obișnuiește studenții cu necesitatea unei concepții — nu cu o concepție. De asemenea, le asigură o pregătire profesională, azi interesantă, pentru că tinete a fi completă, în relație cu cele mai bune tehnici din lume, aptă să-și înglobeze rapid experiențele novatoare. Cu unele excepții, și cu rezerva că selectarea talentelor în anii de studiu e încă incertă, se poate afirma că meseria se învață bine la Institut.

Unele referiri, scrise sau orale, la acest aspect pozitiv al școlii de teatru, pretind, din cînd în cînd, că aici s-ar pregăti un actor total. Dar ce înseamnă „actor total”? Expresia e tautologică. Căci actorul e prin definiție artistul capabil a reprezenta omul viu, în absolut toate ipostazele sale și cu toate atributele reprezentării, în indiferent care situație de viață și în indiferent ce antropomorfizări. Ca atare, actor „parțial”, adică „netotal” sau „nu încă total” e actorul cu unul sau mai multe defecte umane sau profesionale, incapabil adică a-și exercita vreuna din sarcinile profesiei. Probabil că expresia s-a născut pentru a defini — prin reacție



„Lăpușeanu“ în versiunea scenică a studentului-regizor Dan Micu

față de cîntărețul obez și imobil de operă, sau față de actorul declamant emfatic și static, sau față de actorul mortificat ca într-o raclă, în compartimentul numit „emploi” — actorul care se desfășoară plenar, în oricare modalitate interpretativă, utilizînd firesc vorbirea și cîntul, mima și gimnastica, improvizarea, adresa directă către spectator, jocul liber pe o platformă deschisă etc. În acest înțeles, *total* e identic cu *normal* și Institutul nostru, asigurîndu-i tînărului o pregătire multilaterală, îl formează ca pe un actor normal, capabil a-și exercita toate atribuțiile meseriei.

Deopotrivă se formează și regizori *totali*, și se dau chiar spectacole *totale*, în care se propun limbaje teatrale *totale*, plene, angrenînd posibilitățile cele mai variate ale teatrului ca artă independentă, specifică. Cea mai bună, adică mai completă și definitorie pentru ceea ce trebuie să fie o reprezentare școlară de excelență, e *Caragiale... dar nu teatru* (clasa conf. Sanda Manu; lector, Victor Moldovan; mișcarea scenică, conf. Suzana Badian; dansuri, lector Sultănică Baciu; scenografia, prof. univ. Traian Nițescu). Actorii, în maiouri de lucru, peste care adaugă, din cînd în cînd, detalii de costum și recuzită ...traduc“ în gesturi teatrale, în convenții nostime, cu semnificativitate de mare expresivitate, povestea *Calul dracului*; „ilustrează”, prin gesturi cu cheie, *Cănuța om sucit*; fac tranziții neașteptate de la narație la vers, de la grup la protagonist și înapoi la grup; pun accente surprinzătoare, sincope dintre

cele mai neașteptate, surdine poetice și poante de veselie într-o mișcare continuă, liberă și deopotrivă controlată, metaforizînd neîncetat oameni, animale, trecerea timpului, parcurgerea spațiilor, jucînd cu fantezie comică și fine tușe dramatice pe scenă, în sală, apărînd ca niște spiriduși neastîmpărați unde nici nu te aștepți să-i vezi. Aici, fiecare arată tot ce poate și, după cît se pare, toți pot foarte mult, spectacolul fiind un perpetuum mobile de exerciții fizice grele și transpoziții psihice complicate, într-un ritm constant, statornicit cu știință scenică, și în tablouri plastice, compuse cu suculentă imaginație. Grupul, alît de proteic, excelează, dar printr-o taină a teatrului se impune și fiecare actor, adică se vede și se aude clar: Mircea Bibac, Ion Colomieț, Mirocea Diaconu (jucînd nemaipomenit de hazos baba din *Calul dracului*), Margareta Krauss (cu admirabile note lirice), George Mihăiță (extrem de mobil), Gelu Nițu, Carmen Struja, Nina Zăinescu.



Cum se practică, în școală, compoziția? S-a renunțat în general la pastişe, la „îmbătrîniri” naturaliste, cocoșări și gargariseli, s-a optat pentru *sugestie* ca efect al unei în-cărcări emoționale a personajului și al dramatizării situațiilor, tinerii suplinind prin nerv, culoare și semnificații studiate ale cuvîntului, ceea ce nu au a da, din cauza

vinstei crude, tensionînd puternic acțiunea, creînd, prin stilizare, o convenție nouă cu spectatorul, un fel de pact al jocului fără disimulării, în care valoarea primă e conferită esenței eroului, nu și întruchipării sale.

Iată-i astfel în tragedia engleză *Diavolul alb*, una din acele crîncene povești, scoase din întimplări sîngerose ale cetățîilor italiene, prin care elisabetanii își manifestau adînci vîndicării papistașe, dar și în care deplîngeau înfrîngerea virtuții și sentimentelor firești prin întunecose comploturi ale viciilor. John Webster e unul din acei iluștri artiști care s-au numit Kyd, Peele, Greene, Marlowe, Ben Jonson, Chapman, Marston, Beaumont, Fletcher, Heywood, Dekker, Middleton, Rowley, Massinger, Ford, Tourneur, Shirley și, bineînțeles, Shakespeare, și care timp de aproape o sută de ani au ridicat împreună uriașul monument al teatrului baroc, o izbucnire extraordinară de lavă umană, solidificată în înfățișări de un farmec straniu, unic, irepetabil. Fără să-i cunoască, probabil, pe acești titani, un francez erudit și perspicace, Pierre Delaudun D'Aigaliers, scria în a sa „Artă poetică“ (pe la 1597) că „Faptele sau materia Tragediei sînt poruncile regilor, bătăliile, omorurile, siluirea fetelor și femeilor, trădările, exilurile, plîngerile și plîsetele, strigătele, falsurile și altele asemenea; cu cît tragediile sînt mai crude cu atît fiind ele mai excelente, trebuînd pe deasupra să conțină, cît mai frecvent, sentințe, alegorii, asociații și alte multe podoabe ale poeziei.“

O atare materie au avut să supună actorii, aplecîndu-se asupra *Diavolului alb*, istoria sîngerooasă a adulterului frumoasei Vittoria Corombona cu un duce septentrional — și au făcut-o serios, cursiv, narînd în metafore și hiperbole, începînd prin a se așvîrli cu chiote asupra unor frînghii în nestăvilita poftă de viață renescentistă și sfîrșind prin a se legăna, în final, neînsuflețiți, în aceleași frînghii, ca jertfe, ale unui demon al crimei. Și trebuie să-l crezi pe tinerelul subțirătec și imberb că e cardinal, apoi papă, numai pentru că poartă mantila roșie și are o poză hieratică (Mircea Crețu); să-l înțelegi doar datorită ușoarei aplecări a fapturii și înțeleștii maxilarelor și să-l accepți pe răzbuătorul Francisco de Medicis, senior florentin (Marius Ionescu); să crezi că descoperi pe fețișoara bălaie, adumbrită de o glugă cenușie, spasmele urii contesei înșelate, Isabella (Irina Bîrlădeanu); și numai în gesturile energice, vocea poruncitoare și postura mîndră a unei fete, complexa zbatero a unui suflet josnic și pur, trufaș și ars de dragoste, venețiana Vittoria (Margareta Krauss).

Totuși, profesoara și regizoarea Sanda Manu a mizat pe starea de spirit pe care textul bine citit și metaforele bine găsite (o scenă de vrăjitorie cu cadre ce transformă chipurile în portrete, o adunare justițiară în care judecătorii, cu plase pe cap, par niște statui mișcătoare la semnul unui sacerdot veros, pereți obscuri, fără ferestre, dînd senzația

de cavou etc) o pot produce; și mai ales a mizat pe convicția compoziției interioare, ce reface conștiința tulbură a cite unui erou, explicînd astfel rațiunea sa de a fi. Evident, pentru aceasta e nevoie de concentrare adîncă, armonizare neistovită a mimicii și gestului, de împodobire a versatilității cînd cu surîsul perfid, cînd cu sclipirea ucigașă a privirii, cînd cu cinismul dezlănțuit al pozei — cam așa cum, cu un talent plin, ferm și cu mijloace elastice, antrenate, a apărut un admirabil actor, Mugur Arvunescu, hărăzit și cu daruri naturale ce au amintit pentru o clipă de un alt tînr, de acum un sfert de veac, Mihai Popescu. Și tot astfel s-a arătat din nou, ca un ied pislos, cu ciucuri și filamente, rînjindu-și bleg imboldurile coolite sub o tichie unsuroasă, un vraci meșter în curmarea iute și tainică a vieților, — o compoziție valoroasă — Mircea Diaconu.

Alții au muncit și ei cu caznă multă și devoțiune, uneori cu mai puțin rezultat, alții chiar deloc, dar demonstrația a dobîndit ceea ce urmărea, adică un mod modern de a compune o tragedie, sublimînd oroarea în figură scenică de stil și decantînd luxuriața barocă într-un realism epurat, elegant, cu fapturi hoticelliene, ca într-un vis grav.



Dar în *A murit Tarelkin*, satiră atroce a scriitorului rus A. V. Suhovo-Kobîlin (din a căruia trilogie s-a jucat mult la noi, cu ani în urmă, *Nunta lui Kreçinski*), unde funcționarii și generalii se deghizează, era nevoie a se folosi compoziția de tip clasic, și tînrul regizor Cristian Berger, elev al lui Esrig, a utilizat-o fără sovărire, integrînd-o însă în atmosfera comică, în chip parodistic. Deci Gelu Colceag s-a transformat într-o bombă-nitoare bucătărească, cu bonetă, umblînd îndoită în unghi drept și dezdoindu-se numai cînd o uimire năpraznică o scoate din ale ei; Carmen Struja și-a posomorit culorile naturale pentru a deveni o spălătoreasă foarte adultă, o oreadă desfrunzită revendicînd clamoros pensie; Florin Zamfirescu s-a îngropat în faveride și dolman ca să fie generalul Varvarin; Andy Ștefănescu a asudat sub o uriașă căciulă și purtînd un enorm pîterece pentru a-l figura pe comisarul Antioh Elpidorovici; Alexandru Georgescu și-a rotunjit mersul și aruncăturile mîinilor, ca să deseneze un cotoi polițist turbat de putere etc. Iar deasupra lor s-a înălțat, într-o excepțională triplă compoziție, eroul, Tarelkin, cel care „se omorîse“ în acte ca să-l poată șantaja pe superiorul său și a-și aranja o viață trîndavă, fără muncă și fără grijă. Din nou Mircea Diaconu, actor de vaste posibilități și profundă intuiție scenică, apărînd întii ca

o momie cheală și spină, cu gingiile văduve de dinți, apoi ca o molie radioasă căreia i se aude zumzetul elitrelor și, în sfârșit, ca un zevzec fosilizat, pe jumătate mort de sete în arestul poliției, cu peruca șuie și căutătura stinsă, tăvălindu-se penitent la cizmele șefului, într-o ultimă încercare de a scăpa basma curată.

O lume de fantoșe puhave, de o veselie sadică, ieșind ca într-un joc de marionete dintr-o cutie cu multe uși; păpuși prinse, pînă la urmă, în jocul fără oprire, în care i-a angrenat propria lor lume calpă și barbară. Aici au contribuit la compunerea tabloului și scenografiilor tineri Nicolae Lică, Mihaela Grigorescu, Gelu Cazan, și regizorul, dând farsei un original stil ubuesc și n-a lipsit decît timpul, pesemne, ca să poată fi desăvîrșită comedia, să se pună carne comică îndestulătoare pe scheletul scenic atît de bine articulat. Spectacolul e acum cam demonstrativ și prea evident în raport cu intențiile, de un haz silit cîteodată și cu totul nesărat altădată; după ce regizorul și-a fixat maniera și actorii au adoptat-o, după ce s-au pus toți de acord să facă așa și nu altminteri, mai e de străbătut drumul lung și chinuitor al realizării în fapt, a fiecărei apariții, fiecărei situații, fiecărei relații, al rotunjirii, strunjirii, cizelării, împlinirilor și renunțărilor — drum care aici n-a fost parcurs decît parțial.

Jar în *Comediile vremii*, frumoasă intenție de restituire a unor texte de Facca și Costache Caragiale, acest drum n-a fost parcurs de loc. *Franțuzitele* au apărut banale, ștense — întîi în *Conversațiile* lor la fața de cortină, blînde manechine glăsuitoare — apoi în tribulațiile din casa „boierului mahalagiu” coconul lanache. Acestuia i s-a impus o aiuristică tentativă de cotrobăială pe sub fustele slujnicei Măriuța, cînd el deabia se ține să nu se desfacă din toate șuruburile personale, avînd de altfel, din partea scriitorului, cu totul alte sarcini istorice, teatrale și principale, în universul ruginit în care se mișcă. *Îngîmfața plăpumăreasă* s-a desfășurat parcă mai animată prin cîteva solfegii vagi de parodie și prin istețimea, aici ceva mai alertă, decît în prima parte, a tinerei cocoane a lui Chir Pencu (Mihaela Arsenescu). Dar impresia generală, stînjenitoare, e că la vremea lor piesele erau jucate mai deslușit și mai verde, exprimîndu-și mai net virtuțile, bucuria frustră și caratul educativ. Profesorii, ei înșiși actori, practică, în viața personală, o artă mai dezinvoltă decît cea recomandată

emulor. Nu ni s-a părut un examen de ieșire din școală, ci de intrare.



Prin *Lăpușneanu* de Dan Micu, regizor-elev al lui Penciulescu și Esrig, studioul se poate înfățișa în schimb, la orice competiție internațională a teatrului tînr. Forța și originalitatea limbajului scenic, istorisind tragedia domnitorului, pe care nici timpul nici ai săi nu l-au înțeles și l-au ucis din neînțelegere, sînt surprinzătoare. Nimic pompos, nimic veșted, toate imaginile sînt active și dure; poetizarea (uneori excesivă) e bărbătească, metafora se compune și-și capătă sensul sub ochii noștri. Uneori, datorită abstracțiilor, ai impresia că te afli în fața unei picturi nonfigurative sau că ți se rosteste un poem esoteric, dar în același timp ți se oferă chei și ți se prilejuiește plăcerea rațională de a dezlega inteligentele șarade, pentru a ajunge la un miez filozofic, la ideea interesantă, vie în tot spectacolul. Un actor de acum format, Ștefan Velnicuic, e Lăpușneanu; Nebunul, grotesc, halucinant, cu intervenții răscolitoare, e Mircea Diaconu; Doamna Ruxandra, o floare de stearină pe un dujer plătînd, e Diana Cheregi.

Ești necontentit nemulțumit de imperfecțiuni formale, de sărăcia unor mijloace, uneori de ermetismul căutat al imaginii. Adevărat, de insuficiențe actricești, căci conducătorul spectacolului nu are încă priceperea modelării personajelor și nici aceea a incitării actorilor la creație personală. Poate că ar trebui să socotim acest spectacol, cam colțuros, disarmonic, schematic, un exercițiu regizoral. Dar el iradiază, de la un moment dat, o asemenea fascinație intelectuală, încît te simți prins în joc ca într-o magie.

Avem, realmente, deci, și o școală de regie, ce asigură continuitatea și în acest plan de creație.



Examenul Institutului în fața opiniei publice teatrale e bun, așadar, nu atît prin rezultatele obținute, prin toate rezultatele obținute, cît prin spiritul tineresc care le animă.

Avem îndreptățiri să rîvnim la generalizarea acelor principii pedagogice și înfăptuirii artistice care indică, din cînd în cînd, că aici e sursa multora din succesele definițiilor ale teatrului nostru de azi.

