

STAGIUNEA INSTITUTULUI ȘI CITEVĂ PROBLEME (II)

Introducerea unor piese din marele repertoriu pe lista spectacolelor finale ale Institutului de Teatru nu poate fi considerată ca o obligație abstractă. Reprezentarea unor texte clasice constituie, pe de o parte, o probă majoră de concentrare și cristalizare a înaltelor date profesionale (dicțiune, mișcare, ținută ș.a.), iar, pe de altă parte, un examen de *tălmăcire* modernă a unor scrieri de mari adâncimi. Prin urmare, reconsiderarea în viziune contemporană a capodoperelor trecutului nu poate constitui o simplă alternativă în școala de teatru, fiind vorba de chiar justificarea preocupării. Într-adevăr, mișcarea teatrală a fiecărei epoci este interesată numai de textele dramatice care n-au murit, iar acestea nu pot fi abordate eficient decât cu intenția dezvăluirii rezervelor lor vitale. Firește, respectul profund față de ansamblul formelor specifice care dau unei piese clasicizate măsura unicității sale este inerent unei viziuni înnoitoare. A face racordul dintre Eschil și vremea prezentă nu înseamnă nicidecum a suprapune peste *sistemul de semne* al tragediei antice, codul teatral al altui timp, ci tocmai de a releva înțelesurile încă vii în marginea modalității de expresie proprie vechilor greci. Pentru aceasta este necesar un limbaj care să-l apropie pe spectatorul nou de vibrațiile distincte ale textului, într-o operație de descifrare sensibilă și respectuoasă. În școală, viitorul actor trebuie să treacă firesc prin alfabetul expresiv al fiecăruia dintre marile capitole ale istoriei teatrului. Dacă în nudurile lui Picasso regăsim într-o proiecție modificată amintirea formelor Venerei din Millo, nu este mai puțin adevărat că fiorul tragic din *Regele moare* cere interpretului o confruntare cu relieful interior al monologelor lui Hamlet. Pentru a fi modern (în sensul cel mai actual al cuvântului), actorul de astăzi trebuie să se așeze într-un raport înțeles cu întreaga istorie a umanității. Interpretarea unor texte antice, clasice sau romantice îi nuanțează capitalul profesional, *dacă* aceste încercări sînt privite cu toată seriozitatea.

Un bun exemplu de abordare pedagogică (dar nu școlărească) a unei piese din repertoriul consacrat ni-l procură spectacolul *Slugă la doi stăpîni* (clasa prof. Radu Beligan, regizor conf. Elena Negreanu). Două sau chiar trei pericole amenințau montarea unei comedii de Goldoni, cu un ansamblu eminentemente tânăr, dacă nu adolescentin. Se putea astfel ivi ideea greșită a reconstituirii minuțioase a stilului goldonian de epocă, în felul unei „ilustrări” doctorale pentru un anume moment al dezvoltării teatrului și

dramaturgiei. O altă tentație posibilă, aceea a jucării lui Goldoni în verva frescelor de bulevard de după 1900, ar fi putut fi recomandată de „succesul” aparent al unor spectacole profesionale din anii trecuți, succes întemeiat pe măiestria unor actori comici consumați, dezlănțuiți dincolo de orice preocupare de stil. În sfârșit, ne mai puteam ciocni de o răsturnare intempestivă a formulei artistice goldoniene, printr-o „modernizare” abuzivă, încercând să inoveze prin simpla dezorganizare a obișnuințelor. Ceea ce ni s-a prezentat la „Cassandra” a fost un exercițiu studentesc inspirat, în care a fost atent cercetată structura comediei lui Goldoni, prin procedeul *distanțării*, atât de convenabil unei dramaturgii comice care a sintetizat experiența întregii epoci a „Commediei dell'arte”. Procedeul a mai fost folosit, la noi și în alte țări, cu mai multă sau mai puțină strălucire. Studenții au fost îndrumați pe linia unei autoironii care n-a atins treapta parodiei stilistice. Așadar, au fost trecute în program atât obligația caracterizării apăsate a figurilor comediei prin accentuarea monomaniilor definitorii, dar și necesitatea înfloriturilor de aparență spontană, a acelor „lazzi” care țîșnesc din potențialul generos al comediei marelui venețian și oferă un bun prilej de învățături despre improvizarea scenică. Mai multă îndrăzneală și, prin urmare, o mai bogată fantezie ar fi deschis, desigur, alte posibilități *improvizației autentice*. Dar important este faptul că interpreții studenți au înțeles să dubleze textul prin gest, să ridă în zeci de feluri, să-și schimbe

De la stînga la dreapta : Adriana Marina Popovici (Madame Vintilă), Adina Rațiu (Corina), Virgil Bojesco (Maiorul) și Costache Băbii (Domnul Bogoiu) în „Jocul de-a vacanța” de Mihail Sebastian





Mihaela Dumbravă (Hellen), Florin Crăciunescu (Jimmy Porter) și Gheorghe Tudor (Cliff) în „Privește înapoi cu înție” de John Osborne

explicit expresia feței, să realizeze fluxul continuu al schimburilor de replici dintre parteneri, să unească mișcarea corpului cu nuanțarea glasului etc. În acest studiu plin de farmec, s-a detașat mobilitatea excepțională a lui Florian Pitiș, atât de dezinvolt (și nu numai în Goldoni!) încât i s-ar putea recomanda, paralel cu dezvoltarea chemării sale pentru comedia dinamică, o revenire periodică la partiturile grave care obligă la mișcări interiorizate. Jeannine Stavarache (Smeraldina) și Horia Georgescu (Brighella) s-au amuzat cu măsură pe seama „măștilor” ce le-au fost încredințate, străduindu-se, cu bune rezultate, să-și apropie câte ceva din arsenalul de mijloace comice, proprii acestor personaje fixe. Merită a fi relevat profilul grotesc, realizat fără reticente de Vasile Pupeza (Un chelner), consecvent pe o linie clovnească de bună calitate. Jocul distanțat a creat viitorilor actori obligația unui echilibru între menținerea interesului sălii pentru natura personajului și detașarea critică de ceea ce era vetust, ridicol prin învechire în schema fiecărui rol. Interpretând-o pe Beatrice în travestiul său convențional, studenta Marika Cahana a găsit tonul just acceptând ironia antisentimentalei, fără a renunța la grația și — în general — la farmecul feminin al eroinei. Dimpotrivă, Radu Cornea a unilateralizat prezentarea amozului Florindo, într-o variantă uscată, exagerând fără

suculență, eroare care s-a relevat și în jocul lui Eugen Apostol (Silvio). Linia generală a spectacolului a fost, fără îndoială, bine direcționată, prilejuind studenților o încercare profesională profitabilă, ducând la descoperirea unor disponibilități variate și la exersarea unei modalități viabile de tratare modernă a unui text clasic. Inegalitățile interpretării pot avea cauze multiple, dar ansamblul a fost în linii mari realizat, creîndu-se studenților o întâlnire prețioasă, cu condiția jocului unitar al unei distribuții reunite sub semnul unei viziuni regizorale limpezi și ferme.

Am observat mai sus ce însemnătate are în formarea unui stil de joc contemporan explorarea inovatoare a stilurilor care au însoțit afirmarea marilor școli dramatice. Înscirarea unei tragedii clasice de prim-ordin în repertoriul clasei conf. Eugenia Popovici apare cu atât mai mult ca un act meritoriu. *Cidul*, piatră de încercare pentru actorii consacrați, oferă în același timp talentelor încă nedisciplinate de experiența muncii artistice posibilitatea unei verificări majore a anilor de ucenicie. Pe planul deprinderilor artei dramatice, capodopera lui Corneille prilejuiește — printre altele — începătorilor, înțelegerea valorii convențiilor teatrale, prin neobișnuita concentrare a semnificațiilor. Cuvîntul încorporat în vers capătă în tragedia clasică funcții multiplicare de forță lirică a tiradelor, în vreme ce gestul complementar se încarcă de înțelesuri, într-un adevărat limbaj de subtext. Din spectacolul Institutului se evidențiază rezultatele (încă modeste) ale unei preocupări organizate pentru *șpunerea versului clasic*. Poate fi astfel observată dicțiunea clară la Florin Crăciunescu (Regele), Nicolae Popenici (Don Diego), Anca Zamfirescu (Ximena). Mișcarea, întrucîtva stînjinită de îngustimea scenei de la „Cassandra”, se desfășoară cu o atență economic de mijloace. Impresia generală este însă mai curînd nesatisfăcătoare. Care să fie cauza? Cred că discutabilă este mai ales tendința de a încărca spectaculozitatea jocului, de a prefera într-o tragedie clasică pătrunderi ale barocului romantic. Tiradele Ximenei și monologul lui Don Diego după jignirea primită sînt înecate în lacrimi, nuanțarea excesivă a versurilor printr-o accentuare diferențiată a fiecărei fraze rupe armonia unor tirade și împiedică prin împetritare realizarea înaltei simplități. Introducerea unui duel prelungit *în scenă*, după tipicul filmelor de capă și spadă, surprinde în țesătura de o neîngăduitoare avariție a unei tragedii care aparține celui mai sobru dintre clasicii francezi. Încă o dată, vestigiile declamației romantice operează anacronic în acest spectacol, dincolo de beneficiile certe ale abordării unui text valoros. Apropierea dramei corneilliene de publicul nou nu se putea realiza decît prin regăsirea simplității clasice într-un limbaj mai esențializat încă, într-un efort de ridicare la *idee* printr-o tratare austeră, anticantabilă. În celebra descriere a luptei cu maurii, interpretul lui Don Rodrigue (Romeo Stavăr), urmărind poate o învioreare a vechilor stihuri prin ritm precipitat, n-a avut în vedere că numai relevarea *ingenuității* cu care eroul își relatează vitejia îl salvează de ridicol și-l răscumpără moralmente de orice vină. Vibrația mării bucurii a maturizării prin fapte n-a putut străluci transparent dincolo de sonoritatea agitată a recitării. Nu este mai puțin adevărat că, în pofida unor rezultate modeste, exercițiul jucării *Cidului* a pus studenților importante probleme de ordin profesional și că, într-un fel sau altul, trecerea prin această verificare a fost profitabilă. Nu trebuie să uităm de asemenea că, montînd *Cidul*, clasa conf. Eugenia Popovici a restabilit o preocupare neglijată mult timp și că viitoarele texte clasice introduse în repertoriul Studioului vor beneficia de experiența acestei inițiative întrutotul lăudabile.

* * *

Este mai simplu să realizezi un spectacol care pleacă de la o piesă scrisă astăzi, decît să te integrezi în reconstituirea scenică a unor drame create în alte vremi? Desigur că nu. Este poate ușor să joci pe scenă comedioarele firave și dramoletele serbede încropite la suprafața lucrurilor. Altminteri, a recompune structura semenului nostru aflat în colocoliu cu marile probleme ale prezentului este infinit mai greu decît să încapi în pielea unor eroi care s-au definit total și au fost pe deplin verificați de istorie. A devenit evident că arta contemporană, dezvoltîndu-se într-o epocă în care raportul dintre tradiție și inovație cunoaște o dinamică neobișnuită, încearcă să dezvăluie fără ezitări zonele multiple ale conștiinței umane. În această tentativă, unii oameni de astăzi își pierd capul, înspăimîntați de răspunderea creației angajate, și, refuzînd dificultățile unei înțelegeri ample a realității, se mută aberant în vidul iraționalului. Pentru marxistii autentici, în primul rînd, și de asemenea pentru un mare număr de creatori cu ferme credințe umaniste, sarcina constă însă în obținerea unei viziuni cît mai complete a omului contemporan, acesta fiind obiectul esențial și beneficiarul titular

Adriana Marina Popovici (Alma) și Marius Nitză (John Buchanan) în „Vară și fum“ de Tennessee Williams



al oricărui efort artistic cu șanse de viabilitate. Care este, în această ordine de idei, menirea artei dramatice ?

După opinia unora dintre oamenii de specialitate, teatrul contemporan ar cere actorului mai cu seamă să se poată ridica în expresie la suprema luciditate. Pentru alții, decisivă ar fi posibilitatea explorării subconștientului, printr-o pendulare între planul terestru și zonele necunoscute ale conștiinței. Mai demn de reținut mi se pare a fi punctul de vedere al lui Peter Brook, pentru care important este astăzi în teatru „să prezinți aspectele multiple ale realității acțiunilor sau întâmplărilor, în loc să simplifici ideea realității acestora“. Ne aflăm de fapt în fața unui deziderat mai vechi, care pleacă de la dorința depășirii oricărui scheme definitive în revelarea *fiecăreia* dintre datele existenței. În zilele noastre devine într-adevăr obligatorie descoperirea marii varietăți a trăsăturilor care compun fiziologia unui gest, înțelesul unei ciocniri. Este aici un semn de înaltă prețuire a omului și, totodată, un răspuns adecvat marelui interes pe care, în prezent, individul îl manifestă pentru înțelegerea actelor sale, pentru stabilirea raporturilor dintre viața interioară și chemările societății. Tocmai caracterul acut social al existenței individuale indică astăzi artei, în general, misiunea unei cercetări analitice a întâmplărilor semnificative, legate într-un fel sau altul de problematica dato-

niei omului față de umanitate, de priceperea sensului istoric al faptului cotidian. Altfel spus, teatrul contemporan resimte extrem de acută necesitatea tratării conflictelor de idei în mișcarea lor moleculară, dezvoltând marea diversitate a situațiilor și reacțiilor.

Ce concluzii trebuie să tragă actorul față de aceste cerințe? Ce sarcini revin învățămîntului teatral contemporan? Mai întii se impune necesitatea obținerii unui amplu registru al expresivității jocului. În legătură cu aceasta, idealul *actorului total* trebuie luat în considerație într-o accepție superioară. La noi, s-au făcut pași importanți pentru o pregătire complementară a viitorului actor prin lecțiile de mișcare plastică și tendințele de familiarizare cu armoniile muzicii. Nu încapă îndoială că în această privință mai este mult de făcut. Imagistica scenică este supusă, actualmente, unui firesc proces de amplificare a gamei sale de reprezentări. Totodată, elementele care compun creația actoricească capătă, fiecare în parte, o importanță deosebită, avînd o pondere decisivă în alcătuirea întregului rol.

Cu alte cuvinte, fizionomia, ținuta, timbrul vocii, tensiunea afectivă și logica frazării (pentru a cita cîteva laturi dispartate) devin toate inerente în reliefaarea rolului, condiționîndu-se reciproc. Pentru a-l juca pe Bataille era, poate, deajuns să adaugi unor date fizice corespunzătoare, ardența sentimentală și eleganța gesticulației. Ibsen cerea atributele mai complexe ale unui joc interiorizat, capabil să dubleze o spectaculoasă confruntare între prejudecăți și idealuri. Pentru a-i sluji pe ibsenienii de astăzi, sau pentru a actualiza scenic vechile capodopere, este necesar un vast arsenal de mijloace, supus unei concepții unitare. Brecht a repus în strălucirea sa *teatrul total*, pentru a da țelurilor educative ale spectacolului o armătură în același timp suplă și rezistentă, adecvată jocului de nuanțe pe care îl cere o eficientă dezbatere de idei. *Actorul total* trebuie să deprindă diferite modalități spectaculare (joc dramatic, cîntec, dans etc.) avînd în vedere însă nu simplul divertisment, ci accesul pe această cale către o intelectualizare colorată a creației.

Laurence Olivier este prin excelență un asemenea imagist ideatic, capabil să-și construiască rolul în detalii plastice revelatoare. El trece, odată cu schimbarea personajului, la un alt debit verbal, la o altă dinamică a mersului, la o altă relație între cuvînt și gest. Fără să danseze de fapt, el aplică mișcării tehnica unui balet nuanțat, fără să cînte totdeauna (dar gata s-o facă la nevoie), știe să dea cursului tonal al cuvintelor o grăitoare muzică a simțămîntelor și ideilor. A fi un actor *total* nu înseamnă, prin urmare, a răspunde cerințelor unui oarecare spectacol mixt, cum poate fi și o reprezentație de operetă, ci de a subsuma într-o adevărată sinteză mijloace variate de expresie pentru a detalia nuanțele care descoperă sensurile complexe ale realității. Școala românească de teatru a dat, în anii socialismului, o serie întregă de actori capabili să se ridice, pe fundamentul unui filon original, la această accepție a teatrului total. Gh. Dinică, George Constantin, Rodica Tapalagă, Dumitru Furdui și încă atîția alții ilustrează tendința îmbucurătoare de intelectualizare, dincolo de cerebralizarea uscată, a interpretării actoricești, abordînd policromia artistică a unui joc care „vede idei” în chip spectaculos, deslușind astfel reprezentările variate ale existenței.

Preocuparea pentru formarea unor actori de teatru contemporan a continuat firesc și în acest an la Institut. Este interesant de urmărit modul în care studenții aceleiași clase (conf. G. Carabin, lector G. Rafael) s-au comportat apărînd succesiv în două sau trei piese scrise la o mică distanță de timp (1936—1948), pe meridiane deosebite și în climate artistice diferențiate (*Jocul de-a vacanța*, *Ondine*, *Vară și fum*). Apropiate prin contururile lirice ale unei filozofii amare, derivate în ambele piese din protestul anti-burghez, feeria lui Giraudoux și comedia de debut a lui Mihaıl Sebastian se despart atît prin natura convențiilor, cît și prin specificitatea spațiului. Interpreții-studenți au trecut, așadar, de la simbolistica cu înfățișări de legendă (*Ondine*), către intriga directă cu metafore limpezi din *Jocul de-a vacanța*, schimbînd totodată limbajul poeziei acidulate, specific lui Giraudoux, cu dialogul cordial din piesa lui Sebastian. În ultima lună a stagiunii, aceeași clasă a abordat conflictul dur și ambianța naturalist-pasională din drama lui Tennessee Williams. Traiectoria unora dintre studenți de-a lungul acestor partituri diferite prilejuiește cîteva constatări interesante. Interpreta *Ondinei* (Daniela Anencov) a izbutit să-și confirme talentul în încercarea dificilă de a se menține pe linia

unei ingenuități „extraumane”. Trecînd de la examenul dificil al unei prezențe scenice diafane, care cerea variații continue pe o singură coardă, tînăra actriță n-a mai găsit în *Vară și fum* calea către o tratare diferențiată a aparițiilor unei fete în carne și oase. Într-un rol mai simplu, dar de o natură ambiguă (cândoarea coexistînd aci cu vicleniile unei feminități incipiente), Daniela Anencov nu s-a regăsit cu ușurință, escaladînd greu diferența de planuri dintre intensitatea lirică a lui Giraudoux (unde liniaritatea înaltă este necesară) și contradicțiile definitorii ale personajelor lui Tennessee Williams. Cazul nu este singular. O altă interpretă a pierdut de asemenea pasul trecînd din feeria cu tîlc în dramaturgia subtilităților curente. Convingătoare ca personaj simbolic (Bertha din piesa lui Giraudoux), Luminița Iacobescu nu s-a putut integra în cuplul comic al „călătorilor” din *Jocul de-a vacanța*. În *Vară și fum*, paralel cu compoziția remarcabilă a Ilenei Dunăreanu (Rosemarie), Luminița Iacobescu a acceptat numai parțial încărcătura negativă a personajului ce i s-a încredințat. Există, desigur, în limitele aceleiași comparații, și exemple opuse, demonstrînd adaptarea deplină la roluri deosebite, dincolo de schimbarea formulei artistice și a ambiantei scenice. Mihai Velcescu (divers și interesant în toate cele trei spectacole), Costache Babii și Adriana Marina Popovici (cu diferențe de nivel care n-au depășit procentul firesc al începuturilor) și încă alții atestă că experiența abordării contemporaneității pe căi multiple a fost, în linii mari, fructuoasă.

O competiție involuntară, cu bune rezultate paralele, au constituit-o incidental și amical cele două spectacole cu piese recente din dramaturgia engleză. Mai încheată și mai rotundă ni s-a părut montarea dramei lui Osborne, deși a pus în fața studenților sarcini deosebit de grele. *Privește înapoi cu minie* a înfățișat interpreților o situație reprezentativă pentru un întreg compartiment al dramei de idei contemporane. Redu-

De la stînga la dreapta : Jeannine Stavarache (Mrs. Bryant), Eugen Apostol (Frankie Bryant), Marina Maican Velcescu (Beatie Bryant), Eliza Töszér (Pearl Bryant), Maria Andreca Raicu (Jenny Beales) și Horia Georgescu (Jimmy Beales) în „Rădăcini” de Arnold Wesker



cerea extremă a acțiunii la schimburile de cuvinte dintre câțiva parteneri se complică prin aspectul *indirect* al dezbaterii, căci personajele nu se angajează într-o confruntare deschisă a opiniilor, exprimând prin ricoșeuri și în izbucniri incandescente adeziuni și opoziții care se cer deduse. Se încearcă, la Osborne ca și la alți scriitori destul de deosebiți, ca Albee sau Billetdoux, o suprapunere a controverselor epocii pe un conflict de aparențe violent realiste, care-și au rolul lor în reliefaarea temelor filozofice. Pentru cei patru studenți angajați în transpunerea scenică a piesei lui Osborne, dificultățile ridicate de construcția asimetrică a piesei au constituit un bun exercițiu de joc dedublat, în care personajele pendulează adesea între textul prim și subtextul conținut. Florin Crăciunescu a subliniat răspicat „furia” lui Jimmy Porter, exploatănd cu succes latura ingenuă a acestui protestatar dezarmat, angajat într-o luptă inegală cu burghezia ipocrită. În rolul lui Alison, Ioana Ene a dramatizat cu măsură oscilațiile croinei, izbutind de cele mai multe ori să evite tentațiile sentimentalismului. O candoare virilă a învăluit pasajele cele mai dificile ale rolului lui Cliff, menținut cu justificare de Gheorghe Tudor între ardoare juvenilă și maturitate precoce. Intrind în ambianța acestui joc echilibrat cu un ton de acut dramatism, Mihaela Radu Dumbravă nu s-a integrat decît parțial ritmului general al spectacolului, dîndu-i — totodată — lui Hellen un contur infatuat, antipatic chiar, inexistent în intențiile autorului. În ansamblu, piesa lui Osborne și-a cîștigat întregul interes al sălii, semn că îndrumarea studenților (clasa conf. univ. Eugenia Popovici) a ținut seama de cerințele proprii acestui text complicat.

Spectacolul cu piesa lui Arnold Wesker a realizat mai puțin intens *atmosfera* protestului „furiOS”, exprimată aci împotriva suficienței și a pasivității. Unii dintre studenți au izbutit creionări firești ale unor personaje de compoziție (Valeriu Săndulescu, excelent în Stan Mann, Mihai Balaș, Jeannine Stavarache) sau ale unor apariții „de caracter” (Horia Georgescu, Maria Andreea Raicu). Interpreta principală, Marina Maican Velcescu, a mers cu precădere pe linia sincerității native, pozitivînd excesiv personajul și îngreunînd, astfel, înțelegerea nepotrivirii (care se evidențiază în final) dintre Beatie și logodnicul ei. Atenția regiei fiind îndreptată mai ales către verosimilitatea cadrului și a mișcării exterioare, s-a ajuns mai greu, și numai parțial, la contradicțiile interioare ale *tuturor* personajelor, aflate în stadii diferite ale procesului de alienare. De fapt, tocmai caracterul discontinuu al conflictului, traiectoria abruptă și inegală a unor eroi (Beatie, mama, Jenny) constituiau principalele puncte de reper în combaterea tentațiilor naturaliste pe care le oferă piesa lui Wesker la prima vedere

• • •

Cînd am observat, în prima parte a acestui articol, unele semne de catalogare prematură a viitorilor actori într-o anume categorie de roluri, n-am avut cum să subliniem și unele consecințe ale acestei tendințe, care, din fericire, nu s-a generalizat. Există un număr important de studenți care au dovedit în spectacolele finale aptitudini dintre cele mai variate. Alții însă ne-au făcut să bănuim că n-au acordat aceeași valoare unui anume rol (considerat ca „inadecvat” sau pentru care nu făcuseră „la clasă” pregătirea corespunzătoare), în raport cu atenția rezervată altuia care intră în vederile „profilului” lor, fixat pare-se cu o uimitoare precizie la vîrsta de douăzeci și doi de ani. Cîteva exemple au fost citate ceva mai sus. Mai pot fi adăugate simțitoare diferențe de nivel între *truda artistică* depusă de unii studenți în roluri de un grav dramatism (în *Vară și fum* sau *Privește înapoi cu minie*) și maniera mai puțin responsabilă, de îndeplinire a unor sarcini de comedie (în *Jocul de-a vacanța* sau *Mielul turbat*). Firește, pot fi detectate și alte cauze care duc la inegalitatea a două apariții succesive aparținînd aceluiași elev-interpret. Printre acestea poate fi semnalat și fenomenul ratării din pricina unei siguranțe excesive (nefundată pe un studiu profund) în rolurile ce par a fi „turnate” pe fizicul cite unui student, în vreme ce adevăratele succese sînt obținute atunci cînd „compoziția” evidentă impunea o intrare marcată în pielea personajului. În ceea ce mă privește, de pildă, prefer creația interesantă a lui Dan Borcia în rolul bătrînului doctor Buchanan (*Vară și fum*) față de tratarea, mai curînd superficială, a unor eroi tineri și frumoși, care cereau o altă adîncire caracterologică (Ștefan Valeriu din *Jocul de-a vacanța* și Cavalerul din *Ondine*). Mai puțin evident, decalajul dintre profilul adinc

gravat al Rozei Gonzalez (din piesa lui Tennessee Williams) și abordarea aproximativă a personajului feminin principal din *Jocul de-a vacanța* ar putea să slujească Adinei Rațiu drept subiect de meditație.

Fiind vorba despre pregătirea unitară, care să reunească deprinderi și exerciții dintre cele mai variate, nu ni se pare inutil să semnalăm unele dispartate stridente de dicțiune și mișcare scenică în comportarea citorva dintre studenții cărora li s-au încredințat roluri capitale, abordate altminteri cu temperament artistic. Aceste defecte nu reprezintă nicidecum media statistică a promoției, dar cine ne poate învinui că dorim să adăugăm exigențelor majore ale „actorului total” și pe cele, obligatorii, ale actorului, pur și singular ?



Însemnările de față au încercat să fixeze câteva puncte de reper într-o posibilă discuție cu privire la școala noastră de teatru. Poate că o organizare mai riguroasă a ideilor și o mai severă concentrare a digresiunilor pe teme generale ar fi fost binevenite. Tema, extrem de generală, merită să fie semnalată. Dincolo de tentațiile teoretice, spectacolele de la „Cassandra” emit și o undă de adîncă emoție. La urma urmei am asistat cu toții la intrarea în viața teatrală a unui nou contingent de cavaleri ai rampei. Ce vor deveni aceste nume necunoscute încă ? Cum se vor confirma succesele de pe scena îngustă a școlii ? Ce anume eșecuri vor fi violent corectate de dezvoltarea ulterioară a unor elevi care nu și-au găsit vocea proprie de la primele roluri adevărate ? Iată câteva întrebări la care avem plăcerea să nu putem răspunde, trecînd sub semnul așteptării un capital de speranțe și un complicat buletin de pronosticuri.

Socotim că studenții Institutului sînt încă prea aplecați spre farmecul studiului pentru a fi căutat în articolul de față numai rîndurile în care numele lor este pomenit de-a dreptul. O asemenea veselă deșertăciune vine de obicei mai tîrziu. Tînem totuși să adăugăm aici câteva nume care, nefiind citate în observațiile de pînă acum, n-au mai puțin dreptul la o consemnare. Am aminti astfel, pe lângă realizările studenților la care ne-am referit pînă acum, creațiile din *N-a fost în zadar* ale Elizei Tözser (care deține o sensibilitate stranie și pluricordă), Vasile Pupeza (mereu autentic și convingător), Radu Cristea (liric și cerebral în același timp). Nu trebuie să scape atenției noastre nici evoluția viitoare a unor tineri actori, ca Grigore Dristaru și Vasile Mentzel (autori ai unor bune schițe grotești în *Mielul turbat*), Virgil Bojescu și Constantin Cojocar (primul meritoriu, cel de al doilea remarcabil în *Jocul de-a vacanța*).

N-am dorit ca aceste rînduri să treacă drept o încercare de bilanț a unei promoții. Pentru aceasta ne-au lipsit datele necesare. Ar fi trebuit, în acest caz, să urmărim și activitatea clasei de limbă germană, despre care știm că a dobîndit rezultate deosebite. S-ar fi impus, mai ales, o racordare a notațiilor despre cele nouă spectacole vizionate cu activitatea din orele de clasă și cu analiza programei. Nu ne putem îndoii că, limitîndu-ne la observațiile de față, am omis aspecte edificatoare pentru zestrea unui întreg contingent de actori. Dacă printre însemnările noastre sumare, vom fi izbutit totuși să formulăm câteva întrebări și să schițăm unele rezolvări posibile, ne-am simți pe deplin răsplătiți.

V. Mîndra