

Carnet de student

ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA UNOR SPECTACOLE ALE I.A.T.C.

Interesul celei de a doua părți a stagiunii studioului Institutului de teatru e tot atât de bine susținut de varietatea tematică a repertoriului, cât și, deopotrivă, de varietatea angajării artistice propriu-zise la care a fost solicitat acest mănunchi de viitori creatori (interpreți, regizori și — spre satisfacția unanimă — scenografi. Notăm în paranteză, în această ordine de idei, regretul de a nu fi întâlnit, cu acest prilej, și pe teatrologii care fac de asemenea parte integrantă din contingentul Institutului, manifestându-se, deocamdată cel puțin, în alcătuirea unor caiete-program pe măsura gândurilor generației). Într-adevăr, se poate face școală și, mai ales, se poate *demonstra ceva*, atacînd cu respectivul curaj, lucrări situate la cota de sus a exigenței artistice, cu o recunoscută fișă de celebritate, într-un cuvînt: capodopere, care solicită la maximum capacitatea de gîndire și transpunere artistică proprie. De la atât de familiara comedie caragialeană, *O noapte furtunoasă*, la senzaționalul „eseu dramatic” pirandelian, *Uriășii munților*, e o distanță pe care ne îngăduim s-o numim *necesară* pregătirii și perfecționării creatorilor noștri. Și e bine că studenții au parcurs-o, investigînd succesiv modalități mai apropiate expresiei artistice renascentiste (*Viata e un vis* de Calderon de la Barca), canalele de adîncă și răscolitoare pătrundere psihologică (*Frații Karamazov* de Dostoievski), modulațiile subtilităților poetico-filozofice (*Război cu Troia nu se face* de Giraudoux). Cîștigurile sînt totale sau parțiale și le vom aminti, oarecum. Cîștigul principal e acela al unui *program de riguroasă ținută culturală*, pe care conducerea Institutului a făcut bine că l-a impus (sau l-a recomandat, sau pur și simplu l-a susținut) așa, studenților și prin ei, nouă. Constatarea fiind valabilă pentru ansamblul stagiunii Institutului, să facem și o mică distincție, spunînd că între cele două semestre ale „anului” teatral se observă o înclinație mai pronunțată spre aprofundare stilistică în prima parte, și spre afirmarea unui mod propriu în partea a doua. Cu spectacolul *Balade* s-a aprofundat un stil; pentru Bogdan Amaru s-a căutat modalitatea cea mai corespunzătoare stilului lui; reprezentările pe canavaua commediei dell'arte a fost în acest sens un bun exercițiu de stil; în fine, *Cîntăreața cheală* a prilejuit aici valorificarea tuturor acelor trăsături care pot îndreptăți recomandarea unui stil Ionescu. Pe cîtă vreme, în cea de a doua parte nu se poate vorbi, categoric, de afirmarea unui stil caragialean sau pirandelian, de pildă, deși e probabil că tendința a



Alexandru Popa (Chiriac), Alexandru Morariu (Nae Ipingescu) și V. Niculescu-Dellakeza (Jupin Dumitrache) în „O noapte furtunoasă” de I. L. Caragiale

Dan Werner (Contele), Lucia Dobre-Ștefănescu (Ilse), Florian Pitiș (Vrăjitorul Cottrone), Răzvan Șefănescu (Spizzi) și Florin Tănase (Cromo) în „Uriașii munților” de Luigi Pirandello

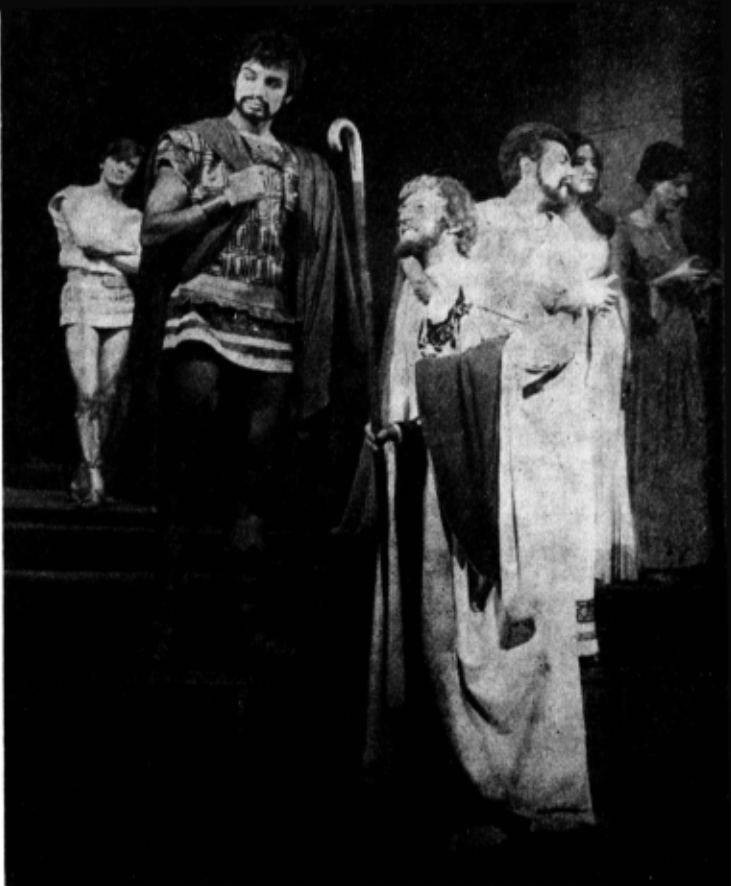


existat. Se poate vorbi, în schimb, de afirmarea unui mod propriu de interpretare teatrală, care, dacă n-a căutat cu tot dinadinsul stilul, a încercat originalitatea, a urmărit, cu riscuri și imperfecțiuni, un glas modest contemporan.

Ar fi fost dificil, de pildă, să se întreprindă o investigație stilistică în *Uriășii munților*. Familiarizați cu teatrul lui Pirandello, în perfectă cunoștință de cauză, să zicem, cu specificul problemelor sale stilistice, sîntem totuși derutați în fața unui text ca *Uriășii munților*, care cuprinde, firește, elementele de continuitate ale stilului pirandelian, dar, față de tot ce a fost, are un element în plus, greu de definit, neașteptat — o măsură nouă, ca să spunem așa, a implicațiilor sale estetice. Care ar fi fost stilul corespunzător în acest caz? Bineînțeles că nu ceea ce s-ar fi putut suprapune cunoștințelor noastre, relative, despre specificul teatrului său. După cite ne-am dat seama, nici regizoarea din anul IV, Floriana Ionescu (clasa lectorilor Lucian Giurchescu și Cornel Todea), n-a urmărit în primul rînd așa ceva, și bine a făcut, ceea ce nu înseamnă că spectacolul ei n-a avut propriu-zis un stil. Varianta propusă de acest colectiv, sub îndrumarea Florianei Ionescu, este una din cele posibile și, din punct de vedere profesional, perfect edificatoare asupra modului de a gîndi și de a lucra al tineri regizoare. Se remarcă aici o *descifrare netă* a sensurilor atît de subtil ascunse în metafora textului, punerea în valoare a fiecăruia dintre ele în conținutul replicilor, adică mai mult decît o descifrare avizată, un discernămint aplicat. Regizoarea a înțeles caracterul de eseu al acestui cîntec de lebedă pirandelian și l-a lăsat să se exprime, argument cu argument, subliniindu-l măsurat, fără ostentație. Există acolo, pe scenă, o tensiune anume, o concentrare intelectuală care invită, cu fiecare replică rostită, la o meditație în plus, există o plăcere a descifrării esențelor, care ne solicită în permanentă. Și nu e ușor să imprimi un asemenea curs spectacolului alcătuit din alternanțe de întrebări, de planuri și de măsuri estetice neobișnute de originale, cite cuprinde textul¹. Cine sînt „uriașii” munților? Neterminat (autorul nu a mai avut răgazul să scrie ultimul act), textul nu ne dă confirmarea deplină că ei ar fi și altceva decît personificarea unei lumi prinse la maximum în universul realităților strict materiale. Dar există suficiente posibilități de a deduce și că „uriașii sîntem noi — cum se pronunță regizorul spectacolului de la Piccolo Teatro, Giorgio Strehler — în cursa vieții de toate zilele, de fiecare dată cînd ne refuzăm accesul către poezie și, odată cu poezia, către om”. (Fragmente din notele de regie ale lui Giorgio Strehler, inserate în programul spectacolului prezentat la Paris, stagiunea 1966—67, „Le Théâtre dans le Monde”, vol. XIV, 1967, nr. 3.) Bănuim că textul definitiv ar fi lărgit considerabil implicațiile semnificației, ar fi atins, cred, o complexitate de simbol în reprezentarea ei. Dar și așa, complexitatea este posibilă, în sensul celor arătate de Strehler, și interpretarea studenților o subliniază. Totodată, spectacolul subliniază ceea ce Strehler numea „aspectele speculative ale lui Pirandello-clasic”, adică alternanța formă-substanță, aparență-adevăr, magie-realitate. Fără a face un joc de cuvinte, spunem că ne place cum spectacolul *ține* aceste controversate probleme, cu un aer preocupat, matur, cum se *infiripă* un curent de rodnică îngrijorare asupra lor, adică asupra vieții și a artei, între personajele piesei și între interpreți și public, nu neapărat cum *impune*. De aceea, și reprezentarea n-a căpătat un curs impetuos demonstrativ, cum ar fi fost ispitită s-o facă, conform unei alte indicații a lui Strehler, care vorbește despre „triplicitatea esențială” (însumată de un singur individ, prin condiția sa de om, de actor și de personaj) și de „diferitele modalități de a face teatru” (de disponibilitate artistică, să-i spunem noi, recunoscute în Ilse — fanatismul misiunii, Cromo — meșteșugul, Cotrone — ficțiunea pură). Elementele se ordonează, aici, „la granițele vieții”, în această vilă „a spiritelor”, în jurul ideii că „toate lucrurile care se nasc în noi ne sînt nouă înșine prilej de umire”, și spectacolul o exprimă discret, în sensul unui ceremonial.

¹ O sumară relatare se *impune*. Vila „spiritelor” este vizitată de o trupă de actori. Precum se știe, actorii *întrupează* plămăiri, dau adică trup unor fantome pentru a le face să trăiască. Spiritele de aici *procedează invers*, își *preschimbă* trupurile în fantome pentru a le face, de asemenea să trăiască. Piesa, pregătită cu minimum de mijloace de către trupă, găsește în această vilă *transpunerea ideală*, întrucît personajele ei există, se ivesc aidoma ca în imaginație. E locul acesta, de supremă aspirație, corespunzător misiunii trupelor? *Îngăduie el contactul deplin cu marea asistență, cu lumea atît de cufundată în materialitate? Iată canavaua pe care se dezvoltă acțiunea acestui text și se poate deduce simplu cite motive de meditație cuprinde el, la ce dimensiuni filozofice și estetice se extind aceste motive.*

Ovidiu Moldovan (Paris), Iulian Voicu (Priam), Dorel Iacobescu (Hector), Sorin Stratilat (Demokos), Paula Bentz (Casandra), Ada d'Albon (Hecuba) în „Război cu Troia nu se face“ de J. Giraudoux



Scenă de ansamblu din „Viața e un vis“ de Calderon de la Barca



Se remarcă deci și o *exprimare artistică specifică* în modalitatea de lucru a regizoarei, ceea ce, așa general cum sună, înseamnă un atribut foarte important de măiestrie față cu un asemenea text.

Spectacolul a fost realizat pe date sumare și esențiale: o perdea care încadrează scena și în mijloc un carusel. Caruselul se sprijină pe un fel de cort, care ar putea sugera aici „vila” spiritelor. Personajele „vilei” se prind și se desprind de carusel în modalități neașteptate, în poziții dintre cele mai ciudate. Personajele trupei sînt prinse și preschimbate de carusel, și ce moment de reală fascinație s-a putut obține astfel cu apariția fantomelor-păpuși care se învîrtesc, precum imaginația, în fața privirilor noastre! La concretizarea acestui cadru deosebit de sugestiv, regizoarea a avut șansa de a colabora cu un tînăr scenograf foarte talentat, Radu Boruzescu, el însuși student în artele plastice. Cît de simplu și plin de semnificații este acest rod, care din punct de vedere scenografic se remarcă printr-o perfectă corespondență de viziune, printr-o fină și îndrăzneată expresivitate, printr-o putere de sugestie amplă, dinamică, întru totul originală. Nu putem extinde analiza, și de aceea trebuie să ne rezumăm la a spune că regizoarea a fructificat cu fantezie și efecte bune acest cadru ingenios, care nu de puține ori ne-a uimit și entuziasmat — ca și „caruselul vieții”, la urma urmei².

Dintre interpreți, în primul rînd protagonista, Lucia Dobre-Ștefănescu, care în rolul Ilsei a fost de o sensibilitate și o forță dramatică remarcabile. Un bun interpret, o „cutie de fină rezonanță” a lucrurilor și a dialecticii lor, mi se pare că a fost aici Răzvan Ștefănescu, în rolul Spizzi. Nuanțe de veritabilă „magie”, adică putere de atracție scenică, la Ana Maria Bodo (Mara-Mara), Andra Teodorescu (Sgricia). Ceva mai puțin, dar nu insuficient, la Sorin Stratilat (Quaqueo), Petre Tanasievici (Duccio-Doccia), în timp ce Florin Tănase se dovedește un profesionist realist în Cromo. Ar fi ceva de spus în legătură cu interpretarea lui Cotrone de către Florian Pitiș, invitat în reprezentație de la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra”; e probabil că alegerea („față frumoasă, deschisă și cu ochi rîzători, senini și luminoși”) și linia adoptată să fi fost așa determinate, și în asta nu e încă nimic de obiectat. Am avea de obiectat doar asupra a ceea ce ni s-a părut a fi exces pe această linie, exaltare peste limita imaginației. Închidem notele acestea, crud de sumare, despre un spectacol în premieră pe țară, cu cea mai bună mențiune pe care i-o poate face însăși o frază din text: „important e, mai cu seamă, magia: vreau să spun, puterea de atracție a poveștii”. Și puterea de atracție a „poveștii” spectacolului a existat!

Nici despre *Frații Karamazov* nu se poate spune că este un spectacol în stil Dostoievski. Dar este, hotărît, un spectacol care dă posibilitatea afirmării, sau cel puțin exersării, unui mod propriu de a aborda lumea spirituală, zbuțumată și contradictorie, a lui Dostoievski. Interpreții au la dispoziție aici un nemăsurat registru sufletesc pe care se pot descifra, nuanță cu nuanță și fază cu fază, alternanțele cele mai diverse ale dinamicii sentimentelor omenеști, dimensiunea covîrșitoare a tragicului și aspirația spre cele mai înalte idealuri. Nici nu mai e nevoie să insistăm asupra utilității unui asemenea text pe o scenă-studio, text care deschide foarte larg porțile disponibilității lăuntrice ale celor ce-l abordează. Clasa care a dat un strălucit examen original cu *Balade* (conferențiar Ion Cojar, asistent Const. Codrescu) i-a pus pe studenții săi și la această amplă confruntare și — credem noi —, dincolo de limitele și imperfecțiunile existente deocamdată, important e ca cei care au susținut-o să învețe din ea tactul și modalitatea de aprofundare cerute. Cei trei protagoniști, bine aleși în persoana lui Răducu Ițcuș (Dimitri), Ghiară Cosmin (Ivan) și Răzvan Ștefănescu (Alexei), au avut astfel posibilitatea să se diferențieze foarte bine și să arate, fiecare în parte, măsura propriilor lor înzestrări și a revendicărilor pe care le mai au de făcut profesiunii. Răducu Ițcuș, impetuos, dinamic, de o vitalitate uneori explozivă, alături construită, ar mai avea de verificat, cred, ademenirile prea generoase spre poză și afectare, din cînd în cînd. Ghiară Cosmin e un meditativ măsurat aici, cu simțul foarte dezvoltat al discernămintului, dar și prea solitar uneori și de aceea monoton, în parte străin³. Răzvan Ștefănescu vibrează tot, e un actor

² Numeam varianta propusă de acest colectiv una din cele posibile. A daug: una din cele excelent posibile. Pentru că nicăieri, în text, nu există vreo trimțtere la o asemenea interpretare, și propunîndu-ne-o, ideea e cu atît mai valoroasă în originalitate. Amintînd și Goana după fluturi, clasa de regie Giurchescu-Todea se arată fertilă în idei și disponibilă celor mai îndrăznețe soluții artistice.

³ Notînd numele acestui actor, ne-am amintit prilejul cu care l-am întîlnit prima dată, ca și pe acela al colegului său Ovidiu Moldovan; premiara de la Teatrul Mic cu Simple coincidențe. Profesorul lor i-a distribuit

de o particularitate lăuntrică deosebită, prezența lui personifică parcă, de la sine, puterea și gravitatea dramei; dar l-am simțit în spectacol și tot atât de disponibil influențelor, sedus de o modalitate lăuntrică specifică, mi se pare, unuia din profesorii săi. Andra Teodorescu (Caterina), Florin Tănase (Nicolai Parvenovici) și Dan Werner (Smerdiakov) sînt actorii care au reușit să construiască un caracter, un profil distinct. Nu Petre Tanasievici (Feodor Pavlovici Karamazov) și — ciudat — Ana Maria Bodo (Grușenka), care au rămas, nepermis, la aspectele exterioare psihologiei personajelor lor.

În fine, nici *Viața e un vis* (clasa lectorilor Lucian Giurchescu și Cornel Todea), nici *O noapte furtunoasă* (clasa prof. Beate Fredanov, lector Octavian Cotescu) nu sînt spectacole de stil „Calderon” sau „Caragiale”. Ele încearcă, la fel, un mod propriu de transpunere a textelor și poate că au fost dimensionate din acest punct de vedere prea prudent. Nicoleta Toia (studentă în anul IV regie) s-a concentrat parcă mai mult asupra descifrării plastice a textului, de unde citeva bune efecte și, uneori, un real cîștig în spectaculozitate (servită în acest sens și de scenografia studentului Sorin Haber, încărcată cu metafore). Au rămas de descifrat pînă la capăt elementele de subtilitate filozofică ale textului (printre altele, și o vădită aluzie la un motiv predilect al teatrului modern: „Sînt foarte plecat să înving imposibilul” — Segismundo, actul II, scena 7) și de desen caracterologic (Segismundo, conturat exact de Sandu Popa dar nu dens. Contribuția lui Cornel Coman-Basilio și George Stilu — Clotaldo, invitați de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, minimă. Foarte bun Anton Tauf-Clarín, neconcludente Florina Luican-Estrella și Aimée Iacobescu-Rosaura). La *O noapte furtunoasă*, probabil că ar fi trebuit să se găsească acele elemente care ne-ar fi putut stimula risul permanent. Au fost citeva, dar nefiind vorba de un spectacol „de regie”, nu insistăm decît asupra contribuțiilor cu adevărat originale la conturarea unor tipuri. Acestea au fost: Valer Niculescu-Dellakca (Jupîn Dumitrache), Anton Tauf (Spiridon), Gitta Popovici (Veta) și Luminița Blănaru (Zița). Nici Sandu Popa n-a fost departe de ei, în Chiria, dar cu discontinuități. Constantin Marinescu a încercat un Rică Venturiano mai grotesc; uneori a izbutit⁴. Însenările noastre și-au propus să consemneze ceva din particularitățile acestei stagiuni studențești, să indice ceea ce ni s-a părut cîștig autentic și imperfecțiune, să salute o generație nouă de profesioniști ai Thaliei. Am lăsat pentru altă dată analiza unei serii de elemente indispensabile unui bilanț pedagogic, privind aspecte de strict detaliu profesional, începînd cu dicțiunea și mișcarea scenică a actorilor. Deocamdată ne-a reținut atenția varietatea de motive și de modalități afirmate aici, de la modul de descifrare a unui text pînă la originalitatea transpunerii lui⁵. Reluăm o remarcă anterioară, spunînd că ne-a interesat și ne-a plăcut în general modul cum au fost puse problemele artistice ale acestei stagiuni, mai mult — și fără regret — decît cum au fost impuse. Celor care pleacă acum din Institut le urăm drum bun și, la răsplată, nostalgia acestui album viu.

C. Paraschivescu

atunci cu încredere într-un spectacol profesionist și i-a făcut mai cunoscuți decît a făcut-o acum Institutul însuși. Și mi se pare că nu e numai cazul lor. De unde reiese că producția studioului e încă relativă în relevarea dreptății a valorilor sale.

⁴ *Notăm, neîngăduit de eliptic, contribuția actoricească a absolvenților la realizarea unor roluri, nu atât dintr-o neplăcută deformare profesională, cît mai ales dintr-o rezervă voită. La urma urmei, n-am fost martorii unor contribuții deosebite în acest domeniu, n-am văzut strălucind nici un astru, n-am auzit nici o voce răscolitoare. Producțiile ar fi, cel puțin în ultima parte, „oarecare” din punct de vedere profesional și nu ne-ar da mai mult de gîndit decît atîtea producții imperfecte ale colectivelor din țară. Circumspecți acum, poate că vom avea miine motive din ce în ce mai serioase de a nota un progres, o împlinire, un salt către o veritabilă personalizare. Cîți „aștri”, nu ne-au orbit cîndva, citeva clipe; unde le mai e strălucirea, acum?!*

⁵ *Dacă am nedreptășit pe cineva, aceștia trebuie să fie cel puțin realizatorii spectacolului Război cu Troia nu se face, pe care nu l-am văzut. Invocarea oricăror motive obiective nu justifică omisiunea. Așa că cerem îngăduința redacției să le pomenim măcar numele: Florina Luican, Ligia Chirilă, Ada D'Albon, Filomela Capră, Paula Bentz, Aimée Iacobescu, Dorel Iacobescu, Dan Bubulici, Sorin Stratilat, Iulian Uoicu, Ovidiu Moldovan, Marcel Roșca, Anatolie Cobeț etc.*