



Dana Rotaru

**Actorul român între
teorie și practică**

UNATC PRESS

Dana Rotaru

Actorul român
între
teorie și practică

UNATC Press
2018

Actorul român între teorie și practică

Carte publicată în cadrul proiectului

Caravana UNATC JUNIOR

Proiect implementat de Master Pedagogie Teatrală UNATC,

Finanțat de MEN, prin FDI 2018

Coordonatori: Conf. univ. dr. Bogdana Darie

Drd. Romina Sehlanec

Drd. Andreea Jicman

Master Pedagogie Teatrală Victor Bădoi

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ROTARU, DANA

Actorul român între teorie și practică / Dana Rotaru. - București :
U.N.A.T.C. Press, 2018

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8757-41-4

792

Coperta: studio super:serios



Tipografie: Print & Grafic

CUVÂNT ÎNAINTE

Educația artistică – legătură între școală și comunitate

Auzim adeseori expresia „școala – furnizor de servicii educaționale”. De obicei, prima reacție este de respingere, ca un exemplu tipic de „limbă de lemn”. Ce pierdem însă atunci când ne limităm la a respinge?

În primul rând, pierdem privilegiul de a observa că principala eroare provine din ruptura implicită dintre școală și comunitate, dintre școală și familiile copiilor aflați în ciclul școlar, între școală și oamenii din comunitate, statistic majoritatea foști elevi ai aceleiași școli de cartier. Dar mai există oare aceste comunități sau ne iluzionăm?

În al doilea rând, ratăm prilejul de a pune adevărata întrebare. Cum poate redeveni școala un centru de referință al comunității, implicit al societății în întregul său?

Răspunsul pare simplu: prin redefinirea școlii ca centru cultural, având ca activitate centrală educația, dar hrănind întreaga comunitate printr-un complex de activități culturale. Dezvoltarea instituțională ar trebui să urmeze trei direcții: pedagogică, socială și artistică. Două din ariile curriculare ale actualei structuri ar trebui să se adreseze întregii comunități: *Om și societate*, respective *Arte*. Fenomenul cultural/artistic cu obiectiv educațional nu confiscă dimensiunea pedagogică, ci o transferă și către comunitate, înțelegând prin cultură și artă cele mai largi definiții posibile, inclusiv prin prismă antropologică și sociologică.

Tensiunea *școlarizare* vs. *de-școlarizare* este prezentă în dezbaterile publice actuale. Unii acuză școala, sistemul de învățământ în întregul său, de vetustețe și inadecvare. Între reforma școlii ca „furnizor de servicii educaționale” și home-schooling există însă spațiu pentru multe alte soluții. Una dintre ele, reconstrucția participării comunitare la viața mediului comunitar.

Ce poate învăța școala de la cultură și artă? Mai întâi de toate, redescoperirea sărbătorii, a bucuriei și a plăcerii în spațiul privilegiat în care se pot întâlni învățarea și frumusețea, jocul și ficțiunea, lumile fictive și lumea reală. Școala este și locul în care învățăm construcția sensului prin experiențe simulate, ne imaginăm viitorul ca loc al lumilor posibile.

Aducerea teatrului în școală înseamnă și descoperirea *copilului-spectator* și a *copilului-creator*. Prea adeseori dimensiunea creativă este estompată de învățarea normativă, mai ales în dimensiune socială. Teatrul și dansul dezvoltă omul relațional, empatic, deschis spre relațiile cu ceilalți, spre dialog, abil și competent în rezolvarea unor probleme complexe de existență prin participare și strategii de grup. Educația contemporană trebuie să realizeze un echilibru între copilul-spectator și copilul-creator, în beneficiul adultului care va fi și al societății din care face parte.

UNATC Junior este o parte din acest efort, atelierele demonstrative sunt laboratoare în care testăm strategii didactice pentru aducerea teatrului în școală. Presiunea nu vine dinspre noi, ci dinspre școli, cuprinzând elevii și cadrele didactice. Este un fenomen viu și percepția unei necesități. Înainte de a observa dificultatea ar trebui să ne gândim la un lucru: *școala trebuie să fie o sărbătoare și o bucurie.*

Conf. univ. dr. Nicolae Manda

Rector al UNATC „I.L.Caragiale” București

CUPRINS

ARGUMENT / 7

INTRODUCERE / 13

Vârstele teatrului / 13

Apariția regiei / 16

Secolul al XX-lea – prezentare generală / 18

Curente și orientări în teatrul secolului al XX-lea / 22

MARI CREATORI DE TEATRU DIN SECOLUL al XX-lea, FONDATORI AI ȘCOLII MODERNE DE ARTA ACTORULUI / 26

Momentul Stanislavski / 30

Sucesiunea rusă / 36

Școala americană / 41

Artaud, Craig, Brecht, Grotowski, Barba, Brook / 45

ACTORUL ÎN REALITATEA ROMÂNEASCĂ / 55

Moștenirea teatrală interbelică / 55

Cadrul socio-politic românesc în a doua jumătate a secolului al XX-lea / 57

Viața teatrală românească în a doua jumătate a secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea / 61

 Primii ani de după Eliberare / 64

 Teatrul românesc și cenzura / 66

 Perioada comunistă (1950-1989) / 71

 Școala românească de teatru / 94

 Actorul român după 1989 / 119

Predarea ștafetei – o întâmplare a teatrului românesc / 129

Un punct de vedere / 132

CONTRIBUȚIE LA UN DICȚIONAR AL ACTORULUI ROMÂN / 138

CONCLUZIE / 179

BIBLIOGRAFIE (selectivă) / 180

Anexa 1 / 184

Anexa 2 / 187

Anexa 3 / 192

ARGUMENT

Când eram mică, nu aveam mai mult de patru ani, părinții mi-au dat în dar o păpușă blondă, cu ochi albaștri. Era cu un cap mai înaltă decât mine și, după toate aparențele, îmi semăna. Avea cap, ochi, gură, mâini, picioare, ca și mine. Doar că nu era vie. O făceam eu să fie vie. Și asta îmi plăcea. Pe dinafară o cunoșteam deja, așa cum mă cunoșteam pe mine. Dar pe dinăuntru? Oare cum arăt eu pe dinăuntru? Deși știam că-i doar o păpușă, îmi doream să fie ceva de descoperit înlăuntru ei...și speram să fie o copie a unei ființe umane acolo, înlăuntru ei. Așa că, într-o zi, după ce hotărâsem că n-am să sufăr după ce voi fi dezmembrat păpușa, am tăiat-o și am văzut ce era înăuntru ei. Sigur că am văzut ceva nou, sigur că acest ceva nou m-a mirat. Doar că nu era ce mi-aș fi dorit să descopăr! Vroiam să descopăr altceva decât ceea ce orice păpușă are în interiorul ei! Vroiam să mă descopăr pe mine...

Când am început să mă gândesc la subiectul cărții de față (asta se întâmpla la începutul secolului al XXI-lea!) eram preocupată să „descompun” actorul român contemporan. Asemenea unui copil cărui i se dă o păpușă, de cele mai multe ori mult mai înaltă decât el, pe care începe să o cerceteze...

La subiectul *Actorul român între teorie și practică* am ajuns din dorința de a cunoaște și de a înțelege actorul de azi și arta sa...*pe dinăuntru și pe dinafară...*

Rățiunea de a fi a unui actor este întotdeauna legată de spectator. Tot ceea ce face un actor pe scenă sau în film este pentru a fi receptat de spectator. Dincolo de această relație, actorul nu-și găsește utilitate, nici sens.

Spectatorul se află, de obicei, în poziția celui care admiră și se miră: „Cum poți sta în fața atâtor oameni și să fii atât de relaxat?”, „Cum poți reține atâtea cuvinte?”, „Fă-mă să râd!”, „Nu te-am recunoscut pe scenă, chiar tu erai?”, „Cum poți să fii altcineva?” sau celebra întrebare „Cum intri în pielea personajului?”.

Actorul se află, întotdeauna, în poziția celui care se descoperă pe sine, într-un proces continuu de autocunoaștere, dar mai ales, actorul

admiră și se miră. Admiră natura, oamenii, întâmplările de viață, faptele și se miră de tot ce-l înconjoară... Așa se păstrează conectat la realitatea lumii sale interioare, de care se preocupă neîncetat....Așa se păstrează conectat la realitatea lumii în care trăiește, căci actorul este omul prezentului, prin arta sa *punând lumii oglinda în față...*

În secolul în care *am deschis eu ochii*, au fost cel puțin două momente politice care au modificat puternic evoluția și direcția actorului și artei sale la noi: primul ar fi încheierea celui de-al doilea război mondial; al doilea s-a produs odată cu încheierea revoluției din 1989. Aceste momente au generat mișcări politice și culturale cu impact imediat asupra actorului și a artei teatrului autohton. Dacă la începutul secolului al XX-lea actorul român funcționa în multe trupe particulare, pe lângă trupele câtorva Teatre Naționale sau ale Teatrului de Revistă, între 1948 și 1989 acesta a intrat în sistemul teatrelor de stat, ca imediat după revoluția din 1989 să parcurgă o perioadă de recalibrare la nevoile publicului român devenit actor pe scena revoluției. Anii 90 și începutul de secol al XXI-lea aduc cu sine reînființarea companiilor independente, a teatrelor particulare (multe, pe hârtie), alături de aceleași teatre de stat și naționale. Așadar, jumătatea și sfârșitul de secol al XX-lea au adus, pentru actorul român, modificări la nivelul teoriei și practicii meseriei, modificări dictate de realitatea politică a momentului. Considerăm a doua jumătate a secolului al XX-lea foarte importantă pentru actorul român al prezentului, pentru evoluția sa.

Dacă la jumătatea secolului al XIX-lea oamenii de cultură se luptau pentru un teatru în limba română, unde să joace actorii români, iar nu trupele franceze sau italiene ale vremii – am abordat această temă în capitolul al treilea al cărții de față – la jumătatea secolului al XX-lea actorul român descoperă căi de comunicare într-un limbaj încifrat, cu înțeles dublu pe care să îl transmită publicului său (limba română nu mai este o problemă acum sau este cea mai mică dintre probleme), ca imediat la finele secolului al XX-lea actorul român să se găsească într-o situație fără precedent în istoria noastră: publicul lipsește din sălile de teatru. Teatrul străzii este mai puternic decât teatrul de pe scenă. Revoluția din 1989 a modificat – în București, cel puțin – percepția publicului asupra spectacolului teatral. Multe teatre din București s-au descoperit obligate să se regândească. Astfel că Teatrul Odeon s-a arătat deschis experimentului, teatrul experimental fiind bine primit aici; Teatrul Mic a rămas închis în gloria sa de odinioară și abia acum se încearcă o armonizare și o direcție a sa clară; Teatrul de Comedie – un teatru tânăr, de altfel, a fost protejat de

modificările politice: comedia a fost mereu în preferințele publicului român. Teatrul de Revistă a avut un puternic val de public imediat la începutul secolului al XX-lea, însă materialele, cupletele, dramaturgia specifică Revistei cu greu mai trec rampa spre publicul tânăr de azi. Dacă Opereta din București și-a îmbogățit repertoriul teatrului cu Musicaluri (în perioada directoratului lui Răzvan Dincă), Teatrul de Revistă se păstrează încă în granițele tradiției, spectacolele clasice sau momentele de revistă clasică ocupând mare parte din oferta repertorială. Apare și se dezvoltă Green Hours, Teatrul Act, dar și Theatrum Mundi (Metropolis-ul de azi). Teatrul Excelsior are o evoluție frumoasă, de la o sală inadecvată devine una dintre scenele cu potențial, deschidere pentru spectacole cu și pentru tineri. În stabilirea coordonatelor în funcție de care mi-am propus să analizez actorul român al ultimelor decenii ale secolului al XX-lea, am pornit de la întrebarea: „Cui se datorează evoluția acestui actor?”. Aceasta a generat următorul set de întrebări: „Evoluția actorului se datorează: Școlii care l-a format? Maeștrilor pe care i-a întâlnit aici? Regizorilor cu care a lucrat? Publicului care i-a urmărit evoluția? Criticilor care i-au analizat performanțele actricești? Regimului cultural, socio-politic în timpul căruia și-a desfășurat activitatea? Tuturor acestor elemente în varii procente?”.

În cercetarea actorului român din ultimelor decenii ale secolului al XX-lea mi-am propus să urmăresc congruența acestuia cu coordonatele: școală (metodă), teatru (spectacol). Am ales ca punct de plecare anii '50 ținând cont și de faptul că acum se publică la noi cartea *Munca actorului cu sine însuși* a lui Stanislavski (tipărită la Cartea Rusă, Moscova și București, în 1951; retipărită la Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, în 1955, în 1956 ș.a.m.d.).

Ne aflăm, din punct de vedere istoric, la începutul perioadei comuniste și a instaurării cenzurii comuniste în România (1948). Cu toate acestea, oamenii de teatru români aflaseră despre *sistemul* lui Stanislavski, citiseră despre el din scrierile altor autori, iar acum aveau chiar traducerea lucrării lui Stanislavski.

Doamna profesor universitar Sanda Manu¹ a avut amabilitatea de a-mi vorbi cu măsură și extremă eleganță despre experiența dumneaei de pedagog la IATC/UNATC și regizor în toate teatrele importante ale

¹ Sanda Manu (n. 1933) este un important regizor și profesor universitar român, Doctor Honoris Causa al UNATC „I.L.Caragiale, ce a desfășurat o bogată activitate în artele spectacolului, precum și în pedagogia artei actorului, în cadrul UNATC „I.L.Caragiale” și al Universității „Spiru Haret”.

României din a doua jumătate a secolului al XX-lea. În legătură cu *sistemul* lui Stanislavski și impactul cu lumea teatrală românească, doamna Manu susține că acesta s-a mulat perfect pe datele naturale ale actorului român – înclinare spre adevăr, firesc, asumare în conceperea rolului. Sistemul nu era o noutate, era doar confirmarea *negru pe alb* a ceea ce actorii români descoperiseră ei înșiși în lucrul la rol.

Lucrarea de față debutează cu o trecere succintă prin vârstele teatrului - pentru o mai bună privire de ansamblu asupra evoluției actorului și a artei sale de-a lungul vremii – și o prezentare mai amănunțită a secolului al XX-lea, din punct de vedere istoric, politic, tehnico-științific, cultural, al curenților și orientărilor în teatru. În *Introducere* ne-am preocupat, așadar, a prezenta *cadrul* în care actorul și-a desfășurat acțiunea în această perioadă.

Capitolul următor este dedicat marilor creatori de școală din spațiul teatral european al secolului al XX-lea, în fruntea lor situându-se pedagogul și omul de teatru rus Konstantin Sergheevici Stanislavski. Acesta a fost motorul care, odată cu introducerea în studiul artei actorului a *sistemului* său, a generat o mișcare în lanț, cu poziții pro și contra, în lumea teatrală europeană, depășind chiar granițele europene. *Sistemul* a inspirat, ca mai apoi să dezvolte *metode* de lucru necesare școlii și actorului american de teatru și film. Deși culturile americană și europeană sunt diferite, comunicarea - în planul teatral - s-a produs. În subcapitolul *Școala americană* mi-am propus să descriu impactul teatral (la nivelul artei actorului) dintre cele două lumi, consecința acestui impact fiind, în opinia noastră, aceea că arta actorului a plecat „*sistem*” și s-a întors metodă, fără a se pierde specificul fiecărei culturi.

Școala românească și oamenii ei de teatru au îmbrățișat aceste influențe, operând o selecție asupra diferitelor *metode* de lucru puse în practică în afara granițelor, la acea epocă. Selecția operată a fost una *naturală* și a ținut cont de *profilul* actorului român și a artei teatrului autohton.

În legătură cu profilul actorului român, doamna prof. univ. dr. Adriana Marina Popovici² susține că acesta a fost întotdeauna un actor de factură realistă. *Sistemul* lui Stanislavski s-a mulat perfect pe datele native

²Adriana Marina Popovici (1942) este actriță și prof.univ.dr. al UNATC „I.L.Caragiale”, unde a desfășurat o fecundă activitate pedagogică. A condus doctoranzi la Școala Doctorală a UNATC, a condus Masteratul de Actorie de la Spiru Haret, a avut clase de Actorie la Facultatea de Teatru de la Sibiu. Este Doctor Honoris Causa a Universității Ovidius din Constanța și a Universității din Galați.

ale actorului român, în vreme ce *teoria distanțării brechtiene* din a doua jumătate a secolului al XX-lea a avut la noi o influență sporadică. Capitolul *Mari creatori de teatru din secolul al XX-lea, fondatori ai școlii moderne de arta actorului* punctează influența benefică a activității acestora asupra evoluției școlii de teatru și a artei teatrale românești.

Cel de-a treilea capitol al cărții se concentrează pe actorul din spațiul teatral românesc al perioadelor comunistă și post-comunistă --- cu intenția de a-l integra în cadrul socio-politic al perioadei 1944-2018, de a-i urmări evoluția în viața teatrală, de a-i cunoaște școala de teatru, precum și profesorii-pedagogi care au contribuit la formarea lui profesională --- ca apoi să se încheie cu o serie de observații și concluzii în legătură cu evoluția acestuia. În construirea structurii acestui capitol – *Actorul în realitatea românească* – am ținut cont de cele două coordonate (pe) care (se) susțin întrebările formulate la începutul argumentului: respectiv școală (metodă) și teatru (spectacol), intenția declarată fiind aceea de a urmări evoluția actorului român, în desfășurarea cronologică a sfârșitului de secol al XX-lea și a începutului de secol al XXI-lea.

Ultimul capitol al lucrării se dorește a fi un preambul și o contribuție, să sperăm utilă, la alcătuirea unui *dicționar* al actorului român. Ne-am axat în principal pe actorii secolului al XX-lea, în special - cum e și firesc - pe cei care au servit scândura scenei sau pelicula filmului în această a doua jumătate de secol. *Contribuție la un dicționar al actorului român* s-a născut din nevoia de a prezerva experiența și evoluția valorilor românești actricești în individualitatea și unicitatea lor, nutrind speranța că prin acest *dicționar* generațiile prezentului și/sau cele viitoare (studenti-actori, oameni de teatru, admiratori) ar putea beneficia și chiar valorifica întregul material specific descoperit, creat și enunțat de acești actori de-a lungul carierei lor artistice. Denumirea de dicționar este, poate, improprie, ne-a interesat să cuprindem personalitatea (artistică) a fiecărui subiect abordat în interviuri ample, care să dea ocazia analizei, auto-analizei, descoperirilor, destăinuirilor, formulărilor originale, unice în legătură cu arta actorului prezentului. În acest sens, din anul 2010 și până în prezent am dezvoltat peste 40 de interviuri cu oameni de teatru (actori, regizori, teatrologi, muzicieni, coregrafi) români, acestea reprezentând o parte importantă a viitoarei mele cărți. Așadar, acest ultim capitol deschide drumul unei viitoare cărți ce s-a născut din această cercetare a actorului român între teorie și practică și conține câteva prezentări ale unor actori români semnificativi.

Lucrarea de față nu epuizează temele și subtemele abordate. Nutrim, însă, speranța că ea oferă un bagaj informațional strict necesar studenților-actori români sau că acoperă măcar o parte din necesitățile culturale ale acestora, dar și ale oricărui tânăr interesat în a-și îmbogăți cunoștințele generale sau în a-și suplimenta lecturile.

Actorul român între teorie și practică se dorește a fi o pledoarie pentru cunoașterea și promovarea materialului uman și profesional din care s-au zămislit valorile actricești autohtone devenite modele de bună practică, întărind tradiția artei actorului la noi și deschizând calea spre abordările prezentului în arta teatrului. Cartea de față promovează individualitatea creatoare, căreia îi oferă cadrul și informațiile specifice contextului educațional-cultural-teatral românesc actual.

INTRODUCERE

Ce este teatrul? Ce sau cine a stat la baza creării teatrului? Ce a determinat în om manifestarea de tip teatral? Care este scopul teatrului? Când „s-a născut” actorul? Dar teatrul? Și care este limbajul specific lui? Sunt întrebări la care istorici și oameni de teatru au răspuns, de-a lungul vremii, în încercarea de a stabili repere în evoluția teatrului din cele mai vechi timpuri și până în prezent.

Oricine dorește să-i cerceteze trecutul, ajunge la concluzia că arta teatrului este o artă străveche. Începuturile ei se pierd, aproape, în copilăria civilizației umane. Arta teatrului a îmbrăcat întotdeauna forma specifică timpului și oamenilor ei. Este olinădă fiecăreia din vârstele omenirii.

Vârstele teatrului

Arta teatrului are respectabila vârstă a civilizației umane. Istoricii și arheologii au păstrat prin scris evenimentele și au preservat izvoarele trecutului umanității. Datorită lor, calea de acces spre informare asupra istoriei artei teatrului este deschisă oricui are curiozitatea sau nevoia de a o cunoaște.

Din istoria culturii și civilizației știm că popoarele antice au celebrat pământul cu roadele sale, cerul cu astrele și mișcările sale, personificându-le în zeițăți. Au dezvoltat astfel mituri și credințe. Au creat ritualuri religioase, procesiuni și acte de cult. Aceste manifestări erau, fără doar și poate, spectaculare. Spectacularul se năștea, astfel, la popoarele antice în diversele manifestări pornite din nevoia omului de a-și exprima bucuria, tristețea, frica în fața naturii și a ciclurilor ei. Aceste manifestări aveau ca scop protejarea omului în fața naturii, anularea fricii lui față de natură. (În vechime, natura era pecepută ca un spațiu haotic, deoarece era necunoscută omului. Acesta nu îi înțelegea legile – ce e nașterea, moartea, sexul, pubertatea, etc. Prin credințe, obiceiuri omul a organizat haosul, adică i-a dat o lege și un înțeles).

Groaza în fața naturii l-a făcut pe om să dea o explicație fenomenelor pe care le vedea în natură (fulgere, revărsări de ape – potop, schimbarea anotimpurilor, etc). Explicându-și aceste fenomene, omul a

reușit să le controleze, „să supună” natura. El pune pe seama unor înaintași, a unor zei, originea fenomenelor naturale. Apoi le rememora ciclic, prin intermediul povestirilor, al miturilor (despre răsăritul și apusul soarelui, despre nașterea și moartea vegetației), pentru a nu strica ordinea instaurată de zei și a nu recădea în starea de dinainte de zei, adică în haos. Acele mituri, ritualuri, au caracter spectacular pentru că au la bază un scenariu magico-ritual, în care se povestește despre ce a făcut zeul de la începuturi (cum a făcut lumea, cum a plantat grâu pentru prima dată, cum a procreat pentru prima dată).

Cel puțin două evenimente au fost întotdeauna importante în existența unui om: nașterea și moartea. Dintre acestea, cultul morților a fost întotdeauna un cult prolific. Ritualurile funerare refăceau călătoria zeului spre viața de dincolo de moarte. Prin practicarea ritualurilor funerare, defunctul refăcea călătoria zeului.

Cultul morților are marele avantaj de a conține informații de o importanță documentară excepțională (obiecte de cult și morminte păstrate, scrierile marilor istorici) în legătură cu această călătorie.

Alte evenimente importante din viața anticilor erau muncile câmpului, vânătoarea, meșteșugurile și comerțul. Războaiele câștigate erau sărbătorite de marile civilizații prin organizarea de jocuri sportive, lupte cu gladiatori, spectacole de circ, muzică și teatru, în funcție de nevoile și obișnuințele fiecărui popor în parte.

Semănatul și strânsul recoltei, au generat obiceiuri, tradiții și sărbători agrare păstrate prin repetarea lor în manifestări ce descriu un traseu spectacular.

Apropiindu-se ca manifestare de practicile cultului morților și de sărbătorile agrare ale popoarelor preistorice (etrusci, cretani, greci, egipteni și romani, chinezi, japonezi sau indieni), teatrul a urmat, de-a lungul evoluției lui, traseul tragediei și comediei antice, individualizând primul și apoi cel de-al doilea actor. Apoi a populat biserica, luând forma dramei liturgice a secolului al IX-lea, ca mai apoi să părăsească granițele sacralului, coborând în stradă și atingând profanul, prin „punerea în scenă”, în secolul al XIV-lea, a miracolelor dramatice, apoi a misterelor mimate (*mysteres sans paroles, par signes*) sau vorbite ce au strălucit în Franța secolului al XV-lea, numite - în Italia secolului al XII-lea - *La Sacra rappresentazione*, în Spania - până în secolul al XVIII-lea - *Autos sacramentales*, iar în Anglia secolului al XIV-lea, *Plays*.

Trubadurii, truverii, jonglerii, menestrelii, minnesingerii și meistersingerii sunt aceia care au susținut, de-a lungul câtorva secole, viața teatrală medievală europeană. Secolele al XV-lea și al XVI-lea dezvoltă în teatru moralitățile, farsele, sotisele, în care, oamenii de teatru ai vremii, dezbăteau idei morale sau filozofice, ori „puneau în scenă” vicii într-o formă bufonă.

Urmează vârsta commediei dell'arte a teatrului. Dezvoltată în Italia sfârșitului de secol al XVI-lea, *comedia de profesioniști*, căci aceasta este traducerea textuală a commediei dell'arte, oferă privitorului o manifestare de tip spectacular în care actorul era maestru: acrobat, dansator, muzicant, autor. Reprezentațiile commediei dell'arte se bazau pe improvizația acestora. Fiecare actor își perfecționa personajul pe care îl juca apoi toată viața. Reprezentația debuta cu un prolog și se încheia cu o scenă de rămas bun adresată publicului. Personajele commediei dell'arte întruchipau toate categoriile sociale și aproape toate ocupațiile epocii.

Actorul commediei dell'arte este mai important decât textul, el are rolul principal, iar textul aproape nu există. Commedia dell'arte are un schelet de scenariu pe care actorul îl urmărește sau nu. Improvizația este principala modalitate în dezvoltarea spectacolului commediei dell'arte. Actorii erau și „regizorii” spectacolului creat.

Popularitatea de care s-au bucurat reprezentațiile commediei dell'arte a făcut ca acest gen de teatru să reziste până în secolul al XVIII-lea, când se produce reformarea comediei italiene sub bagheta lui Carlo Goldoni. Acesta a preluat personajele commediei dell'arte, implicându-le în proiectele sale dramaturgice. Înlocuind măștile commediei dell'arte, el a reușit să propună actorilor caractere, dând actorilor un text scris. A reformat astfel actorul vremii sale.

Primul om de teatru care a transformat măștile commediei dell'arte în caractere, cu scopul de a zugrăvi moravurile și comportamentul oamenilor vremii sale a fost Moliere, în secolul al XVII-lea. Contribuția sa importantă la dezvoltarea teatrului francez și impactul dramaturgiei sale pe plan universal, precum și preocuparea pentru actori, îl califică pe Moliere drept unul din *strămoșii* Comediei franceze, câștigând - prin activitățile depuse pe altarul teatrului – un loc în istoria teatrului universal, unde înscrیم vârsta Moliere.

O altă vârstă importantă a teatrului universal este cea a marilor dramaturgi renașcentiști: Shakespeare, Marlowe, Johnson, Calderon de la Barca, Tirso de Molina, Cervantes și Lope de Vega. Aceștia au contribuit,

prin scrierile lor, la împlinirea artei teatrului, unii prin dramaturgia creată, alții prin tratatele de artă dramatică întocmite.³

Nici secolul al XVIII-lea nu descrie o vârstă mai puțin importantă decât cea a înaintașilor: Voltaire, Diderot, Beaumarchais, Lessing, Goethe, Schiller, Lillo, Sheridan, Goldoni sau Gozzi sunt câteva din numele care au scris teatru și au făcut istorie în teatru!

În „drumul” spre vârsta cu care operează lucrarea de față, și anume ultimele decenii ale secolului al XX-lea, ajungem la secolul al XIX-lea, un secol al romantismului și al realismului, al apariției *regiei*. Secolul al XIX-lea este, în evoluția teatrului, vârsta lui Ostrovski, Turgheniev, Cehov și mai ales, Stanislavski. Și când am spus Stanislavski, teatrul înscrie în cartea sa vârsta Stanislavski cu litere de-o șchioapă. În scurta plonjare în trecutul teatrului, Stanislavski însemnează o piatră de hotar. De la el putem spune, referitor la arta actorului: înainte de Stanislavski și după Stanislavski!

Apariția regiei

În viața teatrală europeană a sfârșitului de secol al XIX-lea se pune accentul pe literatura dramatică, textul primează în construcția spectacolului teatral, creatorii spectacolului teatral sunt scriitorii, iar regia se află la începuturile afirmării ei.

Mihail Semenovici Scepkin⁴, unul dintre cei mai mari actori ai secolului al XIX-lea, este și primul regizor realist rus. El a încercat o schimbare în ce privește abordarea rolului și punerea în scenă a spectacolului teatral. Analizând ideea dramaturgică, Scepkin a încercat să-și însușească caracterul și psihologia personajelor create de dramaturg,

³ **Lope de Vega** este autorul unui tratat de artă dramatică important pentru epoca sa.

„Aveți grijă ca subiectul să conțină o acțiune unică și ca fabula să nu fie încărcată de episoade ce s-ar abate de la linia subiectului principal. Piesa bună este aceea care atrage publicul”.

În construcția piesei, este pentru unitatea de acțiune, respingând respectarea unității de timp și de loc, pe care le consideră că îngreunează libertatea de creație a dramaturgului. Lope de Vega scrie pentru public, pentru scenă, iar nu pentru bibliotecă sau lectură. El vrea să aibă în public spectatori, iar nu cititori.

„În teatru e nevoie de emoție în acțiune”, iar asta se întâmplă dacă autorul gândește o structură dramatică capabilă să împletească tragicul și comicul. Cere ca structura piesei să conțină trei acte: expoziție, dezvoltare și deznodământ. Cere ca limbajul folosit să fie în concordanță cu subiectul piesei, iar forma limbajului să fie versul – forma necesară creației.

⁴ Mihail Semenovici Scepkin (1788-1863) a fost actor, regizor și pedagog rus, fondator al școlii de teatru Casa lui Scepkin pe lângă Teatrul Mic. El a încercat să formuleze o metodă de lucru cu actorul, ceea ce mai târziu la Stanislavski s-a numit psihotehnica.

din dorința de a schimba un anume fel învechit de a face teatru. În epoca sa, actorii nu vorbeau firesc, accentul se punea pe declamație, cuvintele se pronunțau tare și aproape fiecare cuvânt avea câte un semn, gest, fizionomia actorului rămânând neschimbată, frazele importante se spuneau la public, în avanscenă. Scepkin a căutat să schimbe abordarea actoricească veche, punând bazele unei școli de teatru. El este fondatorul metodei realismului în arta teatrală rusă.

Andre Antoine⁵ este de părere că „regia nu este o invenție a secolului al XIX-lea, doar că începând cu secolul al XIX-lea se trece insensibil de la **regie**, adică o ordonare obiectivă constând în descrierea animației teatrale și a accesoriilor necesare jocului, la **mise en scene**, adică o interpretare personală sugerată de opera dramatică și coordonând toate elementele spectacolului, adesea după o estetică particulară”.

Analizând momentul apariției *regiei*, alți oameni de teatru o tratează ca pe o funcție nouă, o funcție ce nu exista înainte de secolul al XIX-lea:

„Regizor înseamnă acel artist care își asumă crearea spectacolului de la proiectul inițial până la ridicarea cortinei...Anterior secolului al XIX-lea, funcția exista, dar fără a avea o precisă delimitare a domeniului și utilității sale. Îi lipsește chiar și numele, termenul apărând târziu, abia la jumătatea secolului anterior, iar în Italia în secolul al XX-lea...”⁶

Așa cum arta actorului și-a cristalizat principiile și funcționalitatea în timp, tot așa arta regizorului a avut parte de același parcurs: atât actorul, cât și regizorul au existat dintotdeauna, păstrând proporțiile în legătură cu mijloacele de expresie folosite de aceștia, cadrul socio-politic al epocilor în timpul cărora aceștia au funcționat, evoluția literaturii și a celorlalte arte, a științelor și tehnicii. Atât mijloacele de expresie actoricești, cât și cele strict tehnice (decor, lumină, costume, scenografie, etc) au corespuns necesităților și posibilităților dictate de fiecare din vârstele teatrului. Sigur că apariția unui Stanislavski, a unui Craig, Appia, Meyerhold, Grotowski sau Brook a însemnat așezarea artei teatrului pe un teren din ce în ce mai solid, meritul acestor oameni de teatru fiind acela de a fi oferit parcursuri și abordări evolutive în arta actorului și în arta spectacolului. Dar despre rolul acestora în evoluția artei teatrului voi dezvolta pe larg în capitolul următor.

⁵ Andre Antoine (1858-1943) a fost actor, scriitor, regizor și critic de film francez, fondatorul Teatrului Liber (1887), promotorul naturalismului în teatru.

⁶ M. Tonitza, G. Banu – *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004, pp 199-200

Dacă secole de-a rândul dramaturgul sau cel care conducea trupa de actori era acela care coordona spectacolul de teatru (vezi Moliere, Shakespeare, Goldoni), începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea i se recunoaște „*official*” funcția și îi sunt definite atribuțiile. Responsabilul spectacolului este denumit regizor. Munca sa este aceea de a coordona toate elementele spectacolului (text, actori, decoruri). Începând cu secolul XX, regizorul capătă attributele creatorului: el nu doar ordonează și coordonează, ci creează spectacolul teatral.

Iată-ne ajunși și la secolul al XX-lea, vârsta despre care tratează lucrarea de față.

Secolul al XX-lea – prezentare generală

Secolul al XX-lea este un secol al afirmărilor și al conflictelor, al războaielor mondiale, al descoperirilor în domeniul științific și tehnic, al transformărilor, al experimentelor, toate acestea punându-și amprenta asupra evoluției artelor.

Omul secolului al XX-lea se caracterizează prin cea mai mare mobilitate cunoscută de la începutul istoriei civilizației și până în prezent. Ritmul de viață se modifică simțitor de la un deceniu la altul. Viteza este o altă caracteristică a civilizației acestui secol, datorată apariției automobilului, a avioanelor din ce în ce mai performante, până la utilizarea telefoanelor mobile și a internetului de mare viteză. Desprindem, de aici, o caracteristică a secolului al XX-lea: cucerirea spațiului terestru și extraterestru. Lumea cunoscută (oikumena) și-a extins sfera de definiție, prin depășirea granițelor Pământului și acapararea spațiului extraterestru.

Conflagrațiile duc pentru prima dată la posibilitatea (chiar probabilitatea) extincției rasei umane. Știința devine o nouă religie, dar nu numai atât: ea reclamă o funcție soteriologică (controlul și oprirea pandemiilor prin descoperirea antibioticelor).

Secolul al XX-lea aduce și imaginea răului absolut, când omul ucide sistematic și programatic oameni (la Auschwitz și în celelalte lagăre naziste, Hitler declanșează programul de epurare etnică a evreilor, în vreme ce Gulagul sovietic vânează „inamicul de clasă”, acționând împotriva propriilor cetățeni la o scară de masă).

Redundanța acestor fenomene în Iugoslavia demonstrează că acele crime oribile nu sunt un accident macabru, terifiant, ci ajung să fie investite cu funcția de pattern.

În plan politic, Marile puteri își afirmă poziția în împărțirea lumii în zone de dominație și influență, declanșând conflicte armate: Războiul Ruso-Japonez (1904), Războiul Balcanic (1912), Primul Război Mondial (1914), Războiul Civil Spaniol (1936), Cel de-al Doilea Război Mondial (1939), Războiul din Algeria (1954), Războiul Iran-Irak (1979), Războiul Rece (1947), Războiul din Irak (1991).

Desfășurându-se în ultimele decenii ale secolului al XX-lea, considerăm că o prezentare a Războiului Rece își are semnificația ei, având în vedere influența politicului în evoluția teatrului românesc din această perioadă.

Războiul Rece⁷ a fost o confruntare non-militară, dezvoltată după al doilea război mondial, între Blocul oriental sau răsăritean și Blocul occidental sau apusean, reprezentând două grupuri de state care aveau ideologii și sisteme politice diametral opuse. Din grupul răsăritean făceau parte URSS-ul și aliații săi, iar din grupul apusean, SUA și aliații săi.

Confruntarea celor două blocuri s-a manifestat:

- 1.) pe plan politic-militar (între NATO și Pactul de la Varșovia) și
- 2.) pe plan economic (între capitalism și socialism).

La nivel ideologico-politic, confruntarea s-a desfășurat între **societatea deschisă**, reprezentată de democrațiile liberale occidentale și **societatea autarhică**, reprezentată de regimurile comuniste totalitare.

Din punct de vedere al serviciilor secrete, a fost o confruntare între serviciile occidentale (CIA, NSA, cele germane, britanice, franceze, italiene, etc) și serviciile regimurilor totalitare comuniste (KGB, Securitate, STASI, etc). Diferența esențială între cele două tipuri de servicii este că KGB-ul și serviciile aliate acționau nu numai împotriva dușmanului extern, ci și împotriva propriilor cetățeni.

Războiul Rece a generat confruntări armate indirecte. În Războiul din Vietnam (1959-1975) s-au confruntat forțele anti-comuniste pro-Vietnamul de Sud (SUA reprezentând Blocul occidental) și forțele comuniste pro-Vietnamul de Nord (URSS-ul reprezentând Blocul apusean). Războiul s-a încheiat cu victoria forțelor comuniste în Vietnam și Laos, și a Khmerilor Roșii în Cambodgia, precum și retragerea forțelor americane din Vietnam.

Alte confruntări armate indirecte ale Războiului Rece au fost cele din Afganistan și Coreea. Toate acestea, alături de revoltele anti-comuniste

⁷ https://ro.wikipedia.org/wiki/R%C4%83zboiul_Rece

din Cehoslovacia, Ungaria, România și Polonia, au dus, în 1991, la sfârșitul Războiului Rece, odată cu colapsul Uniunii Sovietice și a Blocului comunist.

În **planul gândirii și cunoașterii umane** se afirmă descoperirile și invențiile revoluționare din domeniul științei, tehnicii și filozofiei. Astfel, în 1900 apare teoria **cuantelor** energiei a lui **Max Plank** (1858-1947), teorie pentru care fizicianul german a primit Premiul Nobel pentru Fizică, în 1918. Este considerat fondatorul mecanicii cuantice sau a teoriei cuantelor. Dacă fizica clasică newtoniană (**Issac Newton**: 1642-1727) se baza pe observația obiectelor solide, de la cele terestre la cele din spațiul extra-terestru (planetele), concluzionând că toate fenomenele fizice sunt, în principiu, subsumabile rațiunii și manipulării prin intermediul tehnologiei, **mecanica cuantică** este o teorie fizică, care descrie comportamentul materiei la nivel atomic și subatomic, unde **principiul incertitudinii** al fizicianului german **Werner Heisenberg** (1901-1976) afirmă că nu putem afla simultan, cu precizie oricât de bună, atât poziția, cât și impulsul unei particule. Acest principiu stabilește limitele între teoriile fizicii clasice și cele ale mecanicii cuantice.

Tot în 1900 apare studiul **Explorarea viselor** al lui **Sigmund Freud**, care reușește pentru prima oară să dea o explicație științifică viselor.

În 1903 sunt descoperite reflexele condiționate de către medicul **Ivan Pavlov** (1849-1936). Acesta primește Premiul Nobel pentru Medicină în 1904, pentru cercetările sale referitoare la sistemul digestiv. Tot în 1903 are loc primul zbor propulsat și susținut al unui avion cu motor, realizat de **Orville** (1871-1948) și **Wilbur Wright** (1867-1912). **Traian Vuia** (1872-1950) construiește, în 1906, primul avion din lume care s-a desprins de la sol numai prin forța motorului său.

În 1905, fizicianul **Albert Einstein** (1879-1955) formulează teoria relativității restrânse, iar în 1916, publică teoria relativității generalizate. Aceasta unifică teoria relativității restrânse cu legea gravitației universale a lui Newton, descriind gravitația ca proprietatea geometriei spațiului și timpului. În 1921, i se acordă Premiul Nobel pentru Fizică. Cercetările sale au contribuit, indirect, la realizarea bombei atomice și la evoluția studiului energiei nucleare.

În 1916, **Freud** scrie **Introducere în psihanaliză**, afirmând că viața psihică a omului este și inconștientă.

Georges Lemaître (1894-1966) formulează **teoria expansiunii universului** (teoria Big Bang-ului), iar **Heidegger** (1889-1976) scrie ***Ființa și Timpul***.

În 1925, **Andre Citroen** construiește primul automobil cu caroseria în întregime metalică. Se descoperă penicilina (în 1928), este posibilă fisiunea nucleară (1937-38), în 1942 se pune în funcțiune reactorul nuclear, iar **Jean-Paul Sartre** (1905-1980) scrie ***Ființa și neantul*** (1943).

Sfârșitul celui de-al doilea război mondial este evenimentul cel mai puternic al primei jumătăți a secolului al XX-lea. În perioada ce a urmat acestui eveniment, omenirea își intensifică preocupările și descoperirile.

În 1961, cosmonautul sovietic **Iuri Gagarin** (1934-1968) este primul om în spațiu și primul care ajunge pe orbita Pământului.

În 1966, **Neil Armstrong** (1930-2012) efectuează primul său zbor spațial, în calitate de pilot comandant al misiunii Gemini 8, iar în 1969, este comandantul misiunii de aselenizare Apollo 11. Este primul om care a ajuns pe Lună.

În 1977, **Bill Gates** (n. 1955) înființează compania Microsoft, în 1985 lansează prima versiune a sistemului Windows, iar în 1989 lansează Microsoft Office, cel mai popular program de aplicații de birou.

Telefonul mobil⁸ are și el o dezvoltare extraordinară de-a lungul secolului XX. Dacă la începutul secolului suedezul **Lars Magnus Ericcson** avea instalat la bordul automobilului său un telefon mobil conectat la o rețea fixă, la jumătatea secolului (1956) Ericcson scoate un telefon mobil care cântărea câteva kilograme (40!). Cu timpul, telefonul mobil își diminuează greutatea și-și mărește performanțele, ajungând să cântărească 500 de grame.

În anii '70, în Finlanda se dezvoltă *generația 0* a telefoniei mobile, urmată în 1973 de *prima generație* de telefonie mobilă Motorola, a *doua generație* de telefoane mobile dezvoltându-se în anii '90. Au urmat, în secolul al XXI-lea, *cea de-a treia și cea de-a patra generație* de telefoane mobile, ale căror servicii și competențe sunt atât de departe de *generația 0*!

Și nu în ultimul rând internetul și intranetul sunt mijloace de comunicare ultrarapidă ale secolului al XX-lea, continuându-se în secolul al XXI-lea.

⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_mobile_phones

Curente și orientări în teatrul secolului al XX-lea

Așa cum *în natură nimic nu se pierde, ci totul de transformă*, tot așa umanitatea nu neantizează experiența generațiilor întregi, ci o prezervă, de la o generație la alta. Ființa umană a prezentului deține și conține în codul ei genetic moștenirea generațiilor precedente.

Arta urmează traseul umanității și se redefineste odată cu fiecare generație. Arta este creația ființei vii, este produsul unui creator și are privilegiul nemuririi, atunci când este exponențială.

Creatorii au dezvoltat curente și orientări în artă. Acestea oglindesc etapa la care a ajuns omenirea în diversele vârste ale evoluției ei.

Curentul în artă este o mișcare care reunește artiști cu preocupări comune în domeniul artistic, preocupări ce își găsesc definirea în formularea unui program estetic.

Orientările în artă definesc căile pe care creatorii le urmează pentru a-și pune în practică preocupările.

Secolul al XX-lea se caracterizează prin influența puternică a realismului⁹ și a noilor curente avangardiste¹⁰.

⁹ **Realismul** parcurge un traseu lung până ajunge la conceptualizare și apoi la manifestare conceptualizată în artă. Se dezvoltă ca reacție împotriva romantismului. Cercetările în domeniul psihologiei vremii, noile descoperiri științifice favorizează evoluția spre concept a realismului. Autenticul, elementele concrete sunt mijloace realiste de expresie în artă.

În literatură, precursori ai realismului au fost Balzac, Stendhal, Diderot, Dickens, Kleist, Buckner, Gogol, datorită atitudinii realiste ce transpare din construcția personajelor create în operele lor. Drama realistă surprinde omul în manifestările sale intime și socio-istorice (Judecătorul Adam în *Ulciorul sfărâmat* al lui Kleist, Leonce și Lena în piesa cu același titlu a lui Georg Buchner, etc).

Termenul **realism** nu a aparținut de la început literaturii sau artei teatrului, ci a fost uzitat la început în filozofie. Aici, conceptul de realitate a suportat atribute diverse, unele contradictorii. În ambiguitatea conceptului de realitate rezidă tocmai forța lui. Ceea ce pentru unul este realitate ultimă, pentru altul reprezintă o lume a aparenței.

Pentru Platon, realitatea este a lumii ideilor, iar această realitate precede existența lucrurilor concrete, materiale. Filozoful Academiei susține că Ideea este adevărul ultim, realul prin excelență.

Pentru alți filozofi, lumea lui Platon este o lume imaginară și imaginată, fiind golită de real. Pentru aceștia, **Realismul** este o doctrină care conferă obiectivitate lumii exterioare, indiferent de existența unei conștiințe care să o afirme ca atare.

George Berkley considera că lumea este produsul subiectivității umane, că realitatea există doar în măsura în care omul o percepe.

Următorul domeniu în care s-a folosit termenul **realism** a fost cel al plasticii, în secolul al XIX-lea, de către pictorul **Gustave Coubert**, fondatorul realismului în pictură.

La Salonul de pictură din cadrul Expoziției Universale din 1855 lui Coubert i se refuză expunerea picturilor, refuz ce a fost urmat de o replică a pictorului care deschide în apropierea expoziției un salon propriu. Expoziția a purtat titlul **Realismul** și a fost însoțită și de un manifest-program, purtând același nume. **Jules Husson Champfleury** este primul care

Curentul realist dezvoltă preocuparea pentru dramaturgie. (În această direcție Stanislavski accentuează necesitatea dezvoltării unei dramaturgii în concordanță cu idealurile realismului. Pe lângă o dramaturgie realistă, s-a dezvoltat o punere în scenă corespunzătoare și s-a format un nou actor: actorul de tip stanislavskian. Așadar, nu se poate analiza evoluția actorului în secolul al XX-lea, fără a se vorbi despre influența majoră exercitată asupra actorului și artei sale de către cea mai importantă personalitate a teatrului universal: **Konstantin Sergheevici Stanislavski** (1863-1938). Dar despre acest subiect voi dezbate pe larg în capitolul imediat următor).

Arta teatrului începutului de secol al XX-lea adună curente și orientări dintre cele mai diverse, de la realism, la expresionism, existențialism, avangardă, iar o caracteristică a acestei perioade este imixtiunea curentelor și genurilor.

La începutul acestui capitol am pornit de la întrebările: „Când s-a născut actorul? Dar teatrul? Ce a determinat în om manifestarea de tip teatral? Ce sau cine a stat la baza creării teatrului? Ce este teatrul? Și care este limbajul specific lui?”, întrebări la care istoricii și oamenii de teatru au răspuns, de-a lungul vremii, în încercarea de a stabili coordonatele istorice și evoluția teatrului din cele mai vechi timpuri și până în prezent. După ce am *plonjat* prin vârstele teatrului, concluzionăm următoarele:

Literatura, orală și scrisă, muzica, dansul, desenul, teatrul sunt creații ale căror origini se pierd în începuturile civilizației. Adunați în jurul focului, în momente de sărbătoare, ori angajați în munca pământului,

formulează teoretic principiile de reflectare a realității în literatură, impunând termenul realism în teoria artei, prin ceea ce istoria literaturii numește „**prima campanie realistă**”.

Primul care utilizează termenul de realism cu înțelesul de mimesis este Schiller în 1798. Ibsen, Strindberg, Shaw, Cehov, Pirandello, Claudel, Gorki, Giraudoux, O' Neill, Cocteau, Lorca abordează în profunzime realismul în dramaturgie, alăturându-l expresionismului, simbolismului, naturalismului.

Realismul s-a impus în artă ca atitudine, ca stil și ca metodă. Atitudinea realistă în literatură (Iliada și Odiseea lui Homer, piesele lui Shakespeare, drama burgheză a secolului al XVIII-lea, etc) a existat înaintea teoretizării realismului de către Champfleury.

¹⁰ **Avangarda** se conturează la începutul secolului al XX-lea prin mișcările futuristă, dadaistă și suprarealistă, ca în a doua jumătate a secolului al XX-lea să se manifeste puternic prin teatrul absurdului.

primitivii au creat ritmuri, povești, cântece, dansuri ce caracterizau universul lor uman. Așa s-au născut folclorul și creatorul popular.

Cu timpul, omul a început să scrie, individualizându-se în autor. Literatura scrisă s-a dezvoltat în genuri și specii. În același timp și izvorând din nevoia omului de „a stăpâni” natura, s-au dezvoltat obiceiurile, ritualurile, sărbătorile și credințele religioase.

Actul teatral s-a născut din nevoia omului de a se exprima în public, de a comunica, de a socializa despre sine, despre preocupările și întâmplările vieții lui. Comunicarea de tip teatral avea darul de a capta atenția mulțimii, de a o distra sau întrista, de a o face să participe la soarta grupului de care aparținea fiecare.

Se desprind două caracteristici constante și esențiale ale actului teatral:

1. *Actul teatral are caracter de **mimesis**¹¹.*

2. În evoluția civilizației (de la comuna primitivă, la sclavagism, feudalism până în capitalism) socialul, economicul, politicul au influențat dezvoltarea artelor. Arta teatrului s-a dovedit a fi cea mai socială dintre arte, prin prezența viului (actorului) care acționează asupra viului (spectatorul), printr-o comunicare directă, imediată, adresată minții, și în același timp, o comunicare subtilă, care atinge simțurile. *Climaxul spectacolului teatral este atingerea **catharsis**-ului¹².*

¹¹ Conform definiției, **mimesis** este un principiu estetic, de origine platoniciană și aristoteliană, potrivit căruia arta este imitarea realului. Vine din grecescul *mimesis* care înseamnă a imita.

¹² **Aristotel** este cel care utilizează acest concept în *Poetica*, descriind efectele tragediei antice asupra spectatorului. Conceptul de catharsis se referă la acțiunea purificatoare generată de spectacolul tragic și îndreptată asupra spectatorului care, **prin milă și teamă, se eliberează de pasiuni, se purifică de emoții**. Aristotel considera că tragedia are scopul de a trezi catharsis-ul. Termenul de catharsis derivă din cuvântul grecesc *katharein*, care semnifică a curăța, la rândul-i derivat din *kathares*, care înseamnă pur, curat, fără pată. Tot în *Poetica*, Aristotel definește catharsis-ul ca sentiment care se instalează în om la ascultarea unei melodii și care descrie un fel de excitare religioasă urmată de o stare de calm. La Aristotel, teatrul este mijlocul de resocializare periodică a cetățeanului grec. Prin catharsis erau exhibate toate rămășițele barbare ale omului, tot ce este subteran, sălbatic, dionisiac, în om. Catharsis-ul este mijlocul prin care grecul își consumă ancestralitatea barbară pentru a-și reafirma, odată cu sfârșitul fiecărui spectacol, valorile civilizației. Rostul catharsis-ului este unul politic, de a-l face pe grec un cetățean mai bun. Asistând la evenimentele prin care trec protagoniștii spectacolelor tragediei, grecii antici empatizau cu aceștia, ajungând la concluzia: „așa e bine sau așa nu e bine să acționez”. Unul din scopurile tragediei era acela de a preveni încălcarea legilor morale sau religioase ale societății, printr-o manipulare pozitivă. Spectacolele tragediei antice deveneau terapeutice pentru spectatorii săi. Substituiau vizita la psiholog.

Împărații romani, în schimb, ofereau poporului lor **panem et circenses** pentru a păstra liniștea în interiorul societății. Asigurarea gratuită a hranei și a distracției erau mijloace de manipulare a maselor de către politicienii romani. Asistând la sângeroasele lupte cu gladiatori, romanul nu

În timp, teatrul și-a cristalizat elementele care-i definesc specificul. Spectacolul de teatru a fost întotdeauna o manifestare vie, directă, petrecută aici și acum, și a presupus dintotdeauna o întâlnire între actori și public. Cei care au înlesnit această întâlnire au fost autorii (creatorii textului dramatic), care la început erau și regizori (creatorii spectacolului dramatic). Costumele, decorul, apoi luminile, muzica, dansul, mișcarea scenică, scenografiile, coregrafiile, managerii, criticii, teoreticienii, s-au implicat, descriind o evoluție în arta teatrului.

Lucrarea de față își propune să analizeze această evoluție a cărui personaj central este actorul – în speță actorul român -, iar aria de desfășurare în timp se referă cu precădere la ultimele decenii ale secolului al XX-lea.

devine un cetățean mai bun. Aici se satisfac plăcerile sadice ale privitorului. El nu condamnă într-un mod implicit crimele, el nu resimte plăcerea sublimată a catharsis-ului, ci plăcerea brută, neelevată, de a fi privitor la un masacru. Nu există consecințe morale ale spectacolelor cu gladiatori asupra privitorului, nu-l întorc spre valorile civilizației, ci spre barbarie. Spectacolele de teatru nu atrăgeau interesul spectatorului roman, el era mai atras de spectacolele de circ sau de luptele cu gladiatori.

Din perspectiva psihanalitică, termenul de catharsis a fost elaborat de dr. Josef Breuer și de dr. Sigmund Freud. În tratamentul aplicat unei paciente (Anna O) cu tulburări de vedere, de vorbire și simptome de paralizie, aceștia au observat ameliorări ale bolii după ce pacienta a reușit să vorbească despre problemele ei, manifestându-se emotiv. Această metodă de tratament a fost denumită catharsis.

MARI CREATORI DE TEATRU DIN SECOLUL al XX-lea FONDATORI AI ȘCOLII MODERNE DE ARTA ACTORULUI

Un popor fără cultură este un popor sărac. Un popor care nu-și poate promova cultura riscă să-și piardă identitatea, să-și irosească moștenirea specifică lui, riscă să-și uite tradițiile și chiar să le oprească din desfășurarea lor firească. Școala este un mijloc eficace de formare și promovare a culturii, de la cea generală, la cea specifică. Școala este locul unde ai acces la informație. În speță, școala de teatru este locul unde ai acces la *in-formarea* actorului.

De-a lungul timpului, oamenii de cultură români au avut ca deziderat susținerea și dezvoltarea culturii române (limbă, literatură și celelalte arte). Pașoptiștii au reprezentat, poate, cea mai înflăcărată și cea mai determinată generație de oameni de cultură români. Au reușit să promoveze limba și literatura română, să apere specificul național și să păstreze unitatea de limbă și popor. Lor se datorează existența unui teatru românesc și a unei dramaturgii românești autentice.

Între teoria maioreșciană a *formelor fără fond* și principiile lovinesciene ale *imitației*, precum și ale *sincronismului*, societatea culturală și politică românească a evoluat, dezvoltându-se în domenii diferite: literatură, muzică, pictură, arhitectură, teatru. Aderând la spiritul epocii și aliniindu-se curentelor care se vehiculau în aceste domenii, România a fost o țară deschisă influențelor. De altfel, țările europene s-au influențat reciproc, datorită schimburilor culturale operate de acestea în epocă.

Secolul al XX-lea descrie o explozie culturală, domeniul teatrului nefiind ocolit de efectele surprinzătoare ale activității oamenilor de cultură ai vremii. Imixtiunea curentelor și genurilor, preocuparea pentru actor și arta sa, dar și recunoașterea *regiei* ca artă, noile cuceriri în domeniul științei și tehnicii, dar și dezvoltarea psihologiei, aduc în scenă oameni noi și preocupări pe măsură. Este de salutat activitatea *teoreticienilor-practicieni* care au descris parcursuri noi în arta teatrului.

Teoretician-practician este acela care teoretizează despre teatru (actor, spectacol, regizor, spectator), dar în același timp experimentează,

pune în practică, cercetează diferite demersuri teatrale. Rezultatele cercetării teoreticienilor-practicieni s-au *materializat* în metode de lucru cu actorii. Ei sunt creatorii de școală teatrală.

Motorul care a pus în mișcare arta teatrului secolului al XX-lea a fost Stanislavski. El a generat o mișcare în lanț, pro și contra, ale cărei beneficii au fost dezvoltarea artei actorului și a artei teatrului european și universal.

Poporul român a fost întotdeauna un popor care a absorbit influență, așa că toate aceste demersuri în arta teatrului nu i-au fost străine, sau mai puțin cunoscute, ci dimpotrivă. Oamenii de teatru români ai începutului de secol al XX-lea aveau educație franceză sau germană, cei din perioada interbelică erau de asemenea cultivați, erudiți, la curent cu tot ce era nou în Europa.

Ținând cont de toate considerentele enunțate aici, capitolul de față prezintă activitatea celor mai importanți creatori de teatru ai secolului al XX-lea, activitate cunoscută oamenilor de teatru români.

Vom face un scurt drum invers în timp, în intenția de a surprinde câteva din momentele importante în devenirea actorului datorate întâlnirii cu acele personalități ale teatrului care au influențat actorii epocii lor, formându-i și transformându-i, de-a lungul vremii.

În **Paradox despre actor, Denis Diderot**¹³, primul mare teoretician al artei actorului, scria:

„Eu vreau ca actorul să aibă mai multă judecată: în el îmi trebuie un spectator rece și liniștit, îi cer să aibă putere de pătrundere și nici un pic de sensibilitate, îi cer arta de a imita sau, ceea ce e totuna, o egală destoinicie pentru toate felurile de caractere și roluri”¹⁴.

Diderot teoretizează, fără a fi experimentat o modalitate de punere în practică a acestor teorii despre actor, formulând doi timpi ai creației actorului: primul - munca asupra rolului și cel de-al doilea – reprezentarea,

¹³ Denis Diderot (1713-1784) este cel mai important gânditor și filozof francez al *Secolului Luminilor*, autorul monumentalei *Enciclopedii*, precum și a lucrărilor filozofice *Cugetări filozofice*, *Scrisoare despre orbi*, *spre folosul celor ce văd*, etc. Este considerat primul mare critic de artă al veacului său, atacând arta convențională, pledând pentru o artă realistă, morală și moralizatoare, precum și un prozator de excepție (*Călugărița*, *Nepotul lui Rameau*). În dramaturgie, Diderot a teoretizat și fundamentat „drama burgheză”. Aduce pe scenă oameni din lumea contemporană burgheză, cu preocupările și idealurile lor. Teatrul propus de Diderot nu mai ține seama de regulile clasice ale celor trei unități, nici de convențiile dictate de Curte sau de gustul saloanelor, este scris în proză, tocmai pentru a da impresia de asemănare cu realitatea, cultivând realismul.

¹⁴ D. Diderot – *Paradox despre actor*, Biblioteca UNATC, p 407

care este imitarea perfectă a sensibilității. Considera că actorul se dedublează, își cenzurează rațional jocul.

Lessing¹⁵ subliniază libertatea de creație pe care o are și ar fi bine să și-o exercite actorul în lucrul la rolul său: „Actorul trebuie, în primul rând, să gândească împreună cu poetul, iar atunci când acestuia i se întâmplă să aibă, ca orice om, vreo eclipsă de gândire, actorul trebuie să cugete în locul lui”.¹⁶

În piesa **Teatrul comic**, **Goldoni**¹⁷ scrie despre dramaturgia și arta actorului secolului al XVIII-lea, cu scopul de a reforma comedia și de a îndrepta actorii spre o artă în conformitate cu adevărul vieții, propunând profesionalizarea actorului. Dacă până atunci funcționa actorul comediei dell'arte, un actor de improvizație, un actor popular, Goldoni se preocupă în a susține alt tip de actor: acela care analizează textul scris de autor, îl învață fără să-l improvizeze, și încearcă să întruchipeze caracterele create de autor.

Goldoni dădea o mare importanță repetițiilor, considerând că astfel actorii își pot desăvârși arta. Era împotriva improvizației de text, oferind actorilor partituri dramatice scrise, pe care aceștia să le studieze. Era împotriva vedetismului, încercând să restrângă sfera convenției în teatru. Cerea actorului să-și închipuie că atunci când este singur în scenă, *nu-l vede nimeni*.

Prin aceste îndemnuri, Goldoni cerea actorilor să așeze între ei și public al patrulea perete, pentru a-și putea conduce acțiunile scenice și pentru a-și urmări scopurile impuse de piesă și spectacol, fără a cădea în patima vedetismului, pentru care noi, actorii, folosim expresia *a trage la public*.

Dramaturgia pe care o propunea Goldoni presupunea formarea unui alt tip de actor, un actor responsabil, diferit de actorul Comediei dell'arte (asta neînsemnând că actorul de improvizație nu era un profesionist al reprezentațiilor de Commedia dell'arte). Aș opta mai degrabă pentru termenul de actor conștient. Goldoni dorea un actor

¹⁵ Gottfried Efraim Lessing (1729-1781) este întemeietorul dramei realiste germane, eseist, critic și teoretician dramatic, personalitate marcantă a *Secolului Luminilor* din Germania.

¹⁶ Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu – *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 204, p 154

¹⁷ Carlo Goldoni (1707-1793), cel mai important om de teatru italian și cel mai prodigios dramaturg al Europei secolului al XVIII-lea, autor a 260 de piese, dintre care 150 sunt comedii, iar nu mai puțin de 35 dintre acestea sunt și astăzi baza repertoriului italian, are meritul de a fi reformat teatrul italian și de a fi primul dramaturg al secolului său care aduce pe scenă oameni din popor, fără a-i idealiza, arătându-le defectele, dar întotdeauna având pentru aceștia o clară simpatie.

conștient de profesionalizarea sa într-o altă direcție interpretativă decât cea a măștilor din spectacolele de improvizație. Actorii de improvizație erau pentru Goldoni actori populari cu dublu sens: 1. îndrăgiți de public, și 2. neinstruiți în reprezentarea unei arte de factură realistă.

Prin reforma comediei, Goldoni propune profesionalizarea actorilor, dându-le sarcini noi: înțelegerea textului scris de autor, memorizarea lui, întruchiparea caracterelor create de autor. Apar astfel sarcini noi în munca de creație actricească, dar acestea nu erau încă rezolvate, jocul actorilor oscilând între trăire și reprezentare. Bazele teoretice ale noului tip de actor cerut de stilul realist nu erau încă formulate la vremea aceea. Nu exista o ideologie realistă. Nici măcar nu era utilizat termenul **realism**. Aceasta se produce abia de la jumătatea secolului al XIX-lea.

Revenind la personalitățile care au influențat evoluția interpretării în arta actorului și nu numai, ajungem la perioada Clasicismului francez și apoi în Renaștere, unde îi întâlnim pe **Moliere**¹⁸ și **Shakespeare**¹⁹, doi precursori de bază ai realismului în arta dramatică.

Atât **Moliere**²⁰, cât și **Shakespeare**²¹ cereau sinceritate și firesc interpretării actricești. Teoriile lor despre arta actorului se găsesc, de asemenea, scrise în replicile personajelor din dramaturgia creată de aceștia.

¹⁸ Jean-Baptiste Poquelin Moliere (1622-1673) este unul dintre cei mai mari dramaturgi ai lumii, om de teatru, conducător de trupe de actori ambulanți, teatrul său și cel de la Hotel de Bourgogne devenind Comedia Franceză de azi, cel mai vechi teatru din Europa.

¹⁹ William Shakespeare (1564-1616) este cel mai mare dramaturg al tuturor timpurilor, om de teatru renascentist, actor, îndrumător, co-director al celui mai reputat teatru londonez (The Globe), a scris 37 de piese și a abordat specii dramatice diverse, de la drame istorice, la tragedii și comedii, toate fiind reprezentate pe scenele lumii până în prezent.

²⁰ „Dumneata joci rolul poetului și trebuie să intri în pielea personajului, să-i scoți în evidență aerul pedant pe care îl au acei ce sunt în legătură cu lumea bună...Dumneata joci un om cinstit, om de lume...să-ți iei o înfățișare așezată, o voce naturală și să gesticulezi cât mai puțin cu putință...Încearcă să-ți însușești cât mai bine rolurile duminale și să-ți închipui că ești ceea ce reprezintă” cere Moliere în Improvizația de al Versailles.

²¹ „Recită tirada ușor, curgător...Nici nu despica văzduhul cu mâinile, ci fii în totul domol. Nu fi nici prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe care-l ai: potrivește-ți gestul după cuvânt, cuvântul după gest, dar...să nu întreci măsura lucrurilor firești, căci tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost, dintru-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față”, spune Hamlet actorilor în actul trei.

MOMENTUL Stanislavski

Stanislavski, marele creator de școală rus al secolului al XIX-lea, a pus amprenta asupra evoluției artei actorului și a personalității universale a actorului secolului al XX-lea odată cu punerea în practică a ceea ce cu toții numim **sistemul** lui Stanislavski. Acest sistem este formulat în **Munca actorului cu sine însuși**, cartea de referință a marelui om de teatru, și are valoarea unui prim manual de arta actorului. Meritul lui Stanislavski este acela că a fost primul care a acționat aplicat asupra actorului de-a lungul anilor, ca într-un laborator, în Teatrul de Artă din Moscova, și care mai apoi a formulat un sistem pe baza experiențelor și descoperirilor făcute aici.

El a schimbat raportul dintre actor și rol. Dar nu e singurul care a reușit o astfel de schimbare. Înaintea lui au existat Shakespeare, Moliere, Goldoni, ca să enumăr doar câteva din personalitățile ce au marcat evoluția artei dramatice universale. Noutatea pe care Stanislavski o aduce raportului actor-rol, neatinasă de ceilalți oameni de teatru dinaintea sa, constă în două elemente: primul element este pedagogul, iar al doilea vizează munca pedagogului cu actorul și consecințele ei. Noutatea absolută din munca pedagogului-Stanislavski cu actorul se referă la îndrumarea actorului spre zona de implicare personală în întruparea personajului-rol. Stanislavski a ajuns la schimbarea raportului actor-rol în parte și datorită epocii în care a trăit. Psihologia se dezvoltă vertiginos, realismul se impune ca metodă în artă, având un suport ideologic.

Abordare pedagogică îl diferențiază pe Stanislavski de înaintașii săi, oameni de teatru care au avut în centrul preocupărilor lor actorul și arta dramatică.

Acesta a descoperit activ, experimentând, un sistem, cuprins într-o carte, iar sistemul a depășit cartea și chiar sistemul însuși în descoperirile și noile metode de lucru cu actorul ale creatorilor de școală non-stanislavskieni și post-stanislavskieni până în zilele noastre.

Cartea se împarte în două volume: **Munca cu sine însuși în procesul creator de trăire scenică** și **Munca cu sine însuși în procesul creator de întrupare**. Primul volum îi inițiază pe studenții-actori în arta trăirii, iar al doilea, în arta întrupării. Artă trăirii îi pregătește pe studenții-actori în a-și descoperi potențialul de vulnerabilitate, în a-și accesa bagajul emoțional, a-și declanșa creativitatea, a-și conștientiza, a-și modela și a-și utiliza corpul (mușchi, glas, simțuri). Artă întrupării îi pregătește pe

studenții-actori în a-și studia personajul-rol (a-i da carne și sânge, trecut și omenesc) și a-l reda scenic. Combinarea celor două parcursuri – trăire și întrupare – definesc scopul artei actorului.

În alegerea acțiunii, sentimentele trebuie lăsate în pace, iar acțiunea experimentată trebuie să fie posibilă în realitate. Cum poți totuși să creezi o acțiune scenică motivată, care urmărește un scop și care este posibilă în realitate? Introducerea magicului **dacă** provoacă acțiunea însăși.

Utilizarea lui **dacă** îl face pe actor să experimenteze pe propria ființă consecințele acestui **dacă** în **situații propuse**. Prin jocul de-a **ce-ar fi dacă** Stanislavski modifică relația actorului cu rolul, prin activarea imaginației actorului.

În **Munca în procesul creator de trăire scenică** Stanislavski tratează despre dezvoltarea atenției scenice a actorului, despre destinderea musculară, despre accesarea memoriei emoționale a actorului, despre comunicare și adaptarea actorului la situațiile de joc, despre motoarele vieții psihice, despre lucrul cu supratema și acțiunea principală, precum și despre importanța activării subconștientului actorului.

Analizând importanța dezvoltării atenției actorului, Stanislavski introduce în studiu trei cercuri ale atenției, acestea având scopul de a-l ajuta pe actor să se concentreze în timpul actului scenic și să-și urmărească scopurile. De asemenea, face diferența între atenția exterioară și cea interioară, senzitivă, îndemnând actorii să observe. Observarea, atât de folositoare actorului, înmagazinează obiecte, oameni, fapte, întâmplări, ce se vor păstra în memoria lui afectivă. Acest bagaj afectiv îl va ajuta pe actor în munca sa la rol, dezvoltând analogii.

Tot acest bagaj afectiv pe care-l acumulează actorul când observă lumea și pe sine în ea, tot acest material afectiv va deveni punct de plecare sau punct de sprijin în munca de creare a rolului, pentru „viața spiritului omenesc a rolului, creație care este scopul principal al artei noastre”.

Pentru Stanislavski comunicarea pe scenă se referă la emiterea și perceperea de raze. Aceste „raze” se referă la energia pe care actorul o implică în actul comunicării. Aceasta presupune să încasez, să optez și să reacționez: *să emit și să percep raze*.

În **Munca cu sine însuși în procesul de întrupare** Stanislavski pledează pentru educarea expresivității corpului actorului, precum și a glasului acestuia, prin exerciții de dicție, canto și vorbire.

Pentru a funcționa plenar pe scenă, actorul trebuie să își cunoască foarte bine trupul. Trupul actorului devine semn, simbol, instrument. Mersul scenic este pentru Stanislavski comparabil cu zborul. Propune exerciții de conștientizare și activare a musculaturii, de dezvoltare a expresivității corporale și exerciții de cultivare a glasului. Preocuparea lui Stanislavski pentru educarea glasului actorului, prin analizarea cavităților de rezonanță și exersarea unor exerciții tipice, sunt impresionante.

Formulând o metodică a predării vorbirii și canto-ului, Stanislavski își afirmă preocuparea pentru dezvoltarea instrumentului esențial al actorului: glasul, considerând această preocupare la fel de importantă ca și psihotehnica în formarea actorului profesionist.

Face o diferență între **educarea glasului** prin dicție și canto și **vorbirea scenică**, prima fiind o etapă esențială și pregătitoare a celei de-a doua: vorbirea în scenă. În capitolul **Vorbirea scenică** Stanislavski tratează vorbirea nu ca pe un proces de sine stătător, ci ca pe un proces complex de primire-opțiune-acțiune. (Nu se referă la a emite vocal pe scenă astfel încât să umpli toată sala și să fii auzit până în ultimul rând, ci la a vorbi în scenă, în sensul scenei). Prin „a vorbi în scenă” înțeleg a acționa. Înafara acestui proces, vorbirea devine convențională, actoricească. Acest tip de actor este interesat mai mult de formă decât de fond și nu cunoaște diferența între text și subtext.

Stanislavski atrage atenția asupra vorbirii în scenă care nu presupune *a înșira cuvinte goale ce din coadă au să sune*, ci înseamnă **a acționa**. Acționând astfel, actorul transmite *viziunile* sale celorlalți: parteneri și spectatori. Stanislavski îi cere actorului să nu se preocupe dacă ceilalți au receptat ceea ce el a transmis, deoarece de această sarcină se va îngriji subconștientul. Sarcina actorului în procesul transmiterii *viziunii* este doar aceea de „a vrea să transmită, iar vrerea zămislește acțiunile”. Cel ce face ca aceste cuvinte să acționeze asupra celorlalți, să determine în receptori încasarea subtextului și să genereze modificări în aceștia (feed-back) este **gândul**. Acest gând provoacă *viziuni interioare* create de imaginație, de situațiile propuse, iar aceste viziuni sunt înrudite cu viziunile personajului al cărui creator este autorul. Este o colaborare între doi creatori: unul care întruchiează rolul, celălalt care furnizează materialul literar, unul care transmite viu subtextul, celălalt care conține subtextul în textul dramatic. Subtextul actorului poate fi diferit de cel al autorului; aici actorul are libertatea de a transmite acel subtext comun, care poate nu a fost gândit de autor în sensul redat de actor și nici perceput de actor în

sensul formulat de autor. Dacă implicăm și amprenta regizorului în această ecuație, rezultatul va fi „un spectacol al grupului” cum spune George Banu în *Arta teatrului*.

Stanislavski vorbește în manualul său și despre importanța lecturii la masă, ca etapă esențială în muncă la rol și la spectacol pentru actor și regizor.

Metoda citirii la masă a textului sau lectura la masă a fost introdusă de **Ostrovski**. Considerat părintele teatrului rus, acesta a pus baza repertoriului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, contribuind la crearea teatrului național rus.

Unul din scopurile lecturii la masă pentru actor este acela de a pătrunde în înțelesurile textului dramatic, de a descoperi rețeaua de relații între personajele piesei, de a construi biografia personajelor, acolo unde construcția piesei o permite, de a citi textul pentru prima oară, cu voce tare, împreună cu partenerii actori, de a reciti textul de câte ori este nevoie, până la trecerea la mișcare în scenă, etc. În această etapă a creării spectacolului, în timpul lecturării textului, actorul rezolvă așezarea accentelor logice în propoziții, fraze, de asemenea, descoperă pauzele logice și psihologice necesare.

Pauzele psihologice nu sunt fixe, ele apar în funcție de anume actor care întruchiează un rol, în funcție de viziunea regizorului spectacolului, individualizându-le creația. Desigur, este vorba de pauzele psihologice autentice. Toate aceste elemente creează un tempo-ritm al acțiunii și al vorbirii. Acesta influențează sau stârnește afectivitatea. Este o corelație între tempo-ritm și sentiment.

În prefața **Muncii actorului cu sine însuși** Stanislavski anunța și un volum închinat muncii de pregătire a rolului, dar acest volum nu a mai fost pus în pagină de acesta.

Sistemul lui Stanislavski a avut mulți susținători și discipoli, chiar de la început, când practicile sale erau avangardiste pentru actoria practică în celelalte teatre rusești. Acești discipoli s-au format dintre tinerii studenți-practicanți pe care Stanislavski i-a format la **Societatea de Artă și Literatură**, iar mai apoi la **Teatrul de Artă din Moscova**. Lucrând cu tineri învățăcei în ale actoriei, Stanislavski recunoaște că i-a fost mai ușor să-i convingă să experimenteze alături de el noua sa metodă. Printre elevii săi se numără Meyerhold și Vakhtangov care, pornind de la sistemul stanislavskian, au dezvoltat drumuri și metode noi în arta spectacolului și arta actorului.

Atât Meyerhold, cât și Vakhtangov s-au depărtat, în metodele lor, de sistemul stanislavskian, pe care la început l-au îmbrățișat cu încredere, dezvoltând direcții și abordări diametral opuse acestuia.

Dacă Stanislavski a pornit în descoperirea psihotehnicii sale de la interior spre exterior, fondul fiind cel care să genereze forma în arta actorului, Meyerhold a făcut parcursul invers, activând forma care să genereze apoi un înțeles, un fond, iar Vakhtangov a încercat să combine cele două abordări.

Aceștia sunt ceea ce am numit creatorii de școală ruși non-stanislavskieni. Dar sunt și discipoli care au rămas fideli sistemului, unii chiar publicând cărți în care descriu experiența lucrului cu Stanislavski și redau din învățăturile acumulate alături de mentorul lor.

Chiar dacă Stanislavski nu a mai apucat să formuleze analizele și observațiile sale în legătură cu munca de pregătire a rolului de către actor, în volumele **Stanislavski la repetiții** al lui V. Toporcov și **Lecțiile de regie ale lui K.S.Stanislavski** al lui N. Gorceakov avem o parte din drumul parcurs de elevii conduși de Stanislavski în munca la rol și în munca din domeniul regiei creatoare. Stanislavski, prin sistemul său, a format nu numai actori, ci și regizori, un teatru nou, cu scenografi și luminiști de altă factură.

Toporcov notează că Stanislavski nu mai folosea exemplul personal sau mai bine zis „cum aș face eu dacă aș fi cutare sau cutare” în lucrul la rol, ci lucra cu actorul, pornind de la persoana lui, iar **actorul**, la rândul său, **își însușea logica altui om, adică a omului-rol**.

„Arta începe când încă nu există rolul, ci numai acel **eu** al actorului în circumstanțele date de piesă. Când interpretul nu descoperă acest **eu**, atunci se pierde în meandrele rolului și se uită la el din depărtare, copiindu-l numai. Metoda mea (spunea Stanislavski) constă în a ști să-ți creezi în tine însuși prilejul pentru manifestarea unui sentiment de moment²²....„Sentimentul nu se poate fixa. Putem memoriza sau fixa numai acțiunea fizică”.²³

Stanislavski spunea că dacă îți compui schema acțiunilor fizice ale rolului, atunci rolul este rezolvat 30%.

Asumarea rolului se traduce la Stanislavski prin **a reda scenic viața spiritului uman**. Prin procesul de predare – primire, actorii comunică, întruchipând și trăind rolurile.

²² V.Toporkov – *Stanislavski la repetiții*, Ed. Cartea Rusă, București, 1951, p 163

²³ Idem 20, p 167

Pentru Stanislavski arta scenică este arta întruchipării și a retrăirii. Parcursul pe care îl susține sistemul stanislavskian în munca actorului este acela de la structura interioară la cea exterioară.

Stanislavski este de părere că menirea regizorului în relație cu actorul este aceea de a descoperi posibilitățile actorului, de a-i trezi inițiativa personală.

Stanislavski subliniază, de asemenea, responsabilitatea regizorului în legătură cu modul în care se desfășoară o repetiție. Regizorul trebuie să-și fascineze actorii, să-i inspire și atunci, actorii se vor supune creatorului și vor descoperi împreună trasee nebănuite ale personajului-rol. Așa cum actorul trebuie să posede darul de a captiva, tot așa regizorul trebuie să posede același dar, atunci când lucrează cu actorii.

Contribuția lui Stanislavski la evoluția artei actorului este fundamentală: el a oferit un *abecedar* pentru actor. Prin asta a revoluționat lucrul cu actorul și interpretarea actoricească, generând abordări și stiluri noi în actoria secolului al XX-lea.

Actorul stanislavskian este un actor iluzionist. El creează iluzia că tot ce i se petrece pe scenă e autentic, respectă adevărul vieții și al umanului. Conștient de motoarele vieții sale psihice, preocupat de trupul, glasul, mintea sa, de potențialul sufletesc, de bagajul emoțional îmbogățit prin observarea lumii înconjurătoare și a naturii umane, el întruchipează caractere propuse de dramaturgie, identificându-se cu acestea.

Asumarea rolului din această perspectivă generează în spectator un tip de comunicare pe care **George Banu** o numește **comunicarea psihologică**. Spectatorul asistă la o manifestare autentică, ca-n viață. Asimilând psihotehnica stanislavskiană, actorul întruchipează caracterele dramaturgiei realiste, iar rezultatul este un spectacol iluzionist, într-o punere în scenă iluzionistă, care respectă cuvântul scris.

Poziția lui Stanislavski în legătură cu locul și rolul regizorului în relație cu dramaturgul este limpede: acesta se subordonează autorității dramaturgului, astfel că nicio virgulă sau vreun cuvânt nu vor fi schimbate sau reinterpretate. Actorii sunt instrumentele prin intermediul cărora se transmite spectatorului o concepție dramatică, iar regizorul este acela care coordonează această comunicare²⁴.

²⁴ „Modul de comunicare stanislavskian se susține integral pe rezervele psihice și fizice ale interpretului” susține George Banu în *Tipuri de comunicare în teatrul secolului al XX-lea*.

Analizând experiența regizorală a lui Stanislavski la Teatrul de Artă, Nemirovici-Dancenko este de părere că „regizorul este o ființă cu trei chipuri: **regizorul-tălmăcitor**, care îți arată cum trebuie să joci, deci poate fi numit și regizor-actor sau regizor-pedagog, **regizorul-oglină**, care reflectă calitățile individuale ale actorului și **regizorul-organizator** al întregului spectacol. Regizorul trebuie „să se dizolve” în creația actorului...În această activitate organizatorică, el este stăpânul absolut. Sluga actorului, acolo unde trebuie să se supună individualității acestuia...el este, în ultimă instanță, adevăratul stăpân al spectacolului”.

Regizorul, pentru Stanislavski, este acela care, subordonându-se creației dramatice, creează spectacolul teatral.

„Sarcina regizorului nu e una de invenție, ci una de maieutică a sentimentului”.²⁵

George Banu formulează patru moduri de comunicare în teatrul secolului XX: **modul psihologic** de comunicare, realizat de actorul stanislavskian în spectacole realiste de factură iluzionistă, **modul convențional** de comunicare, dezvoltat ca reacție împotriva comunicării psihologice, bazându-se pe regulile teatrului exotic (asiatic) și a spectacolului popular, în manifestările lui Vakhtangov, **modul senzorial** de comunicare, dezvoltat de Artaud, Grotowski, Living-Theatre și Happening și care exploatează arhetipuri, creează un limbaj fizic, dezvoltă regizorul-creator și cel de-al patrulea mod de comunicare: **modul politic**, care cultivă raporturile individului cu societatea, respingând forma naturalistă sau realist-psihologică de manifestare teatrală, dezvoltat de teatrul lui Brecht și Piscator.

Succesiunea rusă

Trei creatori de școală ruși au promovat teatralitatea în spectacolul rus al primei jumătăți de secol al XX-lea: Meyerhold, Tairov și Vakhtangov. Aceștia au practicat tehnici noi în formarea actorului, diferite de psihotehnica propusă de Stanislavski, contribuind, ca și în cazul lui Stanislavski, la dezvoltarea artei actorului și la promovarea ei și în afara granițelor rusești.

Vsevolod Emilievici Meyerhold²⁶ are meritul de a fi reformat arta spectacolului, modificând cele patru elemente esențiale: actorul, spațiul de joc, textul dramatic și spectatorul.

²⁵ George Banu – *Tipuri de comunicare în teatrul secolului al XX-lea* (rezumat teză doctorat)

Restructurează spațiul scenic²⁷ prin rearanjarea spațiului de joc. Anulează forma clasică de cutie cu al patrulea perete invizibil al scenei, redefinind rolul avanscenei, prin implicarea spectatorului în spațiul de joc. Este primul director de teatru al secolului XX care schimbă unghiul luminilor scenei, îndreptându-le spre auditoriu. Consideră că luminile la un spectacol de teatru au o la fel de mare importanță ca și muzica. Ele dau formă spațiului de joc, modificând spectatorul.

Modificarea spațiului de joc redefinește comunicarea actorului cu spectatorul. Meyerhold încurajează această comunicare. Pentru el actorul nu joacă pe scenă ca și cum ar fi singur, ci interacționează cu sala, fiind oricând pregătit să-i răspundă. Meyerhold include spectatorul nu numai în spațiul de joc, dar și în spectacolul de teatru.

Mai târziu, Brecht dezvoltă un teatru în care preocuparea pentru spectator are mutații în jocul actoricesc, în punerea în scenă și în formularea textului dramatic.

În ceea ce privește raportarea la textul dramatic, Meyerhold își modifică poziția. Dacă la început considera că spectacolul se naște din punerea în scenă a textului dramatic, acum el subordonează dramaturgia forței și capacității creatoare a regizorului, căruia îi acordă libertatea de a reinterpretă textul dramatic, de a-l folosi ca instrument de lucru în procesul creator al regizorului. Pentru Meyerhold, spectacolul este creația exclusivă a regizorului.

De asemenea, a redefinit rolul pe care îl îndeplinește actorul: acesta este elementul de bază al spectacolului teatral. Tehnica actoricească propusă de Meyerhold este diametral opusă psihotehnicii stanislavskiene.

Cunoscându-l pe Stanislavski când acesta parcurgea o perioadă de îndoieli și căutări, Meyerhold îi propune să deschidă împreună un studio teatral unde să experimenteze și altceva decât realismul în teatru. Meyerhold începe lucrul la două spectacole, *Moartea lui Tentagiles* de Maeterlinck și *Schluck și Jau* de Hauptmann. Stanislavski participă la

²⁶ Vsevolod Emilievici Meyerhold (1874-1940?) a fost actor, regizor și director de teatru rus, *teoretician-practician* al artei actorului, adept al constructivismului și al simbolismului în arta spectacolului teatral.

²⁷ <http://www.unet.com.mk/mian/english.htm>

repetițiile generale și se situează în opoziție față de montările simboliste ale lui Meyerhold.²⁸

Meyerhold și Stanislavski rup colaborarea. Desprinderea lui Meyerhold s-a produs pornind de la respingerea ideii că actul teatral se identifică cu viața.

În 1927, formulează principiile unei noi **științe** a artei actorului, pe care o numește **biomecanica**. Aceasta se bazează pe expresivitatea și plastica corporală a actorului. Dezvoltă, astfel, o serie de exerciții bazate pe mobilitate și plastică corporală, pornind de la observarea atentă a mișcărilor caracteristice diverselor animale. Exercițiul pisicii, folosit mai târziu de Grotowski, este descoperirea lui. Meyerhold face drumul invers, de la exterior spre interior.

În paralel cu Meyerhold își desfășoară activitatea **Alexander Jakovlevici Tairov**²⁹. Nu este adeptul **realismului** lui Stanislavski, dar nici al **biomecanicii** lui Meyerhold. Preocupat să creeze un limbaj specific spectacolului teatral, el propune o sinteză între balet, muzică, scenografie, lucrând cu dansatori, mimi, actori.

Describe două tehnici actoricești de lucru: una interioară și cealaltă exterioară, rezultând actorul maestru sau **Supra-actorul**. Tehnica interioară a actorului se formează prin dezvoltarea imaginației în exerciții de improvizație. Tehnica exterioară se referă la capacitatea actorului de a-și valorifica instrumentele: trup, glas, inteligență emoțională. Teatrul lui Tairov este un **teatru sintetic**, bazat pe utilizarea limbajului gesturilor, fiind lipsit de cuvinte. În încercarea de a descoperi limbajul propriu teatrului, Tairov amintește de Artaud.

O mișcare artistică care funcționează pe principiile lui Tairov este **Cirque du Soleil**. Spre sfârșitul secolului al XX-lea, mai precis în 1984, **Cirque de Soleil** reprezenta un nucleu de 20 de artiști ambulanți care desfășurau spectacole stradale în Quebec, Canada. De atunci și până în prezent, Cirque du Soleil a devenit o organizație artistică care performează spectacole sintetice, performante, atât ca punere în scenă, cât și ca realizare tehnică, pe toate continentele.

²⁸ „Am avut încă o dată prilejul să mă încredințez că teatrul nu poate exista fără elementele lui de bază: actorii, și că o artă nouă are nevoie, în primul rând, de proaspete energii actoricești, cu o tehnică nouă” este de părere Stanislavski.

²⁹ Alexander Jakovlevici Tairov (1885-1950) este un regizor și director de teatru rus, fondatorul Teatrului de Cameră.

Dacă în 1984, Cirque du Soleil număra 73 de angajați, în 2009 compania număra 4000 de angajați din peste 40 de țări, dintre care 1000 sunt artiștii (actori, dansatori, atleți, artiști de circ și clauuni, muzicieni – instrumentiști și interpreți).

Spectacolele Cirque du Soleil combină muzica, dansul, actoria, gimnastica, performanțele tipice artiștilor de circ, într-un spectacol total, la care participă întreaga echipă de regizori, scenografi, coreografi, ingineri de sunet și lumină. Spectacolele Cirque du Soleil exploatează și explorează la maxim spectacularul, atât în ceea ce privește spațiul de joc (explorarea scenei nu numai pe orizontală, dar mai ales pe verticală și diagonală), performanța artiștilor-interpreți (expresivitate, forță și deprinderi fizice și interpretative), cât și performanța tehnică (lumină, sunet, proiecție, filmare, costume).

Limbajul articulat este limitat la sunete și câteva cuvinte interpretate de artiștii cântăreți sau actori. Limbajul spectacolelor Cirque du Soleil este vizual și auditiv. Spectatorul asistă la desfășurarea unei lumi ca-n basme, care descrie o poveste. Nimic nu seamănă cu realitatea, dar cu *realitatea* basmelor, miturilor, fantasticului. În spectacolele Cirque du Soleil, oamenii zboară, plutesc, escaladează înălțimi, într-o performanță pe care o vezi în arta filmului sau în jocurile pe calculator. Media de vârstă a interpreților nu depășește 35 de ani. Spectaculozitatea este dată de performanța artiștilor-interpreți. Tehnicul completează, la fel de performant, munca artiștilor-interpreți.

„Cirque du Soleil are misiunea de a invoca imaginația, de a provoca simțurile, de a produce emoție spectatorilor din întreaga lume” este motto-ul companiei Cirque du Soleil. Misiunea lor este îndeplinită: peste 100 de milioane de spectatori, din peste 250 de orașe, de pe cele cinci continente, au participat la spectacolele Cirque du Soleil până în 2012.

Cel de-al treilea creator de teatru non-stanislavskian al începutului de secol al XX-lea - socotit drept cel mai mare discipol al lui Stanislavski - este **Evgheni Bagratinovici Vakhtangov**³⁰.

³⁰ Evgheni Bagratinovici Vakhtangov (1883-1922) este un regizor de teatru rus, fondatorul teatrului Habima, cel mai important student al lui Stanislavski și mentorul lui Michael Cehov.

Din melanjul între **jocul autentic** al lui Stanislavski și **jocul convențional** al lui Meyerhold, Vakhtangov a dezvoltat **un joc realist fantastic**.³¹

Meyerhold, Tairov și Vakhtangov s-au preocupat de limbajul specific teatrului, iar actorul era un instrument.

Meyerhold dezvoltă un teatru mai mult vizual decât auditiv: dă **importanță punerii în scenă regizorale**, decât punerii în scenă a unui text dramatic la care se supun actorii, regizorul și celelalte componente. De aceea a dezvoltat anumite exerciții care să dezvolte expresivitatea actorului, devenit semn sau simbol în spectacolul teatral.

Tairov pune și el accentul pe virtuțile plastic-vizuale ale limbajului teatral, propunând **teatrul formelor pline de emoție**.

„Din colaborarea tehnicii interioare cu cea exterioară iese, așadar, creația scenică. Negreșit jocul actorului trebuie să fie real, el nu este o simulare, niciun artificiu nesincer, căci materialul său, forma incorporării, emoția artistică sunt reale, dar e o emoție și o realitate specifică. Prin urmare, teatrul este al actorului, el e regele scenei; în ceea ce privește pe autor, deși acesta poate fi de folos, nu e absolut necesar...Ajungem la concluzia că, în concepția lui Tairov, teatrul se desenează prototipic, ca un spectacol de operă-revistă, pantomimă-circ, fără text anecdotic, fără fabulă, cu momente angrenate, în care, după un text sever fixat și un cor la fel, toată lumea, plus decorul, își fac de cap cu voie bună, în exercițiul acestei spontaneități iscându-se emoția specifică scenei”.³²

Vakhtangov consideră că limbajul teatral se regăsește în **descoperirea formelor și mijloacelor teatrale de punere în scenă**. Propune ca fiecare mișcare a actorului pe scenă să fie construită, astfel încât actorul să posede câteva mijloace de expresie fixe. Acestea să fie puse în scenă creator, de către regizor, iar actorul să păstreze autenticul interpretării stanislavskiene (tehnica interioară propusă de Stanislavski).

³¹ „Eu caut în teatru mijloace contemporane de a rezolva un spectacol într-o formă care să sune teatral. Ceea ce vreau eu se numește **realism fantastic**. Pentru realismul fantastic, o importanță enormă o au formele și mijloacele rezolvării. Mijloacele teatrale just găsite dau autorului viața autentică pe scenă. Mijloacele pot fi învățate, forma trebuie creată, trebuie fantazată. Iată de ce și denumesc aceasta realism fantastic”, spune Vakhtangov.

³² Camil Petrescu – *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1971, p 110, iar ultima frază a citatului este de la p 112.

Școala americană

Spuneam la începutul acestei lucrări că Stanislavski a fost motorul care a pus în mișcare roțile sistemului teatral european, generând reacții pro și contra, care s-au finalizat în crearea și funcționarea unor școli de teatru noi, guvernate de importanți oameni de teatru din spațiul european. Mișcarea aceasta i-a cuprins în iureșul ei și pe oamenii de teatru din Statele Unite.

Totul a început în USA Laboratory Theatre, în perioada 1923-26, când clasele de actorie erau conduse de foștii studenți ai lui Stanislavski: **Richard Boleslavski** și **Maria Ouspenskaya**. Aceștia au aplicat, în lucrul cu actorii americani de aici, *sistemul* lui Stanislavski. Primii lor studenți au fost **Harold Clurman** și **Lee Strasberg**, care împreună cu **Cheryl Crawford** au fondat **The Group Theatre** (1931-1940).

Se formează și evoluează acum oameni de teatru – marii creatori de școală americană - preocupați în a dezvolta noi abordări pornind de la importul *sistemului* stanislavskian: este vorba despre **Lee Strasberg (1901-1982)**, **Stella Adler (1901-1992)** și **Sanford Meisner (1905-1997)**. Ceea ce au dezvoltat aceștia s-a numit **metodă**.

Metoda este pandantul american al *sistemului* stanislavskian. **Metoda** devine calea cea mai populară, dar și cea mai controversată modalitate de studiu a actorilor și studenților-actori din Statele Unite. Pentru aceștia, „metoda este o combinație de tehnici Stanislavski-Vakhtangov, folosită de către actori cu scopul de a înțelege și de a întruchipa un rol”.³³

Harold Clurman înțelegea prin **metodă** „o abreviere a *sistemului* stanislavskian”.³⁴

„În anii ‘50 și ‘60, Strasberg (la Actor’s Studio), Adler (la Stella Adler Conservatory) și Meisner (la Neighborhood Playhouse) au cercetat metode individuale în arta actorului, fiecare susținându-și descendența din *sistemul* stanislavskian”.³⁵

Metoda Lee Strasberg s-a esențializat în trei concepte, așa cum le formulează David Krasner: **relaxare, concentrare, memorie afectivă**. Acestea au fost puse în practică la Actor’s Studio, iar rezultatul lui Strasberg a fost **actorul care poate crea totul dinlăuntrul său**. Etapele

³³ David Krasner - *Twentieth Century Actor Training* - Edited by Alison Hodge, Routledge Taylor&Francis Group, London and New York, 2000, p 129

³⁴ idem 30, p 129

³⁵ idem 30, p 130

de lucru au fost cu atenție dezvoltate de către acesta. Astfel că, între anii 1956-57, Strasberg experimentează în atelierul de arta actorului exercițiul *momentul intim*. Acesta presupune depășirea inconfortului actorului de a fi/acționa în public. Conștient că este privit, dar găsind relaxarea și concentrarea de a acționa în intimitatea sa, actorul intră în spațiul de joc și acționează. Optarea pentru o acțiune familiară lui, îi poate da acestuia un anumit tip de confort, încredere și îi mută punctul de concentrare de pe spectator pe sine, pe spațiul de joc, apoi pe acțiunea în care se angajează.

„*Comportându-se intim în public, actorul se eliberează de inhibiții*”, spune Strasberg. Lucrând, de exemplu, cu o actriță care avea o voce ștearsă, monotonă, Strasberg presimte un anumit tip de blocaj mental al acesteia, blocaj care îi afectează întreaga ființă. Propunându-i exercițiul *momentul intim*, actrița a destăinuit că îi place să cânte când este singură acasă și că asta îi declanșează un acces de fizicalizare prin dans. Atunci uită de ea și se simte liberă, se simte ea însăși, abandonând măștile pe care le poartă în fiecare zi, în afara intimității ei. Încurajată să încerce un astfel de abandon în public, rezultatul la care a asistat Strasberg, alături de actorii Studioului, a fost următorul, așa cum notează David Krasner în lucrarea sa:

„Dacă o vedeai, ți se ridica părul în cap! Nimeni nu ar fi crezut că fata aceasta avea o asemenea energie și putere de expresie. Am convins-o să dea frâu liber ființei ei să existe și a reușit acest lucru în public. De atunci, vocea și acțiunile ei s-au schimbat definitiv. Prin acest exercițiu...ea și-a depășit un anumit tip de blocaj, și vocea și comportamentul ei s-au trezit”.³⁶

O variantă a acestui exercițiu³⁷ se lucrează și azi la UNATC, aceasta fiind o dovadă „palpabilă” a faptului că școala americană, pornind de la *sistemul* stanislavskian, a dezvoltat metode proprii, influențând la rândul ei școala europeană de actorie, acționând ca o prelungire a *sistemului*. Astfel circuitul s-a închis.

³⁶ idem 30, p 135

³⁷ Este vorba despre exercițiul *Camera mea*. Acesta funcționează pe aceleași principii ca exercițiul *momentul intim*, doar că în spațiul de joc studentul reface pe cât posibil camera sa reală, ajutându-se de câteva obiecte personale, cu valoare de semnificație pentru fiecare student în parte. Rezultatul este acela că, sprijinindu-se pe obiectele concrete și cu o anumită semnificație sau obișnuință, obiecte care puteau declanșa memoria afectivă a studentului, se câștigă în relaxare, în concentrarea pe o acțiune firească, în conformitate cu necesitățile ce se nasc acum și aici, în spațiul de joc. Este un exercițiu foarte util în dezvoltarea studentului-actor și are la bază câteva din exercițiile stanislavskiene: lucru cu obiectul, „ce-ar fi dacă?”, cercurile atenției, etc.

Un alt **exercițiu Strasberg** controversat în State a fost exercițiul *memoria afectivă* (în 1964). În opinia noastră, cele două exerciții – *momentul intim* și *memoria afectivă* - se dezvoltă și se completează reciproc. Acesta din urmă se sprijină pe combinarea exercițiilor lui Stanislavski, cu exercițiile lui Vakhtangov despre emoție și cu studiile de psihologie ale lui Theodule Ribot. Se urmărește, bineînțeles, atingerea punctului de vulnerabilitate al actorului în public. Strasberg a dezvoltat, spre deosebire de Stanislavski, un alt traseu: memoria afectivă să nu se declanșeze prin rețrăire emoțională, ci prin amintirea emoțiilor. Strasberg crede că emoția actorului pe scenă n-ar trebui să fie niciodată rețrăită, pentru că aceasta nu poate fi controlată, dar ar putea fi reamintită, pentru că din aducere aminte se poate crea și repeta.

Elementul de bază din realitatea unui actor este, pentru Strasberg, *memoria afectivă*: „Ceea ce repetă un actor într-un spectacol nu sunt cuvintele sau mișcările pe care le-a acumulat în repetiții, ci memoria emoției. El atinge această emoție prin memoria gândului și prin senzații”.³⁸

Metoda Stella Adler are la bază conceptele: **imaginația**, **circumstanțele date** și **acțiunea fizică**, așa cum le descrie Krasner în „Twentieth Century Actor Training”.

Ea propune actorului american ca în munca la rol să-și activeze imaginația, atunci când textul nu îi oferă destule informații despre rol sau atunci când informațiile date nu-l *ating* pe acesta. Ea susține că un actor se va putea pune mai ușor în situație dacă își activează imaginația. (Acesta este un alt fel de a folosi *magicul dacă* stanislavskian).

Apoi cere actorului să se folosească de analogii, ca mai apoi să facă o comparație între sine și personajul-rol: să observe, să cunoască, apoi să încorporeze diferențele sociale, culturale, istorice dintre el și personajul-rol - toate acestea raportate la situația dată din piesă. Scopul acestui exercițiu este acela de a-l ajuta pe actor să se obiectiveze față de rol.

De asemenea, pentru Stella Adler acțiunea fizică este punctul de la care trebuie să pornească un actor în scenă: „Acțiunea se naște prima, apoi apar cuvintele...cuvintele sunt doar rezultatul acțiunilor...Pentru a descoperi acțiunea justă, actorul trebuie să descopere ideile de bază ale piesei”.³⁹ (1988)

³⁸ Idem 30, p 138

³⁹ Idem 30, p 141

Metoda Sanford Meisner are și aceasta, la bază, trei concepte: **comportament, relație, a face** (conform „Twentieth Century Actor Training”).

Metoda Meisner aplică principiul: **Înainte de orice, acționează!** El propune ca apropierea de personajul-rol să se producă pornind de la acțiune. Aceasta duce la improvizație. Este o metodă folosită și în școala românească de teatru, în primii doi ani de studiu.

(O variantă a acestei metode a fost folosită de regizorul american de film Francis Ford Coppola în lucrul cu actorii săi. Aceștia, după ce citesc o dată scenariul, sunt încurajați să-și dezvolte personajele-rol aplicând exerciții de improvizație individuală și colectivă. Scopul este ca în timp de câteva săptămâni (două-trei) actorii să descopere conceptul, tipul de comportament și gesturile psihologice specifice ale personajului-rol, ca apoi să le aplice pe textul scenariului).

Un alt exercițiu reprezentativ al metodei Meisner este acela în care actorii improvizează într-o situație dată, folosindu-se de un singur cuvânt sau de o singură frază, pe care îl/o repetă la nesfârșit. Repetiția duce la reacții spontane din partea actorului și la crearea relației dintre parteneri. Prin aplicarea corectă a acestui exercițiu, Meisner susține că actorul poate ajunge să reacționeze de fiecare dată spontan în scenă, netrădând relația stabilită între personajele-rol.

Cei trei oameni de teatru americani, pornind de la *sistem*, au dezvoltat căi diferite de lucru cu actorul. Totuși, ei au convenit că există câteva principii de bază, valabile și aplicabile indiferent de drumul parcurs. Aceste principii definesc *metoda* americană de lucru cu studentul: Actorul trebuie să justifice tot ceea ce face pe scenă; Actorul trebuie să descopere temele, supratemele și acțiunile piesei; Actorul trebuie să *vâneze* accidentul în scenă pentru că actorul este în scenă pentru a acționa; Actorul trebuie să dezvolte subtextul, să-și activeze imaginația, să-și declanșeze procesualitatea, în raport cu circumstanțele date de piesă; Mișcarea este stabilită dinainte, însă traseul interior pe care îl parcurge actorul trebuie să se întâmple acum și aici; Improvizația pe text este o metoda de lucru folosită de actorul în timpul repetițiilor; Scopul improvizației este acela de a-l ajuta pe actor să se apropie de rol: formulând propriile replici, în situația dată (metoda Strasberg); parafrazând replicile autorului (metoda Adler); repetând aceeași replică până se creează o relație (metoda Meisner); În lucrul la rol, actorul pornește de la

sine, de la datele și experiențele lui spre datele și experiențele personajului-rol.

Metoda americană a deschis larg drumul posibilităților în pedagogia artei actorului, încurajând - prin activitatea ei - descoperirea stilului propriu în lucrul cu studentul-actor al viitorilor pedagogi americani și europeni.

Artaud, Craig, Brecht, Grotowski, Barba, Brook

Apariția regie, iar apoi dezvoltarea regiei moderne au influențat evoluția actorului, au dezvoltat un tip de dramaturgie în conformitate cu noile cerințe ale artei spectacolului, au dezvoltat teorii noi.

Antonin Artaud⁴⁰ a căutat limbajul specific artei teatrului. Actorul este pentru el doar un instrument în construcția grandioasă a unui **spectacol de teatru care are ca scop revelarea sau nașterea unui mit**. Preocuparea sa în a descoperi limbajul teatrului îl situează pe Artaud în opoziție cu teoriile lui Stanislavski în ceea ce privește textul dramatic, importanța acestuia și modul de abordare, de descifrare a textului dramatic. Pentru Artaud textul este, de asemenea, un instrument utilizat în etapa de pregătire a materialului ideatic folositor punerii în scenă. Limbajul dramaturgiei nu este limbajul teatrului. De aceea, pentru Artaud punerea în scenă nu se bazează pe textul scris.

Pentru **Gordon Craig**⁴¹, **scopul teatrului este acela de a-și promova arta**, iar acest fapt este imposibil în condițiile în care teatrul este o imitare a naturii. Descoperirea lui Craig este aceea că teatrul nu este o imitare, ci o viziune. De aceea, Craig pune accentul pe regie. Subliniază rolul actorului în dezvoltarea unui spectacol de teatru, apoi îl elimină

⁴⁰ Poet, prozator, dramaturg, eseist, actor, scenograf, grafician, **Antonin Artaud** (1896-1948) își are locul asigurat în istoria teatrului universal prin conceptul de **teatrul cruzimii**. Prin teatrul cruzimii, Artaud a încercat să descopere limbajul unic, propriu al teatrului, al spectacolului teatral, ca apoi să-i redefinească funcțiile și posibilitățile.

Atras de spectacularul manifestărilor din teatrul oriental, își pune întrebarea dacă teatrul nu este o artă independentă și autonomă, precum muzica sau pictura sau dansul. Și dacă da, care este limbajul său propriu. Este pentru prima oară când se pune în discuție problema limbajului specific teatrului.

⁴¹ **Edward Gordon Craig** (1872-1966) a revoluționat arta teatrului prin importanța pe care o acordă directorului de scenă în procesul creării spectacolului. Regizorul devine astfel creatorul unei noi forme de artă: arta spectacolului. Munca de creație a unui regizor necesită libertatea de a pune în scenă conform viziunii acestuia. Spectacolul este creația regizorului. Craig consideră că scopul teatrului este acela de a a-și promova propria artă, iar acest fapt se poate realiza prin renunțarea la imitarea naturii. Considera că impersonarea duce la privarea libertății de desfășurare a teatrului ca artă.

propunând Supra-marioneta. Descoperirile sale în domeniul scenografiei au revoluționat regia modernă. Pentru Craig, scena cu tot ce conține ea: scenografie, decor, actori, costume, lumini, sunet serveau spectacolului teatral și aveau legătură cu acesta, iar întreaga arhitectură rezultată din îmbinarea acestor elemente este creația unui regizor, devenit creator unic al spectacolului teatral și mânuitorul întregului angrenaj.

„După ce a eliminat pe autor, pe actor, pictor, muzician, Gordon Craig recunoaște că funcția esențială a teatrului este **acțiunea regizorului**”.⁴²

Bertolt Brecht⁴³ considera actorul un instrument pus în slujba regizorului, care la rândul său este pus în slujba dramaturgului. **Scopul final** la Brecht este **educarea spectatorului**. Actorul brechtian este unul cerebral, își construiește rolul în amănunt și-l prezintă spectatorului. Actorul brechtian nu impersonază, ci spune spectatorului care este poziția lui față de cele întâmplate pe scenă.

A juca cu al patrulea perete pentru Brecht înseamnă a juca ca și cum n-ar exista publicul: „Este întocmai ca și cum cineva ar urmări prin gaura cheii o scenă ce se desfășoară între oameni care habar n-au că nu sunt doar ei între ei”.

Formularea **a juca de parcă n-ar exista public** nu este greșită, dacă este descifrată corect, și anume: actorii, știindu-se priviți de public, joacă scena **de parcă** n-ar exista public. Adică nu joacă pentru public, ci își văd pe mai departe de relațiile ce se desfășoară pe scenă, știind însă, **fără s-o arate**, că sunt urmăriți de public. De aceea, părerea lui Brecht conform căreia publicul privește o reprezentație de tip iluzionist prin gaura cheii, acolo unde se desfășoară **o scenă între oameni care n-au habar că sunt doar ei între ei** este discutabilă. Dacă actorul de tip iluzionist, stanislavskian nu arată publicului că este conștient de prezența sa în sala de spectacol, asta nu anulează faptul că el este conștient de această realitate. Procesul se aplică și invers: dacă spectatorul este prins de jocul actorilor de tip stanislavskian, iluzionist și trăiește alături de ei diverse situații propuse, asta nu înseamnă că el, spectatorul, chiar nu are timp să

⁴² idem 29, p 89

⁴³ Dacă majoritatea oamenilor de teatru ai începutului de secol XX și-au propus modificarea actorului și potențarea rolului directorului de scenă în evoluția spectacolului, **Bertolt Brecht**⁴³ a urmărit, în evoluția artei spectacolului, transformarea spectatorului. Această preocupare pentru spectator a dezvoltat la Brecht teoria **efectului de distanțare**. Craig, Meyerhold, Artaud au redefinit teatrul plasându-se împotriva realismului și a psihologizării, susținând în teoriile lor că evoluția artei teatrale depinde de eliberarea acesteia de domnia Realismului, a impersonării, a intropatiei.

gândească: „Uite! Sunt la teatru și urmăresc jocul unor actori extraordinari. Sunt atât de adevărați, încât parcă totul s-ar întâmpla ca-n viață !” și să opteze pentru sine gradul de implicare în relația cu scena. Spectatorul poate să apeleze la ceea ce Brecht numește **efect de distanțare** și în cazul teatrului de tip iluzionist. Însă educarea sau controlarea reacțiilor intime ale spectatorilor îmi par întâmplătoare.

Educarea spectatorului printr-un teatru didactic și reușita unui astfel de demers presupune un popor special, cu o mare deschidere spre perfecțiune. Brecht susține că distanțarea transformă cotidianul în ceva deosebit, și atunci „spectatorul nu va mai fugi de contemporaneitate în istorie, ci contemporaneitatea va deveni istorie”.

„**Historisierung** este un comentariu fixat în perspectivă și trezește atitudinea de distanțare față de prezent. Acesta devine fapt istoric ce urmează să fie judecat de către spectatori”.⁴⁴

Preocuparea pentru educarea spectatorilor implică în primă fază preocuparea pentru spectatori. Introducerea constantei educație se poate traduce prin dorința lui Brecht de a „controla” o masă de oameni pentru care se inițiază și se dezvoltă întregul proces spectacologic. La Brecht, acest „control” înseamnă libertatea spectatorului de a se vedea pe sine în procesul spectacular și de a avea păreri proprii despre ceea ce vede.

Preocuparea pentru spectatori implică: preocuparea pentru produsul finit – spectacolul – pe care aceștia îl consumă prin teatru, preocuparea pentru materialul dramatic – dramaturgia – care urmează să fie rostit pe scenă, o nouă interpretare actoricească și o punere în scenă adecvată, o anume scenografie, anume decor, lumini, costume.

Brecht a reușit să dezvolte un nou sistem teatral, iar acesta a fost posibil, perfectibil, chiar dacă nu acesta este **sistemul pentru toți**, indiferent de cultură, religie, neam. Preocuparea pentru un sistem în teatru ar trebui să fie preocuparea fiecărui popor în parte. Pentru fiecare există un sistem care se mulează pe datele genetice, culturale, istorice dezvoltate de poporul respectiv. Circulația ideilor se produce oricum prin contaminare, precum miturile, legendele, zeitățile, obiceiurile popoarelor străvechi. S-ar putea să nu existe un sistem pentru toți, dar cu siguranță că există un sistem pentru fiecare. Arta teatrului nu aparține unei anume națiuni, ci este universală. Așadar este mai puțin important dacă sistemul lui Stanislavski

⁴⁴ Alexander Ronay – *Bertolt Brecht și lumea teatrului epic modern*, Ed. Libra, București, 2002, p 62

sau distanțarea lui Brecht sau biomecanica lui Meyerhold reprezintă calea cea mai bună către arta teatrului. Ceea ce apare ca o evidență în evoluția artei teatrale de-a lungul secolelor, este faptul că teatrul s-a născut din nevoia oamenilor din toate vremurile. Ceea ce l-a făcut să nu piară a fost cuvântul rostit, fie improvizat, fie scris pentru a fi rostit. Dintre toate artele, literatura – cea dramatică, în speță – a fost cea care a făcut ca teatrul să-și continue *lungul drum spre sine* până în prezentul secolului al XXI-lea.

Figură imporantă pentru lumea teatrală începând cu deceniul al șaptelea al secolului al XX-lea, **Jerzy Grotowski**⁴⁵ se înscrie în seria marilor creatori de școală teatrală.

Continuându-l pe Artaud și avându-l ca far călăuzitor pe Stanislavski, Grotowski și-a propus aprofundarea cercetării în domeniul artei actorului. Astfel, el propune o abordare diferită a muncii cu actorul, de cele mai multe ori diferită de cea a *idealului său personal*, Stanislavski.

Cunoscător al metodelor de antrenament ale actorului european și oriental, de la Stanislavski, la Meyerhold, Vakhtangov, Dullin și Delsarte, până la tehnicile de antrenament din teatrul japonez No și dansurile Kathakali, Grotowski deschide **Teatrul Laborator**.

Munca de cercetare alături de Ludwik Flaszen în cadrul Teatrului Laborator modifică raportul spectacolului cu spectatorul. Astfel, Grotowski propune un alt fel de antrenament al actorului. Asupra acestui antrenament a investit timp și practică între 1959-1962, și mai apoi, în 1966. Pune în practică metoda sa de lucru cu actorul: **via negativa**.

Prin **via negativa**, Grotowski a acționat asupra actorului prin eliminarea blocajelor. Răspunsul la aceste întrebări s-a cristalizat în două concepții: **teatrul sărac** și **spectacolul ca un act de transgresiune**.

În ceea ce privește spectatorul, Grotowski este de părere că teatrul nu are menirea de a satisface nevoile culturale ale acestuia, ci are șansa de a-l pune în față cu el însuși, oferindu-i ocazia, prin confruntarea cu spectacolul, de a se auto-analiza.

Prin efectul de distanțare, Brecht dorea să provoace în spectator același proces. Diferența dintre el și Grotowski este aceea că teatrul lui Brecht avea în centrul său spectatorul și ca scop educarea acestuia prin apelarea la libertatea de alegere a informației sau trăirii de orice tip a acestuia, pe câtă vreme teatrul lui Grotowski are în centrul său actorul, iar rezultatul întâlnirii dintre creatori avea scopul de a trezi în spectator un tip

⁴⁵ Jerzy Grotowski (1933-1999) este un om de teatru polonez, creatorul Teatrului Laborator, autorul volumului **Spre un teatru sărac** (1968).

de raportare curată, înclinată spre auto-dezvoltarea receptorului. Astfel, Grotowski sfințește spectatorul. Acesta devine *spectatorul sfânt*, cel care primește spectacolul cu acel soi special de tăcere.

Epitetul *sfânt* nu are înțeles religios aici. Acesta vorbește de o sacralitate laică în teatru.

Eugenio Barba⁴⁶ a descoperit (și asta se întâmpla în perioada anilor '60) că ceea ce este important în lucrul cu actorul este antrenarea ritmului său intim. Prin antrenament, actorul poate să dobândească o anume măiestrie sau abilitate, dar mai poate și să-și descopere, asculte și educe ritmul său intim. Barba a descoperit că antrenamentul actorului folosește într-o măsură la dezvoltarea de abilități, dar pregătește, de asemenea, actorul pentru procesul de lucru cu regizorul. Prin această ultimă descoperire, Barba le-a oferit ocazia actorilor de la Odin Teatret de a deveni responsabili în legătură cu propriul antrenament, de a fi autonomi și de a-și crea singuri exercițiile care să îi pună în condiție de lucru, fără a depinde de îndrumarea și tehnicile speciale de lucru ale diverșilor profesori-regizori.

Această autonomie a actorului față de îndrumătorul său trebuie că se trage din experiența trăită alături de Grotowski și actorii Teatrului Laborator. Deși a fost un frenetic discipol al lui Grotowski, modul de abordare intimă (profesională) a actorului grotowskian (incapabil de a mai lucra cu altcineva decât Grotowski și altceva decât teatrul său), l-a făcut pe Barba să își îndrepte atenția asupra personalității actorului-creator și nu asupra actorului creat de maestru pentru a deveni, într-un final, actor-creator. De aici și încrederea acordată actorului în a descoperi resorturi intime și, implicit, exerciții potrivite intimității sale, fără nevoia de a fi controlat sau coordonat de mentor sau maestru.

Stanislavski a făcut acest tip de proces în munca cu actorii săi, însă rezultatul muncii era consemnat în notițele sale, iar nu comunicat actorului în timp real. Munca actorului cu sine însuși trecea prin sита lui Stanislavski înainte de a fi conștientizată de acel actor ca muncă cu sine însuși. Ceea ce a trecut Stanislavski prin sита sa a devenit mai apoi sistem. Stanislavski a fost primul care a pus în practică un laborator de cercetare a artei actorului.

⁴⁶ Eugenio Barba (n. 1936) este un om de teatru italian, fondatorul teatrului Odin din Holstebro, Danemarca, precum și al Școlii Internaționale de Antropologie Teatrală. Este autorul volumului *Teatru. Singurătate, meșteșug, revoltă* (2010).

Ian Watson scrie în lucrarea sa ***Acting Principles, The Pre-Expressive and 'Personal Temperature' (Principiile actoriei, formele pre-expressive și „temperatura personală” a actorului)*** că punctul de plecare în descoperirea auto-dezvoltării actorului lui Barba, precum și crearea propriului antrenament de către actor, independent de profesorul coordonator care doar supraveghează acest proces, s-a născut dintr-o necesitate de ordin pecuniar: după experiența alături de Grotowski, Barba a format Odin Teatret, iar actorii săi erau liceenii care au fost respinși de școlile de teatru din Oslo. Aceștia aveau nevoie de antrenament, iar Barba nu avea banii necesari acoperirii salariilor profesorilor-profesioniști. În lipsa acestora, actorii săi au învățat tehnici de antrenament unii de la alții, fiecare având experiența unor work-shop-uri cu Grotowski, Cieslak, Decroux, Dario Fo, etc. De aici, crede Ian Watson, s-a născut ideea lui Barba ca actorii, sub supravegherea sa, să dezvolte propriile programe de antrenament. De aici antrenamentul a devenit pentru Barba un program creat și dezvoltat de fiecare actor în parte. Actorii au fost cei care i-au inspirat lui Barba dezvoltarea unui punct important din teoriile sale despre arta actorului. Această explicație este posibilă. Însă Barba nu a formulat în scrierile sale acest parcurs spre metoda auto-didactică a antrenamentului actorului. Tocmai pentru că Barba a primit o educație severă, strictă, foarte disciplinată în Școala Militară din Napoli – o abordare pe care nu a agreat-o, dar căreia i s-a supus - și tocmai pentru că a fost alături de Grotowski, urmărindu-l pe acesta cum își formează actorii, este posibil ca drumul spre auto-dezvoltare prin antrenament să fi pornit din altă parte.

Peter Brook⁴⁷ formulează patru concepte teatrale existente în viața teatrului: **Teatrul Mort, Teatrul Sacru, Teatrul Brut și Teatrul Imediat**, pledând pentru **punerea în scenă a unui teatru veșnic nou, un teatru al prezentului, al imediatului**. Prin teatru nou înțelege nu doar încurajarea dramaturgiei contemporane sau colaborarea cu scenografi, compozitori, ingineri de sunet, coregrafi ai momentului, ci și re-tratarea textelor clasice și punerea lor în scenă *altfel*. Intenția sa este de a inspira oamenii de teatru de pretutindeni în a crea drumuri noi pe teritorii de mult descoperite. Brook pledează pentru artiștii care nu vor să se repete. Nici în mijloace de expresie specifice, nici în abordarea dramatică, nicicum. Brook

⁴⁷ Regizor și teoretician al artei actorului, **Peter Brook (1925)** formulează conceptul său despre arta teatrului în volumul ***Spațiul gol***, pledând pentru nepictiseală, pentru simplitate, pentru curățenie, într-un teatru clădit de la podea, un teatru care renunță la procedeele, tehnicile și artificiile deja cunoscute.

este un idealist. Este greu să nu te repeți ca artist, fie că ești actor, regizor, scenograf sau coregraf. Stilul unui artist este dat de personalitatea sa creatoare. Recunoașterea stilului presupune repetabilitatea în expresie sau în gândire creatoare. Ideal este să te oprești atunci când nu mai ai nimic nou de spus. Sau când ți-ai împlinit menirea. Sunt artiști care se retrag în glorie și artiști care s-au consumat, dar continuă să funcționeze, repetând aceleași mijloace. Trebuie să poți să creezi noul în artă.

În legătură cu această puțință de a crea un teatru al prezentului, al nerepetării, am să vorbesc despre un regizor român al secolului XXI care mă face să reconsider afirmația „*Brook este un idealist*”. Regizorul pe care îl voi prezenta acum funcționează descriind, parcă, principiile lui Brook. Spectacolele sale ținesc spre un Teatru Sacru. În lucrul cu actorul, el cultivă Actorul viu, dintr-un Teatru Imediat. Are atributele Regizorului viu. Reconsiderarea constă în aceea că idealul lui Brook poate fi atins.

Întâlnirea mea cu **Marcel Țop**⁴⁸ a avut darul de a-mi revela că acesta are ca principiu în creație nerepetabilitatea, parcurgerea drumului nou.

Marcel Țop este un regizor activ al secolului XXI, care s-a impus în peisajul teatral românesc drept un regizor puternic, surprinzător. Se declară împotriva clișeeilor, a folosirii mijloacelor de succes în teatru, a repetării propriilor expresii în spectacole.

Pentru Marcel Țop teatrul este o întâlnire. Este împotriva repetiției (cu înțelesul de repetare a drumului parcurs de regizor cu actorii săi în lucrul la un spectacol). **Repetiție** este doar un termen care a intrat în vocabularul uzual al actorilor, dar care nu exprimă fapta pe care o săvârșesc ei acolo! Marcel Țop crede nu în repetiție, ci în întâlnirea cu actorii. Crede în întâlnirea cu autorii de literatură, fie ei dramaturgi, poeți, romancieri sau esești, fie ei contemporani sau clasici. Pentru Marcel Țop, importantă este întâlnirea care naște un spectacol viu, nou, nerepetat.

În ce constă nerepetarea: nicio „repetiție” nu se clădește pe cea de ieri, fiecare zi aduce o nouă descoperire, cufundare în interiorul creatorului, în interiorul creației. Marcel Țop nu caută o formă – de spectacol sau de interpretare –, iar dacă i se cristalizează una, ea nu funcționează în actori decât atâta vreme cât e vie, proaspătă. Schimbările

⁴⁸ Marcel Țop (1977) este un regizor de teatru român, spectacolele sale fiind caracterizate de critica vremii drept incendiară, iar teatrul său un teatru paroxist.

pot interveni oricând, în ziua spectacolului sau în spectacolul următor. Fondul este neschimbat (concepție regizorală), dar se încearcă necăderea într-o formă fixă, neatingerea clișeului. Schimbarea nu denotă nesiguranță, ci respectarea prezentului, care este întotdeauna nou, nerepetat. Acesta este conceptul nerepetabilității în munca regizorului Marcel Țop.

Concepția despre teatru a lui Marcel Țop se intersectează în câteva puncte cu principiile artaudiene (în căutarea limbajului teatral), și grotowskiene (teatrul este o întâlnire, iar actorul este omul care lucrează în public cu corpul său, sacrificându-l).

A creat spectacolul **Jacques și stăpânul său** pornind de la textele lui Milan Kundera și Denis Diderot, pe care le-a combinat într-un scenariu bine articulat. A pus în scenă la Green Hours spectacolul **Deformații**, pornind de la creația tinerilor autori români contemporani - poeți, prozatori, publiciști - Mitoș Micleușanu, Răzvan Țupa, Claudiu Komartin și Adina Zorzini. A pus în scenă la Teatrul de Comedie spectacolul **Dumnezeul de a două zi**, un text al tânărului dramaturg și actor, Mimi Brănescu. La Teatrul Act a creat spectacolul **Demonul Roșu** al dramaturgului japonez Hideki Noda...Intenția mea nu este să enumăr toate spectacolele acestui regizor, ci doar să remarc că Marcel Țop reușește să nu se repete, abordând partituri dintre cele mai diferite, atât ca formă (dramaturgie, poezie, eseistică), cât și ca vârstă (clasice, moderne, contemporane).

În demersurile creatorilor de școală din secolul al XX-lea, am observat o constantă în preocuparea acestora: căutarea limbajului specific al teatrului, al spectacolului teatral.

Exploatarea actorului, exploatarea spațiului scenic, a mijloacelor regizorale, a cuvântului, a dramaturgiei, a celorlalte arte, în special a muzicii și dansului, exploatarea miturilor și chiar încercarea de a crea mituri prin teatru, acestea sunt drumurile parcurse în descoperirea atât de căutatului limbaj specific al teatrului.

Eugen Ionescu⁴⁹, creatorul antiteatrului și o personalitate indiscutabilă a celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea răspunde simplu căutărilor limbajului specific al teatrului: „Limbajul de teatru nu poate fi altceva decât limbaj de teatru...Teatrul nu poate fi decât teatru...”⁵⁰

⁴⁹ Eugen Ionescu (1909-1994) a fost un scriitor de limba franceză de origine română, membru al Academiei Franceze, unul dintre cei mai importanți dramaturgi ai teatrului absurdului.

⁵⁰ Eugen Ionescu – *Note și contra-note*, Ed. Humanitas, București, 1992, p 61

El a teatralizat cuvântul, ducându-l la paroxism, având credința că adevărata măsură a teatrului stă în lipsa de măsură: „Verbul însuși trebuie aproape să explodeze sau să se distrugă în imposibilitatea sa de a conține semnificații”.⁵¹

Dramaturgia lui Eugen Ionescu se sprijină pe cuvântul devenit element de șoc. Dacă ceilalți oameni de teatru folosesc cuvântul pentru a crea dialogul, acesta reprezentând unul din modurile specifice de comunicare în teatru, Eugen Ionescu exploatează cuvântul, golindu-l de înțeles, construind non-dialogul. Antiteatrul nu este teatrul de cuvânt, ci teatrul de dincolo de cuvânt, nu este dialog, dar este non-dialog în dialog.

„Dar nu e doar cuvântul: teatrul este o istorie care se trăiește reîncepând la fiecare reprezentație, și de asemenea, este o istorie pe care o vezi trăind. Teatrul este totodată vizual și auditiv. El nu este ca cinematograful, o suită de imagini, ci o construcție, o arhitectură nobilă de imagini scenice. Totul este permis în teatru: să încarnezi personaje, dar și să materializezi angoase, prezențe interioare. Este, deci, nu doar permis, ci recomandat, să bagi în joc accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să dai viață decorurilor, să concretizezi simbolurile...”⁵²

Jerzy Grotowski a exploatat actorul, descompunându-l și analizându-i capacitățile de mișcare, simțire, gândire, improvizare. Teatrul pentru Grotowski se sprijină pe actor. Teatrul există atunci când un actor stă pe scena goală, față în față cu spectatorul.

Ceea ce se produce între actor și spectator este magic și înseamnă teatru. Limbajul teatrului este oare dialogul nespus și nescris ce se stabilește între actor și spectator? Numim oare teatru tot ceea ce actorul transmite dincolo de cuvinte? Magia ce se produce între actor și spectator se găsește în materialul uman, genetic, ancestral? Comunicarea aceea străveche dintre oameni să fie substanța limbajului specific teatrului? Sau toate acestea la un loc definesc limbajul specific al teatrului?

Vorbind despre căutarea lui Artaud în a descoperi limbajului teatrului, Grotowski susține că acesta „a perceput în mod intuitiv mitul ca centru dinamic al reprezentației teatrale...Artaud visa să producă mituri noi prin teatru, dar visul său frumos s-a născut dintr-o lipsă de precizie. Căci în măsura în care mitul formează baza sau armătura experienței unor

⁵¹ idem 50, p 56

⁵² Eugen Ionescu – *Note și contra-note*, Ed. Humanitas, București, 1992, p 57

generații întregi, el trebuie să fie creat de generațiile ce vor veni, și nu de teatru. Cel mult, teatrul poate să contribuie la cristalizarea unui mit”.⁵³

Miturile și credințele străvechi conțin în desfășurarea lor magia sau viziunea pe care o poartă și o transmite actorul chiar și azi semenilor săi, prin spectacolul teatral?

Actorul este un mijloc de transmisie a unor viziuni. El transmite publicului viziunea dramaturgului, a regizorului, dar și a sa despre lume și viață.

Meritul creatorilor de școală mai sus amintiți este acela de a-și fi pus întrebările esențiale despre teatru. De a fi căutat răspunsurile în practică, experimentând. De a fi ajuns până la capăt în demersul lor, dezvoltând și formulând metode, sisteme teatrale. Aportul acestor oameni de teatru este acela de a fi contribuit la redefinirea funcției actorului și artei sale.

Actorul este întotdeauna un produs al prezentului. Evoluția economicului, politicului se reflectă în evoluția acestuia. Secolul al XX-lea descrie un actor conștient de arta sa, profesionalizat în școli de teatru. Am putea spune că și actorul Confreriei Pasiunii era un actor profesionalizat și conștient de arta sa. Cu ce se deosebește el de actorul secolului al XX-lea? Se deosebește prin aceea că actorul secolului al XX-lea beneficiază de toate descoperirile, mijloacele, utilitățile, acestui secol extraordinar. Și nu în ultimul rând, beneficiază de apariția artiștilor specializați (în regie, lumini, sunet, scenografie). Aceștia au așezat arta spectacolului pe un alt palier de dezvoltare (atât pe orizontală, cât și pe verticală). Iar creatorii de școală care au făcut subiectul acestui amplu capitol, aceștia au redefinit arta actorului și școala de teatru de pretutindeni, așezând actorul pe terenul sigur al profesionistului. Ce și cât din munca acestora a influențat dezvoltarea actorului român din ultimele decenii ale secolului al XX-lea, aceasta o vom analiza în amănunt în capitolul următor.

⁵³ Jerzy Grotowski – *Spre un teatru sărac*, Ed. UNITEXT, București, 1998, p 56

ACTORUL ÎN REALITATEA ROMÂNEASCĂ

Moștenirea teatrală interbelică

Teatrul românesc de după al doilea război mondial are o bază puternic fundamentată de spectacologia, actoria, chiar dramaturgia originală și mișcarea teatrală din perioada interbelică. Ori perioada interbelică (1918-1939) este una excepțională, în peisajul teatral românesc, poate cea mai revoluționară perioadă din istoria teatrului nostru. Acum oamenii de teatru sunt preocupați în a re-analiza relația actor-regizor-dramatug. Este actorul doar un interpret sau poate, prin arta sa, să atingă performanțele unui creator? Este regizorul un executant, unul care respectă litera dramaturgului, sau poate fi creatorul spectacolului teatral?

Actorii și regizorii români (asemeni animatorilor **Cartelului celor 4**⁵⁴) se preocupă în a-și defini un cadru de manifestare propice convingerilor lor artistice. În consecință, se grupează într-o serie de companii de teatru particulare. Ele nu au un program estetic bine definit, dar încearcă să producă spectacole reprezentative, de obicei diferite de cele ale Teatrului Național. Inițial, Compania Davilla – o companie înființată în 1909 - a funcționat ca o mișcare teatrală avangardistă care se opunea montărilor naturaliste de la Naționalul bucureștean. De aici s-au desprins Compania Bulandra-Maximilian-Storin-Manolescu și Compania Marioara Voiculescu, abordând un stil propriu în interpretare, în alegerea repertoriului și în susținerea dramaturgiei originale. Spiritul echipei Companiei Bulandra, spirit educat de doamna Lucia Sturdza-Bulandra, a avut efect până în zilele noastre. Actorii, regizorii Bulandrei funcționează și astăzi ca o echipă diferită de celelalte din peisajul teatral românesc. Nu întâmplător la Teatrul Bulandra s-a născut acel *Cum vă place*, pus în scenă

⁵⁴ Cartelul celor 4 este format din Dullin (1885-1949), Jouvet (1887-1951), Baty (1875-1952), Pitoeff (1884-1939). Primii doi acordă o importanță specială actorului. Baty consideră că regizorul este cel mai important element - poetul spectacolului – iar textul este doar un pretext pentru acesta. Pitoeff, spre deosebire de Baty, respectă cu strictețe textul dramatic, considerând actorul un instrument prin intermediul căruia se transmit ideile și sentimentele piesei.

de Liviu Ciulei, spectacol-eveniment pentru reteatralizarea teatrului românesc din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Dar despre aceasta vom analiza pe larg în capitolele ce urmează.

Actorul român interbelic este unul extrem de activ, preocupat în a-și manifesta puterea creatoare, implicat în a forma companii teatrale, în a regiza spectacole, în a imprima colectivului pe care îl coordonează propriul stil actoricesc (vezi Marioara Voiculescu, Maria Ventura, Ion Iancovescu, Elvira Popescu, Grigore Vasiliu-Birlic).

„Conștient de rolul său de creator absolut, actorul devine, în perioada dintre cele două războaie mondiale, un reprezentant al propriei sale concepții, reacționează împotriva spiritului mercantil al teatrului, împotriva „actorului- meseriaș”. Dorința sa de a crea trece dincolo de preocuparea individuală și manifestă tendința firească de a-și împărtăși credo-ul artistic, de a forma la rândul-i actori, de a realiza un ansamblu care să discearnă și să valorifice esența poeziei dramatice”.⁵⁵

Pentru dramaturgii vremii era știut faptul că actorul, prin arta sa, putea să promoveze dramaturgia nouă, originală. Suntem într-o epocă în care dramaturgia este rivala regiei.

Regizorii interbelici – Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava, Soare Z. Soare – sunt, la rândul lor, interesați să-și definească un repertoriu personal, îndreptându-se mai mult spre un teatru de repertoriu decât spre unul de divertisment. Sică Alexandrescu adună în jurul său actori specializați în comedie – Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Iancovescu, Mișu Fotino, George Timică, V. Maximilian - cu care pune în scenă spectacole la *Teatrului Comedia*. Victor Ion Popa este motorul *Teatrului Muncă și Voie Bună*, un teatru de factură populară, un teatru al actorilor tineri. El se preocupă în a cultiva și a forma actorii tineri. Ion Sava este preocupat de montările cu măști ale tragediilor shakespeariene, G.M. Zamfirescu este atras de tehnica decorului.

Dramaturgia interbelică originală este prezentă prin comedii (tragice și lirice) și drame (psihologice, istorice). Astfel că, în 1932 apare piesa ***Titanic vals*** a lui Tudor Mușatescu, în 1933 vede lumina tiparului piesa ***Tache, lanche și Cadâr*** a lui V.I. Popa, în 1931 se publică ***Gaițele*** lui Al. Kirițescu, în 1927 apar piesele ***Steaua fără nume*** și ***Ultima oră*** ale lui Mihail Sebastian, dar și ***Omul cu mârtoaga*** a lui George Ciprian, ***Domnișoara Nastasia*** a lui G.M. Zamfirescu. În 1940 apare ***Capul de***

⁵⁵ Simion Alterescu – *Actorul și vârstele teatrului românesc*, Ed. Meridiane, București, 1980, pp 173-74

rațoi a lui G. Ciprian, Camil Petrescu publică piesele **Jocul ielelor** (1918), **Suflete tari** (1921), **Danton** (1924-25), iar Lucian Blaga publică **Meșterul Manole** (1927), **Daria** (1925) și **Tulburarea apelor** (1923).

Personalitățile interbelice care au susținut și s-au preocupat de dezvoltarea artei actorului și a spectacolului în această perioadă au fost - pe lângă cele deja menționate - Tudor Vianu, Liviu Rebreanu, Tudor Arhezi, N.D.Cocea, Eugen Lovinescu, Mateiu Caragiale.

Tudor Vianu scrie (în 1932) o analiză a artei actorului, iar Camil Petrescu scoate volumele: **Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici**, **Sensul regiei interioare** și teza de doctorat **Modalitatea estetică a teatrului** (1937). Împreună pun bazele școlii de artă dramatică din cadrul Teatrului Național din București. Aceasta se înființează sub conducerea lui Al. Mavrodi, purtând denumirea de Academia de Studii Teatrale. După doar câteva luni de funcționare, Academia este desființată în urma unor acțiuni de subminare a activității acestei școli, pe sistemul: *Ce-i trebuie unui tânăr actor cultură generală sau profesională?*

În concluzie, moștenirea teatrală interbelică se sprijină pe actorii, regizorii și oamenii de cultură formați între cele două războaie mondiale, cât și pe sistemul pe care l-au pus în funcțiune acum (companii cu autonomie proprie, chiar dacă aceste companii au o viață scurtă, fiind nevoite să devină instituții de stat odată cu naționalizarea principalelor mijloace de producție și desființarea proprietății private, din 1948).

Cadrul socio-politic românesc în a doua jumătate a secolului al XX-lea

Perioada ce a urmat momentului 23 august 1944⁵⁶ a fost o perioadă tulburătoare pentru România. Ceea ce ar fi trebuit să reprezinte trecerea României spre un regim democratic, s-a transformat încetul cu încetul în instaurarea regimului comunist.

⁵⁶ Pe 23 august 1944 Regele Mihai a lansat lovitura de stat împotriva guvernului Antonescu, trecând de partea aliaților și scurtând astfel cel de-al doilea război mondial pentru România. Această acțiune a însemnat o pată neagră pentru țara noastră care intră astfel sub influență sovietică. Data de 23 august 1944 a reprezentat, pentru istoria României, ziua națională a țării, eveniment pe care regimul comunist și l-a însușit în folos propriu, denumindu-l *revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă*.

La sfârșitul celui de-al doilea război mondial, marile puteri își împart sfera de influență. România se afla în sfera de influență sovietică. Uniunea Sovietică include în guvernele postbelice reprezentanți ai Partidului Comunist⁵⁷. Trupele sovietice sunt prezente pe teritoriul țării noastre. Resursele României sunt exploatate de sovietici prin intermediul companiilor mixte SovRom sub acoperirea despăgubirii de război pe care România o avea de plătit URSS-ului.

Prin înscenări și fraude, având susținere sovietică, comuniștii se infiltrează la putere, în număr din ce în ce mai mare, de-a lungul perioadei 1945-1947. Aceștia continuă cu fraudarea alegerilor din noiembrie 1946⁵⁸, culminând cu abdicarea, la 30 decembrie 1947, a Regelui Mihai I⁵⁹ și proclamarea Republicii Populare Române. În această perioadă, liderii necomuniști sunt anihilați (PNȚ și PNL sunt scoase înafara legii), se adoptă noua Constituție din aprilie 1948 care anulează pluralismul politic. Așadar, regimul totalitar comunist⁶⁰ se instaurează în România începând cu anul 1948 și durează până în 1989, când are loc Revoluția din decembrie.

De-a lungul celor patru decenii de regim totalitar comunist, România a cunoscut două guvernări: **guvernarea lui Gh. Gheorghiu Dej** (1948-1965) și **guvernarea lui Nicolae Ceaușescu** (1965-1989).

De-a lungul **guvernării Dej**, România a cunoscut cea mai puternică obediență față de Uniunea Sovietică. Este perioada arestărilor,

⁵⁷ Partidul Comunist este un partid politic care promovează comunismul. Comunismul este o interpretare a filozofiei marxiste a gânditorului și liderului bolșevic Vladimir Ilici Lenin. Primele partide comuniste s-au înființat în toată lumea, la începutul secolului al XX-lea, după fondarea de către bolșevici a Internaționalei Comuniste. De-a lungul istoriei, partidele comuniste au deținut puterea în 21 de țări, cea mai importantă țară comunistă fiind Uniunea Sovietică.

⁵⁸ Alegerile din noiembrie 1946 au avut loc pe 19 noiembrie și i-au desemnat învingători pe comuniștii români (PCR) și pe aliații lor din Blocul Partidelor Democratice (BPD): Uniunea Populară Maghiară, facțiunea progubernamentală țărănistă din jurul lui Dr. Nicolae Lupu și Comitetul Democrat Evreiesc. Aceste alegeri au avut drept consecință destabilizarea monarhiei constituționale și instaurarea regimului comunist în România. Rezultatul acestor alegeri a fost fraudat de comuniști, adevărații câștigători ai alegerilor fiind PNȚ-ul și Iuliu Maniu. Acesta a sfârșit în închisorile comuniste, acuzând lipsa de angajare a regelui Mihai.

⁵⁹ Abdicarea Regelui Mihai I a fost anunțată de Petru Groza la 30 decembrie 1947, într-o ședință extraordinară a cabinetului acestuia. Comuniștii au anunțat atunci abolirea monarhiei și instaurarea unei republici populare. La radio s-a difuzat înregistrarea proclamației regelui în legătură cu propria abdicare.

⁶⁰ Regimul totalitar comunist a început să funcționeze de îndată ce comuniștii au proclamat Republica Populară Română, în 1947. Aparatul politic era format doar din partidul comunist. Acesta susținea egalitarismul. El este statul și controlează mijloacele de comunicare – radio, tv, presă, economie și celelalte activități profesionale.

deportărilor, condamnărilor la detenție și moarte a elitelor și a minorităților etnice. O parte din elitele românești iau calea exilului.

Instituțiile statului sunt controlate de consilieri sovietici. În 1948 se înființează securitatea. Marxism-leninismul⁶¹ devine ideologia oficială a statului. Are loc naționalizarea principalelor mijloace de producție și colectivizarea forțată a agriculturii. Proprietatea privată este lichidată. Se instituie **cenșura**⁶² ca mijloc de controlare a maselor. Mijloacele de informare în masă, toate publicațiile, literatura, arta, istoria se supuneau și serveau politica partidului comunist.

Pe plan extern, România devine membru CAER⁶³ (în 1949) și membru al Tratatului de la Varșovia⁶⁴ (în 1955), două organisme prin intermediul cărora Uniunea Sovietică urmărea să-și mențină sfera de influență asupra țărilor socialiste din Europa. Tot în timpul guvernării Dej, România devine membru ONU (1955). Guvernării Dej i se datorează retragerea, în 1958, a trupelor sovietice de pe teritoriul țării noastre. Retragerea trupelor sovietice a produs liberalizarea regimului comunist. Sunt eliberați deținuții politici, economia este în progres, iar pe plan extern se încearcă orientarea României spre Occident.

Guvernarea Ceaușescu continuă apropierea României de Occident și păstrarea independenței față de URSS. Odată cu venirea lui Ceaușescu la guvernare și adoptarea noii Constituții din 21 august 1965, Republica Populară Română devine Republica Socialistă România, iar Partidul Muncitoresc Român (partidul comunistilor din guvernarea Dej) își schimbă numele în Partidul Comunist Român (același partid comunist, dar sub guvernarea Ceaușescu). În 1968, Ceaușescu se situează împotriva

⁶¹ Marxism-leninismul este un termen care descrie ideologia oficială a regimului comunist. La începutul anilor 20, Stalin a adoptat termenul marxism-leninism pentru a defini ideologia Internaționaliei Comuniste.

⁶² Cenșura este o represiune prin secretizarea informațiilor sau obstrucționarea informației către public aplicată de către un grup de control (guvern, mass-media, grupuri religioase). În cazul cenșurii comuniste, aceasta era aplicată de către guvernul comunist.

⁶³ CAER sau Consiliul de Ajutor Economic Reciproc a fost creat de URSS, în 1949, ca organizație economică a statelor comuniste europene. El avea misiunea de a stimula comerțul dintre țările din Blocul Răsăritean (URSS, RDG, Bulgaria, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria și România).

⁶⁴ Tratatul de la Varșovia a fost o alianță militară a țărilor din Blocul Răsăritean împotriva posibilei amenințări din partea alianței NATO. Tratatul a fost inițiat de Nichita Hrușciiov, în 1955, și a fost semnat la Varșovia, pe 14 mai 1955. Acesta a durat până pe 3 martie 1991 și a fost oficial dizolvat în întâlnirea de la Praga, din 1 iulie 1991.

invadării Cehoslovaciei⁶⁵ de către trupele Pactului de la Varșovia, România fiind singura țară din blocul comunist care adoptă poziția de neparticipare și chiar de condamnare a acestei invazii, atrăgându-și astfel un val de simpatie din partea țărilor democratice. Pe plan economic se resimte o îmbunătățire a nivelului de trai.

Începând cu deceniul al VIII-lea, începe supravegherea populației de către organele partidului și statului. Economia este supercentralizată, fapt care a dus la izolarea României pe plan extern. Ceaușescu face împrumuturi masive de bani de pe piața occidentală, bani pe care îi investește în construirea unei industrii mari consumatoare de energie primă. Investiția s-a dovedit nerentabilă economic. Orientarea României este în continuare spre Occident și spre țările lumii a treia.

Cultul personalității lui Ceaușescu se întreține în spectacole aniversare grandioase la care participă pionierii, șoimii patriei, uteciștii, muncitorii, țăranii. Se cântă și se recită poezii în onoarea conducătorului iubit.

Din deceniul al IX-lea nivelul de trai al populației scade îngrijorător, ajungându-se la privațiuni drastice de căldură, lumină și hrană. Mâncarea este raționalizată. Privațiunile sunt puse pe seama datoriei externe de 14 miliarde \$ pe care România o plătește integral în 1988-89. Spectacolele aniversare prin care este satisfăcut cultul personalității conducătorului iubit sunt din ce în ce mai grandioase. Pe plan intern au loc câteva revolte ale populației sugrumate de atâtea privațiuni, dar aceste revolte sunt anihilate de securitate.

În 1989 are loc Revoluția din decembrie, revoluție care pune capăt dictaturii comuniste în România. Cuplul Ceaușescu este judecat și condamnat la moarte prin împușcare. Averile și domeniile cuplului Ceaușescu sunt prezentate în emisiuni televizate poporului încă flămând. Se deschid pentru câteva zile spre vizitare porțile monumentalei construcții denumite de acum înainte Casa Poporului. Sunt distruse și arse portretele cuplului Ceaușescu, steagul României revoluționar decembriste are stema decupată. Este steagul victoriei. Românii își îngroapă morții revoluției decembriste. Ninge în chiar seara de Crăciun. Pe străzile Bucureștiului se aud strigăte de bucurie: „Revoluția a învins!”, „Victorie!” și bocetele celor

⁶⁵ „Intrarea trupelor a cinci țări socialiste în Cehoslovacia reprezintă o greșală și un grav pericol pentru pacea în Europa. Este un moment rușinos pentru istoria mișcării socialiste” sunt cuvintele lui Ceaușescu în legătură cu invadarea Cehoslovaciei de către Blocul Răsăritean.

care au rămas fără cei dragi. Primul copil născut în libertate este o fetiță pe care o cheamă Victoria.

Ultimul deceniu al secolului al XX-lea este unul de tranziție. Libertatea câștigată în decembrie 1989 aduce cu sine transformări în politică, economie, învățământ, cultură, agricultură, mass-media, industrie, comerț. Este o Românie în schimbare.

Se formează un nou guvern. CAER-ul și Tratatul de la Varșovia devin caduce, de facto și de iure, România căutând noi sisteme de securitate la care să se alieze. Se adoptă o nouă Constituție. Stema și imnul României sunt schimbate. Se trece la economia de piață, începe procesul de retrocedare a bunurilor și averilor confiscate în regimul trecut. Se fac primii pași spre capitalism. Românii de peste graniță se întorc acasă.

Viața teatrală românească în a doua jumătate a secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea

Din punct de vedere istoric, mijlocul secolului al XX-lea coincide sfârșitului celui de-al doilea război mondial și instaurării regimului comunist în România. În acest subcapitol ne-am propus să prezentăm viața teatrală românească din ultima jumătate a secolului al XX-lea, împărțind această perioadă de timp astfel: 1. perioada de tranziție 1944-48, când regimul comunist era la începuturile afirmării lui, 2. perioada comunistă (1948-1989) și 3. perioada post-comunistă (1989-2012).

În privința actorul român din a doua jumătate a secolului al XX-lea, ne-am propus să analizăm evoluția sa, nu dintr-o perspectivă politică, ci din cea teatrală. Fără dar și poate că politicul a influențat viața teatrală românească a acestei perioade. Nici nu ar fi avut cum să n-o influențeze. **Doar că influența politicului, cerințele cenzurii nu au modificat actorul și arta sa în profunzime, din interior, ci i-au impus doar limite de desfășurare. Aceste limite nu au făcut decât să favorizeze evoluția artei actorului și a artei spectacolului în această perioadă.**

Ne atrage ideea de a face o comparație între limitele impuse actorului și artei teatrului din a doua jumătate a secolului al XX-lea și limitele, chiar luptele duse de oamenii de cultură români, susținători ai teatrului românesc, cu exact un secol în urmă. Dacă la mijlocul secolului al

XX-lea preocuparea oamenilor de teatru era aceea de a-și păstra publicul, oferindu-i spectacole valoroase și variate - de la spectacole de revistă la puneri în scenă ale dramaturgiei universale și autohtone -, precum și de a încuraja dramaturgia originală, cu un secol în urmă luptele erau cu mult mai grele și mai ambițioase. Când spunem că erau cu mult mai grele ne referim la extraordinara luptă dusă de societățile filarmonice, prin oamenii de cultură ai vremii, care au folosit teatrul ca pe o tribună de propagare a idealurilor naționale, ca pe un mijloc de educare și manipulare a maselor împotriva unui sistem politic asupritor și distrugător al valorilor și culturii românești autentice.

Lupta cea mare - a unor personalități ca Nicolae Bălcescu, Al. Russo, Costache Caragiale, Matei Millo, Mihail Kogălniceanu, Cezar Bolliac, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri și nu numai - era aceea de a da românilor un teatru național, în care limba română să fie auzită pe scenă prin glasurile actorilor români.

Încă de la începutul secolului al XIX-lea, societățile culturale românești - *Societatea Literară* a lui C. Golescu și I. Eliade (1821), *Societatea Filarmonică* (1833) a lui I. Câmpineanu, C. Aristia, I. Eliade și *Conservatorul Filarmonic-Dramatic* din Iași (1836) al lui Gh. Asachi - au susținut ideea construirii unui teatru național, clădire care să devină spațiul unde teatrul în limba română să se dezvolte liber, ca la el acasă. Teatrul românesc nu era ca la el acasă, în această epocă. Teatrul românesc era tolerat, în vreme ce trupele străine - trupele italiană de operă, franceză și germană - aveau prioritate și susținere financiară din partea autorităților românești.

După o serie de intervenții la guvern și pe lângă posibili sponsori ai acestui mare proiect, arhitecți români și străini au venit cu propunerile lor. Au fost aprobate planurile arhitectului vienez Heinz.

Construcția teatrului începe în 1846 și se oprește odată cu desfășurarea revoluției de la 1848, fapt care s-a dovedit a fi în avantaj pentru susținătorii pașoptiști. Încă de la faza de proiectare, clădirea Teatrului Național era gândită pentru protipendada vremii, iar nu pentru cei mulți. Costache Caragiale intervine, cere și obține modificarea planurilor originale, mărindu-se astfel numărul de locuri din stal, prin renunțarea la o parte din loji (lojile erau mai scumpe și erau ocupate, de obicei, de protipendadă, pe câtă vreme stalul era pentru cei mulți, biletele fiind aici mult mai ieftine).

De îndată ce construcția Teatrului Național a fost gata – clădirea a fost inaugurată la 31 decembrie 1852 și a purtat numele de Teatrul cel Mare – a fost preluată de trupa italiană care a concesionat sala trupei românești. A urmat o perioadă lungă de convingere a autorităților că teatrul trebuie să fie al românilor, că spectacolele în limba română sunt valoroase și sunt cerute de publicul larg, care vine la teatru. Și această luptă, susținută de pașoptiști și purtată de oameni de teatru valoroși ai vremii, a reușit să se sfârșească cu victoria a tot ce este românesc asupra străinilor, astfel ca lupta pentru un teatru în limba română să nu mai fie o problemă de rezolvat pentru generațiile următoare.

Oamenii de cultură din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea au purtat alte lupte în ceea ce privește destinul teatrului românesc, dar teatrul românesc era acum la el acasă. Clădirea atât de râvnită și de ocrotită a Teatrului Mare, denumită din 1875 Teatrul Național, este bombardată de naziști în 1944, însă *teatrul românesc rămâne în picioare*.

Așadar, politicul influențează destinul și parcursul teatrului românesc, impunând limite de desfășurare, întârziind sau afectând dezvoltarea dramaturgiei românești originale, dar nealterând evoluția artei actorului în interiorul ei.

Se știe că pe timp de război se fac cei mai mulți copii sau că atunci când este îngădită libertatea de exprimare, ea se dezvoltă creator, într-un limbaj nou, mult mai puternic decât cel obișnuit. Se știe că restricțiile, dar mai ales restricțiile în artă, sunt creatoare, înnoitoare. În acest sens am ales să analizez – în subcapitolul ***Teatrul românesc și cenzura*** - în ce măsură restricțiile impuse de cenzura comunistă au influențat traseul artei teatrului.

Actorul român a căutat întotdeauna adevărul și firescul în interpretarea sa. Sistemul lui Stanislavski nu a făcut altceva decât să răspundă acestei nevoi interioare. De aceea am ales ca punct de pornire, în analiza actorului român din a doua jumătate a secolului al XX-lea, publicarea - în anii '50 - a traducerii în limba română a ***Muncii actorului cu sine însuși***, a lui Stanislavski. Asta nu înseamnă că actorul român a făcut cunoștință cu Stanislavski abia atunci, nici că după acest moment s-a studiat și aplicat sistemul lui Stanislavski în munca la rol de către întreaga comunitate actricească română, nici că sistemul era de o noutate absolută pentru actorii cu experiență. Am ales perspectiva stanislavskiană, deoarece ea se mulează foarte bine pe actoria practică la noi, aceasta stând la baza școlii de teatru românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea. În

acest sens, în subcapitolul **Școala românească de teatru** am ales să vorbim despre profesorii-pedagogi și metodele aplicate de aceștia în singura școală românească de teatru din perioada comunistă – *Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică*, denumită după 1990 *Academia de Teatru și Film, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică*, iar într-un final *Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale”*. Experiența de scenă, dublată de experiența în lucrul cu studenții-actori a profesorilor-actori și a profesorilor-regizori au influențat pozitiv evoluția artei teatrului și a școlii teatrale românești în a doua jumătate a secolului al XX-lea. De altfel, cultivarea cadrelor didactice și preocuparea pentru continuitate și păstrarea tradiției școlii de teatru, acestea sunt elemente care asigură funcționalitatea sistemului teatral românesc și recunoașterea valorii acestuia, atât pe plan intern, cât și pe plan extern, atunci când rezultatele obținute sunt exponențiale.

Experiența actorului român din a doua jumătate a secolului al XX-lea este legată de întâlnirea cu marile spectacole, implicit cu marile personalități regizorale românești ale momentului, de întâlnirea cu școala și profesorii-pedagogi ai momentului, de întâlnirea cu dramaturgia universală și autohtonă, de întâlnirea cu criticii de valoare ai momentului și, nu în ultimul rând, de întâlnirea cu publicul spectator. De toate aceste coordonate am ținut cont în compunerea structurii subcapitolului **Viața teatrală românească din a doua jumătate a secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea**.

Primii ani de după Eliberare

După încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, stagiunea teatrală 1944-45 începe cu întârziere. Actorii Naționalului își desfășoară activitatea în Sala Studio din Piața Amzei, clădirea **Teatrului Național din București**⁶⁶ fiind bombardată de naziști în luna august a anului 1944. Actorii teatrelor particulare își reiau activitatea până în 1948, când teatrele particulare sunt naționalizate, trecând în subordinea statului. În Brașov, Bacău, Piatra Neamț, Petroșani, Botoșani, Constanța, Galați, Brăila și nu numai, se înființează Teatre de Stat, cu trupe permanente. De asemenea, se înființează teatre ale minorităților: evreiești (Teatrul Evreiesc de Stat din București), maghiare (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Timișoara, Sfântul

⁶⁶ Vezi Anexa 1: *Istoricul Teatrului Național din București*

Gheorghe, și secțiile maghiare ale Teatrelor din Târgul Mureș, Satu Mare și Oradea), germane (Teatrul German din Timișoara și secția germană a Teatrului din Sibiu).

În perioada 1944-48, viața teatrală românească este variată, atât ca repertoriu abordat, cât și ca spațiu de desfășurare. Teatrele particulare își promovează spectacolele, încercând să supraviețuiască perioadei de refacere a țării după sfârșitul celui de-al doilea război mondial.

În stagiunea 1944-45, la Teatrul Colorado, condus de Grigore Vasiliu-Birlic se joacă spectacolul *Amantul de carton*, în regia lui Sică Alexandrescu, avându-i în distribuție pe Tanți Cocea, Radu Beligan și G. Demetru. La Teatrul Barașeum (teatrul evreiesc înainte de înființarea Teatrului Evreiesc de Stat) se joacă *Potopul* după Berger, într-o adaptare a lui M. Sebastian, cu Al. Finți, G. Mărutză, N. Tomazoglu, C. Vurtejanu, Aurel Athanasescu. Gică Petrescu performează zilnic în spectacolul *Aliații Giocondei* la Teatrul Gioconda, iar la Teatrul Atlantic se joacă premiera spectacolului de revistă *Stroe în Atlantic*, de N. Stroe, Elly Roman și Aurel Felea, avându-i în distribuție pe Colea Răutu, Mița Atlantista, Marga Proca.

Teatrul Municipal își deschide stagiunea cu spectacolul *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, în regia lui Sică Alexandrescu, avându-i în distribuție pe V. Maximilian, Ronald Bulfinski, Renee Anny, Ulpia Hârjeu Botta, Ion Lucian și Radu Beligan.

În lipsa clădirii Teatrului Național și cu speranța că aceasta se va reconstrui cândva, producțiile Naționalului sunt găzduite în diverse săli ale teatrelor și cinematografelor bucureștene: în sala cinematografului Aro are loc premiera Naționalului cu *Oedip* de Sofocle, în traducerea lui Victor Eftimiu și interpretarea actorilor George Vraca, Ion Manolescu, A. Pop Marțian, Mărioara Voiculescu, Agepsina Macri și Aura Buzescu. La sala Studio a Naționalului se joacă *O crimă celebră*, în adaptarea lui Tudor Mușatescu, cu Emil Botta, Eugenia Popovici, Tilda Radovici, și alții.

Pentru anul 1946, directorul Naționalului anunță un repertoriu care cuprinde: *Vera* de Argezi, *Om în loc* de Al. Șahighian, *Delta* de Mihail Davidoglu, *Furtună în Olimp* de Tudor Șoimaru, *Muzică de balet* de Felix Aderca, *Cuscii* de Constantin Colonaș, *Scamatorii* de Victor Eftimiu, și *Săptămâna luminată* de Mihai Săulescu.

Tot în 1946, se inaugurează **Teatrul Odeon**, construcție realizată de inginerul Liviu Ciulei, pentru fiul său, Liviu Ioan Ciulei, absolvent al Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică. Din 1947 și până în prezent, sala mare a Odeonului a funcționat ca cinematograful, azi purtând numele de

Cinematograful Patria. Sala mică a Odeonului a fost atribuită Teatrului Municipal, din 1948.

În 1947, se inaugurează un nou teatru: **Teatrul Armatei**. Primul spectacol al teatrului este *Izbânda vieții* de Bogdan Căuș, Valeriu Câmpeanu și Paul Mihail Ionescu, în regia lui Mihail Raicu.

Teatrul Național are premieră cu spectacolul *Omul din Ceatal* de Mihail Davidoglu. Regizorul spectacolului este Ion Șahighian, iar pictorul-scenograf este Traian Cornescu. I se reproșează spectacolului că ar conține detalii mistice. Comitetul Central al Partidului convoacă câțiva critici, dramaturgi și directori de gazete într-o ședință în care se dezbate locul și scopul teatrului în contextul socio-politic românesc al momentului:

„Discuția s-a desfășurat liber, multiplu, a durat mult. Pornindu-se de la piesă, s-a examinat situația teatrului românesc, nevoia de literatură dramatică nouă, mai ales a actualității, s-au propus soluții de urgență și de perspectivă. „Se acordă – a spus Zaharia Stancu în încheiere – o însemnătate deosebită teatrului ca artă a mulțimilor. Ni se cere să punem această artă, cu toate forțele sale, în slujba celor ce muncesc. Iar cei dintâi care pot aduce arta teatrului acolo unde trebuie să fie, sunt, azi, autorii dramatici.”⁶⁷

Zaharia Stancu⁶⁸ ocupă postul de director al Teatrului Național, din anul 1946 până în 1966, când la direcția Naționalului vine **Radu Beligan**.

Teatrul românesc și cenzura

Dacă **perioada 1944-48** este o perioadă de tranziție în România, o perioadă caracterizată de acapararea, încetul cu încetul, a aparatului politic, de către regimul comunist, **din 1948** începe perioada socialist-comunistă, o perioadă de *îngheț* ideologic, (cu scurte momente de deschidere, din punct de vedere cultural - moartea lui Stalin, retragerea trupelor sovietice de pe teritoriul țării noastre, momentul Cehoslovacia din timpul guvernării Ceaușescu -) și *cenzură* în teatrul românesc, perioadă ce ia sfârșit odată cu răsturnarea regimului comunist din decembrie 1989.

⁶⁷ Valentin Silvestru – *Jurnal de drum al unui critic teatral. 1944-1984*, Ed. Meridiane, Buc., 1992, p 26

⁶⁸ Zaharia Stancu (1902-1974) a fost un scriitor român, director de teatru, jurnalist, poet și publicist. A fost membru al Academiei Române și Președintele Uniunii Scriitorilor din România. A câștigat Premiul de Stat pentru literatură și premiul Gotfried von Herder, în 1971.

Nu este prima oară în istoria teatrului românesc când aparatul politic apelează la cenzură pentru a-și apăra interesele, în încercarea de a ține sub control diferite sectoare ale societății. Vorbeam mai devreme de lupta pașoptiștilor pentru propagarea ideilor naționale, pentru apărarea intereselor culturii românești, a teatrului românesc și a poporului român. În lupta lor, oamenii de teatru au suportat restricțiile cenzurii vremii. Astfel că, între 1848-1850, trupele românești de teatru sunt nevoite să suporte diverse forme de cenzură: desființarea, de exemplu, a trupei moldovenești în care juca Matei Millo, sub pretextul că nu este destul de pregătită profesional, așa cum este trupa franceză. Acest pretext a fost folosit după ce, în stagiunea 1847-48, actorii moldoveni au ales să joace în piesa *Mulatrul* (o dramatizare a romanului *Coliba lui Moș Toma*), iar boierii vremii s-au simțit atacați de asemănarea pe care o vedeau între ei și coloniștii din Indii și Africa. Piesa prezenta crâmpoșele din viața negrilor de pe plantații, iar acest fapt amintea de viața clăcașilor și a robilor țigani de la noi.

Înainte de acest moment, cenzura a interzis dramaturgia originală: piesele *Iorgu de la Sadagura*, *Iașii în carnaval*, *Coana Chirița* ale lui Vasile Alecsandri, de asemenea *Jignicerul Vadră* sau *Un provincial la Teatrul Național* ale lui Al. Russo, *Matilda* a lui Cezar Bolliac, *Noi și iar noi* și *Sluga isteț* scrise de Costache Caragiale au deranjat mult oficialitățile vremii, fiind considerate antif feudale.

Pentru a nu mai întâmpina probleme din partea trupelor românești de teatru și a oamenilor de cultură români, în 1851, se instituie la București un comitet teatral însărcinat să verifice repertoriul străin și autohton abordat de aceștia, respectând litera *ofisului domnesc* care prevedea următoarele: „La cenzura pieselor vor îngriji cu strășnicie a se păzi următoarele reguli:

„Nicio piesă să nu facă cea mai mică aluzie la guvern sau la politica staturilor străine...;

Să cuprindă adevăratul moral, având a combate prin felul acțiunii petreceri, defectele soțiale care au trebuință de îndreptare...;

Să nu se ridiculizeze spețial nicio persoană;

Limba să fie curată și bine înțeleasă după felul adoptat în școale și în soțietatea aleasă.”⁶⁹

Cenzura repertorială a fost introdusă pentru prima oară în teatrul românesc de către Al. Șuțu, în 1819.

⁶⁹ Simion Alterescu, Florin Tornea – *Teatrul Național „I. L. Caragiale”*, Ed. Academiei RPR, București, 1955, p 45

Cenzura în secolul al XIX-lea urmărea ca „nimic din ceea ce ar vătăma prestigiul ocârmuirii să nu se rostească de actori pe scenă...”.⁷⁰ În ceea ce privește cenzura comunistă, aceasta funcționa pe același principiu: protejarea aparatului puterii. Doar că regimul totalitar comunist a mai impus un principiu: propagarea ideologiei socialiste prin toate mijloacele - învățământ, cultură, artă, politică.

Acum teatrele se văd obligate să țină cont, în alegerea repertorială, și de ideologia comunistă.

Scrierile dramaturgilor ruși și sovietici intră în repertoriile teatrelor, curentul nou care străbate spectacolele de teatru este numit realism socialist, iar Stanislavski intră în studiul studenților actori români ai recent înființatului Institut de Teatru și Film (1948) din București. Un câștig pentru oamenii de teatru români și arta teatrului românesc l-a reprezentat accesul acestora la marele repertoriu rus și la scrierile lui Stanislavski.

Pentru a putea include în repertoriu dramaturgi valoroși și spectacole nemilitante, directorii de teatre se văd nevoiți (și chiar obligați de sarcinile de partid) să introducă în repertoriu spectacole propagandiste și spectacole omagiale. Chiar și așa, producțiile de Shakespeare, Moliere, chiar Cehov sau Gorki, erau supuse vizionărilor repetate ale cenzorilor care întârziu premierele, până când acestea erau *curățate* de cuvinte sau construcții ce nu cadrau cu idealurile omului socialist.

Se dezvoltă o dramaturgie care deservește interesele și ideologia de partid. Personajul principal este omul nou, constructorul socialismului, cel care va duce România pe calea progresului și civilizației, este omul capabil să atingă culmile socialiste.

Odată instaurat regimul comunist, începe sovietizarea culturii românești. Învățământul este subordonat ideologiei marxist-leniniste. Instituționalizarea cenzurii ideologice (1948) a condus la abandonarea, pe moment, a culturii și valorilor românești și înlocuirea acestora cu modelele sovietice. Bibliotecile publice au rafturile pline de operele lui Marx, Engels, Lenin și Stalin. Orice operă este verificată înainte să vadă lumina tiparului. Scriitori, filozofi, economiști de marcă sunt demși din universități (George Călinescu), marginalizați, unii, obligați să trăiască cu domiciliu forțat (Lucian Blaga, Tudor Arghezi), alții, aruncați în închisori. Unii nu supraviețuiesc condițiilor mizere și tratamentelor inumane la care sunt expuși (Mircea Vulcănescu, Gheorghe Brătianu), alții reușesc să supraviețuiască, dar își deteriorează sănătatea (Petre Țuțea, Vasile

⁷⁰ Idem 69, p 46

Voiculescu, Radu Gyr, Anton Dumitriu, Vladimir Streinu). Radioul, televiziunea și presa sunt controlate în permanență.

În teatre situația este, de asemenea, controlată. Actori sau regizori aflați în funcții de conducere sunt și membri de partid, și asta de multe ori era o opțiune pentru a putea trece mai ușor de greutatea vizionărilor sau aprobărilor din partea partidului. Alegerea repertoriului este controlată și aprobată de partid, spectacolele de teatru sunt vizionate de câteva ori până să primească acceptul de a fi reprezentate în fața publicului. Cuvinte, propoziții întregi sunt eliminate din texte, dacă acestea nu cadrează cu ideologia comunistă, unele cuvinte fiind chiar înlocuite cu sinonime care să nu afecteze imaginea și ideologia socialistă.

Mulți oameni de cultură au fost blamați în perioada post-comunistă pentru că au servit cerințelor de partid: recitări în cinstea președintelui Ceaușescu sau scrieri sau picturi dedicate președintelui, soției acestuia și partidului. De multe ori aceste servicii obligatorii facilitau spectacole valoroase, dacă ne referim la perimetrul teatral. Oricum ar fi fost, aceste acțiuni nu au întârziat sau afectat evoluția actorului din această perioadă. Teatrul și școala de teatru românească erau respectate la nivel internațional, dovadă fiind turneele și premiile obținute de școala, teatrele și actorii români de-a lungul ultimelor decenii ale secolului al XX-lea.

Deceniului al șaselea și începutul celui de-al șaptelea ale secolului XX descriu o **perioadă proletcultistă** în cultura românească, când se impune realismul socialist, ca în cea de-a doua jumătate a deceniului șapte și o parte a deceniului opt să se producă **liberalizarea culturii**, iar spre sfârșitul deceniului opt și în deceniul al nouălea să se ajungă, din cauza cenzurii din ce în ce mai dure, la **perioada limbajului dublu**, când artiștii au dezvoltat un limbaj codificat prin care comunicau semenilor aversiunea față de regim.

Între 1963-1972, Liviu Ciulei este directorul Teatrului L.S. Bulandra. Spectacolul *Revizorul* de Gogol, în montarea din 1971 a lui Lucian Pintilie, a fost interzis oficial de către autoritățile care demit întreaga conducere a teatrului: directorul teatrului - Ciulei, directorul artistic - Maxim Crișan și secretarul de partid al teatrului - Toma Caragiu. Lui Lucian Pintilie i s-a retras dreptul de a mai lucra în teatrul românesc.

„În Scânteia apare comunicatul C.C.E.S. Iată textul comunicatului: <<Un mare număr de spectatori s-au adresat Consiliului Culturii și Educației Socialiste exprimând protestul și nemulțumirea față de modul cum a fost pus în scenă, la Teatrul Lucia Sturdza Bulandra, piesa

Revizorul de N.V.Gogol. Montarea și adaptarea piesei denaturează opera marelui dramaturg, atitudine incompatibilă cu rolul teatrului românesc – tribună a prezentării autentice a valorilor culturii naționale și universale. Biroul Consiliului Culturii și Educației Socialiste a hotărât suspendarea spectacolului și interzicerea de a fi reprezentat pe vreo altă scenă din țară într-o asemenea adaptare și va lua măsuri pentru ca astfel de manifestări să nu mai aibă loc în viața culturală din România>>”.⁷¹

Spectacolele care treceau de atât de dese vizionări nu scăpau de controalele din timpul stagiunii. Piese considerate „periculoase” ca scriitură primeau corecturi, tăieri și intervenții după fiecare reprezentație. Este cazul spectacolului *Iona* de la Teatrul Mic (1961), pus în scenă de Andrei Șerban, sub directoratul lui Radu Penciulescu, avându-l în distribuție de maestru George Constantin. În legătură cu soarta acestui spectacol și cenzura vremii, Radu Penciulescu își amintește următoarele:

„A doua zi după premieră, mi-am adunat puținele hârtii personale și i-am lăsat teatrul lui Cojar cu convingerea că *Iona* e o moștenire de valoare. Ce naiv am fost! Spectacolul (și cu el realizatorii și noul director) a început să fie tracasat de cenzură. De fiecare dată când se juca, trebuiau tăiate mereu alte replici. Uneori replicile indezirabile soseau la teatru cu un sfert de oră înainte de spectacol. La limita răbdării, George îi spune într-o zi nu știu cărui ministru adjunct al Comitetului pentru Artă: „Fiți amabil și tăiați tot ce nu vă convine, ca să știm și noi ce jucăm.” La care cu voce îndurerată, plină de angoasa răspunderii pentru șefii cei mai mari, ministrul nostru îi răspunde: „Lasă, domnule Constantin, ce parcă noi n-am ști că dumneavoastră jucați subtextul...” Câtă dreptate avea și cu câtă intuiție înțelegea că gândul ce năștea cuvântul nu poate fi cenzurat. Și ce elogiu neintenționat pentru George.”⁷²

Nu regulile cenzurii provocau angoase, nervi, temeri, ci relațiile care se nășteau între oameni, neîncrederea în cel de lângă tine, toate fiind manifestări generate de acest sistem opriment. Oricare dintre cei care te înconjurau putea fi un tovarăș care îți putea face dosar. Se prea poate să nu fi fost mereu câte un *tovarăș* cu ochii pe ceilalți, doar că teama era aceea care îi făcea pe oamenii din perioada comunistă să vadă *turnători* la fiecare pas. Sigur că nu erau doar povești. Atâția oameni și-au văzut

⁷¹ Marian Popescu - *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Ed. Unitext, București, 2004, p 120

⁷² Florica Ichim – „*George Constantin și comedia sa umană*”, Ed. Gramar, București, 1999, p 146

membri ai familiei luați în miez de noapte și aruncați în pușcăriile politice sau la muncă silnică, la canal (e vorba de construirea Canalului Dunăre-Marea Neagră).

Una dintre consecințele cele mai teribile ale cenzurii nu era cenzura însăși, ci ceea ce provoca ea între oameni. Doamna Sanda Manu îmi povestea că nu putea vorbi în liniște în propria casă cu soțul său decât în baie, cu apa la duș curgând, atunci când era apă! Dar asta este o altă discuție în legătură cu cenzura și impactul ei, precum și abuzurile aplicate românilor - care făceau teatru sau orice altă formă de artă sau muncă - în *epoca de tristă amintire*.

Și, dacă tot am vorbit de consecințele cenzurii din perioada comunistă, am ales să reproduc aici câteva rânduri pe care regizorul Dinu Cernescu le-a așezat în caietul-program al spectacolului „*Hamlet*” de W. Shakespeare, o producție a Teatrului Nottara din stagiunea 1973-74, pentru a sublinia și elementele pozitive ale cenzurii din acea perioadă. Acestea constau în alegerea repertorială, opțiunea regizorală și posibilitatea de a da dublu sens până și cuvintelor din caietul-program:

„În fiecare din noi există un Hamlet posibil. La fiecare colț suntem pândiți de un Claudio, de un Rozencrantz sau un Guildenstern; spionați de o mulțime de Polonius, trădați de un Horațio, dezamăgiți de o Ofelie. Spectacolul meu vrea să fie un semnal de alarmă în fața primejdiei care ne amenință. Este un îndemn la atenția cu care trebuie să ne apărăm eu-ul în fața poluării sufletului.

Și pentru că acțiunea se petrece în alte timpuri, Hamlet este distrus de coaliția celor puternici, dar oare astăzi nu se mai întâmplă așa? Cred într-o lume perfect democratică în care individul nu trebuie să se mai teamă și unde astfel de coaliții să nu mai fie posibile. Dar până atunci răul continuă să existe și iată de ce un astfel de Hamlet este necesar.”

Perioada comunistă (1950-1989)

Anii '50 sunt, cu toate restricțiile regimului, bogați în evenimente teatrale. Începutul deceniului șase al secolului XX anunță apariția a 40 de piese noi, remarcându-se dramaturgii Francisc Munteanu, Titus Popovici, Maria Banuș, Laurențiu Fulga, Cicerone Teodorescu.

La Ploiești, Ion Olteanu pune în scenă *Cetatea de foc* a lui Mihail Davidoglu, în decorurile lui Liviu Ciulei.

Teatrul Municipal scoate spectacolul *Pădurea* de Ostrovski, în interpretarea Luciei Sturdza Bulandra, a lui Emil Botta, Jules Cazaban, Octavian Cotescu, Dan Nasta și Ileana Predescu.

Teatrul de Stat din Constanța își anunță înființarea cu premiera spectacolului *O scrisoare pierdută*, de I.L.Caragiale.

În 1955, apar piesele *Îndrăgostiții* de Maria Banuș și *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu. La Teatrul de Stat din Arad se joacă pentru prima dată *Tartuffe* de Moliere, în 1956.

Teatrul Național I.L.Caragiale pleacă în turneu la Paris (1956) cu *O scrisoare pierdută* de I.L.Caragiale, în regia lui Sică Alexandrescu și *Ultima oră* de Mihail Sebastian, în regia lui Moni Ghelester.

„Toate ziarele din Paris care au rubrică teatrală au publicat de îndată cronici elogioase sub semnăturile celor mai autorizați critici francezi. A fost considerat ca simptomatic faptul că cea dintâi cronică a apărut în influentul ziar „Le Monde” sub semnătura președintelui Asociației internaționale a criticilor dramatici, Robert Kemp. Unele cronici expuneau opinia semnatarului chiar din titlu: <<Teatrul Național din București, revelația Festivalului de la Paris>>; <<Triumful trupei române pe scena Teatrului Sarah Bernhardt>>. Fără nicio excepție, ziarele au apreciat spectacolele românești, ca spectacole de înaltă artă, susținute de artiști de mână întâi, servind un repertoriu de talie internațională”.⁷³

La conferința de presă organizată pentru echipa Teatrului Național din București, în foaierea Teatrului Sarah Bernhardt, s-au abordat teme despre teatrul românesc contemporan. Întrebările puse vizau amănunte în ceea ce privește repertoriile teatrale românești, locul autorilor moderni străini în repertoriul teatrelor românești, care este standardul de viață al actorilor români, ce soartă au tinerii actori în România. Este ironic când te gândești câte obstacole trebuiau să depășească oamenii de teatru în România cenzurii, pentru a-și pune în practică arta, și ce reacții trezeau de fiecare dată când depășeau granițele țării la invitația festivalurilor internaționale. Deși izolată pe plan extern, România a reușit, de-a lungul perioadei comuniste, să păstreze contacte cu vecinii, onorând invitațiile festivalurilor internaționale de teatru și primind la rândul lor spectacolele diferitelor trupe străine în România.

Din luna aprilie a anului 1956, apare revista **Teatrul**, care va fi tipărită lunar, începând cu luna iunie. Din colegiul de redacție făceau parte

⁷³ Valentin Silvestru – *Jurnal de drum al unui critic teatral. 1944-1984*, Ed. Meridiane, București, 1992, p 99

Camil Petrescu (președinte), Simion Alterescu, Aurel Baranga, Margareta Bărbuță, Radu Beligan, Mihai Davidoglu, Lucia Demetrius, Dan Nasta, Irina Răchiteanu, Florin Tornea, George Vraca și redactorul șef Horia Deleanu.

În 1957 ia ființă **Teatrul de Stat din Botoșani**, al 36-lea teatru dramatic de stat de la acea oră.

Vlad Mugur pune în scenă *Hamlet* la Craiova, cu George Cozorici, în rolul titular și cu Silvia Popovici, în rolul Ofeliei.

Anii '60 se caracterizează prin amprenta regizorului asupra spectacolului teatral. Spectacolul *Un strugure în soare* al scriitoarei Lorraine Hansburry este pus în scenă, la **Teatrul Municipal**, de către Lucian Pintilie, în scenografia Elenei Forțu și a lui N. Savin, și în interpretarea actorilor Beate Fredanov, Valy Voiculescu, precum și a tinerilor proaspăt angajați ai teatrului: Anca Verești, Victor Rebengiuc și Mircea Albulescu.

Anul 1961 este anul în care se stinge Lucia Surdza-Bulandra. În onoarea acestei forțe a teatrului românesc, Teatrul Municipal primește numele de Teatrul Lucia Sturdza-Bulandra, în prezent numindu-se Teatrul Bulandra. Actriță, pedagog și director de teatru, aceasta a știut să-și cultive angajații, păstrându-i într-un colectiv bine organizat și mereu înflorit cu actori și regizori tineri, de a căror formare profesională s-a preocupat întreaga-i carieră.

Este, de asemenea, anul spectacolului *Cum vă place* de W. Shakespeare, în regia lui Liviu Ciulei, spectacol-eveniment ce va schimba fața teatrului românesc, intrând în istorie ca mișcarea de reteatralizare a teatrului la noi.

Despre acest moment, actorul Victor Rebengiuc a vorbit în cartea *De-a dreptul Victor Rebengiuc* a Simonei Chițan și a Mihaelei Michailov:

„Acest spectacol (*Cum vă place*) a însemnat o mare cotitură a teatrului românesc, care a ieșit atunci din realismul plat și s-a îndreptat spre un teatru reteatralizat, plin de metafore poetice. S-a restabilit atunci dreptul la convenție scenică și s-a dat frâu imaginației unei întregi școli de regie, pentru că acest spectacol a însemnat un nou început”.⁷⁴

Numărul 12/1960 al revistei Teatrul, anunță înființarea unui nou teatru: **Teatrul de Comedie**, „nu un teatru de comedie în sensul strict, cu

⁷⁴ Simona Chițan, Mihaela Michailov – *De-a dreptul Victor Rebengiuc*, Ed. Licentia Publishing, București, 2004, p 42

un teatru...cu un repertoriu dominat de suflul contemporaneității”.⁷⁵ Teatrul este inaugurat de Radu Beligan, în calitate de director, în 1961.

La Seminarul republican al regizorilor din 1-5 iunie 1962, la care au participat directori, oameni de teatru și regizori ai teatrelor dramatice, s-a discutat despre rolul regizorului în teatrul românesc contemporan.

S-au analizat șase spectacole puse în scenă la Teatrul Lucia Sturdza-Bulandra, în stagiunea 1961-62: *Costache și viața interioară* de Paul Everac, *Camera fierbinte* de Al.I.Ștefănescu, *Al 4-lea* de K. Simonov, *Copiii soarelui* de M. Gorki, *Un strugure în soare* de Lorraine Hansburry și *Cum vă place* de W. Shakespeare.

Concluzia la care au ajuns oamenii de teatru din România acelor timpuri a fost că se conturează, în evoluția teatrului, o generație de regizori care este interesată de exploatarea unor forme de expresie noi în arta spectacolului. Regizorii Radu Penciulescu, Dinu Cernescu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu, redefinesc funcția regizorului în mecanismul complex al artei teatrului.

Dacă **anii '50** descriu o generație de regizori **pro-realism** (Moni Ghelerter, Sică Alexandrescu, Marietta Sadova și Ion Olteanu), **anii '60** sunt ai **reteatralizării teatrului** prin impunerea personalității creatoare a regizorului în spectacol teatral și redefinirea realismului.

Liviu Ciulei este regizorul care a schimbat fața spectacolului românesc de teatru, în montările sale la Teatrul Municipal/Lucia Sturdza-Bulandra din București. A pledat pentru reteatralizarea teatrului și picturii de teatru.

Dintr-o exagerată interpretare a realismului în teatru, criticii vremii au considerat decorurile sale formaliste! Și asta pentru că nu erau în trei pereți bine închiși și cu un plafon.

„Această situație a înlesnit scenografilor noștri drumul spre a săvârși o seamă de greșeli inerente unei înțelegeri greșite a metodei realiste, cu alte cuvinte de a aluneca pe panta naturalismului. În adevăr, naturalismul a apărut la noi ca o falsă, nepoetică și stângistă interpretare a realismului”.⁷⁶

Liviu Ciulei este pentru „teatralizare nu de dragul teatralizării, nu pentru a stârni artificial interesul, sau pentru a face neapărat altfel decât în realitatea imediată, ci pentru o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenei. Nu arhitectură înghesuită și minimalizată pe o scenuță, nu clădiri

⁷⁵ Revista Teatrul, nr.12/1960, p 2

⁷⁶ Liviu Ciulei – *Teatralizarea picturii de teatru*, Revista Teatrul, nr. 2/1956, pag. 53

reproduse cu efort inutil, din carton, ci imagini scenice, poetico-dramatice, concretizate în decoruri”.⁷⁷

Cu spectacolul **Cum vă place** de W. Shakespeare, Liviu Ciulei face primul pas pe drumul reteatralizării teatrului sau al *emancipării spectacolului* (expresie a lui Liviu Ciulei). Premiera spectacolului a avut loc la Teatrul Bulandra, în 1961, și a stârnit un val de controverse.

„Montarea era gândită pe cu totul alte coordonate decât se făcuse teatru până atunci (în România). Scena avansa în sală printr-un proscenium. Plastica era rafinată, Codrul Ardenilor era un mic Eden cu copaci mișcători, reprezentați de un grup de balerini, orchestra se afla pe scenă, costumele erau inspirate din pictura lui Botticelli, Ileana Predescu și cu mine (Clody Bertola) jucam în picioarele goale. Un spectacol pictural, plin de poezie, aducând în același timp o viziune originală asupra universului shakespearean”⁷⁸, spune actrița Clody Bertola amintindu-și despre controversatul spectacol *Cum vă place*.

Actrița mărturisește că la primele reprezentații a avut trac și chiar dificultăți în a se concentra, deoarece nu era obișnuită să joace atât de aproape de public.

Deși controversat, spectacolul a fost un succes și a determinat redefinirea școlii românești de regie. Acest spectacol a devenit emblema sau modelul de urmat în arta teatrului acelei epoci. Studenții-actori erau prezenți în sala de la Bulandra la fiecare reprezentație a acestui spectacol și nu numai. Actorii Bulandrei erau meșteri în ale meseriei și erau modele pentru actorii aspiranți.

Debutul lui Liviu Ciulei în regie s-a petrecut în 1957, când Lucia Sturdza-Bulandra i-a încredințat scena Teatrului Municipal, pentru montarea piesei *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash. Până la acea dată, Liviu Ciulei a fost actor și scenograf, calitatea de regizor de teatru fiindu-i refuzată de sistemul politic, din cauza „*originii nesănătoase*” (făcea parte dintr-o familie bună, fusese proprietarul Teatrului Odeon, pe care l-a pierdut odată cu naționalizarea forțată din 1948, și nu trecuse „examenul de competență” organizat de responsabilii mișcării culturale teatrale socialiste).

Spectacolele pe care le-a montat în România au fost:

⁷⁷ idem 76, p 55

⁷⁸ Ileana Berlogea - *Liviu Ciulei- regizor pe patru continente*, Ed. Rampa și Ecranul, București, 1998, pp 182-183

Sfânta Ioana de George Bernard Shaw, la Teatrul Municipal, în 1958; **Azilul de noapte** de Maxim Gorki, la Teatrul Municipal, în 1960; **Copiii soarelui** de Maxim Gorki, împreună cu Lucian Pintilie, la Teatrul Lucia Sturdza-Bulandra, în 1961; **Opera de trei parale** de Bertolt Brecht, și **Clipe de viață** de William Saroyan, la L.S. Bulandra, în 1964; **Moartea lui Danton** de Georg Buchner și **D'ale carnavalului** de I.L.Caragiale, la L.S. Bulandra, în 1966; **Procesul Horia** de Alexandru Voitin, în 1967; **Macbeth** de W. Shakespeare, la L.S. Bulandra, în 1968; **Leonce și Lena** de Georg Buchner, la L.S. Bulandra, în 1970; **Play Strindberg** de Friedrich Durenmat, împreună cu Petre Gheorghiu, la L.S. Bulandra, în 1971; **O scrisoare pierdută** de I.L.Caragiale, la L.S. Bulandra, în 1972; **Elisabeta I** de Paul Foster, la L.S.Bulandra, în 1974; **Azilul de noapte** de Gorki, la L.S.Bulandra, în 1975; Semnează scenografia împreună cu Dan Jitianu la **Matca** de Marin Sorescu, în regia lui Marin Sorescu, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, în 1975; **Pescărușul** de A.P.Cehov, la L.S. Bulandra, în 1977; **Furtuna** de W.Shakespeare, la L.S.Bulandra, în 1978; **Gin Rummy** de Donald Coburn, la L.S. Bulandra, în 1980; **Visul unei nopți de vară** de W.Shakespeare și **Deșteptarea primăverii** de Frank Wedekind, la Bulandra, în 1991; **Hamlet** de W. Shakespeare, la L.S. Bulandra, în 2000; **Henric al IV-lea** de Luigi Pirandello, la L.S. Bulandra, în 2005.

Reteatralizarea teatrului începută de Liviu Ciulei, în anii 1960, a generat dezvoltarea școlii românești de regie modernă și a redimensionat arta actorului (avem de-a face cu actorul creat de regizor).

Alături de Liviu Ciulei, se înscriu în mișcarea de reteatralizare regizorii: Lucian Pintilie, David Esrig, Valeriu Moisesescu, Dinu Cernescu, Lucian Giurchescu și Radu Penciulescu.

În dramaturgie încep să se afirme Teodor Mazilu (piesa *Proștii sub clar de lună* este pusă în scenă de Lucian Pintilie la Bulandra, dar este criticată și interzisă de cenzură), Eugen Barbu (piesa *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* are premiera pe țară la Teatrul Național din Cluj).

Actorii tineri ai acestei perioade sunt: Leopoldina Bălănuță, Silvia Popovici, Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Rodica Tapalagă, Dem Rădulescu, Constantin Rauțchi, Stela Popescu, Gina Patrichi, George Constantin, ș.a.

În anul 1965, Ecaterina Oproiu scrie *Nu sunt Turnul Eiffel*, la Naționalul bucureștean se joacă *Patima de sub ulmi* de Eugene O'Neill, *Oameni și șoareci* de John Steinbeck și *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila,

la Bulandra, Liviu Ciulei pune în scenă *Opera de trei parale* a lui Brecht (cu Clody Bertola, Toma Caragiu, ș.a.) și *Clipe de viață* de Sarroyan.

Teatrul de Comedie aduce la public trei premiere: *Somnoroasa aventură* de Mazilu, în regia lui Dinu Cernescu, *Troilus și Cresida* de W. Shakespeare, în regia lui David Esrig și *Fizicienii* de Durrenmatt, în regia lui Lucian Giurchescu.

La Teatrul Mic se joacă *Cântăreața cheală*, de Ionescu, în regia lui Valeriu Moisescu.

La Naționalul din Cluj se joacă *Constructorul Solness* de Ibsen și *Ondine* de Giraudoux.

La Craiova se joacă *Othello* de W. Shakespeare, la Iași, *Bălcescu*, la Bacău, *Tartuffe* de Moliere, la Botoșani, *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, la Sibiu se joacă pentru prima oară *Cymbeline* de Shakespeare, iar la Timișoara, *Anton Pann* de Lucian Blaga.

Teatrul Ion Creangă se deschide cu *Harap-Alb*.

La Teatrul din Piatra Neamț se pun în scenă, de-a lungul anilor '60, spectacole ale unor regizori tineri, cu actori tineri. Ion Cojar pune aici *Nu sunt Turnul Eiffel*, piesa Ecaterinei Oproiu. Andrei Șerban, aflat la începutul carierei lui regizorale, pune spectacolul *Arden of Faversham*.

Despre dramaturgia românească originală, Victor Eftimiu îi declară lui Valentin Silvestru: „...e încă tinerică. De-abia își capătă drumul”.⁷⁹

În deceniile al optulea și al nouălea ale secolului al XX-lea, dramaturgia românească nouă este prezentă pe scenă, în montările regizorilor: Aureliu Manea, Mircea Cornișteanu, Mircea Marin, Alexandru Tocilescu, Emil Mandric, Sanda Manu, Horea Popescu, Dan Micu, Dan Nasta, Alexa Visarion, Ion Cojar, Cristian Hadjiculea, Nicolae Scarlat, Alexandru Dabija, Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Andrei Șerban. Dramaturgii români ai anilor '70-'80 sunt: Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Aurel Baranga, D.R.Popescu, Marin Sorescu, Paul Everac, Mircea Radu Iacoban, Romulus Guga.

Continuându-se direcția imprimată de generația de regizori pro-reteatralizare, în deceniile opt-nouă se impun Alexa Visarion, Dan Micu, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, și mai nou Alexandru Darie, Alexandru Dabija, Silviu Purcărete și chiar actorii-regizori Grigore Gonța și Gelu Colceag. Este o perioadă bogată în spectacole, în ciuda cenzurii din ce în ce mai usturătoare sau a lipsurilor pe care populația era nevoită să le

⁷⁹ Valentin Silvestru – *Jurnal de drum al unui critic teatral. 1944-1984*, Ed. Meridiane, București, 1992, p 294

îndure, mai ales în deceniul al nouălea, când nivelul de trai a scăzut dramatic. În teatru, iarna se suferea de frig, iar spectatorii își aduceau cu ei păturica și se așezau în fotoliile lor pentru a se hrăni cu teatru. Doamna Sanda Manu mi-a vorbit despre acest paradox al vremurilor comuniste: era frig, nu aveai multe de mâncare, nici posibilitățile de divertisment ale țărilor capitaliste, dar oferta de spectacole era extraordinară. De asemenea, segmentul producție teatru nu a suferit niciodată de lipsuri. Pentru teatru erau întotdeauna bani. Devizul unui spectacol nu prevedea o anume limită. Orice regizor putea să creeze un spectacol fără a se preocupa dacă ideea lui regizorală poate fi susținută financiar de teatrul în care monta. Orice regim are plusurile și minusurile lui. Faptul că un regizor putea realiza - împreună cu scenograful și echipa tehnică - orice decor sau costume își dorea, asta era un mare avantaj al regimului comunist. Un alt avantaj al regimului trecut era acela că orice absolvent avea un loc de muncă asigurat prin repartitie. Studenții-absolvenți beneficiau de perioada de stagiatură, astfel că tot ceea ce acumulasera în școală putea fi pus în practică într-un teatru. E adevărat că nu reușeau toți să lucreze în București, orașul care a reprezentat întotdeauna locul numărul 1 în opțiunile artiștilor, dar lucrau în celelalte orașe ale țării, unde se făcea teatru la fel de bine și de serios, angajat, pasionat, ca și în capitală.

În sensul avantajelor mai sus amintite, am operat o selecție asupra spectacolelor care s-au jucat în România în ultimele două decenii dinaintea căderii regimului comunist și a instaurării celui capitalist. Este o perioadă care mai beneficiază, la începutul deceniului opt, de gura de aer pe care am numit-o liberalizarea culturii și se continuă cu anii din ce în ce mai grei ai cenzurii, când limbajul dublu era prezent ori de câte ori se putea exploata această posibilitate într-un spectacol.

Din această selecție, putem foarte bine observa că teatrul românesc era într-o perioadă de vârf, producțiile teatrale și frecvența spectatorilor în sălile de teatru fiind mai mult decât satisfăcătoare. Am ales, de asemenea, să reproduc câteva fragmente care surprind impresia „la cald” și/sau impactul pe care l-au avut o parte dintre aceste spectacole asupra lumii teatrale de la acea epocă, conform analizelor făcute de cronicarii vremii. Așadar, s-au montat spectacolele:

O scrisoare pierdută de I.L.Caragiale, **în regia lui Liviu Ciulei**, la Teatrul Bulandra, în distribuția actorilor: Toma Caragiu, Ștefan Bănică,

Rodica Tapalagă, Petrică Gheorghiu, Liviu Ciulei, Mircea Diaconu, Dem Rădulescu, etc., **în 1972;**

„Stilul spectacolului nu poate fi despărțit de căutările mai vechi ale nucleului regizoral de la teatrul Bulandra, mai ales ale lui Liviu Ciulei și Lucian Pintilie – evident, cu amendamentele rezultând atât din deosebirile lor individuale, cât și din ale obiectelor asupra cărora și-au aplicat gândirea și talentul. Scrisoarea reprezintă și ea realismul teatral, dar într-o modalitate supradistilată, foarte îndepărtată de verism; expresia e dilatată, încărcată de o tensiune suplimentară, potențată. Dat fiind că registrul comic fertilizează invenția, se obține un spor de teatralitate. Trei scene mi se par situate la pragul de sus: scena întrunirii electorale... magistrala intrare a lui Dandanache, în maniera memorabilelor lovituri de teatru și banchetul popular, al politicienilor cu alegătorii, scenă nu numai de un irezistibil efect comic, dar în același timp violentă, rea, înțesată de sens. Falsa fraternizare patriotardă, **la un mic și-o bere**, și-a găsit în tabloul final efigia teatrală”. (Ileana Popovici - Revista Teatru, nr.2/1972, pp 35-36)

Un fluture pe lampă de Paul Everac, **în regia lui Horea Popescu**, la Teatrul Național din București, în distribuția actorilor: Victor Rebengiuc, Florin Piersic, Cella Dima, George Motoi, Ioana Bulcă, Ilinca Tomoroveanu, Forry Eterley, Emil Botta, Damian Crășmaru, Matei Alexandru, Emanoil Petruț, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Aimee Iacobescu, Constantin Diplan, Tamara Crețulescu, ș.a.m.d., **în stagiunea 1972-73;**

Hamlet de W. Shakespeare, **în regia lui Dinu Cernescu**, la Teatrul Nottara, în distribuția actorilor: Ștefan Iordache, Gilda Marinescu, Alexandru Repan, Ștefan Radof, Mircea Anghelescu, Anda Caropol, Emil Hossu, ș.a.m.d., **în stagiunea 1973-74;**

Este spectacolul în care tânărul, pe atunci, Ștefan Iordache strălucește pe scena Nottara-ului, într-o montare considerată experimentală și reușită a regizorului Dinu Cernescu.

„E întâia oară în istoria spectacolului hamletian la noi când piesa e privită ca o tragedie a luptei pentru putere, - dobândită prin vărsare de sânge, păstrată cu vărsare de sânge, pierdută în același fel. E un șir de crime, ca în tragediile regale. Dreptul de a domni se dobândește prin violență, șiretenie, uneltiri, și se pierde în același fel...

Hamletul lui Iordache nu e nebun. Nici măcar nu se preface nebun. Nici nu e luat drept nebun. Hamlet a văzut prea multe, a înțeles prea multe și rostește prea multe adevăruri. Neplăcute, firește, regelui și slujitorilor. Și atunci se convine că Hamlet e nebun, că trebuie strașnic păzit, că nu

trebuie să părăsească nici curtea, nici regatul, plecând aiurea. Mai departe, Hamlet încetează să existe. El pierde, laolaltă cu ceilalți, egal cu ei în fața morții. Pe tron urcă Fortinbras (Victor Ștengaru) și, o vreme, în Danemarca va fi tăcere, o cumplită, nimicitoare tăcere. Doar flautului îi e îngăduit să cânte, spre desfătarea regelui și-a curții. Dar sufletul omului, conștiința lui, nu sunt instrumente muzicale, pe care să poți scoate sunete pe placul regelui. Admirabil final”. (Virgil Munteanu – Revista Teatru nr. 3/1974, pp 42-43)

„Un Hamlet memorabil, de un patetism conținut, intrinsec, un Hamlet care **nu filozofează**, ci meditează cu luciditate asupra destinului, un Hamlet care nu uită să fie – și să rămână – în primul rând, un om.

Un Hamlet „viu”, care, deși foarte marcat de determinările social-istorice, foarte al epocii sale, ne este, poate tocmai din acest motiv, foarte aproape, foarte contemporan”. (Victor Parhon – Tribuna României, 14 martie 1974)

Năpasta de I.L.Caragiale, **în regia lui Alexa Visarion**, la Teatrul Giulești din București, în interpretarea actorilor: Dorina Lazăr, Florin Zamfirescu, Corneliu Dumitraș, ș.a.m.d., în **stagiunea 1973-74**;

„Năpasta lui (Alexa Visarion) nu este atât un spectacol de mari interpretări, cât unul de atmosferă și de sens tragic...Aș zice că între viziunea unor acumulări shakespearizante și una de concentrare antică, actorii au fost puși să aleagă a doua viziune. Dorina Lazăr (Anca) a sacrificat așa fiind, zestrea de feminitate ispititoare pe care biografia rolului său o presupune, pentru a se aduna cu precădere în jurul axului vital al rostului ei tragic – în jurul căutării și aflării adevărului...Corneliu Dumitraș (Dragomir) a fost un amestec, uneori nu destul de dozat de vlăguire spirituală și de dezlănțuire violentă a neputinței...Florin Zamfirescu (Ion) a fost o apariție voit „albă”; a luptat exagerat însă împotriva culorii, deși cu buna intenție de a instrumenta jocul Ancăi. Sub ceea ce se vede limpede că e în stare, el a trecut o nepermisă estompă peste marca propriei sale semnificații în trama Năpastei”. (Florin Tornea – Revista Teatru nr. 3/1974, p 45)

Acest spectacol a obținut Marele Premiu Leul de Aur la Festivalul de la Arezzo, Italia, la ediția din 1979. Colaborarea lui Florin Zamfirescu cu Alexa Visarion a prilejuit acestuia experiența rolului Ion din piesa caragialiană, rămânând în memoria publicului ca unul dintre cele mai bune roluri ale actorului.

Interviu de Ecaterina Oproiu, în regia Cătălinei Buzoianu, la Teatrul Bulandra, în interpretarea actorilor: Draga Olteanu-Matei, Gina Patrichi, Octavian Cotescu, în **stagiunea 1975-76**;

Ultima oră de Mihail Sebastian, în regia lui Valeriu Moisescu, la Teatrul Nottara, în distribuția actorilor: Ștefan Iordache, George Constantin, Marin Moraru, Victor Ștengaru, Victoria Dobre, Camelia Zorlescu, ș.a.m.d., în **stagiunea 1975-76**;

Timpul în doi de D.R.Popescu, în regia lui Emil Mandric, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în distribuția actorilor: Carmen Petrescu, Corneliu Dan Borcea, Florin Măcelaru, Valentin Uritescu, etc., în **1976**;

Muntele de D.R.Popescu, în regia lui Emil Mandric, la T.T. din Piatra Neamț, în distribuția actorilor: Horațiu Mălăele, Cornel Nicoară, Rozina Cambos, Raluca Zamfirescu, Paul Chiribută, etc., în **1977**;

Răceala de Marin Sorescu, în regia lui Dan Micu, la Teatrul Bulandra, în distribuția actorilor: Virgil Ogășanu, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Florian Pittiș, Cornel Coman, Gelu Colceag, Luminița Gheorghiu, Dana Dogaru, Doina Mavrodin, etc., în **1977**;

Furtuna de W. Shakespeare, în regia și scenografia lui Liviu Ciulei, la Teatrul L.S.Bulandra, în distribuția actorilor: Ștefan Bănică, Victor Rebengiuc, Mircea Diaconu, Fory Eterey, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru, Ștefan Bănică, Mariana Mihailescu, etc., în **stagiunea 1978-79**;

„A patra montare a lui Liviu Ciulei în sala Studio (după Elisabeta I, Azilul de noapte și Pescărușul), **Furtuna** corespunde cel mai bine, prin natura textului și prin structura ei, acestei ambianțe. Aria de joc este extinsă și variată, se folosesc la maximum posibilitățile și „accidentele” sălii. Dacă pentru **Cum vă place** Ciulei ridicase pe scena-cutie de la Bulandra o construcție elisabetană fantezistă, la **Furtuna**, toate elementele sălii Studio participă firesc la relația publicului cu spectacolul. Gradenele laterale, balcoanele (sugerând dispunerea semicirculară din teatrul elisabetan), corpul central de locuri, proiectat în amfiteatru (amintind de teatrul grec), diversitatea amplasării imprimă comunicării o intensitate specială, anulând parte dintre prejudecățile unui public cultivat la școala scenei italiene și obligându-l să se „reducă” pentru receptarea unui spectacol shakespearian...platforma centrală, înconjurată de spectatori, devine „insula lui Prospero”, principalul loc de joc; în prelungire scăările coboară spre o fosă subterană de unde vine Caliban, de unde apar reprezentanții Curtii, forțele cu însemnele negative (conform schemei

medievale a verticalității paradis-infern); alte trepte urcă, îmbrățișând o „rămășiță” de scenă italiană – un spațiu anume ascuns privirilor printr-o cortină, locul „adevăratei” scene, a spectacolului imaginat de Prospero...

„Insula lui Prospero este în viziunea noastră – spune Ciulei – un fel de atelier de creație, un teatrum mundi, un platou care se reazemă pe o memorie a culturii”.

Întâlnirea (prima) dintre George Constantin și Liviu Ciulei s-a arătat reciproc benefică: regizorul și-a demonstrat, prin actor, viziunea asupra acestui uriaș și blând Prospero, întărit prin deziluzii și prin experiență, actorul îi datorează regăsirea unor mijloace simple și extrem de profunde.

Furtuna, comedie sceptică plină de sugestii tainice, de tâlcuri grave și de adevăruri înfricoșătoare, este un mare spectacol popular, și totodată, o reprezentație rafinată, cultura teatrală fiind incorporată la toate nivelurile ei”. (Mira Iosif – Revista Teatru nr. 2/1979, p 34-35)

Să îmbrăcăm pe cei goi de Luigi Pirandello, **în regia Cătălinei Buzoianu**, la Teatrul Mic, cu Valeria Seciu în rolul Ersilia Drei, **în stagiunea 1978-79;**

„Cătălina Buzoianu a citit cu mult profesionalism textul unul autordramatic care, precum Camil Petrescu al nostru „vedea” nu numai textul pe care-l scria, ci spectacolul însuși...esențială ni s-a părut maniera arhitectonică în care a fost gândit spectacolul: stabilitatea de cadru fix (firește, în limita evoluției lor normale) conferită tuturor personajelor printre care evoluează, sinuos și contradictoriu, Ersilia”. (Radu Albala – Revista Teatrul nr. 12/1978, pag. 40)

Timon din Atena de W. Shakespeare, **în regia lui Dinu Cernescu**, la Teatrul Nottara, în distribuția actorilor: George Constantin, Ștefan Iordache, Horațiu Mălăele, Ion Dichiseanu, Ștefan Radof, Mircea Anghelescu, Radu Dunăreanu, Mihai Pruteanu, Dorin Moga, etc., **în stagiunea 1978-79;**

„...cu consistență și personalitate l-a zugrăvit Ștefan Iordache pe cinicul Apemantus, care la început pare un spirit lucid, dezabuzat, dar ulterior se dovedește a fi nu numai mărunț, ci și altfel decât Timon – George Constantin, mizantropia sa fiind a unui câine; el nu urăște pervertirea umanului, ci condiția umană”. (Valentin Silvestru – România literară, 6 aprilie 1978)⁸⁰

⁸⁰ Citatul este din cartea Ludmilei Patlanjoglu - *Regele scamator Ștefan Iordache*, Ed. Jurnalul și Curtea veche, 2008, p 254

O noapte furtunoasă de I.L.Caragiale, în regia lui **Alexa Visarion**, la Teatrul Giulești, în distribuția actorilor: Dorina Lazăr (Veta), Ion Anghel (Jupân Dumitrache), Radu Panamarenco (Chiriac), Rodica Mandache (Zița), Aristide Teică (Comisarul), Florin Zamfirescu (Rică Venturiano), Răzvan Vasilescu (Spiridon), în **stagiunea 1979-80**;

Conu Leonida față cu reacțiunea de I.L.Caragiale, în regia lui **Dan Micu**, la Teatrul Bulandra, în distribuția actorilor: Victor Rebengiuc și Mircea Diaconu (în travesti); dar și în **regia lui Aureliu Manea**, la Teatrul Național din Cluj Napoca, în distribuția actorilor Dorel Vișan și Gelu Bogdan Ivașcu, ambele în **stagiunea 1979-80**;

Paradis de ocazie de Tudor Popescu, în regia lui **Alexandru Tocilescu**, la Teatrul I. Vasilescu, în distribuția actorilor: Tamara Buciuceanu, Hamdi Cerchez, Mihai Dobre, etc., în **1979**;

A treia feapă de Marin Sorescu, în regia **Sandei Manu**, la Teatrul Național din București, în distribuția actorilor: Amza Pelea, Traian Stănescu, Mircea Albulescu, Florin Piersic, Gheorghe Cozorici, George Motoi, Cezara Dafinescu, Victor Moldovan, Damian Crășmaru, etc., dar și în **regia lui Mircea Cornișteanu**, la Teatrul din Craiova, în distribuția actorilor: Tudor Gheorghe, Ilie Gheorghe, Ion Colan, Remus Mărgineanu, Emil Boroghină, Valer Delacheza, etc., ambele în **1979**;

Legende atrizilor, un spectacol în aer liber, la Histria, în **regia lui Silviu Purcărete**, în **stagiunea 1979-80**, a Teatrului din Constanța;

Titanic vals de Tudor Mușatescu, în **regia lui Aureliu Manea**, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, în **stagiunea 1979-80**;

Woyzeck de Georg Buchner, în **regia lui Alexa Visarion**, la Teatrul Giulești, în distribuția actorilor: Florin Zamfirescu, Ion Vâlcu, Irina Mazanitis, Radu Panamarenco, Rodica Mandache, Răzvan Vasilescu, Constantin Cojocaru, Dorina Lazăr, Jorj Voicu, Gelu Nițu, Jeanine Stavarache, etc., în **1981**;

„Spectacolul aparține registrului senzorialului... în alcătuirea imaginii de ansamblu (dar și în plan detaliu) se recurge la arsenalul expresionist, la pictura fovistă, la atmosfera teatral-plastic-senzuală din pictura lui Rouault, Derain, la viziunile artiștilor de la „Die Brücke”... Acțiunea se petrece într-un cadru ambiguu, decor alcătuit din alte vechi decoruri – sugestia teatralității e neîndoieală - „un loc blestemat” cu o atmosferă irespirabilă, vaste terenuri virane mărginite de sârmă ghimpată, populate de o omenire tristă, ce neîntrerupt se veselește, clovni și dansatoare ca la Fellini, sau în tablourile berlineze ale lui Kirchner, soldați

și vagabonzi, femei de stradă, ca în picturile lui Kupka sau Nolde, reprezentanți ai autorității cu eul hipertrofiat... Singura ființă gânditoare aici e Woyzeck... Eroul lui Alexa Visarion e un om normal, distrus de „normalitatea” înconjurătoare. Florin Zamfirescu dă chip unei sensibilități neobișnuite (care nu intră în sfera patologicului), unei bunătați funciare; un om cu nevoi firești de iubire, de comunicare, de supunere disciplinată, având însă asupra tuturor ascendentul vieții sufletești”. (Mira Iosif – Revista Teatru nr. 2/1981, p 48)

Maestrul și Margareta după Mihail Bulgakov, în regia **Cătălinei Buzoianu**, la Teatrul Mic, în distribuția actorilor: Ștefan Iodache, Valeria Seciu, Octavian Cotescu, Gheorghe Visu, Dan Condurache, Mitică Popescu, Ioana Pavelescu, Dinu Manolache, Mihai Dinvale, etc., în **stagiunea 1981-82**;

Diavolul și Bunul Dumnezeu de J.P. Sartre, în regia lui **Silviu Purcărete**, la Teatrul Mic, în distribuția actorilor: Monica Ghiuță, Dan Condurache, etc., în **stagiunea 1981-82**;

Există nervi de Marin Sorescu, în regia lui **Florin Fătulescu**, la Teatrul de Comedie, în distribuția actorilor: Sanda Toma, Constantin Băltărețu, Anca Pandrea, Vladimir Găitan, etc., în **stagiunea 1981-82**;

Milionarul sărac de Tudor Popescu, în regia lui **Florin Fătulescu**, la Teatrul Giulești, în distribuția actorilor: Ștefan Mihăilescu-Brăila, Sebastian Papaiani, Radu Panamarenco, Constantin Cojocaru, Mircea Dumitru, Valeria Sitaru, Florin Dobrovici, Nicolae Urs, etc., în **stagiunea 1983-1984**;

Jolly Joker de Tudor Popescu, în regia lui **Alexandru Darie**, la Teatrul de Stat din Oradea, în distribuția actorilor: Cristian Șofron, Nicolae Toma, Ileana Iurciuc, etc., în **stagiunea 1983-84**;

Jocul de-a vacanța de Mihail Sebastian, în regia lui **Alexandru Dabija**, la Teatrul Nottara, în distribuția actorilor: Alexandru Repan, George Constantin, Val Săndulescu, Catrinel Paraschivescu, Ruxandra Sireteanu, Dragoș Pâslaru, Camelia Zorlescu, Valeriu Preda, Sanda Băncilă, Cristina Taco, în **stagiunea 1983-84**;

Mitică Popescu după Camil Petrescu, în regia lui **Cristian Hadjiculea**, la Teatrul Mic, în distribuția actorilor: Mitică Popescu, Nicolae Dinică, Jean Lorin, Gheorghe Visu, Dinu Manolache, Mihai Dinvale, Monica Ghiuță, Adriana Șchiopu, Liana Ceterchi, Rodica Negrea, Anda Călugăreanu, în **stagiunea 1984-85**;

Cum vă place de W. Shakespeare, **în regia lui Dan Micu**, la Teatrul Nottara, în distribuția actorilor: Alexandru Repan, Mircea Diaconu, Victor Ștrengaru, Emil Hossu, Valentin Teodosiu, Ioana Crăciunescu, Dragoș Pâslaru, Dana Dogaru, Emilia Dobrin-Besoiu, Diana Lupescu, etc., **în stagiunea 1984-85;**

Avea două pistoale cu ochi albi și negri de Dario Fo, **în regia lui Grigore Gonța**, la Teatrul de Comedie, în distribuția actorilor: Silviu Stănculescu, Șerban Ionescu, Aurel Giurumia, Ștefan Tapalagă, Dumitru Rucăreanu, Mihai Pălădescu, Dumitru Chesa, Cornel Vulpe, Candid Stoica, Virginia Mirea, Gabriela Popescu, etc., **în stagiunea 1984-85;**

Amintirile Sarei Bernhardt de John Murrell, **în regia lui Mihai Berechet**, la Teatrul Nottara, în distribuția actorilor: Olga Tudorache și Ștefan Iordache, **în stagiunea 1984-85;**

Să nu-ți faci prăvălie cu scară de Eugen Barbu, **în regia Sandei Manu**, la Teatrul Giulești, în distribuția actorilor: Olga Tudorache, Ion Pavlescu, Radu Panamarenco, Valeria Sitaru, Olga Bucătaru, Florin Dobrovici, Janine Stavarache, Sebastian Papaiani, etc., **în stagiunea 1985-86;**

„Noul spectacol al Sandei Manu are un caracter de frescă socială și de moravuri desenate cu luciditate, cu spirit critic, dar fără îngroșări sau exagerări, frescă a unei epoci surprinse în dimensiunile ei esențiale, fără prea multe amănunte pitorești, ce trăiește mai ales prin personajele realizate cu credință și dăruire de către interpreți... actrița care a dat viață Elenei Domnișor este Olga Tudorache. Creația realizată de această mare actriță este cu adevărat extraordinară... Olga Tudorache a creat un personaj ce asociază distincția și vulgaritatea, care ar merita să fie păstrat și în memoria peliculei, pentru urmași”. (Ileana Berlogea – Revista Teatru nr.11-12/1985, p 60)

Mielul turbat de Aurel Baranga, **în regia lui Silviu Purcărete**, la Teatrul Mic, în distribuția actorilor: Dinu Manolache, Mihai Dinvale, Dan Condurache, Florin Călinescu, Marius Ionescu, Sorin Medeleni, Adriana Șchiopu, Monica Ghiuță, Gheorghe Visu, Constantin Bărbulescu, etc., **în stagiunea 1985-86;**

Hamlet de W. Shakespeare, **în regia lui Alexandru Tocilescu**, la Teatrul Bulandra, în distribuția actorilor: Constantin Florescu, Ion Caramitru, Ion Besoiu, Marcel Iureș, Florian Pittiș, Nicolae Luchian-Botez, Gelu Colceag, Constantin Drăgănescu, Valentin Uritescu, Ileana Predescu, Mariana Buruiiană, Claudiu Stănescu, etc., **în stagiunea 1985-86;**

„Spațiul de joc e un podium cu suprafața neagră lucioasă, împărțită ca o tablă de șah. Pătratele negre ne duc cu gândul și la dalele de marmură ale unui mausoleu. Pe tabla neagră se dă șah la rege, dar nimeni nu va fi câștigător. În ciuda unor mișcări dinainte gândite, în ciuda pândeii neobosite a adversarului, a mișcărilor viclene, a atacurilor piezișe, a jocului în care cel ce se apără atacă și cel ce atacă se apără, partida se sfârșește tragic, tabla de șah devine un loc funerar. Nici că se putea sfârși altfel această partidă, în care protagoniștii sunt expresii ale conștiinței tragice. Și înțelegem că spațiul de joc este simbolul acestei conștiințe pe care și-o asumă Hamlet și care își găsește finalitatea în ea însăși, căci „restul e tăcere”...

...Hamletul lui Ion Caramitru suferă în limite rezonabile, masca nebuliei este doar o mască purtată dezinvolt pentru a se sustrage controlului regelui și acoliților lui, furia suferinței e teribilă, dar de scurtă durată (vezi scena cu regina-mamă și cea cu Ofelia), ironia tragică se transformă repede în sarcasm și cinism; în acest Hamlet, forțele răului au declanșat răul, prima sa victimă – în afară de Polonius (crimă întâmplătoare și indiferentă), este nevinovata Ofelia... Pentru a înlănzi impresia de investigator rece și lucid pe care ne-o lasă Hamletul lui Caramitru, i s-a dat mai multă pondere lui Horațio, interpretat de Marcel Iureș. E un Horațio de o blândețe și de o puritate sufletească de franciscan”. (Constantin Radu-Maria - Revista Teatru nr.2/1986, pp 29-30).

Jocul ielelor de Camil Petrescu, **în regia Sandei Manu**, la Teatrul Național din București, în distribuția actorilor: Mircea Albulescu, Liviu Crăciun, Tamara Crețulescu, Gheorghe Cristescu, Constantin Dinulescu, Andrei Finți, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Motoi, Rodica Mureșan, Silvia Năstase, Ilinca Tomoroveanu, etc., **în stagiunea 1985-86;**

Piațeta de Carlo Goldoni, **în regia lui Silviu Purcărete**, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, în distribuția actorilor: Oana Albu, Coca Bloos, Paul Chiribută, Claudiu Istodor, Simona Măicănescu, Maia Morgenstern, Oana Pellea, Liviu Timuș, Traian Pârlog, etc., **în stagiunea 1985-86;**

Un anotimp fără nume de Sorana Coroamă Stanca, **în regia Sandei Manu**, la Teatrul Național din București, în distribuția actorilor: Emil Șerban, Mircea Anca, Gabriela Baciu, Cecilia Bârbora, Aristița Diamandi, Adela Mărculescu, Victor Moldovan, Emilia Popescu, Traian Stănescu, etc., **în stagiunea 1986-87;**

Torquato Tasso de W. J. Goethe, în regia **Ancăi Ovanez-Doroșenco**, la Teatrul Național din București, în distribuția actorilor: Claudiu Bleonț, Damian Crâșmaru, Constantin Dinulescu, Adela Mărculescu, Silvia Popovici, etc., **în stagiunea 1987-88;**

Vassa Jeleznova de M. Gorki, în regia lui **Ion Cojar**, la Teatrul Național din București, în distribuția actorilor: Mircea Albulescu, Florina Cercel, Magdalena Cernat, Adrian Ciobanu, George Constantin, Gheorghe Cozorici, Tamara Crețulescu, Gheorghe Cristescu, Ruxandra Enescu, Vasile Filipescu, ș.a.m.d., **în stagiunea 1988-89;**

„Unul dintre cele mai elocvente spectacole ale noii direcții, de redescoperire a actorului, ni se oferă, la începutul stagiunii 1989, pe scena Teatrului Național din București, prin *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki, în regia lui Ion Cojar. Cu o impresionantă credință în puterea jocului actoresc de a reverbera sensurile piesei și ale spectacolului, regizorul Ion Cojar are marele curaj – și își asumă riscul! – de a nu face nimic în plus, „retrăgându-se” strategic în jocul actorului, prin care se va realiza „tactica” reprezentației teatrale. Nu ni se va mai arăta în mod expres (și ostentativ) o altă piesă posibilă, pornind de la același text, dar vom fi obligați să constatăm că aceeași piesă a devenit cu mult mai profundă decât știam, dimensiunile ei spirituale relevându-ni-se parcă acum, prin eclatanța, ca și prin stringența jocului actoresc, de o precizie și exactitate prin ele însele fascinante. Regizorul ne va convinge că piesa nici nu e nevoie să vorbească despre altceva decât despre ea însăși, câtă vreme o poate face cu o tulburătoare și esențială simplitate, invitându-ne nu mai puțin la reflecție... Cine s-ar fi gândit, de pildă, la Florina Cercel, de multă vreme parcă abandonată unor roluri quasi-insignifiante, pentru interpretarea unui personaj de amploare și dificultate a Vasei Jeleznova? Și totuși, ea este *Vassa Jeleznova*, într-o creație deopotrivă revelatoare pentru esența personajului și a relațiilor sale cu lumea, pentru bogăția resurselor dramatice (redescoperite) ale actriței, pentru concepția regizorală a întregului spectacol”. (Victor Parhon – Teatrul nr.3, martie 1989)

Constructorul Solness de H. Ibsen, în regia lui **Tudor Mărăscu**, la Teatrul Giulești, în distribuția actorilor: Virgil Andriescu, Mirela Atanasiu, Ion Chițoiu, Ana Ciontea, Florin Dobrovici, Nicolae Ivănescu, Aghata Nicolau, **în stagiunea 1988-89;**

Autorul e în sală de Ion Băieșu, în regia lui **Mihai Berechet**, la Teatrul Național din București, în distribuția actorilor: Coca Andronescu,

Costel Constantin, Mihai Fotino, Aimee Iacobescu, Draga Olteanu-Matei, ș.a.m.d., **în stagiunea 1989-90.**

Pescărușul de A.P. Cehov, **în regia lui Gelu Colceag**, la Teatrul Giulești, în distribuția actorilor: Florin Zamfirescu, Gelu Nițu, Nicolae Urs, Dorina Lazăr, Liana Mărgineanu, Iuliana Ciugulea, Sorin Postelnicu, Adrian Titieni, Adriana Trandafir, Ovidiu Voicu, etc., **în stagiunea 1989-90.**

Și lista mai poate continua...

La o primă analiză a actorului român, se observă că, la mijlocul secolului al XX-lea, se făcea teatru cu actorii formați la **Conservatoarele de Muzică și Artă Dramatică**⁸¹ (voi numi această școală de teatru, școala veche), ca, mai târziu, să iasă pe piață actorii formați de **Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică**⁸² (voi numi această școală, școala nouă). Folosesc cuvintele „vechi” și „nou” doar pentru a face o diferențiere de timp, nu de valoare, între cele două școli românești de teatru.

În deceniile cinci, șase, șapte ale secolului al XX-lea se întâlnește pe scenă generația de actori formați în școala veche, cu actorii formați la școala nouă de teatru.

Generația matură este reprezentată de actorii: Lucia Sturdza-Bulandra, Grigore Vasiliu-Birlic, George Calboreanu, George Vraca, Costache Antoniu, Marcel Anghelescu, Nicky Atanasiu, Aura Buzescu, Nicolae Bălțățeanu, Jules Cazaban, Sonia Cluceru, Emil Botta, Dina Cocea, Maria Filotti, Ion Finteșteanu, Alexandru Finți, Miluță Gheorghiu, Ion Talianu, Alexandru Giugaru, Marietta Sadova, Gheorghe Storin, Constantin Tănase (moare în 1945).

Aceasta este urmată de generațiile actorilor: Radu Beligan, Ion Lucian, Clody Bertola, Iurie Darie, Ion Dichiseanu, Toma Caragiu, Olga Tudorache, Florin Piersic, Stela Popescu, Alexandru Arșinel, Octavian Cotescu, Victor Rebengiuc, George Constantin, Amza Pelea, Dem Rădulescu, Mircea Albulescu, Gina Patrichi, Ion Caramitru, Valeria Seciu, Ștefan Iordache, Florin Zamfirescu, George Mihăiță, Horațiu Mălăele, Adrian Pintea, Maia Morgerstein, Dan Puric, ca să enumăr doar câteva din

⁸¹ În 1834 se înființează Școala Filarmonică din București, iar în 1936 se înființează Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași. Între 1938-1864 nu a existat nicio școală de teatru. În 1864 se înființează Conservatoarele de Muzică și Declamație de la București și Iași.

⁸² În 1950 se înființează Institutul de Artă Cinematografică și Institutul de Teatru I.L.Caragiale, care se vor reuni în 1954 într-o singură instituție: Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică I.L.Caragiale, prescurtat I.A.T.C.

numele importante ale scenei românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

O altă observație este legată de sistemul în care funcționau actorii în a doua jumătate a secolului al XX-lea: dacă în perioada 1944-48, actorii au funcționat atât în sistemul privat - companii particulare - cât și în teatrele de stat, după naționalizare, actorii din România au devenit angajații teatrelor de stat.

Din punct de vedere al pregătirii profesionale, avem de-a face cu actorii profesioniști (absolvenți ai unei școli de teatru), dar și cu actorii amatori (echipe studențești, muncitorești și școlare, din rândul cărora s-au format câțiva dintre viitorii studenți ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București).

În ceea ce privește concepția despre arta actorului, atât actorii școlii vechi, cât și cei ai școlii noi pledează pentru o interpretare cât mai aproape de viață, de firesc, de omenesc. Firescul interpretării actorului secolului al XIX-lea, de exemplu, nu este firescul interpretării actorului din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Firescul, omenescul, adevărul interpretării, acestea sunt expresii, forme de manifestare care răspund sau vin în întâmpinarea nevoilor societății prezentului.

Octavian Cotescu susține că actorul român a fost întotdeauna un actor al adevărului, al firescului:

„Dacă ascultăm astăzi un disc cu Nottara, mai ales noi, profesioniștii, îl categorisim imediat ca declamatoriu și chiar ne scapă un ușor zâmbet. Dar eu cred că el, atunci când a trăit, a fost un actor foarte adevărat și foarte natural pentru că se adresa unei anume sensibilități specifice momentului, etapei respective...Chiar dacă de la el s-au păstrat numai discuri în care este declamatoriu, colegii noștri în vârstă ne povestesc că el avea capacitatea de a renunța la această modalitate; o practica, pentru că așa era adevăratul teatru al epocii, pentru că la asta se emoționa publicul de atunci”.⁸³

Într-un interviu din 1960, acordat lui Valentin Silvestru pentru revista Teatru, actorul Ștefan Mihăilescu-Brăila își amintește:

„Eu am început să joc teatru fără să cunosc sistemul lui Stanislavski. Când am citit cărțile sale, m-a uimit cât de limpede răspunde propriilor mele frământări încă nedesluite. Totdeauna voi căuta să aflu substanța intimă a unui rol, ideea adâncă a autorului, pentru ca, aflându-le,

⁸³ Andrei Băleanu, Doina Dragnea – *Actorul în căutarea personajului*, Ed. Meridiane, București, 1981, p 103

să mă pot identifica întru totul cu personajul, să-l trăiesc. Totdeauna mă voi feri să atrag atenția spectatorilor că joc teatru”.⁸⁴

În primele decenii de la Eliberare, oamenii de teatru din România își manifestă preocuparea pentru arta teatrului prin susținerea dramaturgiei originale și atenția acordată regizorului și artei regizorale. Artă actorului se dezvoltă la umbra dramaturgiei și a regiei. Se organizau colocvii, laboratoare de creație în domeniul dramaturgiei și al punerii în scenă, dar nu laboratoare de creație care vizează arta actorului. Artă actorului s-a dezvoltat indirect, modificările în tehnica și artă interpretării decurgeau din dezvoltarea regiei și a dramaturgiei.

Valentin Silvestru subliniază importanța pe care oamenii de teatru români au acordat-o funcției regie, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când aceștia i-au recunoscut necesitatea în teatru:

„În puține țări există o definiție a regiei într-un statut al teatrului, de felul aceleia din **Reglement-ul** tipărit la Iași, în 1864, unde se vorbește <<**Despre regizor, ale sale drituri și îndatoriri**>>, stipulându-se în articolul 4, că principala îndatorire a acestui personaj privește <<**tot ce se atinge de izbutirea scenică a bucăților**>>. Iar de la începutul secolului al XX-lea, rolul său a fost perceput, ori măcar intuit, de dramaturgi, actori, de critici:

<<Regizorul are astăzi o însemnătate hotărâtoare...concepția lui asupra unei piese servă de bază interpretării artiștilor...toți cei ce joacă în piesă trebuie să urmeze această concepție. El este în laboratorul teatral, criticul antemergător criticii publicului și al criticilor de profesie>>. (Emil D. Fagure, în *Adevărul* din 19 octombrie 1905)”⁸⁵

Dramaturgia a jucat rolul principal în teatru secole de-a rândul și continuă să aibă întâietate în relație cu artă teatrului, în prima parte a secolului XX, chiar dacă regiei i se recunoaște, de ceva vreme, funcția. Regizorul acționează deocamdată ca un coordonator al tuturor elementelor ce compun spectacolul, el pune în scenă o reprezentare cât mai apropiată de cea a lumii construite de dramaturg. Decorul ajută la delimitarea spațiului scenei și la reconstituirea fidelă a spațiului descris de dramaturg. Decorul deservește, deci, dramaturgul.

⁸⁴ *Dialoguri despre teatru cu S.M.Brăila*, Teatrul nr. 12/1960, p. 74

⁸⁵ Valentin Silvestru – *Ora 19.30*, Ed. Meridiane, București, 1983, pp. 267-268

Actorul este preocupat în a da carne personajelor create de dramaturg și este coordonat de regizor. Proba de foc pentru actorul român din toate timpurile este însușirea personajului.

Dramaturgia realistă cere un nou tip de actor și o punere în scenă în consecință. Interpretarea exagerată a realismului a dezvoltat un naturalism nenatural în teatru. O parte din oamenii de teatru români ai deceniului al șaselea au clarificat cele două concepte (realism-naturalism), trăgând un semnal de alarmă în legătură cu aplicarea lor eronată în teatru.

Camil Petrescu ⁸⁶scrie despre mutațiile produse de aplicarea naturalismului în arta teatrului, descriindu-i efectele asupra dramaturgiei, actoriei și regiei, afirmându-și opoziția clară în ceea ce privește cultivarea acestui curent în arta teatrului. Naturalismul în teatru este, pentru Camil Petrescu, un „realism inutil încărcat și umflat fără semnificație, lipsă de bun simț, mitocănie artistică, parazitism intelectual”⁸⁷.

Analizând consecințele naturalismului asupra artei actorului, a artei regizorului și a dramaturgiei, Camil Petrescu afirmă în lucrarea *Naturalism în teatru*⁸⁸ că acestea sunt nocive. Din dorința de a se apropia de adevărul vieții, actorul se mișcă, vorbește firesc în scenă, dar pierde din fondul problemei personajului-rol, interpretarea sa devenind nepotrivită, necesară, formală. Ceea ce mi se pare interesant, în analiza făcută de

⁸⁶ Camil Petrescu (1894-1957) a fost un romancier, dramaturg, doctor în filozofie și poet român. A fost creatorul romanului românesc modern. De asemenea, a fost directorul Teatrului Național (1939) și membru al Academiei Române din 1947.

⁸⁷ Camil Petrescu – *Naturalism în teatru*, Revista Teatrul, nr. 3/1956, p 12

⁸⁸ „**Actorul naturalist** este actorul care vrând să **facă** ostentativ **adevărat pe scenă** își păstrează vocea lui naturală (voce pe care noi am numit-o cândva voce Costică) și care este cea mai mare calamitate a teatrului. Ba uneori îi îngroașă vulgaritatea. El crede că e bine să joace în Shakespeare **cu glasul lui de acasă**, cu vocea cu care se ceartă cu servitoarea (firește că acest actor naturalist nu știe cum apare accentul autenticității în arta teatrului, ce este o voce grea de sensurile concretului). Tot **ca la el acasă**, ori ca la cafenea, se mișcă actorul naturalist de la un capăt la altul al scenei – de obicei cu spatele la sală – și când se oprește, imită iscusit pe cel care mănâncă cireșe și scuipe sămburele ilustrativ. Sub motiv că Racine nu e natural, el îi va debita versurile ca într-o conversație întâmplătoare în jurul mititeilor de la birt. Pe Caragiale îl joacă strâmbându-se mult, cu o voce spartă ca un fund de butoi, fără să-i păstreze lumina, inteligența....

Montarea naturalistă a unei piese este aceea în care cele 34 de tablouri ale unei drame istorice sunt construite în cinci dimensiuni pe scenă, cu câteva etaje și cu toate acareturile respective, plus un grajd, o trăsură, pădurea și munții din fund, chiar dacă într-unele nu se schimbă decât trei replici...două tone de decor pentru trei sute de grame de text. Se cheltuiesc inutil bani grei...Se istovesc scrâșnind din dinți mașiniștii...se plictisesc și capătă gânduri negre spectatorii, așteptând în pauze interminabile, mai lungi decât tablourile respective, schimbarea decorurilor...

Autorul dramatic care încarcă inutil textul cu un limbaj pedant, de specialitate, care înfățișează, fără să fie cerute de necesitățile piesei, scene pretins copiate după natură” este un **dramaturg naturalist**.

Camil Petrescu, este că omul de teatru respinge mersul firesc pe scenă – vezi remarca despre mersul cu spatele la public – sau rostirea simplă a unor cuvinte mari – critica lui Camil Petrescu denotă respectul său pentru limba lui Shakespeare, Caragiale sau Racine și pentru profunzimea creației lor – dacă acestea trădează lumea creată de dramaturg. Astăzi abordarea firească a oricărui autor este primul pas în munca la rol, încă de la lectura la masă. Ceea ce lipsea actorilor, despre care vorbește Camil Petrescu, era metoda. Încercarea de a se mișca firesc în spațiul scenei - cu riscul de a pierde din profunzimea conținutului replicii sau a interpretării - în lipsa unei metode, mi se pare un pas înainte din punct de vedere al artei actorului, o evoluție, în comparație cu interpretarea din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când toate frazele erau frumos și clar rostite de către actorii așezați *cu burta la public*. Camil Petrescu sancționează, mai degrabă, forma lipsită de fond din creația actricească. În ceea ce privește încărcarea inutilă a spațiului de joc cu decoruri construite în amănunt, cu scopul de a reedita spații ca-n viață, Camil Petrescu susține poziția, afirmată înaintea sa de către Liviu Ciulei, în legătură cu rolul scenografiei în teatru.

În articolul *Teatralizarea picturii de teatru*⁸⁹, Liviu Ciulei atacă naturalismul în teatru, considerând că acesta sărăcește creația scenografică și obstrucționează creația regizorală.

Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București a fost și este un important laborator de explorare în arta actorului, de la introducerea, în studiul studenților-actori și regizori, a sistemului stanislavskian, până la punerea în practică a metodelor de lucru americane (Viola Spolin, Michael Chekhov). Acestea au la bază tot sistemul lui Stanislavski.

⁸⁹ „E drept, la prima lui apariție (prin 1887, la Theatre Libre, condus de Antoine) naturalismul avusese rol pozitiv. El se ivise ca un protest ridicat împotriva formelor meșteșugărești și a unui academism îmbătrânit. Dar, cu acest obiectiv inițial, îndreptățit, el înlocuise o eroare cu alta. Căci precizia, cu pretenții de restaurare arheologică, pe care o înfățișează un decor naturalist, contrazice calitatea esențială a operei dramatice, anume forța ei evocatoare; iar prin „exactitate”, decorul acesta nu marchează în arta dramatică, propriu-zis, un progres...”

Antoine luptase împotriva teatralismului prăfuit, căutând să surprindă adevărul în decor. El voise să împingă teatrul spre un adevăr mai uman, dar nu a izbutit să facă nimic sau mai nimic pentru poezia teatrului.

Antoine și-a dus lupta cu un fel de har mărginit, a cărui încăpățănare a fost salvatoare, deoarece atunci când acest mare director de scenă sfârșise prin a-și impune maniera, toată lumea era plictisită de ea, pentru că se putuse măsura încă o dată, în această artă, ca și în celelalte, antagonismul existent adeseori între exactitate (identitate) și adevăr” (în **Revista Teatrul** nr. 1/1956, p 53).

George Dem Loghin - rector al IATC în perioada 1970-72 - susține în cadrul unei reuniuni a Centrului Român al Institutului Internațional de Teatru de la București, din 1964, că pedagogia teatrală se sprijină pe teatrul realist și pe studiul sistemului lui Stanislavski. Studenții-regizori sunt pregătiți să lucreze cu actorii aplicând sistemul lui Stanislavski.

Într-un articol publicat în *Contemporanul*, din 11 iunie 1963, Mihai Dimiu (profesor de Regie la IATC) descrie experiența studierii și aplicării sistemului stanislavskian.⁹⁰

Mișcarea de reateatralizare începută de Ciulei în deceniul șapte, generează redefinirea spectacolului teatral și a școlii românești de regie. În acest context, actorul și arta sa suportă modificări calitative. De-a lungul deceniilor opt și nouă, actorul român întâlnește regizorul creator: **le metteur en scene**. Evoluția actorului se datorează influenței regizorului. Avem de-a face cu actorul „creat” de regizor.

Cu alte cuvinte, regizorul propune actorului o altă perspectivă în legătură cu personajul pe care urmează să-l întruchieze. În desfacerea rolului, actorul urmează traseul propus de regizor, care descifrează opera dramaturgului după o concepție proprie. În sprijinul acestei observații, voi prezenta re-tratarea aplicată de regizorul Dinu Cernescu piesei **Hamlet** de W. Shakespeare, consemnată de criticul Valentin Silvestru, în volumul **Ora 19.30**.

În punerea în scenă a piesei **Hamlet** de W. Shakespeare, regizorul Dinu Cernescu propune spectatorilor să asiste nu la drama unui om (Hamlet), ci la „*războiul tuturor contra tuturor*”⁹¹: prințul Fortinbras conduce o conspirație, ai cărei pioni – Horatio, Marcello și Bernardo – îi vor înscena lui Hamlet (interpretat de Ștefan Iordache) întâlnirea cu Fantoma, cu scopul

⁹⁰ „...Îmi amintesc pasionatele referate, repetiții și discuții de la clasa de regie, unde Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Nicolae Motric și mulți alții am deprins abc-ul teatral pe baza învățării lui Stanislavski...Am plecat...înarmați încă de la început cu o armă flexibilă și eficace. Unii am rămas mai „ortodocși” în aplicarea sistemului, alții, mai puțin, dar toți ne-am străduit să valorificăm marea moștenire stanislavskiană...”

În primii ani aveam tendința să mărunțesc totul în lucrul cu actorii, dându-le prea multe comportări cu obiectele. Am încercat altădată un spectacol la care nu mi-am desenat dinainte mișcarea, ci, pe fiecare fragment scenic, am clarificat actorilor mobilul respectiv, lăsându-i să acționeze liber, potrivit personajului. A ieșit un spectacol cinstit, dar total inexpressiv. Altădată, mi s-a părut școlăresc procedeul stabilirii supra-temei și a schemelor-perspectivă și, în consecință, spectacolul respectiv a fost flasc, ca un organism fără coloană vertebrală”. (Acest interviu apare și în volumul lui Marian Popescu: **Scenele teatrului românesc (1945-2004). De la cenzură la libertate**, Ed. UNITEXT, București, 2004, pp 95-95)

⁹¹ Valentin Silvestru – *Ora 19.30*, Ed. Meridiane, București, 1983, p 277

de a-l câștiga pe acesta de partea conspiratorilor, și de a-l răsturna pe regele uzurpator Claudius. Regina (interpretată de Gilda Marinescu) este părtașă la complotul înfăptuit de Claudius (interpretat de Alexandru Repan) și ucigașa Ofeliei (interpretată de Anda Caropol), despre care spune că s-a sinucis. Polonius (interpretat de Ștefan Radof) este un cancelar puternic, el coordonează securitatea regatului. Ofelia este, trup și suflet, în serviciul noului rege. Rosencrantz și Guildenstern sunt „două iscoade egale, șirete și răitoare, doi lingăi regali, trădători ai prieteniei, criminali potențiali”.⁹²

Școala românească de teatru

Școala românească de teatru din a doua jumătate a secolului al XX-lea se sprijină pe Sistemul lui Stanislavski. Profesori-actori și profesori-pedagogi precum: *Ion Cojar, Sanda Manu, Amza Pelea, Marin Moraru, Octavian Cotescu, Olga Tudorache, Grigore Gonța, Mircea Albulescu, Florin Zamfirescu, Adriana Marina Popovici, Gelu Colceag* au pornit de la sistemul stanislavskian, dezvoltând un stil propriu în lucrul cu studenții-actori. Au fost, la rândul lor, studenții actorilor și regizorilor absolvenți ai Conservatoarelor de Muzică și Artă Dramatică din București sau Iași, ori ai înaltelor școli de teatru din Viena sau Paris: *Ion Finteșteanu, Marietta Sadova, Irina Răchițeanu-Șirianu, George Dem Loghin, Ion Șahighian, Alexandru Finți, A. Pop Marțian, Beate Fredanov, Dina Cocea, Costache Antoniu, Jules Cazaban, Gerge Carabin, Constantin Moruzan*.

Eficiența metodelor de lucru, calitatea profesională a pedagogilor români ai acestei perioade, performanțele actricești ale studenților-actori români sunt recunoscute și respectate de către celelalte școli de teatru europene de-a lungul ultimelor decenii ale secolului XX, cu ocazia întâlnirilor din cadrul festivalurilor internaționale ale școlilor de teatru din epocă. Critica de specialitate a vremii a acordat în paginile revistelor lor - Teatrul, Secolul XX, etc - un spațiu în care informau comunitatea oamenilor de teatru în legătură cu prezența școlii românești la festivaluri, precum și cu premiile obținute de IATC de-a lungul vremii.

Preocuparea dintotdeauna a profesorilor institutului, a fost formarea unui actor înzestrat cu mijloacele și capacitățile necesare pentru a-și construi rolurile astfel încât să funcționeze cu adevărurile ființei lor, să fie capabili ca - pornind de la sistemul stanislavskian, peste care s-au

⁹² Valentin Silvestru – *Ora 19.30*, Ed. Meridiane, București, 1983, p 279

adăugat celelalte tehnici și metode de lucru: Brecht, Viola Spolin, Michael Ceckhov, Meyerhold - să lucreze la rolul în care au fost distribuiți. Prof. univ. dr. Florin Zamfirescu susține că dacă ți-ai însușit bine lecțiile primite în școala de teatru, iar mai apoi pe cele primite în teatru, ai să descoperi că nu tu lucrezi un rol, ci rolul te lucrează pe tine.

De la Tudor Vianu și cursul său despre arta actorului, nu avem un curs scris de arta actorului care să prezinte aplicat metodele de lucru ale profesorilor-pedagogi mai sus amintiți. Măiestria lor pedagogică s-a materializat în produsul viu: actorul absolvent – de la actorii generației de aur (Amza Pelea, George Constantin, Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc, Gheorghe Cozorici, ș.a.m.d.) la generațiile lui Florin Zamfirescu, Adrian Pinte, Horațiu Mălăele, Maia Morgenstern, Dragoș Pâslaru, Claudiu Bleonț, Emilia Popescu sau Marius Chivu.

În pedagogie, ca și în arta actorului sau în orice alt domeniu al artei: muzică, pictură, arhitectură ori dans, vorbim de stiluri și stiluri de lucru, fie că se operează în același sistem de valori ori în sisteme de valori diferite. Tradiția școlii noastre de teatru este cea stanislavskiană, dar lucrul cu studentul-actor se nuanțează de la un profesor la altul, în funcție de personalitatea și talentul pedagogic al fiecăruia. Căci în pedagogie, ca și în artă, ai nevoie de har sau talent, peste care așezi munca specifică devenirii. Nu întâmplător grupele de studenți purtau numele profesorului coordonator, de exemplu: clasa prof. Costache Antoniu, clasa prof. Beate Fredanov, clasa prof. Marietta Sadova, clasa prof. Ion Finteșteanu, clasa prof. Sanda Manu, clasa prof. univ. dr. Mircea Albulescu, clasa prof. Ion Cojar, clasa prof. univ. dr. Adriana Popovici sau clasa prof. univ. dr. Florin Zamfirescu. Studenții absolvenți ai acestor profesori primeau girul școlii, dar și al profesorului care i-a format.

Spuneam că nu ne-au rămas cursurile scrise ale marilor noștri profesori, de experiența cărora a beneficiat școala românească de teatru din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Avem, totuși volumul ***O poetică a artei actorului*** semnat de **prof. Ion Cojar** (1931-2009) și ***Actorie sau magie*** semnat de **prof. univ. dr. Florin Zamfirescu**, o serie de lucrări de specialitate ale **prof. univ. dr. Adriana Marina Popovici** și, bineînțeles, tezele de doctorat ale profesorilor Universității de Artă Teatrală și Cinematografică **I.L. Caragiale** din București (Gelu Colceag, Tania Filip, Doru Ana, ș.a.m.d.), lucrări care – unele - ating și domeniul pedagogiei artei actorului, dar nu tratează exclusiv acest subiect.

În acest subcapitol mi-am propus să analizez în special activitatea pedagogică desfășurată de către profesorii de arta actorului ai ultimelor două decenii ale secolului al XX-lea, în cadrul IATC/ATF/UNATC-ului. Acest fapt s-a născut din dorința de a prezerva experiența profesorilor prezentului. Am conștiința faptului că există o lipsă de informare în legătură cu activitatea profesorilor școlii noastre, aceasta fiind și în prezent, cea mai importantă școală superioară de teatru din România. În acest sens, mă simt dator să marchez aici existența lor profesională. Consider mai mult decât necesare: informarea asupra metodelor pedagogice aplicate de profesorii școlii noastre, cât și promovarea acestor personalități, în special în rândul studenților școlii noastre. Aceștia din urmă riscă să pășească necunoscători pe lângă unii dintre cei mai importanți profesori de arta actorului ai momentului, dacă nu se și întâmplă deja acest fenomen.

În fruntea profesorilor de arta actorului din a doua jumătate a secolului al XX-lea, în special din ultimele două decenii, este **pedagogul-regizor Ion Cojar**.

Acesta a preluat principiile Sistemului, dezvoltând o metodă de lucru cu studenții-actori. Metoda sa – **metoda Cojar** pentru lumea teatrală universitară bucureșteană– își are fundamentul teoretic în volumul **O poetică a artei actorului**. Ion Cojar subliniază aici un credo al pedagogului Cojar: arta actorului nu este arta teatrului, teatrul dovedindu-se, în cele din urmă, a fi dușmanul artei actorului. Practica artei actorului nu este unul și același lucru cu practica teatrală. Cojar face o distincție fundamentală între cele două obiecte specifice: teatru și școala de teatru. Primul tratează filozofia obiectului, pe când cel de-al doilea se ocupă cu filozofia metodei.

Experiența dezvoltată de-o viață în cadrul Catedrei de Artă Actorului la IATC/UNATC, dublată de experiența de regizor, la care adăugăm preocuparea pentru a teoretiza cele descoperite în practică, îl califică pe profesorul Ion Cojar drept cea mai importantă personalitate a școlii românești de teatru, imprimând acesteia preocuparea lucrului într-o metodă, în formarea viitorilor actori profesioniști.

Metoda Cojar se bazează pe două principii:

1). Artă actorului este un mecanism logic specific. („*Artă actorului este un mod de a gândi*” este dictonul preluat de întreaga comunitate universitară a școlii noastre de teatru), și

2). Artă actorului detectează, dezvoltă și exploatează potențialul de vulnerabilitate al studentului-actor.

Locul prielnic în care se pot pune în aplicare principiile oricărei metode de lucru cu studentul-actor este clasa de arta actorului. Ea presupune un colectiv de oameni care împărtășesc aceleași preocupări și, în mare măsură, aceleași idealuri profesionale, funcționând ca o echipă care se supune atât regulilor impuse de școala care i-a primit în rândurile ei, cât și profesorului-pedagog care este formatorul sau „antrenorul” acestei echipe. Actoria, prin natura desfășurării ei, este o meserie de echipă, iar acest fapt este descoperit de către studenții-actori încă din primele cursuri la UNATC, chiar din perioada admiterilor, proba Atelier (introdusă în metodologia examenului de admitere la UNATC în anii '90) presupunând - printre altele - examinarea individului în cadrul grupului.

Despre *echipa* în care lucrează studenții-actori, profesorul Cojar susține următoarele:

„**Clasa** de arta actorului e un atelier de experimentare și de recuperare a celor cinci simțuri, a tuturor tipurilor de memorie și imaginație, precum și a tuturor proceselor psihice de prelucrare efectivă, nu doar superficial simbolică și mimată a informațiilor senzoriale obținute prin raportarea corectă, onestă, la obiectele statice și subiectele dinamice, vii, precum și la evenimentele din mediul înconjurător, în relație permanentă cu dinamica situațiilor „obiective” și „convenționale” și prin respectarea strictă a temelor și a regulilor stabilite, până la însușirea **mecanismului** specific al creativității actorului, acela de a **transforma convenția (tema propusă) în realitate psihică procesual-obiectivă care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate.**

Cu alte cuvinte, ea înseamnă **cercetare și experimentare** practică, pentru însușirea în primă etapă a **mecanismului** specific prin care se realizează transformarea ficțiunii, a convenției în realitate psihologică concretă, obiectivă.

Temele de exercițiu, **rolul**, sunt convenții, **sisteme semiotice** (texte) ce se comunică literal, pe care actorul și le asumă și, prin imaginația substitutivă, le transformă în **sisteme materiale**, în realitate sensibilă, concretă, obiectivă și dinamică, exprimată comportamental. Acesta este, spus foarte simplu, primul nivel al **miracolului** scenic, ce constituie obiect de experimentare în atelierul de arta actorului”.⁹³

Ion Cojar este absolventul Facultății de Regie de teatru a IATC-ului, promoția 1956, la clasa prof. Aurel Ion Maican, Mihai Raicu, Nicolae Dinescu, Moni Ghelerter, Ion Șahighian. Activitatea didactică începe încă

⁹³ Ion Cojar – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paideia, București, 1999, pp 13-14

din 1954, fiind preparator la clasa prof. Aura Buzescu, apoi la prof. Dina Cocea. A lucrat ca asistent alături de Constantin Moruzan, A. Pop Marțian și Costache Antoniu.

Carierea sa regizorală este foarte bogată, fiind prezent cu spectacole la Teatrul Național din București, la Teatrul pentru Tineret și Copii din București, la Teatrul Mic și la Teatrul Ion Creangă.

Îndeplinește următoarele funcții: director la Teatrului Mic (între 1969-1972) și la Teatrul Național din București (între 1997-2000), șeful Catedrei de Arta Actorului, la Academia de Teatru și Film (între 1990-1997). Din 2002 este Societar de onoare al Teatrului Național din București, iar în 2005 i se acordă titlul de Doctor Honoris Causa al Universității de Artă Teatrală din Târgu-Mureș.

Profesorul-actor Florin Zamfirescu este una din personalitățile teatrale românești (vezi Capitolul IV), impunându-se și ca profesor la IATC, iar apoi ca Rector al UNATC (2000-2008). Acesta propune în **Actorie sau magie** o carte pentru actori, pentru aspiranții la meseria de actor, și nu numai, o carte în care prezintă etapele necesare formării unui actor complet. Capitolele cuprinse în cartea sa au titluri sugestive în acest sens: *Pasiunea, Adevărul, Imaginația, Empatia, Cultura, Spiritul de observație, Puterea de concentrare, Voința, Trupul tău, Sănătatea, Vocea, Farmecul, Autoanaliza, Urechea, Ochiul, Lucrul în grup, Inconștient-subconștient-inconștient, Eu – ca o membrană, Jocul, Improvozația, Memorizarea, Miraculosul mai, Miraculosul dacă, Simțurile, Acțiunea scenică*, ș.a.m.d.

Florin Zamfirescu îi numește pe studenții săi *actori nenăscuți*. Perioada școlarizării este pentru Florin Zamfirescu o perioadă gestantă, o perioadă în care studentul-actor crește, se descoperă, își însușește minimul necesar de mijloace, pentru a fi pregătit, odată cu absolența, să se nască. Pentru profesorul Zamfirescu, un actor se naște pe scena teatrului, printre profesioniști (actori, regizor, scenograf, coregraf, în sfârșit, întreaga echipă de teatru).

Profesorul Florin Zamfirescu aplică în lucrul cu studenții *drumul de la interior spre exterior* combinându-l cu *drumul de la exterior spre interior* în abordarea personajului-rol. Atmosfera pe care o creează profesorul Florin Zamfirescu în interiorul atelierului de arta actorului este una relaxată în concentrare. Este de părere că arta actorului este un proces ori foarte ușor, ori foarte greu pentru studentul-actor: este ușor dacă i-a înțeles principiile specifice, lucrând după metodă și este greu dacă acesta nu le aplică corect.

Despre relația studentului-actor cu personajul-rol, profesorul Florin Zamfirescu propune *miraculosul mai*. Prin acest concept, profesorul îl invită pe studentul-actor să trateze personajul-rol ca pe o ființă „mai...” decât el:

„Meseria de actor se face „mai în public decât orice altă meserie” și, cu toate astea, nu se vede procedeul. Dacă sunt eu, personajul dispăre, dar dacă nu sunt acolo, atunci nu e bine...Ce-i de făcut? Cheia stă într-un cuvânt miraculos: mai. Prin acest cuvânt, se poate crea o graniță între mine și personajul meu. Nu suntem „altcineva” atunci când suntem în rol, nu suntem nici noi înșine. Atunci? Devine simplu și constructiv, dacă socotim personajul nostru „mai” decât noi: personajul este mai deștept, mai urât, mai vesel, mai bătrân sau mai copil, etc., dar niciodată altfel, sau mai bine zis, doar așa devine altfel. Introducând cu atenție acest sacrificiu, vom fi noi înșine și totuși ceva se va schimba fundamental – o strălucire specială va apărea”.

O altă etapă de lucru care vizează relația actor-rol este, conform metodei Florin Zamfirescu, aceea a descoperirii și activării *eurilor* actorului-om. Așa cum arta actorului își găsește rădăcinile în viață, tot astfel actorul *moștenește* zestrea umanității lui. Omul, în viața de toate zilele, se descoperă îndeplinind mai multe funcții sau euri, de exemplu: sunt părinte, sunt profesor, sunt coleg, sunt șef, sunt prieten, sunt sfătuitor, toate existând în el concomitent. Aceste euri se activează pe rând, la un moment dat, în funcție de necesitățile cerute de realitatea obiectivă, în timp ce restul eurilor sunt trecute pe planul doi. Aceasta este poziția profesorului Zamfirescu în legătură cu *existența* și funcționalitatea eurilor omului, ele fiind și eurile actorului. Acestuia din urmă nu-i rămâne decât să și le conștientizeze, ca mai apoi să le folosească în munca la rol.

„Actoria este un mod de a gândi. (spune acesta parafrazându-l pe maestrul Ion Cojar). Axiomatic, pentru că viața este un mod de a gândi...Putem spune, deci, că Arta actorului este egal cu „a învăța să trăiești”. (Nu puține sunt în lume universitățile unde **Arta actorului** este o materie de studiu, pentru că, de fapt, toți trăim sub semnul teatrului, al imaginii, creatori de imagine sau beneficiari ai ei...). Orice act artistic propune un punct de vedere, posibil dar (și) subiectiv. Vreau să devin actor, adică interpret, și pentru asta va trebui să învăț subordonarea în fața celor care, folosindu-se de mine, vor construi o lume inedită!...Va trebui să mă pun la dispoziție...

Arta actorului este una din puținele modalități de magie care stă la îndemâna omului. În același timp, subliniez că teatrul este relație. Adică,

teatrul nu este nici ceea ce fac eu și nici ceea ce faci tu, ci ceea ce se întâmplă între noi...”⁹⁴

Am ales acest fragment din cartea lui Florin Zamfirescu pentru că este unul din fragmentele în care actorul își expune poziția sa față de arta actorului și crezul că *arta actorului este una din puținele modalități de magie* la îndemâna omului. Și un al doilea motiv pentru care am ales fragmentul de mai sus este acela că-mi ridică la plasă legătura cu un mare profesor-pedagog al școlii de teatru din a doua jumătate a secolului al XX-lea: **Adriana Marina Popovici**⁹⁵. Iată ce spune dumneaei, în volumul (teză de doctorat) *Lungul drum al teatrului către sine însuși*, despre locul și specificul artei actorului în ecuația lumii, precum și despre relația actorului cu arta sa: „...orice are legătură cu teatrul sau cu omul, poate fi implicit privit de pe poziția actorului, iar orice legătură cu actorul, de fapt, vorbește despre om. Sună cam „dostoievskian”, e adevărat, (vorba lui Kirilov, din Demonii: „Nu știu cum pot ceilalți oameni să se gândească și la altceva: eu unul, zi și noapte, nu mă gândesc decât la unul și același lucru”), dar acesta este adevărul. Granița dintre arta actorului și arta de a exista este destul de incertă și nu e chiar de mirare că omenirea a ajuns mereu să-l arate pe actor cu degetul ca să-l poată recunoaște...

Obişnuim adesea să spunem că arta actorului este, dacă nu paradoxală, cel puțin plină de paradoxuri. Aceasta însă, e un neadevăr și o prejudecată. Artă actorului e logică, existența actorului este paradoxală. Oglindirea, în sine, e un proces complex, e adevărat, dar absolut logic – uneori poate părea chiar mai aproape de exactitatea științifică decât de inefabilul artistic. Obiectul reflecției și natura „oglinzii”, însă, ni se relevă fulgurant, în discontinuitate paradoxală”.⁹⁶

Profesorul univ. dr. Adriana Popovici a absolvit IATC-ul în 1966, la clasa prof. George Carabin, George Rafael. Rolurile pe care le joacă la Casandra sunt: **Alma** din *Vară și fum* de Tennessee Williams, **Eugenie** din *Undine* de Jean Giraudoux și **Madame Vintilă** din *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian. Stagiatura și-o face la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, unde este **Păpușăreasa** din *Afară-i vopsit gardu’* de Alecu Popovici, **Celia** din *Neîncredere în foișor* de Nelu Ionescu, **Isolda** din *Tristan și Isolda* de Jean de Beer, **Fata** din *Răzvan și Vidra* de B.P.

⁹⁴ Florin Zamfirescu – *Actorie sau magie. Aripa pentru Ycar*, Ed. Privirea, București, 2003, pp 49-50

⁹⁵ Vezi Anexa 3: *Interviu cu Doamna Adriana Marina Popovici*

⁹⁶ Adriana Marina Popovici – *Lungul drum al teatrului către sine*, Ed. Anima, București, 2000, p 147

Hașdeu, **Alta** din **Act venețian** de Camil Petrescu, **Tereza** din **33 de scrisori anonime**, **Hilda** din **Femeia mării** de H. Ibsen.

Din 1968 îmbrățișează cariera pedagogică, în cadrul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București. În 1985 absolvă cursul postuniversitar de Regie teatru (De altfel, pune în scenă o serie de spectacole, dintre care amintim: **Joia dulce** de John Steinbeck, **Nora** de Ibsen, **Ultima oră** de M. Sebastian, **Treapta a IX-a** de Thomas Ziegler, **Steaua fără nume** de M. Sebastian, etc).

Este doctor în teatrologie cu teza **Funcția actorului în modernitatea teatrului european** (1998), pe care o publică în anul 2000, la Editura Anima, sub titlul **Lungul drum al teatrului către sine însuși**. Este, de asemenea, fondatoarea și conducătoarea revistei de studii, cercetări și experimente UNATC: **Atelier**, în paginile căreia publică lucrări de specialitate ale profesorilor și studenților UNATC, precum și propriile lucrări: *Pedagogia artei actorului* (2001), *Procesul comunicării scenice* (2001), *Paradigma Moliere* (2003), *Pentru o poetică modernă a teatrului realist* (2004-2005).

Îndeplinește, în cadrul UNATC, funcția de Șef de Catedră al secției de Arta Actorului, între 2000-2004, și este profesor colaborator al Facultăților de Teatru din Sibiu, Galați, Constanța, precum și al unor facultăți particulare de teatru: Universitatea Hyperion, Luceafărul, Ecologică, Spiru Haret. Este profesor al Școlii de studii doctorale din cadrul UNATC și susține cursurile de pedagogie ale Școlii masterale din cadrul aceluiași UNATC. În 2009, primește titlul de Doctor Honoris Causa al Universității Ovidius din Constanța, iar din luna decembrie a aceluiași an este Doctor Honoris Causa al Universității „Dunărea de Jos” din Galați.

Experiența pedagogică acumulată de prof. univ. dr. Adriana Marina Popovici s-a materializat în produsul viu: actorii-absolvenți, dar și în contribuțiile personale la dezvoltarea pedagogiei artei actorului.

Metoda Adriana Marina Popovici este o metodă proprie într-o interpretare sui generis a unor multiple influențe: *sistemul* stanislavskian (citit în cheia diverselor metodici argumentate, de la Lee Strasberg la Viola Spolin), metoda Cojar și psihanaliza (practica dicteului reprezentând un instrument curent de lucru la clasă și în creația actorului).

Practica dicteului are ca scop crearea sau descoperirea lumii interioare a personajului-rol. Exercițiul se poate aplica în faza de lectură la masă, (dar și ori de câte ori este necesar), astfel: studentul-actor, în trecerea de la o replică la alta, chiar de la un cuvânt la altul al rolului,

intervine cu **propriile** sale replici sau cuvinte. Acestea pot fi scrise sau spuse și au rolul de a întregi universul de gânduri al personajului-rol, și de a accesa universul intim al actorului-om prin declanșarea bagajului emoțional (sau activarea potențialului de vulnerabilitate).

Doamna Adriana Marina Popovici a vorbit despre aplicarea dicteului, precum și despre utilitatea lui într-un curs de arta actorului, într-un interviu acordat (în 2009) Patriciei Katona, studentă în anul II la Școala masterală din cadrul UNATC. Acest interviu este parte din materia de studiu propusă studenților de la Masterat, secția Pedagogie. Din acest material aflăm că ideea aplicării dicteului în lucrul cu studenții din școala noastră îi aparține doamnei Popovici. Dumneai mai declară că ideea de a aplica dicteul s-a produs la un moment dat, fiind rodul neprogramat al lecturilor timpurii din Freud. Din materialul înregistrat de Patricia Katona am ales să redactez următorul fragment, deoarece el susține motivația pentru care prof. univ. dr. Adriana Marina Popovici a ales să aplice dicteul în lucrul cu studentul-actor.

Așadar, aplicarea dicteului „a venit din nevoia de a înțelege corect studentul și de a-l lua ca aliat, adică de a ajunge la acel tip de comunicare dincolo de aparențe, dincolo de cuvânt. Și a mai venit din nevoia de a-l face pe student mai întâi să se exprime. Discuțiile, analogiile, punctele de sprijin, memoria afectivă, tot ce intră într-un dicteu fac un bun comun cu materialul uman al studentului. Practica dicteului e o modalitate eficientă de a-l conduce pe student, din aproape în aproape, să descopere întinderea universului scenic și să mai descopere că nu se poate lucra cu **țintă** fixă. Ținta este obligatoriu mobilă dacă studentul, punându-se în slujba temei sau a punctului de concentrare, funcționează cu întreaga lui ființă. Prin aplicarea consecventă a dicteului, acest lucru se petrecea fără să trebuiască să teoretizez eu, profesorul. Am avut clase de studenți care ajungeau să teoretizeze impecabil, făcându-și dicteul și analizându-și singuri munca. Acest fapt îi aducea în situația de a nu mai avea nevoie de mine decât ca reper: eu (profesorul) sunt acolo și ei (studenții) se pot confrunța cu mine, în măsura în care e necesar, pentru că de multe ori nu am ce să adaug. Ceea ce mi se pare cel mai important în lucrul cu studentul-actor este nu să îl fac să facă, ci să îl fac să știe să facă. **Ești un profesor cu atât mai bun cu cât studentul are, mai curând, din ce în ce mai puțină nevoie de tine**”.

Așadar, prof. univ. dr. Adriana Popovici aplică în lucrul cu studenții acest extrem de important exercițiu de conștientizare a propriei

performanțe. Conștientizarea se realizează post-factum. Studentul-actor, la sfârșitul unei „repetiții” (întâlnirea de lucru între doi sau mai mulți studenți-actori pe o scenă de studiu), își notează în scris sau verbalizează toate gândurile pe care personajul-rol le-a avut între replici, ajungând astfel în poziția de a-și analiza conștient propria performanță.

Ținem să subliniem că din ultimul deceniu al secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, prof. univ. dr. Adriana Popovici a susținut cursul ***Analiza procesului scenic***, un curs de teorie (aplicată) a artei actorului, în cadrul **Universității de Artă Teatrală și Cinematografică I.L.Caragiale**.

Anexa 3 a lucrării de față cuprinde selecțiuni dintr-un valoros interviu pe care prof. univ. dr. Adriana Marina Popovici l-a acordat doctorandului Adelaida Zamfira, interviu care a fost publicat în primul număr al revistei **Concept** al Centrului de Cercetări Teatrale al UNATC. În acest interviu *de ultimă oră*, pedagogul Adriana Marina Popovici formulează principiile de bază ale metodei sale, afirmându-și poziția pedagogică.

Profesorul Sanda Manu este un pedagog-regizor bun cunoscător al sistemului stanislavskian. Se diferențiază de Ion Cojar prin aceea că metoda sa combină lucrul din interior spre exterior, cu lucrul din exterior spre interior, în abordarea personajului-rol. Declară că aplică cele două abordări în același timp, mai puțin în anul I, semestrul I, când lucrează doar cu studentul (exerciții de atenție, coordonare, conștientizare corporală și gimnastică, exerciții pentru dezvoltarea simțurilor, exerciții de improvizație fără cuvânt), fără a utiliza dramaturgia.

Acordă o mare importanță studiului teatrului psihologic, pe care îl continuă cu studiul comediei dell'arte: „Teatrul meu este Stan și Bran și nu este deloc Chaplin; Chaplin este un foarte mare actor, dar este mecanic, a avut nevoie de o mască, el este acțiunea fizică, el este o prelungire a comediei dell'arte. Dar commedia dell'arte este mult mai suculentă decât propunerea lui Chaplin. Pe când Stan și Bran, aceștia sunt cu tot sufletul și transmit prin toți porii. Sunt credibili în fiecare secundă”. (Acesta este un fragment din interviul pe care Doamna Manu mi l-a acordat în luna august a anului 2009).

Declară că nu lucrează niciodată la fel. Fiecare generație de studenți vine cu suflul ei, cu nevoile și capacitățile ei, iar profesorul bun este acela care vine în întâmpinarea studentului, în opinia doamnei Manu.

Absolventă a secției de regie, promoția IATC-1956, la clasa profesorului Geoge Dem. Loghin, asistenți: Lucian Giurchescu, Petre Sava Băleanu și Horea Popescu, Sanda Manu își susține examenul de stat cu spectacolul **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian. Debutează la Naționalul din Iași cu **Tăunul** de E. Voynich, după care urmează o carieră la Teatrul Armatei/Nottara, la Teatrul Bulandra, la Naționalul bucureștean. Colaborează cu Teatrul Mic, Teatrul de Comedie, Teatrele din Piatra Neamț, Oradea, Cluj, Sibiu.

Din 1956 rămâne și profesor la catedrele de regie și actorie ale IATC-ului, dezvoltând o activitate pedagogică importantă. Îndeplinește și funcția de Șef de catedră al secției de Arta Actorului până în 2000, când se retrage din UNATC.

A scos 14 promoții de actori, dintre care amintim: Radu Gheorghe, Mircea Constantinescu, Mircea Diaconu, Dan Nuțu, Cristina Stamate, George Mihăiță, Gelu Nițu, Ion Chelaru, Virginia Mirea, Viviana Alivizache, Florin Anton, Victoria Cociaș, Claudiu Istodor, Oana Pellea, Mihai Constantin, Cătălina Mustață, Marius Capotă, Vlad Ivanov, ș.a.m.d.).

„Actoria este o artă rapidă” este de părere Sanda Manu. Are o mare încredere în capitalul de talent al românilor, dar și în selecția pe care o face publicul. Pentru dumneaei, publicul este acela care validează un actor sau un regizor, iar actoria este capacitatea actorului de a spune o minciună credibil, cu credință, ca și cum ar fi un adevăr.

Cariera doamnei Manu este foarte bogată. În prezent susține cursul de arta actorului la Facultatea de Teatru din cadrul Universității Spiru Haret. Din 2009 este Doctor Honoris Causa al UNATC.

Am întrebat-o pe doamna Manu ce-și amintește din acest iureș al teatrului, între repetițiile cu actorii și cele cu studenții-actori, victoriile sau înfrângerile repurtate după fiecare premieră, cursurile de actorie cu obișnuitele sușuri și coborâșuri. Mă așteptam să primesc un răspuns care să sune cam așa: „Îmi amintesc secvențe de lucru, crize de creație, bucuria unei reușite profesionale”. Doamna Manu mi-a răspuns simplu:

„Îmi amintesc ce se întâmpla atunci în viața mea personală: îmi amintesc privirea soțului meu (Ștefan Tapalagă), zâmbetul fetei mele, atenția și grija bonei fără ajutorul căreia nu aș fi putut avea experiența de mamă. Am amintiri despre viața mea personală”.

Un alt profesor-pedagog al școlii noastre de teatru a fost actorul și profesorul **Octavian Cotescu**. Șef al Catedrei de Arta Actorului, iar mai

apoi Rector al IATC, Octavian Cotescu a desfășurat o intensă activitate pedagogică, între 1960-1985.

Era de părere că: „Principiul major al școlii noastre mi se pare a fi exprimarea adevărului interior, iar adevărul interior este același peste tot: transa lui Grotowski e tot un adevăr interior, și exprimarea unor stări-limită, utilizată de actorii lui Peter Brook...”.⁹⁷

Octavian Cotescu a fost pentru studierea lui Brecht în școala de teatru, considerând că studiul teoriei distanțării brechtienne este o ocazie foarte bună de a se împlini a studenților-actori. Considera că o întrepătrundere a metodelor de lucru (sistemul stanislavskian și distanțarea brechtiană) este un principiu de urmat în lucrul cu studenții-actori: „...am curajul să afirm că, studiindu-l pe Brecht (opera), aplici în creație, în vederea rezultatelor, sistemul lui Stanislavski; școala de teatru americană, Lee Strasberg, Elia Kazan, sau excelentul profesor Michael Ceckhov, dezvoltând „sistemul”, nu ignoră exercițiile lui Artaud și tehnicile teatrului japonez...Școlile de teatru au căpătat un singur scop: cucerirea publicului prin adevăr artistic”.⁹⁸

În acest sens, acesta a pus în scenă studii din Opera de trei parale de Brecht sau a lucrat bucăți din Domnul Puntila și sluga sa Matti, cu studenții-actori de-a lungul anilor II, III și IV de studiu. Lucrând la aceste materiale, a realizat cât de importante sunt studiile muzicale pentru un actor: „...studiul muzical este indispensabil actorului în teatrul de azi. Dezvoltă profesionalitatea, stimulează multiplicitatea mijloacelor. În tinerețea și studenția noastră nu se făceau asemenea studii, de aici și timiditatea noastră față de musicaluri...”⁹⁹

Octavian Cotescu a investit energie și încredere atât în rolurile pe care le-a creat în teatru și film, în actorii pe care i-a format cu dăruire, în școala pe care a condus-o cu sacrificii și pricepere (IATC-ul de odinioară), în interviurile acordate unor cronicari și oameni de litere, cât și în profesorii-pedagogi ai școlii românești de teatru de care s-a îngrijit.

Următoarea personalitate care a contribuit la evoluția școlii teatrale românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea este omul de teatru **Gelu Colceag**.

Gelu Colceag este un profesor marcant al școlii noastre de teatru, experiența și pasiunea sa pentru teatru, precum și afinitatea cu pedagogia

⁹⁷ Mira Iosif - *Dialog de atelier cu Octavian Cotescu*, în Revista Teatrul nr. 3/1975, p 40

⁹⁸ Idem 97, p 39

⁹⁹ idem 97, p 40

artei actorului certificând în persoana acestuia o personalitate în peisajul universitar teatral românesc.

De formație actor, ca mai apoi să se dezvolte și ca regizor, Gelu Colceag a parcurs etapele firești în ierarhia academică până la gradul de profesor universitar doctor al universității în care s-a format ca om de teatru.

A absolvit secția Actorie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, în anul 1971, la clasa profesorului Constantin Moruzan, asistent Mihai Mereuță, unde i-a avut colegi pe Florin Zamfirescu, Tamara Crețulescu, Ștefan Velniciuc, Mircea Diaconu, George Mihăița, Gabriel Iencek, Mihai Perșa.

Amintim câteva din producțiile în care a performat ca actor în teatru: în „Alexandru Lăpușneanu” după C. Negruzzi, în regia lui Dan Micu (Studioul Casandra, 1970-71), în „Turandot” de Carlo Gozzi, în regia lui Dan Micu (Teatrul de Stat din Tg. Mureș, 1971-72), în „Pardon...Scuzați...Bonsoar!” de Mihai Maximilian, în regia lui Nicolae Dinescu (Teatrul de Revistă), în „Trei gemeni venețieni” de Collato, în regia lui David Esrig (T.N.B., 1975), în „Cabala bigoților” de Bulgacov, în „Tartuffe” de Moliere și în „Hamlet” de W. Shakespeare, în regia lui Al. Tocilescu (Teatrul Bulandra, 1980-85), în „Barymore” de William Luce, alături de Ștefan Iordache (TNB, 1999), în regie proprie, dar și în film: în „Vis de ianuarie” (1979), în regia lui Nicolae Oprițescu, în „Aurora” (2010), în regia lui Cristi Puiu, „Poziția copilului” (2013), în regia lui Călin Peter Netzer, „Bacalaureat” (2016), în regia lui Cristian Mungiu, „6.9 pe Scara Richter” (2016), în regia lui Nae Caranfil, „Să nu ucizi” (2019), în regia lui Gabi Șarga și Cătălin Rotaru.

A urmat cursurile postuniversitare de regie, pe care le-a absolvit în 1986.

Cariera sa regizorală cuprinde o serie de spectacole, dintre care amintim: „Victor sau copiii la putere” de Roger Vitrac, la Teatrul Bulandra (1993), „Regina mamă” de Manlio Santanelli, la TNB (1997), „Tacâmuri de pui” de Gyurko Laszlo, la Teatrul Bulandra, „Tango” de S. Mrozek, la Teatrul Bulandra, „Don Juan a la Russe” după A. P. Cehov, la Teatrul Odeon (1997), „Cotletele” de Bertrand Blier, la TNB (1998), „Stele în lumina dimineții” de Alexandr Galin, la Teatrul Odeon (1999), „Barymore” de William Luce, la TNB (1999), „Cadavrul viu” de Lev Tolstoi, la TNB (2001), „Tango” de Slawomir Mrozek, la Teatrul Bulandra (2001), „Veronika se hotărăște să moară” după Paulo Coelho, la Teatrul Odeon

(2003), „A douăsprezecea noapte” după W. Shakespeare, la Teatrul de Comedie (2003), „Ce formidabilă harababură” de Eugene Ionesco, la Teatrul de Comedie (2005), „Moartea lui Tarelkin” de A. V. Suhovo Kobalin, la Teatrul Metropolis (2009), „Cui i-e frică de Virginia Woolf?” de Edward Albee, la Teatrul de Comedie (2010), „Visul unei nopți de vară” de W. Shakespeare, la Teatrul Mic (2011), „Pensiune completă” de Pierre Chesnot, la Teatrul Mic (2012). În 2009 a fost laureat cu premiul UNITER pentru întreaga activitate ca regizor.

Desfășoară o susținută activitate de creație în televiziune, ca regizor („Grupul Vouă”, Antena 1, 1997-99, „Clubul de comedie”, TVR, 2003-2004, dar și „Gala Premiilor TvMania, 2004-2009) și co-scenarist („Ultimul stinge lumina”, TVR, 2003 și „Agenția matrimonială”, Antena 1, 2005). Este regizorul artistic al spectacolelor „Concert de Craciun” cu Ștefan Bănică jr., între 2003-2009.

A scos promoții de actori, dintre care amintim: Oana Ștefănescu, Ionel Mihăilescu, Cornel Scripcaru, George Ivașcu, Mihaela Teleoacă, Radu Gabriel, Marius Gâlea, Marius Florea Vizante, Gheorghe Ifrim, Cristian Crețu, Alina Berzunțeanu, Mihai Bendeac, Mirela Zeța, Andreea Grămoșteanu.

A îndeplinit funcția de decan al Facultății de Teatru a UNATC între 1991-1997 și între 2001-2007, precum și pe cea de rector al UNATC între 2008-2012.

A fost directorul artistic al Teatrului Național din București între 1997-2001 și al Teatrului de Comedie între 2002-2006.

Consideră că e nevoie de talent pentru a fi un bun manager, finalizând fiecare mandat pe care l-a îndeplinit de-a lungul timpului în calitate de director, decan și rector.

În 2002, obține titlul de Doctor în Teatru cu teza „Ficțiuni scenice în tipologia omului de prisos”, pe care o publică, sub titlul „Oameni de prisos în lumina rampei”(2006). Este, de asemenea, autorul volumului „Ipostaze cehoviene” (2009).

Am convingerea că toate aceste experiențe au contribuit la formarea și dezvoltarea pedagogului Gelu Colceag, demnitate pe care a onorat-o continuu, înca de când Octavian Cotescu i-a propus să îmbrățișeze și o carieră universitară.

Ne-a destăinuit că-și dorește ca profesorii școlii noastre să-și dedice timp activității pedagogice, dar să nu-și neglijeze meseria de bază (actor, regizor, scenograf, coregraf, etc). Consideră că un pedagog are

nevoie de timp, spațiu și experiență profesională pentru a se dezvolta armonios, ca mai apoi să formeze actori, în cazul de față, aplicând și dezvoltând metode coerente într-un sistem teatral universitar unitar. Pledează pentru formula ideală de a-ți împărți timpul între meserie și profesorat, astfel încât să nu le compromiți, ci mai degrabă să le potențezi creator. Recunoaște că este un sacrificiu pe care artiștii-profesori se văd nevoiți să îl facă câteodată, pentru a onora atât cerințele meseriei, cât și pe cele ale profesoratului. Este greu, aproape imposibil, să nu trădezi una din vocații, în detrimentul celeilalte, însă Gelu Colceag pledează pentru găsirea echilibrului între cele două tipuri de activități, complementare, de altfel.

Este un ideal pe care profesorul dr. Colceag îl numește sacrificiu, fără a suna patetic. Un ideal pe care politicile economice și teatral-universitare nu-l pot susține. De altfel, profesorul și „*omul de școală*” Gelu Colceag este un idealist cu picioarele bine înfipite în solul atât de variat al artei teatrului.

Din aceste considerente, Gelu Colceag este **paradoxal**. Interesându-ne despre activitatea de ultimă oră a profesorului Colceag, am descoperit că titlul provizoriu al celei mai importante cărți la care lucrează în prezent este „Paradoxul artei actorului: între autonomie și dependență”. Lucrarea este rezultatul activității pedagogului Colceag și reprezintă un material valoros pentru școala românească de teatru.

Se pare că fiecare pedagog dezvoltă propriul sistem, iar metodele de lucru se modifică de la o vârstă profesională la alta și de la un student la altul.

Pentru prof. univ. dr. Colceag pedagogia este creație. Da, așa este, pedagogia este un act de creație, iar metoda este punerea în formă a acestui act de creație. Metoda este „cum?”-ul și sistemul este „ce?”-ul.

L-am întrebat pe prof. univ. dr. Gelu Colceag care este poziția sa în legătură cu munca de cercetare și aplicare în arta actorului și dacă ce a descoperit, de-a lungul a 30 de ani de experiență pedagogică, este un sistem sau o metodă? Răspunsul său nu s-a lăsat așteptat:

„Sistemul este partea rațională, cât de cât obiectivă, pe câtă vreme metoda este partea subiectivă, personală, mult mai complexă și cu un rezultat finit. Eu propun un **îndrumar**, un ghid de reguli, trasee și norme. Contribuția mea se află în felul în care le-am legat. Evident că toate se revendică din cele două mari sisteme: Stanislavski și Meyerhold, în opinia mea. Felul în care aplic acest îndrumar se poate chema metodă, dar este riscant să afirm că așa avea doar una! Un pedagog schimbă metoda în

funcție de studentul cu care lucrează. Așadar, un sistem și, câți studenți, atâtea metode! Iar realizarea finală, către care aspirăm, dar puțini o și concretizăm, este MANUALUL – adică ansamblul de mijloace socotite proprii, cu un numitor comun, care este sistemul!”.

Aprig și foarte aplicat, Gelu Colceag declară că datoria de profesor este cea pe care simte că a îndeplinit-o cel mai bine, aceasta fiind meseria în care se simte cel mai performant.

Într-o miniconferință pe tema „Direcții ale pedagogiei artei actorului în România”, desfășurată la Centrul Cultural Român de la Paris în toamna anului 2011, Gelu Colceag își declină identitatea de pedagog, precum și credo-ul artistic în domeniul atât de divers cercetat al pedagogiei artei actorului.

Parcurgând materialul enunțat de profesor cu această ocazie, se desprind câteva principii de bază în procesul de formare a actorului: principiul analizei procesualității scenice prin intermediul structurilor textului dramatic, principiul punerii în practică sau principiul aplicării și principiul exersării mijloacelor.

Primele două principii se susțin și se completează reciproc, acestea punând studentul-actor în condiția de om care gândește și acționează just, într-o situație propusă de o structură dramatică. Se activează astfel fondul care generează forma. De aici se poate descoperi drumul invers, al formelor care să direcționeze spre fond. Oricare ar fi parcursurile, ele sunt susținute de principiul exersării mijloacelor, iar rezultatele obținute sunt esențiale pentru un viitor actor profesionalizat.

Școala de teatru deschide calea spre observație, ca prim stadiu al învățării în arta actorului, activându-se principiul aplicării. În opinia prof. univ. dr. Gelu Colceag, orice om talentat poate să devină actor, cu condiția ca acesta să depășească stadiul de amator, urmând cursurile unei școli superioare de teatru. Astfel, talentatul amator are ocazia, de a se profesionaliza într-o meserie care, încetul cu încetul, îi va deveni o a doua natură: „Actoria devine astfel un reflex, un mecanism al dezvoltării și supraviețuirii”.

Următorul citat sintetizează cel mai bine poziția omului de teatru Gelu Colceag față de „*misterioasa profesie*”, cum o numește domnia sa: „Asemeni unui schior, care într-o probă de slalom trebuie să parcurgă un traseu delimitat de porți obligatorii, și actorul trebuie să parcurgă, în timpul unui spectacol, un traseu delimitat de modificări comportamentale și afective obligatorii. Acest traseu este reprezentat de totalitatea unităților de

acțiune (replici, acțiuni fizice, stări emoționale), pe care actorul le va înfăptui în numele unui personaj – ficțiune a textului literar-dramatic. Cu alte cuvinte, traseul este rolul, iar actorul este vehiculul cu care personajul parcurge rolul. Actorul actualizează potențialitatea complexă personajului din piesa de teatru și transformă, astfel, un sistem mort (textul ca o înșiruire de semne grafice pe o foaie de hârtie) într-unul viu (personajul care există și acționează sub privirile publicului).

Relația actor-personaj este interdependentă: actorul îi cere personajului hainele, vorbele, acțiunile, iar personajul îi cere actorului să-l întrupeze cu verosimilitate, în conformitate cu natura sa profund umană. Asemeni cântecului sirenei către Ulisse, este chemarea personajului către actor: „**Fă-mă așa!**”. Iar asemeni eroului lui Homer, actorul trebuie să reziste tentației. Este un îndemn înșelător, în a cărui capcană cad adesea actori tineri, dar și cei cu mai multă experiență. Dacă va descoperi în partitura din textul dramatic calea cea dreaptă și sigură către personaj, actorul nu are cum să greșească. Pentru asta, va trebui să-i ceară personajului răspunsuri la întrebările esențiale: **ce fac? și de ce fac ce fac?**”.

Poziția profesorului Colceag nu este în opoziție cu sistemul stanislavskian, dimpotrivă. Nu este în opoziție nici cu Meyerhold, de asemenea.

Este adeptul metodei David Esrig, pe care o aplică atât ca pedagog, cât și ca regizor. Alături de David Esrig dezvoltă o bogată experiență, acesta din urmă fiindu-i atât profesor, cât și mentor, în perioada când Gelu Colceag lucra în echipa sa, ca actor al Naționalului bucureștean (1972-75). Este, de altfel, primul om de teatru pe care Gelu Colceag îl revendică drept mentor.

Ion Cojar este un alt important om de teatru care a influențat cariera profesorului Colceag. Acesta a preluat dictonul Cojar potrivit căruia arta actorului reprezintă un mecanism logic specific, interpretându-l în propriul sistem, în primul rând ca mod de gândire, și abia în al doilea rând, ca un mod de acțiune.

Așadar, orice teoretician-practician serios respectă și ia în considerare munca și metodele celorlalți practicieni. Numai într-o asociere de metode se pune în valoare o altă metodă în arta actorului.

Profesorul Colceag susține procesualitatea scenică, pe care o traduce în cheie personală, propunând o schemă simplă, clară, însă complexă, de la „cine?” la „cum?”. În lucrul la rol, actorul „își caută propria

necesitate pentru a acționa. Principala caracteristică a profesionistului este identificarea acțiunilor”.

Când actorul trece de la identificarea acțiunilor la acțiune, acesta traversează procesualitatea scenică, prin parcurgerea etapelor: preluare, prelucrare (cu subetapele conștientizare și opțiune) și acțiune, pe care prof. univ. dr. Colceag le descrie în amănunt.

Nu în ultimul rând, principiul exersării mijloacelor este acela care, pentru Gelu Colceag, stă la baza formării viitorului profesionist în ale artei actorului: „...pentru a fi actor de teatru trebuie, în primul rând, să-ți dezvolti și să-ți stăpânești foarte bine mijloacele de expresie. Ca în orice artă, șlefuirea mijloacelor presupune o pregătire lungă, care impune efort și tenacitate”. Profesorul Colceag acordă o mare importanță perioadei de șlefuire a mijloacelor de expresie ale actorului, stăpânirea și aplicarea lor justă și justificată făcând diferența clară între un actor profesionist și un amator, iubitor de teatru.

Cu câtă tărie, directețe, forță își afișează și susține poziția în legătură cu pedagogia și practica artei actorului, cu atâta calm, deschidere, libertate și tandrețe, aș numi-o, își manifestă chemarea de pedagog atunci când este în clasa de arta actorului, alături de studenți. Este ceea ce am descoperit lucrând cu profesorul Colceag. Mi-a propus, pe vremea când eram preparator, să lucrez alături de studenții masteranzi, ca actriță de data aceasta, într-un proiect teatral în limba franceză, distribuindu-mă în Dorinne din „Tartuffe” de Moliere. Sigur că pe vremea aceea (în 2007) era atât decan, cât și profesor și regizor. Așadar, avea multe sarcini la care să răspundă. Cu toate acestea, în cele câteva întâlniri de lucru, am descoperit că este foarte inspirant să lucrezi sub bagheta profesorului Colceag. Îți dă voie să descoperi, îți dă încredere să lucrezi, îți creează senzația unei mari libertăți de exprimare. Este calm, iubitor, deschis, iar la sfârșitul unei „repetiții” îți oferă un feed-back clar, simplu, motivant. Așa că, pentru mine, Gelu Colceag este un pedagog. Și este paradoxal. Paradoxul este dat de combinația de forță, duritate a convingerilor și teoriilor despre arta actorului și tandrețe, liniște și libertate oferite în lucrul cu studenții-actori, definindu-și, astfel, stilul pedagogic: paradoxal.

În prezent, este directorul Teatrului Mic din București.

Profesori-actori precum **Grigore Gonța, Alexandru Repan, Mircea Albulescu, Dem Rădulescu, Olga Tudorache, Adrian Pinte, Doru Ana, George Ivașcu** au aplicat, pe lângă metoda tradițională a școlii, o abordare personală în lucrul cu studenții lor, abordare pe care aș numi-o

exemplul personal. Asta nu înseamnă anularea individualității și originalității studentului – deși se poate aluneca pe panta imitației – ci presupune o privire dinafară a unui traseu actoricesc. Profesorul-actor propune, astfel, o altă cale de a observa, de a înțelege, și nu în ultimă instanță de a-și inspira studentul actor.

Doru Ana este unul dintre profesorii prezentului, a fost Șeful Departamentului de Arta Actorului din cadrul Facultății de Teatru a UNATC București, este profesor coordonator al unei clase de Arta Actorului de aici, actor activ al Teatrului Bulandra și interlocutorul meu într-un interviu pe teme pedagogice.

Doru Ana a absolvit IATC-ul în 1980, la clasa Prof. Univ. Olga Tudorache, Florin Zamfirescu.

A făcut parte din colectivul Teatrului I.Vasilescu din Giurgiu (1980-84), a jucat, apoi, la Teatrului Dramatic din Brașov (1984-87), iar din 1987 este actor al Teatrului Bulandra din București. A întruchipat aproape șazece de roluri în teatru, dintre care amintim: **Trahanache** în *O scrisoare pierdută* de I.L.Caragiale (în regie proprie), **Jupân Dumitrache** în *O noapte furtunoasă* de I.L.Caragiale (regia: Gelu Colceag), **Vasili Pok.** în *Audiția* de A. Galin (regia: Mircea Cornișteanu), **Ivan Pavlovici Omletă** în *Căsătoria* de N. Gogol (regia: Y. Kordonskiy), **Don Ciro** în *Depretore Vincenzo* de E. De Fillipo (regia: Horațiu Mălăele), **Stomil** în *Tango* de S. Mrozek (regia: G. Colceag), **Korotkov** în *Cadavrul viu* de A. Tolstoi (regia: G. Colceag), **Barach** în *Turandot* de C. Gozzi (regia: Cătălina Buzoianu), **Stalin** în *Stalin și bufonul* de G. Allende (regia: I. Cojar), **Cebutâkin** în *Trei surori* de A.P.Cehov (regia: A. Darie), **Fortimbras** în *Hamlet* de Shakespeare (regia: A. Tocilescu), **Sacerdote** în *Uriașii munților* de Pirandello (regia: C. Buzoianu), **Ripafrata** în *Hangița* de C. Goldoni (regia: E. Mercus), **Bufonul** în *Cum vă place* de Shakespeare (regia: F. Fătuțescu), **Toma** în *Răceala* de M. Sorescu (regia: D. Micu), **Benedick** în *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare (regia: C. Popa), **Ionel** în *Take, Ianke și Cadâr* de V.I.Popa (regia: C. Popa), **Marcu** în *Acești îngeri triști* de D.R.Popescu (regia: R. Dinulescu).

Are o carieră impresionantă în film. A turnat în peste treizeci de producții cinematografice și de televiziune: a fost **tata Nușu** în *După dealuri* (regia: Cristian Mungiu), **Sandu Anghel** în *Pariu cu viața* (regia: Borundel, Fotea, Luncașu), **Lefărdau** în *Visul lui Adalbert* (regia: Gabriel Achim), **Nașul** în *Francesca* (regia: Bobby Păunescu), **Comisarul Neagu** în *Schimb valutar* (regia: Nicolae Mărgineanu), **Benzinarul** în *4 luni, 3*

săptămâni și 2 zile (regia: Cristian Mungiu), **Vecinul Sandu Sterian** în **Moartea domnului Lăzărescu** (regia: Cristi Puiu), **Doncea** în **Marfa și banii** (regia: Cristi Puiu), **Penny Picher** în **Clockmaker** (regia: Christopher Remy), ș.a.

Din dialogul cu profesorul-actor Doru Ana, am desprins câteva idei de bază despre pedagogia artei actorului, despre rolul și locul pedagogului în schema formării actorului prezentului, despre crezul și idealul său pedagogic.

„Ucenicia (n.n. în practica pedagogică) mi-am făcut-o cu profesorii Zamfirescu, Cojar și Colceag. Apoi mi-am urmat propriul drum în pedagogie. Am ajuns, astfel, să descopăr că menirea noastră, a profesorilor de Arta Actorului, este aceea de a fi antrenori. Nu dăm talent, nu schimbăm caractere, ci șlefuiim niște date. Eu asta fac în întâlnirea mea cu studenții: îi ghidez, le urmăresc evoluția, îi antrenez. Îi duc cât mai aproape de olimpiadă, dar în concurs aleargă singuri...”.

Pentru a-și îndeplini menirea, profesorul Doru Ana aplică și explică următoarele principii:

„1. Teatrul este o altă realitate. (Această **altă** realitate se inspiră din viața de zi cu zi, dar nu este viață de zi cu zi. Altfel riscăm să transformăm firescul în banal, iar adevărul în simplism).

2. Arta Actorului este un mod de a gândi, iar mijlocul de a obține asta este prin sugestie. (Așadar, cred că studentul-actor trebuie să învețe să lucreze cu sugestia. Cred într-o simbioză între metoda Cojar și aplicarea sugestiei în lucrul cu studentul-actor).

3. Scopul studiului Artei Actorului este întruchiparea. Însă întruchiparea nu este compoziție. (Se ridică următoarele întrebări: **Să fug de personaj?** De ce? **Să intru în pielea personajului?** Cum??? Răspunsul meu este: Cred în întruchipare. Interviuul este primul pas spre întruchipare. Informația culturală este un alt pas. Lucrând cu informația culturală, lucrând la interviu, încetul cu încetul ajungi la întruchipare, la metamorfozare”).

Idealul în pedagogia Artei Actorului este, pentru profesorul-actor Doru Ana, antrenarea personalităților creatoare unice, a individualităților artistice care să activeze profesionist și profesionalizat în peisajul teatral românesc. Obține titlul de doctor în teatru și este prof. univ. dr. al Facultății de Teatru a UNATC, București.

Formarea actorului prezentului într-o școală a prezentului este o preocupare a pedagogilor de la noi. În România funcționează, la ora

actuală, zece școli superioare de teatru în cadrul următoarelor instituții de învățământ: UNATC „I.L.Caragiale” din București, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iași, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, Universitatea din Craiova, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Universitatea „Ovidius” din Constanța, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, Universitatea „Spiru Haret” și Universitatea Hyperion, ambele din București.

În perioada 23 iunie – 1 iulie 2012, UNATC a găzduit prima ediție a unui festival al școlilor de teatru din România, intitulat **Actul I Scena 1**.

Festivalul a fost un eveniment important deoarece am avut ocazia să văd un produs *de ultimă oră* al fiecărei dintre școlile de teatru mai sus amintite. Reprezentațiile au valoare *documentară*, ele fiind, în ultimă instanță, o radiografie a școlilor superioare de teatru din România prezentului.

În legătură acest eveniment care a făcut posibilă întâlnirea școlilor superioare de teatru din România sub aceeași cupolă, Rectorul de atunci al Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, prof. univ. dr. Adrian Titieni declara în caietul program al festivalului:

„Cred în asemenea întâlniri, mai ales la început de carieră. Ele pot genera nebaneuite, neașteptate și fericite descoperiri...Vă doresc să rămâneți aproape de această minunată profesie al cărei conținut creativ este omenescul, să nu uitați că ar trebui să aveți știința de a pune lumii oglinda în față, ideal, nedeformată, că, în ultimă instanță aveți o funcție socială importantă, sunteți purtătorii de cuvânt ai frumosului, binelui, adevărului, bunului simț, normalității”.¹⁰⁰

Despre același festival și despre scopul apariției și desfășurării lui, Decanul de atunci al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, conf. univ. dr. Nicolae Manda declara următoarele:

„Festivalul **Actul I. Scena I** este dedicat debutului, primilor pași: actori, regizori, scenografi. Vor reuși împreună sau separat? Este teatrul de grup o opțiune care favorizează afirmarea? Este posibilă reinventarea instituției teatrale în afara teatrelor existente? Ce legătură este între teatru și cercetarea artistică? Și – nu în ultimă instanță – contribuie actorul român la definirea școlii românești de film?

¹⁰⁰ Caiet program „Actul I. Scena I”, pag. 5

Încercăm să inventăm (n.a. prin acest festival) prima scenă a acestei piese nescrise: teatrul anilor ce vor veni”¹⁰¹.

UNATC s-a prezentat în festival cu două producții teatrale terminale (anul II Master și anul III Licență Arta Actorului), după cum urmează:

Chip de foc de Marius von Mayenburg, în regia Catincăi Drăgănescu (Master II Regie Teatru, Clasa Prof. Univ. Dr. Alexa Visarion), avându-i în distribuție pe studenții-actori (Master II Arta Actorului): Vlad Șeptilici, Cristina Drăghici, Oana Popescu, Bogdan Nechifor și pe studentul-actor (Master I Arta Actorului): Cezar Grumăzescu.

Miezul Verii la Miază-Vest, o adaptare a lui Șerban Puiu după piesa *August: Osage County* de Tracy Letts, în regia Lector. Univ. Dr. Șerban Puiu, avându-i în distribuție pe studenții-actori (anul III Licență Arta Actorului, clasa coordonator Conf. Univ. Dr. Doru Ana, grupa Prof. Univ. Dr. Ștefan Velniciuc, Lect. Univ. Dr. Șerban Puiu): Alina Suărășan, Doina Teodoru, Alexandru Zlăvog, Anca Dinicu, Andra Arghir, Mia Crișan, Dana Marineci, Sorin Flutur, Răzvan Ilie, Vladimir, Purdel, Alina Petrică.

Universitatea de Arte din Târgu-Mureș a fost prezentă la această întâlnire cu o producție a anului III Arta Actorului, Secția Română, cu spectacolul **Ce dracu se întâmplă cu trenu’ ăsta?** de Radu Țuculescu, în regia lect. univ. dr. Dana Lemnaru, avându-i în distribuție pe studenții-actori: Amalia Toaxen, Georgiana Florina Ghergu, Iulian Săsăran, Renata Fabian, Adelin Ilie și Sergiu Fîrte.

Lect. univ. dr. Dana Lemnaru este coordonatorul unei clase de Arta Actorului din primul ciclu (Licență) și al unei clase de Master Arta Actorului, din cadrul Departamentului de Teatru al Universității de Artă din Târgu-Mureș.

Experiența de actriță a Naționalului din Târgu-Mureș, unde le-a întruchipat pe **Elvira** din **Baby-sitter** de Rene de Obaldia, în regia lui Constantin Doljan (1997), pe **Cynthia** din **Totul în grădină** de Edward Albee, în regia lui Constantin Anatol (1998), pe **Lola** din **Cazul Popescu** de M. Ștefănescu, în regia lui Călin Florian (1998), pe **Domnița** din spectacolul cu același nume adaptat de Constantin Cubleşan, în regia lui Dan Glasu (1999), apoi experiența de actriță a TEATRULUI 74 din Târgu Mureș și a Teatrului „Mihai Popescu” din Târgoviște, unde a performat în **Anna** din **Ispita** de Patrik Marber, în regia lui Dan Țopa (2005), în **Soția** din **Edmond** de David Mammet, în regia lui Cristi Juncu (2006), precum și în

¹⁰¹ Idem 100

Geesche din **Coffee?...Tee?... Me?**, o adaptare după R. W. Fassbinder și A. P. Cehov, în regia Alinei Hiristea (2007), se completează cu experiența de regizor.

În 2006 își susține Teza de Doctorat, obținând titlul de doctor în Teatru. Am întrebat-o pe Dana Lemnaru care este poziția sa față de sisteme, metode și tehnici de lucru în Arta Actorului și cum se raportează la acestea. Mi-a răspuns cu responsabilitate următoarele:

„Printr-o scurtă și fugitivă privire, putem constata că orice tentativă de a înscrie creația actoricească- pentru că este „obiectul” scopului nostru!- într-un sistem, de a-i distinge și trăsături mai puțin particulare, de a-i identifica eventuale legi de funcționare, se lovește de un lanț de prejudecăți instaurate de vreme îndelungată. Este vorba despre presupusa putere supremă a subiectivității artei actoricești, care ar împiedica orice subsumare a valorilor ei în interiorul unei arii mai largi, mai generale de cuprindere. Ori, recunoscând și fiind convinși de caracterul nerepetabil al geniului, deci și al geniului actoricesc, credem totodată că el se poate pune în valoarea supremă numai într-un context bine definit și supus unor principii de acțiune temeinic așezate. Așadar, identificăm, subliniind totodată existența certă a particularităților, nevoia descoperirii și respectării legilor obiective care disciplinează și stimulează subiectivitățile.

Mi-e greu să dau un anumit tipar pe care lucrez eu, pe care îl aplic, și asta pentru că el nu există. În primul rând, le solicit studenților, îi invit să parcurgă toată bibliografia care compune ABC-ul de căpătâi al oricărui om de teatru- Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Artaud, Craig, Peter Brook, E.Barba, A.Boal, G.Banu, H.T.Lehmann, M.Esslin, V.Spolin etc., etc., etc.). Asta îi ajută cu siguranță să-și facă idei despre ceea ce presupune punerea în practică a studiilor, propunerilor teoretice și să-și sistematizeze cât de cât un traseu propriu de lucru, de creație.”

Despre relația pedagog-student actor și despre migăloasa muncă de formare a viitorului actor, Dana Lemnaru pledează pentru libertatea de a căuta:

„Ceea ce este esențial pentru munca mea cu studentul-actor este însă încercarea. După ce află/știe cine este, de ce este, cum este, esențială devine încercarea. Omul nu poate reuși ceva decât făcând și nu poate face decât încercând (conform teoriei lui L.Pareyson, în sensul că fiecare activitate conține în ea dimensiunea formativă). Încerc să-l determin pe studentul actor să nu se oprească la prima soluție, de regulă cea mai facilă și la îndemână, ci să scormonească adânc în măruntaiele situației

pentru a găsi soluția cea mai potrivită, cea mai adecvată. Încercarea pe care i-o propun presupune a inventa o multitudine de posibilități, de a le pune la încercare, de a vedea dacă rezistă așteptărilor noastre...de a le înlocui, de a inventa și descoperi altele... El, ca și cel care se află în fața lui, nu trebuie să se ferească de nereușite, de eșecuri, nu trebuie să ocolească primejdii, drumul îngust, incomod, dar care poate duce la o perspectivă mult mai bogată și plină de semnificații. Asta nu înseamnă că el orbecăie prin întuneric, neștiind de fapt ce caută, ce așteaptă și spre ce se îndreaptă. Nu, pentru că există în interiorul său acea presimțire a reușitei, a selecției și a găsirii așteptării care va umple exact golul care avea nevoie de acea așteptare. Altfel, nu ar fi decât un lung șir de încercări, de posibilități, care s-ar pierde în neantul arbitrarului”.

Declară că are mare încredere în tinerii actori, deoarece ei sunt prezentul teatrului, prin urmare de la ei se poate naște orice revoluție culturală, orice tip de spectacologie a prezentului, odată cu ei teatrul „se transformă, se redefineste, se redescoperă și reinventează. Pentru că ei vor altceva și altfel. Ei și-au păstrat – încă - prospețimea, nu sunt – încă - atinși de artificialitatea normei și a canoanelor...sunt vii, penetranți, persuasivi, la fel de credincioși profesiei pe care și-au ales-o ca și înaintașii lor și la care se raportează de multe ori. Nu putem construi ceva fără să avem repere, fără să ne raportăm la ceva: principii, școli, metode. Le putem transforma, le putem îmbunătăți, le putem adapta, dar în nici un caz nu le putem și nu avem voie a le ignora.”

Din dorința de a ne împărtăși experiențele în pedagogia artei actorului - dorință născută din nevoia de a ne cunoaște ca profesioniști, de a ne completa unii pe ceilalți, de a experimenta abordări ce converg spre formarea actorului profesionist – mi-am exprimat și dus la îndeplinire scopul ca, împreună cu o parte dintre profesorii prezentului, să legăm o punte de comunicare, un schimb benefic de opinii despre aplicarea Artei Actorului în școlile românești de teatru. Realizarea acestui dialog în scris este cu atât mai valoros, încât el poate fi accesat și reaccesat ori de câte ori este nevoie, de către oricine este interesat de subiectul de față.

Experiența fiecărui pedagog al prezentului este valoroasă, în acest sens, iar expunerea în scris cu atât mai bine-venită. Am invitat-o pe Dana Lemnaru să răspundă la câteva întrebări despre pedagogia și practica artei actorului și mi-a răspuns prompt, formulând o serie de gânduri, dintre care am selectat următoarele: „Din practica mea pedagogică, de până acum, aş putea, cu umilință, să trag câteva concluzii:

- actorul, în teatru, nu este niciodată singur, chiar atunci când îl vedem singur în scenă,
- ceea ce face el este în legătură cu întreg spațiul viu de joc, cu ansamblul scenă-sală, cu scriitura dramatică, cu inventivitatea regizorală etc.
- trebuie să cunoști direcțiile esențiale ale artei care te preocupă, vizând extragerea a ceea ce te interesează, ți se potrivește, te ajută în dezvoltarea ta și să personalizezi aceste extrase în conformitate cu structura ta
- nimic nu e mai dăunător decât o știință însușită teoretic, care nu-și găsește deloc drumul în practica individuală
- Arta Teatrală nu trăiește și nu poate progresa fără experimente și chiar fără o doză de imprudență
- trebuie să existe - și există!- o deschidere către căutări dramatice și spectaculare, către lansarea unor nume noi, a încurajării diversității de stiluri, a înnoirii permanente a mijloacelor de expresie
- trebuie să ții întotdeauna cont de trecut (în sensul universalității artei), dar mereu să privești spre viitor
- actorul trebuie să se cunoască foarte bine întâi pe sine, pentru a-și putea îndrepta atenția spre ceilalți
- întâi de toate, e preferabil să-ți cunoști foarte bine propriile valori, propria tradiție, să ții cont de locul de care aparții, să-ți simți rădăcinile, iar mai apoi să te îndrepti spre alte culturi, civilizații, experiențe. Nu pledez în a rămâne ancorat doar în propria spiritualitate, ci în a o înțelege în primul rând, a o cunoaște și a o prețui iar apoi a privi și spre alte orizonturi.”

Daniela Lemnaru este autoarea volumului Fascinația căutării. Incursiuni în procesul creației regizorale, pe care îl publică în 2012. În prezent este conf. univ. dr. și Directorul Departamentului de Teatru și Arte Vizuale, Târgu Mureș.

În ultimul deceniu al secolului al XX-lea și la începutul secolului XXI, școala românească de teatru aplică, atât variante ale sistemului stanislavskian, cât și metodele americane de lucru cu actorul – Viola Spolin, Michael Chekhov, Meisner, Strasberg - dar și variante ale metodei Meyerhold.

Tradiția școlii rămâne Stanislavski și abordarea lucrului *din interior spre exterior*, metodă ce se combină cu o serie de exerciții și metode ce presupun și parcurgerea drumului invers, *de la exterior spre interior*. Echilibrul între aceste două abordări mi se pare calea de urmat în explorarea și munca pedagogică în arta actorului, în lucrul cu studenții-actori ai zilelor noastre.

Închei acest subcapitol cu următoarea remarcă în legătură cu pedagogia artei actorului și metodele de lucru ale școlii românești de teatru din a doua jumătate a secolului al XX-lea: acestea susțin actorul contemporan, actorul prezentului. Așa cum actorul este omul timpului său, este oglinda vremii sale, tot așa și arta actorului este arta omului-actor contemporan sau mai simplu spus: arta actorului este o artă a prezentului. Pedagogul este și el un profesor al timpului său, metodele de lucru specifice fiind metodele care concordă cu prezentul artei actorului. Cuvintele domnului Cojar sunt semnificative în acest sens:

„O bună școală de teatru nu predă **adevărurile** generațiilor trecute, ci metode, căi, către adevărurile nedescoperite ale generației aflate în formare. Pe viitorii artiști îi vor legitima „obiectele” pe care aceștia le vor crea, calitatea și originalitatea operelor lor, valoarea adevărilor propriilor lor subiectivități critice și creatoare.

Care e maestrul care ar putea cunoaște aceste adevăruri înainte ca ele să și fost descoperite pentru „a le preda”? Mai degrabă el va fi primul beneficiar al adevărilor descoperite de ucenicii săi, dacă aceștia au învățat să aplice corect bunele metode ale maestrului lor, procedeele și nu soluțiile acestuia”.¹⁰²

Actorul român după 1989

Înainte de 1989, școala românească de teatru scotea la concurs un număr limitat de locuri. A fi admis la secția actorie era o adevărată probă de foc. Cele opt locuri puse la dispoziție de minister erau vâinate, an de an, de candidații la profesionalizarea în meseria de actor.

După revoluție, învățământul artistic teatral cunoaște o relaxare în ceea ce privește numărul de locuri la școala de teatru din București. Se ajunge la o cifră de școlarizare de 20 de locuri pe an, în ultimul deceniu al secolului al XX-lea, ca, începând cu primul deceniu al secolului al XXI-lea, numărul de locuri să crească spre 30, 40, ajungându-se la 55-60 de locuri

¹⁰² Ion Cojar – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paideia, București, 1998, p 88

pe an, acordate doar secției actorie. Piața este aglomerată de generațiile noi de actori-absolvenți (o parte din ei fiind produsul școlilor particulare de teatru din București și din celelalte orașe ale țării), marea lor parte neputând fi cuprinsă în schemele de angajare ale teatrelor din România. Teatrele bucureștene – puține la număr - sunt practic închise tinerilor actori, schema angajaților fiind blocată de actorii vechi și cei angajați imediat după 1989. Un procent foarte mic al tinerilor își găsește loc în teatrele din București și din țară. O parte a actorilor proaspăt absolvenți devin colaboratori, iar marea majoritate se vede nevoită să găsească soluții alternative pentru a-și practica meseria. Dintre aceștia, o parte încep o carieră în televiziune, alții în filme, unii renunță.

Sistemul închis al teatrelor de stat, precum și repertoriul învechit abordat după 1989 de teatrele consacrate, au determinat căutarea unor spații alternative pentru actul teatral.

Ultimul deceniu al secolului al XX-lea și primii ani ai secolului al XXI-lea se sprijină, atât din punct de vedere al repertoriului, cât și al mijloacelor de expresie, pe reeditarea spectacolelor puse în scenă cu 30-50 de ani în urmă.

În 2001, la mai bine de un deceniu de la revoluția din 1989, la Teatrul Național Ion Luca Caragiale din București se joacă cu sala plină *Take, Ianke și Cadâr*, de V.I. Popa, în regia lui Grigore Gonța. Distribuția are nume mari ale scenei românești: Radu Beligan, Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Valentin Uritescu. Tânărul cuplul de îndrăgostiți este jucat de Mihai Călin și Monica Davidescu, doi foști studenți ai regizorului-profesor Grigore Gonța. (Susținerea tinerilor actori de către o parte a regizorilor-profesori influenți în teatrul românesc este o soluție pentru începătorii în ale actoriei. Se păstrează întrucâtva obiceiul de a cultiva noua generație de actori. Regizorul Cătălina Buzoianu, actorul Alexandru Repan, regizorul Gelu Colceag sunt câțiva dintre oamenii de teatru care au susținut generația tânără în teatru).

Decorul din *Take, Ianke și Cadâr* este o casă în mărime naturală ce ocupă trei sferturi din scena Sălii Mari a Naționalului. Spectatorul fidel al teatrului românesc dinainte de 1989 trebuie că este satisfăcut să vină azi și să vadă teatru, așa cum se făcea el odată. Naturalist, realist, într-o realitate a deceniilor trecute, nu a prezentului.

Am fost în sală la una din reprezentațiile cu *Take, Ianke și Cadâr*. S-a urmărit succesul punerii în scenă a unei realități românești apuse. Publicul reacționa imediat la interpretarea profesionistă a domnului Radu

Beligan, la umorul marilor artiști Gheorghe Dinică sau Marin Moraru. În prezența lor, interpretarea tinerilor era palidă, dar cinstită. Parcă nu se vedeau în scenă din cauza *monștrilor sacri ai scenei românești*, dar și din cauza decorului vetust care trebuie că avea rolul de a acoperi spațiul atât de mare al scenei.

Spectacolul se sprijinea pe actori, pe interpretarea lor, iar spațiul scenic era ignorat, el era doar un loc aglomerat de decor, în care actori cu experiență încă mai pot ține o sală, cum este Sala Mare a Naționalului.

Regizorul nu aduce nimic nou în propunerea sa și cred că nici nu și-a propus altceva decât să ofere publicului amintirea unei lumi de altădată. Spectacolul pare pus în scenă pentru spectatorii care și-au potolit nevoia de cultură în tinerețea lor, hrănindu-se cu spectacolele bune de teatru din vechiul regim.

Criticul Cristina Modreanu remarcă o caracteristică a publicului românesc matur: este un public nostalgic. „Strategia pe care o aplică „managerii teatrali” ai anilor noștri (scrie Cristina Modreanu, în 2003) are un singur vector: exploatarea nostalgiei.

Ce vrea omul să vadă acum, când a ajuns la un liman, cât de cât, cu grijile de toate zilele? Ceea ce i-a bucurat cândva sufletul. Și cum sufelele care se vor azi bucurate prin teatru bat, în general, vârsta pensionării - cum amintea, într-un interviu, regizorul Alexandru Tocilescu, „suntem o țară cu cartiere întregi de pensionari”, o țară, trebuie adăugat, al cărei contingent de tineri a fost sensibil diminuat de exodul în Occident -, trebuie exploatată nostalgia”.¹⁰³

Un teatru care a fost interesat de redefinirea spațiului teatral după 1989 este Teatrul Odeon. Cu spectacolul „Au pus cătușe florilor” (1992) de Fernando Arrabal, regizorul Alexander Hausvater propune o altfel de conectare a spectatorilor la pulsul spectacolului teatral.

Încă de la intrare, spectatorii pătrund prin deschizătura unui sicriu, parcurgând un tunel la capătul căruia, sunt despărțiți unul de celălalt și așezați altfel în spațiul amenajat receptării. Actorii își încep rolul chiar de la intrarea în foaierul teatrului, sunt oamenii din mulțime care intră în spectacol, direct de pe stradă. Metamorfozarea lor începe de la intrarea în spațiul teatrului.

În punerea în scenă a dramatizării *La țigănci* (1993) după Mircea Eliade, același regizor așază publicul pe scenă și mută acțiunea spectacolului printre spectatori, care devin parte a evenimentului teatral.

¹⁰³ Cristina Modreanu - *Șah la regizor*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2003, p 17

În legătură cu activitatea teatrală de pe scenele Naționalului bucureștean de după 1989, se remarcă încercarea de redefinire a teatrului, prin preluarea directoratului (1990-1993) de către regizorul **Andrei Șerban**¹⁰⁴. Acesta, și-a propus să schimbe structura teatrului, de la angajați la repertoriul abordat. Este perioada **Trilogiei antice** (**Medeea**, **Troienele**, **Electra**), spectacole în a cărei distribuție participă aproape întreaga garnitură de actori ai teatrului. În stagiunea 1990-91, Andrei Șerban mai pune în scenă spectacolele: **Cine are nevoie de teatru?** de Timberlake Wertenbaker, **Audiția și Noaptea Regilor sau Ce doriți?** de Shakespeare. În stagiunea 1991-92, montează aici **Livada de vișini** de A.P. Cehov, într-o distribuție remarcabilă: **Ovidiu Iuliu-Moldovan** în Lopahin, **Dan Puric** în Epihodov, **Gheorghe Cozorici** în Firs, **Leopoldina Bălănuță** în Ranevskaia, **Ana Ciontea** în Ania, **Carmen Galin** în Charlotta Ivanovna, **Gheorghe Dinică** în Piscik, **Adrian Pinte** în Iașa, **Claudiu Bleonț** în Trofimov, **Eugenia Maci** în Varia, **Cerasela Stan** în Duniașa și **Damian Crășmaru** în Gaev (distribuția a fost dublată de actorii **Claudiu Istodor**, **Matei Gheorghiu**, **Ileana Stana Ionescu**, **Raluca Penu**, **Maia Morgernstern**, **Valentin Uritescu**, **Mircea Rusu**, **Cecilia Bârbora**).

În perioada de după directoratul lui Andrei Șerban, la Teatrul Național se montează, sub conduceri diverse, spectacolele: **Moartea unui comis voiajor** (1999) de Arthur Miller, în regia lui **Horea Popescu**, **Trei surori** (2002) de A.P. Cehov, în regia lui **Iury Krasovski**, **Cadavrul viu** (2001) de Tolstoi, în regia lui **Gelu Colceag**, **Crimă pentru pământ** (2002) de Dinu Săraru (directorul din acea vreme a Naționalului), dar și spectacolul **Și mai potoliți-l pe Eminescu** (2000) de Cristian Tiberiu Popescu, ambele în regia lui **Grigore Gonța**, **Azilul de noapte** (1998) de M. Gorki și **Dragoste în hala de pește** (1999) de Israel Horovitz, dar și musicalul **Omul din La Mancha** (2001) de Dale Wassermann, toate în regia lui **Ion Cojar**, **Bacantele** (1997) după Euripide, în regia lui **Mihai Măniușiu**, **Casa Bernardei Alba** (1994) de Federico Garcia Lorca, în regia lui **Felix Alexa**, **Cotletele** (1998) de Bertrand Blier, **Boabe de rouă pe frunza de lotus în bătaia lunii** (1999) de Nicolae Mateescu și **Regina Mamă** (1997) de Manlio Santanelli, dar și spectacolul muzical **Mofturi la Union** (2002) după Ion Luca Caragiale, toate în regia lui **Gelu Colceag**, **Filoctet** (1998) de Sofocle, în regia **Andreei Vulpe**, **Toujours l'Amour** (1997) de Dan Puric, în regia lui **Dan Puric**, **Romeo și Julieta** (1994) de

¹⁰⁴ Andrei Șerban (1943) este un regizor român de teatru, profesor universitar al mai multor Școli de Teatru ale lumii. Pune în scenă spectacole de teatru și operă în 39 de țări.

Shakespeare și ***Macbett*** (2000) de Eugen Ionescu, în regia lui **Beatrice Bleonț**, ***O scrisoare pierdută*** (1999) de Ion Luca Caragiale, în regia lui **Alexandru Tocilescu**, dar și musicalul ***Chicago*** (2005), în regia lui **Ricard Reguant**, ***Inimă de câine*** (2005) de Mihail Bulgakov, în regia lui **Yuri Kordonskyi**, ***Șapte dintr-o lovitură*** (2008) de Lia Bugnar, în regia lui **Ion Caramitru** (actualul director al TNB), și enumerarea mai poate continua.

Se observă un amestec de vechi și nou, în alegerea repertoriului.

Montările învechite împart scena cu cele comerciale și cu câteva spectacole în care actorii realizează o interpretare excepțională.

Dramaturgia românească a prezentului începe să ofere teatrului primele producții abia la începutul secolului al XXI-lea.

Actorii și regizorii tineri sunt interesați să abordeze dramaturgia momentului, din dorința de a se identifica cu omul timpului prezent. Așadar, caută spații de joc alternative, pentru a-și pune în aplicare proiectele teatrale.

Dramaturgia abordată este cea străină contemporană.

În 1998, în subsolul unei clădiri de pe Calea Victoriei din București, regizorul Mihai Măniuțiu și actorul Marcel Iureș, sprijiniți de compania de telefonie mobilă Connex și de alți sponsori, inaugurează un teatru particular: **Teatrul Act**. În subsolul mic al Teatrului Act, într-un spațiu care nu are nimic de-a face cu topografia unuia clasic, tradițional, regizori și actori ai momentului dezvoltă spectacole contemporane, pentru un public limitat de spațiul descris: 100 de locuri. Dintre spectacolele puse în scenă la Teatrul Act se numără ***Bash. O trilogie contemporană*** de Neil LaBute, în regia lui Vlad Massaci, ***Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți*** de Franz Xaver Kroetz, în regia Gianinei Cărbunariu, ***Forma lucrurilor*** de Neil LaBute, în regia aceluiași Vlad Massaci, ***Orașul*** de Evgheni Grishkovets și ***American Buffalo*** de David Mamet, ambele în regia lui Cristi Juncu, ***Demonul roșu*** de Hideki Noda, în regia lui Marcel Țop, ***Flori, fete, filme sau băieți*** de Mimi Brănescu, în regia lui Vlad Massaci, ***Capra sau cine e Sylvia*** de Edward Albee, în regia lui Alexandru Dabija...

Teatrul Act susține atât dramaturgii români contemporani, cât și piesele străine contemporane, găzduiește atât spectacole de teatru, cât și spectacole muzicale, spectacole-lectură, întâlniri ale oamenilor de teatru cu publicul licean, etc.

În 2003, la **Green Hours**, un club situat tot pe Calea Victoriei, în apropierea Teatrului Act, se pun bazele teatrului de consum, prin găzduirea

În spațiul clubului a **Teatrului Luni de la Green Hours**. Manifestul acestei mișcări teatrale susține evadarea teatrului dintr-un sistem închis, apropierea artistului de societatea în care trăiește (apropierea de public) și redefinirea mijloacelor de expresie în teatru. Spectacolele Green-ului repun în discuție rolul teatrului în societatea românească a începutului de secol XXI. Textele selectate pentru a fi puse în scenă sunt texte noi, texte care abordează condiția omului prezentului.

Alt spațiu care găzduiește producții teatrale este cel de la intersecția Căii Călărașilor cu strada Mântulesa, unde a funcționat, din 2002 până în 2017, **Clubul Restaurant La Scena**.

Aici, într-o casa veche, în care publicul venea să mănânce și să bea, se servea și teatru. La început, reprezentațiile se desfășurau într-una din camerele amenajate pentru servirea clienților. Cu timpul, managerul de la La Scena a amenajat podul casei, creând un spațiu destinat reprezentațiilor teatrale. Teatrul care a funcționat până de curând în podul clubului purta, încă de la găzduirea primei reprezentații, numele de **Teatrul ARCA de la La Scena**.

Dacă la început găzduia doar câteva reprezentații, cu un număr mic de spectatori, în ultimii ani avea un număr impresionant de spectacole și câteva producții teatrale proprii.

În 2003, Teatrul ARCA de la La Scena a găzduit spectacolele: *Cea mai proastă piesă din lume* (2003) de Von Dueffel, în regia Monicăi Teodorescu, *Angajați-l pe clown*, după Vișniec, în regia lui Adrian Văncică, *Locuind cu un vampir*, de și în regia Teodorei Herghelegiu, o producție a Companiei Teatrul Inexistent și a Clubului La Scena.

În 2004, La Scena a găzduit spectacolul *Improshow*, un spectacol de improvizatie al companiei Teatrul fără Frontiere, și *Mama este numai una* în regia Teodorei Herghelegiu.

În 2006, s-a jucat prima producție a Teatrului ARCA în podul de la La Scena. Este vorba de *Top Dogs* de Urs Widmer, în regia Teodorei Herghelegiu.

Distribuția era alcătuită din actori români consacrați (Victor Rebengiuc, Valeria Seciu, Șerban Ionescu, Claudiu Bleonț, Ionel Mihăilescu, Ozana Barabancea), iar scopul prezenței lor în această producție a fost acela de a atrage publicul în podul de la La Scena. Prețul biletului a fost de 100 de euro, banii încasați de pe urma vânzării biletelor urmând să fie folosiți pentru amenajarea podului Teatrului Arca. Pe afiș,

alături de titlul spectacolului, distribuție și parteneri, stătea scris: *pentru un nou teatru independent în București*.

(Teatru independent este acel teatru care se poate susține din fonduri proprii. În România, deocamdată, nu există o asemenea performanță. Ea ar putea fi dată de un teatru comercial, iar în România nu există acest teatru. Așa că denumirea de teatru independent în România se referă la teatrul care nu are sprijinul financiar al instituțiilor statului, ci pe acela al unor companii independente din domeniul afacerilor).

Tot în 2006 s-au jucat la ARCA: *Ce ula mea!*, un spectacol de stand-up comedy al lui Iulian Postelnicu, *Iubiri inaccesibile* de Paul Emond, în regia lui Răzvan Popa, *Despre minunea dintotdeauna așteptată*, trei piese ale autorului L. Ervin-Deutsch, în regia lui Radu Mardari, *Doi frați* de Fausto Paravidinio, în regia lui Constantin Lupescu.

Anul 2007 găzduiește *Hell* de Lolita Pille, în regia lui Cris Simion, un spectacol al Companiei de Teatru D'AYA.

În stagiunea 2008-2009, la Teatrul ARCA se joacă nu mai puțin de 11 spectacole.

O caracteristică a teatrului alternativ (alternativă la producțiile teatrului de stat) este aceea că teatrul a coborât în subsoluri sau și-a găsit locul în podurile caselor sau în încăperile unor muzee, și chiar pe stradă, în parcuri sau la metrou.

Teatrul Masca a propus un program de apropiere a teatrului de publicul său, prin aducerea spectacolului în stradă, în locuri publice.

Festivalul de Teatru de la Sibiu propune **teatrul în cetăți**, aducând reprezentațiile teatrale pe ruinele cetății Sibiului.

Un alt proiect teatral adus în stradă, printre oameni, s-a desfășurat în vara lui 2004, în București, cu spectacolul **Un tramvai numit Popescu**, pe textele poetului Cristian Popescu. Spațiul de joc ales a fost un tramvai. Parcurgând traseul tramvaiului 21, spectacolul se derula în fața spectatorilor-călători care, ocupându-și locurile în tramvai, participau la această inedită „punere în scenă” a regizorului Gavriil Pinte. Spectacolul s-a jucat și în cadrul Festivalului de Teatru de la Sibiu, „*tramvaiul cu teatru*”¹⁰⁵ parcurgând traseul de la Rășinari la Sibiu, ultima stație făcându-se la cimitir, unde actorii coborau și se retrăgeau în locul de veci.

¹⁰⁵ „Simpla idee că femeile acelea bătrâne ce stăteau în poartă când „**tramvaiul cu teatru**” a trecut pe lângă ele, vor povesti seara nu numai despre personajele telenovelei preferate, ci și cum au văzut ele „arătarea” aceea, cu un el și o ea, îmbrăcați în haine de nuntă, fixați pe partea din față a tramvaiului ce alerga prin oraș, însoțit de megafonul ce invita pe toată lumea

„...tramvaiul Popescu oprește la poarta cimitirului, iar personajele – familia lui Popescu – coboară, le fac cu mâna spectatorilor și se retrag în locul de veci din care par să fi venit ca să ne spună ceva esențial. O dată în plus, această foarte specială excursie, are darul să zguduie conștiința celor care au luat parte la ea”.¹⁰⁶

Un alt proiect - care se aseamănă cu *teatrul în mișcare* propus de proiectul *Un tramvai numit Popescu* – este **Autobahn**, proiectul **Teatrului fără Frontiere** al actriței Mihaela Sârbu.

Autobahn reprezintă o serie de piese într-un act ale dramaturgului Neil LaBute. Este un spectacol în trafic. Spațiul de joc este interiorul unui automobil, iar spectatorii sunt ocupanții locurilor din spate ale mașinii. Este vorba de patru automobile, doi actori pe scaunele din față și trei spectatori pe bancheta din spate a fiecărui automobil. O reprezentație are, astfel, 12 spectatori, opt actori în distribuție și o poveste despre relațiile dintre oameni. Regia spectacolului aparține Mihaelei Sârbu.

Teatrul fără Frontiere este una din primele companii de teatru independent din România. Înființată în 1996, compania își propune să definească o direcție proprie în teatrul românesc, să contribuie la conturarea unei generații de artiști care fac un teatru eliberat de clișeele „teatralității”. Publicul-țintă este cel cu vârste cuprinse între 18-40 de ani. Teatrul fără Frontiere este interesat de tinerii creatori, temele actuale ale societății, texte noi și modalitățile artistice neconvenționale.

Un alt spațiu în care se consumă și teatru este **Godot Cafe Teatru**. De altfel ei se denumesc Dinner Theater: propun celor care le calcă pragul să sevească cina și o piesă de teatru. Deschis în 2010, Godot Cafe Teatru este locul în care poți gusta orice gen teatral. Este un spațiu deschis artiștilor din teatru și muzică, iar publicul este cel care ține sau nu un spectacol pe afiș. Apoi, au apărut în București: **Teatrelli**, **Teatrul Roșu**, **UnTeatru**, **Teatrul de Artă**, **Teatrul Arte dell' Anima**, **Teatrul Coquette**, **Teatrul de pe Lipscani**, **Teatrul de sufragerie**, **Teatrul din mansardă**, **Teatrul Dramaturgilor Români**, **Point**, **Teatrul Nou**, **The Hub**, **Teatrul Stela Popescu**, **Opera Comică pentru Copii**, etc. Teatrele de stat sunt insuficiente, astfel că au început să se extindă companiile și teatrele independente, funcționând în spații mai mult sau mai puțin convenționale.

să cunoască familia Popescu, e o încurajare pentru toți cei ce fac teatru”. (Cristina Modreanu – **Casa dinăuntru**, Ed. Cartea Românească, București, 2008, p 69)

¹⁰⁶ Cristina Modreanu – *Casa dinăuntru*, Ed. Cartea Românească, București, 2008, p 71

În România începutului de secol al XXI-lea avem teatrele de stat, teatrul particular și teatrul alternativ cu toate formele lui de funcționare și exprimare (underground, din pod, de pe stradă, etc).

Teatrele de stat au privilegiul de a fi finanțate de primării. Producțiile teatrului de stat sunt, în acest sens, sigure. Producțiile celorlalte companii teatrale sunt susținute fie din sponsorizări și parteneriate media, fie din investițiile diferitelor cluburi care susțin mișcările teatrale din România.

Migrarea spre alte spații de joc decât cele ale clasicului teatru s-a produs din imposibilitatea oamenilor de teatru de a funcționa în producțiile sistemului teatral de stat.

Teatrul în România este consumator, iar nu producător de bani.

Diversele mișcări teatrale românești susțin în manifestul lor că explorarea spațiilor neconvenționale ține de o convingere ideologică. Părăsirea spațiului teatral clasic și căutarea unui nou spațiu de joc sunt rezultatul punerii în practică a unor convingerilor artistice ale generației de creatori underground. Dar această căutare de noi spații teatrale s-a născut dintr-o imposibilitate. Aceea de a pătrunde în sistemul de stat, în cazul unora, de a rezista sau a se manifesta ca artist în ideologia diferitelor teatre de stat, în cazul altora.

Artiștii underground sunt nemulțumiți din interiorul sau din afara sistemului teatrelor de stat. A fost vorba, nu de explorarea unor spații noi de joc, ci mai degrabă de găsirea acelui spațiu care să permită existența sau funcționarea artistului aflat înafara sau împotriva sistemului teatral de stat. Sigur că artistul underground se bucură de libertate în sistemul atât de anevoios al proiectelor independente. Artiștii independenți români sunt mercenari. Unii vânează un loc în istoria teatrului românesc, alții vizează un loc într-unul din teatrele bucureștene. Cu toții visează: gloria, premiile, recunoașterea profesională, împlinirea viziunii sufletului lor asupra teatrului.

Vorbind despre mișcarea underground și despre situația actorului independent, Dan Puric spune în interviul acordat revistei The ONE, în iunie 2005:

„Bieții studenți (tinerii absolvenți-actori) se duc în tot felul de cârciumi. Sigur că nu statul trebuie să organizeze toată treaba, dar el poate să creeze un sistem legislativ. Niște pârgii economice care să le permită tinerilor o manifestare mai bună. La noi, după ce un tânăr a luat premiu la Mangalia (la Gala Hop organizată de UNITER), pasul al doilea nu există. Suprastructura este deficitară pentru că nu există un mecanism economic”.

Actorii în peisajul teatral românesc de după 1989 se pot împărți în două categorii: actorii din sistemul de stat și actorii independenți. Există și o a treia categorie, a actorilor de stat care profesează și în producțiile independente. Ei se bucură de privilegiile, dar și de neajunsurile ambelor sisteme.

Actorii din sistemul de stat pot fi și ei împărțiți în două categorii: **actorii vii și actorii morți**.

Actorii vii sunt aceia care indiferent de vârstă sau rol, strălucesc pe scenă. Sunt cei talentați, proaspeți, veșnic îndrăgostiți de meseria lor, neconsumați. Pe aceștia îi întâlnim și pe scenele teatrelor de stat, dar mai ales pe scenele independente.

Actorii morți sunt actorii-meseriași sau actorii consumați.

Criticul Cristina Modreanu face portretul actorului mort din teatrul de stat, formulând pentru acesta denumirea de **actorul cu burtă**.¹⁰⁷

Am ținut să reproduc în subsolul paginii această descriere făcută de Cristina Modreanu deoarece este unul dintre tinerii criticii de teatru considerați de valoare în peisajul criticii teatrale românești ale sfârșitului de secol al XX-lea și a începutului de secol al XXI-lea.

Actorul Florin Zamfirescu, profesor universitar doctor al Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, îmi destăinuia acum câțiva ani că un teatru trebuie să aibă în componența sa actori de prima mână, dar și actori de mâna a doua și a treia. Ei se fac utili în rolurile episodice, în figurație. Este nevoie și de *actorul care duce tava în teatru*.

Actorul descris de Cristina Modreanu pare mai degrabă un actor lipsit de har. Este întrucâtva un actor de mâna a doua sau a treia. Înțelept este ca acestui actor să nu i se ofere roluri importante într-un spectacol al teatrelor de repertoriu. Atunci criticul n-ar mai fi atât de pornit în descrierea

¹⁰⁷ „**Actorul cu burtă** este cel care își face din teatru o simplă meserie...e greoi, găfâie și se târâie în rolurile pe care le „face”, nu reușește să facă saltul, esențial, spre miezul acestuia, nu poate să ajungă la performanța confundării cu el, iar tot ceea ce construiește se așază pe marginea personajului, care îi rămâne inaccesibil. Fără să fie deranjat de acest eșec, repetat odată cu fiecare rol, **actorul cu burtă** continuă să urce netulburat pe scenă, netulburat de nicio îndoială, luându-se la trântă cu Shakespeare sau Caragiale, cu inconștiența demnă de o cauză mai bună a soldatului care își imaginează că va învinge cu mâinile goale un tanc. Nu despre eroism e vorba aici, ci despre indecența lipsei de strategie inteligentă, mai ales că apoi **actorul cu burtă** coboară apoi în lume, așteptându-și laudele, primind flori, ca și cum le-ar merita, ascultând felicitările, sigur că ele îi sunt adresate, ba te poți trezi cu el șoptindu-ți șerpește că n-a putut face „tot ce știa”, din cauza regizorului care nu e prea talentat.

Actorul cu burtă va ține întotdeauna la salariu, nici nu-i va trece prin cap să intre de bună voie într-un sistem liberalizat, unde competiția face legea”. (Cristina Modreanu - **Șah la regizor**, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2003, p 20)

lui. Nu ar mai strica hârtia de pomană pentru a zugrăvi portretul unui actor căruia nu îi dă nicio șansă și pe care îl vede nefolositor sau nefuncțional în economia unui spectacol sau în colectivul unui teatru. Dacă, totuși, un asemenea actor este distribuit în roluri importante, nu pot decât să bănuiesc că „peștele de la cap se împute” sau că sistemul de valori al teatrului respectiv este viciat.

Pentru mine, actorul mort care populează teatrul românesc de stat este actorul comod, actorul-meseriaș, actorul suficient, actorul prins în tiparele unui teatru de mult apus, un actor, cum am mai spus, consumat.

Există și aici o a treia categorie de actori: **actorii inexistenți**. Aceștia figurează pe statele de plată ale teatrelor, dar nu figurează pe afiș.

Predarea ștafetei – o întâmplare a teatrului românesc

Teatrul este o muncă de echipă. Odată cu trecerea la economia de piață, situația actorului în teatru s-a modificat simțitor. Spirite precum Lucia Sturdza-Bulandra nu mai există în peisajul teatral românesc capitalist. Dacă înainte directorii căutau să-și îmborsățească echipa cu actori tineri, pe care să-i formeze în teatrele lor, în secolul al XXI-lea această căutare este sporadică, aproape inexistentă.

Ani de-a rândul, actorii-absolvenți se îndreptau spre teatrele din București și din țară, unde aveau repartiție. Mai știau că cineva va fi interesat să-i cumpere, de îndată ce ies pe piață. Este adevărat că azi numărul de absolvenți depășește posibilitățile de angajare ale puținelor teatre din București și din țară. Dar nici nu există vreun interes anume al directorilor în a achiziționa talente proaspete. Nu există niciun cadru legislativ care să regleze teatrul timpului prezent.

Dacă înainte generația veche, experimentată, susținea pe cei nou intrați într-un teatru, astăzi relația mentor-învățăcel sau consacrat-începător nu mai funcționează. Și nu funcționează, în principal, din cauze economice și din politici teatrale nefuncționale.

În București, se observă o înstrăinare a actorului în interiorul colectivului în care funcționează în virtutea inerției. Actorii consacrați sunt prea ocupați să ajungă la timp la filmări, fiind distribuiți în producții tip sitcom sau telenovelă ale televiziunilor comerciale, ca să mai aibă timpul sau disponibilitatea de a dezvolta relații profesionale cu actorii-colegi de teatru. De asemenea, tinerii actori care *au prins un rol* în aceleași producții

televizate, sunt la fel de preocupați în a-și învăța replicile telenovelelor, pentru a mai avea timp să învețe teatru de la maeștri. Stagiatura lor se desfășoară pe platourile de filmare ale producțiilor televiziunilor comerciale. Și senzația pe care ți-o lasă aceștia este că *scapă cine și cum poate*.

Între a lucra zi lumină pentru un proiect teatral - a cărui remunerație per spectacol este echivalentul unui suc și o masă la restaurant sau banii de benzină pe-o lună (în cazul actorilor cu box-office) - și a lucra zi lumină pentru producțiile televizate care îți aduc faima în ziare și bani pentru un trai decent, marea majoritate a actorilor bucureșteni, de la începător la consacrat, aleg varianta a doua. Repetițiile la proiectele din teatrele de stat se pot prelungi și o stagiune întreagă. E greu să aduni în același loc și la aceeași oră actori care se zbat să-și facă profesia și pe alți bani decât pe mărunțișul oferit de salariul de bază. E greu să ții o trupă azi și să vrei să faci performanță cu ea, în asemenea condiții.

De aceea, de cele mai multe ori, producțiile independente și echipele independente oferă publicului reprezentații superioare celor din sistemul de stat bucureștean. Pentru că nu își permit să ofere publicului orice, oricum, când notorietatea și remunerația lor vine de la spectatorul-plătitor de bilet la un spectacol de teatru care se desfășoară în alt spațiu decât acela protector al instituțiilor teatrale consacrate.

Tinerii regizori independenți sunt singurii care își formează o echipă, de obicei închisă, de actori cu care să lucreze în proiecte teatrale cu buget redus.

La Casandra, cu greu puteai vedea în ultimii ani vreun director sau vreun regizor consacrat care să vină aici din dorința de a cunoaște noua generație și de a-și îmbroșta echipa.

Ai putea crede că formarea unei echipe variate, dar stabile nu mai este de actualitate, în condițiile unui teatru de proiecte. Doar că teatrele din România sunt, în continuare, teatre de repertoriu, cu trupă stabilă, orice proiect teatral se pune în scenă cu echipa teatrului respectiv.

Andrei Șerban a pus la Bulandra Regele Lear, în 2008. Fiind o punere în scenă aparte, (toate personajele erau interpretate de femei), s-a recurs și la distribuirea unor actrițe din afara teatrului Bulandra, colectivul feminin al teatrului fiind insuficient unei asemenea puneri în scenă.

Teatrul Nottara găzduiește, la sala mică (George Constantin), producții independente. Dar sistemul juridic îngreunează acest tip de colaborare. Actorii independenți trebuie să fie constituiți într-o asociație sau

fundație, pentru a putea încheia un contract cu teatrul și astfel să-și încaseze banii pe reprezentațiile susținute.

Teatrul de Comedie încurajează producțiile regizorilor, dramaturgilor și actorilor tineri, prin programul **Comedia ține la tineri**. Este printre puținele teatre din București care oferă spațiu de joc pentru producțiile din afara teatrului.

În principiu toate teatrele de stat au programe care susțin generația tânără. În practică, puține trupe independente văd lumina rampei în vreunul din teatrele bucureștene. Acestea găzduiesc spectacole independente, dar nu le susțin. Mai degrabă le tolerează, dacă încasările obținute de pe urma lor pot acoperi o parte din cheltuielile de întreținere a sălii. Munca de PR rămâne, astfel, tot pe umerii independenților care își promovează spectacolul cu eforturi fizice și financiare proprii.

Astfel că au apărut teatre în spațiile noi: Teatrul de Artă, UnTeatru, Arte dell Anima etc, teatre independente care încearcă să reziste în săli cu număr redus de scaune. Există și teatrele de proiecte: Metropolis și Teatrelli, unde artiștii independenți se pot exprima în proiecte mai mult sau mai puțin originale. Important este că, deși este greu, nu este imposibil să găsești acel spațiu care să se potrivească cu direcția în care vrei să faci teatru. Publicul vine în toate spațiile, convenționale sau nu, iar interesul publicului pentru teatru există și se manifestă. Piața teatrală românească este mică, însă variată. Nu se întâmplă lucrurile ca la New York sau Paris, însă există emulație și interes pentru TEATRU.

Interesul pentru educarea copiilor prin teatru pregătește generații deschise, iubitoare de teatru, muzică, dans. Proiecte precum UNATC Junior, generate de echipa Masterului de Pedagogie Teatrală coordonată de conf.univ.dr., actrița, dramaturgul, autorul și regizorul Bogdana Darie, dezvoltă de trei ani încoace generații de pedagogi teatrali și de copii interesați de Educație prin Teatru, de profesori, învățători și educatori care și-au continuat studiile accesând Masterate în care Arta teatrului se întâlnește cu diverse discipline, îmbunătățindu-și, astfel metodele psiho-pedagogice abordate în procesul educațional. Se observă o deschidere educațională și pentru persoanele cu CES, fapt ce va modifica în bine raportarea profesorilor, dar și a oamenilor din marea masă, la persoanele cu CES (Cerințe Educaționale Speciale). Teatrul pentru Incluziune Socială este foarte bine dezvoltat în afara granițelor noastre, la noi suntem abia la început de drum. Încă ne lovim de inerții sau de profesori care „predau” materiile elevilor și studenților, iar cei din urmă le „învață”! Deși suntem în

2018, există profesori/școli care relaționează cu elevii/studentii lor ca acum mai bine de un secol. În ceea ce privește școala de teatru, în țară s-au înființat o serie de Masterate la cele aproximativ 10 școli superioare de teatru; la UNATC funcționează atât ciclul Licență, cât și ciclul Master (cu o ofertă generoasă, diversificată), dar și Școala Doctorală a UNATC. Tradiția UNATC este cea stanislavskiană, la care se adaugă principiile cojariene, dar și tehnicile și exercițiile școlii americane (Strasberg, Viola Spolin, Meisner), precum și o diversitate de metode și tehnici din artele complementare (dans, cânt, muzică, regie, coregrafie etc.). Pledez pentru o școală de teatru a tinerilor de azi. Șansa pentru ca tradiția să facă parteneriat cu noul stă în îmbunătățirea și îmbogățirea ofertei educaționale teatrale, în investirea în formarea continuă a profesorilor și studenților UNATC, într-o bună comunicare cu artiștii/pedagogii din afara granițelor.

Un punct de vedere

Actorul român a intrat în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea precum un artist liber și un om liber. Cel de-al doilea război mondial se sfârșise și odată cu el un lung șir de „dureri” lua sfârșit. *Moștenirea interbelică* îi oferea actorului român posibilități multiple de manifestare teatrală: companiile particulare ofereau actorilor posibilitatea de a-și alege locul în care să-și exercite arta, în conformitate cu idealurile și principiile la care adera fiecare artist în parte. Școala și teatrul românesc erau conectate la cele europene. Oferta de spectacole era bogată: spectatorii puteau urmări spectacole de divertisment, dar și spectacole de repertoriu. Actorii Naționalului bucureștean își jucau spectacolele în două clădiri provizorii, căci războiul a șters de pe fața pământului frumoasa clădire a Teatrului Național. Viața teatrală românească își continua cursul, ca și cum nimic și nimeni nu i l-ar fi întrerupt vreodată.

Actorul român a ieșit, de asemenea, din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, precum un artist liber și, din nou, un om liber. Revoluția din decembrie 1989 a încheiat un lung șir de neajunsuri, nedreptăți ale regimului comunist. Acum actorul român avea libertatea de a rosti pe scenă toate cuvintele pe care un Shakespeare sau un Sorescu, un Gorki, Cehov sau Ionescu le-a așezat între copertile cărților. Avea posibilitatea de a funcționa în sistemul capitalist. Fără cenzură. Fără frică. Și, a pășit în secolul al XXI-lea, liber. Paradoxul pe care l-au trăit actorii în primii ani ai ultimului deceniu al secolului al XX-lea a fost acela că, de îndată ce românii

și-au recâștigat libertatea, sălile de teatru au început să se golească simțitor, ajungându-se chiar la *performanța* de a avea cinci spectatori în sală, înaintea începerii unui spectacol. Motivul? **Spectacolul străzii era mai puternic decât spectacolul scenei.** Îmi amintesc o reprezentație cu *Neînțelegerea* de Camus, pusă în scenă la Teatrul Odeon, la care nu eram mai mulți de o mână de spectatori în sală. La finalul reprezentației, actorii nu au ieșit la aplauze, iar eu am ieșit zdruncinată de groaznica poveste pe care tocmai o urmărisem prin textul lui Camus.

Pe parcursul acestei lucrări, am analizat evoluția actorului român din ultimele decenii ale secolului al XX-lea în funcție de coordonatele școală (incluzând aici metoda de lucru, relație cu profesorul-pedagog) și teatru (incluzând aici relația cu regizorul, relația cu dramaturgul, relația cu criticul și, mai ales, relația cu publicul).

Țin să atrag atenția asupra faptului că un actor nu poate fi cuprins într-o schemă. El nu poate face subiectul unei cercetări obișnuite. Tocmai din cauza unicității sale.

Am spus că actorul este omul timpului său. Este oglinda vremurilor în care trăiește. E asemenea curcubeului. El reflectă toate culorile pământului. Așadar este legat de locul și timpul în care își desfășoară activitatea. Așa că am să pornesc de la cadrul politic în care actorul român și-a desfășurat activitatea în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Regimul comunist și cenzura nu au modificat actorul și arta sa în profunzime, din interior, ci i-au impus doar limite de desfășurare. Aceste limite nu au făcut decât să favorizeze evoluția artei actorului și a artei spectacolului în această perioadă. **Una dintre consecințele cele mai teribile ale cenzurii nu era cenzura însăși, ci ceea ce provoca ea între oameni: frică, neîncredere.** Chiar și acestea au dus la un anume soi de coalizare împotriva sistemului. În deceniul al nouălea, atunci când cenzura devenise din ce în ce mai drastică și mai obositoare, actorii și regizorii lor au dezvoltat un limbaj dublu, subtextual, acolo unde spectacolul permitea divagații sau aluzii la sistemul politic opriment. Publicului îi plăcea foarte tare să descifreze acest limbaj. Dar atât publicul, cât și actorii, nu au depășit vreodată nivelul de refulare. **Genul acesta de comunicare a dus, în cele din urmă, la divertisment.** Așadar putem spune că teatrul a folosit drept tribună prin care actorii comunicau publicului aversiunea față de sistem, dar nu și îndemnul de a face ceva pentru a pune capăt acestei opresiuni. Oamenii de teatru din a doua jumătate a secolului al XX-lea nu au avut determinarea și susținerea pe care au întâmpinat-o pașoptiștii.

Schimbarea regimului nu a fost rodul unui program al oamenilor de cultură ai vremii. În ciuda greutăților și piedicilor firești dictate de sistemului totalitar, actorul român a avut condițiile necesare pentru a-și practica meseria și chiar pentru a excela în ea.

Școala românească de teatru a fost și este cel mai important loc în care se selectează și se formează viitorii profesioniști ai scenei. **Metoda de bază pornește de la sistemul lui Stanislavski.**

Școala a servit - pentru o bună parte din proaspăt absolvenții și viitorii actori ai scenei românești - drept loc și oportunitate pentru a se cunoaște pe sine, pentru a se forma ca viitori profesioniști, iar pentru o altă parte a lor, școala a reprezentat doar o experiență mai puțin importantă decât cea a scenei profesioniste. Aceasta dovedește, încă o dată, că actorul este o ființă unică, greu de catalogat sau de analizat, tocmai datorită individualității lui accentuate. În sprijinul acestei observații, am să dau două exemple.

În legătură cu evoluția actorului din ultimele decenii ale secolului al XX-lea, au avut amabilitatea să-mi răspundă la câteva întrebări doamna **conf. univ. dr. Mirela Gorea**¹⁰⁸ - actriță a Teatrului Bulandra și profesor asociat la Catedra de Artă Actorului a UNATC - precum și doamna **prof. univ. dr. Olga Delia Mateescu**¹⁰⁹ - cadru didactic la aceeași Catedră de Artă Actorului a UNATC și actriță a Naționalului bucureștean. Doamna Mirela Gorea a subliniat rolul important pe care l-a jucat perioada studenției pentru devenirea dumneaei viitoare, în vreme ce doamna Olga Delia Mateescu a subliniat că pentru dumneaei, școala a fost o experiență nici măcar la fel de importantă ca cea a teatrului. (Interviurile pot fi parcurse în Anexe 4, 5).

În deceniile cinci, șase, șapte ale secolului al XX-lea se întâlnește pe scenă generația de actori formați în școala veche (Conservatoarele de muzică și Artă Dramatică), cu actorii formați la școala nouă de teatru (IATC-ul). Folosesc cuvintele „vechi” și „nou” doar pentru a face o diferențiere de timp, nu de valoare, între cele două școli românești de teatru. Mai ales că o parte din marii profesori-pedagogi ai școlii noi sunt absolvenții școlii vechi de teatru (unii chiar făcându-și studiile la Viena sau Paris): Ion Finteșteanu (absolvent al Conservatorului Regal de Muzică și Artă Dramatică, promoția 1921, clasa Lucia Sturdza Bulandra), Marietta Sadova (absolventă a CRMAD, promoția 1918, clasa Constantin

¹⁰⁸ Vezi Anexa 4: Interviu cu doamna conf.univ. dr. Mirela Gorea

¹⁰⁹ Vezi Anexa 5: Interviu cu doamna prof. univ. dr. Olga Delia Mateescu

Nottara), Irina Răchițeanu-Șirianu (absolventă a CRMAD, promoția 1942, clasa Maria Filotti), George Dem Loghin (absolvent al Conservatorului de Artă Dramatică din Iași, promoția 1939, clasa Mihai Codreanu), Ion Șahighian (absolvent al CRMAD, promoția 1921, clasa C. Nottara), Alexandru Finți (absolvent CRMAD, 1922, clasa Nicolae Soreanu), A. Pop Marțian (absolvent al Conservatorului de Artă Dramatică Cornetti din Craiova, promoția 1919, clasa Al. Demetrescu-Dan), Beate Fredanov (absolventă a Academiei de Muzică și Artă Interpretativă din Viena, promoția 1932), Dina Cocea (studii de artă dramatică la Paris, 1932-34), Costache Antoniu (absolvent al CAD Iași, promoția 1926, clasa State Dragomir), Jules Cazaban (absolvent al CAD Iași, clasa Mihai Codreanu), Constantin Moruzan (absolvent al CAD Iași, promoția 1934, clasa Mihai Codreanu).

Profesorii-pedagogi ai ultimelor trei decenii ale secolului al XX-lea sunt absolvenții IATC-ului: Sanda Manu, Adriana Marina Popovici, Amza Pelea, Marin Moraru, Victor Rebengiuc, Adrian Pinte, Florin Zamfirescu, Gelu Cocea, etc. Pornind de la *sistemul* lui Stanislavski, Ion Cojar a dezvoltat *principiile Cojar*, aplicate de întreaga comunitate universitară, în special în deceniul al nouălea al secolului al XX-lea. În același timp, **profesorii-pedagogi și profesorii-actori** - Sanda Manu, Adriana Marina Popovici, Florin Zamfirescu, Gelu Colcea, Dem Rădulescu, Grigore Gonța, ș.a.m.d – **și-au dezvoltat propriile abordări pedagogice, propriile metode, fapt considerat o desfășurare firească a relației pedagog-studenți, de către mentorul Cojar în cartea sa fundamentală: *O poetică a artei actorului*.**

În ceea ce privește relația cu regizorii, actorul român din a doua jumătate a secolului al XX-lea este un actor care ascultă de regizor, încrezându-se în forța lui creatoare. De pe urma colaborării cu diverse personalități regizorale: Lucia Sturdza-Bulandra, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Alexa Visarion, Radu Penciulescu, David Esrig, Vlad Mugur, Sică Alexandrescu, Dinu Cernescu, unii actori și-au dezvoltat mijloace și au explorat posibilități noi de expresie. Nu putem generaliza, pentru că nu toți actorii din a doua jumătate a secolului XX au întâlnit acești regizori. Însă, pentru Mariana Mihuț, Victor Rebengiuc sau Mircea Albulescu a contat mult întâlnirea profesională cu Liviu Ciulei sau Lucian Pintilie, cum a contat pentru Florin Zamfirescu întâlnirea cu Alexa Visarion sau Lucian Pintilie, sau cum a contat pentru Amza Pelea, Gheorghe Cozorici ori Silvia Popovici întâlnirea cu Vlad Mugur, ori pentru Toma Caragiu întâlnirea cu Victor Ion

Popa, ori pentru Gheorghe Dinică și Marin Moraru întâlnirea cu David Esrig. Enumerarea poate continua încă.

O concluzie putem trage de aici: **actorul român exponențial din a doua jumătate a secolului al XX-lea este un actor creator, impunându-se publicului prin creații sale actricești, și în același timp este un actor creat de regizor, pentru că are nevoie de confruntarea cu regizorul pe care îl consideră, fără doar și poate, creatorul spectacolului teatral.**

Din acest punct de vedere, actorul român din a doua jumătate a secolului al XX-lea se aseamănă cu cel din perioada interbelică. Deosebirea este dată de evoluția însăși a artei spectacolului, odată cu reateatralizarea începută din anii '60 cu spectacolele: *Cum vă place* în regia lui Ciulei, *Nepotul lui Rameau* în regia lui David Esrig, *Revizorul* în regia lui Pintilie, *Troilus și Cresida* în regia lui același Esrig, *Hamlet* în regia lui Dinu Cernescu, *Năpasta* în regia lui Alexa Visarion.

Întâlnirea cu dramaturgia, în special cu cea originală, a avut impact asupra unora dintre actorii români ai acestei perioade: întâlnirea lui Octavian Cotescu cu personajele dramaturgiei lui Teodor Mazilu a fost una de bun augur. Dacă până atunci Octavian Cotescu era doar un actor funcțional, după asumarea personajelor maziliene, acesta a căpătat dimensiunea unicității sale interpretative. Așa cum personajele cehoviene s-au dezvoltat bine în sufletul actorului George Constantin, individualizându-i arta, impunându-l ca pe un actor de mare forță și în același timp de o sensibilitate aparte. Așa cum personajele lui Ibsen au fost admirabil aduse în scenă de Gina Patrichi, considerată cea mai bună interpretă ibseniană de la noi.

Întâlnirea cu criticul de teatru în a doua jumătate a secolului al XX-lea nu presupune neapărat o influență pozitivă sau negativă în evoluția actorului. Unii actori citeau recenzile și criticile despre performanțele lor actricești, alții nu. Parcurgând revistele și publicațiile de specialitate ale vremii am observat o preocupare frecventă a criticilor de teatru pentru actorii acestei perioade.

Întâlnirea cu publicul, indiferent de secolul în care se produce ea, influențează actorul și arta sa, modifică arta spectacolului, reglează dramaturgia autentică și chiar alegerea repertorială. Asta nu însemnează că actorul improvizează pe loc un alt spectacol, sau *trage la public* nemaisupunându-se autorității regizorale, ci își împlinește rolul, acum și aici, în fața spectatorului, după ce l-a *moșit* în timpul *repetițiilor*.

Mulți dintre actorii români valoroși din a doua jumătate a secolului al XX-lea – George Constantin, Ștefan Iordache, Florin Zamfirescu – au vorbit despre această etapă a definitivării muncii la rol, etapă care se produce în primele reprezentații la public.

Dacă ar fi să găsim, totuși, o caracteristică a publicului din ultimele decenii ale secolului al XX-lea, se observă că în perioada comunistă avem de-a face cu un public mai deschis pentru actul teatral, receptiv atât la teatrul de divertisment, cât și la cel de repertoriu. **Un motiv al deschiderii lui a fost însuși regimul comunist.** Acesta nu permitea prea multe moduri de divertisment sau alternativă culturală: televiziunea era limitată ca timp de difuzare, astfel încât teatrul TV, piesele difuzate la Radio, filmele erau foarte căutate de public, iar actorii erau vedete naționale. Respectul și admirația de care se bucurau actorii în regimul comunist s-a modificat simțitor în ultimul deceniu al secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea. Deschiderea granițelor, economia de piață, dezvoltarea turismului, a televiziunilor private, a școlilor de teatru private, au modificat percepția publicului în legătură cu actorul român și spectacolul de teatru.

Spectatorul român este totuși un nostalgic, așa că încă mai păstrează o amintire plăcută marilor actori ai deceniilor trecute. Dar se prea poate ca odată cu sfârșitul unei generații de actori să vină și sfârșitul generației lor de spectatori. Atunci tot ce ne mai rămâne despre actorul în ultimele decenii ale secolului al XX-lea sunt imagini captate cu aparatul de fotografiat, înregistrări audio-video cu spectacolele în care au performat și rânduri, rânduri, între copertele unor cărți de specialitate...

CONTRIBUȚIE LA UN *DICȚIONAR* AL ACTORULUI ROMÂN

Actorul are o existență efemeră. Arta sa durează de-a lungul celor câteva ore ale reprezentației teatrale, ca de îndată ce *cortina s-a lăsat*, aceasta să înceteze de a mai fi simțită, văzută, auzită...totul rămâne în memoria privitorilor, spectatorilor, publicului. În spatele *măștii* sale, descoperim de cele mai multe ori o ființă timidă, emotivă, câteodată impulsivă și neliniștită, de cele mai multe ori contrară celei care lăsa să se întrevadă.

Din materialele pe care le-am parcurs despre viața și activitatea actorilor români care fac subiectul acestui capitol, dar și din discuțiile pe care le-am purtat cu o parte dintre aceștia, am realizat că pentru fiecare teatrul este o experiență unică, foarte personală. Arta actorului însemnează pentru fiecare arta lui. Adevărul, firescul *interpretării*, lucrul cu partenerul, relația cu regizorul, toate acestea descriu nuanțe diferite în limbajul fiecărui actor în parte.

Ce am descoperit comun tuturor acestor actori este dragostea lor pentru această meserie. În rest, nu seamănă o experiență cu alta sau o carieră cu alta.

Într-o întâlnire acordată lui Mihai Tatulici în cadrul emisiunii **10 pentru România**, actorul Radu Beligan spunea: „*Odată cu moartea actorului, moare și imaginea lui, care se poate regăsi în inima și mintea contemporanilor. Au dispărut contemporanii, a dispărut și gloria*”. Memoria despre anume actor se estompează, încetul cu încetul, până devine uitare. Sau cum spunea Mașa în primul act al piesei **Trei surori**: „*Așa o să ne uite și pe noi lumea*”.

Mai rămân cărțile. Între copertele lor, criticii și oamenii de teatru adună materiale și gânduri despre acei actori care nu mai sunt printre noi. Apoi, datorită dezvoltării tehnicii și comunicării în secolul al XX-lea, păstrăm înregistrări audio și video cu performanțele actricești ale unora dintre acești actori. Internetul și You Tube-ul sunt, de asemenea, mijloacele cele mai rapide de a-ți reîmprospăta memoria sau de a face cunoștință cu mari actori și arta lor, în măsura în care creațiile le-au fost înregistrate sau

imortalizate cu aparatul de fotografiat. Doar că nimic nu se compară cu prezența vie, acum și aici a actorului care *arde asemenea unui rug*.

Conștientă fiind de faptul că nu poți prezenta în scris, oricât de bine documentat și priceput în ale condeiului ai fi, dimensiunile universului și artei unui mare actor, am ales ca în capitolul de față să aștern în pagină cât mai multe informații despre actorii români *recunoscuți* ai ultimelor decenii ale secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, în intenția de a deschide drumul unui **dicționar al actorilor români**.

De ce un astfel de *dicționar*? Pentru că acestea sunt individualitățile pe umerii și cu carnea și transpirația cărora s-a făcut teatru, în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, în România. Și ei sunt doar vârful ice-bergului...pentru că, pe lângă aceștia, atâția alți actori, cunoscuți publicului contemporan lor, *recunoscuți* de aceștia, s-au dus fără a fi rămas în memoria națională.

Când folosesc termenul *recunoscuți*, mă refer la acei actori pe care publicul i-a aplaudat, admirat, ovaționat, privit de-a lungul vieții lor. De obicei sunt recunoscuți și de critică. În ultimă instanță, publicul este acela care te recunoaște sau te validează ca actor. El te ridică sau te coboară. În ultimă instanță, relația cea mai puternică în teatru este aceea între actor și spectator.

În acest *dicționar* am ales să prezint o parte dintre actorii români contemporani. Aceștia și-au câștigat atributul de importanți deoarece, prin activitatea lor, de actori, pedagogi, animatori, scriitori și oameni de teatru, au contribuit la evoluția artei actorului în România sfârșitului de secol al XX-lea. Din 2010 și până în prezent am dezvoltat peste 40 de interviuri cu oameni de teatru importanți, recunoscuți, dar și cu tineri, abia cunoscuți. *Dicționarul* actorului român este, de fapt, o viitoare carte de interviuri căreia deja i-am scris structura, interviurile fiind partea ei *practică*. Deoarece am pornit de la fișele unor personalități, am să păstrez între rândurile acestei cărți pe acei minunați actori cu care nu am mai avut ocazia să stabilesc un interviu în timpul vieții lor, deși ocaziile s-au ivit, precum și pe aceia pe care nu am avut ocazia să îi întâlnesc personal niciodată, dar care m-au influențat ca artist și, în primă instanță, ca spectator. Selecția este pur subiectivă, așa cum este și actorul: pur subiectiv.

MIRCEA ALBULESCU

Iorgu Constantin Albulescu (1934-2016) s-a născut pe 4 octombrie 1934, la București. Deși a absolvit Școala Medie Tehnică de Arhitectură, până în 1950 este angajat la Teatrul Național ca *artist corp ansamblu* adică figurație. În 1952 dă examen de admitere la Institutul de Teatru și Film și este admis la clasa profesoarei Aura Buzescu.

De la absolvență (1956) și până aproape de sfârșitul secolului al XX-lea (1998), Mircea Albulescu și-a dezvoltat o carieră în teatru, film și radio. În radio înregistrează, până în prezent, peste 300 de roluri. Experiența vastă în radio a însemnat o bază serioasă în munca de redactare a tezei sale de doctorat. Mircea Albulescu obține titlul de Doctor în Arte cu teza: **„Teatrul radiofonic. Convertibilitatea mijloacelor de expresie actoricească în procesul de creație”**.

În film face peste 70 de roluri. A jucat în **„Dacii” (1966)**, în regia lui Sergiu Nicolaescu, în **„Canarul și viscolul” (1969)** - în regia lui Manole Marcus, în **„Mihai Viteazul” (1970)** - în regia lui Sergiu Nicolaescu, în **„Cel mai iubit dintre pământeni” (1992)** - în regia lui Șerban Marinescu, în **„Craii de Curte Veche” (1995)** - în regia lui Mircea Veroiu.

Între 1985 – 2005 este profesor la UNATC. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România.

În teatru, Mircea Albulescu este angajat de Lucia Sturdza-Bulandra, la Municipal, unde joacă timp de 10 ani. Își continuă activitatea la Teatrul de Comedie, apoi la Teatrul Național până în 1998, când iese la pensie. Colaborează cu Teatrul Mic, cu Teatrul Nottara.

Dintre rolurile importante în teatru, Mircea Albulescu a fost **Egist** în **„Orestia”** de Eschil (în 1964), **Danton** în **„Danton”** de Camil Petrescu (în 1974), **Saru-Sinești** în **„Jocul ielelor”** de Camil Petrescu (în 1986), **Grigore Bucșan** în **„Ultima oră”** de Mihail Sebastian (în 2003).

Și, nu în ultimul rând, în cariera scriitoricească, Mircea Albulescu s-a afirmat ca poet și scriitor de proză scurtă. Cărțile publicate sunt: **„Vizite” (1985)**, **„Pajura singurătății” (1994)**, **„Bilete de favoare” (1996)**, **„Bakara” (1999)**, **„Bazar sentimental” (2000)**, **„Fluturi în lesă de aur” (2002)**, **„Clanțe” (2005)**.

„Eu personal sunt adeptul metodei de a te pune în **stare** și apoi, **cu capul**, a controla. Adică, ajung în stare, mă întind cât pot și apoi văd cât

din această arie poate beneficia de acoperire logică. Nu îmi propun aprioric un acoperiş logic-rece sub care să evoluez.”¹¹⁰

ȘTEFAN BĂNICĂ senior

Ștefan Bănică senior (1933-1995) s-a născut pe 11 noiembrie 1933, în Călărași. Copilăria și-a petrecut-o între București și Călărași. De copil, cânta în Corul Radio și tot de copil înregistra - alături de mari nume ale scenei românești precum Bălățeanu, Brancomir, Manolescu sau G. Timică - piese de teatru în cadrul emisiunilor *Ora celor mici* sau *Ora copiilor*.

Admiterea la IATC s-a produs în fața unui juriu format din G. Timică, Ion Șahighian, Aura Buzescu, Al. Finți, Beate Fredanov. Asistenți erau, la vremea aceea, Radu Beligan și Sanda Manu. A fost al doilea pe lista celor admiși, intrând în clasă la Al. Finți.

„Două cuvinte ale sale (ale lui Al. Finți) mi-au devenit repede crez în carieră: măsură și fixare. Adică tot ceea ce faci ca actor trebuie să fie dozat și să eviți să cazi în cabotinism”¹¹¹, declară Ștefan Bănică senior într-un interviu acordat Oanei Georgescu în septembrie, 1994.

După absolvire pleacă la Galați (1955) unde, alături de Gina Patrichi, Matei Alexandru, Dana Comnea, Gilda Marinescu și regizorii Crin Teoderescu, Ion Maximilian și Valeriu Moisescu, pun bazele Teatrului din Galați.

Lucrează apoi cu Teatrul din Ploiești, care se afla la vremea aceea sub direcția lui Toma Caragiu, ca mai târziu, și anume în 1958 să revină la Teatrul Giulești din București. Aici, Ștefan Bănică senior colaborase încă din anul II de studenție. Acum joacă în „*Slugă la doi stăpâni*” de Carlo Goldoni, în „*Doi tineri din Verona*” de W. Shakespeare, în „*Titanic-vals*” și „*...escu*” de Tudor Mușatescu, în „*Meșterul Manole*” de L. Blaga.

În 1972, Liviu Ciulei îl distribuie în **lordache** din „*D-ale carnavalului*” de I. L. Caragiale. Ajuns la Teatrul Bulandra, Ștefan Bănică senior joacă alături de Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Rodica Tapalagă, Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Gina Patrichi și lucrează sub bagheta regizorală a lui Ciulei, Pintilie și Esrig. Un alt rol extraordinar este **Ghiță Pristanda** din „*O scrisoare pierdută*” a lui Caragiale, în regia aceluiași

¹¹⁰ Andrei Băleanu, Doina Dragnea – *Actorul în căutarea personajului*, Ed. Meridiane, București, 1981, p 20.

¹¹¹ Oana Georgescu – „*Surâsul și lacrima scenei*”, Editura Scripta, București, 1998, p 31

Ciulei, în 1977. Distribuția acestui spectacol este de excepție: Tipătescu – Victor Rebengiuc, Zoe – Mariana Mihaela, Trahanache – Petrică Gheorghiu, Farfuridi – Dem Rădulescu, Brânzovenescu – Mircea Diaconu, Cașavencu – Octavian Cotescu, Dandanache – Fory Etterle.

Pe lângă cariera din teatru, Ștefan Bănică are o carieră în film și televiziune. Timp de nouă ani a format un cuplu cu actrița Stela Popescu. Cupletele lor erau foarte îndrăgite de public. Bănică senior a și cântat, pe lângă cariera de actor, lansând melodii care au intrat în memoria publicului („*Cum am ajuns să te iubesc*”, „*Îmi acordați un dans*”, „*Astă seară mă fac praf*”, „*Gioconda se mărită*”, „*Hei coșar, coșar*”).

Filmografia sa cuprinde următoarele titluri: „*Dincolo de barieră*” (1965), „*Golgota*” (1966), „*Tunelul*” (1967), „*Împușcături pe portativ*” (1967), „*Zile de vară*” (1968), „*Vin cicliștii*” (1968), „*Cântecele mării*” (1970), „*Brigada Diverse în alertă*” (1971), „*Brigada Diverse în acțiune*” (1970), „*Proprietarii*” (1973), „*Păcală*” (1974), „*Fair Play*” (1977), „*Septembrie*” (1978), „*Cianura și picătura de ploaie*” (1978), „*Nea Mărin miliardar*” (1979), „*Singur printre prieteni*” (1979), „*De ce trag clopotele, Mitică?*” (1982), „*Harababura*” (1990), „*Cel mai iubit dintre pământeni*” (1993).

RADU BELIGAN

S-a născut la 14 decembrie 1918, în comuna Galbeni, județul Bacău. Experiența sa pe scenă durează de șapte decenii. De-a lungul celor șapte decenii, și-a construit o carieră extrem de importantă. Omul și actorul Radu Beligan (1918-2016) a trecut prin aproape toate regimurile din România secolului al XX-lea, a întâlnit și a lucrat cu marile figuri actoricești și regizorale, dramaturgi, scenografi, critici de teatru și-au intersectat activitatea cu a sa. Este o adevărată instituție.

În viață, a deschis ochii într-o familie săracă, dar cu rădăcini interesante: este grec din partea mamei și moldovean descendent din neamul lui Ion Creangă, din partea tatei. Mama vorbea franțuzește, tatăl avusese în tinerețe legături cu teatrul, dar a ajuns în cele din urmă impiegat la Căile Ferate Române. S-a născut într-o casă în care exista o bibliotecă, așa că de mic a citit mult.

Admiterea la Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică a ratat-o, dar a cerut Luciei Sturdza-Bulandra să îl primească ca audient. Pentru Radu Beligan, doamna Lucia Sturdza-Bulandra este unul din

oamenii importanți ai vieții sale artistice, deoarece aceasta i-a oferit șansa de a participa la cursurile de actorie pe care le susținea studenților în acea epocă. După un an de studiu la Facultatea de Drept și câteva cursuri de actorie sub îndrumarea doamnei Bulandra, Radu Beligan începe aventura carierei sale impresionante. Joacă, din 1938, la Teatrul Muncă și Voie Bună al lui V.I. Popa și la Teatrul Sărindar al Mariei Filotti și al lui Tudor Mușatescu.

Ion Iancovescu – primul director al Teatrului Mic și fondatorul Teatrului Fantasio (Sărindar) - este o altă personalitate pe care Radu Beligan a avut-o drept model în cariera sa. Astfel că, în 1961, Radu Beligan înființează Teatrul de Comedie, al cărui director este până în 1969, când preia directoratul Teatrului Național din București, pe care îl slujește până în 1990. Din 1971 este președinte activ al Institutului Internațional de Teatru, iar din 1977 devine președinte de onoare pe viață al acestei importante instituții. De asemenea, între 1950-1965, Radu Beligan desfășoară și o importantă activitate profesorală la Institutul de Teatru și Film din București.

Alte personalități pe care le-a admirat au fost: George Vraca și Alexandru Giugaru.

Întrebat de către criticul Valentin Silvestru care sunt cele mai importante etape ale carierei sale, Radu Beligan răspunde, într-un interviu apărut în revista Teatrul (nr. 5/1959), că etapele importante din cariera sa au fost întâlnirile cu acei oameni de teatru care au mai adăugat o treaptă devenirii sale profesionale. Oamenii de teatru importanți pentru Radu Beligan, la acea dată, erau: Victor Ion Popa, Sică Alexandrescu și Stanislavski.

„Prima mea întâlnire a fost cu Victor Ion Popa. Eu, în Conservator, prin 1937, am căpătat o îndrumare parțială. N-am studiat decât un an. Trăiam sub influența totală a artei grave a lui Storin și Manolescu și toate bucățile și rolurile pe care le făceam erau de dramă sumbră – Smerdiakov, Oswald...După un an, am fost angajat la teatrul unde lucra V. I. Popa. Fără să mă cunoscă. M-a auzit apoi citind o bucată și a rămas îngrozit. Mi-a spus: „Du-te la teatru să-l vezi pe Timică!”. Acesta era pe atunci actorul cel mai simplu, cel mai uman, cel mai lipsit de artificii. După două săptămâni mi-a dat să citesc o piesă a lui Kataev: Quadratura cercului. V. I. Popa avea o intuiție extraordinară a posibilităților actorului. El m-a condus pe drumul făuririi adevăratei mele personalități...

Întâlnirea cu Sică Alexandrescu...a contat hotărâtor în ceea ce privește desăvârșirea meșteșugului. El are o calitate strașnică pentru organizarea muncii asupra rolului. Îți cere ca fiecare acțiune să răspundă unei necesități logice. Urmărind linia logică a acțiunilor personajului și eliminând tot ce nu este necesar, el te obligă să-i dai o coloană vertebrală solidă. Apoi, mai înveți de la el că pe parcursul unui rol este necesar să pui câteva accente și în mod just. Nu tot ce se întâmplă cu tine ca personaj în decursul piesei merită aceeași importanță...

Întâlnirea cu Stanislavski - cu sistemul lui...Această întâlnire a fost pentru mine o adevărată răscruce. Când am citit „Munca actorului cu sine însuși”, am fost de-a dreptul răscolit și am simțit, da, am simțit că nu se poate lucra decât așa. Până la sfârșitul zilelor mele, cât timp voi mai fi pe scenă, nu concep să lucrez într-un alt stil de muncă!”¹¹²

A jucat mult, în multe teatre, lista rolurilor interpretate acoperind șapte decenii (1938-2008) de activitate. Voi selecta câteva din spectacolele în care a fost distribuit de-a lungul acestor decenii. Așadar, a jucat la Teatrul Majestic, între 1940-41, în regia maeștrilor: Sică Alexandrescu (în **Banii nu fac nici două parale** de Armando Curcio și în **Frumoasa aventură** de Gaston de Caillavet și Robert de Fleurs), Ion Iancovescu (în **Orașul fără avocați** de Nicola Manzari), Ion Șahighian (în **Omul care zâmbește** de Luigi Bonelli și Aldo Benedetti).

La Teatrul Maria Filotti, între 1942-43, a jucat în regia lui Tudor Mușatescu (în **Domnișoara Butterfly** de Tudor Mușatescu), a lui Ion Șahighian (în **Domnișoara de ciocolată** de Paul Gavault), a lui Sică Alexandrescu (în **Sextet** de Gregor Schmitt).

La Teatrul Municipal, a jucat între 1944-45, în regia lui Sică Alexandrescu (în **Omul care a văzut moartea** de V. Eftimiu și **Amantul de carton** de Jacques Deval).

La Teatrul Comedia, a jucat între 1945-47, în câteva spectacole semnate Sică Alexandrescu, în **Racheta spre lună** a lui Clifford Oddets, în regia Mariettei Sadova și în **Vis de secătură** de Mircea Ștefănescu, în regia lui W. Siegfried.

La Teatrul Alhambra, joacă între 1943-49. Acum joacă în **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian, în **Pensiunea dragostei** de Al. Kirițescu și în **Nu mai beau** de Gaston de Cavaillet și Robert de Flers, toate în regia lui

¹¹² Valentin Silvestru – *Dialoguri despre teatru cu Radu Beligan*, în Revista Teatrul, nr. 5/1959, pp 38-39-40

Soare Z. Soare, în **Rușinea familiei** de Mircea Ștefănescu, în regia lui Ion Talianu.

La Teatrul Tineretului joacă, în 1952, în spectacolul **Un flăcău din orașul nostru** de Konstantin Simonov, în regia lui Vlad Mugar.

La Teatrul de Comedie joacă între 1961-68, în rolurile: **Beranger** din **Ucigaș fără simbrie** de Eugen Ionescu și **Beranger** din **Rinocerii** de Eugen Ionescu, ambele în regia lui Lucian Giurchescu, **Chitlaru** din **Opinia publică** de Aurel Baranga, în regia lui M. Berechet, **Cirivis** din **Capul de rățoi** de G. Ciprian, în regia lui David Esrig.

La Teatrul Bulandra, în 1969, joacă în **Transplantarea inimii necunoscute** de Al. Mirodan, în regia lui Moni Ghelelter.

La TES este **Willie Clark** în **Băieții de aur** a lui Neil Simon, în regia lui Ion Lucian, în 1997.

La Odeon joacă în **Amadeus** de Peter Schaffer, în regia lui Dinu Cernescu, în 1982.

La T.N. Craiova joacă **Zeus** din **Danaidele** de Eschil, în regia lui Purcărete, în 1995 și **George** din **Cui i-e frică de Virginia Woolf** de Edward Albee, în regia lui Mircea Cornișteanu, în 1990.

La Teatrul Național din București este: **Rică Venturiano** din **O scrisoare pierdută** de Caragiale, în regia lui Sică Alexandrescu (în 1949, Sala Comedia), **Tuzenbach** din **Trei surori** de Cehov, în regia lui Moni Ghelelter (în 1950, Sala Studio), **Catindatul** din **D-ale carnavalului** de Caragiale, în regia lui Sică Alexandrescu (în 1951), **Profesorul** din **Steaua fără nume** de M. Sebastian, în regia lui Sică Alexandrescu (în 1956), **Dandanache** din **O scrisoare pierdută** de Caragiale, în regia lui Sică Alexandrescu (în 1956), **Filipetto** din **Bădăranii** de Goldoni, în regia lui Sică Alexandrescu (în 1957), **Trinculo** din **Furtuna** de Shakespeare, în regia lui Moni Ghelelter (în 1958), **Ștefan** din **Jocul de-a vacanța** de M. Sebastian, în regia lui M. Berechet (în 1971), **Richard III** din piesa cu același titlu de Shakespeare, în regia lui Horea Popescu (în 1976), **Romulus** în **Romulus cel Mare** de F. Durrenmatt, în regia Sandei Manu (în 1977), **Chereea** din **Caligula** de Albert Camus, în regia lui Horea Popescu (în 1980), **Spirache** din **Titanic-vals** de Tudor Mușatescu, în regia lui Mihai Berechet (în 1994), **Herb Tucker** din **Poveste din Hollywood** de Neil Simon, în regia lui Grigore Gonța (în 1984), **Kondilas** din **Moștenirea** de Titus Popovici, în regia lui Horea Popescu și Mihai Manolescu (în 1989), **Bătrânul** din **Cotletele** de Bernard Blier, în regia lui Gelu Colceag (în 1998), **Actorul** din **Azilul de noapte** de Gorki, în regia lui

Ion Cojar (1998), **Guglielmo** din **Numele trandafirului** de Umberto Eco, în regia lui Grigore Gonța (în 1998), **Ianke** din **Take, Ianke și Cadâr** de V.I.Popa, în regia lui Grigore Gonța (în 2001), **Leon Saint Pe** din **Egoistul** de Jean Anouilh, regie proprie, în 2004.

Ca regizor a mai semnat spectacolele: **Străini în noapte** de Eric Assous (în 2007), **De partea cui ești?** de Ronald Harwood (în 1996), **O scrisoare pierdută** de Caragiale (în 1979), **Poveste din Irkutsk** de A. Arbuzov (în 1960), **Sălbaticii** de S.M. Mihalkov (în 1959), **Doctor fără voie** de Moliere, în colaborare cu Sică Alexandrescu (în 1955).

Filmografia sa este, de asemenea, bogată. Dintre filmele în care a fost distribuit amintim: **O noapte furtunoasă** (1943), **Visul unei nopți de iarnă** (1946), **Lațul slăbiciunilor** (1952), **O scrisoare pierdută** (1953), **Bădăranii** (1960), **Celebrul 702** (1962), **Șeful sectorului suflete** (1967), **Tată de duminică** (1975), **Aurel Vlaicu** (1977), **Iancu Jianu, zapciul** (1980), **Iancu Jianu, haiducul** (1981), **Horea** (1984), **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** (1999), **Tahir** (1993), **După-amiaza unui torționar** (2001).

LUCIA STURDZA-BULANDRA

Sunt mulți actori valoroși consemnați în istoria teatrului românesc. Sunt, însă, câțiva pe care îi numesc actori creatori și creativi, care s-au impus prin stil unic, contribuind la îmbogățirea artei actorului în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Deși a doua jumătate a secolului al XX-lea beneficiază de prezența ei doar până în 1961, am ales să scriu despre **Lucia Sturdza-Bulandra** (1873-1961) în special pentru admirația pe care i-o port acestei doamne care a fost actriță, director de teatru, pedagog, dar mai ales un excepțional formator de echipă teatrală.

Despre doamna Bulandra circulă atâtea povești care o prezintă drept o forță a teatrului: cultivată (a absolvit Facultatea de Litere și Filozofie din București, dar a urmat și cursurile Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică la Aristizza Romanescu), talentată (debutează în 1898, la Teatrul Național, în piesa **Scânteia** de Edmond Pailleron, după ce îi bate la ușă directorului de atunci, Petre Grădișteanu, pe care îl convinge, pentru început, să o angajeze „gagistă”), ambițioasă, întreprinzătoare, bun pedagog și formator de trupă teatrală (colaborează la Național cu Alexandru Davila, pe care îl prețuiește, înființând compania Davila),

promotor al dramaturgiei valoroase (Cehov, Ibsen, Oscar Wilde, Shakespeare, Moliere, Ben Jonson, dar și Victor Eftimiu, G.M.Zamfirescu, Alexandru Kirițescu și Ion Minulescu), autoarea cărții *Amintiri, Amintiri* (ESPLA, 1956).

„Întemeierea companiei Davila a fost marele eveniment al stagiunii 1909-1910, când desprinzându-ne din cadrele Teatrului Național, ne-am grupat în jurul lui Davila, pentru a pune bazele unui teatru de avangardă”.¹¹³

Experiența alături de Davila a fost bogată în spectacole, ajungându-se la performanța de a scoate o premieră pe săptămână. Nemulțumită de ritmul alert de lucru la care erau supuși actorii companiei, dar și de repertoriul abordat, Lucia Sturdza-Bulandra revine la Teatrul Național:

„Cât de departe era visul unui repertoriu de mare anvergură, al unor piese clasice care să ofere artistului satisfacția unor importante creații! Goana aceasta după premiere săptămânale înseamnă comercializarea profesiei. Am fost nevoiți să arătăm lui Davila nemulțumirea noastră, să-i amintim că atunci când l-am urmat părăsind Teatrul Național, am înființat teatrul nostru cu scopul de a fi un teatru de artă”.¹¹⁴

În 1914, înființează alături de soțul ei, Tony Bulandra, compania teatrală particulară Bulandra, devenită Teatrul Municipal, odată cu naționalizarea.

A fost mereu în căutare de tineri actori, pe care i-a adus în compania sa teatrală și pe care i-a format și susținut profesional. Radu Beligan și Victor Rebengiuc sunt doi dintre actorii formați de Lucia Sturdza-Bulandra.

Actorul ideal pentru Lucia Sturdza-Bulandra este acela care, pe lângă talent, disciplină, respect pentru vârsta profesională a actorilor maturi, are și cultură. El trebuie să dețină puterea de a se autosugestiona și de a sugestiona publicul: „Prin sugestionare înțeleg perfectă integrare, trăirea personajului în așa fel ca spectatorul să-l vadă acționând în fața lui. Prin ce mijloace? Cele mai simple, mai reale, bazate pe adevăr, pe evocarea trăsăturilor caracteristice personajului ce trebuie jucat”.¹¹⁵

¹¹³ Lucia Sturdza-Bulandra - *Spilcuiri din viața mea în teatru*, Revista Teatrul, aprilie, 1956, p 38

¹¹⁴ idem 157, p 39

¹¹⁵ idem 157, p 36

Actorii au vorbit întotdeauna cu respect și mare admirație despre doamna Bulandra. Cel mai des se vorbește despre marea ei dragoste și grijă pentru actori.

Victor Rebengiuc, unul dintre actorii crescuți de doamna Bulandra, spune despre aceasta: „Doamna Bulandra nu dădea actorii afară, nu-i lăsa să plece, urmărea fiecare actor pe care îl angaja în timp, îi știa dinainte pe toți care se prezentau la concurs. Dacă remarca un actor în provincie, se ducea după el ca să îl vadă în mai multe roluri și, după un interval de timp, îl angaja sau nu. Era un manager desăvârșit și a reușit să creeze o comunicare puternică între noi (actorii din Bulandra)”.¹¹⁶

Dar nu doar actorii au amintiri despre doamna Bulandra. Criticul Valentin Silvestru povestește despre o întâlnire a lui cu aceasta. Venise la teatru să îi ceară un interviu despre ultima producție la care lucra, și a găsit-o pe doamna Bulandra în plină agitație, nemulțumită de contrastul culorilor costumului cu decorul.

Întrebată de ce o nemulțumește într-atât un amănunt, doamna Bulandra i-a replicat că dacă pe ea o deranjează, și spectatorul va fi deranjat, poate că nu va ști ce îl deranjează, dar va pleca nemulțumit. Așa că urma să ceară refacerea costumului și/sau a decorului, pentru ca totul să fie fără cusur.

Întrebat, la rândul-i, care este scopul vizitei tânărului critic, Valentin Silvestru i-a răspuns că intenționa să-i ia un interviu în legătură cu ultima producție la care lucrează, dar că nu mai este nevoie să o deranjeze, a obținut deja ceea ce-l interesa.

Reacția doamnei Bulandra a fost surprinzătoare, dar nu contrazicea cu nimic formația ei de pedagog. Deși era ocupată, a cerut ca tânărul critic să fie servit cu o cafea, în biroul său, unde avea să-i acorde interviul, spunându-i că meseria de critic nu se face pe furate.

TOMA CARAGIU

Se naște la 21 august 1925, în Argos Orestiko, din Grecia, într-o familie de aromâni. Aceștia se stabilesc la Ploiești, orașul copilăriei lui Toma Caragiu. Urmează cursurile Liceului „Sfinții Petru și Pavel”. Aici face parte din trupa de teatru a liceului și scrie la revista „Frământări”, revista liceului. Obține bacalaureatul în vara lui 1945, dă admitere și reușește la

¹¹⁶ Simona Chițan, Mihaela Michailov – *De-a dreptul Victor Rebengiuc*, Ed. Licentia Publishing, București, 2004, pp 31-32

Facultatea de Drept, pe care o abandonează, intrând la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București, la clasa profesorului Victor Ion Popa.

În legătură cu experiența studențească, Toma Caragiu își amintește cu drag de primul său profesor, Victor Ion Popa. Este de părere că „școala teatrală încurcă multe și pe mulți...Sper să fie altfel acum. De mine s-a ocupat mult Victor Ion Popa, dar totuși puțin, pentru că a murit repede...”.¹¹⁷ Dar își amintește cu drag de sfaturile pe care V. I. Popa i le-a dat pentru a începe o carieră și, după cum s-au întâmplat lucrurile în cariera sa, Toma Caragiu a ținut cont de ele: „Profesorul meu, V. I. Popa spunea că desăvârșirea actorului se face jucând. Mult. Și la Ploiești am jucat mult. Eu care sunt un inhibat, un timid și, în general, un om singuratic, retras, deseori sfios, alteori brutal, aveam nevoie să joc mult. V. I. Popa mă sfătuisese să mă duc oriunde și să joc orice. Chiar director de teatru fiind, duceam tava sau spuneam două-trei cuvinte într-o piesă. Și așa...”.¹¹⁸

Experiența sa artistică este strâns legată de Teatrul din Ploiești. În vremea copilăriei sale, Ploieștiul nu avea un teatru. Toma Caragiu joacă în spectacolul *Tache, Ianche și Cadâr* de V. I. Popa, pe scena Cinematografului „Modern” din Ploiești. Cu timpul se înființează *Brigada Culturală Prahova* care se transformă, în 1947, în *Teatrul Sindicatelor Unite*. Din 1949, acesta devine *Teatrul de Stat Ploiești*. Acest teatru îi poartă astăzi numele, în onoarea celui care a fost Toma Caragiu.

Debutul are loc în 1948, pe scena Studioului Teatrului Național din Piața Amzei. Pe atunci era student în anul III, iar regizorul Ion Șahighian îi încredințează rolul *Scutierului* din „*Toreadorul din Olmado*”. Tot aici îl joacă pe **Rocca** din „*Evantaiul*”, în regia lui Fernando de Cruciatti.

În 1949 absolvă Conservatorul la clasa lui Mihai Popescu și este repartizat la Teatrul Național. Însă este obligat să-și satisfacă serviciul militar, așa că pierde postul de la Național. I se oferă angajarea, în 1951, la nou înființatul Teatru de Stat din Constanța. Aici este distribuit în **Rică Venturiano** din „*O noapte furtunoasă*” de Caragiale, în regia lui Nicolae Kirițescu.

Din 1953, Toma Caragiu este, timp de 12 ani, directorul Teatrului de Stat din Ploiești. Aici desfășoară o bogată activitate teatrală: joacă „trei-patru-cinci roluri mari pe an, pentru că scoteam opt premiere. Am câștigat o mare experiență de viață, forțat de multe ori să mă ocup de lucruri care nu

¹¹⁷ Alecu Popovici – *O zi cu Toma Caragiu*, în revista Teatrul nr. 2/1971, p 26

¹¹⁸ idem 161, p 28

mă interesau, dar am jucat aici pe Figaro, Hlestacov, Rică, Polegaev (din Bătrânețe zbuciumată), De Prettore, Bertoldo, Ianke, Cerchez, Vulpașin, Cațavencu, Pampon, Stancu (din cea mai bună piesă a lui Paul Everac – Poarta), etc.”.¹¹⁹

Dintre rolurile jucate acum amintim câteva: în 1953 este Rică Venturiano din *O noapte furtunoasă*, de Caragiale, în regia lui Alexandru Braun, în 1954 este Truffaldino din *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, în regia lui Alexandru Braun, în 1955 este Figaro în *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, în regia lui Harry Eliad, în 1956 este Ianche din *Tache, Ianche și Cadâr* de V. I. Popa, în regia lui Traian Ciuculescu, în 1960 este Vulpașin din *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, în regia lui Costel Ionescu, în 1962 este De Prettore din *De Prettore Vincenzo* de Eduardo de Filippo, în regia lui Valeriu Moisescu și Pampon din *D-ale carnavalului* de Caragiale, în regia aceluiași Valeriu Moisescu. În 1963, experiența alături de Valeriu Moisescu continuă, de data aceasta fiind distribuit în Bertoldo din *Bertoldo la curte* de Leonid Rahmaninov. În 1964 este distribuit de Liviu Ciulei în Mackie Șiș din *Opera de trei parale* de Brecht, ocazie cu care Toma Caragiu joacă alături de actorii Bulandrei.

Din 1965, este angajatul Teatrului Bulandra, la invitația lui Liviu Ciulei. Rolurile din Bulandra sunt generoase: este Ion Cristea din *Sfântul Mitică Blajinu* de Baranga, în regia lui Baranga (1966), Pampon din *D-ale carnavalului* de Caragiale, în regia lui Lucian Pintilie (1966), Banquo din *Macbeth* de Shakespeare, în regia lui Liviu Ciulei (1968), Wolfgang Schwiter din *Meteorul* de Durrenmatt, în regia lui Valeriu Moisescu (1968), Sem din *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, în regia lui Valeriu Moisescu (1970), Romeo din *Ziariștii* de Al. Mirodan, în regia lui Valeriu Moisescu (1971), Toma Hrisanide din *Interesul general* de A. Baranga, în regia lui Baranga (1971, la Teatrul de Comedie), Tipătescu din *O scrisoare pierdută* de Caragiale, în regia lui Liviu Ciulei (1972), Primarul din controversatul și apoi cenzuratul spectacol *Revizorul* de Gogol, în regia lui Lucian Pintilie (1972), Ion din *Puterea și adevărul* de Titus Popovici, în regia lui Liviu Ciulei (1973), Petru Magheru din *Casa de mode* de Theodor Mănescu, în regia lui Valeriu Moisescu (1973), Grigore Mârzacu din *Simfonia patetică* de Aurel Baranga, în regia lui Baranga (1973), Doolittle din *Pygmalion* de G. B. Shaw, în regia lui Moni Ghelerter (1974), Lazarus Tucker din *Elisabeta I* de Paul Foster, în regia lui Liviu Ciulei (1974), Satin din *Azilul de noapte* de Gorki, în regia lui Liviu Ciulei, (1975), Nercea din

¹¹⁹ Alecu Popovici – *O zi cu Toma Caragiu*, în revista Teatrul nr. 2/1971, p 27

Titanic-Vals de Tudor Mușatescu, în regie proprie (1975), **James Tyrone** din *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill, în regia lui Liviu Ciulei (1976).

Are o carieră bogată în film, radio și TV. Datorită apariției în emisiunile de divertisment difuzate la TV, momentele lui *Toma cu șopârla* au rămas bine prezervate în memoria publicului. Dintre filmele în care a turnat Toma Caragiu am selectat câteva titluri: ***Poveste sentimentală*** (R: Iulian Mișu, 1962), ***Cartierul veseliei*** (R: Manole Marcus, 1965), ***Șeful sectorului suflete*** (R: Gheoghe Vitanidis, 1967), ***Răpirea fecioarelor și Răzburarea haiducilor*** (ambele în regia lui Dinu Cocea, 1968), ***Explozia*** (R: Mircea Drăgan, 1972), ***Ciprian Porumbescu*** (R: Gheorghe Vitanidis, 1973), ***Actorul și sălbaticii*** (R: Manole Marcus, 1975), ***Gloria nu cântă*** (R: Alexandru Bocăneț, 1977), ***Buzduganul cu trei peceți*** (R: Constantin Vaeni, 1977), ***Marele singuratic*** (R: Iulian Mișu, 1977).

Se stinge la cutremurul din 4 martie 1977, prins între dărâmurile blocului, alături de regizorul și prietenul său, Alexandru Bocăneț.

GEORGE CONSTANTIN

Se vorbește despre timiditatea extraordinară a lui George Constantin (1933-1994), despre glasul său minunat care atingea spectatorul, despre știința sau harul de a umple spațiul scenei și de a aduce spectatorul la el, despre arta ambiguității în construirea personajelor, despre generozitatea cu care lucra cu partenerii în scenă, despre forța pe care o degaja până și în cel mai mic dintre rolurile sale. George Constantin a rămas în istoria teatrului ca unul dintre cei mai mari actori din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

„Aș vrea să cred că păstrez o distanță față de personaj. Aș vrea să cred că e cea mai bună metodă. Actorul trebuie să aibă față de personajul său o privire critică. Aș vrea să cred că în clipa când începi să creezi un om trebuie să-l și vezi, adică trebuie să-l și controlezi într-un fel, deoarece contopindu-te cu un personaj mi se pare că nu-l mai stăpânești, nu-l mai ai în mână. Mi se pare că actorul trebuie să lucreze la personaj ca un pictor, folosind culori mai deschise sau mai închise, pentru că aceste nuanțe se amestecă în orice personaj, fie el negativ sau pozitiv. În viața oamenii nu sunt numai răi; eu, cel puțin, n-am întâlnit un om să fie negru, să fie rău, să n-aibă și părțile lui bune. Trebuie să-ți poți vedea personajul pe care îl interpretezi, să-i poți doza culorile, să-l poți rectifica, să-l poți îndrepta, să-l

poți îmbunătăți...Da, cred că actorul trebuie să fie lucid față de personajul său, să-l poată controla și să-și impună punctul de vedere.”¹²⁰

Născut la București, pe 3 mai 1933, a absolvit IATC-ul în 1956, alături de Victor Rebengiuc, Constantin Răuțchi, Mircea Albulescu, Draga Olteanu, Amza Pelea, Silviu Stănculescu, Gheorghe Cozorici, Silvia Popovici.

Portofoliul său cuprinde nenumărate roluri în teatru, film, teatru TV și radio. A jucat pe scena Teatrului Armatei, devenit apoi Teatrul Nottara, la Teatrul Mic, Bulandra și Național. Astfel, a fost:

Ceaghin în ***Mama și copiii ei*** de A.N. Afinoghenov, R: Gheorghe Jora

Tranio în ***Femeia îndărătnică*** de W. Shakespeare, R: George Rafael

Nicolae Teodoroiu în ***Ecaterina Teodoroiu*** de Nicolae Tăutu, R: Sanda Manu (la Teatrul Armatei, în stagiunea 1957-58)

Primul soldat în ***Intervenția*** sau ***Invazia*** de Lev Savin, R: Ion Șahighian

Ofițerul sovietic în ***Lângă Poarta Brandenburg*** de Erich Maria Remarque, R: Sanda Manu

Sava în ***Din noapte spre zori*** de Mircea Mohor, R: Ion Șahighian

Henry Higgins în ***Pygmalion*** de Bernard Shaw, R: Sanda Manu (în stagiunea 1958-59)

Andrieș în ***Stânca miresei*** de Ion Dragomir, R: Ion Șahighian (în stagiunea 1959-60)

Sextus Pompeius în ***Antoniou și Cleopatra*** de W. Shakespeare, R: George Teodorescu

Alioșa Rebrov în ***Fiul secolului*** de I. Kuprianov, R: Sanda Manu (în stagiunea 1960-61)

Matache în ***În noaptea asta nu doarme nimeni*** de Florin Potra, R: Sanda Manu

Beaudricourt în ***Ciocârlia*** de Jean Anouilh, R: Mircea Avram

Dmitri în ***Frații Karamazov*** după Dostoievski, R: George Teodorescu (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1961-62)

Pavel Proca în ***Steaua polară*** de Sergiu Fărcășan, R: Radu Penciulescu

Anzelm în ***Prima zi de libertate*** de Leon Kruczkowski, R: Sanda Manu

Ivan Petrovici Voinițki în ***Unchiul Vanea*** de Cehov, R: Ion Olteanu (în stagiunea 1962-63)

Pietro Gralla în ***Act venețian*** de Camil Petrescu, R: Emil Mandric

¹²⁰ Andrei Băleanu și Doina Dragnea - „Actorul în căutarea personajului”, Ed. Meridiane, București, 1981, pp 89-90

Mihai în ***Este vinovată Corina?*** de Laurențiu Fulga, R: Dinu Negreanu (în stagiunea 1963-64)

Nicolae Roșca în ***Oricât ar părea de ciudat*** de Dorel Dorian, R: Radu Penciucescu (la Teatrul Mic, în stagiunea 1964-65)

Manole în ***Omul care și-a pierdut omenia*** de Horia Lovinescu, R: Dan Nasta

Pozzo în ***Așteptându-l pe Godot*** de Samuel Beckett, R: Cornel Todea (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1964-65)

Șerban Saru-Sinești în ***Jocul ielelor*** de Camil Petrescu, R: Crin Teodorescu

Emil Vlăsceanu în ***Simple coincidențe*** de Paul Everac, R: Ion Cojar (la Teatrul Mic, în stagiunea 1965-66)

Henric al IV-lea în piesa cu același nume de Pirandello, R: Lucian Giurchescu

El în ***Acest animal ciudat*** de G. Arout după Cehov, R: Sanda Manu

Petru Rareș în piesa cu același nume de Horia Lovinescu, R: Sorana Coroamă (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1966-67)

Stomil în ***Tango*** de Slavomir Mrozek, R: Radu Penciucescu (la Teatrul Mic, în stagiunea 1967-68)

Tobias în ***Echilibru fragil*** de Edward Albee, R: Dan Nasta (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1968-69)

Iona în piesa cu același titlu de Marin Sorescu, R: Andrei Șerban (la Teatrul Mic, în stagiunea 1968-69)

Primarul în ***Primarul lunii și iubita sa*** de Alexandru Mirodan, R: Ion Cojar (în stagiunea 1969-70)

Profiri în ***Crimă și pedeapsă*** de Gabriel Arout după F.M.Dostoievski, R: Sanda Manu (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1969-70). Eugen Barbu scrie despre acest spectacol:

„...la câteva minute după a doua ridicare a cortinei, începe ancheta, faimoasa anchetă a procurorului, și apare acest om pe care de ani de zile îl visez în Danton și nu mai apuc să-l văd, și începe să se învâртеască, masiv cum e, în jurul nefericitului student, ca o titirează, și unde începe să scoată niște strigăte, când mici, când tunând ca cerul ăla de alaltăieri, când credeam că o să zburăm cu București cu tot, și dă-i cu: „Tătuță, ia spune, tătuță!”, și înconjoară-l și silește-l pe Raskolnikov să spună și ce are-n mațe. Au fost zece minute de regal artistic cum nu am văzut de multă vreme pe scenele noastre. Simțeam că sar de pe fotoliu, că mi se face părul măciucă. Sala tăcea înfiorată, ca și când am fi asistat la o

crimă adevărată, și la urmă nimeni n-a aplaudat, într-atât groaza intrase în șira spinării noastre...

...George Constantin...este cel mai bun produs al scenei românești din ultimii 20 de ani.

Da, numai pentru secvența aceea de zece minute, merita să stau o seară întreagă, să văd acest spectacol la care s-a muncit enorm, cu merite ce nu au fost subliniate de critica teatrală”.¹²¹

Despre același spectacol, Ștefan Iordache, interpretul lui Raskolnikov, spune despre experiența de a juca alături de George Constantin:

„Când jucai lângă el, în același spectacol, nu puteai să nu joci bine. Ceva din geniul lui se revărsa și asupra noastră. Partener desăvârșit, generos până la Dumnezeu, pentru că tot timpul spunea: „Nu mă interesează să joc într-un spectacol unde numai eu să fiu bine, ăla nu mai e spectacol. Dacă nu suntem extraordinari, mai bine stăm acasă”.

Am jucat mult cu el, am învățat mult, este unul dintre dascălii mei.

Nu-mi ieșea o scenă din *Crimă și pedeapsă* a lui Dostoievski – și anume întâlnirea cu Sonia. A stat cu mine nopți întregi, cu o răbdare de înger, mi-a arătat, mi-a jucat scena, mi-a spus o mie de povești similare cu momentul respectiv și nu m-a lăsat, până în cele din urmă m-a pupat și mi-a zis: „Asta e!”.¹²²

Nil în *Echipa de zgomote* de Fănuș Neagu, R: Alexa Visarion

Înaltul personaj în *Omul care...* de Horia Lovinescu, R: George Rafael (La Teatrul Nottara, în stagiunea 1970-71)

Lear în *Regele Lear* de W. Shakespeare, R: Radu Penciulescu (la Teatrul Național, în stagiunea 1970-71)

Despre rolul din *Regele Lear*, George Constantin a spus, la câțiva ani buni de la premieră, că nu a fost un rol pe care să-l biruiască. Se considera prea tânăr, iar bogația dată de experiența, de vârsta lui Lear, mai mare decât cea a lui George Constantin de atunci. Criticii vremii și colegii de breaslă l-au admirat și au considerat că *nea Georgică* a reușit și de data aceasta. Nicolae Manolescu l-a văzut în Lear și l-a numit un mare actor.

Scaur în *Fântâna Blanduziei* de Vasile Alexandri, R: Dan Nasta (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1971-72)

Dominique Vernet în *Cei șase* de Federic Dard și Robert Hossein, R: George Rafael (în stagiunea 1972-73)

¹²¹ Revista Teatru, nr. 6 din 1970

¹²² Florica Ichim – „George Constantin și comedia sa umană”, Ed. Gramar, Buc., 1999, p 121

Poetul în *Paradisul* de Horia Lovinescu, R: Dan Micu

Fortinbras în *Hamlet* de W. Shakespeare, R: Dinu Cernescu, Distribuția: Ștefan Iordache, Alexandru Repan, Gilda Marinescu, Anda Caropol, Ștefan Radof, Mircea Anghelescu, Emil Hossu (în stagiunea 1973-74)

Meșterul în *Patru lacrimi* de Viktor Rozov, R: Sanda Manu (în stagiunea 1974-75)

George Bucșan în *Ultima oră* de Mihail Sebastian, R: Valeriu Moisescu (în stagiunea 1975-76)

Este prima întâlnire a lui Valeriu Moisescu cu Marin Moraru, Ștefan Iordache și George Constantin.

Seghei Nicolaevici Tăganov în *Barbarii* de Gorki, R: Alexa Visarion (în stagiunea 1975-76)

Sir John Falstaff în *Henric al IV-lea* de W. Shakespeare, R: Lucian Giurchescu (în stagiunea 1976-77)

Zamuhraskin în *Jucătorul de cărți* de Gogol, R: George Rafael

Timon în *Timon din Atena* de W. Shakespeare, R: Dinu Cernescu (în stagiunea 1977-78)

Prospero în *Furtuna* de W. Shakespeare, R: Liviu Ciulei (la Teatrul Bulandra, în stagiunea 1978-79)

Tatăl în *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, R: Dan Micu (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1978-79)

Fiodor Pavlovici Karamazov în *Karamazovii* de Horia Lovinescu și Dan Micu, R: Dan Micu (în stagiunea 1981-82)

Dumitran în *Insomnie* de Adrian Dohotaru, R: Alexandru Dabija (în stagiunea 1982-83)

Bogoiu în *Jocul de-a vacanța* de M. Sebastian, R: Al. Dabija (în stagiunea 1983-84)

Căpălău și Vânătorul 1 în *Olelie* de Fănuș Neagu și *Vânătorii* de Ion Băieșu, R: Ion Cojar (în stagiunea 1984-85)

Ivan Petrovici Voinițki în *Unchiul Vanea* de Cehov, R: Alexa Visarion (la Teatrul Bulandra, în stagiunea 1984-85)

Julien în *Floarea de cactus* de Barillet și Gredy, R: Mircea Cornișteanu (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1986-87)

Leonid Andreevici Gaev în *Livada de vișini* de Cehov, R: Dominic Dembinski (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1987-88)

Prohor Borisovici Hrapov în *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki, R: Ion Cojar (la Teatrul Național din București, în stagiunea 1988-89)

Domnul Jourdain în *Burghezul gentilom* de Moliere, R: Al. Dabija (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1989-90)

Krogstad în *Nora* de Ibsen, R: Mircea Cornișteanu (în stagiunea 1991-92)

Roberto Miranda în *Fecioara și moartea* de Ariel Dorfman, R: Cristian Hadji-Culea (la Teatrul Levant, în stagiunea 1992-93)

Andrew Makepeace în *Scrisori de dragoste* de R.A. Gurney, R: Mircea Cornișteanu (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1993-94)

Harpagon în *Avarul* de Moliere, R: Mircea Cornișteanu (la Teatrul Nottara, în stagiunea 1993-94).

Filmografia sa cuprinde o serie de titluri, dintre care voi aminti doar câteva: *Cel mai iubit dintre pământeni* (1993), *Cuibul de viespi* (1986), *Întunecare* (1985), *Saltimbancii* (1981), *Ștefan Luchian* (1981), *Burebista* (1980), *Filip cel bun* (1975), *Dimitrie Cantemir* (1973), *Dincolo de nisipuri* (1973), *Reconstituirea* (1968), *Un surâs în plină vară* (1963), *Aproape de soare* (1960).

OCTAVIAN COTESCU

La întrebările pe care le-am formulat la începutul acestei lucrări, în legătură cu elementele care influențează evoluția actorului român din a doua jumătate a secolului al XX-lea, Octavian Cotescu a răspuns acum trei decenii că:

„Actorul depinde de colectivul în care se dezvoltă și depinde de întâlnirea cu regizorii, mai ales în perioada de formare.”¹²³

Experiența profesională câștigată alături de colectivul Teatrului Municipal (Bulandra), încă de pe vremea directoratului Luciei Sturdza-Bulandra, apoi întâlnirea cu regizorul Lucian Pintilie, cu dramaturgia lui Mazilu, și mai apoi cu regizorul Liviu Ciulei, acestea au fost momentele care au descris parcursul evolutiv din cariera lui Octavian Cotescu.

De la Lucian Pintilie a învățat că actorul nu trebuie să se confunde total cu personajul și nu trebuie să-și iluzioneze spectatorul. Publicul trebuie să rămână lucid. De la Liviu Ciulei a învățat că viața în scenă se compune dintr-o serie de acțiuni, iar prima acțiune scenică este gândul.

„Odată cu vârsta, am ajuns și la concluzia că profesia de actor înseamnă în primul rând expresie, că teatrul în afara expresiei nu este

¹²³ Andrei Băleanu, Doina Dragnea – *Actorul în căutarea personajului*, Ed. Meridiane, București, 1981, p 99

adevărat. Rămâne de văzut ce importanță și ce profunzime dăm noi acestei noțiuni de expresie”.¹²⁴

Octavian Cotescu (1931-1985) este pentru control și autocontrol în lucrul la rol, pentru depărtarea de personajul-rol, dar și pentru confundarea cu acesta. Este adeptul distanțării brechtienne, dar și a impersonării stanislavskiene, cum am mai spus în subcapitolul **Scoala românească de teatru**.

S-a născut la Dorohoi, în 1931. A urmat Conservatorul de Artă Dramatică din Iași, pe care l-a absolvit în 1950. Debutul a avut loc în 1951, la Teatrul Municipal (Bulandra) din București, cu Piotr din *Pădurea de Ostrovski*.

A fost profesor la IATC, iar în perioada 1981-85 a îndeplinit funcția de rector al IATC. Ca profesor, a fost preocupat de a crește tineri actori la adăpostul pericolului imitației. Ca pedagog, Octavian Cotescu era pentru originalitate, personalitate, individualitate în formarea actorului.

Carieră lui Octavian Cotescu s-a desfășurat în teatru, film, radio și TV. În teatru a fost: **Dr Murgu** în *Oameni de azi* de Lucia Demetrius (1952), **Trofimov** în *Livada de vișini* de A.P.Cehov (1958), **Tom** în *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams (1960), **Gogu** în *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu (1962), **Pierre Bezuhov** în *Război și pace* după L. Tolstoi (1962), **Grigore** în *Portretul* de Al. Voitin (1962), **Eisenring** în *Biedermann și incendiarii* de Max Frisch (1964), **Ben Alexander** în *Inima mea este pe înălțimi* de W. Saroyan (1964), **Cristofor** în *Fii cuminte, Cristofor!* de A. Baranga (1964), **Vasile Vasile** în *Sfântul Mitică Blajinu* de A. Baranga (1966), **El** în *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (1966), **Nae Girimea** în *D-ale carnavalului* de Caragiale (1966), **Horia** în *Procesul Horia* de Al. Voitin (1967), **Macbeth** în piesa cu același titlu de W. Shakespeare (1968), **Marinescu, Demeter, Alecu, Olaru și Varga** în *Tandrețe și abjecție* de T. Mazilu (1969), **Chandebise și Poche** în *Puricele în ureche* de Feydeau (1970), **lordache** în *Acești nebuni fățarnici* de T. Mazilu (1971), **Cațavencu** în *O scrisoare pierdută* de Caragiale (1972), **Zemlianika** în *Revizorul* de Gogol (1972), **Vasile Olaru** în *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici (1973), **Toma Topală** în *Casa de mode* de T. Mănescu (1973), **Chițimia I** în *Chițimia* de Ion Băieșu (1974), **George Oniga** în *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu (1974), **Asesorul Brack** în *Hedda Gabler* de Ibsen (1975), **Reporterul** în *Interviu* de Ecaterina Oproiu (1976), **Homutov și Kaloșin** în *Anecdote provinciale*

¹²⁴ idem 167, p105

de A. Vampilov (1977), **Ivan Petrovici Voinițki** în *Unchiul Vanea* de Cehov (1977), rolul titular în *Minetti* de Thomas Bernhard (1980), **Prof. Stravinski** și **Pilat din Pont** în *Maestrul și Margareta* de M. Bulgakov (1980), *Tartuffe* în piesa cu același nume de Moliere (1982).

GHEORGHE DINICĂ

Gheorghe Dinică (1933-2009) a rămas în memoria publicului drept o *figură* spontană, surprinzătoare, de aici și replicile savuroase sau acide, intrate deja în folclor, asemenea replicilor personajului Mitică din Schițele lui Caragiale: „*Îmi pare bine să vă cunosc!*”, spune o tânără, întinzând mâna domnului Dinică. Acesta îi răspunde bucuros: „*Ce mână rece ai domnișoară, vino la vară să mi-o ții pe șprîț!*” sau: „*Ce mai faceți, domnule Dinică?*” acesta răspundea: „*Vezi-ți de treaba dumitale!*” ori „*Nu-i treaba dumitale!*”. De asemenea, replica „*Nu trage, dom' Semaca, sunt eu, Lăscărică!*”, aduce și azi zâmbete pe buzele românilor de pretutindeni.

A fost un actor foarte iubit de public. Admirația și-a câștigat-o datorită rolurilor pe care le-a făcut de-a lungul carierei sale în teatru și film, dar și prin cântecele de pahar înregistrate alături Ștefan Iordache și Nelu Ploieșteanu.

Se naște la 25 decembrie 1933/ 1 ianuarie 1934 - conform actelor oficiale, la București, iar copilăria și-o petrece în cartierul Crângași. Încă de licean este atras de teatru, făcând parte din diferite trupe de amatori. În 1957, se prezintă la examenul de admitere, pe care îl trece și patru ani mai târziu absolvă IATC-ul, la clasa prof. Dina Cocea.

Din 1961 este angajat al Teatrului de Comedie, din 1968 îl întâlnim în colectivul Teatrului Bulandra, iar din 1972 este actor al Teatrului Național din București.

Figura sa inspira o anume duritate, astfel că a fost distribuit în roluri *negative* sau în roluri de parveniți, lichele ori gangsteri – dacă ne referim la filme. Dintre rolurile din filme – numărul lor atingând aproape 100 - selectăm: **Stănică Rațiu** din *Felix și Otilia* în regia lui Iulian Mihu(1971), **Lăscărică** din *Cu mâinile curate* în regia lui Sergiu Nicolaescu (1972), **Salamandră** din *Explozia* în regia lui Mircea Drăgan (1973), **Comisarul Paraipan** din *Un comisar acuză* în regia lui Sergiu Nicolaescu (1973), **Ion** din *Osânda* în regia lui Sergiu Nicolaescu (1976), **Nae** din *De ce trag clopotele, Mitică?* în regia lui Lucian Pintilie (1982), **Gheorghe Cercel** din *Secretul lui Bachus* în regia lui Geo Saizescu, (1984), **Georges** din

Cuibul de viespi în regia lui Horea Popescu (1987), **Anchetatorul din Cel mai iubit dintre pământeni** în regia lui Șerban Marinescu (1993), **Pavel Puiu** zis **Pepe** din **Filantropica** în regia lui Nae Caranfil (2002), **Gheorghe Manasia** din **Magnatul** în regia lui Șerban Marinescu (2004).

A jucat în spectacolele (selectiv): **Inspectorul de poliție** de J.B. Priestley, în regia Dinei Cocea (1961), **Umbra** de E. Șvarț, în regia lui D. Esrig (1963), Rinocerii de Eugen Ionescu, în regia lui L. Giurchescu (1964), **Somnoroasa aventură** de T. Mazilu, în regia lui D. Cernescu (1964), **Troilus și Cresida** de Shakespeare, în regia lui D. Esrig (1965), **Nepotul lui Rameau** de D. Diderot, în regia lui D. Esrig (1968), **Gaițele** de Al. Kirițescu, în regia lui Horea Popescu, **O scrisoare pierdută** de Caragiale, în regia lui Radu Beligan (1979), **Așteptându-l pe Godot** de S. Beckett, în regia lui Grigore Gonța (1980), **Cine are nevoie de teatru?** de T. Wertenbaker, în regia lui Andrei Șerban (1990), **Noaptea regilor** de Shakespeare, în regia lui Andrei Șerban (1991), Livada de vișini de Cehov, în regia lui Andrei Șerban (1992), **O noapte furtunoasă** de Caragiale, în regia lui M. Măniuțiu (1997), **Azilul de noapte** de Gorki, în regia lui Ion Cojar (1998), **Cotletele** de B. Blier, în regia lui Gelu Colceag (1998), **Numele trandafirului** după U. Eco, în regia lui Grigore Gonța (1999), **Tache, lanche și Cadâr** de V.I. Popa, în regia lui G. Gonța (2001), **Ultima oră** de M. Sebastian, în regia A.O. Doroșenco (2003), **Incontestabila ipocrizie** de Teodor Mazilu, în regia lui Mihai Ionescu (2006).

Din 2002 este Societar de onoare al TNB, iar din 2008 este Doctor Honoris Causa al UNATC.

„M-am suit pe scenă și parcă eram acolo de când lumea...” este motto-ul cu care ne întâmpină maestrul Dinică pe site-ul său oficial. Totul, însă, rămâne în memoria spectatorilor și *printre* rândurile așezate undeva la păstrare...

ȘTEFAN IORDACHE

S-a născut la 3 februarie 1941, la Calafat. Copilăria și-a petrecut-o între București și Calafat. Școala și-a făcut-o în București. Admiterea la IATC a dat-o în fața comisiei formate din: Ion Finteșteanu, Costache Antoniu, Ion Șahighian, Al. Finți. A spus fabula „*Boul și vițelul*” de Grigore Alexandrescu, „*Pașaportul sovietic*” al lui Maiakovski și o poezie de Breslașu.

„După câteva zile, un coleg de admitere m-a anunțat că am reușit...am ajuns pe Schitu Măgureanu (locația din acea vreme a Institutului de Teatru și Film). Lume multă, agitație. Erau o mie și ceva de candidați pe doar 60-70 de locuri. Unii dăduseră examen aici pentru a opta oară. Am ajuns în față, mă uitam pe liste – nu știu de ce mi se lipise privirea pe prima jumătate – și nu era acolo niciun lordache. „Ăsta și-a bătut joc de mine!”. Și-mi venea să plâng. Îl aud, dintr-o dată, tot pe prietenul ăsta al meu: „Ai intrat, uite-aici!” – și-mi arată cu degetul coada listei. Încheiam plutonul. Când a aflat tata, a chemat doi lăutari. Chiuia și cânte de unul singur în curte. Trăsese un furtun de la vecini și se stropea cu apă pe cap de fericire. Așa m-a sărbătorit tata în ziua aceea”.¹²⁵

A fost admis la clasa profesorului Dinu Negreanu, asistent Popovici-Poenaru. Profesorului Negreanu i-a păstrat o vie amintire și recunoștință pentru tot ce a învățat de la maestrul său.

„Ca dascăl, Negreanu a avut marea calitate de a ne fi obligat să muncim din răputeri, până la epuizare. Trebuia, de pildă, să scriem caiete întregi cu preistoria personajului pe care îl interpretam. Era **metoda Stanislavski**, ne omora cu Stanislavski. De aici pornea – pentru el – arta actorului. Avea un deosebit simț pedagogic: îndruma discret, dar tenace”.¹²⁶

În ultimul an de Institut a fost distribuit în filmul *Străinul*, în regia lui Mihai Iacob. A fost un debut bun în film, Ștefan lordache obținând marele premiu la Festivalul de la Karlovy Vary. De acum, cariera sa filmografică adună o serie impresionantă de filme, dintre care selectăm: ***Cel mai iubit dintre pământeni*** în regia lui Șerban Marinescu (rol: **Victor Petrini**, 1993), ***Eu sunt Adam*** în regia lui Dan Pița (rol: **Profesorul de muzică**, 1996), ***Cei care plătesc cu viața*** în regia lui Șerban Marinescu (rol: **Șerban Saru-Sinești**, 1989), ***De ce trag clopotele, Mitică?*** în regia lui Lucian Pintilie (rol: **Mitică**, 1980), ș.a.m.d.

Stagiatura și-a început-o la Teatrul din Constanța, pe care îl părăsește pentru Teatrul Nottara. Aici debutează cu rolul **Ben** din „*Tigrul*” de Murry Shisgal, în regia lui Dinu Cernescu (în 1965). Au urmat rolurile **Omul Mare Negru** din „*Omul care și-a pierdut omenia*” de Horia Lovinescu, **Hemon** din „*Antigona și Medeea*” de Jean Anouilh, în regia lui Mircea Marosin; în 1966, este **Roger** din „*Au fost odată două orfeline*” de

¹²⁵ Ludmila Patlanjoglu – *Regele Scamator Ștefan lordache*, Ed. Jurnalul, București, 2008, pp 34-35

¹²⁶ idem 169, p 38

Eugen Mirea și Henry Mălineanu, în regia Sandei Manu, **Nolli** din *Henric al IV-lea* de Luigi Pirandello, în regia lui Lucian Giurchescu; în 1967 este **Rică Venturiano** din *O noapte furtunoasă* de caragiale, în regia lui George Rafael și **Bob** din *Patimi* de Paul Everac, în regia Soranei Coroamă-Stanca; în 1968 este **Actorul** și **Regele** din „*Viziuni flamande*” de M. de Ghelderode, în regia lui Dinu Cernescu și **Grig** din *O casă onorabilă* de H. Lovinescu, în regia lui Lucian Giurchescu; în 1969 este **Gigi** din *Ciorbă de potroace* de Sergiu Fărcășan, în regia Sandei Manu; în 1970 este **Raskolnikov** din „*Crimă și pedeapsă*” de Gabriel Arout, după Dostoievski, în regia Sandei Manu; în 1971 este **Louis Laine** din *Schimbul* de Paul Claudel, în regia lui Ion Olteanu, **Jack** din *Bună seara, domnule Wilde!* De Eugen Mirea și H. Mălineanu, după Oscar Wilde, în regia lui Alexandru Bocăneț; în 1973 este **Marinelli** din *Cei șase* de Fr. Dard și Robert Hossein, în regia lui George Rafael; în 1974 este **Hamlet** din capodopera lui Shakespeare, în regia lui Dinu Cernescu, **Ralph** din *Lady X* de Eugen Mirea, după Th. Middleton, în regia lui George Rafael și **Sergiu Costescu** din *Ultima cursă* de Horia Lovinescu, în regia lui George Rafael; în 1975 este **Borcea** din *Ultima oră* de Mihail Sebastian, în regia lui Valeriu Moisesescu și **Filoctet** din *Întoarcerea la Micene* de Evaghelos Averoff-Tossizza, în regia lui Dan Nasta; în 1976 este **Adam** din *Ulciurul sfărâmat* de Kleist, în regia lui Dan Micu; în 1977 este **Iharev** în *Jucătorii de cărți* de N.V.Gogol, în regia lui George Rafael; în 1978 este **Apemantus** din *Timon din Atena* de Shakespeare, în regia lui Dinu Cernescu; în 1985 este **Pitou** din *Amintirile Sarei Bernhard* de John Murell, în regia lui Mihai Berechet; în 1994 este **Bradley Pearson** din *Prințul negru* de Iris Murdoch, în regia lui Cornel Todea.

La Teatrul Bulandra, este **Cassius** din *Iulius Cezar* de Shakespeare, în regia lui Andrei Șerban (în 1967).

La Teatrul Mic, în 1977 este **AA** din *Emigranții* de Mrozek, în regia lui Mircea Daneliuc; în 1978 este **Consulul Grotti** din *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* de Luigi Pirandello, în regia Cătălinei Buzoianu; în 1979 este **Sparger** din *Copiii lui Kennedy* de Robert Patrick, în regia lui Dragoș Galgoțiu și **El** din *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, în regia Cătălinei Buzoianu; în 1980 este **Maestrul și Jeshua Ha-Nozrî** din *Maestrul și Margareta* de Bulgakov, în regia Cătălinei Buzoianu; în 1981 este **Rudolf Holler** din *Înainte pensionării* de Thomas Bernhard, în regia lui Jean Stopler; în 1983 este **Richard de Gloucester** din *Richard al III-lea* de Shakespeare, în regia lui Silviu Purcărete; în 1984 este **El** din *Cerul înstelat deasupra*

noastră de Ecaterina Oproiu, în regia Cătălinei Buzoianu; **Ignațiu** din *Amurgul burghez* de Romulus Guga, în regia lui Dan Pița; în 1988 este **Tudor Chirvase** din *Astă-seară stau acasă* de Toni Grecu și Doru Antonesi, în regia lui Silviu Purcărete; în 2003 este **Humbert Humbert** din *Lolita* de Vladimir Nabokov, în regia Cătălinei Buzoianu; în 2004 este **Alex** din *Alex și Morris* de Michael Elkin, în regia lui Gelu Colceag.

A mai colaborat cu Teatrul Odeon (în 1990, în spectacolul *Adio, femei...!* de Dan Iagnov și Dan Dumitriu, în regia lui Mihai Berechet), cu Teatrul Național din Craiova (în 1992, în spectacolul *Titus Andronicus* de Shakespeare, în regia lui Silviu Purcărete), cu Teatrul de Comedie (în 1995, în spectacolul *Fuga* de M. Bulgakov, în regia Cătălinei Buzoianu) și cu Teatrul Național din București. Aici a fost: în 1999, **Nae Cațavencu** din *O scrisoare pierdută* de Caragiale, în regia lui Alexandru Tocilescu; în 2000, **John Barrymore** din *Barrymore* de W. Luce, în regia lui Gelu Colceag; în 2008, **Prințul Potemkin** din *Ecaterina cea Mare* de G.B.Shaw, în regia lui Cornel Todea,

Cariera sa cuprinde apariții la televiziune și pe undele radioului. Și o carte despre maestrul lordache, câteva interviuri, o serie de fotografii, câteva cântece imprimate cu drag. Și amintirea celui care a plecat dintre noi în toamna lui 2008.

MARIN MORARU

Marin Moraru (1937-2016) s-a născut la București, pe 31 ianuarie 1937, într-o familie de muncitori. Copilăria și-a petrecut-o în cartierul Giulești. A dat admitere la IATC în 1957, dar nu a reușit, fiind acceptat ca audient timp de un an. În anul următor este admis la clasa Dinei Cocea. Absolvă IATC-ul în 1961.

După absolvire a fost actorul Teatrului de Copii și Tineret (între 1961-64), apoi actorul Teatrului de Comedie (1965-68), ca mai apoi să facă parte din colectivul Teatrului Bulandra (1968-71) și al Teatrului Național din București (1971-74). Între 1974-80 a desfășurat o activitate pedagogică la IATC, ca din 1980 să se întoarcă la TNB. Din 2002 este Societar de onoare al TNB-ului.

La Teatrul Tineretului a jucat în: „**Pigulete plus cinci fete**” de C. Bratu, rolul: **Pigulete**, în regia lui Ion Lucian, „**Chirița în provincie**” de V. Alecsandri, rolul: **Guliță**, în regia Sandei Manu, „**Ocolul Pământului**” de P. Kohout, șase roluri, în regia lui Radu Penciulescu.

La Teatrul de Comedie a fost: **Ministrul de finanțe** din „*Umbra*” de E. Swartz, **Patrocle** din „*Troilus și Cresida*” de W. Shakespeare, **Bălălu** din „*Capul de rățoi*” de G. Ciprian, spectacole în regia lui David Esrig.

La Teatrul L.S.Bulandra a jucat în: „*D’ale carnavalului*” de Caragiale, rolul: **Crăcănel**, în regia lui Lucian Pintilie, „*Nepotul lui Rameau*” de Diderot, rolul: **Diderot**¹²⁷, în regia lui Esrig, „*Transplantarea inimii necunoscute*” de Al. Marodin, rolul: **Socrate**, în regia lui Moni Ghelerter, „*Leonce și Lena*” de G. Buchner, rolul: **Regele Peter**, în regia lui Liviu Ciulei.

La Teatrul Nottara a fost **Andronic** din „*Ultima oră*”, de M. Sebastian, în regia lui Valeriu Moisesescu. La Teatrul Odeon a jucat în „*O noapte furtunoasă*”, de I.L. Caragiale, rolul: **Titircă**, în regia lui Mihai Măniuțiu și în „*Saragosa*” de Jan Potocki, în regia lui Alexandru Dabija. La Teatrul Național „I.L.Caragiale” a fost **Swartz** din „*Un fluture pe lampă*” de Paul Everac, în regia lui Horea Popescu și Zanetto – rol triplu -din „*Trei frați gemeni din Veneția*”, de A. Mattiuzzi, în regia lui David Esrig.

După revenirea de la catedra IATC-ului, Marin Moraru a jucat la Teatrul Național „I.L.Caragiale” în: „*Romulus cel Mare*” de F. Durrenmatt, rolul: **Rupf**, în regia Sandei Manu, „*Gaițele*” de Al. Kirilșescu, rolul: **Ianache**, în regia lui Horea Popescu, „*Generoasa fundație*” de A. Vallejo, rolul: **Max**, în regia lui Horea Popescu, „*O scrisoare pierdută*” de I.L. Caragiale, rolul: **Farfuridi**, în regia lui Radu Beligan, „*Așteptându-l pe Godot*” de S. Beckett, rolul: **Estragon**, în regia lui David Esrig, „*Harap Alb*” de Radu Itcuș, în regia lui Grigore Gonța, „*Azilul de noapte*” de M. Gorki, rolul: **Kostiliiov**, în regia lui Ion Cojar, „*Take, Ianke și Cadâr*” de V.I. Popa, rolul: **Take**, în regia lui Grigore Gonța, „*Crimă pentru pământ*” dramatizarea și regia: Grigore Gonța, după romanul omonim de Dinu Săraru, rolul: **Popa Prună**, „*Ultima oră*” de M. Sebastian, rolul: **Ștefănescu**, în regia Ancăi Ovanetz Doroșenco, „*Egoistul*” de Jean Anouilh, rolul: **Doctorul**, în regia lui Radu Beligan.

¹²⁷ „Total opus felului meu de a fi, Diderot se arăta a fi un om cu o verbalizare clară, rece, didactică, neafectivă. Eu – irascibil, vorbire afectivă, alambicat în exprimare...Am făcut exerciții de retenție a verbalizării mele și am exersat la bară, impunându-mi un nou mod de comportare fizică. Și, cu multă muncă, personajul meu a devenit un observator atent, rece, mănuiitor abil al răspunsurilor lui Rameau, în goană după aflarea adevărului. Mai târziu, am citit undeva că domnul Diderot era un irascibil, numai că își impunea cu cerbicie o vorbire „ralentizată”, ca nu cumva să i se piardă vreo idee”. (Andrei Băleanu, Doina Dragnea – Actorul în căutarea personajului, Ed. Meridiane, București, 1981, p 155)

În 2000, la Teatrul L.S.Bulandra a fost **Grumio** din „**Femeia îndărătnică**” de W. Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuțiu, iar la Teatrul Nottara a fost **Stanley** din „**Piscina de la miezul nopții**” de Peter Karvas, un spectacol al companiei Teatrul Nostu, în regia lui Grigore Gonța, în 2005.

„După părerea mea, în general a face teatru înseamnă a face compoziție, pentru că niciodată eul tău nu se va suprapune personajului. Și chiar dacă s-ar suprapune, simplul fapt că te afli sub privirea a mii de oameni l-ar transforma într-o compoziție”.¹²⁸

Are, de asemenea o carieră în film, radio și televiziune. A făcut un cuplu iubit alături de Draga Olteanu-Matei. În teatru a făcut cuplu alături de Gheorghe Dinică.

Dintre filmele în care a turnat amintim: „**Haiducii**”, în regia lui Dinu Cocea (1965), „**Un film cu o fată fermecătoare**”, în regia lui L. Bratu (1966), „**Maiorul și moartea**”, în regia lui Al. Boiangiu (1967), „**Răzbunarea haiducilor**”, în regia lui Dinu Cocea (1968), „**Actorul și sălbaticii**”, în regia lui Manole Marcus (1974), „**Filip cel Bun**”, în regia lui Dan Pița (1974), „**Un comisar acuză**”, în regia lui Sergiu Nicolaescu (1974), „**Un zâmbet pentru mai târziu**”, în regia lui Al. Boiangiu (1974), „**Elixirul tinereții**”, în regia lui Gh. Naghi (1975), „**Toamna bobocilor**”, în regia lui Mircea Moldovan (1975), „**Operațiunea „Monstrul”**”, în regia lui Manole Marcus (1976), „**Tufă de Veneția**”, în regia lui Petre Bokor (1977), „**Iarna bobocilor**”, în regia lui Mircea Moldovan (1977), „**Concurs**”, în regia lui Dan Pița (1982), „**Faleze de nisip**”, în regia lui Dan Pița (1982), „**Ringul**”, în regia lui Sergiu Nicolaescu (1983), „**Masca de argint**”, în regia lui Gh. Vitanidis (1984), „**Zbor periculos**”, în regia lui Francisc Munteanu, „**Vară sentimentală**”, în regia aceluși Francisc Munteanu (1985), „**Cuibul de viespi**”, în regia lui Horea Popescu (1986), „**În fiecare zi mi-e dor de tine**”, în regia lui Gheorghe Vitanidis (1987), „**Chirița în Iași**”, în regia lui Mircea Drăgan (1987), „**Armen**”, în regia lui Costa Gavras (2002).

În perioada 1978-80, Marin Moraru a scos o generație de actori, având-o ca asistentă pe Adriana Popovici, la cea de-a doua generație lucrând doar doi ani, alături de Ion Cojar și Adriana Popovici. După aceste experiențe se retrage din învățământul artistic. Din prima sa generație au absolvit: Mariana Buruiană, Ion Colan, Mihaela Gagi, Mirela Gorea,

¹²⁸ Andrei Băleanu, Doina Dragnea – *Actorul în căutarea personajului*, Ed. Meridiane, București, 1981, p 152

Marcel Iureș, Nicolae Urs, Constantin Brânzea, Mioara Flămânzeanu, Mihaela Mitache, Cristina Nuțu și Romeo Popescu, iar din cea de-a doua generație au absolvit: Iulia Boroș, Ana Ciontea, Cătălin Ciornei, Viorel Jipa, Marian Râlea, Tudor Gheorghe.

În relația pedagog-studenți, Marin Moraru este de părere că imitarea profesorului este o modalitate greșită de a cunoaște tainele artei actorului. În ceea ce privește evoluția studenților-actori, Marin Moraru crede că aceștia trebuie să facă totul cu credință.

În 2008 este oficiat Doctor Honoris Causa al UNATC.

GINA PATRICHI

„**Sansa** vieții mele a fost de fapt Liviu Ciulei, personalitatea lui, care rămâne o predominantă a întregii mele vieți artistice; nu numai că m-a văzut și m-a apreciat și mi-a propus să joc într-un film, în **Pădurea spânzuraților**, dar după ce am început filmările, el fiind tocmai proaspăt director al Teatrului Bulandra, mi-a propus să interpretez în **Jocul de-a vacanța** rolul Corinei”.¹²⁹

Până la întâlnirea cu Liviu Ciulei, Gina Patrichi (1936-1994) a trecut printr-o serie de întâmplări și a avut o serie de întâlniri dintre care le amintim pe cele mai importante: Prima mare întâlnire s-a petrecut pe 8 martie 1936, când Gina Patrichi a venit pe lume! O a doua întâlnire importantă a fost aceea cu școala de teatru. Își susține admiterea la IATC, în 1952, cu toate că nu își încheiase studiile liceale. Este admisă la clasa prof. Aura Buzescu, dar nici aici nu-și finalizează cursurile, fiind exmatriculată înainte de absolvire, din motive disciplinare. Următoarea întâlnire a fost aceea cu recent înființatul Teatru Dramatic din Galați. Așadar, după exmatricularea din IATC, debutează în piesa **Nota zero la purtare** scrisă de Octavian Sava și Virgil Stoenescu, în regia lui **Valeriu Moiescu** (1956). Timp de opt ani a jucat pe scena acestui teatru, interpretând-o pe **Lucietta** din **Gâlcevile din Chioggia** de Goldoni, în regia lui Valeriu Moiescu (1957), pe **Gena** din **Titanic vals** de Tudor Mușatescu, în regia lui Valeriu Moiescu (1958), pe **Nora** din piesa cu același titlu a lui H. Ibsen, în regia Arianei Kuner (1959), pe **Miss Pope** din **Celebrul 702** de Alexandru Mirodan, în regia lui Vlad Mugur (1961), pe **Valia** din **Poveste din Irkutsk** de Arbuzov, în regia lui Vlad Mugur (1962),

¹²⁹ Andrei Băleanu, Doina Drăgan – *Actorul în căutarea personajului*, Ed. Meridiane, București, 1981, p 162.

pe **Anunțata** din **Umbra** de Evghenii Șvarț, în regia lui Gheorghe Jora (1963) și pe **Femeia de stradă** din **Taina** de Horia Stancu (1963).

În 1964 se produce întâlnirea cu Liviu Ciulei, Gina Patrichi fiind distribuită în rolul **Corinei** din **Jocul de-a vacanța** de Mihail Sebastian, la Teatrul Bulandra, în regia lui Valeriu Moiescu. Cariera construită la Teatrul Bulandra este impresionantă, aici realizând marile sale roluri: **Kitty Duval** din **Clipe de viață** de W. Saroyan, în regia lui Liviu Ciulei (1964), **Mița Baston** din **D-ale carnavalului** de Caragiale, în regia lui Lucian Pintilie (1966), **Portia** din **Iulius Cezar** de Shakespeare, în regia lui Andrei Șerban (1968), **Madeleine** din **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu, în regia lui Crin Teodorescu (1968), **Julia Luccani** din **Vicarul** de R. Hochhuth, în regia lui Radu Penciulescu (1972), **Caterina de Medici** din **Elisabeta I** de Paul Foster, în regia lui Liviu Ciulei (1974), **Nastasia** din **Azilul de noapte** de Gorki, în regia lui Liviu Ciulei (1975), **Hedda Tesman** din **Hedda Gabler** de Ibsen, în regia Cătălinei Buzoianu (1975), **Reportera** din **Interviu** de Ecaterina Oproiu, în regia Cătălinei Buzoianu (1976), **Liubov Gheorghievna** din **Amintiri** de Arbuzov, în regia lui Ion Caramitru (1982), **Maria Dovkalova** din **Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie** de Jan Otcenasek, în regia lui Valeriu Moiescu (1984), **Gertruda** din **Hamlet** de W. Shakespeare, în regia lui Al. Tocilescu (1985), **Ivona** din **Dimineți pierdute** de Gabriela Adameșteanu, în regia Cătălinei Buzoianu (1986). Ultimul său rol a fost în spectacolul **Teatrul comic** de Goldoni, în regia lui Silviu Purcărete (1992). Un alt rol mare al actriței a fost cel al **Reginei** din **Antoniou și Cleopatra** de Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuțiu, la Teatrul Național din Cluj (1988).

Este distribuită într-o serie impresionantă la Teatrul Național de Televiziune, unde interpretează **Arkadina** din **Pescărușul** de Cehov, în regia lui Petre Sava Băleanu (1974), **Ranevskia** din **Livada cu vișini** a lui Cehov, în regia lui Cornel Todea (1975), **Lona Hessel** din **Stâlpii societății** de Ibsen, în regia lui Dan Necșulea (1988), **Andromaca** din **Troienele** după Euripide și J.P. Sartre, în regia lui Petre Sava Băleanu (1967), ș.a.m.d.

Filmografia cuprinde o serie impresionantă de filme, dintre care amintim rolurile mari: bineînțeles, rolul de debut, **Roza** din **Pădurea spânzuraților**, în regia lui Liviu Ciulei (1964), **Guica** din **Moromeții**, în regia lui Stere Gulea (1987), **Luiza** din **Probă de microfon**, în regia lui Mircea Daneliuc (1980), **Olimpia** din **Felix și Otilia**, în regia lui Iulian Mihu

(1972), **Hanna** din *Trecătoarele iubiri*, în regia Malvinei Urșianu (1974), ș.a.m.d.

„Eu întotdeauna îmi imaginez că rolul pe care-l interpretez e merit să mă înalțe către o stare limită a omului, de aceea consider că trebuie să duc totul până la posibilitatea maximă de trăire, până când...mi se pare că ceea ce fac e imposibil...nu joc teatru numai fiindcă iubesc teatrul. Firește, iubesc teatrul, dar eu joc pentru că vreau să le dăruiesc oamenilor idei și aspirații generoase”.¹³⁰

Pe 31 ianuarie 1994, cu puțin timp înainte de marea trecere, Ginei Patrichi i s-a acordat Premiul de Excelență acordat de UNITER pentru întreaga carieră. Pe scena Teatrului Odeon, la decernarea acestei distincții, Gina Patrichi a răspuns cu versul lui Shakespeare:

„*Noi suntem plămada din care sunt făcute visele. Și scurta noastră viață o întrecește un somn*”.

AMZA PELEA

Deși a avut o existență scurtă (1931-1983), **Amza Pelea** a reușit să rămână în memoria publicului prin aducerea la viață a lui **Nea Mărin**. Într-o epocă aflată în chingile cenzurii, Amza Pelea a reușit să creeze o legătură strânsă cu publicul, optând să-l facă să râdă, să se bucure cu Nea Mărin. Ceea ce făcea Amza Pelea era un one man show de foarte bună calitate. Alegerea unui personaj din popor, vorbirea dialectală (oltenească), abordarea unor subiecte din viața de zi cu zi, ironiile la adresa regimului comunist îmbrăcate în forma relaxată a povestirilor simpaticului Nea Mărin, au cucerit publicul spectator, impunându-l pe Amza Pelea drept un excelent actor de comedie.

Se pare că Nea Mărin s-a născut din nevoia lui Amza Pelea de a dărâma o prejudecată: dacă ești distribuit într-un anume gen de rol, nu însemnează că acela este ampoi-ul tău și, prin urmare, toată viața să fii distribuit în roluri asemănătoare cu cel care ți-a adus un anume succes sau a generat o anume imagine despre tine ca actor. Aici, Amza Pelea se referă la rolul pe care l-a făcut în filmul *Mihai Viteazul*.

Interpretându-l pe Mihai Viteazul, una dintre cele mai importante figuri ale istoriei românești, Amza Pelea a demonstrat că este un actor complex și complet. Dar începuse să nu mai fie distribuit și în alt fel de roluri. Atunci, Amza Pelea l-a creat pe Nea Mărin. Și succesul lui Nea

¹³⁰ Idem 173, p 164.

Mărin a fost extraordinar. În legătură cu experiența cu Nea Mărin, Amza Pelea își amintește:

„Ce m-a interesat pe mine la Nea Mărin a fost marea experiență de a sta singur în fața unei săli pline de spectatori, fără recuzită, de multe ori fără text, pentru că eu spuneam monoloagele pe o idee, pe o șiră a spinării, dar majoritatea erau improvizate. De aci a venit și ticul repetărilor în fraze, din faptul că improvizam. Ei, această experiență de a sta singur cu 1000-2000 de spectatori și a reuși să captezi atenția, a fost foarte prețioasă pentru mine. Și eu consider că datorită lui Nea Mărin am câștigat și mai multă maturitate și adâncime în profesia mea serioasă, adevărată”.¹³¹

S-a născut pe 7 aprilie 1931, în Băilești, județul Dolj, într-o familie cu cinci copii. Liceul l-a făcut la Craiova, absolvind Colegiul Național Carol I. Absolvă IATC-ul în 1956, la clasa prof. A. Pop Marțian, Ana Barcan, Ion Cojar.

A debutat la Teatrul din Craiova, unde va fi mai târziu director, între 1973-74. Aici, între 1956-1959, a fost: **Jack** din *Bunbury* de Oscar Wilde, **Hlebnikov** din *O chestiune personală* de Al. Stein, **Dodoloi** din *Ultima generație* de V. Nițulescu, **Vedernikov** din *Ani de pribegie* de A. Arbuzov, **Cioran** și **Vlădică** din *Tudor din Vladimiri* de M. Gheorghiu, **Comandantul vasului** din *Tragedia optimistă* de V. Vișnevski, **Colonelul Dobre** din *Ecaterina Teodoroiu* de M. Tăutu, **Sava Zapan** din *Arcul de triumf* de A. Baranga, **Horățio** din *Hamlet* de Shakespeare, **Otto Katz** din *Soldatul Svej*k de Hasek, **Esteban** din *Fântâna turmelor* de Lope de Vega, **Beppe** din *Gâlcevile din Chioggia* de Carlo Goldoni, **Farfuridi** din *O scrisoare pierdută* de Caragiale, **Baronul** din *Azilul de noapte* de Gorki, **Wilhelm de Orania** din *Egmont* de Goethe (la Teatrul Armatei din București).

Din 1961 este actor al Teatrului de Comedie. Aici a jucat **Brettschneider** din *Svej*k în al doilea război mondial de B. Brecht (1962), **Pietro** din *Umbra* de E. Șvarț (1963), **Manole** din *Somnoroasa aventură* de Teodor Mazilu (1964), **Subcomisarul** din *Capul de rățoi* de G. Ciprian (1966), **Platonov** din piesa *Un Hamlet de provincie* de Cehov (1967), **Noah** din *Arca Bunei Speranțe* de I. D. Sârbu (1970), **Hrisanide** din *Interesul general* de Aurel Baranga (1972).

Pe scena Naționalului bucureștean a fost **Petre Dinoiu** din *Comoara din deal* de Corneliu Marcu (1977), **Vlad Țepeș** din *A treia țepă* de Marin Sorescu (1979). Ultimul rol în teatru a fost **Piotr Konstantinovici**

¹³¹ Andrei Băleanu, Doina Drăgan – *Actorul în căutarea personajului*, Ed. Meridiane, București, 1981, pp 194-195.

Muromski din *Procesul* de Alexandr Suhovo-Kobelin, la Teatrul Național din Craiova, în 1983.

Din 1975 a fost profesor la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, unde a scos două generații de actori: Paul Gheorghiu, Șerban Ionescu, Diana Lupescu, Viorica Mischilea, Rodica Postelnicu, Angela Spiridon, Ion Ștefan și Constantin Nicolae Tutza – în 1978 și Constantin Bărbulescu, Magda Catone, Anemary Călinescu, Tania Filip, Bogdan Stanoevici, Teodor Marinescu, Marian Stan, Valerică Viocilă – în 1982.

A avut o carieră bogată în radio și televiziune, dar și în film. Filmografia sa numără peste 50 de titluri, dintre care am selectat: **Columna** în regia lui Mircea Drăgan (1968), **Mihai Viteazul** în regia lui Sergiu Nicolaescu (1971), **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** în regia lui Sergiu Nicolaescu (1971), **Ciprian Porumbescu** în regia lui Gheorghe Vitanidis (1973), **Nea Mărin miliardar** în regia lui Sergiu Nicolaescu (1979), **Duios Anastasia trecea** în regia lui Al. Tatos (1980) sau **Imposibila iubire** în regia lui C. Vaeni (1983).

„Eu caut să-mi imaginez personajul. Să-l imaginez total diferit de mine, nu-i atribui niciun fel de trăsătură a mea. Caut să mi-l imaginez ca un ins de sine stătător, ca pe o persoană pe care o știu, pe care o cunosc și care trăiește aievea, și pe urmă încerc să mă substituie, să mă apropie, să o înțeleg”.¹³²

ADRIAN PINTEA

Se naște la 9 octombrie 1954, la Beiuș, în județul Bihor. Copilăria și-o petrece la Beiuș și Oradea. În 1974 dă admitere la IATC și este admis la clasa profesorului Petre Vasilescu. Încă din studenție (1977) joacă la Studioul Casandra în **Eumet** din **Oedip salvat** de Radu Stanca, în regia lui Mihai Măniuțiu, iar la Teatrul Bulandra este distribuit în **Trephev** din **Pescărușul** lui Cehov, în regia lui Liviu Ciulei. În anul următor (1978) este distribuit la Studioul Casandra în **Romeo** din **Romeo și Julieta** de Shakespeare, în regia Cătălinei Buzoianu.

Absolvă facultatea în 1978, cu spectacolul **Conversații clasice** de Moliere și Musett. De acum este distribuit în spectacolele Teatrului Bulandra, ale Naționalului bucureștean, ale Teatrului Nottara și ale

¹³² Andrei Băleanu, Doina Dragnea – *Actorul în căutarea personajului*, Ed. Meridiane, București, 1981, p 189.

Teatrului Național din Craiova, precum și ale Teatrul Româno-American: este **Ahile** din *Ifigenia* de Mircea Eliade, în regia lui Ion Cojar (în 1981, la TNB), **Henric** din *Henric al IV-lea* de Luigi Pirandello, în regia lui Dominic Dembinski (în 1990, la T. Nottara), **Val** din *Orfeu în Infern* de Tennessee Williams, în regie proprie (Teatrul Româno-American), **Eddie** din *Nebun din dragoste* de Sam Shepard, în regia proprie (Teatrul Româno-American), **Hans** din *Ondine* de Jean Giraudoux, în regia lui Horea Popescu (TNB), rolul titular din *Hamlet* de Shakespeare, în regia lui Tompa Gabor (Teatrul Național Craiova), **James Leeds** din *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff, în regia lui Teodor Cristian Popescu (1997, Compania Teatrală 777), **Thomas Beckett** din piesa cu același nume de Jean Annouilh, în regie proprie (1999, T. Bulandra), **Jack Barrymore** din *Repetiție cu Berrymore* după William Luce, în regia proprie (T. Bulandra).

Notorietatea i-o aduce filmul, cariera sa fiind extrem de bogată aici. Iată câteva din rolurile sale: **George** din *Oglinzi paralele* - în regia lui Mircea Veroiu (1979), **Iancu Jianu** din *Iancu Jianu, zapciul* - în regia lui Dinu Cocea (1980) și **Iancu Jianu, haiducul** - în regia aceluiași Dinu Cocea (1981), **Băiatul cu pasărea** din *Mania* - în regia lui Mircea Veroiu (1984), personajul principal masculin din *Pădureanca* - în regia lui Nicolae Mărgineanu (1986), **Geologul** din *Vulcanul stins* - în regia lui Dinu Cocea (1987), **Reparatorul de plane** din *Adela* - în regia lui Mircea Veroiu, **Mihai Eminescu** din *Un bulgăre de humă* - în regia lui Nicolae Mărgineanu (1990).

După 1990, filmografia sa se îmbogățește și cu câteva colaborări străine: este **Doctorul** în *Nostradamus* - în regia lui Roger Christian (1990), **Doctorul** din *Căpitanul Connan* - în regia lui Bertrand Tavernier (1994), **Jan** din *Das Alibi* - în regia lui Hayde Pills (1996), **Goran Mladnov** din *Diplomatic Siege* - în regia lui Gustavo Graef-Marino (1999), **Comandantul Reese** din *The Elite* - în regia lui Terry Cunningham (2001), **Vambery** din *Vlad Țepeș, The Impaler* - în regia lui Adrian Popovici (2002), **Iancu de Hunedoara** din *Vlad* - în regia lui Michael D. Sellers (2003), **Graphini** din *7 Seconds* - în regia lui Simon Fellows (2005), **Dr. Antim** din *Femeia visurilor* - în regia lui Dan Pița (2005), **Romanov** din *Natasha* - în regia lui Jag Mundhra (2006), **Pandit** din *Youth Without Youth* - în regia lui Francis Ford Coppola (2007).

Pentru televiziune a turnat: **Zeno** din *Lumini și umbre* - în regia lui Andrei Blaier (1980), **Romeo** din *Romeo și Julieta* - în regia Cătălinei

Buzoianu (1983), **Juan** din **Corida** – în regia lui Carlos Aguirre (1985), **Harry** din **Trandafirul și coroana** – în regia lui Eugen Todoran (1988), **Henric** din **Henric al IV-lea** – în regia lui Dominic Dembinski (1988), **Marchizul de Mosa** din **Don Carlos** – în regia lui Eugen Todoran (1998), **Don Juan** din **Don Juan** – în regia lui Eugen Todoran (1998), **Frish** din **Caved In** – în regia lui Richard Pepin (2006), **King Albert** din **Gryphon** – în regia lui Andrew Prowse (2007).

Din 1990 își începe cariera pedagogică, ca asistent al lui Mircea Albulescu, apoi al Olgăi Tudorache, ca mai târziu să conducă propria sa clasă de studenți la UNATC. În 2002 obține doctoratul cu lucrarea **Hamlet sau actorul lucid**.

Cariera sa cuprinde și o serie de roluri la Radio, dar și un număr de poezii și romane.

L-am cunoscut pe Adrian Pintea în calitate de profesor, fiindu-i preparator când acesta păstora penultima sa generație de studenți. Într-o zi, în timpul examenelor de admitere la UNATC, m-a întrebat dacă nu vreau să lucrăm împreună la clasa pe care o conduce atunci la arta actorului. Această propunere m-a onorat, așa că iată-mă preparator la clasa domnului Pintea!

În anul 2003-2004, am lucrat ca asistent de regie la punerea în scenă a spectacolului **Bădăranii** de Carlo Goldoni. Adrian Pintea a semnat regia acestui spectacol, iar ideea scenografică îi aparținea, de asemenea.

Ceea ce era extraordinar la profesorul Pintea era talentul cu care reușea să-și motiveze studenții-actori în lucrul la rol. Știa foarte bine să le dezvolte mijloacele, propunându-le situații de joc foarte ofertante. Colaborarea mea cu domnul Pintea a fost una reușită. El coordona, ca un regizor, toate elementele spectacolului, eu mă ocupam de bucătăria fiecărui personaj la care lucram cu studenții-actori. Chiar am ridicat câteva scene, în sensul celor cerute de regizorul Pintea. (Nu era prima oară când Pintea regiza. Pentru a-și întregi studiile, absolvă, în 2004, secția de Regie-Film a UNATC, la clasa Elisabeta Bostan. Era pasionat de a scrie teatru și scenarii de film, chiar de a regiza filme).

Era un om generos și un spirit rafinat. De o eleganță și o cultură aparte, despre el nu puteai spune decât: Iată un om talentat! Cu el se lucra foarte bine în echipă. Spectacolul **Bădăranii** a fost cel mai bun, dar și cel mai vizionat spectacol de la Studioul Casandra, din stagiunea 2003-2004. Spectatorii care veneau la fiecare reprezentație depășeau, de fiecare dată,

capacitatea Studioului, așa că primeau primele invitații la viitoarea reprezentație.

Cu ultima sa generație de studenți-actori, Adrian Pintea a pus în scenă un ultim proiect ambițios: musicalul *Jesus Christ Superstar*. Spectacolul s-a jucat în sala de la Arcub. Pentru regia acestui spectacol a primit Premiul ArteVip, în 2006.

Îi păstrez lui Adrian Pintea o caldă și frumoasă amintire. Plecarea sa prea curând dintre noi a lăsat un gol de neînlocuit. Era un actor inteligent, cultivat. Era un domn. La 8 iunie 2007 s-a stins din viață unul dintre cei mai talentați actori români ai sfârșitului de secol al XX-lea și început de secolul al XXI-lea.

STELA POPESCU

Este o actriță care a știut să-și cultive publicul, din perioada comunistă până în prezent, abordând o specie de teatru cu tradiție la noi: **Teatrul de Revistă**.

Stela Popescu (1935-2018) s-a născut în Basarabia, în orașul Bălți. În 1944 se stabilește în România, alături de mama ei, după ce tatăl este deportat în Siberia. Adolescența o petrece la Brașov. Dă admitere la la teatru în 1953, dar pică și se înscrie la Institutul Maxim Gorki, unde studiază limba rusă. Intră în trupa de teatru a Ministerului de Interne, cu care susține spectacole pentru soldați.

În 1956, încearcă pentru a doua oară la IATC. Comisia de examinare este formată din: George Timică, Dina Cocea, Marietta Sadova, Mihai Berechet, Beate Fredanov, Radu Beligan și Dem Loghin. Este admisă la clasa prof. A. Pop Marțian, Ion Cojar, Horea Popescu, Cornel Todea, Mihai Berechet. Actrița declară că acești profesori au fost foarte importanți în formarea sa.

În anul II joacă la Casandra, alături de Florin Piersic, Draga Olteanu și Cosma Brașoveanu, încredințându-i-se rolul Zița din O noapre furtunoasă, la clasa maestrului Finteșteanu. Tot în anul doi, joacă în filmul **Alo, ați greșit numărul !** în regia lui Andrei Călárașu, alături de Rodica și Ștefan Tapalagă.

Absolvă în 1960 și debutează la Teatrul din Brașov. În 1964 primește oferta de a juca la Revistă în spectacolul **Revista de altădată**. Odată intrată în Teatrul de Revistă, începe o bogată activitate, turnee în țară și în străinătate. (Chiar de la primul său spectacol - **Revista de**

altădată – pleacă într-un turneu de 45 de zile la Paris. Aici joacă la Olimpia, cu sala plină, repurtând un real succes.)

Are, de asemenea, o carieră bogată în televiziune, evoluând, practic, odată cu ea. De asemenea colaborează intens cu Radioul.

În 1969 se mută, pentru o vreme, la Teatrul de Comedie. Aici joacă într-o serie de spectacole (de la **Capcană pentru un bărbat singur** de I. Băieșu, la **Plicul** de L. Rebreanu, **Scaiul** de Feydeau, **Mutter Courage** de Brecht și **Steaua fără nume** de M. Sebastian, ș.a.m.d.).

În 1972, Sanda Manu îi propune să facă un cuplu cu Ștefan Bănică. Și așa s-a născut cuplul Stela-Ștefan. Aceștia au jucat împreună timp de nouă ani. Apoi s-a consolidat cuplul Stela-Arșinel, un cuplu care a funcționat până la sfârșitul vieții atât de mult iubitei Stela Popescu.

Stela Popescu și **Alexandru Arșinel** au reprezentat doi actori profesioniști cu mare impact asupra publicului românesc. Aceștia și-au cultivat publicul de-a lungul vremii, moștenindu-i și generația tânără. Eram mică, dar știam că dacă vreau să văd ceva relaxant, distractiv, dacă vreau să râd, o să mi se întâmple urmărindu-i pe Stela și Arșinel.

Dialogul complice sală-scenă/actori-(tele)spectatori propus de Stela Popescu și Alexandru Arșinel, în perioada comunistă, se manifesta prin cuplete, momente, scenete, monologuri care stârneau „hazul de necazul” sistemului comunist, sub pălăria protectoare a divertismentului. Popularitatea de care s-a bucurat și încă se bucură cuplul artistic Stela-Arșinel s-a datorat nu doar televiziunii, care îi promova în întreaga țară, nu doar Teatrului Tănase, care îi avea angajați și distribuiți în aproape toate spectacolele lor, dar mai ales turneelor întreprinse de aceștia în orașele și satele românești. Publicul, chinuit de foamea și privațiunile sistemului comunist, umplea sălile spectacolelor cuplului Stela-Arșinel, așa cum umplu și acum sălile, sufocați de ritmul și sărăcia în care i-a aruncat sistemul capitalist românesc al prezentului.

Întrebată dacă și când a simțit că îi scade popularitatea, Stela Popescu răspunde următoarele, într-un interviu din anul 2003, redactat de Gabriel Mateescu în paginile publicației **Lumea credinței** (anul II, nr. 12/17):

„Poate după Revoluție, puțin, când lumea nu era hotărâtă politic, când oamenii nu prea înțelegeau ce se întâmplă și nu prea le ardea de divertisment. Actorul este soldatul cetății. El nu trebuie să fie cu puterea, el trebuie să apere interesul cetățeanului. Noi, la Boema (Grădina Teatrului de Revistă **Constantin Tănase**), făceam un fel de rezistență regimului, prin

textele cupletelor noastre, și, în momentul în care lucrurile s-au lămurit, mulți ne-au certat și amenințat. Am primit scrisori de amenințare foarte urâte, în momentul în care a ieșit Cheia¹³³ la alegeri”.

(În perioada imediat de după Revoluție, spectacolul străzii era mai puternic decât spectacolul de teatru, pentru publicul acelei vremi. Răsturnarea regimului comunist și consecințele¹³⁴ lui în plan politic, economic, cultural, social au condus la manifestări populare îndreptate împotriva aparatului politic nou-constituit, precum și la replici ale puterii în încercarea de a păstra echilibrul în interiorul țării: deblocarea Pieței Revoluției prin împrăștierea manifestanților, mineriadele, etc.)

Spectacolele de divertisment cu Stela și Arșinel răspundeau unei nevoi a maselor, ironizând personalități din viața politică sau situații din viața de zi cu zi a românului.

Tehnica travestiului este des utilizată de cei doi actori. Subiectele abordate sunt aproape de omul din popor.

Experiența profesională a Stelei Popescu numără o serie de filme (lung metraje și seriale de televiziune) și spectacole ale Teatrului Radiofonic. La Teatrul de Revistă **Constantin Tănase** a jucat în majoritatea spectacolelor puse în scenă în ultimele trei decenii ale secolului al XX-lea, dar și în cele din perioada 2000-2009, alături de Alexandru Arșinel și actorii consacrați ai Revistei. Disparația ei bruscă ne-a îndurerat. A fost o forță a scenei românești.

DEM RĂDULESCU

Bibanul (1931-2000) este unul dintre marii actori de comedie ai secolului XX. S-a născut la Râmnicu Vâlcea, la 21 septembrie 1931. Trece examenul de admitere la arta actorului și absolvă IATC-ul în 1954, la clasa prof. Irina Răchițeanu-Șirianu, lector George Carabin. Rolurile de absolvență sunt: **Ivanov Kolomitev** din **Cei din urmă** de Gorki, **Surkin** din **Rădăcini adânci** de James Glow și **Pantalone** din **Mincinosul** de Goldoni.

Stagiatura și-o face la Teatrul Național din București, teatru pe care îl slujește întreaga sa carieră, excepție făcând perioada când a lucrat la

¹³³ Stela Popescu se referă la alianța politică și electorală *Convenția Democratică din România* – CDR -, alianță politică ce a fost la guvernare în România, în perioada 1996-2000, și care a avut ca semn electoral Cheia.

¹³⁴ Este vorba de momentul 1990, Piața Revoluției, când românii de diferite profesii – printre care erau și mulți artiști – s-au constituit într-o rezistență populară angajată împotriva partidului de guvernare - Frontul Democrat al Salvării Naționale: FDSN - din România postdecembristă.

Teatrul de Comedie sau a colaborat cu Teatrul Bulandra. Tot acum își începe și cariera didactică, o carieră lungă, încheiată odată cu dispariția sa dintre noi. A scos mulți actori, dintre care amintim: Vasile Muraru, Maia Morgenstern, Dan Puric, Alexandru Bindea, Florin Busuioc, Gabriela Butuc, Anca Sigartău, Vitalie Bantaș, Carmen Ungureanu, Ioana Abur, Marius Rizea Vizante.

A rămas în memoria publicului datorită aparițiilor în emisiunile de divertisment ale TVR, datorită rolurilor din filme (încă se mai fredonează „*Eu sunt Motanul Dănilă/Sunt cel mai strașnic motan...*”, versuri pe care le cânta în filmul **Veronica** al Elisabetei Bostan, **Gogu** din seria **BD-rilor** în regia lui Mircea Drăgan sau rolul din **Secretul lui Bachus**, în regia lui Geo Saizescu și nu numai), a imaginilor lui Dem pe bicicletă cântând „*Fetițe dulci ca-n București...*” sau a rolului **Farfuridi** din **O scrisoare pierdută** de Caragiale, în regia lui Liviu Ciulei.

Filmografia sa cuprinde peste 50 de filme (selectiv: **Serenadă pentru etajul XII**, în regia lui Carol Corfanta, **Saltimbancii**, în regia Elisabetei Bostan, **Cucoana Chirița** și **Chirița în Iași**, ambele în regia lui Mircea Drăgan, **Harababura**, în regia lui Geo Saizescu, **Tufă de Veneția**, în regia lui Peter Bokor, **Comedie fantastică**, în regia lui Ion Popescu-Gopo, **Neamul Șoimăreștilor**, în regia lui Mircea Drăgan, ș.a.m.d.). Nici cariera din teatru nu este mai săracă. O să enumăr câteva din rolurile în teatru: **Conducătorul** din **Steaua fără nume** de M. Sebastian, **Adam** din **Ulciorul sfărâmat** de Kleist, **Relling** din **Rața sălbatică** de Ibsen, **Ivan Kolomitev** din **Cei din urmă** de Gorki, **Purgon** din **Bolnavul închipuit** de Moliere, **Nae Girimea**, **Cetățeanul turmentat**, **Cațavencu**, **Leonida** în diverse montări ale lui Caragiale, **Aiax** din **Troilus și Cresida** de Shakespeare, **Svejk** din **Soldatul Svejk** de J. Hasek, **Ionel** din **Domnișoara Nastasia** de G.M. Zamfirescu ș.a.m.d.

Dem Rădulescu a iubit mult viața și meseria de actor, pe care nu a abandonat-o până în ultima clipă a vieții lui. Odată cu el, s-a mai stins un geniu comic, poate ca să facă loc altuia nou.

OLGA TUDORACHE

„Eu cred că un actor, fie el cât de bun, nu poate determina o nouă orientare în teatru. Salturile calitative în evoluția teatrului nu pot fi determinate decât de niște spectacole. Or, după părerea mea, indiferent cât de bine ar juca actorii, un spectacol nu poate fi mare decât dacă e rodul

unei gândiri regizorale foarte originale. Prin urmare, nu actorii pot aduce o cotitură în teatru, ci niște prezențe regizorale deosebite. Generația mea de actori a făcut pași importanți spre simplitate, în contrast cu jocul mai încărcat al actorilor din generațiile anterioare. Noi am tins spre un fel de a vorbi pe scenă mai simplu, mai apropiat de viață, mai firesc, în spirit stanislavskian. Pentru că noi am fost educați în spiritul metodei lui Stanislavski...”¹³⁵

Una dintre cele mai mari actrițe ale secolului al XX-lea, „**Regina-mamă**” a teatrului românesc, **Olga Tudorache** se naște în 1929, în Oituz, județul Bacău. Absolvă Institutul de Teatru, în 1955, la clasa prof. Moni Ghelerter, cu rolul **Veta** din **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale. După absolvență este actrița Teatrului Tineretului din București care, din 1966 trece sub tutela Teatrului Mic. Aici joacă până în 1978. După această dată, colaborează cu teatre bucureștene precum Teatrul Național, Teatrul Giulești, Teatrul Odeon, Theatrum Mundi, Teatrul Metropolis.

Între 1976-2000, Olga Tudorache își desfășoară activitatea pedagogică la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, scoate șapte generații de actori, apoi se retrage din profesorat. De-a lungul carierei de profesor, Olga Tudorache a știut să-și iubească și să-și susțină studenții. A încercat să le insuffle respectul pentru meseria de actor și răbdare în construirea carierei. La clasă, profesorul Olga Tudorache folosea *exemplul personal* în lucrul la rol. Se știe că juca toate rolurile. La fel făcea și Dem Rădulescu. Este o *cale* a marilor actori-profesori de a inspira studenții prin puterea exemplului propriu:

„Este o meserie care se fură, asta e. Te-ai dus, ai văzut, e bun, ai luat. Nu te apuci să imiți, când spun „a fura” nu înțeleg „a imita”, - deloc – dar a rămas undeva pe retină...și iese la iveală când trebuie”.¹³⁶

Olga Tudorache are, de asemenea, o carieră în film și teatru de televiziune. Dar se consideră actriță de teatru și încă una care a avut foarte mult noroc, după spusele domniei sale. Norocul a constat în rolurile pe care le-a primit imediat după absolvire și pe care le-a făcut cu toată dăruirea și talentul său, obținând și recunoașterea publicului și a criticii, dovadă stând premiile ce i-au fost acordate de-a lungul vremii.

„Văzând actori buni din toată lumea jucând, de fiecare dată am spus: buni actori mai avem noi, românii, acasă! Suntem o nație care dăm

¹³⁵ Andrei Băleanu, Doina Dragnea – Actorul în căutarea personajului, Ed. Meridiane, București, 1981, p 291

¹³⁶ idem 135, p 296

această specie pe lume: actori foarte buni. Dar actori care neapărat angajează afectul. Actorul român se angajează cu toată starea lui, cu toate viscerele și răscolirea psihică. Nu suntem actori care să putem juca la rece, cred că de aceea ne și apropiem foarte greu de un anumit teatru modern. Și greu și cu greu. De aceea, cred că și genul de teatru al lui Brecht nu ne este drag nouă, românilor, ne apropiem greu de el...îl aducem la noi...nu putem să ne ducem noi la el. Nu este pe sufletul românesc". ¹³⁷

Temperament puternic, Olga Tudorache a fost receptată multă vreme ca o mare tragediană. Filonul comic i-a fost exploatat mai târziu, în anii de maturitate profesională, ca spre senectute să o vedem în tragi-comedii.

A fost: **Galina Sergeevna** în „*Ani de pribegie*” de Arbuzov (1953), **Mașa** în „*Cadavrul viu*” de Tolstoi (1955), **Ioana Boiu** în „*Suflete tari*” de Camil Petrescu (1957), **Antigona** în „*Antigona*” de Sofocle (1958), **Femeia Comisar** în „*Tragedie optimistă*” de Vâșnevski, la Teatrul din Craiova (1957), **Cleopatra** în „*Antoniu și Cleopatra*” de Shakespeare (1961), **Doamna Smith** în „*Cântăreața cheală*” de Eugen Ionescu (1965), **Vitoria Lipan** în „*Baltagul*” de Mihail Sadoveanu (1968), **Maria Magdalena** în „*Don Juan moare ca toți ceilalți*” de Teodor Mazilu (1970), **Lona Hessel** în „*Stălpii societății*” de Henrik Ibsen (1973), **Kitty Warren** în „*Profesiunea doamnei Warren*” de G. B. Shaw (1974), **Beatrice** în „*Efectul razelor gamma anemonelor*” de Paul Zindel (1977), **Aurelie** în „*Nebuna din Chaillot*” de Girraudoux (1978).

„Pentru mine e foarte importantă prima lectură – și, de la bun început, modul de a citi un text. Dau foarte mare importanță parantezelor, indicațiilor din paranteze, ceea ce mulți actori nu fac...ei taie, pur și simplu, parantezele. Pe mine, aceste indicații mă ajută să înțeleg foarte bine tot ceea ce se întâmplă între replici, să reconstitui o poveste foarte elaborată, foarte minuțioasă și foarte bogată în amănunte, în jurul aceluia text, o lume cu trecut, cu prezent, cu viitor, să știu exact de unde vine personajul și ce s-a petrecut acolo...Viața continuă între replici și în afara scenei, iar eu caut în primul rând să construiesc un foarte mare spațiu în care să încadrez textul”. ¹³⁸

A fost, de asemenea: **Ducesa de Gloucester** în „*Richard III*” de W. Shakespeare (1983), **Elena Domnișor** în „*Să nu-ți faci prăvălie cu scară*” de Eugen Barbu (1985), **Regina** în „*Regina Mamă*” de Manlio

¹³⁷ idem 135, p 292

¹³⁸ idem 135, p 294

Santanelli (1997), **Emilia** în „**Cimitirul păsărilor**” de Antonio Galla (2000), **Mama** în „**Pește cu mazăre**” de Ana Maria Bamberger (2004), iar acestea sunt doar o parte din rolurile Olgăi Tudorache în teatru.

În 2008 a fost investită Doctor Honoris Causa al UNATC.

Din fragmentele selectate tragem următoarele concluzii: Olga Tudorache era o actriță de stare; își elabora rolurile cu minuțiozitate și atenție la detalii; acorda o importanță extremă repetițiilor, căci atunci își lucra rolurile; avea mare încredere în puterea creatoare a regizorului; iubea teatrul...și noi o iubeam pe ea.

CONCLUZIE

În lucrarea de față mi-am propus să urmăresc evoluția actorului din ultimele decenii ale secolului al XX-lea, într-un parcurs de la general la particular, de la grup la individualitate, urmărind interacțiunea acestuia cu coordonatele școală (metodă, profesor-pedagog), teatru (spectacol: regizor, dramaturg, cronicar, și nu în cele din urmă public), în cadrul socio-politico-economico-cultural al epocii.

În dezvoltarea capitolelor acestei lucrări am urmărit, printre altele, să răspundem întrebării-cheie formulate în Argument (Cui se datorează evoluția actorului din ultimele decenii ale secolului al XX-lea?), precum și setului de întrebări generate de aici.

Ajunghând la sfârșitul acestei călătorii și având conștiința faptului că nu am epuizat temele și subtemele abordate, putem răspunde că evoluția actorului se datorează **tuturor factorilor vizați** - școală, profesor-pedagog, spectacol, regizor, dramaturg, cronicar, public - **în varii procente**. Variația este dată de unicitatea și individualitatea actorului. Subliniem aici o caracteristică importantă a actorului: unicitatea. Este o caracteristică umană general valabilă: orice om este o ființă unică și irepetabilă. Actorul este *un cercetaș înaintea plutonului*, prin activitatea sa punând lumii oglinda în față. Este omul timpului său. Asemenea curcubeului, el reflectă prin arta sa toate culorile lumii. Actorul, în general, și actorul român, în particular, este prin urmare unic, irepetabil, este oglinda societății în sânul căreia și-a desfășurat parcursul artistic al ființei sale.

Am anunțat în argument afirmația:

Actorul român a fost întotdeauna un actor de factură realistă.

Ajunși la finalul lucrării spunem:

Caracteristica de bază a artei actorului român, de-a lungul secolului al XX-lea și până în prezent, este **continuitatea**.

BIBLIOGRAFIE

1. N. Abalkin – *Sistemul lui Stanislavski și teatrul sovietic*, Ed. Cartea Rusă, București, 1955
2. Adophe Appia – *Opera de artă vie*, Ed. Unitext, București, 2000
3. Antonin Artaud. A Critical Reader – Edited by Edward Scheer, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2004
4. Antonin Artaud - *Teatrul și dublul său*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997
5. Simion Alterescu – *Actorul și vârstele teatrului românesc*, Ed. Meridiane, București, 1980
6. Simion Alterescu și Florin Tornea – *Teatrul Național I.L.Caragiale*, Ed. Academiei Republicii Socialiste Populare Române, București, 1955
7. Denis Bablet – *The Theatre of Edward Gordon Craig*, Methuen Publishing LTD, 1981
8. George Banu – *Tipuri de comunicare în teatrul secolului XX* (rezumat teză doctorat)
9. George Banu – *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Ed. Unitext și Polirom, București, 2005
10. George Banu – *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, Ed. Paralela 45, 2003
11. Andrei Băleanu, Doina Dragnea – *Actorul în căutarea personajului*, Ed. Meridiane, București, 1981
12. Radu Beligan în *Pretexte și subtexte*, Ed. Meridiane, București, 1968
13. Ileana Berloghea – *Teatrul și societatea contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1985
14. Ileana Berloghea - *Liviu Ciulei- regizor pe patru continente*, Ed. Rampa și Ecranul, București, 1998
15. Ileana Berloghea – *Teatrul românesc în secolul XX*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000
16. I. Berloghea, S. Cucu, E. Nicoară – *Istoria teatrului*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1982
17. Ileana Berloghea și Ion Toboșaru - *Octavian Cotescu*, Ed. Meridiane, București, 1993
18. Bertolt Brecht – *Scrieri despre teatru*, Ed. Univers, București, 1977
19. Peter Brook – *Spațiul gol*, Ed. Unitext, București, 1997
20. Lucia Sturdza-Bulandra – *Amintiri, amintiri*, ESPLA, București, 1956
21. George Călinescu, I. Vitner, Ov. S. Crohmălniceanu - *Istoria teatrului românesc*, ESPLA, București, 1954
22. Simona Chițan, Mihaela Michailov – *De-a dreptul Victor Rebengiuc*, Ed. Licentia Publishing, Buc., 2004
23. Ș. Cioculescu, V. Streinu, T. Vianu - *Istoria literaturii române moderne*, EDP, București, 1971
24. Ion Cojar – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paideia, București, 1999

25. Edward Gordon Craig – *On the Art of Theatre*, Boston, Small, Maynard&Co Publishers, G. Britain, 1968
26. Mircea Cristea – *Teatrul experimental contemporan*, EDP București, 1996
27. D. Diderot – *Opere alese*, ESPLA, București, 1957
28. Ovidiu Drimba – *Istoria culturii și civilizației*, vol I, II, III, Ed. Saeculum, București, 2004
29. Mircea Eliade – *De la Zalmoxis la Gengis Han*, Biblioteca UNATC – uz intern
30. J. G. Frazer – *Creanga de aur*, vol. III-IV, Ed. Minerva, București, 1980
31. Sigmund Freud – *Psihologia colectivă și analiza eului*, Ed. Mediarex, București, 1985
32. Sigmund Freud – *Practica psihanalizei*, Ed. Mediarex, București, 1996
33. Oana Georgescu – *Surâsul și lacrima scenei*, Editura Scripta, București, 1998
34. Carlo Goldoni – *Teatru*, ESPLA, București, 1959
35. N. Gorceakov - *Leccións de regie ale lui K.S.Stanislavski*, ESPLA, București, 1955
36. Jerzy Grotowski – *Spre un teatru sărac*, Ed. Unitext, București, 1998
37. Herodot – *Istoriei*, vol. I, Ed. Științifică, București, 1961
38. Florica Ichim – *George Constantin și comedia sa umană*, Ed. Gramar, Buc., 1999
39. Eugen Ionescu – *Note și contra-note*, Ed. Humanitas, București, 1992
40. C.G. Jung – *Tipuri psihologice*, Ed. Humanitas, București, 1997
41. Alexandru Lazăr – Jubileul de 50 de ani. Studioul de teatru Casandra (1957-2007), Ed. Visual Graph, București, 2008
42. G.E. Lessing – *Opere*, Vol. 1, ESPLA, București, 1958
43. Nicolae Manda – *Teatralitatea – un concept contemporan*, Ed. UNATC PRESS, 2006
44. Dumitru Matei – *Originile artei*, Ed. Meridiane, București, 1981
45. Ioan Massoff – *Teatrul românesc. Privire istorică*, Ed. Minerva, București, 1972 (vol. IV), 1974 (vol. V), 1976 (vol. VI), 1978 (vol. VII), 1981 (vol. VIII)
46. Cristina Modreanu - *Șah la regizor*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2003
47. Cristina Modreanu – *Casa dinăuntru*, Ed. Cartea Românească, București, 2008
48. Valeriu Moiescu – *Însemnări contradictorii*, Ed. Unitext, București, 1999
49. J.B. Moliere – *Opere*, ESPLA, București, 1995
50. Constantin Rădulescu-Motru – *Psihologia poporului român și alte studii de psihologie socială*, Ed. Paideia, 1998 (ISBN 973–9368–43–3)
51. Elisabeta Munteanu – *Amintirile Casandrei*, Ed. Athena, București, 1997
52. Doina Papp – *Viața pe o scândură. Teatrul Nottara – schiță de portret*, Ed. Agir, București, 2000
53. Ludmila Patlanjoglu – *Regele Scamator Ștefan Iordache*, Ed. Jurnalul, București, 2008
54. Camil Petrescu – *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Enciclopedică Română, Buc. 1971
55. Marian Popa – *Realismul*, vol. I, Ed. Tineretului, București, 1969
56. Elena Popescu – *Elemente pentru o poetică modernă a teatrului realist*, Ed. UNITEXT, București, 2007
57. Marian Popescu - *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Ed. Unitext, București, 2004

58. Adriana Marina Popovici – *Lungul drum al teatrului către sine însuși*, Ed. Anima, București, 2000
59. Alexander Ronay – *Bertolt Brecht și lumea teatrului epic modern*, Ed. Libra, București, 2002
60. Miruna Runcan – *Modelul teatral românesc*, Ed. UNITEXT, 2000
61. William Shakespeare – *Teatru*, ELU, București, 1961
62. Valentin Silvestru – *Ora 19.30*, Ed. Meridiane, Buc., 1983
63. Valentin Silvestru – *Jurnal de drum al unui critic teatral. 1944-1984*, Ed. Meridiane, București, 1992
64. K.S. Stanislavski – *Viața mea în artă*, Ed. Cartea Rusă, București, 1951
65. K.S. Stanislavski – *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1951
66. Aurel Storin – *Teatrul de Revistă „Constantin Tănase”. De la „Cărăbuș” la „Savoy”*, Ed. Teatrul de Revistă „Constantin Tănase”, București, 2001
67. Mihaela Tonitza, George Banu – *Arta Teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004
68. V. Toporkov – *Stanislavski la repetiții*, Ed. Cartea Rusă, București, 1951
69. Twentieth Century Actor Training/Edited by Alison Hodge, Routledge Taylor&Francis Group, London and New York, 2000
70. Tudor Vianu – *Arta actorului*, Biblioteca UNATC – uz intern
71. Florin Zamfirescu – *Actorie sau magie*, Ed. Privirea, București, 2003
72. Florin Zamfirescu – *Catifea*, Ed. 20 lei, București, 2005
- * *Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX* – Ion Cojar, Ed. UNATC PRESS, 2006
- * Revista Teatrul, nr. 2/1956: Liviu Ciulei – *Teatralizarea picturii de teatru*
- * Revista Teatrul, nr. 3/1956: Camil Petrescu – *Naturalism în teatru*
- * Revista Teatrul, nr. 4/1956: Lucia Sturdza-Bulandra - *Spilcuii din viața mea în teatru*
- * Revista Teatrul nr. 3/1957: *Despre stilul lui Radu Beligan*
- * Revista Teatrul nr. 5/1957: *Interpretare și interpreți – despre Peer Gynt*
- * Revista Teatrul nr. 6/1957: *Ucenicia actricească și Stanislavski, Gânduri despre actorii tineri – Olga Tudorache*
- * Revista Teatrul nr. 9/1957: *Un actor român răspunde la o anchetă internațională – Ion Manolescu*
- * Revista Teatrul nr. 4/1958: *Evocarea unei actrițe – Aristizza Romanescu*
- * Revista Teatrul nr. 6/1958: *Însemnări despre teatrul CFR-Giulești*
- * Revista Teatrul nr. 1/1959: *O zi la Institutul de Artă Teatrală „I.L. Caragiale” de Al. Andrițoiu și Prima școală românească de teatru de Simion Alterescu*
- * Revista Teatrul nr. 5/1959: *Dialoguri despre teatru cu Radu Beligan de Valentin Silvestru*
- * Revista Teatrul nr. 6/1959: *Un teatru cu personalitate de Emil Riman*
- * Revista Teatrul nr. 12/1960: *Dialoguri despre teatru cu Ștefan Mihăilescu-Brăila de Valentin Silvestru*
- * Revista Teatrul nr. 2-3/1962: *Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice – discuție pe marginea spectacolului „Cum vă place” de W. Shakespeare*
- * Revista Teatrul nr. 8-9/1967: *Prin teatrele din țară*
- * Revista Teatrul nr. 12/1967: *Descoperirea actorului de Vlad Mugur și Anii formării și împlinirii artistice de Ion Cojar*
- * Revista Teatrul nr. 8/1968: *Itinerar în problematica actorului de Ileana Popovici*
- * Revista Teatrul nr. 12/1968: *Probleme actuale ale învățământului artistic – de vorbă cu George Dem. Loghin de Ileana Popovici*

- * Revista Teatrul nr. 5/1969: *Dialog de atelier cu George Constantin* de Mira Iosif
- * Revista Teatrul nr. 8/1969: *Condiția istorică și trăsăturile distinctive ale actorului român* de Valentin Silvestru
- * Revista Teatrul nr. 9/1969: *Interviu cu Octavian Cotescu, Mariana Mihuț*
- * Revista Teatrul nr. 6 /1970
- * Revista Teatrul nr. 2/1971: *O zi cu Toma Caragiu*
- * Revista Teatrul nr. 5/1972: *De vorbă cu Amza Pelea*
- * Revista Teatrul nr. 6/1972: *De vorbă cu Stela Popescu*
- * Revista Teatrul nr. 10/1972: *Actorul de la caracter la situație* de George Banu
- * Revista Teatrul nr. 3/1974: *Cronica dramatică: Năpasta* de Caragiale, consemnată de Florin Tornea și *Hamlet* de Shakespeare, consemnată de Virgil Munteanu
- * Revista Teatrul nr. 3/1975: *Dialog de atelier cu Octavian Cotescu* de Mira Iosif
- * Revista Teatrul nr. 12/1978: *Cronica dramatică: Să îmbrăcăm pe cei goi* de Pirandello, redactată de Radu Albala
- * Revista Teatrul nr. 2/1979: *Cronica dramatică: Furtuna* de Shakespeare, redactată de Mira Iosif
- * Revista Teatrul nr. 4/1985: *Valori ale teatrului românesc: George Constantin* de Florica Ichim
- * Revista Teatrul nr. 6/1985: *Dialog de atelier cu Sanda Manu* de Irina Coroiu
- * Revista The ONE – *Interviu cu Dan Puric*, 15.06.2005
- https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_mobile_phones
- <http://www.unet.com.mk/mian/english.htm>
- https://ro.wikipedia.org/wiki/R%C4%83zboiul_Rece

Anexa 1

Istoricul Teatrului Național din București

Teatrul Național din București purta la început numele de Teatrul cel Mare și a fost construit în stil baroc după planurile unui arhitect vienez, Heft, între 1845-1852. Costache Caragiale cere modificarea planului clădirii (1850), dublând numărul de locuri de la parter. În schițele planului inițial, numărul de loje era mai mare decât cel al scaunelor de la parter. Prin intervenția sa, Costache Caragiale susține că teatrul trebuie să fie al tuturor, nu doar al elitelor.

La 31 decembrie 1852 are loc inaugurarea clădirii Teatrului cel Mare, sub direcția lui Costache Caragiale. În 1864, printr-un decret al primului-ministru Mihail Kogălniceanu, Teatrul cel Mare devine instituție publică de cultură.

Ideea înființării unui teatru național s-a născut în sânul societăților culturale care funcționau înainte de 1840. Astfel că, Societatea Literară a lui C. Golescu și I. Eliade (1821), Societatea Filarmonică (1833) înființată de I. Câmpineanu, C. Aristia, I. Eliade și Conservatorul Filarmonic-Dramatic din Iași, înființat în 1836 de către Gh. Asachi, propagă ideea creării unui teatru românesc, propunând și susținând construirea unei clădiri destinate teatrului național.

Meritul acestor societăți a fost acela de a fi înfrânt prejudecata conform căreia nu se poate face teatru, literatură sau artă în limba română. În acest sens, societățile au început să impună limba națională în presă, să promoveze limba română în teatru, formându-se și dezvoltându-se, cu această ocazie, limba română literară.

Gazeta Teatrului Național – apărută în 1835 – stă mărturie în ceea ce privește obiectivul principal al societăților culturale dinainte de 1840: în paginile ei se promovau reprezentațiile în limba română. Alt obiectiv important al acestora era dezvoltarea și reprezentarea unei dramaturgii originale.

Deși pașoptiștii au susținut teatrul românesc, în sala Teatrului Mare erau programate spectacolele operei italiene. De altfel, teatrul era concesionat cântăreței Henriette Karl (Chanteuse de la Haute Cour de sa Majeste le Roi de Prusse). Spectacolele trupei italiene de operă erau frecventate de protipendada bucureșteană, în timp ce trupa românească de teatru plătea sala ca să își poată prezenta spectacolele în fața publicului.

Costache Caragiale a susținut că trupa italiană a îngreunat dezvoltarea teatrului național românesc. Între 1848-1850, trupa românească n-a putut activa, așa că la București activau Opera Italiană, trupa franceză de vodevil, teatrul de păpuși, reprezentațiile cu maimuțe și cele acrobaticе.

În 1861 are loc premiera națională a piesei Hamlet, iar în 1867, Răzvan și Vidra.

În 1875, Alexandru Odobescu pune pe frontispiciu numele instituției: Teatru Național.

La 18 ianuarie 1879 are loc premiera cu O noapte furtunoasă a lui Caragiale, dar este censurată și scoasă de pe afiș de Ion Ghica. În 1888, la conducerea Teatrului Național vine Ion Luca Caragiale, dar mandatul său durează puțin, nefiind pe placul puterii, nici a unor oameni de cultură a vremii. Contribuția sa la dezvoltarea școlii realiste de teatru este de necontestat.

Manolescu, Nottara, Paul Gusty, Al. Davila au contribuit la dezvoltarea artei regizorale românești, la afirmarea rolului creator al direcției de scenă.

În 1944, clădirea Teatrului Național este bombardată de naziști, așa că producțiile Naționalului sunt găzduite provizoriu în două săli până la construirea actualei clădiri. Între 1944-48, Naționalul reprezintă multe lucrări clasice, încercându-se îndreptarea spre realism prin clasici (Moliere, Hugo, Musset, Schiller, Shakespeare, Goldoni, Lope de Vega, Lermontov, Ostrovski, Turgheniev, Cehov, Gorki).

Între 1948-52, Caragiale este repus în drepturi: Sică Alexandrescu este regizorul care a montat, la Teatrul Național din București, într-o manieră realistă,

spectacolele O noapte furtunoasă (în 1949), D-ale carnavalului (în 1950), Conu Leonida față cu reacțiunea (în 1952). În 1952, Teatrul Național primește numele de Ion Luca Caragiale.

Clădirea actuală a Naționalului bucureștean este inaugurată în 1973. Între 1969-90, Radu Beligan a îndeplinit funcția de director al TNB-ului.

Regizorii care au pus în scenă la Naționalul bucureștean după al doilea război mondial au fost: Sică Alexandrescu (în anii '50), Horea Popescu, Moni Ghelester, Sorana Coroamă-Stanca, Alexandru Finți, Marietta Sadova (în anii '60), Horea Popescu, Ion Cojar, Sanda Manu, Grigore Gonța (în anii '70 și '80).

În 1990, Andrei Șerban vine la direcția Teatrului Național. Acesta pune în scenă Trilogia antică, Noaptea regilor, Livada de vișini, Cine are nevoie de teatru?

Tot în anii 90 mai pun în scenă: Horea Popescu, Victor Ioan Frunză, Beatrice Bleonț, Felix Alexa, Grigore Gonța, Alexandru Tocilescu. În anii 2000 pun în scenă: Grigore Gonța, Gelu Colceag, Felix Alexa.

Anexa 2

De vorbă cu conf. univ. dr. Mirela Gorea

D.R.: Ce a însemnat școala și perioada de formare pentru dumneavoastră?

M.G: Admiterea la IATC a însemnat primul mare eveniment al vieții mele. La prima încercare am picat. N-am vorbit un an! Adică nu puteam vorbi despre asta, dar nici nu vroiam să fac altceva decât teatru. Aș fi putut să mă specializez în mișcare (să studiez baletul în Rusia), dar eu vroiam școală și nu orice fel de școală, vroiam la școala de teatru. A doua încercare a fost o reușită. Am intrat atunci 14 fete pe ultima medie: 7,25. Media asta de balotaj mi-a purtat noroc și mi-a schimbat viața. Și-acum, după atâta vreme, sunt marcată de această experiență. Faptul că am intrat la facultate a fost pentru mine o gură de aer. Asta m-a scos dintr-un sistem de viață foarte personal, devenind trambulina de care aveam nevoie pentru a exista la un nivel pe care mi-l doream și de care simțeam că am nevoie întru devenirea ființei mele.

Am crezut foarte tare în școală, am avut profesori pe care i-am iubit foarte tare: Marinuș Moraru și Adriana Popovici. De la ei am acumulat zona culturală de care aveam nevoie pentru a mă deschide și a mă dezvolta ca actriță și ca om. Așadar, școala m-a ajutat enorm să-mi structurez gândirea (arderile și gândurile mele nu necesitau declanșare, ci canalizare spre un făgaș care să mi le facă utile). Asta au făcut pentru mine acești profesori. De asemenea, mi-au structurat lecturile. Mi-au dat încredere în puterea mea de-a selecta.

O întâlnire importantă, petrecută în școală, a fost întâlnirea cu studenții-regizori. Încă din anul II am lucrat cu Măniuțiu, așa că tot ce acumulam la cursul de Actorie aplicam la Regie. Țin minte că mă mirau, pe atunci, colegii care știau de pe vremea aia cum se fac rolurile. Am avut chiar o perioadă când mă raportam analitic la tot ce făceam la Actorie, iar tot ce ținea de interiorul meu sensibil se golise, parcă. Atunci instinctul, datele, capacitățile mele m-au reînviat.

Multă vreme am trăit cu gândul că teatrul se face într-un anume fel! Și, deși învățasem la școală că nu-i așa, mă surprindeam căutând acel fel de-a face teatru. Școala m-a făcut să valorific sistemul de parteneriat. Aplicam exercițiile pornite de la Stanislavski și Viola Spolin, metoda Cojar nefiind, la vremea aceea, definitivată.

Seria mea a fost o serie extraordinară: Marcel Iureș, Mariana Buruiiană, Adi Pinteau, Valentin Teodosiu, Șerban Ionescu, ș.a. Aveam colegi care nu credeau în școală. Pentru mine, însă, școala a fost ceva foarte subiectiv, a fost șansa vieții mele.

D.R.: Și care a fost cel de-al doilea mare eveniment al vieții dumneavoastră?

M.G.: Intrarea în Teatrul Bulandra. Terminasem facultatea ca șefă de promoție, eram stagiară la Teatrul Național din Iași, făcând naveta București-Iași timp de trei ani, când se anunță concurs de angajare la Bulandra. S-au prezentat peste trei sute de fete, printre care și eu. Comisia era formată din 17 oameni (cei mai mari oameni de teatru din Bulandra – de la Clody Bertola la Gina Patrichi), plus câțiva reprezentanți de la partid. Pregătisem un monolog pe comedie de 5 minute și monologul din Ciocârlia de Anouilh. După ce am spus și ultima replică din Ciocârlia („Acum dați drumul spectacolului!”... și era toată viața mea cuprinsă în replica aceea) doamna Clody Bertola a început să aplaude. Așa am intrat eu în Bulandra. Și au început rolurile. După ce jucasem Oana din Apus de soare și Ania din Deșertul de cenușă și Solange din Vară la Noah la Naționalul din Iași, aici am jucat Sonia din Unchiul Vanea și Călugărița din Porunca a șaptea și Olga din Trei surori, și tot așa.

Fiecare spectacol a fost pentru mine o treaptă. Mare parte a vieții mele am ars pentru fiecare treaptă urcată, iar arderea asta poate deveni periculoasă, la un moment dat. Vroiam să joc. Teatrul era pentru mine tot. Pe vremea aceea, să nu joci în ceva nou era un dezastru pentru actor. Atuurile eu mi le-am câștigat pe scenă. Orice staționare te costă, ca artist, pentru că te poate scoate din punctul acela pe care l-ai câștigat deja, odată cu ultimul rol. Eu n-am învățat să trăiesc concretul și viața decât mult mai târziu. Pentru mine asta a fost teatrul: un modus vivendi exacerbat. Acolo erau realitățile ființei mele.

D.R.: Considerați Teatrul Bulandra ca pe o a doua școală?

M.G.: Școala Bulandrei este o experiență de necomparat. Iar eu nu l-am mai prins pe Liviu Ciulei decât în a doua perioadă de la Bulandra. Dar, da, a fost și o școală pentru mine, o școală în care am aplicat ceea ce învățasem în studenție. Dar, ce este cel mai important, Bulandra a însemnat întâlnirea cu regizorii. Regizorii sunt foarte importanți în evoluția unui actor. Ei sunt diferiți, ca și actorii. Unii lucrează cu actorul, alții „folosesc” actorul. Indiferent de stilul lor de lucru, întâlnirea cu aceștia este foarte importantă pentru devenirea actorului. Țin să subliniez că un filon de

creativitate tot există la un actor, chiar și atunci când lucrează cu un regizor care îl „folosește”.

D.R.: Care sunt regizorii importanți întru devenirea dumneavoastră și cum i-ați caracteriza în câteva cuvinte?

M.G.: Primul ar fi Mihai Măniuțiu, pentru că „am crescut” cu el. El reprezintă deschiderea începutului. Este un reper pentru mine. Alături de el am descoperit alonja existențială a unui text și, de aici, mijloacele necesare funcționării într-o astfel de comunicare spectaculară.

Apoi ar fi Silviu Purcărete, pentru că este un extraordinar om de cultură. Alături de el am descoperit dimensiunea poetică a oricărui lucru. Doar lucrând cu el ai ocazia să descoperi dimensiunea sensibilității sale artistice.

Urmează Liviu Ciulei. Acesta, pentru mine, este de o domnie asupra structurii, a raporturilor cu oamenii, cu lucrurile și cu arta, încât este un adevărat câștig profesional și uman să-l întâlnești și să lucrezi cu acesta.

Ducu Darie avea sistemul lui de lucru (abordare, imagistică, acroș la lucrurile culturale). Cu Ducu Darie ai ocazia să lucrezi amănunțit, până la vocală. Este plin de vitalitate tot ceea ce face el în teatru.

Și nu în ultimul rând, Cătălina Buzoianu este importantă de întâlnit în lucrul la un spectacol pentru barocul ei, pentru suprapunerea planurilor.

D.R.: Cine este responsabil de evoluția unui actor? Școala și profesorul-pedagog? Regizorul? Teatrul în care joacă? Criticul? Publicul?

M.G.: Sentimentul meu este că dacă te întâlnești cu toate aceste elemente, măcar o dată în viață – dar să fie vorba de întâlniri semnificative – e mare lucru. Școala – de la care obții baza și teatrul – unde ai ocazia ca, alături de regizori, să exersezi ce-ai descoperit în școală (pentru că ai nevoie să depășești debutul și să te profesionalizezi la locul muncii), te ajută să nu te manifesti vag, fără repere, te ajută să evoluezi. De asemenea, critica este importantă în evoluția unui actor, ea funcționând ca barometru și statuare (am cronici care descriu traseul meu evolutiv de la debut și până în maturitatea mea profesională, și asta datorită unor critici extraordinari. Valentin Silvestru, de exemplu, prezenta fenomenul creației dinăuntru lui spre rezultat). Și nu în ultimul rând publicul este adevăratul barometru al unui actor.

D.R.: Credeți că actorul român a fost întotdeauna un actor de factură realistă?

M.R.: Nu cred. Și știi de ce nu cred? Poate pentru că eu simt așa. Noi, românii, avem un filon existențial metafizic care cred că este al nației. Uită-te la Blaga... Dar cred într-o chestiune: ca structură umană – noi, actorii români – avem și sămbure de slav și sămbure de latin și sămbure balcanic. Acest amestec ne face mai deschiși pentru toate zonele. Noi putem să ne apropiem și de ruși și de englezi. Ne putem regăsi foarte bine în realism, dar în același timp, putem fi suprarealiști, putem transcende realismul. Cred că actorul român poate acoperi o arie mai largă de manifestare teatrală.

D.R.: Este realismul primul pas? Este sistemul lui Stanislavski baza pentru formarea actorului profesionist?

M.G.: Fără Stanislavski e greu să te apropii de un filon logic, care să-ți permită în timp descoperirea mijloacelor proprii, mai ales în perioada de formare (școală). Apoi trebuie să treci prin realism ca să ajungi la suprarealism, de exemplu, altfel este foarte greu să înțelegi ce să esențializezi. Același lucru este valabil și în cazul studiului lui Brecht. Întâi descoperi că vrei să plângi, ca mai apoi să ajungi să citezi: „Acum eu plâng”.

D.R.: Așadar, Stanislavski e baza.

M.G.: Stanislavski e baza, dar s-a putut și fără el. Actorii au avut întotdeauna tipul de comunicare specific unei epoci. Modalitatea existențialistă ori cea expresionistă de exprimare, acestea s-au dezvoltat din nevoile epocii, însă nu au fost destul de puternice încât să se păstreze în sistemul de comunicare uman, respectiv teatral. Când decade sau înfloresc o epocă, sistemul de comunicare se modifică. Odată cu el se modifică și comunicarea de tip teatral.

D.R.: Considerați că actorul sau arta sa se caracterizează prin continuitate?

M.G.: Este o modalitate umană prin care ființa noastră – care are nevoie de „carne și sânge” – nu renunță la teatru. Empiric spus, redefinirea artei actorului a făcut ca ea să nu se piardă niciodată. Artă teatrală se naște din nevoia de a comunica cu tine, cu universul, cu ceilalți, fie că am sacralizat-o sau că am desacralizat-o, fie că ne-am distanțat de scenă, fie că ne-am apropiat de scenă, fie că am așezat al patrulea perete, fie că am anulat al patrulea perete. Se pare că arta teatrului este necesară publicului, de vreme ce acesta nu a dispărut din sălile de teatru, în ciuda alternativelor culturale sau de divertisment.

D.R.: Ce e necesar unui actor pentru a nu se pierde în meseria asta?

M.G.: Să privească curat lucrurile, oamenii și oportunitățile. Asta te păstrează un actor deschis și „nezățuit”. Trebuie să dezvolte un raport curat, lipsit de preconcepție în legătură cu scena și avaturile ei... Pe mine, lucrul cu studenții mă menține proaspătă. Trebuie să menții întotdeauna un echilibru între actorul-om și omul-actor. Altfel riști să nu vezi viața...iar viața e mai bogată...Eu foarte târziu am început să mă hrănesc din lucruri mici...

D.R.: Vă mulțumesc pentru timpul acordat!

M.G.: Asemenea!

Septembrie, 2009

Anexa 3

De vorbă cu prof. univ. dr. Olga Delia Mateescu

D.R.: Vă propun să pornim de la plan general la plan detaliu în discuția noastră. Ce v-a format sau v-a reformat contribuind la evoluția dumneavoastră ca actriță: Școala? Profesorii-pedagogi? Regizorii? Criticii? Publicul? Dramaturgia cu care ați intrat în contact? Primează vreunul dintre aceste elemente sau toate au contribuit la evoluția dumneavoastră, în varii procente?

O.D.M.: Pe mine, școala m-a făcut să mă simt destul de singură și de vulnerabilă. Când am pășit în teatru nu prea știam care sunt pârgurile pe care trebuie să apeși, ce trebuie să fac, deși terminasem șefă de promoție... Dar s-o luăm cu începutul...

Am deschis ochii în teatru. Printre primele cuvinte pe care le-am rostit au fost: „La Polițiune! Vaidi! Nedumitache!”. Mama era studentă la Conservatorul din Cluj și repeta Zița din O noapte furtunoasă de Caragiale... N-am știut multă vreme ce înseamnă „Vaidi” ori „Nedumitche”... Piesa am văzut-o mult mai târziu și nu juca mama în ea... Mama a fost actriță în teatrele din provincie: la Brăila, Botoșani, Bacău și-apoi la Reșița. Pot spune că am crescut privind scena, pentru că amintirile mele sunt din teatru... Mama mă lua cu ea în turnee. Țin minte colegii mamei, țin minte spectacole. La vârsta școlarizării, bunicii m-au luat la București. Vacanțele mi le petreceam între Iași – la tata și Reșița – la mama. Dar liceul l-am terminat la Reșița. În perioada aceea eram tot timpul la spectacolele mamei. Oamenii vorbeau: „Bună fată, Volosievici! (Așa mă numeam eu după tată). Păcat că s-a înhăitat cu actrița aia!”. „Actrița aia” era mama... De mama mă leagă cele mai frumoase amintiri ale copilăriei mele. Odată, chiar, am locuit în cabina unui teatru dezafectat în care funcționa, la vremea aceea, un cinematograf. Am văzut toate filmele care au rulat aici. După ce oamenii părăseau sala, eu mă urcam pe scena aia veche, care scârțâia teribil și visam...

D.R.: De atunci ați vrut să urmați cariera mamei și să deveniți actriță?

O.D.M.: Da. Chiar dacă am vrut să mă fac și fizician-atomist, chiar dacă fusesem președinta cercului de matematică de la noi din oraș, chiar dacă mi-a plăcut latina (am și studiat-o un an la Universitate), teatrul a rămas prima mea opțiune. A rămas felul meu de-a fi. Fără a se înțelege

prin asta exihibiționism. Fac demarcația asta pentru că mi se pare important. Îi tolerez pe aceea care au un temperament histrionic și dincolo de scenă, dar eu nu sunt acest gen.

D.R.: Cum a fost admiterea la Institut?

O.D.M.: Am apărut la examen cu niște tocuri de 8 centimetri și mă mai dusesem și pentru prima oară în viața mea la coafor. Eram posesoarea unui coc cu care mă simțeam foarte prost. Consider că, în momentul când am apărut în fața comisiei, eram o persoană de 1.82-85 cm care începuse să miaune câteva poezii sensibile. Așa că am picat furtunos. Am făcut un an de latină și greacă veche și-n timpul ăsta am frecventat Teatrul Podul, aflat la începuturile lui. Îi țin minte de acolo pe Gelu Colceag, pe Mircea Diaconu, pe Florin Zamfirescu. Aceea a fost o perioadă fabuloasă pentru mine. Era începutul... noi am vopsit pereții, noi făceam luminile, noi scriam textele, era minunat. M-am pregătit cu Mihai Dogaru (fostul soț al Danei Dogaru) și în al doilea an am intrat la Institut, la fel de furtunos precum picasem. Am fost la clasa prof. George Dem. Loghin, Dem Rădulescu, Adriana Piteșteanu.

Maestrul Dem. Loghin a fost un profesor extraordinar pentru mine. De asta aveam să-mi dau seama mult mai târziu, în schimb. Cât am fost studentă nu mi-a spus o dată măcar: „E bine!” sau „E prost!” Singurul lucru pe care mi-l spunea era: „Încă o dată!” Urmărea, probabil, să-mi caut singură resorturile interioare și, poate, să nu aștept confirmări imediate. Starea asta de căutare s-a dovedit a-mi fi benefică și am realizat asta peste ani.

Dem Rădulescu era un mare actor, cu un simț artistic deosebit: detecta imediat ce funcționează și ce nu funcționează într-o scenă, avea simțul măsurii, era un bun cunoscător al firii omului, al firii personajului. Era debordant, putea anihila firile mai slabe (se spunea că el scoate „bibănei”, adică actori care îl imită). Cu toate acestea, mie nu mi se potrivea felul lui de a fi. Însă rar mi-a fost dat să văd un actor de un asemenea talent comic, dar mai ales dramatic.

Adriana Piteșteanu era omul care ținea măsura între răceala englezească a lui Dem. Loghin și pitorescul și temperamentul balcanic al lui Dem Rădulescu.

D.R.: Care era metoda după care ați lucrat în școală?

O.D.M.: Metoda era Stanislavski din cap până-n picioare. Se dădea o mare importanță cursurilor de vorbire (am lucrat cu maestrul Gafton, un profesor important al școlii noastre care socotea cuvântul un

scop – mie mi se pare mijloc), se dădea importanță cursurilor de canto. La actorie nu se teoretiza. Eram conduși de profesorul de arta actorului să ne desenăm o evoluție pe acte a personajului pe care urma să-l întruchipăm, să-l desenăm în linii geometrice, chiar. Asta puteai s-o faci și mental. Apoi lucram mult la monologul interior. Asta țin minte din școală. Și mai țin minte că se punea un accent important pe documentare.

În vremea aceea, în școală erau doi mari regizori-profesori: David Esrig și Radu Penciulescu. Unul spunea: „Ce e teatru? O aventură. Intri în ea ca într-o peșteră, nu știi ce e acolo, dar vrei aventură și intri”. Celălalt spunea: „Ce e teatrul? O aventură, o peșteră. Nu știi ce e acolo. Dar vrei să intri și-atunci te pregătești, îți iei frânghii, îți cumperi materialele trebuincioase...”. Astea erau cele două căi pe care le puteai aborda în școală.

D.R.: Sistemul lui Stanislavki s-a mulat bine pe un fel de-a lucra al actorului român?

O.D.M.: Da. (A stat, de altfel, și la baza școlii americane de teatru). Acest sistem s-a combinat cu diversele tehnici și metode dezvoltate de ceilalți oameni de teatru ai vremii. Genul de cercetare propus de Grotowski nu e pentru mine, de exemplu. Îl prefer pe Peter Brook.

D.R.: Așadar, asta a fost experiența-școală pentru dumneavoastră: un preambul la marea experiență a scândurii.

O.D.M.: Am terminat șefă de promoție, alături de Mihai Mălaimare și am fost amândoi angajați la Naționalul din București. Experiența Naționalului a fost cea mai importantă pentru evoluția mea ca actriță. Datorită întâlnirii cu marii actori ai Naționalului și, nu în ultimul rând, grație întâlnirii cu regizorii.

Erau atunci în teatru: Emanoil Petruț, Emil Botta, Geo Barton, Constantin Rauțchi, Dina Cocea, ș.a.m.d. O generație de actori axați pe cuvânt. Se spunea că pe acea vreme se declama sau se vorbea artificial la Național. Nu era adevărat. Acești actori nu făceau confuzia între firescul vieții și firescul scenei, așa cum se face acum. Atâta tot. Artificioși erau cei care erau de la natură artificioși. Actorii mari n-au fost niciodată artificioși (Marcela Rusu, de exemplu, avea o tehnică impecabilă).

D.M.: Vorbiți-mi despre diferența între firescul vieții și cel al scenei.

O.D.M.: Orice om care plătește un bilet ca să intre la un spectacol de teatru, vine să vadă niște oameni care „se prefac”. Și preferă să vadă asta pe viu. Paradoxal, teatrul câștigă foarte mulți spectatori, în ciuda exploziei de astăzi, de exemplu, a internetului și a televiziunii prin cablu. De

ce? Pentru că lucrează cu viul. Dar acest viu este în niște coordonate convenționale. Convenția îți impune, de multe ori, asumarea unor situații firești. Eu le-aș numi verosimile artistic, scenic. Noi actorii spunem deseori: „E adevărat!” sau „E fals!” în legătură cu munca noastră la rol. Ar trebui să spunem: „E verosimil” sau „Nu e verosimil”. Firescul scenic se adresează verosimilului. Adică, este vorba de semne ale verosimilului, iar nu de viul cu toate coordonatele lui. Este, mai degrabă, vorba despre alegerea intuitiv-rațională a câtorva semne ale viului. În cuvânt există o energie. Această energie poate da semne. În consecință, nu e nevoie „să te dai cu capul de pereți” sau să plângi 15 minute pentru a convinge pe cineva, e de ajuns să ai o lacrimă în colțul ochiului. Aceste resorturi trebuie să ți le cauți singur. Nicio școală bună din lume nu îți poate da rețete, dar îți poate oferi posibilități de a căuta în sinea ta, în multitudinea de aptitudini care alcătuiesc ceea ce numim talent.

D.R.: Gândurile acestea vin din experiența scenei și a vieții. Acestea v-au făcut să reconsiderați experiențele trăite în anii studenției, după cum mi-ați declarat. Considerați că actorul român a fost întotdeauna un actor de factură realistă?

O.D.M.: Mie nu-mi place realismul. În schimb, nu mi se pare că poți trece propria personalitate către un semn artistic dacă nu încerci toate pârghiile realismului, măcar ca exercițiu. Pe de altă parte, mă pot contrazice: vezi teatrul chinez sau japonez – teatre care merg pe semne, pe antrenament, pe tehnică!

Cultura românească este foarte deschisă: noi putem să luăm din semnele teatrului oriental, african asiatic. Se cunosc oamenii de teatru care, adoptând mijloace de expresie din alte culturi, au îmbogățit arta teatrului european. Până la urmă se revine la acest teatru care stă sub semnul realismului, dar pe care eu nu-l numesc un realism total. N-ați văzut că marile noastre spectacole nu sunt pe de-a-ntregul realiste? Ele ajung undeva, mai sus de realism, pătrunzând într-o altă dimensiune. Se pornește, poate, de la realism, dar se ajunge mult mai departe de acesta. Dați-mi voie să cred că teatrul nostru mai poate să fie liber, în ideea de a ne păstra posibilitatea unei noi căutări, unei posibile noi creații.

D.R.: Să revenim la relația dumneavoastră cu colegii actori și, mai ales, la relația dumneavoastră cu regizorii.

O.D.M.: La Național am jucat alături de Marcel Anghelescu, Toma Caragiu, Traian Stănescu, ș.a.m.d. Am ajuns, alături de ei, să trăiesc experiența de a juca a cinci suta reprezentație a unui spectacol (de

exemplu Zbor deasupra unui cuib de cuci s-a jucat 10 ani). Asta este o experiență complexă: treci prin foarte multe etape, de la exuberanță, la dragoste pentru rolul tău, apoi la respingere, ca mai apoi să ajungă din nou să-ți placă rolul tău. Cum se întâmplă asta? Trebuie să-i găsești de fiecare dată ceva nou. Iar asta te învie, te reîmprospătează.

Un regizor cu care am lucrat bine a fost, așadar, Horea Popescu, cel care a pus în scenă „Zbor deasupra unui cuib...”. Era un regizor care lucra stanislavskian. După o perioadă lungă de lectură la masă, a venit a doua zi cu plantația scenei și ne-a spus: „Tu, mergi acolo!”... „Tu, patru pași mai la stângă!”. Țin minte că am fost nedumerită și m-am simțit frustrată de această „așezare cu mâna” în scenă. Atunci am înțeles că despre asta este vorba în meseria asta: trebuie să motivezi traseele propuse de regizor cu tot ceea ce ai descoperit în timpul lecturii la masă. Școala de teatru din zilele noastre e o școală bună, pentru că îl pregătește pe student să-și motiveze traseele, să-și răspundă la întrebarea: „de ce?”.

Un alt regizor care m-a marcat a fost Andrei Șerban. El mi-a schimbat modul de gândire vizavi de arta teatrului. Acesta a urmărit în Trilogia antică să suprimă semanticul, înțelesul, iar în spectacol să existe o energie capabilă să comunice dincolo de înțelesul cuvântului. Prin urmare, am jucat în latină și greacă veche, repetând cu două luni înainte exercițiile lui bazate pe sunet, energie, asumare corporală, extinderea energiei dincolo de corp și voce. Spectacolul a fost controversat în epocă (începutul ultimului deceniu al secolului XX). Dar și vremurile pe care le trăiam erau controversate (era perioada mineriadelor). Eu jucam doar în Medeea. Nu cred că am lipsit vreodată din sală la finalul din Troienele. Nu cred că am văzut vreodată un spectacol mai emoționant ca Troienele din Trilogia lui Andrei Șerban. Nu am lipsit nici de la actul 2 al Căsătoriei lui Gogol pus în scenă de Sanda Manu, nici la monologul final din Moștenirea, spus de Gheorghe Cozorici. Acestea erau spectacole care trebuiau văzute mereu!

Un alt regizor important a fost Ion Cojar. Cu el am trăit o experiență fabuloasă. Mă distribuise în Rașela din Vassa Jeleznova de Gorki. Un rol pe care l-am „urât” de la început. Dar mi-am zis că trebuia să trec și prin asta. Respingerea îmi venea din faptul că nu eram de acord cu ceea ce susținea personajul meu. Dar asta înseamnă actorie. Să treci peste lucrurile astea și să ajungi la acel omenesc care face diversitatea să fie atât de interesantă.

D.R.: Și cum ați depășit hopul acesta?

O.D.M.: M-au ajutat regizorul și colegii. Am lucrat cu Florina Cercel, George Constantin, Gheorghe Cozorici, Tamara Crețulescu și, bineînțeles, cu maestrul Ion Cojar. Și s-a întâmplat următorul lucru fantastic: după ce „ne-a pisat” - că ăsta este cuvântul! - la lectura la masă, a venit ziua când a trebuit să trecem la mișcare. A zis: „Să vină la scenă Olga și Florina!” (Rașel – Vassa). Am intrat în sală, pe scenă era plantația decorului. Apoi ne-a mai zis: „Poftiți!” și s-a așezat undeva, în sală. Fără nicio indicație, fără nimic. Nu există senzație mai ciudată decât deplina libertate pe scenă. La final, după ce am descoperit scena dintre noi două, mi-l amintesc pe Ion Cojar cum ne privea mulțumit, ca pe cele mai mari actrițe de pe fața pământului... Contează foarte mult încrederea pe care o are un regizor în capacitățile unui actor. Actorul, (căci de aceea rămâne grozav), are un copil mic în el, care are nevoie de încrederea acestui regizor – nu este vorba de o încredere maternă sau paternă – ci de acea colaborare dintre oamenii care vor să construiască împreună.

D.R.: Care sunt instrumentele pe care un actor le accesează pentru a funcționa la maximul său artistic pe scenă?

O.D.M.: Pe lângă antrenamentul strict tehnic (îi spunem noi de încălzire a aparatului – glas, corp) și păstrarea sănătății, actorul trebuie să aibă neastâmpărul copilului din el și mai trebuie să nu vrea să dea lecții. Dacă te urci pe scenă să dai lecții, ai pierdut tot. Trebuie să pășești pe scenă ca și cum ai intra în jungla amazoniană - să-i zicem terra incognita - pentru a fi în pregătit sau nu, gata de aventura care începe de la intarea în peșteră!

D.R.: Cum ați traversat perioada comunistă?

O.D.M.: Am luat-o ca atare. Noi, actorii încercam să ne facem meseria cât puteam de bine, coordonați de regizorii noștri. Repertoriul cuprindea un anume număr de piese contemporane românești propagandiste. Actorii trebuiau să facă bici din acele personaje model, prin încercarea de a le găsi latura umană, totuși. Dar ăsta era meritul actorilor vremii. În rest, se puneau în scenă marii dramaturgi: Sartre, Cehov, Shakespeare, Ibsen, Goldoni, Moliere, Lope de Vega.

D.R.: Cum erau percepuți dramaturgii români contemporani?

O.D.M.: Aurel Baranga, Paul Everac, Dumitru Solomon, D.R. Popescu, Marin Sorescu erau bine receptați de către actori, însă exista tendința aceea de a privi o piesă românească contemporană cu îndoială, ca pe un produs second-hand!

D.R.: Tendința aceasta era argumentată de o serie de critici ai vremii...

O.D.M.: Dacă compari dramaturgia nouă a unei țări, fie ea Franța, Anglia, Germania sau România, cu marea dramaturgie universală, dintr-o dată aceasta e ca un pitic printre coloși. Dacă mă compari pe mine-dramaturgul cu Shakespeare sau Cehov și nu-mi vezi liniile Mateescu, sigur că mă negi prin această comparație. Critica greșește dacă face o asemenea comparație.

D.R.: Să revenim la cenzura comunistă...

O.D.M.: E adevărat că aveam spectacole care erau vizionate de 7, 8, 9 ori înainte de a primi acceptul cenzurii. Iar asta era frustrant. Se schimbau cuvinte, țineau la câteva amănunte care erau aberante: nu aveai voie să porți un anume costum... Erau lucruri greu de acceptat pentru un creator.

Cred că cenzura era, în mare parte, asumată interior de către oameni. Asta se petrecea din cauza educației primite, resimțite ca o presiune continuă asupra ta, în acea epocă. Astfel că ajunsesem să facem câteodată lucrurile într-un anume fel, încă de la început, știind că astfel vom trece de cenzură.

Spectacolele care conțineau anumite „șopârle” (cuvinte cu două înțelesuri care făceau referire la regimul comunist) nu mi-au plăcut. N-am fost dintre cei care le-au folosit.

Pericolul cenzurii, pentru mine, a fost faptul că ți-o asumai fără să vrei. Recunosc că eu n-aș fi scris teatru dacă nu venea momentul 1989. Și asta pentru că nu m-aș fi socotit liberă să fac așa ceva: îmi puneam singură această barieră în față. Cred că multe aripi au fost frânte, chiar inconștient, de către regimul comunist.

D.R.: Considerați ultimul deceniu al secolului XX o perioadă de tranziție în teatrul românesc?

O.D.M.: Nu-mi place termenul și nu cred în el. Acest termen ascunde vanități, orgolii și greșeli.

D.R.: Cum comentați faptul că spectacolul Tache, lanche și Cadâr, pus în scenă de regizorul Grigore Gonța la începutul secolului XXI s-a bucurat de un așa mare vlad de public? Se pare că românii preferau o piesă veche în locul uneia noi sau în locul unor montări de ultimă oră.

O.D.M.: Publicul are și el nevoie de copilărie și mângâiere pe creștet. Ori Tache, lanche și Cadâr venea ca un spectacol care mângâie pe creștet un public care a reacționat la șocurile culturale la care a fost

supus în această perioadă a sfârșitului de secol XX. În teatrul românesc, Trilogia lui Andrei Șerban a produs un asemenea șoc. El a venit în România atunci puțin prea devreme, cred. Și s-a generat un val de spectacole-experiment în care se exacerba un anume fel de violență: nuditate, semne sexuale... Publicul se săturase de așa ceva. Așa că s-a întors la spectacole tip Tache, lanche și Cadâr.

D.R.: Există o continuitate în teatrul românesc, dincolo de regimurile politice sau curente culturale care au circulat în epocă?

O.D.M.: Oriunde există pasiune, niciun regim politic, niciun alt fel de sistem n-o să oprească un actor să joace, un dramaturg să creeze, un regizor să monteze, etc. Omul are nevoie de toate astea și dacă toate astea există, înseamnă că sunt un semn al talentului celor creativi. Oamenii nu-s mulțumiți dacă nu creează, la rândul lor, o altă realitate. Pentru mine, arta are o realitate a ei. Stă cu picioarele în realitatea pe care noi o numim concretă, asemeni unui pod, dar cumva te face să treci deasupra, dintr-un loc în celălalt.

D.R.: Vă mulțumesc pentru timpul acordat!

O.D.M.: Cu mare plăcere!

Septembrie, 2009