

Cum se face un spectacol

1. Care sunt dificultățile extraartistice în realizarea unui spectacol?
2. Care erau condițiile înainte de 1989?
3. Aceste motive au împiedicat reprezentarea vreunui spectacol?

CĂTĂLINA BUZOIANU:

„Este mare nevoie de oameni care să fie la nivelul domnului Ciulei în domeniul tehnic”

1-2. E tot așa. Adică nu sunt mai îngrozitoare acum decât atunci. Condițiile tehnice, în momentul de față, sunt foarte dificile și e nevoie de un director, de un manager cu multă forță de convingere, cu un sistem de relații fantastic pentru a suplini lipsa nu numai de profesionalism, ci și de bază materială a teatrelor. După '89 s-au mai făcut achiziții de reflectoare, tot din surse personale: prin relații, prin turneele unor teatre care au beneficiat de donații. Premiul obținut de Theatrum Mundi de la Radio France Internationale a constat în dotarea cu materiale electrice. E un procedeu lamentabil. Dar, în sfârșit, din milă s-a dat câte ceva. În rest, atât orgile electrice, cât și dispozitivele tehnice ale scenelor sunt antediluviene. Cu excepția Teatrului Național, probabil, care e nou. Dar, cum nu am lucrat acolo, nu știu exact care e situația. Pe urmă, îngrozitor este faptul că personalul tehnic al teatrelor a devenit aproape inexistent. Un tehnician, în teatru, e la fel de important ca un actor sau un regizor. Pretutindeni, în străinătate, posturile nu sunt de electricieni (sau alt compartiment tehnic), ca la noi, ci de light-designer, care e un post artistic la fel de important ca și cel de regizor. Acești artiști autohtoni care au învățat să iubească teatrul și să i se dedice au rămas în număr foarte mic. Pot cita doi excepționali maeștri de la Teatrul „Bulandra”, sala Grădina Icoanei: Ion Lazăr, la lumini, și Alexandru Șulder, la sonorizare. În rest, sunt oameni tineri, unii foarte talentați, dar care mai au foarte mult de învățat – și ei nu pot accepta asta. Lucrează, în majoritatea cazurilor, după ureche, fără o cultură vizuală serioasă, fără să fi urmat niște cursuri: cele care se numeau înainte „de reciclare” erau pur și simplu fictive. Ignoranța e la fel de mare și acum. Anul acesta, la Festivalul de Teatru Contemporan de la Brașov, regizorul tehnic al Teatrului Mic m-a asigurat că există în teatrul de acolo un pian pentru **Pescărușul**. Dar era un pian scos la reformă, pe care trebuia totuși să se cânte Chopin! (Deci, lucrurile se agravează.) Cred că în teatre ar trebui să existe un sistem de pregătire pentru acești oameni care n-au trecut printr-o facultate sau școală de arte plastice, deoarece cultura lor vizuală și de spectacol trebuie să fie la nivelul talentului lor. Din cauza asta se nasc și fricțiuni: ei vor să facă, au bunăvoință și calități, dar, de foarte multe ori, sunt blocați de neștiință – acesta e cuvântul. Iar acest semiprofesionalism îi face să fie nu numai ineficienți, dar și enervați, crispați, uneori

agresiv-complexați. Și e mare păcat, pentru că unii sunt, cum spuneam, foarte talentați.

Îmi amintesc când, la începutul carierei mele, am făcut primul spectacol la „Bulandra” – puneam **Interviu** –, a venit la mine un recuziter și m-a întrebat: „Ce etichetă doriți pentru sticla de juică, «Șliboviță» sau «Secărică»?” „Nu știu”, i-am răspuns, „mi-e indiferent”. El s-a întors și mi-a spus: „Domnul Ciulei ar fi știut”. Este foarte mare nevoie de oameni care să fie la nivelul domnului Ciulei în domeniul tehnic. Cred că un sistem de cursuri de arte plastice, de arta spectacolului, poate chiar la Academia de Teatru, ar fi necesar. Sigur că sunt unii care au avut șansa unor turnee, au mai văzut câte ceva, au repere, știu, vag, la ce să se raporteze, dar trebuie un sistem educațional temeinic.

De asemenea, cred că direcția administrativă a unor teatre e la fel de importantă, uneori chiar mai importantă decât cea artistică. Programul unei direcții artistice este inevitabil legat de capacitatea administrativă a directorului. Din ceea ce văd prin teatre, mi se pare că unii directori adjuncți sunt prinși în tot felul de relații de afaceri, deci ar putea aduce bani și dezvolta o oarecare activitate managerială. Dar, de cele mai multe ori, sunt de asemenea nepregătiți din punctul de vedere al spectacolului contemporan la nivel internațional: vorbim despre marile teatre, desigur; altfel, și în Occident se fac și spectacole proaste, unele mult mai proaste decât la noi.

Cred că orice artist autentic care se afirmă în momentul de față pe scenă – și avem foarte mulți tineri extraordinari de talentați, de nivel internațional – nu poate face singur un spectacol decât întâmplător, cu chinuri înspăimântătoare, cu un consum de energie care ar fi mult mai necesar în actul artistic decât în dispute fără noimă, care adesea distrug și sufletele, și relațiile dintre oameni.

Aceste precare condiții tehnice alterează și mentalitatea oamenilor. Chiar și un director plin de bunăvoință, de dorința de a realiza un spectacol și care a făcut imposibilul pentru aceasta, afirma: „Suntem săraci, asta e condiția noastră, nu putem fi mai mult, așa s-a făcut și acum douăzeci de ani”. Refugierea într-un asemenea mod de a gândi duce la blocaj. Mi se spune: „Da, o să aduc reflectoarele acelea la toamnă”, dar „la toamnă” spectacolul meu nu va mai fi, el are parte de utilajele care există acum. Iar acestea sunt depășite. Înțeleg că nu se poate face totul într-o clipă și că moștenirea – cum se spune – e grea; dar cu pasiune, devotament, energie, cu nebulie chiar, lucrurile se pot rezolva. Și o dau ca exemplu pe Valeria Seciu, în al cărei demers artistic – mă refer la ea ca directoare a Teatrului Levant – la început n-am prea crezut, nu mi-am imaginat că se va descurca.

Un prieten venit din Germania, actorul Emerich Schäffer, îmi spunea nu demult: „În Germania se face teatru cu tehnică, dar nu cu suflet, și spectacolele sunt





Scenă din *Pelicanul* de August Strindberg la Teatrul Levant (regia: Cătălina Buzoianu)



foarte bune numai acolo unde oamenii se adună dintr-o pasiune comună". Spunea asta în legătură cu **Pelicanul**, care se joacă la Dalles. Condițiile în care s-a realizat acest spațiu au fost atât de dificile încât mulți dintre noi au fost pe punctul de a claca. Este un spectacol a cărui mișcare scenică era gata încă de anul trecut, dar apoi a trebuit să fie reluat într-un alt spațiu. Așadar, totul s-a petrecut exact invers: mai întâi am avut spectacolul iar apoi, încet-încet, în etape uneori distrugătoare pentru nervii noștri, am obținut fiecare obiect, fiecare reflector, fiecare lucru care s-a făcut în nopți de muncă împreună cu copii, cu oameni care au vrut să ne ajute fără bani, din prietenie sau dragoste. Dl. George Banu a venit, a văzut spațiul, i-a plăcut foarte mult și a spus: „Cătălina, să nu cumva să schimbi un centimetru din ce ai!” Am râs, pentru că fiecare centimetru ne-a costat nopți de nebunie ca să arate în felul acesta. Dacă am fi funcționat într-un sistem în care un teatru particular, cum e acesta, ar fi fost subvenționat sau ajutat în vreun fel, lucrurile ar fi mers mult mai repede.

Aici, la Levant, sunt implicată numai cu spectacolele mele și, în ceea ce mă privește, prefer o asemenea colaborare liberă. Am refuzat toate posturile de director de teatru care mi s-au oferit și mi se oferă în continuare, pentru că nu doresc să fiu funcționarul unui sistem atât de nesigur cum este cel teatral în acest moment. Nu sunt împotriva faptului că oamenii au un fel de protecție socială, că sunt pensionari pe viață. Pe de o parte, e un lucru bun care ne-a rămas din „perioada socialistă”; dar, pe de altă parte, e rău, deoarece competiția, care, în cele din urmă, impune valoarea, este mai slabă. Există doar câțiva oameni care vor să facă într-adevăr ceva, dincolo de condiții; în rest, toată lumea e foarte liniștită și se refugiază în aceeași apă caldă a conformismului și a clișeelelor de tipul: „asta-i situația, nu putem face mai mult, suntem săraci.” Posturile de director de teatru au devenit la fel de sigure ca și posturile din Ministerul Culturii și depind unele de altele. În acest tangaj politic, artistul n-are decât o șansă: aceea de a fi el însuși, cu arta lui. Nu vreau să spun cu meseria lui, deși termenul „meserie” e inclus în cel de artă și nu e deloc

peiorativ. Și tocmai această „meserie” trebuie recucerită. E nevoie de profesionalism, dincolo de care, desigur, se poate face și artă. Însă fără siguranța profesionistului nu se poate face nimic.

3. Da, dar nu din motive tehnice. Mi s-a oprit reprezentarea spectacolului **Visul...** la „Bulandra”. Au fost mai multe cauze, dar nu doresc să le amintesc.

GELU COLCEAG:

„Cred că unui creator îi trebuie în primul rând condiții materiale decente”

1. În primul rând sunt dificultăți de ordin financiar. Eu, când lucrez la un spectacol, nu mai fac altceva. Dar ca să nu mai fac altceva trebuie să am bani de ajuns, măcar ca să pot trăi în mod decent. Felul în care sunt plătiți regizorii, fie că sunt angajați sau sunt colaboratori, este absolut jenant.

A doua problemă este tot de ordin financiar. Mă refer la modul în care sunt plătiți actorii, ale căror lefuri sunt sub orice limită. Din acest motiv, nici ei nu se pot ocupa numai de spectacolul în care joacă și sunt obligați să caute tot felul de soluții ca să poată supraviețui.

Nu aș putea să mă plâng de condiții de ordin material în ceea ce privește realizarea unui spectacol. Nu am avut niciodată vreo barieră financiară din partea directorilor. E adevărat că încă nu sunt în faza în care să cheltuiesc prea mulți bani...

Ceea ce împiedică realizarea optimă a unei opere teatrale este structura administrativă. Și constat cu regret că aceasta nu mai poate fi schimbată, în ciuda protestelor și a evidențelor. Teatrele noastre funcționează ca acum 40 de ani. Repetițiile sunt cum sunt, actorii au spectacole seara; deci nu ai echipa la dispoziție o perioadă de timp în care să nu mai faci altceva. Trebuie să faci distribuții în care să îți cont de spectacolele paralele, dacă nimerești la un teatru cu două săli, ceea ce îți pune opreliști. Nu e posibil să-ți formezi distribuția potrivit textului, ci trebuie să cauți un text potrivit grupului de actori pe care îl ai la

indemână în teatrul respectiv. Normal ar fi să existe contracte pe spectacol și pe timpul cât se joacă acel spectacol. Asta ar putea înlesni formarea de echipe independente.

În al treilea rând se pune problema dotărilor tehnice. Teatrele noastre au rămas foarte mult în urmă. Dispozitivele de sunet și lumină sunt într-o situație catastrofală, în majoritatea teatrelor. Am făcut spectacole la „Bulandra”, la „Creangă”, la Odeon, la „Nottara” și cunosc situația. Orga de lumini de la sala Grădina Icoanei ar putea figura într-un muzeu de antichități! Peste tot în lume se lucrează cu orgi computerizate, cu cartele, care îți deschid posibilități mult mai variate de a lucra cu sunetul și lumina – și care economisesc timpul. Nu te chiniești trei zile să obții un efect, îl ai în cinci minute. Această pierdere de vreme te blochează la un moment dat și, din cauza asta, de multe ori renunți. Nemaivorbind de tot felul de aparate pentru efecte speciale (fum, quarz...), care există peste tot în lume; chiar și aproape de noi. Nu dau exemple, ca să nu fiu „interpretat” politic! Noi ne pierdem timpul să cârpim un microfon, un difuzor sau un proiector. Asta irită și creează tensiuni deloc propice actului artistic.

2. Același. S-a schimbat un singur lucru: înainte de '89 existau mai puține tentații de a câștiga bani, iar actorii și regizorii stăteau mai mult în teatru. Acum – ceea ce nu e deloc o nenorocire, dimpotrivă – sunt și alte posibilități de a-ți completa sumele necesare pentru existență; dar acest lucru ne risipește.

3. Nu mi s-a întâmplat să fiu nevoit să mă opresc. Dar să nu iasă cum vreau, da. Pot să spun că la toate spectacolele a existat un procent, mai mare sau mai mic, de lucruri care nu au ieșit cum am vrut, din motive extraartistice.

VICTOR IOAN FRUNZĂ:

„Dificultatea majoră este personalizarea relațiilor din teatru”

1. O primă dificultate cu care, la noi, au de luptat nu numai regizorii, ci și teatrele, în general, constă în faptul că relațiile din teatru nu sunt profesionalizate, ci personalizate. Au o componentă emoțională puternică și, din cauza aceasta, apar foarte multe disfuncționalități. La început, toată lumea este prietenă, echipele sunt extraordinar de solidare, dar, la un moment dat, intervine un declic care face ca aceste echipe să se spulbere. Dacă relațiile ar ține mai mult de componenta carteziană a meseriei, dacă nu s-ar baza pe simpatii și antipatii... și dacă s-ar lucra conform deontologiei, cred că lucrurile ar merge mai bine.

Altă dificultate este organizarea catastrofală a instituțiilor teatrale. Și spun asta cu toată răspunderea, deoarece știu cam tot ce se întâmplă în mare parte din teatre. Vă dau un singur exemplu: toată lumea se plânge că nu avem bani pentru teatru. Toți au această marotă, agită acest clișeu. Dar nu putem spune acest lucru atâta vreme cât instituțiile teatrale din România, acești mastodonți cu structuri osificate, își permit să țină actori care nu joacă nimic câte cinci-șase ani și să le plătească salarii bune. Același lucru se întâmplă și cu regizori sau scenografi.

Există, apoi, situații în care propunerile teatrale sunt puse în mișcare fără o expertiză prealabilă. Sigur că în orice proiect se află o marjă de necunoscut, dar acest procent de eroare poate fi restrâns. La noi este foarte ușor să aduci un proiect într-un teatru profesionist, cu ateliere, deviz, cu sume considerabile. Foarte puțini întrebă: „Care este concepția regizorală, scenografică? Ce vrem să spunem cu asta? Ce șanse avem? Cine este acela care pune în scenă? Ce **curriculum vitae** are?” Lucrurile, din perspectiva asta, stau destul de bine pentru incompetenți și destul de prost pentru cei competenți, care de multe ori nu mai au loc pe scenă.

La nivelul atelierelor se promovează o formă de populism; se vehiculează clișee de genul: „Avem niște tâmplari excepționali; e adevărat că sunt bețivi, dar sunt excepționali”. Ca regizor, însă, n-ai ce să faci cu ei: fie că nu pot, fie că nu știu, fie că sunt leneși. Și asta provoacă întârzieri.

2-3. Oho, cum să nu! Am avut până acum – și înainte, și după '89 – cam cinci-șase spectacole care nu s-au jucat din motive extraartistice: nimicnicio omenească, cenzura care funcționa... Culmea e că mi s-au oprit mai multe după '89! Ceea ce demonstrează că atunci cunoșteam cât de cât codul cu care puteam să operăm și să ne mai strecurăm, totuși; acum devine din ce în ce mai dificil să facem acest lucru. Nu știu dacă e cenzură, pentru că atunci aș putea să găsesc o logică în asta. E pur și simplu o deraiere de sens care face ca lucrurile să devină ilogice. Și asta e mai rău decât dacă ar fi cenzură.



Moment din Victor sau Copiii la putere de Roger Vitrac la „Bulandra” (regia: Gelu Colceag)



ALEXANDRU DARIE:

„Ne zbatem într-o legislație confuză și aberantă”

1. În primul rând este vorba de dotarea extrem de precară a teatrelor, în general; nu mă refer numai la „Bulandra”, care, să sperăm, va avea șansa, datorită Festivalului Uniunii Teatrelor Europene, să primească niște fonduri cu care să putem moderniza sălile.

În ceea ce privește instalațiile electrice, vă dau un singur exemplu: la sala de la Grădina Icoanei este o orgă de lumini unică în România. Datează de prin 1950 și reproduce un model din '30, absolut netranzistorizat, manual, cu roți de fier. Instalațiile de sunet sunt extrem de proaste, moștenite din „epoca de aur”, iar puținele modernizări se fac foarte greu.

În al doilea rând, deși nu sunt director de teatru, mă izbesc de legislația în domeniul financiar, care este învechită. Există unele legi care datează de pe vremea lui Ceaușescu, și altele care s-au schimbat fără să fie întrebate organisme de specialitate, de la UNITER la teatrele însele. Asta înseamnă că avem dificultăți atunci când trebuie să plătim colaboratorii: muzica de scenă, traducerea. Tarifele, rămase de pe vremuri, sunt mizerabile. Sau, cum s-a întâmplat, au fost mărite de cineva din Ministerul Finanțelor în sensul că, pentru un rol principal, s-a sărit de la 3 000 de lei, cât era în epoca lui Ceaușescu, la fabuloasa sumă de 12 000 de lei imposibili; iar pentru o figurație, de la 150 la 3 000 de lei imposibili! În timp ce un tehnician foarte bine pregătit – un director de scenă, un regizor de culise, cum se numește la noi – primește la Milano, la Piccolo Teatro, în jur de 300 000 de lire italiene **pe zi**... Sigur, se va spune că baremul salariilor în general este cel care este, dar, atâta vreme cât o femeie de serviciu de la un magazin particular primește de patru ori leafa unui actor, a unei vedete a teatrului sau filmului românesc, mi se pare penibil. Astea sunt lucruri care, deși nu se „văd”, se repercutează direct asupra creației teatrale.

Ceea ce mi se pare cel mai grav este imposibilitatea directorilor de teatru de a dispune la vreme de suma pe care, în mod normal, ar trebui să o aibă la începutul anului – lucru care nu se întâmplă nicăieri în lume, din Ungaria și din Rusia, până-n Occident. Plus departajarea obligatorie în bani de investiții, bani de salarii, bani de producție, plus faptul că nu se pot cumpăra obiecte de recuzită cu bani-gheață decât până la 250 000 de lei... Și asta, în condițiile unei economii „duble”, de stat și particulară!

Avem o Curte de conturi, care este un fel de poliție politică și care nu face altceva decât să caute nod în papură, în loc să încurajeze inițiativele. Dacă directorul

vrea să facă o investiție mare în teatru, se consideră asta o risipă, pentru că ei trăiesc în continuare cu vechea mentalitate după care un contabil-șef, cu cât face mai multe economii și prezintă la sfârșitul anului o sumă de bani care reintră în bugetul statului, cu atât e mai valoros.

Apoi, mai e o lege aberantă. În cazul turneelor în străinătate, deși banii sunt ai teatrului sau ai festivalului ori producătorului care invită spectacolul, Ministerul Culturii impune baremuri de diurnă conform unor tabele prin care demnitarii au întotdeauna statut privilegiat, iar muritorii de rând, printre care și actorii, regizorii, trebuie să nu ia mai mult de X dolari pe zi; cât stabilește Ministerul Culturii. În schimb, atunci când un teatru are un contract prin care i se oferă doar masă și cazare, același minister acordă diurnă numai cu rugăminți, intervenții și o întreagă birocrație. Apoi, există uneori onorarii pe care festivalul sau organismul care finanțează turneul le acordă teatrului. În mod normal, acești bani ar putea fi folosiți pentru dotări pe care teatrul nu le poate achiziționa altfel. Or, sumele nu pot fi utilizate, după lege, decât sub formă de diurne în cazul altor deplasări în străinătate; altfel, la sfârșitul anului, sunt preluate de bugetul statului. E un fel de iobăgie perpetuă...

În fine, sistemul de impozitare, atât de dur, pe salarii mi se pare un lucru jenant și care creează probleme în producție. De multe ori pleacă din teatru oameni foarte buni – mă refer în special la tehnicieni – pentru că la o firmă sau la un magazinăș sunt plătiți de zece ori mai bine. Dacă salariile nu pot crește, s-ar putea diminua impozitele, avându-se în vedere că prestăm o muncă neprofitabilă, cu caracter cultural; nu producem și nu vindem nimic în străinătate, în afară de artă. Iar teatrul este unul dintre puținele domenii care schimbă imaginea României în lume. Acestea sunt niște sechele. Poate că există oameni care doresc să schimbe lucrurile astea – nu știu la ce nivel –, însă durează foarte mult și, în ideea că avem probleme mai importante, acestea sunt pur și simplu uitate. Drept care, ne zbatem într-o legislație confuză și aberantă.

2. Înainte de '89 era o catastrofă: nu aveai libertatea să faci spectacole cum voiai, nu exista posibilitatea să lucrezi sau să faci turnee în străinătate.

Eu, dacă nu aș fi făcut și nu aș face în continuare spectacole și în străinătate, din salariul pe care-l primesc la „Bulandra” nu aș putea trăi. Și în situația asta se află toată lumea, de la director la ultimul mașinist. Nu e vorba că cineva nu ar vrea să-mi dea mai mult, nu există posibilitatea. Diurna de deplasare în țară e de vreo 5 000 de lei; cu ei nu cumperi decât o bere. Din cauza asta teatrele nu pot face turnee. Și au fost câteva festivaluri, anul acesta, care s-au



Scenă din Poveste de iarnă de Shakespeare la „Bulandra” (regia: Alexandru Dărie)





Imagine din Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès la TNB (regia: Felix Alexă)

supărat că „Bulandra” nu a venit; spre exemplu, cel de la Brașov, unde trebuia să mergem cu **Poveste de iarnă**. Nu ne-am dus pentru că nu ne-am putut acoperi cheltuielile de producție. Alte teatre au găsit, poate, sponsori. Noi, având atât deplasarea la Paris (pentru că Primăria nu ne-a dat nimic), cât și turneul în Japonia (pentru care era cât pe-acți să plătim vizele, adică vreo trei milioane de lei)...

3. Nu. Dar, de cele mai multe ori, asta presupune un efort de imaginație extraordinar din partea tuturor.

Totuși, dacă îmi aduc bine aminte, o singură dată la Oradea, înainte de '89, pur și simplu s-a tăiat curentul în mijlocul spectacolului – a fost un moment destul de neplăcut.

Dar să nu ne uităm numai la ceea ce se întâmplă pe scenă. În orice teatru din România totul arată decrepit și mizerabil. Am lucrat la Opera Română. Este o clădire într-un grad avansat de distrugere, cu toate eforturile care se fac. Vorbesc despre lucruri simple – cum arată toaletele, cabinele. De multă vreme teatrele nu mai cumpără farduri. Actorii și le procură singuri. S-a ajuns ca pe vremuri, în anii '20, când actrițele își găseau câte un „sponsor” particular care le făcea rochiile.

Teatrul „Bulandra” este una dintre cele mai importante companii de teatru europene, singura din România care face parte din Uniunea Teatrelor

Europene. Aici ar trebui să fie un paradis. Un actor sau un regizor intrat aici ar trebui să aibă măcar banii cu care să-și poată menține un standard de viață decent. Poate că există persoane care ne judecă pentru că unii dintre noi avem mașină, dar aceste lucruri sunt obținute fie printr-un efort extraordinar, fie printr-o întâmplare fericită – de pildă, Marcel Lureș a avut șansa să facă un film în străinătate. Sunt însă și actori care n-au angajamente, mor de foame, nu au ajutor de șomaj. Am lucrat cu un tehnician particular căruia, pentru primele zece spectacole, i-am găsit un sponsor care să-i plătească fabuloasa sumă de 10 000 de lei pe spectacol, ca să vină cu materialele necesare. Acum nu-l mai putem plăti și nu avem efectul pirotehnic care ne trebuie! Legea nu-ți dă voie să faci un contract cu pirotehnicianul X, care furnizează materialul Y, cu suma de „atâta pe seară”. Nu se poate, pentru că nu are firmă. Și atunci trebuie trecut în hârtii ca figurant, ca să poată să-și ia banii. Și, în timp ce pentru noi funcționează aceste legi oribile, la nivel național se produc potlogării de miliarde de lei care, cu o simplă semnătură, intră dintr-un buzunar în altul, fără ca nimeni să facă nimic pentru a opri asta. Aici este tragedia, după părerea mea.

1. Care au fost dificultățile trecerii de la examenele din institut la lucrul pe o scenă profesionistă?

2. Care a fost atitudinea trupei profesionale față de dumneavoastră, ca tânăr regizor?

3. Care sunt problemele extraartistice cu care aveți de luptat pentru montarea unui spectacol?

FELIX ALEXA:

„Aceste probleme riscă uneori să sufocă dezastruos partea artistică a spectacolului”

1. Eu am trecut de la o extremă la alta în cel mai concret sens: de la scena Casandrei, care este una dintre cele mai mici din țară, la scena mare a Teatrului Național, cea mai mare din țară. Nu știu dacă am întâmpinat mari greutăți. A fost o perioadă de adaptare la noi spații – și la propriu, și la figurat. Pentru că la Național totul se dimensionează în funcție de acel hău care este scena. Probleme artistice nu am avut. Dimpotrivă, m-a incitat foarte mult trecerea de la o scenă de buzunar la o scenă atât de amplă, pe care „desfășurarea de trupe” însemna foarte mult.

2. A fost o mare surpriză și pentru mine, și pentru ei. După prima săptămână de tatonări reciproce, ne-am înțeles excelent. Și am lucrat cu o echipă foarte

numeroasă. A fost unul dintre momentele importante pentru mine că, la început de drum, douăzeci de actori ai Naționalului să-mi fie alături.

3. Principalele greutăți mi se par într-adevăr de ordin extraartistic: de producție, de organizare. Acestea sunt foarte mari și există în toate teatrele, cel puțin în cele în care am lucrat eu. Mi se pare o problemă majoră a teatrului românesc faptul că, deși și-a găsit un drum artistic, nu reușește să-l găsească pe cel organizatoric, administrativ. Aceste probleme riscă să devină uneori atât de importante încât sufocă pur și simplu partea artistică a spectacolului. Mă refer la relația regizor-actori. Aceștia repetă într-o atmosferă tensionată, pentru că, spre exemplu, depind de decor și de costume, care nu sunt gata; și toate termenele pentru premieră sunt date peste cap din acest motiv. Iar întârzierile se referă la săptămâni și luni, nu la zile. E o situație, după părerea mea, semi-dezastruoasă.

**ASIZA BODEA
TAMARA SUSOI**