

Ion CARAMITRU:

INTERVIURI

„Unde există talent, există și șansă”



Liana Ornea: *Cum a fost revenirea pe scenă după o pauză de zece ani? Ce ați făcut în acest timp?*

Ion Caramitru: Mai precis, revenirea pe scena Teatrului „Bulandra”. Dar nu se numără așa. În 1993, după ce am montat câteva spectacole la „Bulandra”, am părăsit direcția acestui teatru de bună voie și nesilit de nimeni, pentru a-i face loc lui Silviu Purcărete. Consideram că în momentul acela trebuie să vină un regizor de talia lui Purcărete la cârma Teatrului „Bulandra”, păstrând o tradiție care a fost benefică pentru teatrul cu care m-am confundat toată viața. Toți duceam dorul lui Ciulei, dar Ciulei nu mai putea sau nu mai vroia să se întoarcă. Ne-am gândit atunci (cu un grup de prieteni) cine ar fi cel mai potrivit și am găsit de cuviință să-i propunem lui Purcărete. El a acceptat, iar eu am rămas să activez numai la UNITER.

Între timp însă, începusem să fac filme în Marea Britanie. După turneele cu *Hamlet* de la Londra (din septembrie 1990) și cel de la Dublin, un impresar important mi-a oferit serviciile lui pentru piața de televiziune și cinema din Marea Britanie. Am acceptat și prin el am făcut, între 1991 și 1996, zece filme, două filme pe an, ceea ce este un ritm destul de bun. Am mai dat probe și pentru altele pe care nu le-am luat. E adevărat, nu toate rolurile au fost principale, dar au fost și de acestea. Raportul impresar-actor este prevăzut într-un contract prin care impresarul îți caută de lucru și nu totdeauna îți găsește roluri de prim rang; dar importantă e media valorică a tuturor rolurilor pe care le primești.

Tot în acești ani, mai precis în 1993 și 1994, am montat operă în Marea Britanie; apoi la Belfast, în Irlanda de Nord. În 1993, am montat *Tragedia lui Carmen*, care este o viziune redusă a lui *Carmen* de Bizet, făcută în 1981 de Peter Brook și de Marius Constant, la Paris. Un an mai târziu, am montat *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski la Opera Națională Nord-irlandeză.

Așa că nu am stat departe de profesie, dar am avut nevoie de un spațiu de manevră, cum se numește „a fi liber”. Pentru că a fi angajat într-un teatru presupune să participi la toată stagiunea, să ai cel puțin două spectacole pe săptămână, lucru care devine incomod dacă vrei să mai faci și altceva.

A mai fost un lucru important care m-a determinat să mă retrag din instituția subvenționată de stat; am vrut să fiu pe picioarele mele, să fiu independent, autonom și să decid singur care sunt prioritățile mele.

Tot în timpul ăsta, n-am încetat, cu diferite ocazii, să urc pe scenă, în țară sau în străinătate (America, Franța, Anglia, Germania, Moldova, Ucraina – Cernăuți), în spectacolele de muzică și poezie pe care le-am făcut împreună cu Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Aurelian Octav Popa.

A urmat apoi perioada portofoliului de ministru, care m-a ținut departe de profesie timp de patru ani.

Revenirea s-a petrecut cu *Sorry*, acum un an și jumătate, iar acum în *Șase personaje...*, în regia lui Liviu Ciulei, și am avut bucuria să-l reîntâlnesc pe același regizor încăpățânat și obsedat de perfecțiune, de autenticitate și firesc, alături de care m-am format.

L.O.: *Domnul Ciulei e cel ce a scos la lumină regizorul care zăcea în dumneavoastră?*

I.C.: La început, eu am vrut să mă apuc de regie. Cu două luni înainte de examenul de admitere, s-a anunțat oficial că se închid cursurile de regie pentru un an. Dar un bun prieten m-a sfătuit să încerc la actorie, „în joacă” – așa zicea el – „că poate intri și, peste un an, o să dai la regie sau o să te transferi și n-o să-ți strice un an de studiu aplicat al unei profesii care, în momentul când devii regizor, e important să o cunoști în intimitatea ei”. Numai că nu s-au mai redeschis cursurile de regie vreo opt ani. Începând din anul doi, am prins gustul jocului,

m-am îndrăgostit de cuvânt și de poezie, apoi am început studiul asupra lui *Hamlet*, încă din semestrul doi al anului doi, pentru ca, în anul patru, rolul de absolvire și licența să fie tot *Hamlet*. Asta se întâmpla în 1964. Culmea e, că douăzeci și unu de ani mai târziu, jucam *Hamlet* din nou, de data aceasta la „Bulandra“. Mi-a fost de folos studiul din școală. Gândul de a face regie nu m-a părăsit și, când s-au înființat cursurile postuniversitare de regie, de doi ani, la I.A.T.C (cum se numea pe atunci), m-am înscris și am fost studentul lui Radu Penciulescu.

Debutul meu ca regizor ar putea fi considerat în Teatrul „Bulandra“, cu *Amintiri* de Arbușov, deși mai montasem, între timp, *My fair lady* la Constanța și *Micul coșar* al lui Benjamin Britten, mai întâi la Atheneul Român și apoi pe scena Operei Naționale. Am montat sporadic, în perioadele mai libere, pentru că, în general, jucam mult și variat și nu aveam timpul necesar pregătirii unui spectacol, lucru extrem de important pentru un regizor. Documentația, tot ce ai de făcut, nu te mai lasă liber pentru alte preocupări.

După *Amintiri*, un spectacol care a avut un succes de lungă durată și datorită Ginei Patrichi și datorită textului foarte frumos, am pus în scenă, la „Bulandra“: *Neînsemnații* de Terry Johnson (în 1984), *Dialoguri*, cu Johny Răducanu (în 1987), *A treia țeapă* de Marin Sorescu (în 1988), *Forma mesei* de David Edgar (în 1991) și *Home* de David Storey (în 1992).

Între timp, am fost profesor de actorie la Institutul de Teatru. De fapt, acolo am montat pentru prima dată *A treia țeapă*, premieră pe țară, cu studenții din anul I, promoție care a jucat spectacolul și în anul III, dar și în anul IV, la *Cassandra*.

L.O.: Pentru actorul Ion Caramitru, predomină rațiunea sau sentimentul în căutarea personajului?

I.C.: Predomină rațiunea, categoric. Primul pas către un personaj sau către un text, pe care vreau să-l lucrez, indiferent dacă vreau să-l joc sau să-l regizez, este înțelegerea profundă a semnificațiilor sale. Deci, pleacă de la analiza rece sau, mai precis, atentă.

L.O.: Este ceea ce spune domnul Ciulei: „întâi trebuie înțeles rațional și apoi apare și sentimentul“.

I.C.: Evident, este o școală bună asta. Apropo de ce mă întrebai mai devreme: sigur că am învățat de la Ciulei foarte mult și mai ales aceste lucruri esențiale care sunt de bază. Expresia lui favorită e că „trebuie să înțealgă și Grivei ce se întâmplă pe scenă“, adică și omul simplu trebuie să înțealgă care este rațiunea unei secvențe sau a unei piese. Regia românească, de multe ori, o ia razna, jucând forme și mai puțin conținut, călcând cu dezinvoltură peste semnificațiile textului, creând de cele mai multe ori un haos auditiv și vizual, care nu se leagă de subiect. Expresia care mă ține treaz, chiar dacă sună paradoxal, e că „în toate lucrurile trebuie să existe o logică, până și în absurd“. În teatrul absurdului, trebuie să descoperi logica aceluia absurd, care să facă publicul să intre în convenție. Și acea convenție poate să fie, dacă e justificată, oricum. Un spațiu liber – numit de Brook *spațiul gol* – este această posibilitate de a face orice pe scenă, numai că trebuie făcut inteligibil, cu farmec, coerent. Sigur că uneori o nimerești mai bine, alteori mai prost; până și marii regizori au avut sincope, până și Ciulei a recunoscut că, în două spectacole pe care le-a făcut, a greșit.

L.O.: Și atunci, domnul Ciulei era la fel ca acum?

I.C.: Da, la fel, numai că, i-am spus-o și lui, drumul era invers: mai întâi făcea spectacolele în țară și apoi le relua în străinătate. *Șase personaje...* l-a făcut în străinătate și apoi l-a lucrat în țară.



Ion CARAMITRU în *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello.

L.O.: *Cum primește actorul Ion Caramitru indicații de regie de la un alt regizor?*

I.C.: Discut. Ai văzut că și cu Ciulei avem discuții; unele nesfârșite. Pe de altă parte, școala bună de care vorbeam, din Teatrul „Bulandra“, face ca atunci când eu simt că un lucru pe care îl face Victor Rebengiuc nu e încă bine, sau că se poate face și altfel, i-o spun, fără să am nici un fel de teamă că nu-l va primi ca pe un sfat colegial. Iar el, de asemenea, la rândul lui, îmi spune. Facem toate lucrurile astea pe baza unui principiu foarte sănătos, cultivat de regizori ca Ciulei și Pintilie, și anume că, oricât de bun ai fi ca actor tu, nu ajungi să fii atât de bun pe cât ai putea să fii, dacă partenerul tău nu este cel puțin la fel de bun ca tine, în joc.

L.O.: *Mie mi s-a părut că au fost momente când ați acceptat câte o indicație de la domnul Ciulei, fără să fiți convinși de ceea ce vă cere.*

I.C.: Eram convinși că ceea ce vroia el era corect, problema mea era în planul doi, simțeam că ceea ce-mi cere mie, fusese găsit de altcineva. El a făcut aici un remake cu acest spectacol montat întâi în America. Numai că, timp de treizeci de ani, noi am lucrat cu Ciulei, descoperind reciproc spectacolul, pornind de la improvizație. Căutam împreună: „cum facem asta“, „ce vrea să zică aici“, „ce vă vine vouă în cap“. Acum, lucrurile erau desenate deja, erau închise într-o cutie de valori pe care le voia respectate ca atare. M-a introdus într-un tipar al unui lucru foarte bine făcut cândva, tipar care pe mine m-a strâmtorat puțin și de aceea mi-a fost foarte greu. Eu sunt un actor care are nevoie și de improvizație, are nevoie de libertate: să caut, să caut. Or, aici, de cele mai multe ori, trebuia să execut. Evident că am trecut peste acest handicap care era al meu.

În spectacolele pe care le-am realizat ca regizor, chiar dacă nu le făcusem înainte cu alții – fie că au fost în Japonia, fie că au fost în Irlanda – și eu le ceream actorilor un anumit lucru expres, numai că acolo, spre deosebire de teatrul românesc, spectacolele se fac într-o lună, în patru săptămâni obligatoriu, cu dată fixă de premieră și nu mai e timp de experimentat. Și atunci, regizorul trebuie să



Cu Mariana MIHUȚ în *Sorry de Galin*.

vină cu lucrurile gata gândite, să ceară o atenție majoră și să urmărească să se respecte gândurile pe care le-a pus în circulație. E alt sistem. Noi am avut mai multă libertate în timp și spațiu. Probabil că mai devreme sau mai târziu vom intra și noi în convenția asta.

L.O.: *De ce nu ați terminat dumneavoastră Sorry ?*

I.C.: Este practic imposibil ca într-o piesă cu două personaje, unul dintre ele să fie și regizorul. Nu se poate. Poți să faci un „one man show“ și să-ți asiguri și regia. Dar când o piesă e numai cu doi actori și ei sunt pe scenă tot timpul, trebuie îndrumată de cineva din afară. Nu mai vorbesc de spaimele în care o introduci pe actriță; ea cu cine joacă: cu regizorul sau cu partenerul?

L.O.: *Presupunând că veți fi directorul Teatrului Național, ce proiecte aveți pentru această instituție?*

I.C.: *Eu nu știu dacă voi fi directorul Teatrului Național.*

L.O.: Nici eu, am spus „presupunând că veți fi“.

I.C.: Cunosc Teatrul Național foarte bine. Am debutat în el și am plecat nemulțumit de stilul conformist și prăfuit care se practica acolo în anii aceia. Am avut un debut fabulos pentru un tânăr actor la douăzeci și unu de ani. L-am jucat pe Eminescu, pe scena Teatrului Național, chiar înainte de a da Examenul de Stat. Apoi am fost repartizat la Brașov, unde nu m-am dus nici o zi, fiindcă am fost detașat la Teatrul Național pentru încă alte două spectacole: am jucat în aceeași stagiune *Vlaicu-Vodă* și rolul principal (jucat cândva de Gérard Philipe în Franța) în *Să nu te joci cu dragostea (Cu dragostea nu-i de glumit)* de Alfred de Musset.

Apoi am plecat prin concurs la Teatrul „Bulandra”, unde doi ani am jucat personaje minore, minore în sensul de roluri mici, nu minore ca semnificație: am jucat *băiatul II* din *Nu sunt turnul Eiffel* – primul rol la „Bulandra” și *băiatul cu abonamentele* din *Un tramvai numit dorință*, personaje fără nume. Numai că

Tramvaiul... era pus de Ciulei – a fost prima mea colaborare cu el – iar *Nu sunt turnul Eiffel* era în regia lui Valeriu Moisescu.

Apoi, în stagiunea următoare, am jucat un rol mai însemnat în *Moartea lui Danton* montat de Ciulei, ca abia în a treia stagiune să am norocul să prind un rol important care mi-a marcat cariera și care a fost tânărul poet Eugen Marchbanks din *Candida* de Bernard Shaw, spectacol terminat de Liviu Ciulei, pentru că George Carabin, care începuse regia, a capotat.

Și cred că, o bună parte din timp, ceea ce s-a întâmplat la Teatrul Național, cu excepțiile de rigoare, a păstrat această tentă obosită despre care îți spuneam, de care eu am fugit. Sub direcția lui Dinu Săraru, Teatrul Național a fost pur și simplu izolat din contextul teatrului românesc contemporan. S-a creat iluzia unei elite a Teatrului Național iar „nava-amiral a teatrului românesc“, cum i-a plăcut lui Săraru să spună, devenise o cetate închisă în ea însăși, fără să aibă ieșire la mare. Critica de specialitate a semnalat cam tot timpul calitatea scăzută, chiar lipsa de calitate a spectacolelor de acolo. Pretenția absurdă a directorului ca *Tache, lanke și Cadâr* să fie considerat cel mai bun spectacol al tuturor timpurilor era una dintre cele mai mari aberații posibile față de ceea ce se întâmpla în teatrul românesc, în celelalte instituții din țară. A inventat, chiar dacă lucrul pare copiat după Comedia Franceză, titlul de „societar“, care nu înseamnă nimic altceva decât o semnătură a directorului teatrului către aproape toți actorii din Teatrul Național. Să ne amintim că în Anglia, marii actori sunt înnoțiați de către regină: capătă titlul de *sir*. În Franța, există titulatura de „Societar al Comediei Franceze“ și sunt câțiva, poți să-i numeri pe degetele de la o mână, nu tot teatrul aproape, ca la T.N.B.

Această mentalitate aiuritoare e de sorginte comunistă. S-a văzut foarte clar care a fost balansul către sprijinul în partidul de guvernământ al directorului, s-a văzut cum a funcționat acest directorat. Cred că lucrul cel mai important pentru colegii mei de acolo, indiferent cine va fi directorul teatrului, eu sau altul, e să înțeleagă acest lucru.

L.O.: *Ce se poate face acum?*

I.C.: Se poate face foarte mult, pentru că Teatrul Național are și va avea actori de mare talent. În momentul în care există talent, totul este posibil. Important este ca acel care va conduce teatrul să aibă atâta flexibilitate și atâta forță încât să angajeze numai talentul lor și nu și alte planuri decât cele strict profesionale.

În T.N.B., însă, ai niște obligații *sine qua non* – de aceea se și numește „național“ – de a întreține o atenție deosebită față de dramaturgia română clasică și contemporană. Amândouă ipostazele, și cea clasică și cea contemporană, sunt destul de sărace în valori, cea clasică, în special, este de cele mai multe ori depășită valoric.

Una dintre problemele mari ale modului în care se face transferul de autoritate în instituțiile noastre publice este faptul că unul pleacă acum (își dă demisia sau e prins „cu mâța-n sac“ și trebuie să plece) și vine altul mâine, preluând din mers un program mai mult sau mai puțin bine făcut, dar care există și cu care predecesorul său îl încarcă. E vorba, pe de o parte, de stagiunea în curs și de titlurile care se joacă, și pe de altă parte de piesele aflate în lucru, la care s-au făcut deja cheltuieli, la care s-au plătit avansuri autorilor, regizorilor, scenografilor și trebuie terminate. Aici e vorba de ban public, nu poți să oprești ceva, ca nou director al teatrului, chiar dacă nu ești de acord cu valoarea unuia sau a altuia dintre titluri.

În străinătate e altfel: când cineva trebuie să plece, știe de asta cu un an înainte. Și cel care urmează să preia responsabilitatea vine în ultimul an de

contract al celui care va pleca, care este și primul lui an de contact cu instituția. Iar el își pregătește un an de zile deschiderea primei lui stagiuni.

Acum, directorul care vine la Teatrul Național are de așteptat, după părerea mea, cu indulgență, un an și jumătate ca să poată să-și producă un program estetic propriu. Ideea de a aduce regizori importanți este o temă foarte spinoasă, pentru că aceștia sunt foarte aglomerati, au proiecte deja angajate, vor mai mulți bani și, pe bună dreptate, vor să lucreze cu anumiți scenografi, care și ei sunt ocupați și trebuie să se găsească liberi în același timp. Programările de lucru trebuie făcute din timp, și acest timp, în teatru, este de minimum un an. La operă, așa cum am experimentat și eu, ai nevoie de doi sau chiar trei ani pentru programare.

Un teatru-mamut, cum este Teatrul Național, presupune un volum de muncă și un timp de așteptare foarte mare. Iată un mare handicap. Dar spun încă o dată: unde există talent, există și șansă, și cred că în Teatrul Național există destul talent pentru ca cel ce vrea să îl folosească să găsească și sprijin colectiv și să poată atrage regizori importanți care să monteze cu această trupă.

Liana ORNEA

P.S. Tocmai când trimiteam revista la tipografie (23 mai 2005), am fost anunțați că Ion Caramitru este noul director al Teatrului Național din București.



În *Hamlet* de Shakespeare
cu Ion COCIERU, Ileana PREDESCU
și Mariana BURUIANĂ.