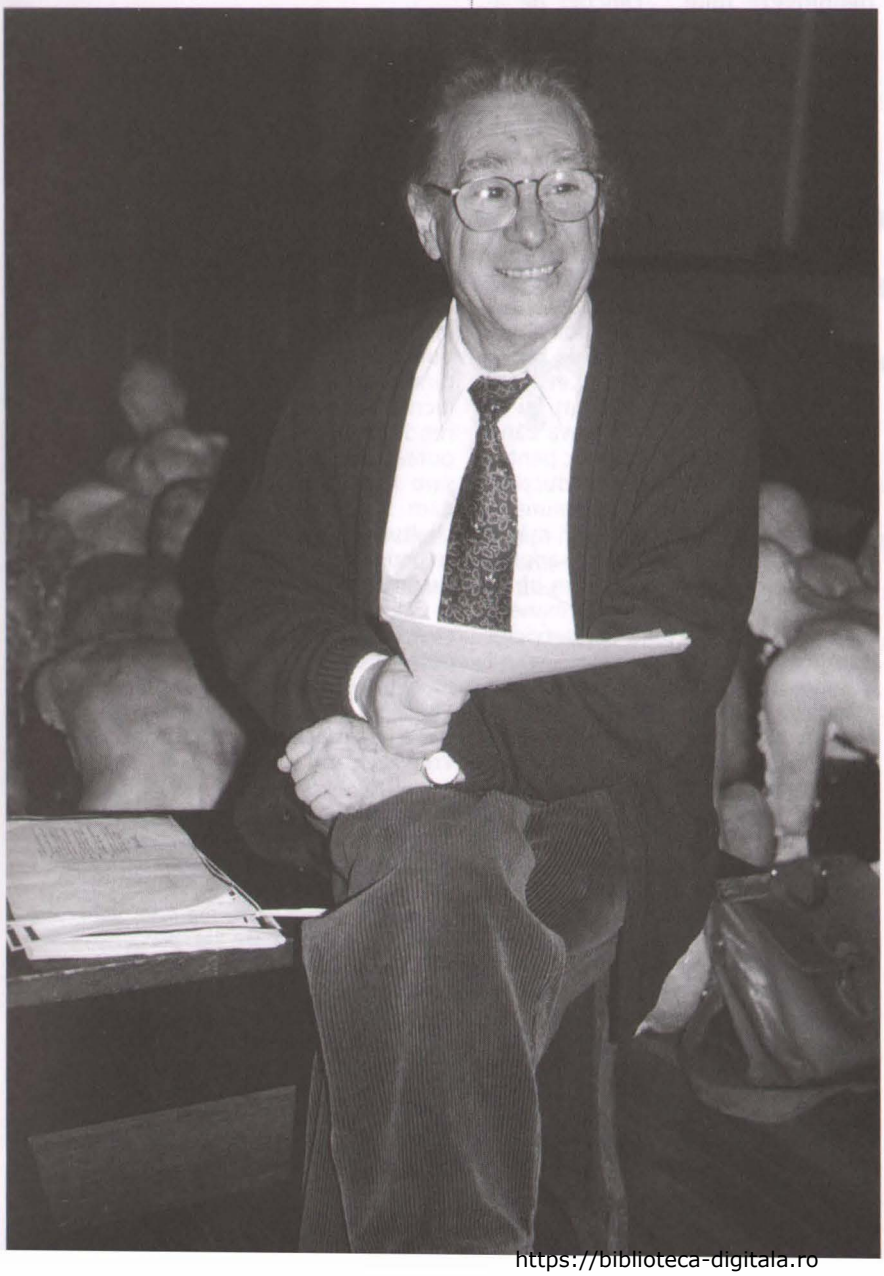
Israel–S.U.A.

Moshe Yassur: „Între mamă și nevastă"

V-ați născut la Iași, unde ați locuit până spre terminarea liceului, când...
... am plecat în Israel. Nu aveam decât vreo 15 ani.

De ce ați părăsit România?
Eram orfan de război; în plus, comunitatea evreiască din Iași se rărea din ce în ce, așa că mama a luat această hotărîre, crezând că va fi mai bine pentru viitorul meu, că puteam avea acolo alte șanse. Mie mi-era foarte bine, atunci, la Iași; credeam că trăiesc într-o societate absolut normală. În 1950, când am plecat din România, eram student la Conservator, aveam deja o carieră de actor, fiind chiar angajat la teatrul din Iași.



V-ați adaptat ușor condițiilor din Israel?
La 15 ani era destul de simplu. După nouă sau zece luni am început să predau lecții de limba ebraică.

Nu cunoșteați această limbă dinainte?
Nu, dar am învățat-o foarte repede. Primii bani, în Israel, i-am câștigat din meditații.

Ce s-a întâmplat mai departe?
Am terminat liceul, am făcut armata, apoi am devenit student.

La Regie?
Nicidecum. Mi s-a spus că acolo nu este nevoie nici de regizori, nici de actori, așa că urma să devin învățător. Am și predat, de altfel, cam vreo doi ani de zile, la o școală de stat. Însă, cum am început să cunosc mai bine limba ebraică, am dat examen de admitere la o școală de teatru, pentru a deveni actor. După absolvire, m-am atașat de un grup de avangardă, Teatrul "Zirra", unde se puneau în scenă, pe vremea aceea, foarte multe piese de Eugen Ionescu. Am rămas acolo până prin anii 1953-1954, când mi-am format o trupă. Cu aceasta am realizat **Minunata pantofăreasă** de Federico Garcia Lorca. Spectacolul a avut succes, așa că m-am încumetat să rnai fac unul. De astă dată, cu **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian. Era anul 1958. Spectacolul a fost premiat la un festival și asta m-a îndemnat să activez mai mult ca regizor, însă rămâneam conștient de faptul că aveam nevoie și de studii de specialitate. Așa că mi-a venit o idee: cu banii primiți de la Ministerul Culturii pentru **Steaua fără nume** am hotărît să plătesc cursurile unei școli de regie. Organizatorii festivalului au fost ușor nedumeriți de dorința mea, spunând: "Ce să mai înveți acum, de vreme ce ai luat deja un premiu?!" Dar eu am considerat acel premiu mai mult un fel de noroc al începătorului și, pentru că exact pe vre-

https://biblioteca-digitala.ro

mea aceea - prin anii '60, adică -, a fost invitat la Haifa un mare regizor, Josef Milo, să întemeieze Teatrul Municipal, am ținut în mod special să studiez cu el. Era însă un fel de lup singuratic, nu accepta asistenți; totuși, cu ajutorul Ministerului Culturii, am putut pătrunde în cercul său. Am fost asistent de regie și chiar am jucat uneori. După trei luni, când mi-a expirat contractul - acesta fiind limitat de suma de bani pe care o investisem -, i-am mulțumit, vrând să părăsesc teatrul. M-a oprit, angajându-mă la administrație, unde am rămas încă cinci ani. Între timp, prin intermediul aceluiași teatru, am primit o bursă la Paris, la Université du Théâtre des Nations. Printre alții, acolo predau Jean-Louis Barrault și Jean-Marie Serreau. M-am apropiat mai mult de cel din urmă, pentru că se potrivea mai bine concepțiilor mele avangardiste. De altfel, prin intermediul său l-am cunoscut pe Eugen Ionescu.

Ați realizat spectacole și la Paris?
Nu. Am fost doar asistentul lui Serreau, într-un teatru mic, înjghebat de el chiar la Luvru.

După bursa de la Paris v-ați întors în Israel?
Da. O perioadă am fost chiar profesor la Academia de Teatru din Tel Aviv, apoi mi-am făcut un mic teatru în care am montat tot felul de piese; cele mai multe însă erau scrise de Eugen Ionescu.

Aveau succes piesele sale în Israel?
Da; era un autor foarte iubit acolo. Și cred că această dragoste a fost reciprocă. Ionescu venea destul de des în Israel.

Din câte știu, ați avut o întâmplare extrem de neplăcută cu cronicarii din Israel, legată chiar de un spectacol cu o piesă a lui Eugen Ionescu...
Acolo critica are, într-adevăr, o putere foarte mare, însă forța artistului de a depăși momentele grele trebuie să fie și mai mare. Totuși, pe mine a fost cât pe ce să mă doboare. Se întâmpla prin anii '70 și era vorba, într-adevăr, de un spectacol cu o piesă de Eugen Ionescu, pe care, inițial, critica îl judecase foarte aspru. Apoi, după ce autorul însuși îl văzuse și îl apreciase, toți cronicarii și-au revizuit atitudinea, scriind că este un mare succes. În acea perioadă tocmai primisem o invitație în America. A fost, poate, motivul cel mai important care m-a convins s-o accept. Am socotit întotdeauna că un critic bun este un îndrumător pentru creatori; descoperă și susține talente, așa cum fac și eu ca regizor. De la început am hotărît să mă pun în slujba unor dramaturgi mai puțin cunoscuți, spunându-mi că Cehov sau Shakespeare nu au nevoie de mine.

Știu că ați realizat, acum câțiva ani, la Galați, un spectacol...
Întâi am fost invitat la Chișinău, unde, în anul 1992, am pus **Jacques sau supunerea** și **Viitorul e în ouă** de Eugen Ionescu, chiar la teatrul care îi poartă numele.

Cum ați colaborat cu interpreții?
Extrem de bine, atât la Chișinău, cât și la Galați.

Există o deosebire esențială între actorii români și cei israelieni sau cei americani?
Un actor american sau unul israelian are mai mult curaj, își asumă riscul de a gândi el singur un personaj, o situație. În România erau cazuri când actorii mă întrebau ce semnificație are o anume replică. Or, eu le spuneam: "Dar dumneavoastră ce credeți că înseamnă? Ia gândiți-vă și singuri". Îmi răspundeau: "Noi să gândim singuri?! De ce? Regizorul trebuie să ne spună de ce și cum e bine să facem un anumit lucru". "Nu, ziceam eu, regizorul este coordonatorul tuturor elementelor unui spectacol, dar fiecare în parte trebuie să-și definitiveze rolul". Dincolo de această nesiguranță, cred însă că actorii români sunt mai profesioniști și mai talentați decât toți. Sunt foarte disciplinați, au o viață lăuntrică și o imaginație foarte bogate. În plus, are mare importanță faptul că în România există încă teatre de repertoriu, cu trupe stabile. În America, de pildă, actorii se întâlnesc, de cele mai multe ori, la o producție, pentru întâia oară. Asta face ca relațiile dintre ei să nu se închege cum ar trebui, să nu existe o comunicare adevărată - lucru care se va reflecta, de bunăseamă, și pe scenă. De aceea am lucrat atât de bine la Galați și la Chișinău. Este cu totul altceva când niște necunoscuți se întâlnesc pentru prima oară în jurul unei producții și sunt obligați să joace împreună o poveste de dragoste. Dar nici măcar în teatrul meu nu am reușit să adun o echipă stabilă; aveam doar un birou cu un telefon, iar angajați permanent erau doar tehnicienii și serviciul administrativ. Pentru rest - când găseam o piesă pe care doream s-o montez - dădeam un anunț în ziar, făceam audiții câteva zile. După ce constituiam colectivul artistic - și până să începem repetițiile - încercam să ne cunoaștem cât de cât. Îi invitam pe interpreți la mine acasă, stăteam de vorbă. Așa se închega măcar o pojghiță de relație între noi toți.

Câte reprezentații poate avea, în America, un spectacol de succes?
Oricâte. Se poate juca zece sau cincisprezece ani. Eu nu pot spune că am avut asemenea succese. De altfel, un contract pe off-off-Broadway nu poate prevedea mai mult de șaisprezece reprezentații. Dacă, totuși, un spectacol de acolo are mare, mare succes, acesta poate fi cumpărat de către un producător, care-l va scoate dintr-o sală cu cel mult optzeci sau nouăzeci de locuri, mutându-l într-una cu trei sau patru sute, făcând apoi un contract nou cu actorii. Acesta poate fi foarte dur, pentru că producătorul are libertatea de a spune oricând că îi place piesa, îi place spectacolul, dar că dorește să înnoiască distribuția sau să-i înlocuiască pe unii actori cu vedete. (E adevărat că cei înlocuiți vor primi salariul pentru toată perioada noului contract, chiar dacă nu vor mai apărea în reprezentații. Totuși, amărăciunea e mare, fiindcă nimeni nu joacă într-un spectacol numai pentru bani.) Altminteri, același lucru i se poate întâmpla și regizorului. Nu poți comenta; sunt banii întreprinzătorului particular și e firesc ca acesta să vrea să și-i recupereze cât mai repede. Considerentele de ordin estetic nu sunt cele mai importante în America. Este unul dintre motivele pentru care nu am părăsit niciodată off-off-Broadway, unde aveam oarecare independență.

Cum ați reușit să vă înjghebați, în America, propriul dumneavoastră teatru?
O, dar asta a durat vreo cincisprezece ani! Între timp am făcut spectacole peste tot, am predat prin diverse școli și mult mai târziu m-am atașat unui grup de pe off-off- Broadway. Eram patru tovarăși: eu, soția mea (care este dramaturg și profesor de istoria teatrului), un prieten (avocat și actor) și soția acestuia (actriță). Am închiriat împreună un spațiu cu mai puțin de o sută de locuri și fiecare dintre noi avea de făcut mai multe lucruri. Teatrul era încorporat unei fundații non-profit, dar pentru a putea avea sponsorizări erau necesare foarte multe hârtii. Trebuia să dăm socoteală pentru fiecare cent cheltuit. Nu era ușor. Prietenii noștri se ocupau de această latură. Mai târziu, însă, când prietenul meu a plecat în California pentru a deveni actor de cinema, am închis teatrul. Nu ne puteam descurca singuri, eu și soția mea.

Cât a durat această colaborare?
Vreo zece ani.

În afara celor patru, de care deja ați pomenit, cine mai era angajat?
Un electrician, un inginer de sunet și un stage-manager.

Ce ne puteți spune despre critica teatrală din America?
La New York se practică, mai ales în ultimii ani, o critică extrem de interesantă. De pildă, cronicarii își arogă dreptul de a evalua un spectacol după propriul lor gust, spunând: „Mie-mi place" sau „Mie nu-mi place spectacolul cutare", urmând să

https://biblioteca-digitala.ro

motivez de ce, dar ei nu își asumă rolul de judecător suprem, scriind: „Spectacolul acesta este prost". E ca și cum ai spune despre borș că ție nu-ți place, însă asta nu înseamnă că nu e bun. Ca să vă puteți da seama cam care este spiritul criticii în America o să vă dau un exemplu și mai clar: un cronicar a scris odată despre o reprezentație că a fost „așa de proastă încât publicul i-a huiduit pe plasatori".

Cum se face că vorbiți atât de bine românește?
Cea mai mare parte a vieții am vorbit românește numai cu mine însumi. În Israel am încercat să învăț limba și să cunosc cât mai bine cultura ebraică, însă româna a rămas limba pe care am vorbit-o cu mama.

Unde socotiți că vă sunt rădăcinile?
Toată viața m-am întrebat lucrul acesta. Este ca și cum te-ai afla între două mari iubiri, prima fiind mama, iar cealaltă - nevasta. Aș zice că România este mama.

Și America?
Între neveste!

Care dintre aceste culturi este mai puternic reflectată în creația dumneavoastră?
Sper că toate. Eu am plecat din România la vârsta de 15 ani, dar socotesc că încă mă mai adăp la izvoarele acestei culturi. Mi-am început cariera dramatică pe când eram copil, jucând la teatrul din Iași alături de actori mari. Acolo și atunci m-am îndrăgostit de teatru și am înțeles că nu el trebuie să te slujească, ci tu trebuie să-l slujești, pentru că teatrul a existat înainte de tine și va rămâne pentru totdeauna. Oricâtă faimă ar avea, un actor este totuși efemer.

Ați vrea să mai montați un spectacol în România?
Ar fi o mare cinste și m-aș bucura nespus s-o pot face.

Marinela Țepuș

Israel

Nicu Horodniceanu: „Atmosfera din România îmi convine mai mult"

Nicu Horodniceanu face parte dintre acei oameni teribili care, fără a-și duce existența pe seama teatrului, nu poate trăi în afara acestuia. Viața sa toată este mai mult o contemplare a lumii ca spectacol, iar din această contemplare iau ființă piesele sale (puternic legate de actualitatea imediată, semănând mai mult cu niște reportaje), scenariile radiofonice, libretele pentru spectacolele de balet, cărțile.
Deși e de formație inginer chimist - și această profesie s-ar fi putut să-i aducă mai multe venituri - și-a dedicat câțiva ani buni cronicii dramatice, fiind colaboratorul unora dintre cele mai importante ziare din Israel (unde trăiește din 1972). Colindă lumea pentru a vedea spectacole, scrie teatru și se bucură nespus când textele sale ajung pe scenă sau sunt înregistrate la Radio; însă oricât de bine i-ar fi în altă parte, tot mai fericit se simte dacă măcar de două-trei ori pe an se poate întoarce în România, țara în care s-a născut și unde s-a maturizat.

Care a fost traseul urmat după plecarea în Israel și ce anume vă ține, totuși, aproape de România?
Chiar înainte de a părăsi țara începuseră repetițiile la o piesă a mea. A fost un moment dramatic pentru că, din cauza plecării, repetițiile s-au suspendat. Era în anul 1972. Până atunci nu mi se publicase și nu mi se jucase nimic, pentru că nu aveam un dosar „curat". Așa că am debutat, ca dramaturg, în Israel cu piesa **Conștiință mecanică**, pusă în scenă de regizorul de origine română Radu Miron, la Teatrul „Lilah" - foarte cunoscut acolo. Asta se întâmpla în 1979. Ulterior, s-a realizat și o variantă radiofonică.

Cine v-a tradus piesele în limba ebraică?
Eu. Este, de fapt, procedeul folosit de mine: scriu în limba română și apoi traduc în ebraică. În afara acestei adaptări radiofonice am mai scris și alte scenarii special pentru radio. Însă, paralel cu activitatea de dramaturg, am fost cronicar dramatic - muncă foarte dificilă mai ales din punctul de vedere al stresului, pentru că acolo obligația de căpătâi a criticului de teatru este de a scrie imediat după terminarea reprezentației, astfel încât articolul să poată fi publicat chiar a doua zi. Or, dacă premierele aveau loc în orașe aflate departe de Tel Aviv, vă închipuiți că trebuia să găsesc mijloacele prin care cronicile să ajungă la redacție în timp util. În plus, nu era vorba de o cronică de întâmpinare, făcută superficial, ci de o critică atentă a tuturor compartimentelor spectacolului văzut. Făceam asta de două-trei ori pe săptămână.

Se deosebește mult teatrul practicat în Israel față de cel românesc?

https://biblioteca-digitala.ro