

pagina lipsă

textual mai mult decât contextual, era subordonat actorilor – încerca să o facă să vadă raporturile dintre Andromaca și Pirus, dintre Fedra și Tezeu, iar ea i-a răspuns: „Nu vă supărați, e inutil, eu n-am citit piesa, eu știu doar rolul meu”. Unde actorul este genial, nici contextul, nici paratextul nu contează. Dar, pe de altă parte, Camil Petrescu spune că un actor poate să o facă pe orice, numai pe intelectualul nu. În fond, rolurile mari nu sunt făcute pentru intelectuali. Fedra, Andromaca nu sunt niște cititoare, nu sunt niște dascălițe, sunt niște pasionale. Contextul contează atunci când paratextul nu mai are nimic de spus.

Presiunea prostiei

Sanda Manu: Spectacolul se naște din dorința, pasiunea și plăcerea regizorului. Se întâmplă de multe ori ca plăcerea lui să coincidă cu a altora. Asta înseamnă că el știe în ce epocă trăiește. Evenimentele teatrale, chiar și cele din acești ultimi zece ani, au fost bine „îmbrăcate” în intelectualitate, în cultură, de către artiști extraordinari și cu stil. Dar ceea ce a devenit foarte vizibil, în ultimul timp, este extraordinara apetență pentru facil, vulgar, șocant, superficial, prostie. E o presiune foarte puternică și am senzația că ea amenință foarte grav fenomenul cultural. Crearea, dar și receptarea spectacolului cultural presupun educație, iar în ultimii zece ani educația este mizerabilă. Cu ani în urmă, nu venea nimeni la o școală de teatru fără să fi văzut câteva spectacole. Acum 70% dintre studenții actori, căci despre ei vorbesc, vin fără să fi văzut măcar un spectacol.

Magdalena Boiangiu: Dar ce-i aduce acolo?

Sanda Manu: Cu toții acceptăm titulatura de vedetă dată unei făpturi de 17 ani care și-a implantat atât de mult silicon încât i-au intrat sânii în urechi. Ea apare pe prima pagină a ziarelor, are mașină, o cunoaște toată lumea, se scrie despre ea, apare în fotografii, se duce la un casting, după care este mutată la o emisiune de genul „Surprize, surprize”, devenind un etalon atractiv pentru alte fete. Probabil că este o mutație în receptivitate, cum eu am mai trăit una. România avea un teatru bun, dar de tip franțuzesc; apoi am fost influențați de teatrul rusesc. Aveam 20 de ani și l-am luat pe tata, care avea aproape 70, la o repetiție cu Romeo și Julieta. Ne uităm noi la Mimi Botta și Mihai Popescu. După zece minute, tata îmi zice: „Hai să mergem, că m-am săturat ca de mere acre”. Și am plecat. Tatăl meu nu era un prost, dar

era omul unei alte epoci: nu vroia să-i vadă pe cei care jucau altfel. Eu mă uit la Garcea, la Doru Octavian Dumitru și mă înfior. Sunt obligată să mă uit pentru că trebuie să-i înțeleg pe oamenii de 20 de ani, cu care lucrez. Vedetele pomenite au talent, dar talentul lor se pierde în ceva înfiorător și tocmai acel ceva înfiorător aduce câștig. De unde? Din iubirea publicului, care ajunge să creadă că, dacă știi mai puțină carte, obții mai mulți bani. Această artă a teatrului are nevoie de iubire și tocmai iubirea s-a pierdut. Acum e la modă ideea că teatrul nu este nimic

montat de Pintilie, oamenii de specialitate, la vârsta noastră de acum, erau indignați, spuneau că sunt niște atentate la adresa culturii. Noi le considerăm acum modele culturale. Cum spuneam: cultura teatrală începe cu fiecare generație și cu fiecare creator. Totuși, mă îndoiesc că peste 30 de ani cineva își va aminti de Garcea ca de o culme a culturii.

Sanda Manu: Teatrul este artă. Și nu trebuie uitat un alt concept: morală. Teatrul are o misiune. Dacă ne tot ferim de cuvântul ăsta, uzat până la distrugere, cred că pierdem. Eu am un scop când fac un spectacol, la fel

Stefan Tapalagă în *Troilus și Cresida* de Shakespeare la Teatrul de Comedie, în regia lui David Esrig



altceva decât comunicare. Dar comunicare se cheamă că există și atunci când pe scenă e un om și în sală – doi. Se elimină decorul, ba chiar și textul, cel de pe scenă zice: „... mă doare!”, iar cel din sală face: „Au!”. Pentru așa ceva nu e nevoie să citești!

Magdalena Boiangiu: Vreau să-ți amintesc că am mai fost contemporani și cu o altă schimbare de semn: prin anii '60, când s-a născut opoziția față de teatrul naturalist, cu spectacole cum au fost *Troilus și Cresida*, montat de Esrig, sau *Livada de vișini*,

cum un scop are și cel care vine să-l vadă.

Adrian Mihalache: Să facem o comparație între două spectacole cu aceeași piesă, de pildă *Richard al II-lea*: cel al lui Penciușescu, din anii '70, unde totul era context, cultură, foarte rafinat, și cel montat de Măniuțiu, unde totul este instinct; nu este o decădere, ci o mutație de accent de la cultural și reflexiv la visceral. Doar că aceste lucruri sunt exact noutatea anilor '30 la Paris. Acum am văzut la Paris Copenhaga

de Michael Frayn, ultimul lui succes, unde rafinamentul conversațional și referințele culturale erau totul. Publicul gustă acest tip de spectacol. Și atunci cantonarea în visceralul aparent – culturalul de alaltăieri al Parisului – este absolut ridicolă.

Sanda Manu: Să știți că visceral era și un film văzut cu colegii mei, Penciulescu și Moiescu – am râs de ne-am cutremurat –, un film vechi de tot, cu Sarah Bernhardt. Pentru că „juca” și era viscerală. Apoi n-a mai fost la modă. Acum totul e iar visceral.

Michaela Tonitza-lordache: După 1989, pe de o parte, s-a instalat o derută socială și, pe de altă parte, explozia televiziunii a blocat publicul potențial în casă, alimentându-l cu subproduse. Omul se uită la ele și nu mai vine la teatru. Este „tras în jos” de un asemenea tip de cultură TV. E tot atât de adevărat că la spectacolele extraordinare lumea s-a dus. Omul simte când se întâmplă ceva. Poate că nu s-au întâmplat prea multe minuni, dar eu sunt mai optimistă decât Sanda. Sper că o să apară o reacție la starea de lucruri care ne nemulțumește. Oamenii se vor sătura și vor reveni la teatru.

Actorul de alaltăieri și regizorul de azi

Sanda Manu: Va fi mai bine. Dar acel bine nu va fi în nici un caz la fel ca cel de alaltăieri. Studenții mei trăiesc într-o găoace.

Michaela Tonitza-lordache: De ce i-ai primit?

Marian Popescu: Pentru că alții mai

buni nu are.

Magdalena Boiangiu: Domnule Popescu, cum sunt studenții dumneavoastră?

Marian Popescu: Unii sunt interesați; pe alții nu i-aș fi primit în Facultatea de Teatru nici amenințat cu moartea. Doamna Tonitza știe foarte bine că examenul de admitere la UATC este realmente precar. Reperele culturale, în ceea ce privește textul piesei de teatru, nu se schimbă. La admitere – vorbesc de Regie teatru acum, dar chiar și la Actorie –, s-au recomandat aceleași texte. E bine că unele se păstrează, pe altele însă le-aș schimba. Adică aș aduce în discuție generația lui Solomon, Mazilu, Naghiu. Ceea ce ar fi o modificare de perspectivă. Poate că, în felul acesta, candidații nu ar mai resimți atât de negativ obligația de a citi.

Magdalena Boiangiu: Dar ei nu vin la Teatru pentru că le place și să citească?

Marian Popescu: Nu sunt foarte sigur de asta.

Sanda Manu: Nu, vor să devină VIP.

Marian Popescu: Teatrul românesc a fost crescut într-o cultură a succesului, succes indiferent la reperul cultural. Succesul e un fenomen de masă, nu? Epoca de acum nu face, într-un fel, decât să favorizeze procesul acesta. Dar un anume tip de superficialitate a existat dintotdeauna. Stanislavski, fără discuție un model teatral al secolului 20, a fost destul de prost cunoscut în România. Noi l-am cunoscut mai întâi din traducurile cărților epigonilor lui, până când s-au tradus, mai târziu, cărțile lui. Conform unui referat al Direcției

Teatrelor din 1953, el a fost impus drept metodă oficială de lucru în teatrul românesc. Dacă metoda lui Stanislavski era bine cunoscută, tot ar fi fost un avantaj foarte mare. Ce s-a întâmplat în anii '60 a fost o ruptură. Sanda Manu știe mai bine, a trăit-o.

Sanda Manu: Da, dar nu s-a creat o stare conflictuală. Actorii care jucau în Lear al lui Penciulescu „aspirau” tot ceea ce venea de la el. Și nu numai ei. Pentru că era un lucru înțelept și bine făcut, care nu a fost conflictual, pe când acum, este. Cum se reflectă practic conflictul? La actorul care este de alaltăieri vine regizorul de azi și-i zice: „Hai!” Și actorul se duce. I se explică, bine sau prost, fiecare cum se pricepe. Și actorul se trezește că joacă împotriva lui însuși. Conflictul intră în sfera creației, și asta e foarte grav. De ce se duce? De foame, pentru că nu vrea să-și piardă postul. Nu are timp să se gândească. Dacă noi, aici, nu spunem și cuvântul *bani*, fără de care nimic nu se poate face, greșim. Disperarea asta, nebunia de a face teatru oricum va omorî teatrul, deoarece acest tip de conflict erodează ceva intim din creație. Noi am avut scenografii extraordinari, pentru că după război nu prea mai erau săli de teatru, se juca în diferite chichinețe și scenografii inventau soluții. De aceea a fost, la un moment dat, atât de puternică scenografia noastră. Orice piedică naște ceva, dacă este vorba de un artist bun.

Marian Popescu: Relația dintre teatru și finanțe e foarte serioasă. Poate că ar trebui să vorbim despre cultura actului de finanțare a expre-

Livada de vișini de Cehov la „Bulandra”, în regia lui Lucian Pintilie



siei teatrale. Teatrul românesc este finanțat din banul public. Este invocat adesea argumentul – atunci când vrei să faci un lucru experimental, un spectacol cu un text necunoscut – că banul public nu poate merge spre așa ceva. Directorul de teatru crede că e riscant să accepte un text necunoscut de public, că un regizor, în primii ani după absolvire, nu reprezintă o garanție. Prudența lui este de înțeles, dar directorul de teatru ar trebui să creeze ocazii pentru ca acești artiști tineri sau foarte tineri să se manifeste fără riscuri financiare prea mari. Pentru că, din statistici, mai mult sau mai puțin cunoscute, se poate vedea că, după 1996, teatrele din București au avut foarte mulți timpi morți de lucru. Discutând prietenește, fie cu directori de teatru, fie cu regizori angajați acolo, i-am întrebat: „De ce nu folosiți timpii ăștia? De ce nu-i lăsați pe fata sau băiatul de la Regie, cu grupul lor de studenți actori din anul corespondent, să încerce ceva, acolo, nici nu costă foarte mult?”. Lucrul acesta nu este o noutate absolută și mi se pare că ține în mod esențial de cultura teatrală a educatorilor, nu a studenților. Pentru că și directorul de teatru, fiind gestionarul banului public, are o sarcină educațională precisă. Când pomenim astăzi despre educație prin teatru, ei se uită lung la noi: ce-i aia educație prin teatru? Eu cred în asta, dar nu cred în educația închistată: ceea ce a fost bun acum 50 de ani poate fi concurat de un alt tip de educație teatrală. Cu alte cuvinte, pledoaria mea este legată de diversitatea ofertei culturale, a tipului de cultură teatrală pusă în valoare pe scenă. Or, aici, artistul servește structura instituției. Sanda știe lucrul ăsta, a avut experiențele ei. Instituția te acaparează într-un anume fel. Ea exploatează un spectacol care, poate, la un moment dat, nu te mai reprezintă. Nimeni nu-și pune problema prejudiciului moral suportat de regizor în aceste cazuri. Nu am văzut regizor care, după trei ani, observând că spectacolul nu mai e demult același, să spună sau să întreprindă ceva.

Vocația proiectului cultural

Alice Georgescu: Un exemplu este, totuși, Vlad Mugur. Un exemplu mai ales de ceea ce înseamnă cultură în teatru și de felul cum teatru poate îmbina cultura cu plăcerea.

Marian Popescu: El este un om deosebit, are – ca să zic așa – o fibră umană remarcabilă și niște hachițe pe măsură, alcătuind, în paralel și

împreună, „spectacolul Vlad Mugur”. Pentru că vorbim de fibră umană, este o calitate în deficit.

Alice Georgescu: Dar de ce?

Sanda Manu: Nu are preț treaba asta acum.

Marian Popescu: Sanda, n-aș zice asta. Lucrurile trebuie luate așa cum sunt. Și în teatru, ciclul cultural are același ritm de implozie sau de explozie ca și în cazul altor cicluri culturale. Gândiți-vă cât a durat, înainte de '89 – dau un singur exemplu –, ciclul „romanul obsedantului deceniu”... Același lucru se întâmplă și în teatru. Ciclul cultural al unei expresii teatrale este determinat, în mod evident, de valoarea creatorilor. Acum este o perioadă mai proastă din punctul de vedere al creativității. Aici se conjugă observațiile de dinainte. Oamenii aceștia, de fapt, nu citesc. La catedra de Regie teatru, pot observa că există niște curiozități de lectură la oamenii foarte tineri. Problema este însă ce se întâmplă cu generația considerată valorică cea mai reprezentativă la ora asta. Adică aceea unde este inclus și Silviu Purcărete, unde ar fi Darie, Dabija, Măniuciu și unde apar câteva elemente absolut contradic-

torii din punct de vedere critic. Unii se lasă captivați de expresia comercială a propriului act de creație, iar alții și-au epuizat proiectele culturale în materie de teatru, gândite încă din 1983-1984. S-a epuizat vocația proiectului cultural.

Magdalena Boiangiu: O generație formată din personalități foarte rafinate și subtile, sub raport cultural.

Marian Popescu: Toți cei menționați sunt oameni extraordinari. Tocmai de asta am senzația că timpul trebuie să aibă, într-un fel, răbdare. Mă îngrijorează ce se va întâmpla după această generație – și mă refer și la critica de teatru, deci nu numai la regie, actorie etc. Nu trăiești confortabil când nu vezi în jurul tău inși, cultural, de același calibru cu tine. De ce spun acest lucru? Pentru că eu simt că intru într-un pustiu unde bate vântul. Nu e convenabil, de pildă, faptul că expresia teatrală suportă, din punctul de vedere al schimbării, al înnoirii, niște forme cel puțin curioase, alături de altele, pe care le urmăresc cu interes. Mă refer la regizorii mai tineri, care încearcă să abordeze un text contemporan, de după '90. Proveniența culturală a materiei



Richard al II-lea de Shakespeare, în regia lui Radu Penciulescu (Teatrul Mic)

textuale dintr-o piesă a unui autor englez de 35 de ani aparține unui ciclu cultural pe care noi nu-l cunoaștem. Oricum, expresivitatea textuală românească se află acum în căutarea și a altor drumuri. Ele nu ar trebui blocate din start.

Michaela Tonitza-lordache: Cred că

Cultura muncii

Alice Georgescu: Dar ce se întâmplă cu cultura teatrală formată în școală? Dumneavoastră, doar, aveți „pâinea și cuțitul” în mână, cum se zice.

Sanda Manu: A venit la Institut un profesor de la Sankt-Petersburg, de

trebuie să se gândească numai la această acțiune, iar asta se cheamă concentrare. Aceste exerciții au dispărut din școala noastră de 20 de ani. Nu mai e nevoie.

Michaela Tonitza-lordache: Cum adică, nu mai e nevoie?

Sanda Manu: Ei, ne-am plictisit de Stanislavski! L-am depășit, pentru că „noi suntem talentați”. Și au fost, într-adevăr, niște serii cu adevărat talentate, care nu au avut nevoie de el. Dar acum este din nou nevoie. Singurul care mai făcea la noi așa ceva era săracul Bibanu.

Michaela Tonitza-lordache: Depinde de profesor modul cum își apropie oamenii și obține de la ei ceea ce dorește. Iar Sanda Manu se răsfăță, pentru că este unul dintre profesorii care chiar obțin ceea ce vor.

Sanda Manu: Nu mă răsfăț deloc! Chiar acum am un examen prost: nu obțin ceea ce vreau pentru că studenții de acum sunt mai liberi decât cei de dinainte, poate chiar mai inspirați, dar nu au răbdare deloc. Nu pot reface ceea ce au construit cu câteva minute înainte, pentru că nu se concentrează.

Michaela Tonitza-lordache: Vreau și eu să vă povestesc ceva. La americani, la Actors' Studio, anual sau din doi în doi ani, marii actori, De Niro, Al Pacino, plătesc un curs de refacere a mijloacelor, căci ei nu mai pot juca teatru din cauza dublelor de la film (nu ei fixează, alții aleg dubla cea mai bună, restul nu mai contează). Iar ei nu mai știu să joace teatru. Vin și plătesc stagii, lucrează cu profesori care sunt buni meseriași, fără a fi mari valori culturale. Își refac mijloacele de expresie teatrală.

Magdalena Boiangiu: Am înțeles cum e cu vedetele și cu cultura succesului, dar spectacolul de teatru nu există fără o trupă, talentată și profesionistă. S-a spus că teatrul subvenționat va prefera spectacolele așa-zis populare, pentru marele public. Se întâmplă însă ca acestea să fie extraordinar de plicticoase, pentru că trupa nu funcționează, pentru că figurația este cu ochii în culise, pentru că nimeni nu pare a înțelege ce se întâmplă și parcă toți se întreabă de ce au nimerit pe scenă. Sunt lucruri învățate și uitate, sau sunt lucruri care nu s-au învățat niciodată până la capăt?

Marian Popescu: Ce pot învăța în patru ani la Actorie? Ce pot învăța la Regie în cinci ani de zile? La Regie, în anul V oricum nu se mai face aproape nimic.

Magdalena Boiangiu: La o masă



Richard al III-lea de Shakespeare
în regia lui Silviu Purcărete (Teatrul Mic)

are dreptate Marian Popescu. Eu m-am cam săturat de „opere deschise”. M-am săturat, pentru că provoacă spectacole superficiale, ne-culturale. O revenire la momentul când a apărut opera mi se pare foarte importantă. Să-l plasăm pe Shakespeare în secolul lui, pe Racine, cu Fedra, atunci și acolo. Strada te obligă la răspunsuri rapide și tragedia teatrului este faptul că el devine un fenomen la timpul trecut chiar din seara premierei. Căci din această cauză râdem de Sarah Bernhardt sau de Nottara într-o scenă din Hamlet. Teatrul este o formă de expresie conjuncturală și actuală. El trebuie să răspundă imediat la întrebări, nu altă dată. Ceea ce se întâmplă în teatru acum mi se pare foarte reprezentativ pentru starea socială și morală a românilor din acest moment. Dar cred, în același timp, că se va simți curând nevoia de stabilitate dinainte de 1989, când s-a dezvoltat un limbaj specific extraordinar, nu în ultimul rând pentru că actorul și regizorul aveau mai mult timp atunci, nu aveau alte treburi de făcut. Acum umblă disperati să facă rost de bani.

la școala lui Dodin, în urma unui colocviu ITI și UNESCO, care a avut loc astă-vară la Sinaia și unde noi am văzut niște scene din Unchiul Vanea. (Vreau să vă spun că m-am considerat privilegiată și recunoscătoare că am fost acolo, pentru că mă hrănesc și acum cu imaginile acelea.) La noi, el a intrat în clasă, la anul I, și a făcut o ordine pe care noi nu mai suntem în stare s-o facem de ani de zile. Adică: dacă el le spune să mute un scaun fără să facă zgomot, ei o fac, dacă e să se așeze în semicerc, acela chiar e semicerc. El lucrează Stanislavski. Le spune să-și facă o cafea. Cum faci? Dai drumul la robinet, iei un ibric, îl duci înspre aragaz. Păi, din felul cum îl duci, eu trebuie să înțeleg dacă e plin sau nu. Le cere aceste lucruri cu o minuție extraordinară. Se răzgândește și-i spune studentului să mai pună apă. Și-l face atent la poziția anterioară a robinetului care trebuie să coincidă cu cea din acțiunea de acum. Ca să facă totul bine, îl pune să lucreze de nenumărate ori scena respectivă și astfel îl învață cu munca. Dacă, de exemplu, este pus să ia o brichetă, studentul

rotundă la care i-am invitat pe studenți, ei se plâneau de durata anilor de studiu: „Ce ne trebuie nouă patru ani? Stăm degeaba!”

Curaj instituțional

Marian Popescu: Trebuie să spun ceva legat de acest ciclu de patru ani de studiu: se lucrează cu același profesor tot acest timp... De exemplu, Sanda are o clasă timp de patru ani de zile. Practic, studenții cunosc un mod teatral provenind din pedagogia Sandei, dar și din creația ei, din experiența autorului de spectacole care este Sanda Manu. Rămâne de văzut dacă nu le mai sunt necesare și alte tipuri de experiență. Școala a favorizat în mică măsură lucrul acesta. Au fost la noi nenumărate discuții pe tema unei circulații mai libere a studenților: cum ar trebui adaptată structura programei, ca ei să rămână, totuși, sub gestiunea artistică a pro-

fesorului de clasă? Unii profesori au permis lucrul acesta, dar alții au fost total refractari. Același lucru se întâmplă și în alte locuri din țară, pentru că modelul este copiat după București. La Târgu-Mureș, de exemplu. Acolo sunt două comunități: română și maghiară, sunt două culturi, procesul de învățământ ar trebui să fie reflexul acestei interculturalități, dar nu se întâmplă așa. Asta se vede și în structura artistică a Teatrului Național din Târgu-Mureș. Nu știu ce planuri are noul director, dar nu se poate să facă abstracție de o bogăție culturală, de fapt, românească, ea nu este a Republicii Ungaria. Aici îl dau exemplu pe Tompa Gábor: el se consideră un exponent al școlii românești de teatru, fără să facă nici o secundă abstracție de zestrea lui originară, de etnic maghiar. El este însă un produs al școlii românești de teatru. Această afirmație a făcut-o și în România, dar și în străinătate. Aș vrea însă să spun

ceva legat de subiectul discuției noastre: nu poți obliga pe nimeni, nu-l poți împinge să se îndrepte spre cultură. Este o chemare: o ai sau nu. Mie mi se pare că, în primul rând, examenul de admitere ar trebui să detecteze lucrul acesta, printr-un alt sistem de teste, printr-o treaptă intermediară... În mod normal, oamenii care nu corespund ar trebui îndreptați în alte direcții.

Michaela Tonitza-lordache: Noi îi păcălim, le mâncăm viața!

Marian Popescu: Da, bine spus. Școala ar trebui să aibă curajul să facă, la finalul anului II, o triere, un examen complex, unde componenta culturală să joace un rol mult mai evident. Dar cine are curajul asta? Trebuie să fie un curaj instituțional, consecință a unei viziuni corecte asupra actului pedagogic prestat în școala românească de teatru.

Sanda Manu: La ora asta, însă, reforma – făcută de Andrei Marga cu bune intenții, dar cu un model mizerabil – a încurcat totul. El a organizat școlile de artă după modelul american, cel mai prost, cel mai îndepărtat de noi: un „implant” de banane în nordul Moldovei, unde-i frig. El zice așa: vi se plătesc X milioane pentru fiecare student. Or, la noi există profesori care nu au alte surse de venit. Și apare un fel de teamă. Apoi: orice școală este și un centru de cercetare, deci oricine din școală trebuie să aibă libertatea să vadă cum lucrează toți profesorii. Eu am încercat cu colegii mei, acum doi sau trei ani, să lucrăm pe proiecte, pe ce știe fiecare cel mai bine. De exemplu, eu știu să fac teatru realist și commedia dell'arte. Să mă duc unde e nevoie de așa ceva... În școala românească, de 40 de ani de când sunt eu acolo, nu se face teatru antic pentru că nimeni dintre noi nu știe teatru antic. S-ar fi putut specializa în domeniu, pentru că avea apetență, Olga Tudorache. Dar ea trebuia să facă improvizație și toate celelalte cursuri până în anul IV, când se plângea: „Eu nu știu să pun în scenă, de ce trebuie să fac eu lucrul ăsta?”. Totuși, îl făcea, pentru că dacă se deschidea breșa și venea un profesor de la Regie, ne lua pâinea. Unii dintre noi doream acest lucru; alții, nu.

Michaela Tonitza-lordache: De ce nu faceți ceea ce depinde de voi?

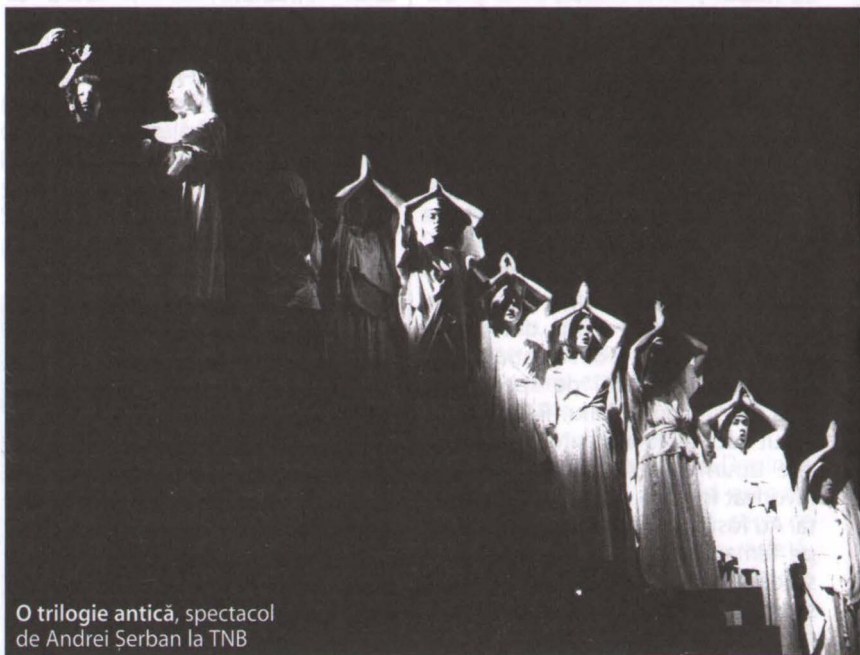
Sanda Manu: E nevoie în școală de profesori activi; eu, la ora asta, sunt un profesor pasiv. Noi suntem un număr de profesori, nu un grup. Dintre profesorii ăștia unii s-ar înțelege cu mine, alții nu. Cu unii dintre ei eu m-aș înțelege, cu alții nu. Nu pot să fac un atelier împreună cu cineva cu care nu comunic. Din cauza asta, studenții nu știu să adune ce fac la Dans, la Mișcare, la Vorbire cu ceea



Richard al II-lea de Shakespeare
în regia lui Mihai Măniuțiu (SMART & TNB)

ce fac la Actorie. Este și greu, cei-drept. Anul trecut, am predat la una dintre cele mai bune școli văzute în viața mea, cea a lui Penciușescu de la Malmö. Acolo era un profesor care „ducea” o clasă patru ani, dar predă pe proiecte împreună cu alții. Erau opt profesori și patruzeci și opt de studenți. Lucrau de la 8 dimineața până la 6 după-amiază, cu o oră de pauză la prânz. Aveau o cameră, unde era un aragaz la care își făceau ceva de mâncare, sau, dacă nu, își cumpărau ceva. Se lucra intens. După vreo două zile, am pățit una dintre cele mai mari rușini din viața mea. La sfârșitul orei, s-au uitat la mine, eu m-am uitat mirată la ei și am zis: „Da?”. Ei au spus: „Pe mâine?”. Eu: „Da, mâine la ora cutare”. Mă întreabă, în continuare: „Dar ce facem?”. Eu le spun ce aveam de gând pentru a doua zi. Dar ei: „Nu, ce facem noi până mâine?”. Îmi cereau o sarcină precisă! Ei a doua zi veneau cu tema aia făcută; bine sau prost, dar făcută. Fluxul lor de muncă era altul. Intrau în școală și-i vedeau antrenându-se, îi găseam deja „calzi”. Lucrau; apoi venea pauza. Când treceam pe coridor îi vedeam doborâți, stăteau pe jos lângă automat, beau cafea. La noi e invers: în clasă sunt extenuați, iar pe coridor auzi urlete și voie-bună.

Michaela Tonitza-lordache: Din ce se compune cultura actorului? El nu



O trilogie antică, spectacol de Andrei Șerban la TNB

trebuie neapărat să-l citească pe Nietzsche. Cultura unui actor este ceea ce face pe scenă.

Urma alege

Marian Popescu: Va veni o vreme când creatorii de teatru nu vor fi școliți, vor face spectacole fără să fi avut o educație de patru ani de zile. E posibil să câștigi un public după un curs de un an, doi. Cu alte cuvinte, mi

se pare că trebuie luată în discuție și libertatea de a te manifesta, de a adera la un concept pedagogic neconvențional, pentru că al nostru a rămas, în linii mari, neschimbat, iar pe niște porțiuni ale sale, realmente a-cultural. Totuși cultura teatrală înseamnă actualizare și flexibilitate. Lucrând cu studenții mei de la Sibiu, de la Actorie, am văzut că pot să le spun chiar în timpul lucrului ceva de Freud, dar nu *ex cathedra*, pentru că pierd partida. În mod normal, dacă procesul are adâncime, acumulările culturale până la urmă se produc. Teatrului românesc i-a fost inoculat această idee: actorul nu trebuie să citească – pentru că, dacă a citit, e o nenorocire. Pe de altă parte, aș avea mai degrabă încredere în tentativele unor oameni care abia încep să-și descopere, prin actul teatral, propriile raporturi cu cultura. Vorbeam azi la ore despre *Livada de vișini* de Cehov și despre ceea ce înseamnă ideea de timp. Am avut niște surprize foarte interesante. A început o discuție între studenți, ei vorbeau mereu despre prezent. Le-am spus că multe dintre personaje vin cu un trecut trăit ca prezent, iar altele au o aproximare a unui viitor încă neclar. Însă raportul acesta între trecut și viitor face ca prezentul să se creeze aproape de la sine. La fel și în textul lui Caragiale *Conu' Leonida*: intri de fapt cu trecutul în prezentul acțiunii. Sunt două mari modele de scriitură teatrală din zona operei clasice și ambele trebuie cultivate în continuarea de actul regizoral, pentru că, altfel, se pierde o importantă continuitate culturală în teatru. Expresia spectacolului Cehov ar trebui să aibă



Maia Morgenstern în *Noaptea regilor* de Shakespeare la TNB; regia: Andrei Șerban

un record foarte exact la vremea pe care o trăim și în care tehnologia informației joacă un rol important. Urmează să descoperim ce înseamnă să creezi o perspectivă din lumină într-un text clasic, de pildă, ceea ce ar fi un extraordinar indiciu de modernitate pentru expresia clasică. Aceasta mi se pare că ține de asimilarea unei culturi teatrale, dar din practică, căci dacă le vorbești mereu despre Craig, Stanislavski, Strehler, nu se prinde aproape nimic, chiar dacă le pui la dispoziție xeroxuri sau cărțile tale.

Magdalena Boiangiu: Senzația este că există un material uman ostil și opac culturii, condamnat să învețe! **Michaela Tonitza-lordache:** Din păcate, așa este! În momentul acesta, așa este! Vreau să spun ceva despre Teatrologie. Eu am simțit nevoia, în ultimii doi ani, să modernizăm puțin secția de Teatrologie, pentru că nu se mai putea cu toate Istoriile alea și tot restul, neschimbat. Am introdus alte cursuri noi, reducând din cele vechi, necesare și ele. Pentru cursul de Istoria religiilor l-am adus pe Remus Rus – probabil, cel mai bun cunoscător din România al acestui domeniu; la Teologie, predă în fața a 150 de oameni, iar aici, la șapte. El a înțeles mecanismul și a venit. Am anunțat toată școala: Regie, Actorie. Vreau să vă spun că nu a venit nimeni de la celelalte secții. Absolut nimeni. **Ludmila Patlanjoglu:** Eu sunt mai optimistă. Starea asta de disconfort, de criză este foarte creatoare pentru

noi, pentru artă în general și pentru teatru, pentru teatrologi și, mai ales, pentru public. E nevoie de rău ca de un ferment. Din el se poate naște binele. Cosmicul coboară în social, în politic, până la individ și ne captează; este un curs al istoriei în care ne pierdem și ne regăsim cu toții, indiferent de ceea ce facem. Epoca de după '89 cu tot ceea ce s-a petrecut e interesantă: starea euforică de la început, dezamăgirile de mai târziu. Mai sunt optimistă și pentru că teatrul românesc a traversat acest deceniu producând mari spectacole ale unor mari personalități. A existat un schimb de ștafetă, și marca deceniului va rămâne. Pentru că au existat în arta spectacolului, cu toată greutatea cuvântului, niște capodopere. După '89, au venit foarte mulți spre această meserie. Iar când sunt mulți, se aleg și cei buni. Inflația de festivaluri, de școli de teatru, de aspiranți la Universitatea noastră are și o parte bună: a fost o poartă mai larg deschisă pentru talente. Până la urmă, viața alege. Democratizarea de care vorbeam, influența tehnicii are și un aspect rău: cultura succesului, care distorsionează psihologiile, dar partea foarte bună este extraordinara deschidere culturală reflectată și în spectacol. În felul în care e gândit el. Spre exemplu, să luăm *Trilogia antică* sau *A douăsprezecea noapte* ale lui Andrei Șerban. Pentru regizor, acest amestec de epoci, șocant poate pentru generația Regelui Lear în regia lui Radu Penciulescu (apropro de costu-

mație, decor etc.) a devenit acum lucrul cel mai la îndemână. Excesele, rețetele devin caduce și negative, când omul respectiv n-are creativitate înăscută, har. E adevărat că destinul trebuie să-l și ai în tine. Cultură, până la urmă, înseamnă valoare și un moment cultural rămâne dacă produce valoare. Sunt optimistă și în privința „teoriei”. Teatrologii sunt secretari literari, sunt în presă, televiziune, radio. Nu pot fi toți critici. La universitate, îi pregătim mult mai divers și mai variat. Când am sărbătorit zece ani de la reînființarea secției de Teatrologie, am citit catalogul și am observat că nu avem șomeri. Ei și-au găsit, fiecare, locul, utilitatea. E drept, i-am și ajutat în sensul acesta.

Sanda Manu: Și eu cred că acest deceniu va rămâne prin niște creații extraordinare. Dar dacă voi ne-ați convocat aici, înseamnă că e totuși ceva care scârțâie și care trebuie uns. Eu am spus lucruri pesimiste, însă predau în continuare în această școală; iar această școală are extrem de multe lucruri bune. Dar, după părerea mea, rezultatele finale sunt sub aceste lucruri bune. Teatrul are multe talente care funcționează sub ștacheta personală. Ceva trebuie să se întâmple. Nu lipsa de capacitate dăunează în primul rând, ci lipsa de rezultat. Insist pentru animatorul din teatru și nu pentru teatrul subvenționat. Teatrul își va găsi, poate, alte forme de expresie, dar, subvenționat sau nu, el trebuie să aibă un suflet.

Sf — flash

Ereditate...

Au fost odată ca niciodată, într-o țară fermecată, un băiat și o fată. Ei erau actori. Tot jucând ba Romeo și Julieta, ba Hamlet și Ofelia, ei s-au căsătorit. Au avut doi copii. Un băiat și o fată. Fata a devenit actriță ca mama ei. Dar băiatul, soi mai rău, s-a făcut regizor. După un timp, fata a cunoscut într-o distribuție la Cehov un coleg, iar băiatul s-a însurat cu o scenografă. Așa că, la nici un cincinal, bătrânii actori au căpătat cinci nepoței în total.

Din cei cinci nepoței, numai trei au urmat cariera bunicilor. Al patrulea a studiat regia, iar al cincilea, handicapat, săracul, abia dacă a putut fi angajat mașinist. Acesta s-a însurat cu o cabinieră, dar ceilalți și-au găsit fete pe măsură: trei actrițe și-o păpușăreasă.

Cum sar talentele câte o generație! Dintre cei doi-

sprezece strănepoți ai veteranilor actori numai patru le-au păstrat tradiția. Restul au devenit fie scenografi, fie regizori, iar unul, mai cu moț, a făcut Filologia și a ajuns abia mai târziu secretar literar, apoi director de teatru și, la 50 de ani, s-a apucat de regie.

Și așa, în nici un secol, tot teatrul din acea țară fericită a ajuns să fie jucat, regizat, pictat, machiat, manipulat de o mare și unită familie. Când apărea câte un tânăr cu talent și care plăcea stră-stră-stră-bunicilor care trăiau și ei, dar deveniseră cam cusurgii, i se găsea pe dată o fată bună din familie, astfel că era adus în sânul ei.

Și au trăit fericiți și au jucat mulțumiți stagiuni după stagiuni și poate mai joacă și acum dacă o mai merge cineva la teatru în acea țară de tot basmul.

Horia Gârbea