



# Cu ION UNGUREANU

despre :

- viziunea poetică
- lecția teatrului folcloric
- agresivitatea față de spectator
- contactul psihologic cu actorul
- momentul regiei sovietice

## O convorbire realizată de PAUL TUTUNGIU

*În urmă cu câteva luni, mă aflam la Moscova, ca oaspete al revistei Teatr. Criticii dramatici sovietici cu care am stat de vorbă mi-au recomandat, pentru interviurile pe care intenționam să le realizez cu oameni de teatru, câțiva artiști de valoare deosebită, printre care regizorul Ion Ungureanu, maestru emerit al artei, prim-regizor la Teatrul Armatei din Moscova.*

*...M-a primit în biroul apartamentului său, undeva în apropierea Kremlinului. Întâlnirea cu Ion Ungureanu a fost un spectacol de suflet și spirit pe care nu-l voi uita niciodată. Din cele 35 de pagini dactilografiate ale dialogului, am ales pentru cititorii noștri fragmentul de mai jos.*

— *...Spuneați că în timp ce studiați arta dramatică, la Moscova, ați înțeles adevărata semnificație a teatrului folcloric.*

— Eram student, într-adevăr, când a început să mă intereseze, ca om de teatru, spectacolul folcloric. Dar cred că am înțeles, cu adevărat, care este secretul acestui teatru, într-o iarnă, când am fost într-un sat îndepărtat din sudul Uniunii Sovietice, unde am privit o reprezentație numită *Malanka* și jucată, după vechi obiceiuri, de băieții din sat. Erau 12 băieți, îmbrăcați în costumele fantastice ale sărbătorilor de iarnă. Unul era împărat, aveau și o împărăteasă, curteni. Eroina, *Katiușa*, se află, nu se știe cu ce ocazie, în Turcia. Împăratul cere să-i fie adusă fata, pentru a-i deveni soție, dar ea re-

fuză, și împăratul dă ordin să fie omorâtă. Acesta este subiectul, care, în unele părți, este cîntat, în altele, recitat foarte iute, într-o viteză nemaipomenită, cu niște versuri foarte scurte. Țin minte cum au făcut un cerc și, ca să se deosebească împăratul, pentru că nu aveau cum să-i pună coroană, i-au prins de căciulă o insiğă...

— *Era un fenomen de contemporaneizare.*

— Spectatorii se uitau peste umerii actorilor : ce se întîmplă în acest cerc magic ? Cînd împăratul dădea poruncă unui curtean, acesta făcea doar un pas și trecea în Turcia. Pe urmă, făcea alt pas, și *Katiușa* era adusă la Curte. Cînd *Katiușa*

era condamnată la moarte, aruncau asupra ei un vâl; ea se inclina și curtenii încrușau săbiile în spatele ei. Toți cîntau un cîntec foarte trist despre Katiușa, care a fost condamnată și a murit. Mă uitam la spectatori erau femei bătrîne, care plîngeau. Se juca la distanță de un metru de spectator, cu mijloace nemai-pomenit de convenționale... Am înțeles că am în față unul dintre cele mai simple și mai tulburătoare secrete ale teatrului. Trupa noastră de actori, de la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău, se afla în turneu cu *Casa Bernardi Alba*. Dar, cînd jucam la țară, în timpul scenelor de mare dramatism, în sală se rîdea. Adică: „Iată, ce vă tot prefaceți, v-am văzut cînd ați venit cu autobuzul”. În această reacție a spectatorului se confruntau, poate, cele două tipuri de teatru: cel simplu ca bună-ziuă, care nu-și propune să creeze iluzia, are cîteva costume și cîteva însemne, cîteva momente de ritual, și acest cîntec trist, cîntat din toată inima: „uite ce-l și cu viața omului”... Și lumea crede. Iar noi, profesioniștii, cu decoruri, cu orgă de lumini, cu psihologie... Pe spectatorul de la sat, care pentru mine rămîne un spectator shakespearian, nu-l poți minți. Cu el trebuie să vorbești deschis, nu încerca să-l amăgești, că eroina din piesa cultă seamănă cu vecina cutare... „Dar, pe vecina cutare, și așa o știu!” Spectatorii din mediul rural caută altceva. Ei sînt mai aproape de adevărurile esențiale, în universul lor folcloric.

— *Foarte interesantă, ideea că spectatorul teatrului folcloric este un spectator shakespearian...*

— Peter Brook se întreabă, într-un comentariu: pentru ce punem niște coloane pe scenă? Dacă le punem cu scopul de a convinge că Roma se află aici, în clipa asta, efortul este zadarnic. Nu mă puteți convinge că în scenă e Roma. În scenă e scena. Dacă aceleași coloane le puneți pentru a mă trimite la sursă, pentru a arăta că faptele s-au întîmplat la Roma, atunci pot să cred.

— *Găsiți aici unul dintre argumentele teatrului folcloric?*

— Bineînțeles. Este vorba de adevărul artistic universal, fie că este exprimat de teatrul folcloric sau de teatrul poetic... Este o modalitate superioară de a vedea lumea și lucrurile ei. De un unghi de privire mult mai larg, pe care, de cele mai multe ori, noi îl îngustăm.

— *Așadar, din confruntarea teatrului psihologic cult cu spectatorul teatrului folcloric, ați descoperit că ceva nu era în ordine.*

— Am sesizat această discrepanță, și am început să meditez la cauzele ei, înțelegînd că, dacă în teatrul psihologic iluzia este creată în scenă, în teatrul folcloric iluzia trebuie creată nu atît în scenă, cît în mintea omului. Este un teatru conceput într-un anume spirit, ce-și găsea expresia și în teatrul antic, și în teatrul shakespearian... Acest mod de a vedea lucrurile a existat în toate timpurile este o stare de supremă înțelegere a lumii, înlăuntrul unui univers poetic, un fel de inspirație prin care avem acces la adevăr dincolo de demersul logic, și înțelegem tot ce trebuie înțeles în cîteva secunde. O asemenea stare trebuie creată prin spectacolul pe care îl montăm. Să nu facem, din teatru, un fel de tăbliță metodologică, cu foarte multe informații, din care poți reține cîteva, și nu cele mai importante. Un poet îți oferă, cu trei vorbe, o imagine, și înțelegi mult mai mult, înțelegi totul. La fel de condensată trebuie să fie și imaginea teatrală, să ridice spectatorul la altă modalitate de cunoaștere. D. I. Suchianu numește asemenea stări *momente de tuțire*. El spune că în cel mai bun film al lui Chaplin găsești 6—7 momente de tuțire, în care are loc un fel de scurt-circuit, cad toate îngrădirile, și înțelegem instantaneu niște lucruri pentru care, altfel, ne-ar trebui poate ani de zile, ca să le înțelegem. Este, desigur, un vis ca fiecare spectacol să fie realizat la un asemenea nivel, care să ne ascuțe capacitatea de simțire, de pricepere și savurare a artei, de a ne cunoaște pe noi înșine. La asemenea gânduri m-a dus redescoperirea teatrului folcloric. Sigur, nu puteam să-l înțeleg astfel la vîrsta de 5—8 ani, cînd, în minte, într-o iarnă, am intrat în casa noastră niște flăcăi din sat, pe care îi vedeam zilnic pe ulițe sau la cîmp. Îi cunoșteam bine, erau badea cutare și badea cutare. La un moment dat, s-au auzit clopoțelii, bicele, s-au deschis ușile. Era un vacarm de voci, un fel de forfotă. Au întrebat dacă stăpînii casei vor să-i primească „cu Iancu Jianu”, și cînd au intrat vreo zece flăcăi nemaipomeniți, îmbrăcați în haiduci, în haine anume cusute, și au început să declame, să cînte, să vorbească, mi-au pîrut niște zei veniți de pe alte tărîmuri.

Pînă azi în minte refrenul, care re-venea insistînd după diferite scene cu infruntări: „Fie pîinea, fie pîinea cît de rea, / tot mai bine, tot mai bine-n țara ta!”

— *Cum ați fructificat lecția teatrului folcloric în mizanscenele dumneavoastră?*

— Prima încercare a fost spectacolul cu *Tînăra gardă* de Fadeev, o dramaturgie liberă, în care am introdus versuri

ale poetilor moldoveni. Din Grigore Vieru, vestita lui poezie *Cămășile*, în care se vorbește despre o mamă care în fiecare simbrătă se duce la riu și spală cămășile fiului ei plecat pe front. Trec ani și ani, și ea spală mereu cămășile, care s-au rărit de atita spalăt. Măine e duminică, e horă în sat, și dacă i se întoarce feciorul de pe front? În fiecare simbrătă, această mamă spală cămășile fiului ei, deși au trecut 30 de ani de la sfârșitul războiului... Această durere și această antică așteptare a mamei... Poezia a devenit motto-ul spectacolului *Tinăra gardă*. Astfel, eroii cărora li se înălțau imnuri de slavă apăreau și ca niște tineri așteptați de mamele lor. Există un poem scris de poetul Liviu Deleanu, *Tinerețe fără moarte*, despre unul dintre eroii *Tinerei gărzi*, Boris Glăvan. Într-unul dintre momentele spectacolului, intervenea glasul mamei lui Boris Glăvan, care mai era în viață. Am fotografiat-o, și am proiectat fotografiile pe ecran. Povestirea artistică dobîndea forța unui document, înțelegeai că ceea ce s-a întîmplat la Krasnodonsk era o realitate, nu o ficțiune, deși spectacolul era făcut cu mijloace artistice. Efectul a fost zguduitor. În actul trei, sala cu spectatori se prefăcea în sala de concert de la Krasnodonsk, și omul din stal avea iluzia că trăiește în timpul ocupației fasciste. Pe scenă se aflau nemți, care participau ca spectatori la concert, iar în sală stătea publicul, inclus în joc. La un moment dat, de sus se aruncau fotocopiile ale foilor volante scrise de tinerii comuniști, creînd spectatorilor impresia că participă la o realitate sacră.

— *Așadar, ați eliminat iluzia din scenă și ați recreat-o în spectator.*

— Dar cu bunul consimțămînt al acestuia. Nu trebuie să fim agresivi față de spectator, să-i creăm cu de-a sila această iluzie. Există azi atita agresivitate în lume: de ce să fie și artistul agresiv? Am văzut, în urmă cu cîțiva ani, un spectacol interesant, în care, în rolul principal, un actor cunoscut interpreta rolul unui cal. La un moment dat, calul iese în proscenium și începe să urle, căutînd să convingă publicul de ceva. Bineînțeles, am avut un moment de împotrîvire: „Si un cal, domnule, mă învață de la tribună, și un cal... Toată lumea vrea să mă învețe!” Vin acasă și răsfoiesc povestirea lui Tolstoi — era scrisă complet altfel: calul strîngea în jurul lui alți cîțiva cai, se uita în dreapta și-n stînga să nu-l audă vreun nechemat, și le spunea în șoaptă că oamenii cumpără case, dar nu stau în ele, cumpără diferite lucruri, spun că sînt ale lor, dar nu se mai folosesc de ele. Dacă în scenă calul s-ar fi confesat șoptit, eu, ca spectator, aș fi tras cu urechea, să văd ce naiba au vorbit caii, și

poate aș fi realizat ce viață ciudată ducem noi, oamenii. Dar așa nu, toate erau clare pentru calul ăla, iar noi nu înțelegeam nici măcar atît cît a înțeles un cal. Acest moment de agresivitate nu-l admit.

— *Deci, este neapărat necesar să cucerești bunăvoința spectatorului.*

— Fără doar și poate! Participarea benevolă a spectatorului la actul de creație poate fi hotărîtoare.

— *Am putea face o paralelă între spectacolul de teatru și discursul oratoric, în cadrul căruia anticii socoteau ca un prim moment important cel denumit captatio benevolentiae.*

— Amîndouă sînt forme de manifestare în public. A capta bunăvoința este o înțelepciune izvorînd din practica milenară. Noi am cam uitat de acest moment: delicatețea față de spectator.

— *Multe dintre spectacolele pe care le-ați montat pe diferite scene se deschid cu un prolog care, ca în teatrul lui Plaut sau al lui Shakespeare, pune în temă pe spectator. Această modalitate de prezentare, care este, desigur, o formulă de politețe față de spectator, face parte din platforma dumneavoastră estetică?*

— Orice scriitor serios te introduce din prima replică în universul său. La Shakespeare, adesea prologul rezumă conținutul piesei, și autorul nu se teme că publicul va pleca din sală; pentru că Shakespeare are ce spune. El parcă ne reamintește că toate istoriile lumii sînt cunoscute, dar ne invită să revenim încă o dată la ele. Spectacolul este un moment de îmbogățire a nuanțelor acestor istorii. Teatrul nu poate proceda ca reprezentăția de bilci: veniți să vedeți ce n-ați văzut niciodată, numai azi, ultima zi. Un teatru serios îți atrage atenția că tot ceea ce vei vedea, știi deja. Noi doar trezim amintirile. Nu trebuie să facem zgomot, ca la iarmaroc.

— *În 1971, ați fost solicitat de Teatrul Mic din Moscova pentru a pune în scenă Păsările tineretii noastre de Ion Druță...*

— Da, și am început să lucrez spectacolul respectiv în 1972, cu actori ruși, unii dintre ei iluștri actori ai Moscovei. A fost un drum încercat de îndoieli... Vedeți, actorii de la teatrul „Lucașfărul” începuseră să se acomodeze cu viziunea poetică asupra lumii. Căpătaseră o disponibilitate sufletească pentru a juca în spiritul ei. La Teatrul Mic din Moscova, mă întilneam cu altfel de actori, care

aveu mari merite, dar în teatru de tip psihologic și în cel, nu chiar impropriu zis, de tip romantic. Eu doream să-i duc spre un teatru poetic, și sigur că am fost nevoit să fac câteva pauze, pentru a reflecta la modalitățile de a stabili cu ei un contact firesc. De la regizorul-șef al Teatrului Mic, răposatul Boris Ivanovici Fedenski, am învățat multe în ceea ce privește metoda de lucru cu actorii ruși. Se știe că mulți regizori de alte naționalități găsesc foarte greu o punte de legătură cu actorii ruși. Lucrând cu ei, m-am deprins să nu risipesc efortul pe chestiuni neesențiale. Când am montat, apoi, o nouă piesă de Ion Druță, *Sfânta sfintelor*, la Teatrul Armatei, problema contactului psihologic era rezolvată.

— *Ce ne puteți spune despre acest spectacol?*

— Dacă un scriitor își poate permite să spună că a scris o carte bună, cred că și eu pot vorbi în aceiași termeni despre acest spectacol. Aici s-a adunat toată experiența mea cu actorii moldoveni și cei ruși, aici s-a cristalizat concepția mea despre teatru.

— *Scenografia acestei piese exprima concepția dumneavoastră despre teatru?*

— Scenograful Eduard Kucerghin a creat un decor, care, când mi l-a prezentat, m-a surprins.

L-am întrebat dacă a citit „Miorița”. Există traducerea în limba rusă a acestei balade. El mi-a răspuns că nici n-a auzit de ea. O intuise în piesa lui Druță, unde ea stă ascunsă. Deci, încă o enigmă a „Mioriței”: spiritul ei trece hotarele și aruncă punți între popoare, dincolo de deosebirile etnice. Decorul lui Kucerghin era un fel de povârniș de munte de la poalele Carpaților, sau, dacă vreți, ale legendarului munte Ararat — căci acolo și-a scris piesa Druță, aflându-se într-o călătorie de creație în Armenia.

Pe parcursul acțiunii, în acest loc sugerând eternitatea apare o masă de lemn, care, de la o scenă la alta, concomitent cu ascensiunea în carieră a lui Mihai Gruia, crește în volum, ocupând aproape tot spațiul. Doar moartea lui Călin curățată locul; abia atunci, Mihai, care și-a dat demisia, are dreptul să repete cuvintele lui Călin despre „tot ce avem mai sfânt”, abia atunci, când s-a curățat de această intervenție incompatibilă cu eternul. Viziunea este poetică.

— *Pe ce puneți accentul în mizanscenele dumneavoastră?*

— Am montat *Un dușman al poporului* de Ibsen la Teatrul „Sovremennik”; și aici am avut de întâmpinat unele dificul-

tăți, deoarece frumoasa tradiție a „Sovremennikului” s-a lovit de această viziune a mea, a teatrului poetic. Actorii acestui teatru sînt foarte „concreți”, și foarte legați de categoria de social; dar, tocmai pentru că piesa era atât de socială, eu căutam nesocialul; socialul este cuprins, el va apărea oricum, n-ai încotro, nu trebuie subliniat ceea ce este. Or, cei de la „Sovremennik” doreau să fie și mai accentuat socialul. Pe mine mă interesa umanul, acel om care avea un vis frumos, să construiască o stațiune balneară, o insulă sudică, la care orice nordic năzuiește... Era un fel de Don Quijote nordic, trezit pe urmă de acele trădări, de mișelii, de murdăria din jur. Circumstanțele fac din eroul piesei un luptător, dar el nu era un luptător, a fost silit să devină, pentru a rămîne cinstit. Mulți regizori fac din acest personaj un erou predispus să lupte. Asta nu o mai înțeleg. Eu, cu viziunea mea, intrasem la Teatrul „Sovremennik”, al cărui program este semnat de genialul Stanislavski, ca într-o minăstire cu alt regulament. Așa că spectacolul a stîrnit unele controverse. Dar el se joacă în continuare, de cinci stagioni încoace.

— *Obișnuiți să reveniți asupra spectacolului? Actorii au tendința să lase din viziunea regizorală, din ritmul inițial.*

— Este o boală generală, a tuturor teatrelor din lume. Este cunoscut aici cazul unui spectacol făcut din povestiri de Cehov. La premieră, dura două ore și jumătate. După un timp, ajunsese la trei ore. Ce facem? Scoatem două episoade. Mai trec câteva luni, și spectacolul, cu textul redus, ajunge iar la trei ore. Se mai scot două episoade. După altă jumătate de an, spectacolul durează tot trei ore. Iar regizorul exclamă: nu înțeleg, ce-i cu chestia asta?!

În ce mă privește, controlez primele cincizeci de reprezentații. Aproape seară de seară, analizez cu actorii felul în care au jucat. Abia după aceea las spectacolul să meargă, fără supravegherea mea, de 10 sau 20 de ori. Pe urmă revin, și dacă descopăr o scădere, improspătez unele sarcini, și abia după aceea spectacolul începe să meargă așa cum trebuie, dezvoltîndu-se fără a altera esența.

— *Urmăriți cu strictețe însemnările inițiale din caietul de regie?*

— Dacă pe parcurs apare o idee mai bună, o adopt. Încerc să-i deprind pe actori să nu se țină de o anumită găselniță. Artistul are o fire de milionar, nu de sărăntoc care are în buzunar numai cinci parale, și nu știe cum să le drămuiască. Artistul deține o avere care nu poate fi scotită în bancnote. De aceea, nu are

voie să fie zgîrcit. Un artist adevărat trebuie să fie mină-spartă, cu cât dă mai mult, cu atât mai mult i se dă.

— *Din piesele lui Druță ați tăiat vre-o scenă ?*

— Aproape nimic. Dimpotrivă, aș putea spune că am adăugat. În *Sfînta sfințelor*, am creat, ca să zic așa, un personaj nou, inspirat, dealtfel, din însuși textul autorului. În piesă se povestea despre el. Eu aveam nevoie ca acest personaj să apară pe scenă. I-am găsit câteva apariții plastice și, pînă la urmă, am descoperit chiar în text câteva replici, care îi aparțineau, dar erau relatate de alții. Dar n-am inventat ceva care nu exista. Întotdeauna, eforturile mele sînt îndreptate spre a scoate în evidență ceea ce există la autor. Frumusețea muncii dirijorului stă în modul în care reușește să descopere universul compozitorului.

— *Deci, în teatrul pe care-l profesăți, textul dramatic ocupă primul plan.*

— Nu trebuie să pierdem sensurile esențiale ale unei piese. În genere, un actor care se scoate pe el în evidență, și nu personajul, un regizor care se evidențiază pe el, și nu piesa, sînt neserioși. Cum spune Cehov : „numai ce este serios este frumos”. Replica e din *Pescărușul*.

— *Vă rog să-mi vorbiți despre momentul regiei sovietice.*

— Aici, risc să fiu subiectiv. Se petrece un fel de schimbare a generațiilor. Este un moment de căutare a unor căi noi.

Continuă să lucreze din plin Tovstonogov, care este un clasic al regiei sovietice. În același timp, apare un nume nou, Anatoli Vasiliev, regizor care a dat spectacolul *O fată în vîrstă* (piesă de Slavkin), care a făcut multă vîlvă la Moscova. El aduce la zi viziunea stanislavskiană, îmbinînd elemente de teatru convențional cu elemente cinematografice. Este în acest spectacol și ceva din Proust, aproape de reconstituirea timpului, pentru că noi în general stăm cam prost cu memoria, civilizația electronică aduce alțea informații, încît creierul are acum un fel de repulsie față de ele. Vasiliev restituie lucrurilor esența lor adevărată, totul este reconstituit cu o forță artistică nemaipomenită, și asta te cucerește. Nu sînt de acord cu rezonanța etică a spectacolului ; dar asta este altceva. Cu metodologia lui, țintind spre a redărilor lucrurilor adevărate lor valoare, sînt întru totul de acord. Aș spune că spectacolul *O fată în vîrstă* are o importanță deosebită mai mult pentru breasla noastră de regizori, decît pentru spectatori. Spectatorul de rînd nu-l gustă din plin.

Un alt regizor interesant : Robert Strua din Tbilisi. Spectacolele lui, *Richard al III-lea* și *Cercul de cretă caucazian* fac un turneu prin lume.

Cred că regia sovietică n-a găsit încă o rezolvare adecvată dramaturgiei lui Vampilov. Teatrul acestui meteor își așteaptă încă limbajul scenic adecvat.

Cred că stilul regiei de azi trebuie căutat în dramaturgia care apare. Ea trebuie să ne dicteze ce mijloace să folosim. Aș spune că ne aflăm la un fel de răspîntie. Se naște o dramaturgie care cere alte mijloace de expresie, și, aș spune, alte rezonanțe.

## TEATRUL DE COMEDIE anunță

### CONCURS

pentru ocuparea următoarelor posturi :

- 1 — regizor
- 2 — actrițe
- 2 — actori

Limită de vîrstă pentru actori  
— 30 ani.

Concursul va avea loc în zilele de 1 și 2 iulie 1982.

Înscrierile — pînă la data de 25 iunie a.c.

Informații la telefon : 15.80.59 și 13.17.91.

# CONCURSURI