

DIALOG DE ATELIER



cu

HOREA POPESCU

despre

- adaptarea „Ploșniței“,
cu... incuviințarea autorului
- consecvență și program
- Teatrul Național: teatru
academic sau teatru
pentru marele public ?
- completări la „dosarul Danton“
- trupa: de la soldat la general
- e rîndul dramaturgiei
să elaboreze forme noi

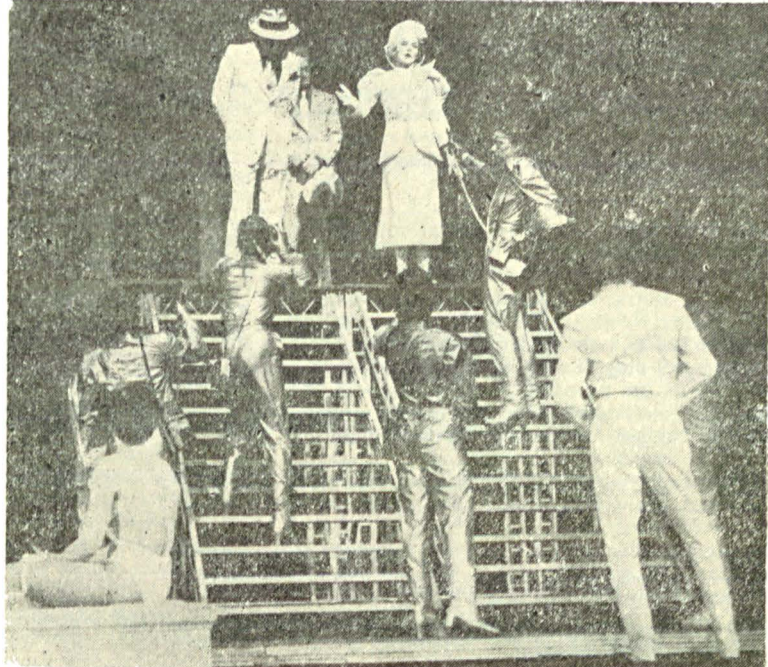
— Să începem dialogul nostru la timpul prezent. Ultima montare, Ploșnița. După vechiul succes cu Baia, această proaspătă premieră a Teatrului Național reprezintă o încercare de a completa „bibliografia“ Maiakovski ?

H. P.: Da. Și nu numai atât. Ploșnița este una dintre piesele care fac parte de un sfert de veac din programul meu de lucru. Acest program fiind suma textelor potrivite a-mi jalona în timp ofranda adusă Thaliei ! Și încă ceva ! E bine de știut că această piesă, într-o formă avansată de spectacol, a fost scoasă din repetiții. De atunci au trecut zece ani. Sigur, azi distribuția nu mai e aceeași, nici traducerea. Adaptarea, doar ea, a rămas, în principiu, aceeași.

— O adaptare ? De ce ?

H. P.: Întimplarea face să fi văzut Ploșnița în mai multe montări, toate, cred, de referință Ohlopkov, Plucek (de două ori, una în urmă cu trei ani la BITEF, la Belgrad), Iutkevici, și, de ce nu, Maximilian (în 1957, la Timișoara). Deși atât de diferite ca structură și direcție, toate aceste spectacole mi-au reconfirmat, fără excepție, ceea ce am simțit și eu chiar de la întia lectură : că partea a doua a acestei piese e mai puțin izbutită decât prima. Publicul, și el diferit (spectacolele le-am văzut în trei țări), reacționa totuși la fel, manifestînd un vag dezinteres odată ajuns către cel de-al șaselea tablou (piesa are nouă ta-

PLOȘNIȚA
pamflet cu tentă
revulstică



blouri). De aici, ideea de a face ceva, de a interveni, mă rog, de a „colabora“.

Dealtfel, Malakovski însuși, referindu-se la *Misterul Buf*, scria — citez din memorie: „...În viitor, voi toți cei care veți juca, monta, citi, tipări *Misterul Buf*, schimbați situațiile, actualizați piesa, faceți-o corespunzătoare zilei!“ Iar cu altă ocazie, referindu-se direct la *Ploșnița*, afirma că „...piesele de teatru nu sînt în general capodopere, piesa este o armă a luptei noastre. Adesea ea trebuie să fie «ascuțită» și «curățată», de colectivele mari“. Desigur, nu mi-am permis să răspund pe de-a-ntregul acestei invitații, dar, înțelegînd spusele lui drept un asentiment, mi-am propus în primul rînd o altă organizare a materialului dramatic. Astfel, spectacolul începe cu acea parte mai puțin izbită dramatic, de care aminteam, adică cu „secțiunea“ în care

autorul se referă la un viitor utopic strălucitor, „viitor“ pe care l-am plasat parțial (două tablouri) înaintea primei părți din textul original, și alte trei tablouri, după aceea; aici am intervenit relativ puțin, suprimînd o pauză și comprimînd în consecință două tablouri într-unul singur. Montarea noastră începe cu tabloul al cincilea al textului original și numără opt tablouri și un prolog. Vreți să știți, poate, de ce un prolog? Am dorit tot de la *Misterul Buf*, unde autorul, în prolog, își definea poziția estetică și mai cu seamă concepția sa despre teatru. Am preluat apoi rezumatul piesei (pe care Maiakovski a simțit nevoia să-l facă înaintea lecturii în fața unui colectiv de muncitori), l-am trecut din proză în versuri, folosindu-l, dincolo de eficiența sa politică, și ca „intermezzo“ între tablouri el acoperă totodată și schimbările deco-

Dem. Rădulescu
și **Gheorghe Dini-**
că în PLOȘNIȚA



rului, locuri de joc foarte diferite care spațiu și timp: În linii mari, aceasta-i adaptarea.

— Baia a fost un mare succes, de stimă în primul rând. Vreau să cred că Ploșnița va fi și un mare succes de public. *Mal este actuală această piesă?*

H. P.: O, extrem de actuală, întristător de actuală, și în aceasta constă genialitatea acestui mare poet, care exprimă cu forță, ca nimeni altul, aciditatea și avântul, dacă pot spune așa, ale satirei proletare. Poetul Revoluției este totodată și un mare pamfletar al năravurilor și birocrăției epocii postrevoluționare. *Ploșnița* este un pamflet direct, etichetat de autor ca o piesă publicistică și, curios, ca „o revistă totodată”. Tenta revulsivă se datorește faptului că Maiakovski, cum știți, fusese pentru mai multă vreme în America. Și cred că nu i-a displicut tot ce a văzut acolo. Pot cita câteva indicații „trece o fată; picioarele i se împleticesc în pași de foxtrot și Charleston”; sau „trec, dansind, 30 de girls”; iar reporteurul, apropo de acest grup de capete și 60 de piciorușe”. Am reținut doar câteva dintre aceste indicații. Spectacolul compus de el a fost inspirat în egală măsură și de Meyerhold, care preconiza, printre altele, acrobații, procedee de circ, salturi mortale, escaladări, pentru a da un caracter „feeric” acestei acerbe satire la adresa unui „greu de dezrădăcinat” spirit micurbghez.

— *Sinteți regizor de Teatru Național și director artistic al primei noastre*

scene; în ce măsură considerați că evoluția artistică a lui Horea Popescu a fost determinată de răspunderile, obligațiile, satisfacțiile și serviciile pe care le implică această calitate?

H. P.: Mă consider, ca regizor, apt pentru un Teatru Național, prezența mea aici fiind și ea programatică. Vă mărturisesc că în anii '60, când intenționam să părăsesc Giuleștiul — și, recunosc, îmi amintesc și azi de el și de colaborarea cu Elena Deleanu, cu o plăcută nostalgie — puteam alege între mai multe teatre din Capitală. Am așteptat însă Naționalul, unicul loc pentru care am găsit cu cale să mă despart de „Podul Grant” și de frumoasele zile petrecute acolo...

— *Îmi amintesc că în „perioada Giulești” vorbeați de programul unui „teatru național popular”, vă preocupa un teatru pentru mase. Vă interesează, la Teatru Național, o anume estetică?*

H. P.: Pe vremea aceea vedeam Teatrul Giulești transformându-se într-un teatru național popular. Era un program, pe care-l susțineam atât teoretic, cât și practic. Este totuși o diferență sensibilă între o asemenea instituție și Teatrul Național. Evident că și un Teatru Național are obligația deschiderii spre un public larg, într-un fel este și el tot un teatru popular. Dar nu trebuie uitat că Teatrul Național are un rang academic; și, într-o măsură, are mai puțină libertate ca acel „T.N.P.” visat; mă refer la repertoriu, la experiment, la mijloacele de expresie.

Fișă provizorie

Născut la 25 ianuarie 1926 în comuna Zlatna, județul Alba.

Studii: Facultatea de drept, Institutul de artă teatrală și cinematografică (I.A.T.C.), secția regie teatru.

Artist emerit, director artistic al Teatrului Național din București.

Laureat a numeroase premii, printre care: Premiul criticii dramatice pentru cel mai bun spectacol al anului (1956) — Domnișoara Nastasia, Teatrul Giulești; Premiul I pentru regie la Concursul republican al teatrelor dramatice (1957) — Inspectorul de poliție, Teatrul Dramatic din Baia Mare; Premiul pentru cel mai bun spectacol și Premiul I pentru regie la Festivalul teatrelor dramatice (1958) — Baia, Teatrul Giulești; Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul național de teatru (1969) — Coana Chirița, Teatrul Național; Premiul II la Festivalul dramaturgiei românești (1974) — Un fluture pe lampă, Teatrul Național; Premiul A.T.M. pe anul 1978 pentru cel mai bun spectacol și Marele premiu al Festivalului de teatru „Contemporan”-Brașov-1979 — Generoasa Fundație, Teatrul Național; Premiul A.T.M. pe anul 1980 pentru regie — Caligula, Teatrul Național.

Dintre cele peste 60 de spectacole, reținem: Conu Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale (1952, Teatrul Giulești); Doamna Ministru de B. Nușici din Marivaux (1955, Teatrul Dramatic din Baia Mare); Jocul dragostei și-al întâmplării de Marivaux (1955, Teatrul Giulești); Domnișoara Nastasia de G. M. Zamfirescu (1956, Teatrul Giulești); Tache, Ianke și Kadir de V. I.

— Credeți că Teatrul Național are anumite canoane peste care nu se poate trece ?

H. P. : Nu e vorba de canoane, ci de anumite modalități estetice și teatrale, de obligația unui anumit repertoriu, a unei anumite spiritualități naționale. Sint piese, și nu puține, care dacă se pot monta și justifica pe scena unui „național popular”, cu greu s-ar putea accepta la Teatrul nostru Național. Feydeau, de pildă, chiar dacă-l joacă Comedia Franceză; acolo, el e acasă, e intrat în patrimoniul clasic, reprezintă o tradiție; noi, în schimb, nu numai că putem, dar trebuie, chiar, să jucăm comediile lui Alecsandri. El e clasicul nostru și piesele sale au deschis poarta teatrului românesc; dar, dacă jucăm „Chirițele” lui Alecsandri, nu trebuie să jucăm vodeviluri sau farse din literatura, fie ea și clasică, a altor nații.

— Dar servituțele care par să țină de orice Teatrul Național — academismul, rutina tradițiilor —, în ce măsură au afectat evoluția regizorului inovator, care, cu Doamnașoara Nastasia, în 1957, a „spart plafonul” convențiilor scenice, deschizând, pentru istoria teatrului românesc, calea „reteatralizării” ?

H. P. : Aproape peste tot în lume — și am fost în multe locuri —, Teatrele Naționale, instituții vechi și solide, nu s-au cele mai aplaudate de lumea teatrală și de critică. Peste tot sint hулitori la zidul cel mare, dar toți vor să sară peste el ! Eu cred că am găsit și mai pot găsi în

Teatrul Național forțele artistice și mijloacele materiale ale unor spectacole pe care nu le-aș fi putut realiza nicăieri în altă parte.

— Sinteți considerat partizanul teatrului de mare montare, al luxurianței mijloacelor, care pot sensibiliza spectatori...

H. P. : Da ! Sint împotriva actului indiferent, dar nu e nevoie neapărat de o mare montare ca să realizezi un teatru puternic, captivant, emoționant. Recent m-am întors, după o lună și mai bine de peregrinări prin teatrele din Statele Unite. Am văzut mai multe spectacole mari, dar cea mai puternică impresie mi-a lăsat-o un spectacol în două personaje, K2 de Patrick Meyers, la Washington. Social emoțional venea din situația-limită — eșecul unei ascensiuni pe Himalaya; doi bărbați, doi intelectuali, adăpostiți într-un refugiu — și din jocul fantastic, acrobatic și în același timp realist și măsurat, al actorilor respectivi. Deci, nu e nevoie de mulți pe scenă ca să faci un spectacol mare. Spun asta deși în multe dintre reprezentațiile mele... joacă mulți ! Și, în paranteză fie spus, îmi amintesc că, pe vremea când studiam dreptul, se vorbea despre un principiu în virtutea căruia cine poate mult, se presupune că poate și puțin. Nu mică mi-a fost mirarea să constat că, în teatru, principii așa nu are nici o rezonanță. Nu o dată mi-a fost dat să citeșc sau să ascult aprecieri cu o nuanță ironic-peiorativă; „buni pentru spectacole din astea mari” (citește mult și suprafață întinsă de joc). Da, recunosc,

Popa (1957, Teatrul Dramatic din Bata Mare); Moralitatea doamnei Dulșka (1957), Inspectorul de poliție de J. B. Priestley (1957, ambele la Teatrul Dramatic din Baia Mare); Baia de Maiakovski (1957, Teatrul Giulești); O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale (1959, Teatrul de Stat din Timișoara); Vlaicu și feciorii lui de Lucia Demetrius (1959, Teatrul Municipal); Aristocrații de Pogodin (1959, Teatrul Giulești); Ferestre deschise de Paul Everac (1959, Teatrul „C. Nottara”); Îndrăzneala de Gheorghe Vlad (1962, Teatrul de Stat din Pitești); Războiul de Goldoni (1963, Teatrul Regional din București); Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită de Bertolt Brecht (1963, Teatrul Giulești); Moartea unui artist de Horia Lovinescu (1964, Teatrul Național); Patima de sub ulmi de O'Neill (1964, Teatrul Național); Castiliana de Lope de Vega (1966, Teatrul Național); Becket de Jean Anouilh (1968, Teatrul Național); Cine ești tu ? de Paul Everac (1969, Teatrul Național); Coana Chirița de Tudor Mușatescu (1969, Teatrul Național); Un fluture pe lampă de Paul Everac (1974, Teatrul Național); Danton de Camil Petrescu (1975, Teatrul Național); Richard al III-lea de Shakespeare (1976, Teatrul Național); Generoasa Fundație de A. Buero Vallejo (1978, Teatrul Național); Caligula de Camus (1981, Teatrul Național).

În R.S.F. Iugoslavia : Mutter Courage de Bertolt Brecht (1972) — distins cu un premiu al orașului Belgrad; Măsură pentru măsură de Shakespeare (1974, Teatrul Național din Belgrad); Peer Gynt de Ibsen (1977, Teatrul Național din Zagreb) — Premii pentru cel mai bun spectacol al orașului Zagreb; Oedip Rege de Sofocle (1979, Teatrul Național din Belgrad).

în cadrul aceluși obligații și retribuții, am făcut spectacole mari... (citește „mări” cum vrei!). Cineva trebuia să le facă și pe astea. Niciodată însă distribuțiile mele nu au depășit numărul actorilor și figuranților: cerut de autor. Nici chiar atunci: cînd pe scenă erau 206 persoane (scena Convenției, în *Danton*). În *Richard al III-lea* jucau numai 78 (pe aceeași scenă uriașă). În *Ploșnița*, Maiakovski are nevoie de „91 de cuvîntători”. Prin adaptare, am redus personajele cam la 50, la care se adaugă și vreo 40... necuvîntători! Ca să nu mai vorbesc de *Ochiul albastru* al lui Everac, primul spectacol montat special pentru scena Sălii Palatului, unde apărea practic întreaga schemă a Teatrului Giulești, cu directoarea în frunte.

— Cum v-ați autodefini, din punct de vedere stilistic?

H. P.: Asta e treaba voastră, a criticilor. Eu nu mă pot cataloga drept adeptul unei unice modalități teatrale. Eu montez, și cu dezinvoltură cred, deopotrivă *Caligula* sau *Ploșnița*; îi pun în scenă cu aceeași plăcere pe Brecht sau pe Aleksandri. În măsura în care sînt consecvent cu mine însumi — și, subliniez, sînt consecvent — aceste spectacole trebuie să aibă ceva comun. Ce anume, e treaba cronicarilor...

— ...care au scris, dar poate nu destul, despre stilul specific și originalitatea montărilor lui Horea Popescu, despre neobișnuita forță a imaginii lui scenice. Ce piese anume fac parte din repertoriul-program care vă obsedează?

H. P.: Am mai scris despre acest program. Am vorbit puțin despre el chiar la începutul dialogului nostru, și nu vreau să repet acum titlurile. Programul meu e format, cum e și normal (spuneam că mi l-am întocmit în urmă cu 25 de ani), din piese clasice sau mai de mult cunoscute. Desigur, apariția unor piese noi, românești sau străine, nu mă poate lăsa indiferent, dacă ele se includ în acea categorie care îndeobște mă pasionează. Criticii o numesc teatru monumental, eu aș zice altfel, un teatru de anvergură a ideii, un teatru al ideilor-forță, al ideilor-soc... În această perspectivă, se înscrie și un spectacol ca *Generoasa Fundație*, după un text care s-a născut în lume doar de cîteva ani...

— ...Și totuși, cîteva titluri...

H. P.: Programul meu este compus din piese ce au constituit și vor mai constitui, în timp, pietre de încercare pentru multe generații de regizori. În afara celor pe care le știți, fiind invitat să montez cîteva spectacole în Iugoslavia, am reușit să impun acolo titlurile extrase din același program *Mutter Courage* de Brecht,

Oedip-rege de Sofocle. O cîrtă satisfacție mi-au produs repetițiile la *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, spectacol realizat la Teatrul Național din Belgrad, și mai cu seamă cele la *Peer Gynt*, montat la Teatrul Național din Zagreb. Din păcate, *Peer Gynt*, deși început, nu l-am putut realiza și la noi. Printre piesele ce am dorit mult să le fac e și *Numanția* de Cervantes. Sper că, pînă nu voi îmbătrîni prea mult, să pot realiza cu tinerii din teatru și acest spectacol.

— Dar dramaturgia originală? E o întrebare care se adresează deopotrivă regizorului Horea Popescu, omului de cultură și directorului artistic al Teatrului Național. E destul ceea ce faceți pentru reprezentarea și stimularea dramei naționale?

H. P.: Cantitativ, Teatrul Național face destul, nu știu dacă o face într-un mod destul de selectiv. În viața unui teatru, determinante sînt programările, numărul de reprezentații, nu numai titlurile. Cît se joacă, nu numai ce se joacă. Noi scoatem opt premiere într-o stagiune, dar în același timp jucăm în jur de 30 spectacole pe săptămîină, repet, spectacole, nu recitaluri! Avem un plan imens, sarcini mari și, practic, foarte puțin timp și spațiu de repetiții; dar aceasta este o altă problemă. Literatura română e preponderentă pe așful Naționalului, dar repet, nu știu dacă și calitativ facem destul pentru cauza dramaturgiei naționale.

— Și cum luptă directorul de scenă Horea Popescu pentru această cauză?

H. P.: Lupta e pe viață, nu pe ani! Cunoașteți doar „fișa mea de creație” *Ferestre deschise, Ochiul albastru, Cine ești tu?, Un fluture pe lampă*, ca să mă opresc la Everac. *Pisca în noaptea Anului Nou* de D. R. Popescu, spectacol controversat și cu „necazuri”, la București, tot eu l-am pus. Istoria acestor montări n-a fost „netedă”... De pildă, la *Fluturile pe lampă*, puterea mea de rezistență s-a văzut confruntată cu puncte de vedere opuse, într-o lungă hărțuială... Și aș dori, cînd îmi trasați bilanțul, să nu uitați *Danton*. E tot o piesă originală, nu-i așa?

— Ediția scenică principeș Danton, realizată de dumneavoastră la Sala Mare a Teatrului Național în 1975, rămîne ca un punct culminant în istoria teatrului românesc contemporan. În revista noastră s-a scris pe larg despre acest eveniment, s-a realizat și un „caiet de spectacol”... Ce s-ar mai putea adăuga, din perspectiva realizatorului, la „dosarul Danton”?

H. P.: Am dorit să pun în scenă această piesă cu mult înaintea conștruirii

nouli Teatru Național. Ne aflăm la Șala Comedia și nu pot spune că acolo erau condițiile necesare pentru montarea ei. Simțeam că uriașele dimensiuni ale piesei nu încap pe acea scenă, cu 7,80 m deschidere. Mă preocupa găsirea unui spațiu corespunzător. În cele din urmă, mi-a venit ideea de a monta *Danton* la Ateneul Român. I-am propus compozitorului Dumitru Capoianu, pe atunci director al Filarmonicii, colaborarea instituțiilor noastre. Vroiam să construiesc spațiul sonor al spectacolului cu marea orgă a Ateneului și cu instrumente de percuție; mai doream să construiesc o suprastructură scenică, un promontoriu, adică o platformă peste primele rânduri din sală, extinzând cu mult scena Ateneului. Astfel, spectacolul s-ar fi jucat în forum; mai aveam nevoie de corul Filarmonicii, pentru latura, să-i zicem corală, a spectacolului, care urma să înglobeze, alături de „Marseieza”, numeroase alte cîntece din epocă; un cor pentru care trasasem o întreagă caligrafie spațială; proiectul meu, deși îmbrățișat cu entuziasm de Capoianu, nu s-a realizat atunci. Mai târziu, în noul sediu al teatrului, cînd am vrut să-l aduc la îndeplinire, mi s-au pus din nou nu puține bețe în roate. În cele din urmă, după multe, multe, multe confruntări, a ieșit spectacolul pe care îl cunoașteți. Au rămas puține idei din vechiul proiect... În spațiul imens al scenei, doar în tabloul „Tuilleries”, figurația, în planul doi, „desena” epoca. În proiectul de la Ateneu, corul ar fi fost în fiecare tablou prezent, urmînd să fie „martorul colectiv” al pulsațiilor revoluției.

— *M-ar interesa să intrăm puțin în atelierul regizorului. Care etapă din procesul de creație a unui spectacol vi se pare mai fertilă, mai pasionantă: lucrul la masă, mișcarea, conlucrarea cu scenograful, cu actorii?*

H. P.: Adevărate bucurii îmi produce finisarea spectacolului — fixarea luminii, a detaliilor de mișcare. Mă jenez să spun, dar sînt un regizor care lucrează pe baza unui caiet de regie! Spectacolele mele se află, toate, a priori, scenă cu scenă, în aceste pagini. Recunosc că în elaborarea spectacolelor mele, indiferent de natura piesei, modalitatea cu care operez e de natură vizuală. Dacă citesc o piesă, imaginea, ea mă conduce către ideea teatrală, chiar dacă, în cele din urmă, acea primă viziune plastică nu mai apare. Mă obsedează, de la prima lectură, volumele, proporțiile, caligrafia în spațiu.

— *Unii colegi ai dumneavoastră, regizori, se declară împotriva teatrului „de epatare”, de „trucuri”, pledînd pentru simplitatea mijloacelor. Ce părere aveți?*

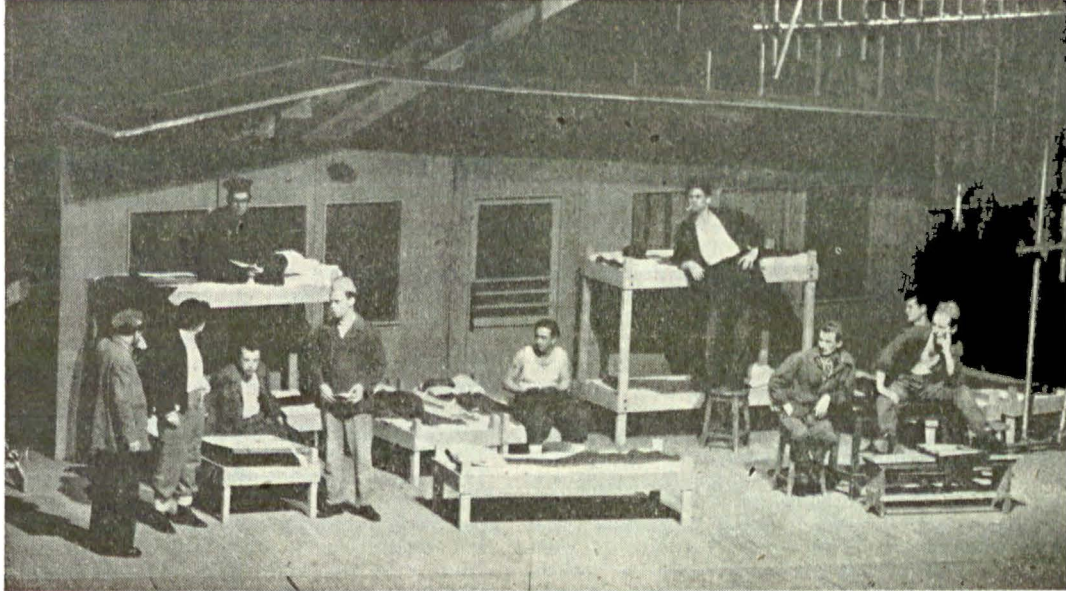
H. P.: Cred că nu poate exista teatru fără această senzație de „epatare”, de ispitire, de incitare a spectatorului. Repet, teatrul nu are voie să-l lase pe spectator indiferent. Călătoria în Statele Unite mi-a întărit această veche convingere. Cred în teatralitatea indispensabilă a teatrului. Ceea ce nu e totuna cu gratuitatea unor mijloace, cu snobismul șocului vizual. Raportat la ceea ce am văzut cu 12 ani în urmă, în America, „moda”, „avangarda” s-a cumîntit, America s-a cumîntit! În prima mea dimineață în S.U.A., la Washington, ochii mi-au căzut din întimplare pe coperta revistei *Newsweek*, unde scria: „Arta imită viața — Întoarcere la realism”. Tot ce-am văzut apoi confirma acest titlu: poate din această pricină, unele spectacole mi-au părut neinteresante: intervenția regională fiind minimă, toate accentele se puneau pe text, texte gen „felie de viață”, cu un pronunțat specific american. Mi se pare însă firesc ca, indiferent de tipul mijloacelor teatrale uzitate, convenționale sau experimentale, de avangardă sau clasice, să fie recunoscute valorile. Critica nu are voie să fie unilaterală, aprecierile să meargă într-o singură direcție!

— *Îmi spuneți, cu prilejul caletului de spectacol la Caligula, dacă nu mă înșel, că faceți parte dintr-o avangardă care s-a clasicizat... Ce etapă v-a adus mai multe satisfacții?*

H. P.: Deoarece mă consider consecvent cu mine însumi, refuz definițiile. Nu sînt nici avangardist, nici demodat, nici tradiționalist, nici inovator. Sînt adeptul spectacolelor coerente. Realismul lor e relativ, dar logic; caut ca spectatorii să găsească singuri cheia convenției. Caut să fiu înțeles. În același timp, constat că, uneori, sînt și mă mențin, alteori dispar din sfera interesului criticii. Dar eu rămîn același, ca o roată care se învîrtește, nepăsătoare la schimbările drumului. Esențial mi se pare să mă înscriu în perimetrul dezideratelor și exigențelor mele, dar, cum nu sînt chiar o roată, nu pot rămîne nici indiferent la ecoul muncii mele.

— *Muzica, filmul, proiecțiile, cinematica ocupă un loc important în montările care vă definesc. Preferați teatrului, filmul?*

H. P.: Nu sînt unicul regizor de teatru care folosește filmul pe scenă. Gîndesc cinematografic materialul dramatic, cu alte cuvinte, am în vedere libertatea, pe care ți-o dă filmul, de a te desfășura în spațiu. Știu că despre spectacolele mele se spune că sînt cinematografice. De fapt, nu înțeleg prea bine această afirmație. Este o laudă sau un reproș? E drept că-mi gîndesc, cum spuneam, montările neincorsetate de condiția scenei. Le văd



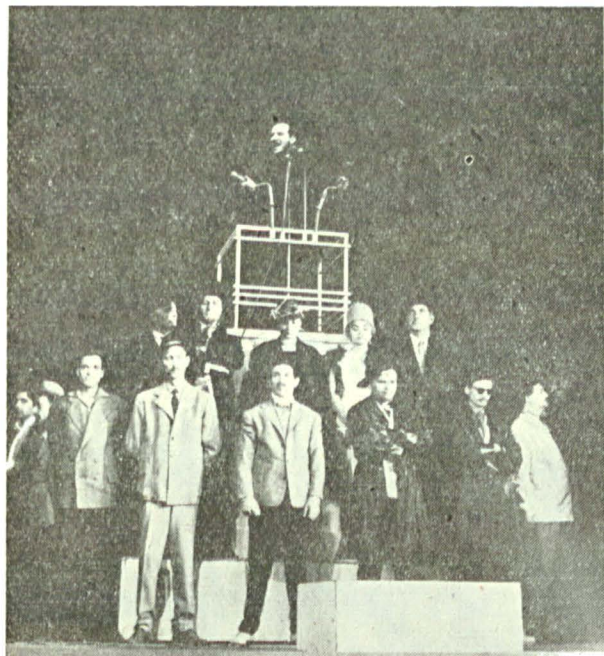
Ochiul albastru de Paul Everac, spectacol montat special pentru scena Sălii Palatului (1961)



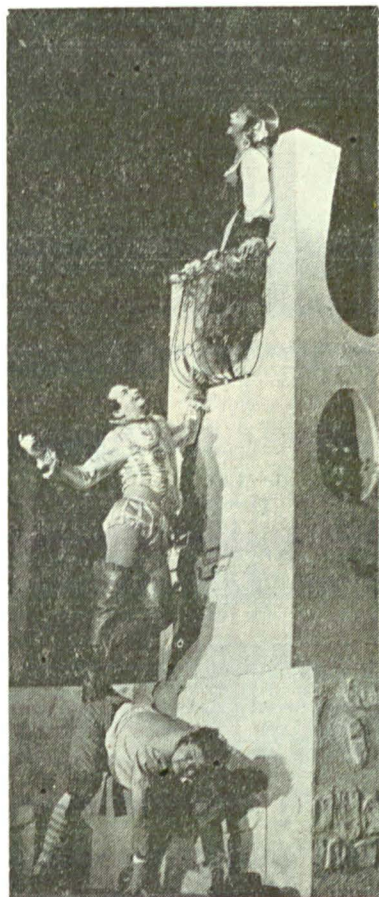
Marga Anghelescu (Domnișoara Nastasia) și N. Sireteanu (Vulpașin) în antologicul spectacol al Teatrului Giulești (1956)

Baia de Maiakovski, spectacol distins cu numeroase premii (Teatrul Giulești, 1958)





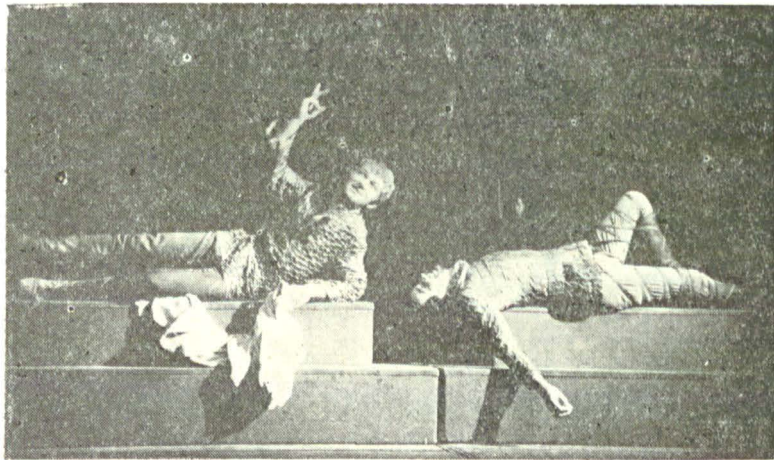
Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită? de B. Brecht, reprezentație-eveniment, pe scena Teatrului Giulești (1963)



Moartea unui artist de Horia Lovinescu, la Teatrul Național (1964), cu Toma Dimitriu, în rolul lui Manole Crudu



Castiliana de Lope de Vega, la Teatrul Național (1966), preocuparea pentru stil... →

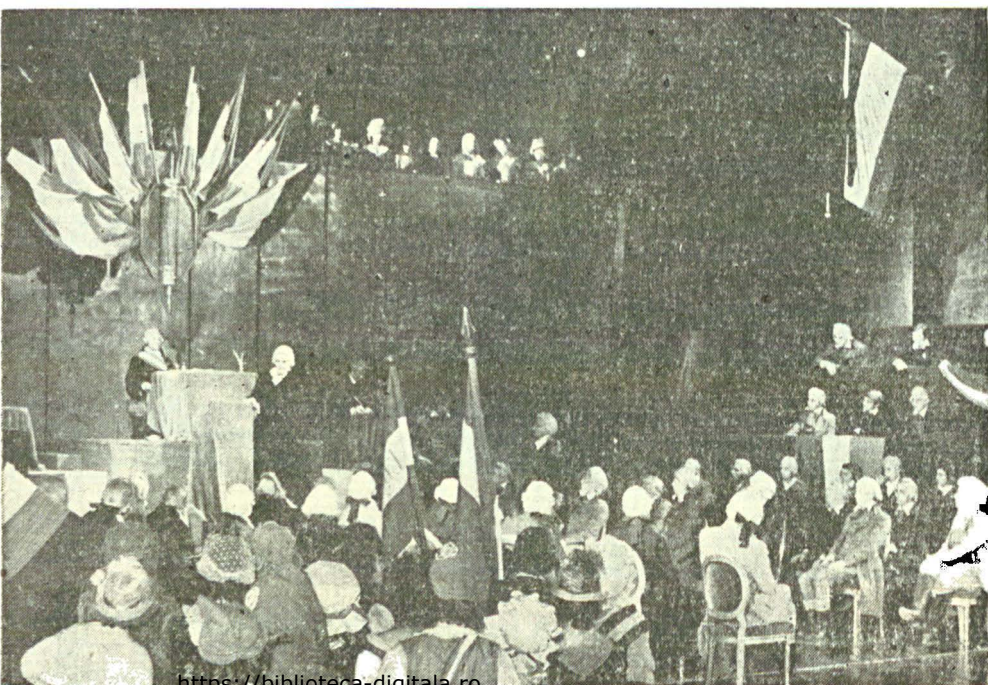


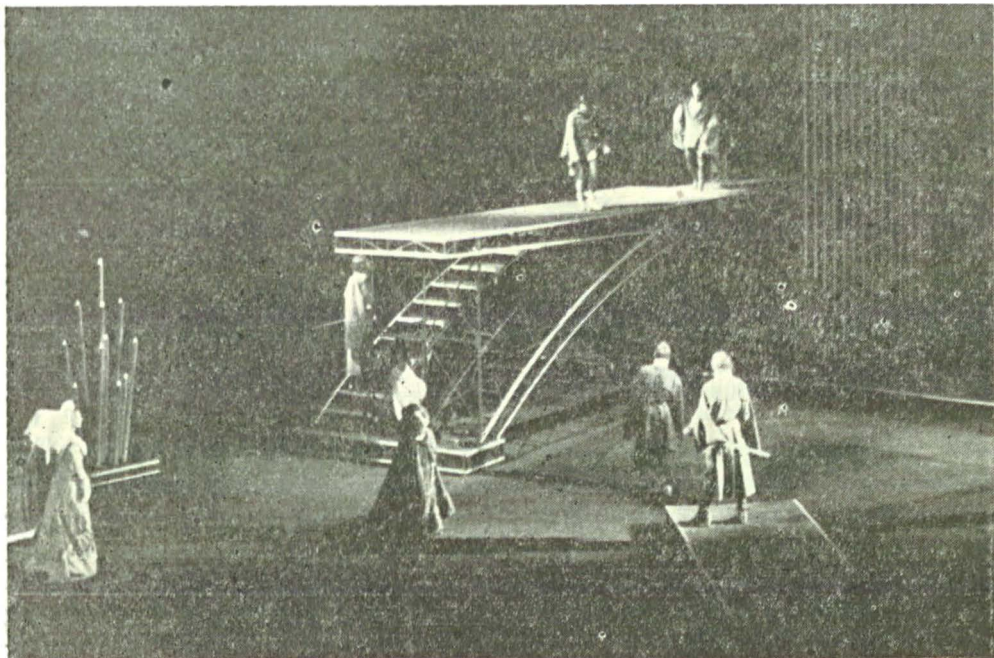
Becket de Anouilh, Teatrul Național (1968). — Gheorghe Cozorici și Damian Crișmaru

Coana Chirița sau pasiunea pentru comedie (1969)



Danton de Camil Petrescu (Teatrul Național, 1975), premieră absolută la 50 de ani după apariția editorială





Richard al III-lea de Shakespeare (1976) — neobișnuita forță a imaginii scenice



Generoasa fundație de A. Buero Vallejo (1978), știința de a desena lădă prin personaje. În prim-plan, Ovidiu Iuliu Moldovan

într-o desfășurare nestinjenită, reducându-le abia apoi la condiția scenei, ceea ce nu înseamnă o sărăcire, ci o esențializare, o stilizare ! Am făcut și câteva filme, trei, de lung-metraj, și această experiență m-a învățat cel puțin care este deosebirea fundamentală dintre teatru și film.

— *Să vorbim despre comedie ! Ca ardelean faimos ce sinteți, se pare că dezmințiți o prejudecată, demonstrând o puternică vis comica !*

H. P. : Se poate, dar nu neapărat ca ardelean. În piese tragice, sumbre chiar, am folosit din plin elementul comic, uneori dilându-l, sau am căutat să-l folosesc drept contrapunct, în vederea unui discurs dramatic echilibrat ; comedia mă pasionează din studenție. Primul meu spectacol, dealtfel, realizat cu ocazia centenarului nașterii lui Caragiale, în 1952, a fost *Conu' Leonida...*, la Teatrul Giulești. Îmi place să cred că era interesant.

— *Nu v-ați referit deloc la actori ! Li neglijați ? De fapt, cu ce tip de actor preferați să lucrați ? După cât se pare, cu vedete !*

H. P. : Îmi plac actorii care au multă elasticitate și expresivitate în mișcare. Expresivitatea, mobilitatea actorului sînt absolut necesare. În concepția mea despre teatru. O altă calitate pe care o pretind actorului este capacitatea de a emoționa. Nu mă interesează actorul care se emoționează el pe scenă (sînt mulți în această categorie), ci doar acela care poate emoționa sala. Îmi plac actorii care te duc, te iau pe aripa sentimentelor și trăirilor lor. Dacă mi-ar plăcea să lucrez mereu cu aceiași actori, ar fi o greșeală să formez un grup restrîns în cadrul unui teatru mare.

— *Vi se pare bună structura actuală a trupei Naționalului ? Judicios diversificată ?*

H. P. : În raport cu complexitatea sarcinilor pe care le avem de îndeplinit, și în raport cu obligațiile specifice Teatrului Național (care are zilnic o echipă în deplasare !), trupa noastră mi se pare bună. O trupă înseamnă însă o... trupă ! De la soldat la general ! O trupă nu poate fi alcătuită numai din generali, cîci atunci n-ar avea cine să-i tragă cizmele lui Beligan ! Dar, din păcate, nu toți își cunosc locul, și pretind să fie distribuți dincolo de măsura capacităților lor. Intotdeauna am spus că aceeași trupă poate fi dusă la dezastru sau la victorie. Trupa e bună, are cîțiva actori excepționali, și toate forțele actoricești sînt necesare. Nu se poate lucra într-un teatru compus numai din vedete ! De 18 ani lucrez în Teatrul Național, iar din 1968, și cu statutul de director artistic ; cunosc bine problemele acestui colectiv. În ciuda numărului mare de actori tineri, am mai avea încă nevoie de forțe tinere. So-

licitările sînt sintense. Deseeori jucăm, la sediu și în deplasare, concomitent, 4—5 spectacole ! Aceste probleme merită o discuție aparte.

— *Și, ca să ne apropiem de sfîrșitul discuției, ce vi se pare necesar, în acest moment, pentru stimularea teatrului nostru ?*

H. P. : Lupta pentru bogăția de idei. Ideile. Am avut o discuție, la Washington, cu Zelda Fichandler, cunoscuta animatoare a teatrului „Arena Stage”, care îmi comunica o descoperire a ei, tîrzie, și anume că noul în teatru trebuie să-și aibă sursa în substanța textului, că e rîndul dramaturgiei să elaboreze forme noi, scena epuizînd aproape toate experiențele posibile. Și eu cred că de adîncimea, de profunzimea textului dramatic depinde noutatea pe care o poate aduce un spectacol. Deși nu-mi plac citatele, voi folosi iarăși unul din Meyerhold (lucrul la Ploșnița m-a pus în contact mai strîns cu articolele lui). Celebrul regizor considera *naivă* disputa „care se eternizează în revistele de teatru pentru a se determina cine este principalul creator al spectacolului, regizorul sau dramaturgul. După mine (scrisa Meyerhold) rolul principal revine *ideii*, indiferent cui îi aparține. În „duumviratul” autor-regizor, conduce cel a cărui gîndire este mai bogată, mai activă, mai ascuțită...” Asta scrisa ei, în 1929 ! Cred că ar fi cazul ca, după 53 de ani, să considerăm și noi *naivă* chestiunea ornatului și, la fel de actuală, *misiunea ideilor* !

— *O ultimă întrebare, convențională în aparență, dar serioasă în fond : la ce lucrați ?*

H. P. : Zbor deasupra unui cuib de cuci, o dramaturgie a californianului Dale Wasserman după un roman de Kenneth Kasey. O carte după care s-a făcut un film celebru. Am văzut filmul, n-am să spun că nu l-am văzut, și în acele zile am avut o reticență în fața piesei care mi-a fost propusă. Trecînd de atunci cîțiva ani și recitînd textul, mă simt acum tentat să-l montez. M-am întîlnit cu autorul la el acasă, am avut un schimb de păreri, era încîntat că va fi jucat și la noi. Piesa mi se pare profund umanistă, cu adînci semnificații politice, o piesă care conține o critică amară la adresa subtilei constrîngerii în societatea americană, o piesă care demonstrează cum se pot pierde libertățile omenești. Premiera va avea loc în această stagiune.

Convorbirea noastră s-a încheiat aici, regizorul Horea Popescu preferînd să deseneze schițe de decor și să trazeze mișcarea actorilor pe coli de calc, decît să vorbească despre viitorul său spectacol...

Convorbire realizată de Mira IOSIF