

Cu

actorul mongol

**GANTOMUR**

artist al poporului

despre

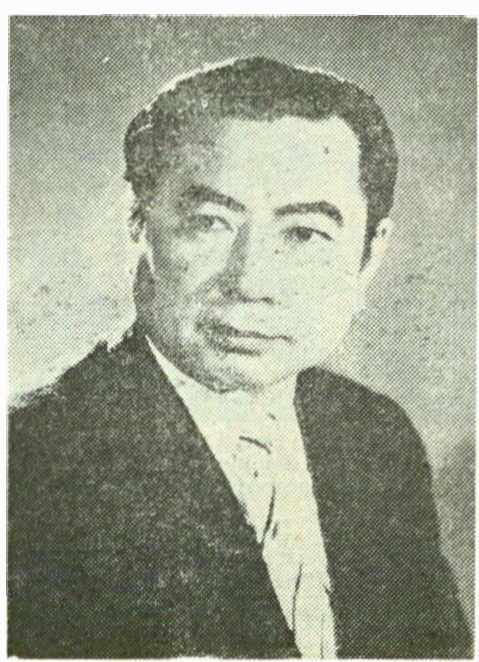
- începuturile teatrului cult mongol
- un caiet de spectacol în biblioteca mănăstirii Gandanteginlen
- „secolul de aur“ al teatrului mongol contemporan
- actorul ca acumulator de stări sufletești
- libertatea din scenă

O convorbire realizată de

**Paul Tutungiu**

*La Moscova, la simpozionul „Pacea și teatrul contemporan“ la care au participat reprezentanți din țări socialiste, am avut plăcuta surpriză de a-l întâlni pe artistul mongol Gantomur. Spun surpriză nu numai pentru că era primul meu dialog cu un om de artă din Mongolia, ci și pentru că, luând cunoștință de bogăția spirituală și setea de cultură a poporului mongol, am admirat fără rezerve felul de a fi al lui Gantomur, modul în care știe să descopere bucuria existenței, făcându-ne să trăim alături de el toate momentele despre care povestea, în legătură cu viața sa de slujitor devotat al teatrului.*

*La această convorbire a avut amabilitatea să participe și maestrul emerit al artei Ion Ungureanu, regizor la Teatrul Armatei din Moscova, care îl distribuise pe Gantomur în spectacolul montat în urmă cu câțiva ani la Ulan Bator cu Sfinta sfințelor de Ion Druță. Ii datorăm lui Ion Ungureanu translația pe viu a dialogului. Ii exprimăm aici mulțumirile noastre.*



— Vă propun stimate Gantomur, să ne vorbiți mai întâi despre începuturile teatrului în Mongolia. Știam că după revoluția din 1921, practic din 1930, cu ocazia înființării unui studio de teatru, se poate vorbi de un teatru cult în sensul european al cuvântului... De altfel, în 1931 la ființă primul teatru de stat...

— Cercetările mai noi, bazate și pe rezultatele muncii arheologilor, dovedesc că noi am avut un teatru cult, bineînțeles, adaptat condițiilor specifice timpului și vieții poporului nostru. E. Oiun, președinta Uniunii artiștilor, vorbește în teza sa de doctorat tocmai despre începuturile teatrului mongol, atingând firește și problema teatrului cult.

Nu ne vom opri aici asupra teatrului folcloric, asupra rapsozilor care interpretau mii de versuri, incluzând și scenete, cîntece, de pildă despre preoții budiști cărora le plăceau femeile tinere „Mă rog, dacă mi-ai luat nevasta, dă-mi măcar ciubotele ei înapoi“. „Ți-am luat nevasta, răspundea preotul, dar ciubotele nu ți le dau"... Domeniul teatrului folcloric mongol încă nu e cercetat îndeajuns. Nu ne vom opri nici asupra misterele inspirate din religia budistă, care, pînă la revoluție, stăpînea viața socială.

Cercetătorii afirmă că spre sfîrșitul secolului al XIX-lea în Mongolia ar fi existat un teatru laic. De pildă, pe tenitoriul fostei așezări Tușeethan, arheologii au descoperit un teatru care ar fi aparținut



**În rolul lui Lenin din piesa lui Pogodin „Omul cu arma”; pilotul Cinbat din piesa „Urmele omului” de L. Vangan; Othello, în tragedia shakespearceană**

fie mănăstirii Hamrin, fie celei de la Noion Gheghen, lângă Danzan Ravjai.

Clădirea respectivului teatru, construit lângă templu, pe un loc ce nu era la îndemâna trecătorilor, avea doar trei pereți, cel de-al patrulea fiind înlocuit de draperii. Într-o cămăruță cu un geam lung și îngust din spatele scenei stăteau muzicanții. Fereastra respectivă era acoperită cu un material bun conducător de sunet. Buzunarele se aflau de-a latul scenei, iar deasupra ei — traversele pe care coborau cei care îi interpretau pe zei sau păsări, de unde erau aruncate semințele ce prin căderea lor imitaau ploaia, sau de unde era declanșată ploaia de flori trimisă pe pământ de zeița bucuriei, Tanjiir Iham.

**— Foarte interesantă, această descoperire: ea îmbogățește informațiile noastre despre structura spațiului scenic asiatic. Ce se știe despre piesele de teatru reprezentate într-un astfel de lăcaș?**

**—** Cine caută, găsește. Cercetătoarea Oiun vorbește despre descoperirea, în biblioteca mănăstirii Gandantegcinlen din Ulaan Baatar, a scenariului spectacolului intitulat *Cucul de pe lună*, care a fost reprezentat chiar în teatrul pe care l-am descris mai sus. Din text reiese că spectacolul era muzical dramatic, cu toate elementele specifice genului; s-au păstrat versurile ariilor, monologurile și dialogurile, descrieri amănunțite ale decorului, costumelor, machiajului, precum și indicații foarte amănunțite (desfășurate cronologic) pentru interpreți.

**—** Iată, așadar, un veritabil caiet de spectacol, așa cum se străduiesc să și-l întocmească și regizorii din timpurile noastre...

**—** Regizorul spectacolului *Cucul de pe lună* concepușe scena pe trei niveluri de acțiune. Scenariul descrie clar toate mișcărilor de pe fiecare nivel al scenei, precum și, bineînțeles, aranjamentul decorului. Machiajul și costumele sînt diferite de la un nivel la altul. Zeii evoluau totmai la al treilea nivel, într-o vestimentație croită din catifea și mătase de mare preț. Pe cap purtau podoabe cu pene de păun. Chipurile erau machiate în culori extrem de stridente. Pe nivelul al doilea evoluau potenții societății, într-o costumație specifică nobililor, iar pe nivelul de jos, în hainele lor de fiecare zi, fără machiaj, reprezentanții mulțimii.

Replیعile, la cel de-al treilea nivel, erau rostite cu o voce gravă, emfatică; la al doilea, era pusă în evidență eleganța sbilului, iar la primul apărea, în starea sa nudă, graiul popular.

**—** O asemenea montare nu este prea lesne de realizat nici azi, cu mijloacele tehnice extraordinare de care dispune teatrul modern. Ce se știe despre trupa de actori a acestui gen de spectacol cu trei niveluri de reprezentare scenică?

**—** S-au păstrat referiri nu numai la componența trupei, dar și la modul în care se desfășurau repetițiile. Trupa era formată din actori care interpretau arii, dansuri, numere de circ, câțiva regizori și câțiva dirijori. La realizarea spectacolului participau numeroși mireni, dar și călugări lama. Adunați la reședința Noionului, actorii își primeau rolurile, pentru învățarea cărora aveau la dispoziție două luni. Cei care știau cante învățau textele singuri, analfabeții le învățau după ureche, ascultîndu-le rostite de altcineva. Apoi, interpreții se reintîlneau

la reședință respectivă, unde regizorul verifică modul de însușire a replicilor și începea repetițiile. Actorii luau lecții de dans, scrimă și învățau diferite trucuri de circ. Repetițiile cu cîntăreții se desfășurau separat. Desigur, pentru scenele de masă erau aduși figuranți din popor, supuși și ei unui proces de învățare a legilor spectacolului.

Actorii erau recompensați. Onorariul era în funcție de rolul interpretat și de nivelul pe care evolua personajul. Onorariile se acordau în bani și în natură. Cheltuielile pentru punerea în scenă a spectacolului erau suportate de oamenii din popor; de la ei se adunau dări pentru teatru. La acestea se adăugau și o parte din veniturile mănăstirii.

### — Care este situația teatrului cult mongol la ora actuală ?

— Este foarte important să pornim de la o statistică: populația noastră numără două milioane de locuitori, la o suprafață de aproape șapte ori mai mare decît a României. Avem 18 regiuni administrativ-teritoriale. Capitala Mongoliei, Ulaan Baatar, are patru sute de mii de locuitori. În cel mai de seamă oraș al țării avem un teatru dramatic, un teatru de operă și balet, un teatru pentru tineret și un teatru de păpuși. În fiecare regiune avem teatre muzical-dramatice. Cam 80—90% sînt dintre actorii profesioniști au studii superioare. Generațiile de actori care au atins vîrsta de 50 de ani au studiat arta teatrală în Uniunea Sovietică. Cei alții au studiat la noi în țară. Școala mongolă de teatru este întemeiată pe concepția lui Stanislavski. Această orientare a corăspuns spiritului timpus culturii mongole de Suhe Baatar, conducătorul revoluției. Perioada cuprinsă între anii '30 și anii '50—'60 o numim „timpul de aur al teatrului mongol“. Este timpul de ebulție creatoare, de entuziasm, de afirmare a unor uriașe talente atît în direcție histrionică precum și în literatura destinată scenei. Ei sînt oameni din popor care s-au instruit „din mers“, dornici să sincronizeze cultura mongolă cu cultura revoluționară a altor popoare, luptînd ca în ceasornicul culturii noastre să bată o oră modernă. I-aș aminti aici, între alții, pe marele „talent fără școală“, dar extrem de popular, Țaran Țignet, laureat al premiului de stat, artist al poporului, precum și pe artista poporului, laureată a premiului de stat, președinta Asociației oamenilor de teatru, Oiun, care este deopotrivă și un bun dramaturg. Între scriitorii care au pus bazele dramaturgiei mongole trebuie amintiți și Nașokdorj, autorul piesei istorice de amplu suflu e-

popeic *Trei coline triste*, Namdag, Oidon, Vangan. Repertoriul teatrelor din țara noastră s-a îmbogățit treptat, printr-o strădanie evidentă și a talmăcitorilor, cu piese semnate de Shakespeare, Molière, Gogol, Goldoni, Lope de Vega, Cehov, Ostrovski, precum și din dramaturgia țărilor socialiste.

— În numai cîteva linii, iată, ați desenat sugestiv trecutul și prezentul teatrului mongol. Vă rugăm să încercați un crochiu și asupra vieții dumneavoastră de actor.

— Închipuți-vă un copil născut într-o familie de ciobani. Legendele cu păstori, cîntecele satirice și dragostea pentru adevăr, acolo, în familie, de-a învățat. La șase ani, acest copil rămîne orfan și, desigur, pînă cînd ajunge student la Institutul de medicină, statul va fi cel care se va îngriji de el. Pînă la această dată, tînărul Gantomur nu dădea semne că va ajunge actor. Atîta doar că îi plăcea să recite, și cei care îl ascultau îl încredințeau că recită frumos.

Or, în 1954, la Institutul de medicină a avut loc o întrînire cu vestitul dramaturg și regizor Lavangan. El a început să ne povestească despre piesele sale de teatru, cum a scris-o pe ultima dintr-ee, cum a pus-o în scenă. Tot ce spunea Lavangan răscolea sufletul celui tînăr de 18 ani, care a simțit că din acea clipă nu mai poate trăi decît pentru teatru.

Aveam, așadar, 18 ani și mă îmbolnăvisem de ideea că nu mai pot respira decît în teatru: voiam să mă trăiesc în teatru, măcar să-l mătur sau să-i fiu paznic. A început să-mi mai placă medicina și nu mă mai preocupau cursurile respectivului institut. M-am dus la teatrul din Ulaan Baatar și am bătut la ușa pe care scria „conducător artistic“. Am intrat. Înăuntrul, pe un fotoliu stătea acel scriitor și regizor care ne vorbise la institut despre munca lui în teatru :

— Ce vrei, tinere ?

— Vreau să devin actor.

— Cu ce te ocuți ?

— Sînt student la medicină.

M-a privit și m-a alungat aspru „Vezi-ți de medicină !“.

De fapt, Lavangan mă supunea unui test: dacă reveneam, însemna că într-adevăr vreau să fac teatru. Aceasta am înțeles-o cînd am revenit și cînd m-a pus să citesc și să recit o poezie, și cînd i-a spus cuiva : „Fii atent, e ceva în acest băiețandru“. M-a pus să cînt, am cîntat, și m-a chemat după-amiază, cînd, în fața unui consiliu de actori, din 18 tineri numai doi au obținut confirmarea. De atunci începe biografia actorului Ganto-

mur. Un început nebulos și naiv — credeam că voi intra imediat în scenă. Dar mi s-a spus: „N-ai încă școala scenei“. Și atunci am fost dat sub oblăduirea unui maestru, Gomsurem. Acesta m-a vindecat de trac: „Cînd intri în scenă, ești cel mai interesant om“. Mi s-au dat diferite roluri episodice, de însemnătate minimă. Paralel cu descifrarea alfabetului scenei, am urmat cursurile serale ale Universității de marxism-leninism. Celelalte secrete ale teatrului le-am deprins studiînd pur și simplu viața și oamenii cu care intram în contact, uitîndu-mă în jur și memorînd atmosfera unor situații din viață, cu gîndul că trebuie să am un portofoliu cît mai bogat pentru munca mea pe scenă.

Lucrez în teatrul dramatic din Ulaan Baatar de treizeci și doi de ani. Am jucat în peste 150 de spectacole, în sute de reprezentații. Am interpretat numeroase personaje principale din dramaturgia națională și universală. I-am interpretat pe Baron și pe Vaska Pepel din **Azilul de noapte** de Gorki, pe Serghei din **Poveste din Irskutsk** și pe Marat din **Bietul meu Marat** de Arbuzov, pe Paratov din **Fata fără zestre** de Ostrovski, l-am interpretat pe Gheorghi Dimitrov într-o piesă bulgărească despre viața acestui important revoluționar, pe Alexei în **Tragedia optimistă** de Vișnevski, pe Călin în **Sfînta sfîntelor** de Ion Druță, am adus pe scenă figura lui Suhe Baatar, l-am interpretat și pe Lenin în **Omul cu arma**; cu Kairov, care-l joacă pe Lenin, sînt foarte bun prieten; peruca mi-au făcut-o maeștri de la Teatrul Mic din Moscova. Pentru a-l interpreta pe Lenin am făcut ceea ce fac de obicei cînd interpretez un rol istoric: am căutat orice material ce se poate găsi despre viața sa, am vizitat locurile pe care le-a călcat acest titan al Revoluției din octombrie, cu Kairov, care este un mare interpret al lui Lenin, am avut numeroase întîlniri profesionale, i-am căutat și am stat de vorbă și cu alți actori sovietici care l-au întruchipat pe Lenin.

— **Cum vă pregătiți pentru interpretarea unui personaj neidentificat de istorie? Anonimii n-au lăsat în urma lor nici măcar o amprentă papilară.**

— Acești anonimi ajung uneori, datorită dramaturgului, mari personalități ale unei culturi; începi să crezi că ei au trăit cu adevărat; și încerc să-i smulg din țesătura literară și să le dau drumul în viață, operînd un fel de transfuzie: le



**În rolul eroului Nanjin din piesa „Hanul din Șaragol” de D. Namdag**

dau ceva din singele meu, din felul meu de a fi, îi umplu cu viață, cu atitudinea firească față de viață. Simt nevoia să fiu o bancă de sentimente și atitudini umane. Mă uit în jurul meu ca și cum în fiecare clipă ar trebui să dau examen despre clipa precedentă, în măsura în care sînt doctor în știința restituirii faptelor de viață. Dacă ni se va spune: repetați scena interviului cu Gantoniur, uite aici intervine imposibilul: cum să repeți însăși viața? Secretul meu? Da, am un secret. În viața fiecărui om se întimplă lucruri grave, importante. Și în viața mea s-au întimplat lucruri care m-au zguduit. Spre deosebire de cetățeanul X, care trece mai departe și așteaptă alte evenimente ale vieții, încercînd să le uite pe cele care s-au consumat, eu nu doresc să le uit, ci dimpotrivă, încerc să le memorez mecanismul psihologic,

încerc să repet de unul singur grimasele și atitudinile pe care mi le provocase evenimentul acela, moment cu moment. Eu așa îmi înțeleg profesia. Este posibil să am nevoie de acel ghem de reacții în fața unui anumit eveniment. Trebuie să stochez o mie de feluri de a fi ale omului, ca să pot alege, atunci când sînt pus în fața unui rol, pe cel adevărat.

Actorul nu știe ce rol i se va încredința peste cinci ani. Dar el trebuie să fie pregătit pentru indiferent ce personaj. El trebuie să acumuleze stări, să se pregătească temeinic pentru acel personaj care ar putea să-i șoptească printre dinți: tu nu ai știința să mă stăpînești! Personajul îi poate umili pe actorul prea încrezător în talentul nativ. Talentul se cultivă acurînd. Între personaj și actor are loc permanent o bătălie despre care rareori cronicarii de teatru încearcă să scrie. Pentru actor, cunoașterea celor o mie și una de emoții ale ființei-om este o chestiune de meserie: acestea sînt instrumentele lui de lucru. Dacă pregătesc un personaj cu poziție socială înaltă, de pildă un prim-ministru, încep să meditez asupra următoarei idei: ce poate face funcția de prim-ministru dintr-un om, cum îl modifică ea, cum îi stratifică sentimentele, cum îi ordonează timpul și cum îi selectează gesturile? De un prim-ministru depind atîtea lucruri! Ce poate face el, în cele cinci minute care înseamnă timpul lui liber, numai al lui? Mă preocupă atît de mult aceste probleme ale personajului încît uneori zile întregi îmi spun că sînt prim-ministru, cred că sînt prim-ministru. Mă supun eu însumi unei experiențe cumplite, mă probez, încerc tot arsenalul de care dispun, să văd: rezist sau nu în pielea unui ministru? Este posibil ca personajul să mă bată pe umăr, să se uite la mine cu neîncredere... Important nu este aspectul exterior, faptul că și eu, ca și personajul, am două miini și doi ochi; important este să am tensiunea idealurilor lui, combustia sentimentelor sale. Trebuie să măninci un pumn de sare împreună cu omul de lingă tine ca să ajungi să-l cunbști. Dar pe un personaj? De aceea cred că dincolo de diploma care îi atestă parcurgerea unor cunoștințe teoretice, actorul trebuie să încerce să obțină o diplomă de la viață.

**— Cum învățați textele? Ușor, greu? Aveți nevoie de sufleur?**

— Nici vorbă să pot învăța textul pînă cînd nu-i înțeleg pînă în străfunduri întreg conținutul. După aceea am să-l învăț, sigur că am să-l învăț.

Dacă am nevoie în permanență de sufleur? Nu-mi plac sufleurii. Te stinghesc. Cînd ai nevoie de el, tocmai atunci nu e. Sau îți suflă: „skrbbtzsgg“ Ce? Ce-ai spus? Nu înțelegi nimic. Nu, nu e în regulă.

Dimineața la orele 6, cînd mîntea este foarte limpede, mă uit bine în text e cel mai bun sufleur. Situația, starea psihică a actorului însuși este în permanență dilematică. Dacă spectacolul prezentat a fost de succes, nu pot dormi, pentru că din nou îmi va defila lent în mîntea filmul spectacolului, moment cu moment, felul cum au reacționat spectatorii: nu mă pot liniști. Poate că mecanismul este același ca și al emoțiilor din viață pe care încerc să le rețin. Repet deci imaginile, pentru a le întări în memorie. Deci, dacă am succes, nu dorm. Iar dacă nu am succes, chiar că nu mai dorm deloc, sînt foarte mohorît, le arăt alor mei: uite cum trebuia să joc! Ai casei privesc și nu mă pot ajuta cu nimic. Așa poți ajunge lesne la neurastenie. Iar lumea zice: profesia de actor? Este o meserie veselă, fără griji.

**— S-a stabilit că în timpul spectacolului actorul slăbește cu cîteva kilograme.**

— Slăbesc efectiv cînd am de-a face cu un rol nou. Munca actorului este o muncă grea. Poate și de aceea este atît de frumoasă. Dar ești permanent bîntuit de teama insuccesului. Chiar dacă cel mai recent spectacol a fost foarte bine primit, dar asta nu înseamnă că nu va veni o zi în care, cu toată strădania mea, nu voi mai fi întîmpinat cu flori.

**— Ne spuneți ceva despre familia dumneavoastră?**

— La 51 de ani, am cinci copii, patru nepoți: sînt un om bogat.

**— Ce credeți: oamenii vor renunța vredată la teatru?**

— Omul fără teatru este imposibil de imaginat. Cît va trăi omul, va exista și teatru.

Să mă explic. Uite, mie nu-mi place cinematograful. Am jucat, ce-i drept, în vreo zece filme, dar am impresia că cinematograful se opune progresului, este împotriva naturii vie a omului. Sigur, este punctul meu de vedere subiectiv, dat fiind că privesc cinematograful și dinăuntru. Omul vrea viață proaspătă, iar

teatrul este tocmai viață proaspătă. Scopul omului este să rămână om. Arsenalul tehnic progresează și tinde să-l înstrăineze pe om de el însuși și de colectivitate. La ora când vezi filmul, actorul care evoluează pe ecran este în cu totul altă parte, și nu are cum reacționa în funcție de starea ta sufletească. Actorul care evoluează pe scenă este el însuși în fața ta, îți simte respirația, îți aude gândul, îți percepe bucuria, refuzul, ne-

dumerirea, întrebările. În funcție de tine, spectator, reprezentarea din această seară este mai sobră, mai lentă sau, dimpotrivă, tînără, scăpărătoare, ardentă.

Personal, în film mă simt prizonier. Regizorul îți spune: „Nu te mișca, stai numai aici”; pe cînd în teatru, cînd se deschide cortina, totul depinde de mine: mă simt un om liber.

Moscova, 26 aprilie 1986

*„Rampa”,  
acum 50  
de ani  
septembrie  
1936*

Încă e foarte cald, și bucureștenii grăbesc spre cele **Trei fete cucuiete**, opereta „Cărăbușului”, cu Tănase, Elena Zamora, Ion Talianu, Al. Giugaru. E un amurg de vară înalt, fără nori, răsfrînt peste grădinile inmiresmate. ● Cei care rămîn acasă deschid aparatele de radio sau potrivesc la urechi „galenele”. După semnalul „Atențiune! Aici Radio-București”, muzică originală de I. Nonna Ottescu, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu... ● Prietenii au petrecut la Gara de Nord delegația română care participă la Congresul de teatru de la Viena. Vor fi ascultați cu atenție Ion Livescu („Teatrul ca factor educativ în mase și în special la sate”) și Maris Filotti, conferințind des-

pre succesele românești în stagiunea trecută. ● La grădina „Izbinda” din Calea Văcărești, actrița Sidy Thal repurtează un mare succes în piesa **Umbra galbenă**. ● Potrivit „Rampei”, în U.R.S.S. se instituie titlul de „artist popular” (artist al poporului). Printre cei 13 artiști care l-au primit se numără Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. ● „Se dă ca pozitivă știrea” că Ion Vasilescu scrie muzica spectacolului **Alhambra Melody**. Actori de frunte primesc grabnic partiturile. Printre ele, șlagăre fredonate și de nepoți: **Hal acasă, pușor** (interpret Titi Botez) și **Glasul roților de tren** în tălmăcirea Agniei Bogoslava. ● La Național, Ion Finteștearu se tînguie după caseta cu avuții. Îi controlează suspinele Ion Șahighian. Va fi un **Avar** antologic. ● Tony Bulandra își potrivește bicornul lui Napoleon. Piesa — de duzină — are situații tari, dar mai tare este gestul coanei Lucica de a interpreta rolul... mamei împăratului. ● Pe hirtie și pe teren, Capitala prezintă următo-

rea „geografie teatrală”: Național, „Regina Maria”, Comedia, „Teatrul Vesel”, Cărăbuș”, „Alhambra”, „Liga Culturală”, „Renașterea”, ● Se vînd la licitație lucrurile dramaturgului A. De Herz. Creatorul piesei noastre de salon, răsfățatul scencilor de la începutul veacului, n-a putut asigura urmașilor „ziua de mîine”... ● La Opera Română, ultime acorduri în prag de premieră. **Maeștrii cîntăreți din Nürnberg** sînt Ștefănescu-Gongă, Niculescu-Basu, Nae Secăreanu. ● Ardelenii comemorează personalitatea olteanului Gib Mihăescu, stins de curînd. Cortină festivă la Cluj — **Pavilionul cu umbre**. Regia, N. Neamțu-Ottonel. ● La Iași, dirlogii „mîncăgei” lui G. Ciprian sînt ținuți de G. M. Zamfirescu, regizorul. ● Stagiunea se deschide la 12 septembrie cu **Apus de soare**. George Calboreanu îmbracă întiași dată hlamida „sfîntului de la Putna”. O primise de la Nottara.

I. N.