

Cu

Victor Ioan Frunză

despre

- un neuitat profesor de regie : Mihai Dimiu
- basmul — parte a programului regizoral
- „Dragonul“ : un succes-bumerang
- regizorul cu idei scenografice

o convorbire realizată de
PAUL TUTUNGIU

— În discuțiile pe care le-am avut cu diferite personalități ale vieții teatrale a apărut ideea că venirea spre scenă a unei valori (cum consider că sinteți dumneavoastră) are anume determinante, se explică și prin unele întâmplări semnificative survenite în copilărie, în familie, în mediu. Ce anume în viața dumneavoastră v-a îndreptat către teatru, domeniu al fascinantului și al fragilului ?

— N-aș putea să spun cu precizie, să relatez niste evenimente : știu însă că de foarte mic am vrut să fac teatru. Inițial vroiam să mă fac actor. Mai târziu am și produs un spectacol, pe care l-am regizat când aveam 11 ani.

— Regizor, la 11 ani ? Era, probabil, un spectacol... în familie.

— Nu. Era un spectacol la școala unde învățam — școala 82 din sectorul 6 (așa era numerotat atunci) — jucat ca la carte, pe o scenă. Școala avea o sală de spec-



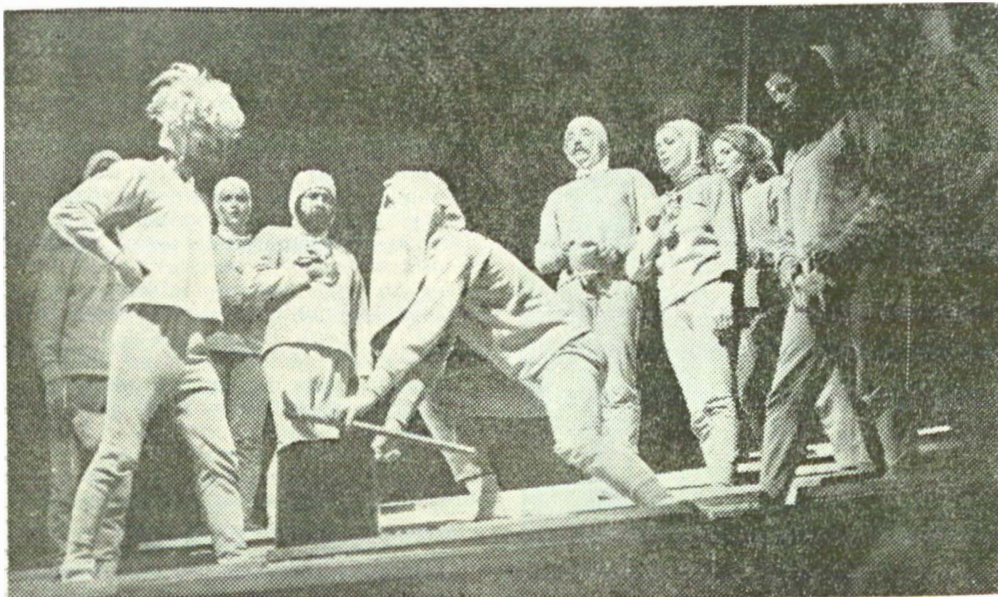
tacole în toată puterea cuvintului, cu scenă dotată, cu vreo 400 de locuri... Asta să zic că ar putea să fie un început.

— Ați „operat“ și atunci asupra textului ?

— Din câte mai tin minte, am scris și scenariul, l-am pus în scenă, am făcut decorurile, programul de sală... Din punct de vedere tehnic, tot ce era acolo semăna a mizanscenă. Pe urmă am vrut să devin actor, eram chiar convins că pot să fac meseria asta, și am dat concurs la Școala populară de artă din București. Eram în anul întâi de liceu, și pentru că la actorie nu mai erau locuri, am dat la regie, am intrat, și așa, ușor-ușor, m-am convins că n-am ce căuta în actorie.

— Așa s-a făcut că, peste câțiva ani, în 1976, ați intrat la I.A.T.C., la regie, concurând pentru unul dintre cele trei locuri.

— La proba eliminatorie, am avut cinci subiecte : o improvizație, o povestire scenică sau cinematografică pe trei cuvinte date, descifrarea situației conflictuale dintr-o imagine care ne-a fost prezentată.



„Dragonul” de Evghenii Șvarț, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1981

conceperea unei secvențe cinematografice după un text din Rebreanu, caracterizarea personajului Catavencu din *O scrisoare pierdută* și analiza de imagine la un film, nu-mi mai amintesc oare.

— În legătură cu Institutul de teatru din București există părerea aproape unanimă că reprezintă o sursă de cadre foarte bine pregătite atât în regie, cât și în actorie: faptul că am avut și avem regizori de talie europeană și mondială se datorează și existenței acestui institut. Din 1981, cînd ați absolvit, au trecut șase ani; aveți deci o perspectivă asupra institutului. Vă rog să evocați aspectele pe care le considerați demne de semnalat.

— Vreau să spun de la început că în institut am avut o mare şansă: am avut un profesor excepțional, pe Mihai Dimiu. Nu știu dacă l-ați cunoscut...

— Da, l-am cunoscut, în împrejurări de născut.

— Îmi place să-i evoc personalitatea de cite ori am ocazia: realmente, cred că pentru mine și pentru colegii mei, printre care Dembinski, Tompa, Mihalache, el a fost năi mult decît mentor și pedagog: se stabilise o legătură foarte caldă, și chiar sistemul de predare pe care îl aplica profesorul Dimiu era cu totul deosebit. În afară de, să zicem, stricta specialitate (fragmente de spectacol pe care le realizăm noi pentru examenele

de ani), profesorul nostru invita (sau mergeam în vizită la) tot soiul de personalități. Așa i-am cunoscut pe pictorul și scenograful Sever Frentiu, pe medicul neurolog Dumitru Constantin, pe pictorul Yannis Papas și pe mulți alții. Erau un fel de colocvii pe teme libere, care în aparență nu țineau de pregătirea noastră pentru meserie, dar numai în aparență. Am avut drept oaspete la curs pe antropologul Cantemir Rîșcutia și am discutat probleme de antropologie: poate că aceasta n-avea legătură directă cu teatrul, dar ni se oferea astfel posibilitatea de a explora niște zone care la un moment dat pot fi deschise către teatru. În suși faptul că trebuia să ne pregătim pentru aceste întîlniri din domenii foarte diverse însemna foarte mult — îmi dau seama azi — pentru noi. Toate acestea se instituiau într-un sistem care pînă la urmă dobindea coerență: pregătirea regizorului devenea plurivalentă în adevăratul sens al cuvîntului.

— Teatrul s-a dovedit a fi o artă cu statut de autonomie, dar născută dintr-o sinteză de arte și de științe. Directorul de scenă, în accepția modernă, este un Pico de La Mirandola al secolului XX; viziunea sa artistică trebuie să se bizule pe o formație enciclopedică. Cred că asta viza profesorul Dimiu, și poate acesta este un alt secret al școlii românești de teatru.

— Viza, în primul rînd, să dezvolte gustul viitorului regizor pentru științele



„Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte” de Petre Ispirescu, Brăila, 1982

plurivalente și științele univoce, dar care pot aduce o lumină tulburătoare în lumea omului; de aici și întâlnirea cu antropologul.

Am avut și o întâlnire cu un inventator, un om foarte original — inginerul Justin Capră, care ne-a vorbit, despre tehnică, despre matematică, despre dezvoltarea computerelor; de atunci mă interesează foarte mult cibernetica, ar fi prea mult să spun că studiez domeniul respectiv, însă mă documentez. A fost o întâmplare care cu siguranță m-a marcat.

Prin anii 1973—1974, mergeam la repetițiile conduse de Liviu Ciulei la **Elisabeta I** de Paul Foster și pe urmă am văzut premiera. Pentru mine, imaginile celui spectacol au însemnat un etalon. Nu mă refer la calitate. Poate că dacă l-aș revedea acum, l-aș judeca altfel.

— Dar a însemnat foarte mult în ceea ce am putea numi alfabetizarea regizorului tinăr.

— Da, da, exact. Și acum acel spectacol este pentru mine un punct de reper.

— Vrei să spunei că de atunci ai început a deprinde exprimarea prin imagini scenice?

— Pe vremea aceea nu eram student la institut, urmam Școala populară de artă, deci nu aveam, să zic așa, o apetență pentru studiul riguros. Însă ca nivel de receptare, ca modalitate de a înțelege teatrul, pentru mine atunci a apărut limanul.

— Să ne întorcem la profesorul Mihai Dimiu.

— Îmi amintesc cum încerca tot timpul să ne împingă în față, să ne determine să lucrăm cât mai mult. Sistemul de învățămînt în Institutul de teatru presupune niște examene de măiestrie regizorală (așa se numeau atunci) — înscenarea unor fragmente de teatru. Pe lângă această obligație, profesorul nostru căuta să ne facă să lucrăm și în afara programului de învățămînt. Pe mine m-a trimis (eram în anul II) la Teatrul popular din Cimpina să montez un spectacol. Dimineața eram la cursuri, seara repetam acolo și mă întorceam a doua zi dimineața.

Profesorul Dimiu avea un sistem extraordinar de a ne activa, era un catalizator, un ferment.

— „Cazul Cimpina” pune o problemă de principiu: a da studenților responsabilitatea, dar și posibilitatea de a construi un spectacol pentru public.

— Pînă și examenul de diplomă, pe care l-am dat la Piatra Neamț, se datorează în primul rînd profesorului meu: în mod obișnuit, mi-aș fi susținut examenul la clasă...

— La Piatra Neamț ai pus în scenă **Dragonul** de Evghenii Svart. Piesa ai propus-o dumneavoastră?

— Nu. Eu aveam altă propunere. Dar am avut o discuție cu secretarul literar Paul Findrihan și am adoptat propunerea teatrului. Am avut la dispoziție vreo două luni; perioada de pregătire a fost minunată, am colaborat cu scenografa Doina Antemir și cu muziciana Silvia Ilies. Am lucrat toți trei în echipă: o idee definitivată în decor trimitea la o anumită idee muzicală pentru clipa cînd avea să intre în viață scena respectivă, îmi sugera și mie idei de rezolvare a anumitor momente; era un flux de creație foarte generos, pe care, după aceea, am reușit să-l prelungesc pe scenă, în strînsă colaborare cu actorii. La Piatra Neamț există un anume climat creator, instaurat în timp, prin numeroșii regizori care au pus în scenă acolo, prin diferitele lor sisteme de lucru cu actorii, plus o stare de spirit specifică, ademenitoare, încurajatoare, începînd de la portar, pînă la director.

Aceste premise ne-au permis să „livrăm” spectacolul **Dragonul** așa cum l-am dorit: cum am constatat pe urmă, în decursul anilor, la Piatra Neamț nimeni

nu se opune ideilor novatoare. sau, altfel spus, nimeni nu se miră. Ceream, de pildă, un anumit element de decor mai complicat. Cei solicitați se apucau imediat să-și bată mintea, căutând soluția ideală. Ceream actorului o interpretare mai neobișnuită; imediat, actorul își pune mintea la contribuție; nu era o stare de expectativă, ci una de inițiativă. Nimeni nu stătea pe margine, să se mire: „Domnule, cine a cerut asta aici?”

— „Climatul de la Piatra Neamț”
so vădea a fi o stare de întîmpinare.

— Sigur că mă întrebau: de ce? de ce facem așa? — și era normal, pentru că nu li se cerea o supunere oarbă. Îmi desfășuram sistemul exegetic, iar ei mă contraziceau de multe ori. Rezultatul? Se făcea treabă. Asta este cel mai important, nimeni nu te învăța să fii „cuminț”, „să stai în banca ta”, dimpotrivă, toată lumea te incita către îndrăzneală, către inedit, și asta mi se pare că a fost condiția esențială pentru realizarea spectacolului **Dragonul**.

Aș spune chiar, după experiența pe care o am acum, că acel climat de lucru a însemnat poate mai mult decît gîndirea mea de autor de spectacol: din păcate, așa ceva se întîlneste destul de rar în teatre. Există un fel de boală (nu peste tot, însă o putem decela, ici-colo) care trage înapoi actul de creație, îl inhibă, ba se ajunge și la discuții de altă natură decît artistică.

Sigur că șansa spectacolului a venit și de la actori, unii excepționali: Gheorghe Dănilă, Paul Chiribută, Carmen Petrescu, Mihai Căfrița erau tot timpul în alertă creatoare.

— Înțeleg că decorurile nu v-au fost „oferite”, ci le-ați provocat.

— Am un sistem de lucru strict personal în legătură cu scenografia. Îmi place să solicit în acest scop și contribuția actorilor, adică încercăm să găsim împreună o soluție.

— De la început, deci, îi inițiați în vizitunca asupra spectacolului...

— Da. Și încerc să stimulez scenografia pe această cale. Chiar dacă inițial îmi imaginez altfel decorul, nu încerc să-mi impun punctul de vedere — decît, poate, în ultimă instanță, atunci cînd e absolută nevoie de un element concret de care vreau să leg ceva anume. Încerc să obțin de la scenograf repere plastice în întîmpinarea ideilor mele de mizanscenă; și, de cele mai multe ori, sistemul acesta de lucru dă rezultate foarte bune nu numai cu scenograful, ci și cu actorul.

Nu adopt o tehnică de lucru impresionistă, pentru că nu mi se pare esențial a fixa niște coordonate de mișcare sau de stare a personajului printr-o indicație directă. Procedeu acesta nu dă niciodată rezultate. Am avut prin anul întîii de facultate, cred, un moment dificil: montam un fragment dintr-o piesă și deși actorii erau disciplinați și ascultau perfect ceea ce le spuneam, și totul ieșea corect, ordonat, caligrafic, simțeam că nu semăna a teatru, nu avea carne, nu avea singe... S-a întîmplat că am fost atunci la **O scrisoare pierdută** la Teatrul „Bulandra” și am văzut că deși concepția regizorală, ideile erau direct expuse, fiind în același timp extrem de personale, totodată era vie în interpretarea actorilor, se simțea că gîlgiile de sevă tot jocul, ceea ce în spectacolul meu nu se întîmpla. Deosebirea era că la mine actorii ascultau de indicații precise, dar nu le trăiau, sau nu adoptaseră ideile mele, ci le executau. Pe cînd în spectacolul de la „Bulandra” ideile regizorului erau trăite de actori, adoptate. Atunci am înțeles că a impune actorului o conduită de interpretare este greșit.

Firește că spectacolul trebuie să aibă o linie, o idee care să-l guverneze, dar concepția regizorală trebuie să ajungă la actor pe alte căi decît cele administrative, dictate de poziția privilegiată a regizorului.

— Următorul dumneavoastră spectacol a avut același răsunet ca **Dragonul**?

— Următorul n-a avut audiență tocmai din cauza **Dragonului**, și trebuie să vă spun că mult timp am suferit de pe urma primului meu spectacol: făceam altele, destul de bune, și totuși se vorbea tot timpul despre primul...

— Așadar, vorbim despre **Tinerete fără bătrînețe de Petre Ispirescu, la Brăila**. Era o dramatizare?

— Am pus în scenă basmul cuvînt cu cuvînt, exact cum îl povesteste Ispirescu. Nu cred că se cheamă dramatizare ceea ce am făcut. Adică, n-am scris dialoguri.

— De ce ați optat pentru acest text? De la un basm ați trecut la alt basm?

— Basmul face parte din programul meu regizoral. Mă preocupă anumiți eroi, cum ar fi Făt-Frumos, care aspiră către veșnicie... Și Faust, și Don Quijote... O anume zonă tematică populată de eroi care trăiesc tentația devenirii și care suferă niste eșecuri, paradoxal, dătătoare

de speranță, și nu generatoare de scepticism: asemenea unei raze de lumină într-o mare de întuneric, care face să sporească puterea luminii. Aparținind acestei zone de preocupări, basmul lui Ispirescu m-a interesat în primul rând din punct de vedere filozofic. Devenirea lui Făt-Frumos, aspirația lui către absolut, către veșnicie, transformarea lui, îmbătrânirea (evident, lupta lui nu se duce împotriva îmbătrânirii fiziologice!). Era vorba despre un fel de scleroză, mai puternică și mai periculoasă, de o oboseală mai mult decât de o îmbătrânire, și am realizat spectacolul acesta așa, din tot sufletul, am ținut foarte tare la el. Însă n-a avut ecou. L-am prezentat, dacă nu mă înșel, la festivalul „Restituiri dramaturgice” de la Botoșani, în 1982; acolo a fost foarte bine primit, însă, din păcate, a fost considerat în afară de concurs, nu era înscris de la început, nu mă interesase neapărat concursul, premiul: însă pe urmă a dispărut pur și simplu, a murit. L-a văzut un singur cronicar... Cred și acum că era de aceeași factură ca și **Dragonul**, în orice caz așa l-am dorit, chiar dacă era mai modest ca desfășurare scenografică și actoricească...

— Cu ce scenografi ați colaborat?

— La **Tinerete fără bătrînețe** am lucrat cu Delia Ioaniu, care lucra pe vremea aceea la Teatrul de păpuși din Brăila și care a realizat aici o adevărată creație scenografică. Mă gândesc în primul rând la acel dispozitiv scenic bazat pe măști puțin supradimensionate față de chipul omenesc, prin care se realiza un joc subtil între chipul omenesc real și efigia lui, care îmbătrânea pe parcurs.

— Spectatorul putea să vadă concomitent omul așa cum arăta el inițial și masca agonisitoare de timp. Aceasta era aplicată pe față?

— Nu. Actorul o purta ca pe un talisman. Și-o ținea dinainte, vorbea, iar prin gestica pe care i-o suprapunea dădea expresie măștii; uneori dădea masca la o parte și își continua acțiunea.

— Foarte interesant! Această idee aparține scenografului sau regizorului?

— A fost a noastră, a amândurora: s-a născut, cum vă spuneam, prin sistemul meu de lucru cu scenografia: ideea „coabitării” măștii cu personajul era cuprinsă în caietul de regie. Acel spectacol aș vrea să-l reiau, căci a însemnat foarte mult pentru mine, a fost un pas înainte

față de ceea ce făcusem până atunci, și chiar am avut o secretă mîhnire că n-a avut succesul meritat.

— Povestiți-ne câteva scene...

— La un moment dat, Făt-Frumos ajunge în Valea Plîngerii cu un copil.

— Copilul apare ca personaj și în basm? Parcă nu...

— Bineînțeles că nu. Dar copilul era doar o imagine, nu avea replică, textul rămînea neschimbat, cel binecunoscut.

— Recunosc aici tehnica introducerii unui personaj posibil.

— Copilul era deci tot Făt-Frumos; eroul se întîlneste cu sine însuși pe cînd era mic, și acest Făt-Frumos copil îi înmînează masca de bătrîn, luîndu-i în schimb masca de tînăr. Așa îmi imaginasem eu că îmbătrînește Făt-Frumos, și așa se face că se întoarce acasă bătrîn.

— După cîte imi amintesc, în basm se întoarce tînăr și îmbătrînește pe măsură ce se apropie de casa bătrînească, de ruinele el...

— Aveți dreptate, însă n-avea sens să refac tot drumul lui pînă acasă, mai ales că spectacolul era destul de scurt (vreo oră și un sfert). Astfel că Făt-Frumos îmbătrînește în Valea Plîngerii, treptat.

— Și altă scenă?

— Chiar la început imaginasem un povestitor, derivat, ca personaj, dintr-un bătrîn care apare în basm la o întretăiere de drumuri. Am făcut din acest bătrîn un fel de demiurg, un Făt-Frumos care o mai pățise și el odată... mi-am imaginat că este unul care se înțeleptise de pe urma unei asemenea aventuri și care începea să povestească.

— Un Stan Pătitul în ipostază eroică.

— Acest bătrîn începea să povestească cum s-a născut Făt-Frumos și, în timp ce povestea, imaginile se succedau aproape tautologic: la nasterea lui Făt-Frumos scena era îmbrăcată într-o pinză ca o catifea, cineva lua o bucată din pinza asta, o înfășura ca pe un copil și scotea o mască, iar din spatele măștii apărea Făt-Frumos. Singurul adăos la text era că unul dintre curteni începea să strige: să nu faci asta, să nu spuni asta — un avertisment că dacă Făt-

frumos va cere tinerele fără bătrînețe, se va petrece o dramă. Am vrut ca par-tea de început să aibă ceva de tragedie greacă și am luat modelul corului antic.

— Măștile n-au fost desecori folo-sile în teatrul profesionist românesc, pentru că, probabil, nu s-a meditat in-deajuns asupra extraordinarelor lor posibilități de expresie. Sava a încercat să pună Macbeth cu măști, ajunsese pînă în faza de repetiții, dar, datorită unor rivalități meschine între el și alți confrăți, spectacolul nu s-a mai produs; totuși, a rămas în istoria tea-trului nostru ca o încercare intere-santă. Mi se pare că utilizarea măștii ar trebui mai asiduă explorată, pen-tru că reprezintă pentru scenă o sursă extraordinară de adevăruri artistice.

Fluxitatea măștii stimulează mai mult imaginația spectatorului, oricît de mo-bilă și de expresivă s-ar arăta, de la secundă la secundă, fața actorului. Am observat aceasta la alți confrăți ai dumneavoastră, care au încercat măș-tile pe scenă, însă n-au perseverat.

— Încercam să adaug un element nou ; așadar, figura omului coexista cu masca. în anumite momente puteam vedea și fi-gura actorului : ei bine, încercam, odată cu jocul măștii, să-i arăt spectatorului încă un element foarte expresiv, și anume mina omenească, mina vie. Aproximarea aceasta între masca fixă (făcută din lut) și jocul miinii dădea o impresie cutre-murătoare.

— Demersul creator întreprins în Tinerele fără bătrînețe și viață fără de moarte mi se pare a dovedi ma-turitate artistică deosebită : în primul rînd, pentru că acest basm este unul dintre miturile românești extrem de

originale (de altfel, a fost adus în dis-cuție și de cercetările care pun pro-blema existenței unor alte vîetăți ra-ționale în spațiul cosmic) ; acest mit face parte din fondul de permanențe spirituale românești ; cu asemenea texte, în înscenări demne de ele, am putea merge cu fruntea sus la festi-valuri internaționale.

— Sînt de aceeași părere. De aceea, dorisem ca spectacolul meu să trăiască indeosebi prin imagine. Cuvîntul nu era un auxiliar, dar era rostit numai atunci cînd era absolut nevoie de el ; erau in-tervale de 10—15 minute în care nu se vorbea ; muzica și imaginea spuneau atunci mai mult decît cuvîntul.

— Muzica era originală ?

— Nu. N-am avut posibilitatea să ob-ținem o compoziție originală. așa că am luat dintr-un compozitor contemporan care mi se pare de prim rang — Yannis Vangelis. Modul lui de a compune are o structură aproape simfonică, nu în sen-sul clasic — el compune o muzică mo-dernă, operînd cu tot soiul de instru-mente electronice, cu sintetizatoare de sunet, chiar cu elemente de muzică con-cretă... La un moment dat, în spațiul acesta sonor electronic, rece, el aduce vo-cea omului ; caldă, deși uneori imper-fectă, aceasta dă o tensiune emoțională extraordinară.

— Cu ce trupă v-ar plăcea să re-luați acest spectacol ?

— Știu eu ? Poate la Piatra Neamț, poate la Arad (unde se află acum o trupă bună...) Nu m-am gîndit încă.

— Ce spectacole au urmat ?

— Cîteva montări pentru copii. Aș vrea să ne oprim la Cunoștințe peste cu-

Dan Bădărău în „Apa” de D. Solomon, Teatrul de Stat din Oradea, 1984





noștințe, realizat după o carte de Marin Sorescu. Am luat un premiu cu acest spectacol în „Cîntarea României”. Poate pentru prima dată am avut eu o idee scenografică, și l-am rugat pe scenograful să mă urmeze.

Am imaginat o cutie de mari dimensiuni, ca un fel de cameră, cu pereți, tavan și podea din hirtie — scena. În spațiul acesta se aflau găleți mari cu vopsele și pensule, și copiii erau invitați să-și facă singuri decorul, să și-l picteze. Li se spunea : „Acum acțiunea se petrece într-o pădure”, sau „într-o vale”, sau „la munte”. Copiii veneau și își desenau decorul, așa cum îl vroiau ei, cu personaje cu tot. Era o experiență extrem de interesantă. Am niste fotografii. Spectacolul avea o structură aleatorie. Numai momentele importante erau fixate cu actorii, restul se desfășura cumva la întîmplare, pentru că de multe ori copilul își imagina niste decoruri sau niste ambiante la care noi nici nu ne gîndisem ; de pildă, un moment se petrecea în Deltă, iar reprezentarea copilului despre Deltă era absolut fantastică, în primul rînd modul în care desenase soarele. Își imagina niste păsări nemaivăzute, coborîte dintr-o lume inexistentă... Tot spectacolul era asadar structurat pe ceea ce își imaginau copiii. Nu pot să uit bucuria cu care copiii creau lumea aceluia spectacol !

După aceea am mai încercat și alte spectacole pentru copii.

— Următorul moment important ar fi Apa de Dumitru Solomon, scenariu pe care l-ați montat la Oradea pentru Săptămîna teatrului scurt. Să vorbim despre acest spectacol. Ați gîndit mult asupra lui ?

„Cetățeanul invizibil” de D. Solomon după Ilf și Petrov, Teatrul Dramatic din Galați

Dan Bădărău, N. Barosan și Ileana Iurciuc în „Fata Morgana” de D. Solomon, Teatrul de Stat din Oradea



— Aș putea să spun că m-am pregătit pentru acest spectacol încă din facultate; am mai montat atunci câteva schițe dramatice de Dumitru Solomon. Cred că tot timpul am vrut să pun în scenă **Apa** și tot timpul am simțit că nu sint pregătit. Poate că, în subconștient, am acumulat, de-a lungul anilor, datele necesare. Concret, m-am pregătit cam cu două luni înainte de a începe repetitiile. Și am făcut spectacolul în două săptămîni și ceva, hai să zic trei.

Paradoxal, am pornit cu ideea unui pariu tehnic și nu a unui artistic; am vrut să găsesc expresia concretă a metaforei propuse de autor. El vorbește acolo despre apa care urcă, urcă pînă cînd acoperă personajele, și personajele se transformă în pești, și am fost muncit de ideea aceasta, de a vizualiza metafora, de a face o metaforă „în carne și oase”. Multă vreme, preocuparea mea a fost de a găsi o soluție teatrală piesei, care era de fapt un scenariu radiofonic. Am lucrat cu scenograful aproape o lună, devenisem tehu de cap. Îmi amenajisem acasă un acvariu la care mă tot uitam, și încercam să-mi imaginez cum poate căpăta concretele fluidul acesta, care în piesă însemna și altceva.

— Așteptați ca acvariu să vă provoace o imagine artistică?

— Priveam apa: aveam niște personaje mici făcute din lut și le mai scufundam din cînd în cînd. Îmi imaginam cam cum poate să se miște cineva, cam în ce stare se află cînd îi ajunge apa pînă la limita suportabilului. La un moment dat, cineva a deschis ușa camerei: o lumină ca o lamă venea dinspre ușă și fanla acéea se decupa în acvariu. Așa am descoperit ideea tehnică. Ați văzut spectacolul?

— Nu l-am văzut.

— Un element principal era o ușă, ușa pivnii; lumea de dincolo, din afara pivnii, mi-a apărut deodată proiectată. Imaginați-vă un fundal negru în care se decupa o ușă, cu toc cu tot. Cu ajutorul unui sistem de proiectie plasat în spate (aparate automate de proiectat diapozitive), prin ușa aceasta se vedeau imaginile realității înconjurătoare. Erau tot soiul de imagini, sute de imagini color care bombardau ușa.

— Erau imagini din lumea modernă?

— Da: imagini ale bursei din Londra, tanchiști pe străzile unor orase pasnice,

pămîntul văzut dintr-o navă cosmică: erau sute de imagini, pentru că proiecția se făcea rapid. Din momentul în care apa începea să crească aveai senzația că ușa se ridică pe perete și că o ia și la stînga și la dreapta, deci tot mediul dinăuntru (datorită acestui punct de reper care era ușa și care se misca pe tot fundalul) dădea senzația de a fi lichid. Apa, ca atare, o realizam cu niște cilindri de circa șase metri, cu o grosime de doi metri, care erau împinși pe scenă. Era ca un mil, apa asta. Pe acești cilindri erau desenate, pictate, siluete omești, resturi ale civilizației „de afară”, ca și cum venise apa și adunase în drumul ei totul: cilindrii erau împinși în scenă de către masiniști îmbrăcați în negru, cu cagulă pe cap. Datorită jocului de lumini, spectatorul nu realiza adevăratele dimensiuni ale cilindrilor: aceștia păreau enormi. Înăuntrul cilindrilor, actorii erau rostogoliți ca în valuri. Lupetei personajului de a scăpa din valuri continuau să i se suprapună imaginile lumii de afară. Am avut un maestru de lumini foarte bun: nici unul dintre cele 60 de aparate amplasate pentru luminarea spectacolului nu funcționa mai mult de o secundă sau două, și totuși chipul actorului se vedea, iar lumina pica mereu din altă parte, așa cum se reflectă ea într-o apă care clipocește.

— La spectacolul acesta apare evidentă o deplasare de accent de la cuvînt spre imaginea scenografică... Este alci o influență a școlii poloneze?

— Nu. Chiar am o poziție, să spun așa, retractilă față de teatrul polonez. Teatrul polonez mi se pare „uscat”, desi apelează foarte mult la imagine. Apeland și eu mult la imagine, însă în relație cu actorul, cu jocul lui.

Mie mi se pare că în teatrul polonez (e adevărat că am văzut foarte puțin, documentarea mea se limitează la niște caiele de regie și la unul sau două spectacole) se observă o anume „uscăre” a actului artistic, o anume artificialitate, care sigur că e proprie teatrului în general, dar în teatrul polonez lipsește în prea mare măsură elementul omenesc.

— E o părere insolită. Mie mi se pare că noua școală de teatru de la Cracovia începe să deplaseze accentul dinspre teatrul tradițional spre imaginea plastică, încercînd să vizualizeze în mod inedit, în special „psihotablouri”.

— Am văzut un spectacol de Jozef Szajna. Actorul era ghuit de sistemul

de senine, subsumat acestuia, nu înglobat în mod autentic.

— Și totuși, metafora esențială a spectacolului Apa — așa cum mi l-ați prezentat — este rezolvată scenografic. Aici pare că nu mai interesează mimica actorului, nici vocea lui... atît de categorică și în același timp atît de plurivalentă este metafora, încît mă întreb dacă nu cumva elementul actor apare ca factor subsumat.

— Am mizat foarte mult pe actor în acest spectacol. Am avut trei actori cu o condiție fizică ieșită din comun și care au exersat enorm; efortul fizic era cumplit. Sigur, exista riscul să se alunece în teatrul de animație; actorii trebuiau deci să dea imaginii plastice dimensiunea trăirii, astfel ca mișcarea să exprime transformarea lor în pești, trecerea în alt regn. Daniel Ursu, de pildă: întins pe jos, din felul în care își ținea picioarele, se rostogolea, se cambra, dădea senzația... nu neapărat de pește, ci de transformare larvară a omului; și în același timp își ironiza noua condiție, transforma replicile în imagini, replici ca „Vedeți ce bine îmi sade cu aripioare?” Cu Nicolae Barosan și Dan Bădărău, alcătuiau un trio perfect: aceasta a fost o condiție esențială pentru realizarea spectacolului. La sfîrșit, simțeam nevoia unui imn, a unui cîntec fără cuvinte, care să traducă în sunet ceea ce se întîmplase pe scenă. Am apelat la un cor din Oradea, „Camerata felix” plasat sus, la galerie, cînta fără vorbe un fel de colind din Ardeal. Muzica, debarasă de text, avea accente sfîșietoare; nu era o melodie populară, era ca o incantație. Această prezentă „pe viu” dădea o dimensiune specială finalului. Era o traducere, să zic așa, în limba sonoră, a ceea ce se văzuse pe scenă.

— Încercați să realizați prin muzică o stare care să potențeze imaginea scenică. Mulți regizori de teatru uită să

apeleze la această modalitate de expresie.

— Socotesc muzica un element care va deveni foarte important în spectacol în următorii ani.

— Cu atît mai mult cu cît teatrul pare că se întoarce acum, cu acumulările necesare, spre sincrētism; nu mai că, din nefericire, compozitorii sînt mai puțin interesați de arta scenică.

— Puțini compozitori sînt apti de a scrie muzică de scenă. La Piatra Neamț este o compozitoare pe care mă mîndresc că am descoperit-o — Dorina Crișan Rusu; are o capacitate ieșită din comun de a scrie muzică de scenă. Se poate lucra cu ea așa cum lucrezi cu un actor sau cu un scenograf; nu compune, acasă, pe o idee ce i s-a dat; nu, ea vine de multe ori la repetiții și compune pe ceea ce vede, pe ceea ce se petrece pe scenă. Este un caz fericit. De asemenea, am văzut de curînd *Ultimul bal*, la Teatrul „Nottara”, cu o coloană sonoră foarte bine făcută de Horia Murgu, inginer de sunet la Buftea; n-a mai compus pînă acum, însă muzica lui este mai mult decît adecvată în spectacol.

— La prima vedere, muzica pentru scena de scîndură nu pare să se deosebească de muzica de film. Totuși, ea are cerințe speciale, pentru că nu este vorba numai de stereofonie. În film, muzica nu evidențiază cea de-a treia dimensiune, nu o face palpabilă... Or, tocmai nevoia de a face palpabilă cea de-a treia dimensiune impune muzicii pentru scenă o calitate aparte...

— Muzica pentru scenă e aproape un partener de joc.

— Despre acest subiect vă propun să reluăm discuția cu alt prilej.