



## Sorana Coroamă Stanca:

### „Artistul nu are dreptul la nostalgii“

*O cameră intimă, degajând, ca un parfum, o atmosferă de echilibru și sete de frumos. Regizor, profesor, dramaturg, conducător de instituții teatrale, Sorana Coroamă Stanca este un interlocutor plin de farmec și limezime, de aceea primejdia este ca reporterul să nu se poată limita conversația pare greu de închis în spațiul strîmt al citorva pagini. Ne-ar trebui o carte... Și totuși...*

— Ce credeți despre „stil“ în arta regizorală? Sinteți pentru un stil al regizorului, sau pentru un „stil potrivit“ — cum ar zice Caragiale — fiecărui spectacol, în funcție de piesă și de autor?

— Cred că ar trebui să existe o amprentă a regizorului, foarte marcantă, depinzînd de personalitatea lui, de formația culturală și intelectuală, de experien-

ța sau de lipsa lui de experiență. De posibilitatea lui de a se obiectiva în subiectivism, **Amprentă** și nu **stil**, acesta depinzînd foarte mult de opera abordată. Desigur că amprenta este a unei perioade, căci și regizorul, ca orice artist, e supus unei deveniri. Vorbim de „perioada bleu“ a lui Picasso sau de „perioada albă“ a lui Grigorescu. Sînt și pentru regizor etape firești, în care se face simțită o anumită „culoare“ a jocului scenic, și chiar a sistemului de simboluri propus de el. Aici își spune cuvîntul fidelitatea sau non-fidelitatea față de opera literară, dar nu numai față de ea. Modalitatea de a o gândi depinde și de momentul cultural în care spectacolul iese la lumină. Există idei care plutesc în aer, idei care s-au infăptuit sau care sînt pe cale de a fi infăptuite, și care influențează în mod evident felul nostru de a ataca un text. Totuși, amprenta personală trebuie să fie clară, vizibilă.

Or, constat cu nedumerire că multe spectacole, astăzi, sînt intersanjabile, că apare mai puternic marca atmosferei culturale decît marea individualității creatoare a unui regizor sau a altuia. Este o problemă care ține, nemijlocit, de acea cultură de bază a artistului, cea care precede opțiunea lui profesională.

— **Cultura clasică, în sens etimologic, cultura care structurează și te ajută să structurezi un sistem de valori.**

— În sensul ăsta e bine zis clasică, precizînd că nu e vorba despre „academicism“.

— **Atunci cum ați defini conceptul de „modernitate“, cu privire la spectacolul teatral?**

— E greu. A fi al epocii. A utiliza acele mijloace de expresie care sînt, în același timp, cele mai accesibile, dar și cele mai percutante, într-un anumit context teatral și social? În felul ăsta, termenul se aseamănă oarecum cu cel de „actualitate“. În nici un caz să nu-l confundăm cu „la modă“. Revenind la stil, aș zice că modernitatea e adecvarea dintre operă, modalitatea în care este transpusă scenic și cerința unui moment social.

— **Și din conflictul dintre tipul de operă și modalitatea montării poate să iasă ceva...**

— Chiar foarte mult, uneori. O luptă a contrariilor, dar și a asemărilor, care adîncește și amplifică mesajul, care face vad ideilor universale. Oricum, pornind la lucru, regizorul are datoria de a pleca

de la niște date extraordinar de simple, ca genul, stilul, mesajul. El nu este obligat să le respecte limitele, mai mult sau mai puțin rigide, dar e obligat să le cunoască și să le înțeleagă. E periculos să negi datele primare ale textului și ale autorului, chiar dacă textul sau autorul se contrazice uneori. Sau contrazică epoca dată. Găsește că în teatrul modern este prezentă adesea această tendință spre eludarea genurilor și spre amestecul stilurilor, chiar din pornire.

Există, mai apoi, o tendință de „a face altfel”, fără ca spectatorul să poată afla în raport cu ce și cu cine „altfel”. În copilăria și în adolescența unui om, acest „altfel” e natural, pentru că, în formare, fiecare e nevoit să se delimiteze de ceilalți, ca să-și organizeze conștiința și lumea. Încercînd totul, Întrebarea este dacă într-un teatru adult, cum este cel românesc de astăzi, mai e necesar să se treacă, la fiecare generație, încă o dată prin pubertate. Am convingerea că școala noastră de teatru și-a câștigat maturitatea și și-o poate asuma fără nici un risc.

**— Care este miezul infruntării —  
ireconciliabile și mereu conciliate  
— dintre actor și regizor ?**

— Munca unui regizor are de parcurs niște etape precise. Care, sigur, pot fi intervertite, de la caz la caz. Un regizor nu poate însă începe travaliul cu actorul pînă nu și-a cristalizat concepția și viziunea. Nu este permis ca el să fie improvizate, iar lucrul cu actorul e o îndatorire absolută. Nu cred în spectacolele născute exclusiv din voința regizorală. Care fac abstracție de conștientizarea cu omul de pe scenă, ca și de posibilitățile lui reale. Această muncă are și un caracter pur pedagogic, fără să ne imaginăm vreo clipă că regizorul poate sau trebuie să refacă ceea ce a făcut institutul de teatru. E necesar să decupezi cu actorul, direct, suita de momente care, în concepția ta, sînt momentele-cheie, convingîndu-l și implicîndu-l în această concepție. Convingerea poate fi pașnică sau violentă, dar ea pleacă de la două personalități ce își caută cu egală pasiune punctul fierbinte de „ridicare la valoare”. Dintre foarte mulți actori mari cu care am avut întîlniri minunate, aș vrea să-l evoc aici pe regretatul Tudorol Popa, cu care am colaborat încă de la debutul meu, și mai apoi în spectacole ce mi-au rămas dragi. Și, de asemenea, l-am reîntîlnit, după mulți ani (jucase un rol, într-un spectacol al meu, pe cînd eram amîndoi foarte tineri), pe Amza Pellea, în piesa de televiziune **Dragul meu anonim** de Nicolae Mateescu. A fost un moment de mare bucurie, și, sînt convinsă, dacă viața ne-ar fi permis, am fi continuat să colaborăm, așa cum plănuisem.

Se vorbeste mai puțin, aproape deloc, de munca actorului cu regizorul, care are o nemărginită importanță. Dar și aici trebuie șterse asperitățile orgoliilor prea mari, pentru că avem de-a face cu o **dublă echilibrare**. Regizorul, în cazul ideal, e dator să moșească nașterea capacităților de expresie actoricești maxime. Și să facă posibilă renasterea acestui maxim în fiecare seară. Altminteri, avem spectacole în care războiul dintre orgoliile fiecăruia se duce la vedere, artificializînd actul artistic; sau spectacole cenșii, în care nimeni nu are nici un orgoliu; adormi în sală.

**— Cum se cresc actorii mari (sau  
marii actori) ? Ați avut surprize în  
cariera de dascăl ?**

— Actorii mari vin cu talentul lor nativ. Se cresc cu multă trudă în institut și se afirmă, cu o mare doză de șansă, în teatru. Șansa întîlnirii cu un rol, cu un regizor, cu o trupă în care talentul lor să rodească efectiv. Am avut bucuria de a fi, la un moment dat, asistentă a trei mari profesori de actorie: Nicolae Bălățeanu, Ion Finteșteanu, Aura Buzescu. În același timp, am cunoscut și am putut urmări cu încîntare la lucru două mari știutoare ale muncii cu actorul, pe Lucia Sturza Bulandra și pe Marietta Sadova. Pe aceasta din urmă o consider, pînă astăzi, cel mai important pedagog de actorie pe care l-am cunoscut. Ceea ce a reușit dînsa să transmită elevilor și colegilor săi a fost urias. Aven calitatea rară de a descoperi în actor acele valențe de înțelegere și expresie ascușe, pe care le înțuia cu o uimitoare precizie și cărora le netăzea exteriorizarea. Toți cei pe care i-am amintit erau mari profesori și aveau un înalt nivel de profesionalism. Aș mai putea cita și pe alții, pe Alice Voinescu de exemplu, care pentru generația noastră a însemnat enorm, sau pe Aurora Nasta.

Surprize? Foarte multe. Unii studenți începeau cu stîngăci în vorbire sau în înțelegere, alții aveau crispări în mișcare sau inhibiții în stabilirea relațiilor. Un anumit rol, un contact neașteptat, declanșa dintr-o dată o nemaipomenită înflorire. A mai fost și invers. Actorii pe care am fi mizat fără dubiu că vor deveni vedete s-au pierdut pe drum. N-au întîlnit șansa, n-au avut suficientă putere... Puterea e ascunsă în noi, ca și limita...

**— Poate că ar mai trebui adău-  
gat ceva: forța specială de a-ți  
păstra tîndră energia. Cum se păstrează ?**

— Fiind, trează. Dacă pleci de la o bază solidă, de la talent și cultură, nu

trebuie să uiți să le întreezi. Fără să ne facem iluzii de enciclopedism, există două coordonate ale personalității, aparent contradictorii, de care trebuie astăzi să fim conștienți. Cea dintâi e o deosebită specializare în domeniul tău, cealaltă o polyvalență care să-ți ajute să poți schimba, rapid, acest domeniu cu un altul, firește înrudit. O polispecializare. Problema îl privește și pe omul de teatru, căci teatrul e, prin definiție, polimorf. Nu cred în artistul care trăiește în trecut. Omul de teatru nu are dreptul la nostalgie, chiar dacă vîrsta, ori experiența i le-ar justifica.

În câteva cazuri, am pus în scenă aceeași piesă, de cite două ori. Am montat **Micii burghezi** în teatru și la televiziune; în teatre diferite, **Nu sînt Turnul Eiffel** sau **Petru Rareș**. Am fost incapabilă să repet ceva. Concepția s-a schimbat, s-a schimbat scenograful, am găsit alte soluții unor relații. N-aș fi putut altfel. Sînt spectacole pe care aș dori să le fac din nou, **Egmont** de exemplu, sau **O noapte furtunoasă**, pe care le-am realizat la televiziune, dar le-aș refăce pe scenă. Asta pentru că simt că mai am ceva de spus despre aceste texte pe care le iubesc, cu totul altceva decît prima dată.

#### — Există echipe de teatru de care sînteți mai legată ?

— Cariera mea de regizor a început și s-a desăvîrșit la București. Sînt, în mod firesc, foarte legată de trupa Teatrului Mic, sub denumirile sale succesive : de altminteri, majoritatea transformărilor acestui spațiu scenic au fost inaugurate cu spectacolele mele **Micii burghezi**, **Vrăjitoarele din Salem**, **Ilagi Tudose**. O etapă foarte importantă s-a desfășurat însă la Teatrul Național din Iași, de a cărui echipă mă sînt foarte atașată. De asemenea, de cea a Naționalului din Cluj, unde am lucrat adesea și unde tocmai am pus în scenă **Cafeneaua** lui Goldoni. Am amintiri frumoase de la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, cu care am lucrat o întregă serie de spectacole, în primul rînd trilogia lui Delavrancea de la Cetatea Sucevei. Și altele... multe.

#### — Dar în străinătate, de ce trupe v-ați simțit mai aproape ?

— Am lucrat de multe ori, cu mari satisfacții profesionale, la Weimar. Sînt actori diferiți de ai noștri, foarte tehnici, aparent mai reci. Cînd sînt însă cucerii de rol și de concepție, se dezlănțuie cu o forță nebănuită și cu o capacitate de concentrare care merită toată admirația. Apreciez mult actorii germani pe care i-am cunoscut, nu doar pe cei de teatru, ci și pe cei lirici, cu care am realizat opera **Oedip**. Au o deosebită profesionalitate și o mare putere de muncă.

— Regie de teatru, de operă, de televiziune, de radio. Tehnici diferite, specializări stricte, între care migrațiile se petrec destul de rar. Credeți că opera are nevoie de o mai atenă contribuție a regizorului ?

— În ultimii ani a devenit chiar o modă ca regizorul de teatru să monteze opera. Opera sîmte în mod real nevoia unei improspătări, unei de-convenționalizări prin și în arta spectacolului, prin diversificarea mijloacelor scenice. Nu e însă foarte la îndemîna să faci regie de operă. Întîi, pentru că ai nevoie de o cultură muzicală solidă. (Din ferice, o avem.) Apoi, pentru că, în operă, regizorul trebuie să-și depășească statutul orgolios de creator unic. El are statut egal cu dirijorul.

Spectacolul de televiziune obligă la însușirea unor mijloace tehnice și artistice extrem de complexe și profund diferite de cele ale scenei. La fel și teatrul radiofonic. Consider însă că migrația între aceste sectoare specializate ale regiei poate fi nu numai în profitul artistului care le experimentează, ci și al creației. Sînt suficiente situații în care, trecînd de la un sector la celălalt, opera artistică însăși a avut de cîștigat. Orice îmbogățire e benefică dacă ea este semnul unei adevări. Cum spuneam, cred în pluridisciplinaritate. Această fluctuație e fericită și ea merită încurajată, cu condiția unică de a nu lăsa loc, în nici o situație, improvizăției și amatorismului.

#### — Este pentru dumneavoastră literatura o pasiune egală cu teatrul ? Dar dramaturgia ?

— Mai întîi a fost literatura. Și istoria, și arheologia. Și folclorul și etnografia pe care le-am folosit din plin în spectacolele mele (vezi **Petru Rareș**, **Hora domnițelor**, **Mușalinii** etc.). Exceptîndu-i pe Shakespeare și Caragiale, am început să citesc dramaturgie după ce eram de mult îndrăgostită de literatură. Mă consider un om al literelor și am început să scriu mult înainte de a fi aflat că vreau să fac teatru. Am scris și am publicat la rîstimpuri. Scenariile mi s-au jucat la televiziune și la radio ; am scris și scenariu pentru film. La Teatrul Național din București se joacă **Un anotimp fără nume**, în regia Sandei Manu, iar pînă de curînd s-a jucat la Naționalul clujean, în regia mea, **Seară cu dans**, spectacole bine întimpinate de public.

Între pasiunile mele literare, un loc important îl ocupă Caragiale. Cred că întreaga sa operă e spectaculară și aș dori să fac dramatizări după **O făclie de Paște**, **Hanul lui Minjoală** și mai ales

**Kir Ianulca.** M-am aplecat cu nespusă prețuire asupra lui Delavrancea (serialul de televiziune **Mușatinii** a constituit, atât ca scenariu cât și ca regie, una dintre cele mai importante realizări ale mele). Ca regizor, am montat un număr mare de premiere absolute sau premiere pe țară. Aș cita aici: **Hora domnițelor, Patimi (Subsolul), Roata de foc, Winterset, Noaptea iguanei, Beckel, Viața ce ți-am dat,** și multe altele...

Teatrul românesc este însă dator cu o spectacologie adecvată, unuia dintre cei mai mari dramaturgi ai noștri, lui Lucian Blaga, pentru care încă nu s-a creat o formulă de spectacol potrivită. Am montat, din creația lui, **Anton Pann,** și pot spune că acest gen de text dramatic, de o excepțională bogăție de semnificații, nu a intrat cum se cuvine în conștiința publicului, nu pentru că acesta ar fi refractar, ci pentru că nu i s-a oferit o cheie scenică viabilă. Sintem, de asemenea, datori încă lui Vasile Voiculescu, lui Adrian Maniu, lui Radu Stanca, din aceeași familie spirituală, sau lui Ion Luca, în cu totul alt gen.

— **Se vorbește astăzi (cam) mult despre problema actorului care devine regizor. Ce rădăcini și ce semnificație are fenomenul ?**

— Nu cred că e o problemă care poate căpăta un răspuns de principiu, tranșant. Dar e cert că este un fenomen, și își are explicațiile lui. Printre ele ar fi, de

ce să ne ascundem, dezinteresul unora dintre regizori față de munca cu actorul, muncă desore care am mai discutat. Faptul că regizorul, ca individualitate artistică, e o invenție a secolului nostru nu poate fi invocat ca argument serios în defavoarea acestei profesii. Ea e o necesitate. Nu e însă o necesitate transformarea actorului în instrument, în simplă marionetă, chiar dacă unii au tendința s-o gindească. Pe de altă parte, multe dintre spectacolele regizate de actori nu oferă o concepție regizorală incitantă, menajează excesiv rutinele actorului; de aceea, par fără aripi. Oricum, nu e bine să generalizăm pripit, fiindcă arta e artă, și ea ne poate contrazice, oricând, cu brutalitate.

— **Chiar dacă nu vă plac amintirile, de care spectacole sînteți încă aproape, într-o atît de bogată carieră ?**

— Unele le-am și amintit. Aș adăuga **Lungul drum al zilei către noapte, Profesiunea doamnei Warren, Domnișoara Nastasia, Rața sălbatică, Dar nu e nimic serios...** dar e mai bine să mă opresc, sînt atît de multe! Totul trebuie privit cu detașare, mai ales ceea ce iubești. Cele mai fertile dezbateri, ca și cele mai bogate meditații, se petrec în seninătate, nu-i așa ?

**Convorbire consemnată de  
Miruna RUNCAN**