

DIALOGURI DE ATELIER CU

MARGARETA NICULESCU

despre



■ drumul lui Țândărică ■ frumos și autentic
■ nevoia de schimbare ■ ucenicie ■ copiii din
ziua de azi

La o primă și superficială privire, pare ciudat : cum se face că aproape singura persoană care stă neclintită, la postul său de la cîrmă, e directoarea Teatrului de păpuși „Țândărică”, Margareta Niculescu ? La o a doua privire, mai atentă, mai pătrunzătoare, splendidul firesc al acestei situații apare ca untdelemnul la suprafață. Da, această persoană energică, vioaie și suplă, în blue-jeans și bluză largă, cu mineci bufante, negăsindu-și locul, într-o infernală zi de vară, în biroul răcoros și liniștit, e cel mai vechi director de teatru din țară. O artistă cunoscută în lume. O nomadă, care a străbătut mii de kilometri, cu autobuzele și trenurile turneelor. Un cap plin de idei. O organizatoare realistă. Acceptă greu ideea „interview-ului”, amină, apoi se hotărăște, se lasă smulsă o oră de la repetiții și-l ia în serios, așa cum ia tot ce face.

O rog să schițeze, pentru început, un mic portret al lui „Țândărică”, un „profil în mișcare”.

M. N. O luăm „de la '48” ? Decît să facem istorie — s-a tot făcut — să încercăm să formulăm cîteva idei.

Problema de existență a teatrului „Țândărică” a fost autodeterminarea unui drum propriu, în absența modelului. Asta nu vrea să însemne că a apărut pe loc gol — se știe că teatrul de păpuși este un mod de existență teatrală străvechi —, ci că s-a născut și a făcut primii pași într-un moment de răseruce : se încheiase era popular-artizanală a păpușarului ce-și inventa piesa, „îmbrăca” păpușa cum și-ar fi pus o mască, și făcea singur tot ce era de făcut; omul-teatru, cum l-aș numi, prin asemănare cu omul-orchestra ; începea

etapa modernă, înălțarea la rang de artă. Ceea ce echivalează cu o geneză : o lume trebuia creată, rotundă, deplină, cu uscatul, apele, munții și viețuitoarele sale, și asupra ei trebuia suflată viață. În termeni mai exacti, mai teoretici, arta modernă a teatrului de păpuși e *teatru total* ; ea propune spectatorului o imagine sintetică, încorporînd plastică, mișcarea, lumina, muzica, vocele, cele mai diferite forme de tușare a inteligenței și sensibilității. Păpușa nu mai e elementul unic, semnul animat proiectat pe un ecran alb, ci aparține unui mic univers artistic ce tinde spre coerență și integralitate, comunicînd prin unitatea componentelor sale.

Firește că saltul acesta de pe un țărâm pe celălalt nu se putea realiza dintr-odată; de-a lungul a 25 de ani, în timp ce se cristaliza ceea ce se numește teatrul de păpuși de expresie modernă, ne-am tot inventat pe noi înșine, ne-am căutat o identitate. Cred că astăzi o avem. Prin unele trăsături, ne întărim familiai mai largi a teatrelor de păpuși din Europa; altele sînt ale noastre, ne definesc. Să enumerăm, fără pretenție de sistem.

Mai întâi, *acceptarea deschisă a convenției scenice*; e un soi de pact cu spectatorii, o complicitate care „schimbă semnul“ recepției; chiar atunci cînd reprezentarea apelează la elemente de puternică tensiune dramatică, ceva „face cu ochiul“, reamintind consensul. Apoi, *preferința pentru spectacolul spiritual*, care îmbină sensibilitatea și umorul, exaltînd capacitatea poetică a imaginii. *Reabilitarea noțiunii de teatru pentru copii, prin debarasarea lui de kitsch*, de vocabularul în diminutiv, de atitudinea adultului care se așază în genunchi, „ca să fie la nivelul copiilor“. (Copiii sînt cei mai serioși spectatori, liberi atît de prejudecata sistemului de referințe prealabil, cît și de cea a „distracției“; iar inteligența percepției lor nu e inferioară.) Să adăugăm la aceasta constituirea unui nucleu static de forțe scenografice, regizorale, actricești (Ella Conovici, Mioara Buescu, Ștefan Lenkisch, Brîndușa Zaița-Silvestru, Valeriu Simion, Justin Grad, R. Zolla, Elvira Kladek, Costel Popovici...).

I.P. *Au fost anumite spectacole care au pus „semne“ de-a lungul acestui drum?*

M.N. Au fost, și-mi face plăcere să-mi amintesc de ele. *Povestea porcului* de Creangă, de pildă: la scara noastră, e manifestul teatralizării.

Micul prinț: infiltrarea în spectacol a unor forme poetice mai abstracte — metafora vizuală, semnul subtil, care se cere citit întocmai ca opera de pictură modernă. Mai aproape în timp, *Elefântul curios*, *Tigrișorul Petre*, *Ali-gru și Ninigra*, *Ileana Sinziana...*

I.P.: *Momente grele n-au fost?*

M.N. Cine n-are momente grele? Ca să răspund însă serios la întrebarea asta, trebuie să spun că nu consider drept „moment greu“ cite un spectacol mai puțin izbit, așa cum există, firește, în producția curentă a oricărei trupe. Un moment greu este apariția unei dileme în însuși miezul procesului de creație, sentimentul de îndoială și de nemulțumire ce-l obligă pe artist să se reexamineze. De fapt, fără aceste momente grele n-am putea avansa; ele sînt expresia conștiinței noastre critice. Am trecut, nu de mult, printr-unul. Ani de zile ne-am străduit să ne perfecționăm arta și știința teatrală, bunul gust, să născocim alte moduri de a povesti; am pus un preț foarte mare pe frumos — în sensul

estetic cel mai bun, avansînd, credem noi, pînă acolo unde frumosul atinge moralul; la un moment dat, a apărut sentimentul că, dacă vom continua în aceeași direcție, vom atinge un prag dincolo de care frumosul e incremenit, nu poate urma altceva decît estetismul, adică înghețarea.

I.P. *Și-atunci?*

M.N. Și-atunci, ne-am gîndit să facem puțin altfel. Să improspătăm relația noastră cu spectatorii, punîndu-ne toți deopotrivă, noi și ei, într-o situație nouă. Să spargem acel perete transparent care ne desparte, lăsîndu-i citeodată „afară“, fascinați și inerti. Să obținem certitudinea că într-adevăr le spunem ceva, îi atingem. De fapt; mai încercasem și înainte, dar cam timid: în *De ce a furat zmeul mingea*, derularea acțiunii cerea participarea copiilor.

I.P. *Iertați-mi o întrerupere: am văzut folosindu-se, în diferite reprezentări pentru copii, un procedeu de provocare a participării, prin întrebări lansate de pe scenă; copiii, în sală, țipă în cor și se agită, dar în afară de faptul că fac zgomot și se deprind de mici să fie spectatori nedisciplinați, nu văd prin ce se schimbă calitatea receptării.*

M.N. Întreruperea e binevenită, fiindcă-mi îngăduie să despart participarea reală, stimulatorie a reacțiilor intelectuale și afective, de dialogul artificial, în care întrebarea sugerează răspunsul: „copiii, ce să facem oare, să-i spunem lupului unde s-a ascuns iedul?“ Și sala: „Nuuuuu!!!“

O să înțelegeți mai clar ce vreau să spun dacă ați văzut cumva *Copilul și ciocîrlia*, montat de Naghi Shaker în spațiu deschis, la studioul Teatrului Giulești; vis-à-vis-ul scenă-sală fusese desființat, copiii și actorii dispunînd de același spațiu, angajîndu-se reciproc.

Iar un alt „altfel“ a început anul trecut, prin spectacolele în cartiere — în curțile școlilor, în spații verzi. E unul din regretele mele că n-am reușit să stîrnim interesul psihologilor, al sociologilor și al teoreticienilor de teatru, pentru acest fenomen nou. Nu e vorba, pur și simplu, de a juca în aer liber, mutînd un spectacol din sală pe scena unei grădini de vară. Venind, cum s-ar zice, la spectator acasă, pe strada lui, improvizînd din practicabile un podium și întinzînd pe iarbă o prelată, provocăm curiozitatea băieților care bat mingea, determinăm gospodina care și-a aruncat ochii pe geam să stingă aragazul, să-și atirne șorțul în cui, să-și ia copilul de mîină și să se apropie ca să vadă ce se întîmplă. Publicul adunat spontan, neavînd o condiționare prealabilă, nu joacă „rolul spectatorului“; el are șansa de a intra într-un contact direct cu bucuria teatrului.



Margareta Niculescu, la una din ultimele repetiții cu „Sinziana și Pepelea“

de a participa la joc. E o reînviere în mic, dacă vrei, a eternului miracol al spectacolului popular, de cire și de bileci.

În orice caz, pentru noi, realizatorii, experiența a fost formidabilă. Inițiativa era „caldă“, cam neelaborată. Improvizasem — luând din diferite spectacole animalele mari, ca să fie vizibile și de la oarecare distanță — un soi de carnaval, de alai comic, pe canavaua unui scenariu-joc, încrustat cu fabule și cu diferite elemente de spectacol și dirijat de clovni. Fiindcă așa ceva nu se mai văzuse, am debutat într-o atmosferă de neîncredere și de „bășcălie“: pe urmă, lumea a dat năvală. Spre uimirea noastră, ne-am pomenit cu niște spectatori din singura categorie care-și face o problemă de demnitate din a nu mai frecventa teatrul de

păpuși: copiii mari; s-au apropiat intoleranți, ironici, au rămas, s-au distrat. Firește că n-a mers totul ca pe roate, am înghițit și bobinace; important e că ne-am mișcat în alte dimensiuni, am fost obligați să ne vedem pe noi înșine altfel, că a avut loc un contact real și s-au produs reacții umane adevărate, o descărcare de emoții. Pe scenă, actorul e atât de protejat — de buna educație, de obișnuință — încât ceea ce francezii numesc „un bain de foule“ e absolut salutar. În definitiv, rutină înseamnă a te complăce într-un singur mod de a trăi...

Acum lucrăm tot la pregătirea unei montări în aer liber, având însă caracterul unui spectacol mai elaborat, cu o bază dramaturgică: o „reducție“ după feeria națională *Sinziana și Pepelea* de Alecsandri.

La capitolul „momente grele” mai avem o datorie sufletească neplătită, o remuşcare ce ne roade, o nostalgie: relația, atât de frumos începută, cu publicul adult. A fost o vreme când ne descopeream reciproc, cu încredință: „oamenii mari” aveau revelația posibilităților expresive ale marionetei, noi ne delectam cu răsplata rară de a avea spectatori pretențioși, cu gustul format. Stagioni întregi am avut succes, la categorii largi și diferite, cu *Umor pe sfori. 2:0 pentru noi. Micul prinț. Cele trei neveste ale lui Don Cristobal*. Acum — și vina e numai a înconsecvenței noastre, a nesfârșitelor ezitări în fața unui tîlu ori a altuia —, logodna, cu frumoasele ei promisiuni, pare să se fi rupt. Cîteodată, un spectator în toată firea, neînsoțit de vreun copil, se strecoară discreet în sală și se așează mai în fund; nu sînt mulți aceștia, dar, de vreme ce există și vin chiar la reprezentății cu cocoșei și pisicuțe, atunci...

I.P. Știu că ați călătorit mult și că ați văzut, la festivaluri internaționale, cam tot ce se putea vedea, ca teatru de păpuși. Care ar fi tendința principală a acestei arte, în lume, și ce loc le revine, în acest context, artiștilor români?

M.N. În ultimii douăzeci de ani s-a constituit un concept modern al teatrului de păpuși, care înglobează un număr important de trupe din diferite țări. După ce s-au pus în contact și au trăit o firească etapă a schimbului de idei și a influențelor reciproce, ele încearcă acum să se particularizeze, căutîndu-și un gen, niște preocupări proprii. Se face teatru foarte bun în Bulgaria, în Polonia. Foarte interesanta echipă din Ilrdce Kralove încearcă, în afară de piesele cele de toate zilele, să readucă la viață vechi lucrări din patrimoniul teatrelor popular-artizanale, al așa numitelor trupe de burg și familiale. Eroii lor sînt Till Eulenspiegel, Dr. Faust, Petrușka... Scopul nu e de a realiza reconstituirea muzeistică a unui tip de reprezentație, ci de a redescoperi natura unei comunicări, de a absorbi credința și vigoarea ei, de a se împropăta printr-o întoarcere la izvoare.

În lume este cunoscută și recunoscută existența — și influența — școlii românești de teatru de păpuși. La diferite festivaluri și întâlniri sîntem, nu odată, în centrul interesului. Asta se datorește și personalităților, și unui bun sistem de organizare, favorizînd existența formațiilor omogene, stabile, care au răgazul să evolueze — fapt rar, în general trupele făcîndu-se și desfăcîndu-se la chere-mul vicisitudinilor de tot soiul. În țara noastră vin în stagiu de specializare, pe perioade de la o lună la doi ani, artiști din întreaga lume. La noi în teatru și-au format cultura profesională tinerii din Argentina, Elveția, R.D.G., Anglia, Norvegia, Egipt...

Am o idee la care țin mult, și a cărei traducere în fapt ne-ar consolida, sînt con-

vînsă, prestigiu: organizarea unei tabere internaționale de vară a păpușarilor, așa cum se organizează și în alte domenii: discuții, semnării, demonstrații. Asemenea întâlniri aerisesc inspirația și stimulează plăcerea de a căuta...

I.P. Teatrul de păpuși românesc înscamnă de fapt „Tîndărică”, sau putem vorbi într-adevăr de o „mișcare teatrală păpușărească”, în care „Tîndărică” e laborator de creație și stație-pilot?

M.N. Sînt cîteva teatre bune alături de noi, cu datele și cu modalitățile lor proprii: cele din Craiova, Cluj, Timișoara, Tg. Mureș, Constanța, în ultimul timp — Iași. Realizările noastre se susțin reciproc; totuși, nu mai există azi, așa cum a existat mulți ani, cu folos, o preocupare organizată, la nivelul Consiliului culturii, pentru valorificarea descoperirilor artistice, pentru schimbul de idei. Inițiative bune au fost abandonate, sau se perpetuează formal. Trebuie recunoscut că nu există un interes autentic pentru fondul de experiență comună. Fiecare colectiv își trăiește viața lui separată.

I.P. În ce fel își formează teatrele de păpuși cadrele necesare?

M.N. Iată una din problemele spinoase. Generația care a întemeiat și a impus aceste teatre se pregătește să predea ștafeta; și nu prea are cui. Este surprinzător că într-o țară cu o mișcare păpușărească atât de importantă, ca structură organizatorică și ca răsădit, nu s-a inițiat o formă de învățămînt profesionalist, prin sau pe lângă Institutul de teatru. Chiar noi — trupă, cum s-ar zice, privilegiată — avem, între cei 24 de actori, doar doi absolvenți de institut de teatru, majoritatea fiind deținătorii unor diplome de studii emise de facultăți de filologie, filozofie, drept. Practic, fiecare instituție „se descurcă”, recrutîndu-și prin concurs tineri care par să aibă anumite aptitudini și pregătindu-i după metoda patriarhală a uceniciei. În cursuri improvizate, li se predau elemente ale meșteșugului de mînuitor; dar sînt omise din formația lor elementele caracteristice actorului de teatru — studiile de expresie vocală și corporală; asta, ca să nu mai vorbim de cultura teatrală... Și pregătirea regizorilor?! Or, arta teatrului de păpuși a devenit o profesiune cu exigențe artistice precise, nu mai poate fi considerată o practică sentimentală, o vocație maternă pentru care e destul să iubești copiii.

I.P. Colaborarea cu artiști din teatrul „adult” n-or reprezenta o soluție? Îmi amintesc de Micul Prinț... Am aflat, din zvon public, că rezișoarea Cătălina Puzoianu pregătește și ea un spectacol la dvs.

M.N. Anumite colaborări, cu anumiți artiști, se pot solda cu revelații; dar nu pentru că, venind din teatrul dramatic, au o știință teatrală mai temeinică, ei pentru că ei, ca indivizi, posedă o viziune inedită, sînt dotați să descopere lumea din alt unghi. Așa s-a întîmplat cu Radu Penciulescu, așa sper să se întîmple și cu Cătălina Buzoianu. În viața cam închisă a trupelor noastre, mult rotode împreună, e nevoie din cînd în cînd de „altcineva”, care să provoace niște contacte noi, să spargă, prin asociații neașteptate, imaginea prea clară din aceeași oglindă în care ne privim zilnic. Viața de teatru, ca și viața de toate zilele, poate la un moment dat să se sufocă sub povara obișnuințelor.

I.P. Orice v-aș întreba, reveniți mereu la aceeași obsedantă nevoie de schimbare. Dar copiii? Se schimbă și ei? Vor altfel de teatru, altfel de povești, sau le iubesc tot pe cele de pe vremea bunicii? Ce fel de piese se scriu azi pentru teatrul de păpuși?

M.N. Orice om, și eu atît mai mult artistul, visează să trăiască mai multe vieți, diferite. Dar să-i înțelegi, să-i cunoști pe copii, să formulezi o teză, nu-i atît de simplu... Pe de o parte, sînt naivi, sentimentali și conservatori, iubesc melodrama și au nevoie și de mica morală din cartea de citire; pe de alta, se petrec niște mutații atît de rapide, încît n-avem timp nici să le înregistrăm și să încercăm o descifrare. Să dau un exemplu: în '62, am montat *Cartea cu Apolodor* de Gellu Naum; fiindcă nu prea intervenisem în structura poetică, spectacolul, care miza pe calitatea versului, pe limbaj, și mai puțin pe acțiune teatrală, a fost considerat cam rece și nu i-a captivat pe copii. Reluat după exact zece ani, fără nici o modificare,

cu altă generație în sală, s-a stabilit o relație vie, pentru noi uimitoare. Copiii sînt azi mult mai evoluți, au o cultură vizuală și auditivă mai bogată, cunoștințe de geografie și chiar de etnografie; probabil că urmăresc seara la televizor emisiunea 24 de ore; paradoxal, prin asta au acces la emoția estetică.

Ce concluzie se poate trage de aici? În nici un caz, aceea pe care s-au grăbit s-o tragă unii, că vremea basmului ar fi apus. Basmul e absolut necesar, pentru baza lui profund morală, pentru adevărul de viață condensat pe care-l conține. Și pentru fantazia lui poetică: copiii văd lumea în dimensiuni infinite, pentru ei a trăi și a imagina se confundă; dacă ficțiunea e puternic emoțională, o trăiesc deplin.

Contactul artistic cu realitatea contemporană e problema cea mai delicată. Nu cred că pasul spre actualitate trebuie făcut pueril și rudimentar, prin aducerea în spectacol a unor elemente de tehnică, prin artificii decorurilor și al recuzitei; nu telefonul, racheta, televizorul, mașina fac ca opera să răspundă imperativelor modernității, ci descoperirea, eu și pentru ochii copilului, a unor mecanisme sociale, morale, a unor *probleme ale civilizației moderne*: există niște preocupări autentice ale copiilor acestei societăți, și există schimbări importante pe care ei le pot sesiza și înțelege, dacă le sînt înfățișate cu seriozitate și cu talent. O singură interdicție absolută: să nu trișăm cu nevoia lor de sinceritate, de adevăr.

I.P. Vă mulțumesc, Margareta Niculescu, pentru sinceritatea dvs., în viață și în teatru.

Ileana Popovici

