

**Anca OVANEZ:**

*„Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau!”*

După aproape patru decenii, Anca Ovanez a revenit la Iași. Regizoarea, care în anii '60-'70 frisona dulcele târg cu montări sonore (*Don Juan* de Max Frisch, *Dona Rosita* de García Lorca, *Troienele* de Euripide, *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare etc.), a optat, de data aceasta, pentru un spectacol în care melancolia pânđește de pretutindeni. Plină de personalitate, de multe ori incomodă, însă debordând de vervă și spirit, Anca Ovanez a acceptat un dialog despre lucrurile care o interesează în acest moment, gravitând însă toate în jurul singurului ce a contat cu adevărat pentru ea: teatrul.

**Călin CIOBOTARI:** Doamnă Ovanez, haideți, pentru început, să contextualizăm dialogul. Ne aflăm la Iași, în Sala Uzină a Teatrului Național, acolo unde repetați pentru spectacolul dedicat Sarei Bernhardt, *Requiem pentru o stea*. De unde și până unde Sarah Bernhardt?

**Anca OVANEZ:** *Requiem pentru o stea sau Țipătul langusteii*, acesta e titlul original. În Franța, Sarah Bernhardt este un mit. S-a scris foarte mult despre ea, e un personaj unic. Mă bucur foarte mult că George Banu, prietenul meu, a acceptat să completeze spectacolul de pe 27, cu o conferință programată să fie susținută pe 28 februarie. Dumnealui a scris și o carte pe tema aceasta, deci lucrurile se leagă frumos. E dorința noastră de a transmite publicului românesc cultul unei mari actrițe.

**C.C.:** *Era o intenție mai veche a dumneavoastră sau a fost o idee spontană?*

**A.O.:** Da și nu. Mă preocupa subiectul, citisem mult despre Sarah Bernhardt. Mă fascina, recunosc. La fel cum mă fascina Greta Garbo sau Ingrid Bergman. Apoi, Sarah Bernhardt a jucat la București, pare de neimaginat, nu? A jucat în întreaga Americă, la Moscova, Petersburg, Budapesta. Luați în calcul că nu știa decât limba franceză. I-a fost suficient pentru a străbate mapamondul. După părerea mea, o echivalență a faimei ei în zilele noastre ar fi de găsit doar în cazul lui – să spunem – Michael Jackson.

**C.C.:** *Totuși, cum vă explicați că acest mit s-a conservat, de vreme ce memoria teatrului este una, se știe, ingrată, și de vreme ce înregistrările păstrate cu Sarah sunt foarte puține.*

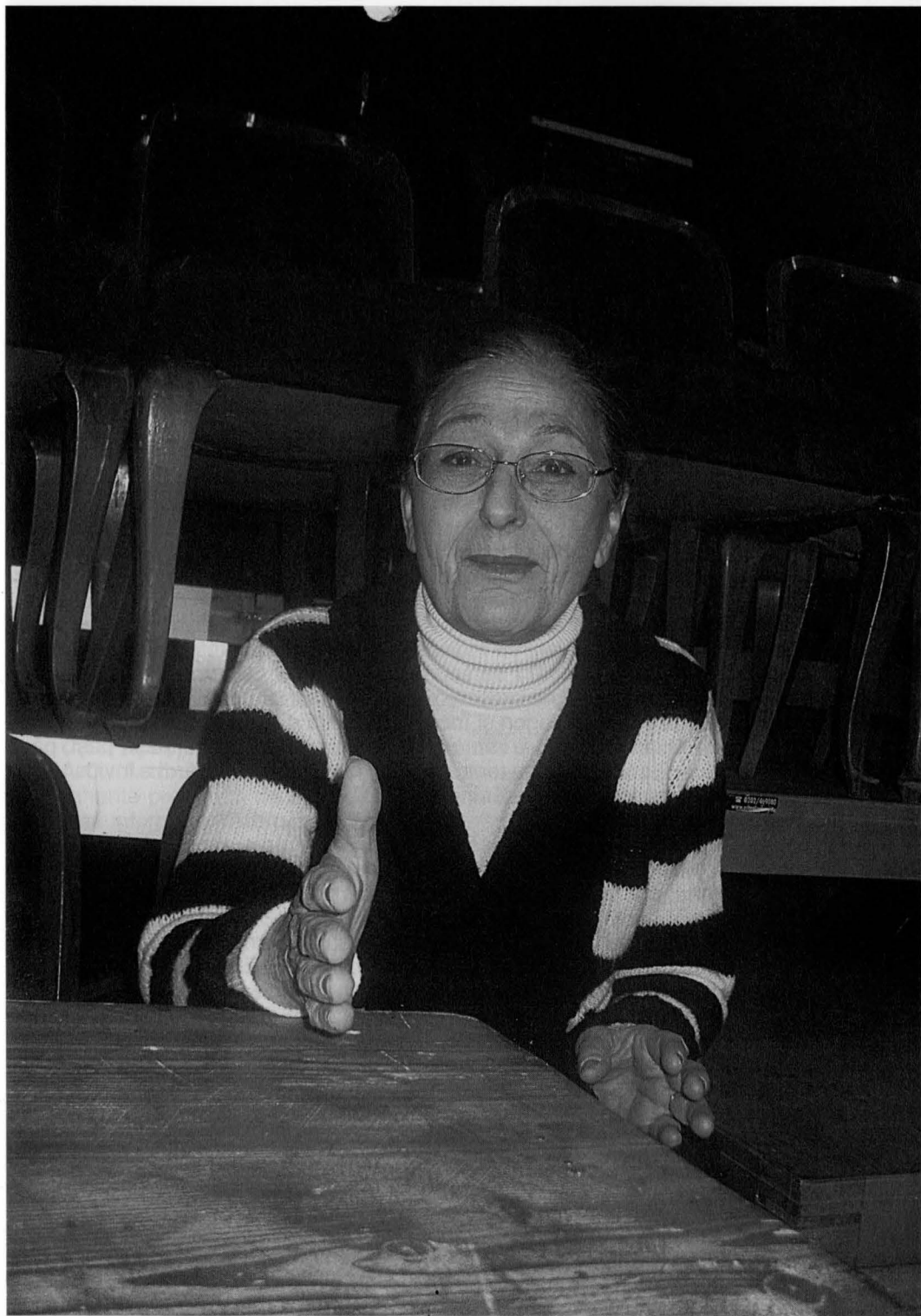
**A.O.:** Da, așa e, a înregistrat un fragment de film, însă nu a avut șansa Gretei Garbo de a face filme. Există doar o bucățică de bandă, cu un monolog; l-am obținut și îl folosesc în spectacol.

**C.C.:** *Însă, cum știm noi că ea ar fi și astăzi validă din punct de vedere actoricesc, pentru gusturi care, fără doar și poate, diferă de contemporaneitatea Sarei Bernhardt?*

**A.O.:** Întrebarea dumneavoastră e o întrebare-cheie. Putem ști cum juca un actor acum o sută de ani, două sute de ani și așa mai departe? Sau, ca să vin mai aproape, cum putem ști în ce fel juca Miluță Gheorghiu? Ei bine, există o cultură orală a acestor mituri, care se transmite, e ca o memorie a generațiilor. Am mers tocmai pe acest tip de memorie. Bunăoară, în arta africană nu se scrie, ci există acei povestitori care permit transmiterea culturii. Acest fenomen de memorie genetică, spirituală, face ca astăzi noi să putem să ne preocupăm de Sarah Bernhardt și să rămânem uimiți de o femeie care la 71 de ani o juca pe *Julieta*. Zâmbiți! Sigur că zâmbiți, și eu o fac, sigur că pare ridicol, însă există și un anumit „estetism” implicat în toate acestea. Când apărea pe scenă, se spune că tăia răsufierea.

**C.C.:** *Mai sunt astfel de apariții?*

**A.O.:** Mai sunt, sigur că mai sunt. Și voi porni chiar de la cel care mi-a fost șef de comisie când am intrat în teatru, cel care mi-a fost apoi director timp de zece ani, cel care povestea copiilor mei despre Jules Verne: Radu Beligan. Ei, un asemenea mit este pentru noi Radu Beligan. Pe de altă parte, nu trebuie făcut un fetișism din asta, pentru că marelui pericol al mitului este dogmatismul, pietrificarea în statuie. Una dintre imaginile cele mai



impresionante pe care le-am trăit a fost cea când am văzut dărâmarea statuii lui Lenin și cărarea ei, cu funii, într-un camion.

**C.C.:** *Se dărâma atunci un mit, nu o simplă statuie.*

**A.O.:** Corect! Un mit care devenise dogmă, se pietrificase precum statuia Comandorului din *Don Juan*. Marea nenorocire este când începem să facem statui.

**C.C.:** *În Franța vi s-a părut că există o tentație a pietrificării în cazul Sarei Bernhardt?*

**A.O.:** Nu. În general, în Franța zona talentului nu se pietrifică. Vă spun ca profesor, încerc adesea să le vorbesc tinerilor despre marile personalități. Am avut un student care nu știa cine este Gérard Philipe, or, pentru mine Philipe înseamnă și înseamnă enorm. Apoi, rolul Sarei Bernhardt a fost jucat de Delphine Seyrig... Așadar, mari actori, „nepietrificați” de tinerele generații.

**C.C.:** *În România a fost jucată Sarah Bernhardt?*

**A.O.:** De două ori, din câte știu. Odată a jucat-o Olga Tudorache. Recent, am aflat de pe internet că se joacă la Baia Mare, însă nu știu detalii.

**C.C.:** *Care credeți că este lecția pe care ar trebui să o reținem din povestea mării actrițe franceze?*

**A.O.:** Tenacitatea, încăpățânarea și devotamentul pentru teatru, toate duse până la fanatism.

**C.C.:** *Asta ar fi supratema spectacolului dumneavoastră?*

**A.O.:** Exact! Și, în plus, faptul că arta este un sacrificiu. Artă nu este o bucurie pentru artist, ci un sacrificiu.

**C.C.:** *Mai este posibilă Sarah Bernhardt în ziua de astăzi? Astăzi, când actorii se plâng că li se micșorează pensiile, salariile etc.*

**A.O.:** Dar dumneavoastră știți că Sarah Bernhardt circula într-un tren de marfă pe care îl amenajase și străbătea în felul acesta America? Veneau indienii (*Anca Ovanez scoate sunete specifice anunțând venirea indienilor*), iar ei se aflau într-un tren de marfă, la 1890, zdranga!, zdranga!, zdranga! I se spune atunci Sarei: „Doamnă, nu mai putem trece. Au venit indienii, urmează să ne omoare”. Atunci Sarah își pune o cămașă albă, de noapte, iese pe platforma ultimului vagon și începe să recite din *Fedra* lui Racine. În franceză, desigur... (*Anca Ovanez recită, la rândul ei, câteva replici*) Indienii pâș!, pâș!, pâș!, au întors caii și s-au dus. E scris în istoria teatrului francez, „Sarah Bernhardt a învins Vestul Sălbatic” sau „Racine e mai puternic decât indienii”.

**C.C.:** *Au tras repede spre Racine...*

**A.O. (râde):** Da, da. Ceea ce vreau să spun e că ea avea o asemenea credință în teatru, încât ceea ce rostea depășea barierele lingvistice.

**C.C.:** *Până la urmă, credeți în harul innăscut al actorului sau, mai degrabă, în actorie ca tehnică bine stăpânită?*

**A.O.:** Îmi aduc aminte că a venit odată la București, în turneu, un mare actor rus, interpretul lui *Ivan cel Groaznic* (Nikolai Cerkasov – *n.red.*). Eram tânără pe atunci. Respectivului actor i s-a adresat o întrebare similară cu cea pe care mi-o adresați mie acum. A răspuns: „Talentul ți-l dă Dumnezeu. Tehnica și-o face omul”. Trebuie să ai și har, nu se poate fără el, însă dacă trăiești dezordonat, fără cursuri, fără metodă...

**C.C.:** *Mai lucrează astăzi actorii după metodă?*

**A.O.:** Sunt obligați. Ar trebui să ne punem o metodă serioasă, mai ales aici, în România: Stanislavski a fost ca Sarah Bernhardt la 1900.

**C.C.:** *Adică...*

**A.O.:** Așa cum nu mai recităm precum Sarah Bernhardt, nu mai putem face teatru precum Stanislavski. Lucrurile s-au schimbat.

**C.C.:** *Desigur, se încearcă depășiri ale lui Stanislavski, doar că locul liber ce rămâne pare foarte greu de umplut.*

**A.O.:** N-aș crede, sunt o groază de chestii. Cum ar fi „The Actors Studio” al lui Lee Strasberg, metoda americană, una extraordinară și sunt atâtea altele.

**C.C.:** *Deci credeți cu tărie că se impune o asemenea despărțire de Stanislavski.*

**A.O.:** Absolut! Depășire, uitare și, eventual, regăsire. Stanislavski a făcut o metodă, n-a făcut o statuie.

**C.C.:** *Deci ne întoarcem la discuția despre dogmatism.*

**A.O.:** Așa e. El doar a făcut ca teatrul să nu fie ca înainte, când nu aveai ce să înveți, ci, pur și simplu, veneai și te făceai actor. Stanislavski a venit și a spus că există niște principii de lucru, așa cum și pentru arhitectură există unghiuri și echere, pentru muzică game etc.

**C.C.:** *Just, însă omenirea nu era atât de grăbită pe atunci; găsea timp să aplice din când în când câte o metodă. Actorii, observ, sunt tot mai grăbiți, regizorii aleargă de la un avion la altul, de la un contract la altul, repetițiile se fac în mare goană.*

**A.O.:** Domnul meu, există și o mare lipsă de cultură a acestei tinere generații. Nu e valabil doar pentru Iași, sau România, ci pentru întreaga cultură europeană. Meyerhold spunea că vrea să depășească psihologismul vulgar al lui Stanislavski. Au fost contemporani, însă dacă întrebați un tânăr despre Meyerhold vă va spune că nu a auzit de el. Ca să nu mai vorbesc despre Tairov, opusul absolut al lui Stanislavski. Vreți să vă spun ceva? Părerea mea e că Stanislavski a fost cam ca domnul Sadoveanu la noi.

**C.C.:** *Vă referiți la relația cu puterea?*

**A.O.:** Da, la faptul că s-a pus bine cu puterea. Iar puterea i-a lăsat vila și statutul. Așa, și să ne ierte Dumnezeu, că mai era și Teatrul lui Komissarjevski la Leningrad... Așa a fost Sadoveanu, așa a fost Victor Hugo, care înșela femeile, fura la pocher etc. Nu trebuie să amestecăm viața artistului cu opera.

**C.C.:** *Deși, de multe ori, opera este dictată de viață, biografia generează bibliografia.*

**A.O.:** E un paradox: nu le putem despărți, însă nu au nicio legătură. Aparțin unei generații care a apucat Casa Scriitorilor, ori pe doamna Candrea care scria, când Nichita Stănescu era beat, poeziile sale pe șervețele. Apoi, nu pot să nu recunosc că Marin Preda era cum era, însă, în același timp, vin și vă întreb: dar ce ne facem cu *Moromeții*? Artiștii pot fi niște mari ticăloși.

**C.C.:** *Totuși, credeți în actorul cult?*

**A.O.:** Da, cred în actorul cult, cel capabil să-și însușească o tehnică. Nu cred, însă, în actorul intelectual.

**C.C.:** *Nuanțați-mi, vă rog, distincția aceasta între culturalitate și intelectualitate.*

**A.O.:** Actorului îi este necesară o raportare primitivă la lucruri, o raportare directă, nestingherită prea mult de zonele raționale. În același timp, însă, actorul trebuie să fie o persoană informată, care citește, care e la curent cu noutățile.

**C.C.:** *Ceea ce spuneți îmi amintește de Liviu Ciulei; afirma într-un interviu că ceea ce îl deranjează în propriile montări este tocmai surplusul de culturalitate de care dispune. Îl resimțiți și dumneavoastră ca regizor?*

**A.O.:** Da, îl resimt. Să vă spun unul din exercițiile la care recurg atunci când predau studenților mei francezi: le cer să învețe un monolog amplu; aduc o găleată, le dau un cuțit, și le cer să spună monologul în timp ce curăță cartofii.

**C.C.:** *Intenția dumneavoastră fiind...*

**A.O.:** Intenția mea fiind de a demonstra că acțiunea fizică – despre care a vorbit Stanislavski, și acesta este meritul său fundamental – este primordială pe scenă. Așadar, nu mai jucăm cuvântul. Dumneavoastră puteți să vă radeți în baie, în fața oglinzii, și, în același timp, să purtați o conversație. La fel cum eu vă pot acorda interviul acesta în timp ce, să spunem, calc niște rufe. Această acțiune fizică nu este o ilustrare, o subliniere a cuvântului.

**C.C.:** *Ceea ce spuneți are, într-adevăr, sens. Concret vorbind, însă, cu referire la o istorie a artei actorului, puteți afirma că, în comparație cu anii '60-'70, înregistrăm o evoluție a acestei arte?*

**A.O.:** Nu. De fapt, ceea ce vreau să zic e că respectivii ani au fost cu totul și cu totul speciali. Și iarăși, nu vreau să ajung la replica lui Cehov, cum că idealizăm trecutul. E un fenomen asemănător Woodstockului; au fost ani de explozie. Nu știu dacă putem compara timpurile de atunci cu cele de acum.

Sarah BERNHARDT





Sarah BERNHARDT





Cornelia GHEORGHIU și Dionisie VITCU

**C.C.:** *Să reformulez: lucrați acum cu doi actori din generația dumneavoastră: Dionisie Vitcu și Cornelia Gheorghiu. Ați mai lucrat cu ei în perioada anilor '70, tot la Iași. Cum îi regăsiți? Vi se par altfel ca joc actoricesc, sau, din contră, au conservat în ei arta actoricească deprinsă în tinerețe?*

**A.O.:** *Îi regăsesc la fel ca înainte. La acea vreme nu cred că puneam la Iași spectacole fără să îi distribui.*

**C.C.:** *Nu vi se pare că există mari discrepanțe între tehnicile actoricești ale generațiilor de ieri și ale generațiilor de astăzi?*

**A.O.:** *Știți care e problema actorilor tineri? Nu că sunt ei superficiali, ci că se lucrează superficial cu ei. Discursul lor scenic este rezultatul unui proces de lucru care este superficial.*

**C.C.:** *Da, însă așa nu facem, din toți actorii, actori „de regizor“?*

**A.O.:** *Nu se mai poate altfel. Există regizor și pedagog de teatru. Toate curentele teatrale au avut ceea ce noi numim „animator“, adică și pedagog, și actor. Am fost foarte siderată când am ajuns în Franța și am fost întrebată dacă fac și lucru cu actorul, și mizanscenă. M-am uitat lung... Personal, cred că prima calitate a unui regizor trebuie să fie pedagogia actorului. Pentru mine, ca regizor, actorul este asemenea unei viori Stradivarius. Prin el mă exprim.*

**C.C.:** *Revin cu o întrebare formulată și mai sus. Mai are timp regizorul să se dedice pedagogiei actorului?*

**A.O.:** *Timpul este o chestiune foarte prost înțeleasă în România. Aici, toată lumea vrea să tragă de timp. Am rămas cu aceeași mentalitate ca înainte de '89: s-avem salarii fixe, să ne bem cafeleuța, să citim ziarul pân' la 9, și-om mai vedea noi. Hai să spunem că un regizor trebuie să facă un spectacol în trei săptămâni. Poate părea foarte puțin, însă eu vin și vă spun că în aceste trei săptămâni se pierde extrem de mult timp. Există două tipuri de actor: cel care începe să lucreze la rol știind textul perfect și cel care învață textul odată cu mișcarea, sau „în mișcare“. Acesta din urmă are perfectă dreptate. Celălalt, însă, care*



Cornelia GHEORGHIU

vine cu textul deja învățat, îl interpretează prin acțiune fizică și prin relație, caz în care economisește jumătate din timpul repetițiilor. Vedeți dumneavoastră, sunt actori obișnuiți să stea regizorul în sală și să se uite cum ei învață textul.

**C.C.:** *La Iași, cu Dionisie Vitcu și Cornelia Gheorghiu cum ați procedat?*

**A.O.:** Am făcut lectura la masă în octombrie. Am stat două săptămâni, am explicat piesa, am discutat tot; le-am spus că revin atunci când vor ști textul. L-am trimis asistent de regie pe Vladimir, fiul meu. Acum am revenit și pot să scot spectacolul în trei săptămâni. Țineți cont și de faptul că trei zile pe săptămână Vitcu e la filmare, la București. Dacă l-aș fi avut aici non-stop, scoteam spectacolul în două săptămâni, fără efort.

**C.C.:** *Sunteți la curent cu activitatea regizorilor români din noul val?*

**A.O.:** Recunosc, *mea culpa*, nu sunt la curent. Țin legătura cu teatrul românesc, însă uneori trebuie să zic și eu ca Alexandru Lăpușneanu: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau”.

**C.C.:** *Dar cine nu v-a vrut, doamnă Ovanez?*

**A.O.:** Păi... Am tot trimis „mesaje în sticlă”, dar...

**C.C.:** *Haideți să discutăm câte ceva despre dramaturgia românească. Cea clasică. Nu prea se mai joacă nici Camil Petrescu, nici Lucian Blaga, nici Marin Sorescu. Ce se întâmplă?*

**A.O.:** Sunt modele, tendințele. La un moment dat se joacă Shakespeare. Toată lumea pune Shakespeare. Înnebunești de atâta Shakespeare. Ei, și după aia, pentru o perioadă mai lungă sau mai scurtă, uităm complet de Shakespeare. Și ne apucăm cu toții de Molière. Nu-mi explic aceste fluctuații, aceste mode. Observ, însă, că teatrul românesc este rupt de dramaturgia contemporană.

**C.C.:** *N-aș crede. În ultimii ani, tinerii regizori exact pe dramaturgia contemporană au mizat. Sau, când au vrut o baie de clasicism, au relecturat marile opere.*

**A.O.:** Relecturarea clasicilor printr-o perspectivă a prezentului este, într-adevăr, indispensabilă. Nu poți să-l montezi pe Shakespeare așa cum se făcea în secolul XVII.



**C.C.:** *Sunteți genul de regizor fidel textului dramatic sau manifestați tentația flirtului cu altceva-ul?*

**A.O.:** Mărturisesc că o cam am. Îi sunt fidelă textului, ca unui soț, însă flirtez și cu cei de pe delături... (*ne amuzăm!*). Îmi place să adaptez, însă o fac mereu atentă să nu trădez textul. La rândul său, acesta are și lucruri moarte; cel puțin pentru mine, pentru altul poate nu. E, oricum, o chestiune de subiectivitate. Dar nu, nu sunt un iconoclast al textului.

**C.C.:** *Am observat la autorii dramatici contemporani un interes tot mai mic pentru didascalii. Poate și pentru că ei au observat că nimeni nu prea mai ia în serios aceste didascalii.*

**A.O.:** Să-mi fie iertat, acesta este defectul teatrului lui Camil Petrescu. Luați un text de Molière, luați Shakespeare...

**C.C.:** *Le iau, însă cred că la mijloc e și distincția foarte fragilă dintre textul dramatic și cel românesc din cultura română. Și Petrescu și Blaga literaturizau teatrul.*

**A.O.:** Într-adevăr, doar că a gândi astfel teatrul e deja o opțiune demult depășită. Când citești dramaturgia semnată Sarah Kane, înțelegi brusc că lucrurile stau altfel. Sau Tom Stoppard și atâția alții...

**C.C.:** *Doamnă, poate părea desuet și banal ce vreau să vă întreb, însă o fac cu o naivitate pe care nu încerc să o ascund: care mai sunt astăzi mizele teatrului?*

**A.O. (scurtă pauză de reflecție):** Întrebarea dumneavoastră este importantă. Eu, însă, sunt o persoană complet a-tehnică. N-am internet, n-am computer, când am un telefon mobil trebuie ca fiul meu să mi-l fixeze. Sunt complet diferită de Sarah Bernhardt, care era foarte la curent cu noile tehnologii ale timpului ei. Am un recul față de tehnică. Poate pentru că eram slabă la matematică în copilărie, poate pentru că mă sperie tot ce e mecanic, tot ce e programat, tot ce îngrădește libertatea senzorială, simțirea.

**C.C.:** *Vreți, deci, să-mi spuneți că este important ca miza teatrului să rămână una liberă.*

**A.O.:** Foarte adevărat. Dincolo de asta, în teatru rămâne acest contact direct care nu poate fi înlocuit de nimic. Or, dacă pe asta se fundează teatrul, pe contact direct, atunci de maximă importanță este sinceritatea pe scenă. Și aici, la acest capitol, există o mare tehnică a sincerității, o artă a sincerității.

**C.C.:** *Păi, din nou Stanislavski, doamnă! Cu adevărul despre care tot vorbea. Cum facem, că toate drumurile cam la el duc?!*

**A.O.:** Luăm de la el atâta cât ne trebuie. Renunțăm însă la personajul cu întreaga sa biografie, pentru că acolo ne încurcăm. Eram studentă și mi-a dat Radu Penciulescu să fac biografia unui personaj. Am scris vreo zece pagini, aș fi putut scrie un volum. Ei, și a intrat actorul, s-a așezat pe scaun și a spus textul prost. Ce-am rezolvat eu cu alea zece pagini?! Acțiunea fizică este esențială.

**C.C.:** *Apropo de biografii, simțiți că datorati cuiva ceva în tot parcursul acesta al dumneavoastră?*

**A.O.:** Nu eu, ci o întreagă generație îi datorăm enorm lui Radu Penciulescu. Am învățat de la el și cum să facem, și cum să nu facem. Vorbesc cu el la telefon în fiecare săptămână.

**C.C.:** *Aș vrea să încheiem acest dialog cu câteva aspecte privind publicul românesc. Comparativ cu cel francez, cum vi se pare?*

**A.O. (zâmbeste):** O citez pe Sarah Bernhardt care spunea că „publicul este ca o pasăre de pradă; el vrea totul, ca vulturul care se repede spre tine ca să te sfășie. Eu i-am dat totul: și vocea, și plămânii și ficiații, și părul, și tinerețea, și sângele. Și tot nu-i ajunge”. Cam așa spunea ea. Vreau să vă spun că eu detest publicul francez, tocmai pentru că e un public prea politicos. Doarme în sală și când se termină spectacolul, se ridică și aplaudă douăzeci de minute. Din punctul acesta de vedere, teatrul românesc stă mult, mult mai bine.

*A consemnat Călin CIOBOTARI*