



VIRGIL TĂNASE:

„O cultură națională nu se poate clădi fără ca statul să-și asume responsabilitatea“

— *Premiera piesei **Catastrofa** de Samuel Beckett, în interpretarea unor actori francezi a avut loc la București, în contextul amplului turneu **Printemps de la liberté**. Oricât ar părea de ciudat, a fost prima întâlnire a regizorului Virgil Tănase cu publicul bucureștean. Cum se explică această cunoștință tirzie?*

— Pentru că am lucrat puține spectacole în România. **Burghezul gentilom** la Iași, apoi, la Reșița, **Steaua fără nume**, **Căsătoria** de Gogol care nu a fost văzută de public, **Luna dezmoșteniților** pe care din prudență nu l-am semnat (apărea curînd după ce nu apăruse **Căsătoria**). Dacă s-ar fi știut că-mi aparține s-ar fi căutat la nesfîrșit noduri în papură și am vrut să evit acest lucru.

— *De ce a fost interzisă **Căsătoria**?*

— Au existat patruzeci de obiecții la prima vizionare și șizeci la a doua, observații determinate mai curînd de obseșiile cenzorilor locali și ale celor de la centru decît de spectacol. Descoperiseră în montarea noastră niște înțelesuri care mie nu mi-ar fi trecut toată viața prin minte. De pildă: plecînd de la ideea că în piesă se mișcă o masă amorfă de oameni, animată doar de peițoarea și de Cocikariov (diavolul, pentru că la Gogol există totdeauna un diavol), am conceput spectacolul ca pe o reprezentație de marionete ce începea cu peițoarea care deschidea o cortină, diavolul care cînta la flașnetă și personajele situate pe o turnantă, descoperite de sub o pinză pe măsură ce treceau pe sub ochii spectatorilor. Cenzorul a văzut aici un popor de marionete manipulate de un „el“ și o „ea“, deci de cuplul infernal. Toate observațiile erau de același tip. Am încercat să răspund cu argumentele posibile în context, dar n-am avut cîștig de cauză. La reproșul privind umanitatea monstruoasă pe care o prezenta spectacolul, am răspuns că este vorba despre societatea burgheză dinainte de revoluție, dar cenzorul — băiat subțire — mi-a replicat: „Cum, adică, vreți să spuneți că Revoluția din Octombrie nu a avut adversar?“ De fapt, totul era inutil, dialogul se desfășura în perimetrul nebuliei. Încă un exemplu: cerusem scenografului să-mi picteze o tăblie de pat kitsch, cu lac, lebede, castel, și așa mai departe. Ob-

servația a fost următoarea: lacul e albastru, luna — galbenă, acoperișul castelului e roșu, deci ironizez drapelul românesc, ceea ce în viața vieților mele nu m-aș fi putut gîndi.

— *Pentru publicul bucureștean, numele lui Virgil Tănase nu este, deci, cunoscut (oricum, nu de pe afișele de spectacol). Dar pentru publicul parizian?*

— Nu ca om de teatru. În momentul în care am ajuns în Franța nu-mi puteam permite să exercit două profesii care au nevoie — fiecare dintre ele — de o investiție pe termen lung pînă devin lucrative. Am scris cărți, așa cum le gîndeam eu, dar abia cițiva ani mai tîrziu am reușit să vînd un număr suficient de mare de exemplare. Nu mă puteam risipi pe două fronturi așa că la început am făcut teatru doar ocazional. Am avut, de altfel, la doar două luni după ce ajunseseam la Paris, și neșansa unei... șanse neobișnuite. Am primit, în același timp, două propuneri tentante: un spectacol la Barroul și un altul la festivalul de la Nancy. Conformîndu-mă prejudecăților de acasă, am optat pentru prima variantă și am greșit, alegînd un teatru prăfuit, neinteresant. De altfel, multe prejudecăți cu care venisem din România am fost nevoiți să le reformulez. De la București, de exemplu, nu puteam vedea că teatrul francez se află într-o criză gravă. Și este o realitate! Spectacolele sînt făcute pentru plăcerea autorilor, pentru plăcerea actorilor, rareori a regizorilor, dar niciodată pentru public. Critica este integrată unui sistem de interese economice avînd ca efect pierderea creditului la cititor, astfel încît săliile nu prea sînt invadate de spectatori. Franța are actori extraordinari dar, din păcate, nu are regizori, nu există o școală de regie, această profesie nu se învață la Paris. Este elocvent faptul că marii directori de scenă din Franța nu sînt francezi.

Toate acestea m-au făcut să nu lucrez decît ocazional în teatru deși iubesc foarte mult regia și cred că ea completează bine activitatea de scriitor; cu atît mai mult cu cît, sînt convins, teatrul este la fel de deosebit de literatură ca și muzica. Am făcut, deci, cam un spectacol pe an, nu mai mult.

Într-o perioadă am dat și lecții de actorie, dar am renunțat curînd.



— *Era neinteresant?*

— Nu era deloc neinteresant, dar aveam senzația că trișez. Pentru ca un curs să fie convenabil din punct de vedere material — deci viabil — trebuie să ai un număr mare de elevi. Asta însemna că nu se poate face nici o selecție la admitere sau, oricum, cei acceptați trebuie să fie foarte numeroși. Or, eu știu că într-un curs de trei ore se poate lucra cu un elev, maximum doi. Actoria nu se învață stînd pe bancă și privindu-i pe ceilalți cum lucrează.

— *În viitor, teatrul va avea același loc în activitatea dumneavoastră?*

— Sper că nu. Mi-am făcut o trupă (în Franța, după cum știți, în afara Comediei Franceze nu există, practic, nici o trupă) și cred că la anul voi avea și un teatru. Chiar dacă nu voi reuși să am un teatru, am angajat, oricum, sala la care am lucrat pentru un an întreg. Primele două piese le-am și ales. Prima va fi **Cadavrul viu**, într-o versiune proprie, mai strînsă. La Tolstoi există o particularitate — conflictul este purtat totdeauna de personajele secundare. Cred că pentru spectatorul modern este mai convingător ca informația, conflictul să apară din înfruntări directe ale eroilor. Cu acest **Cadavru viu** rescris pentru cinci personaje voi deschide stagiunea, după care voi monta Mazilu, **Somnoroasa aventură**. Voi relua **Melodia varșoviană**, după care voi pune în scenă un text antic. Transpunerea în practică a proiectului meu de repertoriu este legată însă și de sistemul de subvenții, de cum „vor merge” primele spectacole.

— *Ce știți despre teatru cînd ați ajuns la Paris, ce ați învățat în România, v-a fost util sau a trebuit reconsiderat?*

— În România există o școală de teatru foarte serioasă, deci teatrul care se face e foarte bun. După această experiență a fost neplăcut, de-a dreptul jenant să constat că, în Franța, am de-a face numai cu amatori. Mă amuzam în sinea mea cînd îmi aminteam că, înfuriindu-mă împotriva actorilor de la Reșița, îi tratam drept amatori, fără să știu că față de parizieni ei sînt profesioniști în cel mai deplin sens al cuvîntului. Atîta am lăudat peste tot teatrul românesc încît am fost într-o situație delicată după venirea la Paris a Naționalului bucureștean cu două spectacole care n-au încîntat deloc publicul de acolo. Eu am înțeles însă, cu acel prilej, un lucru. Generația de actori bătrîni care acum au dispărut — Birlic, Giurgaru — practicau un tip de teatru care funcționa perfect prin ei, ca actori, chiar dacă regizorul nu era foarte inspirat. După aceea a apărut însă o generație de mari actori — Marin Moraru, Gheorghe Dinică — făcuți să se exprime la maxima valoare într-un spectacol conceput de un mare regizor. Nu am prea văzut teatru românesc în ultimii ani, dar știu că, în afara actorilor extraordinari pe care îi avem, există și regizori foarte înzestrați: Alexa Visarion, Dan Micu, Alexandru Tocilescu, Silviu Purcărete. Nu știu exact ce lucrează ei acum, cum au evoluat, dar le cunosc și le recunosc talentul. Ei, și nu numai ei, sînt, incontestabil, regizori de talie europeană.

— *Spuneți că în Franța nu mai există trupe de teatru stabile? De ce?*

— Nu mai există trupe pentru că nu mai există animatori care să aibă suficientă personalitate pentru a reuși să „lege” de ei un număr de actori. Pe de altă parte: cum să convingi un actor să facă repetiții și să joace un număr mare de spectacole pentru un salariu, oricît de bun, cînd filmul îi aduce, pentru o lună de muncă, de zece ori mai mult? Tu îi dai, să zicem, 5000 de franci pentru o nuanță, o relație

pe care o lucrezi o zi întreagă și la televiziune ia aceeași sumă pentru a intra în cadru și a spune „bună ziua”. A existat în ultimii zece ani convingerea că televiziunea este o artă, că cinematograful este foarte interesant profesional, dar adevărul e că actorul nu se realizează deplin decît pe scenă, doar acolo se obțin marile sale performanțe artistice. Un mare actor de teatru poate găsi satisfacții și în cinema; invers, e mai greu, dacă nu imposibil. Acum, însă, sînt tineri actori care doresc efectiv să facă teatru, să se realizeze. Sylvie Nordheim, de pildă a făcut un serial de televiziune cu 500 de episoade și nu poate merge pe stradă fără să o oprească lumea la fiecare pas. Ea părăsește toate acestea, acum, din dorința de a face teatru.

— *Și criza de regie, despre care vorbești, cum v-o explicați?*

— Cauzele sînt mai multe, probabil. Una dintre ele este de ordin economic, cred. Mulți dintre cei talentați s-au dus spre cinema. O altă cauză ar putea fi următoarea. În anii '50, cînd teatrul din întreaga lume s-a înnoit, Franța a avut doi mari autori, Beckett și Ionescu (pe care, în paranteză fie spus, nici unul din marii regizori nu i-a pus în scenă. Nici Brook, nici Kantor, nici Strehler, nici Grotovski). Cînd textul se înnoiește, cînd piesa este eclatantă, regizorul nu are altceva de făcut decît să adopte o formulă cît mai simplă, cît mai clasicizantă, pentru ca să fie înțeleasă piesa.

Și a mai existat, cred, încă o cauză. După modelul Comediei Franceze, probabil, regizorii s-au desprins dintre marii actori, dar un actor are un demers de creație, nu de comunicare. Nu este aceeași vocație, chiar dacă uneori un singur om le reunește. Ele sînt, însă, în mod cert, două vocații diferite.

— *Teatrul românesc — mă refer la instituția de spectacol — se află acum într-un moment de colitură, de reevaluare a drumurilor ce-i stau în față. Se vorbește tot mai insistent, de pildă, despre o posibilă privatizare, dar există temerea firească a turnurii comerciale pe care ar putea-o lua, în aceste condiții. Ce am avea de învățat și ce ar trebui să respingem în momentul în care ne aflăm, din experiența teatrului francez, de pildă?*

— Faptul că există un teatru de artă și un teatru comercial mi se pare pozitiv. Gravă e doar confuzia valorilor. Să nu crezi, atunci cînd mergi să-ți speli creierul, că te îmbogățești spiritual. Misiunea culturală este un dat ce interesează colectivitatea și interesează și următorul secol. Noi, indivizii, sîntem astfel făcuți încît nu prea reușim să avem în vedere interesul colectiv și secolul următor. Statul are deci datoria de a se gîndi la ce va însemna un popor, o națiune peste o sută de ani. Statul francez a cam uitat de această misiune a sa și tocmai de aceea nu mai există teatre de referință. Reperetele de valoare sînt indispensabile pentru orientarea tuturor celorlalte trupe, reglează un întreg sistem artistic.

Chiar dacă vor fi teatre particulare în România — nimic rău în asta — important e ca statul să nu demisioneze din misiunea lui de a gîndi secolul viitor. Și pentru asta e nevoie de instituții culturale puternice. O cultură națională nu se face fără ca statul să-și asume responsabilitatea. Aceasta e concluzia la care am ajuns după ce am parcurs experiența a două tipuri diferite de societate.

Interviu realizat de
Cristina Dumitrescu

