

pe care-i va interesa teatrul meu ca să-l răspindească acolo, nu mă mai obsedează. Mi se pare că acum s-a sfârșit o epocă și că, dacă sîntem cinstiți cu noi înșine, trebuie să scriem: și că, dacă sîntem foarte bine.

— Deci nu temele sînt altele, ci modul de a scrie?

— Așa-i. De pildă, am piese începute acum 5-6 ani pe care nu le-am dus la bun sfârșit. Acum știu că pot să le reiau pentru că mă simt destul de liber, sau eliberat de povara aluziei pentru a trudi pe teritoriul limbajului. N-aș putea spune că am avut revelații occidentale la nivelul temelor, al subiectelor, ci că m-am instruit și m-am construit pe mine însumi ca profesionist al dramaturgiei. Mi s-a deschis, în sfârșit, un vast câmp de experiment, de cercetare a materiei limbajului teatral. Mă întorc liniștit pentru că am poftă de lucru.

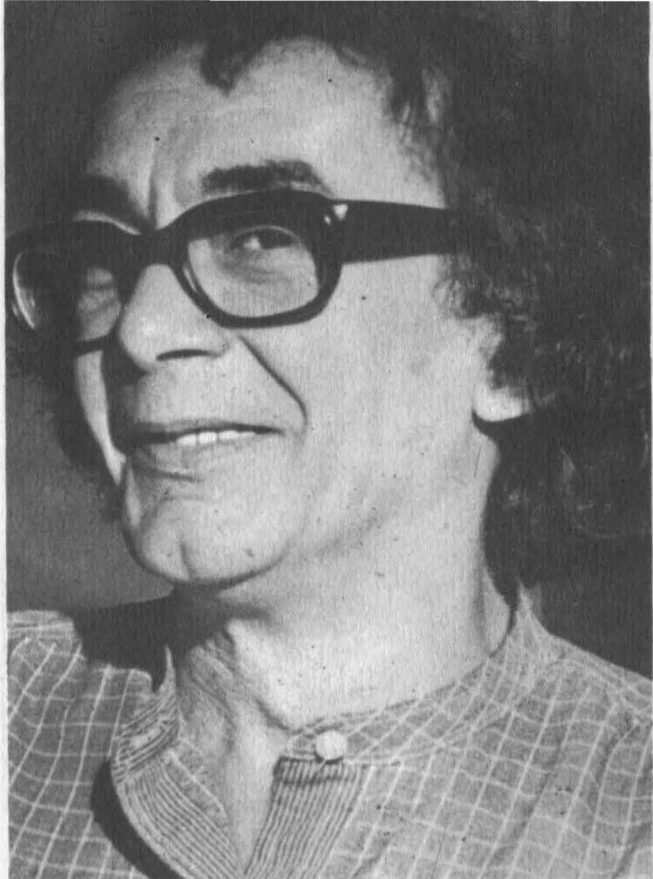
— Matei Vișniec, spune-mi, te rog, cite ceva despre ce se întîmplă în teatrul englez și în cel francez pe care, înțeleg, ai început să le cunoști bine.

— Mi se pare că Londra e un centru mondial al teatrului, un adevărat pol teatral, pentru că pe această insulă a face teatru înseamnă, probabil, în mod subconștient, a te elibera de prizonieratul insulei. Există ceva, o tensiune între ceea ce noi numim educație engleză, conservatorismul tipic englez, și nevoia de defulare, de rupere, care la nivelul societății se face și prin teatru. N-am avut niciodată senzația, în Anglia, că regizorii, actorii, trupele s-ar raporta și la altceva decît la nevoia de a trăi teatru, de a se exprima pur și simplu, de a comunica. Poate că altfel, s-ar sufoca. Dacă în Franța teatrul e încă un spectacol făcut cu acea îngrijorare inconștientă, că s-ar putea să nu placă, să nu fie un „răcnet” european, în Anglia calmul e total. Lumea face teatru în Covent Garden, pe sub poduri, în foste magazii sau depozite, în săli improvizate sau în mari săli, care nu sînt niciodată cele mai iubite de public. Teatrele experimentale, de cartier mi se par niște locuri de pelerinaj pentru un public avizat, care nu-și trădează niciodată mica săliță de 60 de locuri.

Pe de altă parte, în ultimul sfert de secol Anglia a dat o generație de mari dramaturgi, în timp ce în Franța nu putem vorbi decît despre unele personalități. Peisajul teatral englez e extrem de palpitan și pentru că e direct legat de marile business american în domeniul spectacolului. Între Londra și New York funcționează un schimb continuu de spectacole, ceea ce nu se întîmplă între Paris, Roma și New York. Pe acest teren al banului, care funcționează după reguli precise, nu există doar un spațiu cultural, ci un imperiu cultural, teatrul avînd baza financiară în S.U.A. și virful la Londra. Iar cu banii mulți cîștigați mai cu seamă în sfera music-hall-ului se pot plăti și spectacole experiment care contează pentru etajul superior, pur estetic. Altfel zis: se finanțează ceea ce am numi cercetare în domeniul limbajului teatral.

Trebuie spus, însă, că intrarea unui out-sider în acest sistem este extraordinar de grea. Dacă nu există criterii politice precise care să impună dramaturgia răsăritului Europei pe piața occidentală (vezi Havel), autorii veniți din Est se lovesc de nevoia de a avea un agent literar, teatral, de a ieși cu traduceri bune, de a se adapta genului comercial pentru a-și face o trambulină de lansare. Oferta e uriașă, iar criteriile de selectare tind să fie — cel puțin pînă-ți faci un nume — strict comerciale. Dar, ți-am spus, acum mă simt detașat de toate astea, liber, fără obsesia apăsătoare de a mă impune repede-repede acolo. Vom trăi și vom vedea.

MIRUNA IONESCU



## LUCIAN GIURCHESCU: UN TEATRU DIVERS, NEFANATIC

— Cum au fost văzute evenimentele din decembrie în străinătate?

— Totul a fost extraordinar. Lucrurile petrecute aici au fost pe cît de surprinzătoare, pe atît de frumoase, de înălțătoare. S-a transmis imens de mult la televiziune, eu însumi am înregistrat nenumărate casete, iar răsturnarea care s-a petrecut aici nu a fost numai spectaculoasă, eu i-aș spune miraculoasă. Aș vrea să fac totuși o observație. Cu precizarea că nu-mi permit să dau nimănui lecții și că nu pentru așa ceva am revenit în țară. Sînt totuși unele lucruri pe care, cu ochii și cu urechea de acolo, le putem sesiza puțin altfel, nu neapărat mai obiectiv, ci așa zice în multitudinea interpretărilor posibile. Cred, de pildă, că oamenii ar trebui să aibă mai multă grijă cînd fac declarații la radio sau la televiziune, să nu se joace prea mult cu cifrele. Altfel, lucrurile excepționale care s-au întîmplat aici, sacrificiile foarte mari și jertfele care s-au făcut riscă să se banalizeze, să trezească o mică neîncredere, o suspiciune dăunătoare atît intereselor actuale cît și celor de perspectivă ale țării.

— Ați plecat din țară în urmă cu 10 ani și tinerii care au azi în jur de 20 de ani, cei care au făcut efectiv revoluția, nu știu, poate, mare lucru despre regizorul Lucian Giurchescu, directorul de odinioară al Teatrului de Comedie. S-ar cuveni să le reamintim cîteva dintre marile dumneavoastră spectacole din țară.

— Aș aminti primele spectacole Eugen Ionescu care s-au făcut în România — Rincerii și Ucigaș fără simbric, spectacolele Brecht — Swej în al II-lea război mondial, Domnul Puntila și sluga sa Matti, Cercul de cretă caucazian, Mutter

**Courage, Disparația lui Galy Gay, spectacolele Cehov — Trei surori, Platonov, Livada de visini, iar printre ultimele, înaintea plecării din țară, o reluare a Plicului de Rebreanu, piesă care totdeauna căzuse și care a avut, în sfârșit, succes.**

— **Cum ați defini azi, retrospectiv, programul regizorului și directorului de teatru Lucian Giurchescu, din perioada premergătoare plecării din țară?**

— Nu m-am gândit niciodată la acest lucru, dar, dacă tot mă întrebați așa ceva, am să încerc să vă răspund.

— **V-am pus această întebare pentru că, montind Brecht, Cehov, Ionescu, cred că se pot distinge liniile directoare ale unui astfel de program.**

— Pe mine m-au supărat întotdeauna ideile fixe, chiar cînd erau geniale. Am trăit, în fond, de la 18 și pînă la 50 de ani, într-o dictatură, într-un regim în care, chiar în perioada lui de „deschidere”, ’65-’71, cea mai fastă și mai greu de explicat astăzi comparativ cu ce s-a petrecut ulterior — o vor lămuri istoricii, poate mai târziu, cînd lumea se va putea obiectiva —, a existat un fenomen ciudat. Oamenii care, pe bună dreptate, voiau desindere, voiau modernitate, voiau în fond libertate, nu se puteau debarasa de niște sechele totalitare care sînt în noi înșine. Așa s-a ajuns la a fi fanatic pentru ceva, pentru teatrul corporal, de pildă, dar dacă nu erai fanatic, devenai dobitoc. Și cei care promovau înnoirea creau nu partide, așa ceva nu se putea pe vremea aceea, dar creau noi „biserițe” care te excludau dacă nu deveniai fanatic. Or, programul meu, dacă vreți, a fost acela de a refuza să devin fanatic. Am spus: așa ceva nu se poate. Asta e o prostie.

#### **MONTAM PIESELE, NU TEORIILE DRAMATURGILOR**

Eram regizor într-un teatru de stat care trebuia să se adreseze unui public larg, într-un teatru care avea datoria și să distreze, dar și să dea lucruri de calitate. Mi-am spus că avem nevoie de diversitate. Brecht și Ionescu sînt, ca principiu, să zicem așa, noțiuni contrare: ca ideologie, ca poziție umană, ca viață. Dacă a fost o personalitate pe care, în prima lui perioadă, Ionescu s-o deteste profund, acela a fost Brecht. Eu am considerat că e interesant să-i pun în scenă pe amîndoi, pentru că amîndoi sînt mari. Și asta, chiar dacă pe atunci eram mai aproape de ideile lui Ionescu decît de cele ale lui Brecht, mai exact spus, de compromisurile lui Brecht, pentru că ideile lui au fost frumoase, dar compromisurile lui au fost groaznice.

Eu luam piesele, nu ideologia, și constatam că piesele sînt printre cele mai bune pe care le-a dat dramaturgia secolului XX. Afară de piesele lui didactice, care au o importanță secundară, Brecht scria întîi piesele și apoi făcea teoria. Ei bine, noi făceam greșeala că luam întîi teoria și apoi, în funcție de ea, voiam să montăm piesele. La fel la Ionescu, unde nu trebuia să iei întîi teoria teatrului absurd, ci piesa. Or, dacă luai piesele și nu teoria, puteai să faci spectacole foarte bune. Programul meu a fost deci un teatru divers, nefanic, sau dacă vreți, „fanatic” pe o dezvoltare diversă, și a actorului și a publicului. Cred în asta și astăzi. Un teatru nu poate să se cantoneze pe o singură linie decît dacă e un teatru mic, dar un teatru mare trebuie să fie un teatru divers. Să nu uităm că cel mai mare succes al Teatrului de Comedie a fost **Preșul**, nu **Hamlet**, să zicem. Asta nu înseamnă nimica rău față de Băieșu sau de cei ce joacă în **Preșul**, ci doar faptul că e nevoie și de spectacole populare. Ar fi o prostie să te faci că ele nu există și că nu sînt solicitate de public. Dar cred că un teatru care, pe lângă **Preșul**, juca **Mutter Courage** și Cehov, după ce înainte jucase și Eugen Ionescu, era un teatru interesant, care ținea un anumit echilibru între aceste titluri și putea să-i aducă pe oameni în sala de spectacol, mulți dintre cei care văzuseră o comedie ușoară venind apoi și la spectacole mai grele.

— **În ce măsură, plecînd în străinătate, v-ați putut respecta acest program? Ce eventuale concesii a trebuit să faceți?**

— În general, nu pot să spun că am făcut mari concesii. A trebuit, în schimb, să mă adaptez unui cu totul alt ritm de lucru. La București lucram cel puțin trei luni și jumătate la o piesă, timp în care actorii făceau și radio, și televiziune, și film, ba chiar și spectacole de divertisment, care le aduceau și bani, și popularitate, pentru că salariile erau mici și, practic, aproape nu se putea trăi din ele. Ar fi fost

absurd și inuman să încerc să-i împiedic de la aceste posibilități de ciștig. În străinătate, în clipa în care un actor e angajat pentru un spectacol, condițiile financiare sînt nu mult mai bune, ci incomparabile cu cele de la noi și atunci actorul poate să-și permită să nu mai facă altceva decît teatru, iar eu, la rîndul meu, ca regizor, pot să reduc durata montării unui spectacol la numai șase săptămîni. Nu sînt povești. Sînt doar cu totul alte condiții.

— **Care sînt cele mai importante spectacole pe care le-ați montat în acești ultimi 10 ani?**

— Deci, tot ca să știe lumea și ca să mă prezint: eu locuiesc acum în Danemarca, la Copenhaga. Am lucrat nu numai în Danemarca, ci și în Suedia, Finlanda, Canada și Israel. În Danemarca, la Teatrul Regal, am pus în scenă, printre altele, **Trei surori** de Cehov, **Opera de trei parale** de Brecht și **Pelicanul** de Strindberg, iar la Teatrul Municipal din Aarhus, un teatru foarte bun, pe care l-as putea asemăna cu Teatrul Național din Cluj sau cu cel din Iași — **Dom Juan** de Molière, **Romulus cel Mare** de Dürrenmatt, **Nu plătesc** de Dario Fo. În Suedia, printre alte piese, am pus în scenă **Cuibul de cuci**, care se joacă și în București, la Teatrul Național, și o cunoscută dramatizare a unui roman după care s-a făcut și film, **Și cail se impușcă**. În Finlanda am montat piese de Pirandello și de Feydeau, în Israel am făcut un musical și trebuie să montez **Trei surori**, în Canada am pus în scenă Molière și, desigur, au mai fost și altele.

#### **DE LA „SLALOM” ȘI „COBORÎRE” LA „SLALOM URIAȘ”**

— **În spectacolele montate în străinătate au existat în vreun fel reflexe sau reflectări ale situației din țară?**

— Un exemplu pe care l-aș putea da, poate nu chiar de reflectare dar de vădită influență asupra mea a situației din țară, e **Cuibul de cuci** care — și de data asta nu pot să fiu deloc modest — mi-a ieșit excepțional. Tot timpul m-am gândit nu la un azil de nebuni, care nici nu m-ar fi interesat, ci la o piesă despre totalitarism, despre felul în care poți începe să umilești omul și să-l faci neom. Ședințele cu nebunii erau pentru mine ședințe de partid, de învățămînt politic. De acolo mă inspiram. După premieră, în discuțiile avute cu ariștii, foarte plăcut impresionați de spectacol, am fost întrebat dacă sînt specialist în astfel de aziluri. Le-am răspuns: Nu, domnilor, eu vin dintr-un azil!

— **Scăpată în sfîrșit de condiția azilului, România revine la normalitate. Încearcă și teatrul s-o facă, traversînd însă o perioadă dificilă din multe puncte de vedere, începînd chiar cu repertoriul pe care trebuie să și-l aleagă.**

— Sînt convins că teatrul aluziv nu va mai putea exista, pentru că nu mai interesează pe nimeni. Un anume gen de teatru metaforic moare și el. Trebuie să regîndim metafora, să regîndim forma de expresie, dificultate cu care ne-am întîlnit, de altfel, toți regizorii care am lucrat în străinătate.

Un anumit mod al nostru de a ne exprima — să zicem, de acasă — nu mai găsea ecou la publicul care aștepta să i se spună direct un lucru sau altul, nu pe ocolite, nu prin aluzii și nici chiar prin metafore. Ca să facem, dacă vreți, o comparație cu sportul, noi eram aici foarte buni la **slalom** și ei erau foarte buni la **coborîre**. Trebuie să găsim o altă formulă, poate de **slalom uriaș**, care este și coborîre și slalom. Adică să nu renunțăm la tot ceea ce a fost interesant și bun în experiența oamenilor de teatru din România în toți anii trecuți și, în același timp, să ne dăm seama că publicul s-a obișnuit deja, prin intermediul televiziunii, ca lucrurile să i se spună direct și așteaptă o anumită modificare, într-un sens similar, și din partea teatrului.

Eu n-am venit în România ca să cer sau să revendic ceva. N-am dreptul și nici nu mi-am propus un astfel de lucru. Dar că mi-ar face plăcere să fac teatru în românește, asta trebuie s-o recunosc.

**Cum regizorul Lucian Giurchescu a acceptat, ulterior discuției noastre, conducerea Teatrului de Comedie, ne propunem să reluăm acest dialog la începutul stagiunii viitoare, făcîndu-vă cunoscute și noile proiecte, nu numai repertoriale, ale Teatrului de Comedie.**

Convorbire consemnată de  
**VICTOR PARHON**