

## DAȚI TEATRULUI UN PUNCT DE SPRIJIN

— În 1977, când ați plecat din țară, erați profesor de estetică la I.A.T.C. Ajungând în Israel, după cum mi-ați spus cu prilejul unei vizite anterioare, nu v-a fost deloc ușor să învățați o altă limbă, în care să și predați studenților dvs. Ce-a însemnat, omenște vorbind, această adaptare? Ce-ați făcut și ce faceți în prezent?

— În 1977, după cincizeci de ani de viață și după aproape trei decenii de predare în învățământul superior, m-am despărțit greu de prieteni, de locuri, de amintirile unei tinereți încărcate deopotrivă de elanuri și dezamăgiri. Poate că și din această pricină adaptarea la alte norme de viață, la o altă mentalitate, la alte criterii valorice, a fost extrem de anevoioasă. Te trezești, dintr-o dată, analfabet. Și pînă începi să «gîngurești» în limba țării, treci prin momente aspre și deprimate. La doi ani de la venirea în Israel, după ce mi-am însușit oarecum limba, am început să predau. Să vă povestesc emoțiile de început? Să dramatizez situația dascălului nou venit, obligat să se exprime într-o limbă mai puțin mlădioasă decît limbile latine? Un ajutor vital aclimatizării mi l-au dat studenții, de-o toleranță și înțelegere rarissime pe mapamond față de imperfecțiunile de limbă ale conferențiarului. Pe-atunci, îi interesa în mai mare măsură ce, decît cum li se transmite. Am predat și continui să predau cursuri anuale și semestriale, precum și seminarii speciale despre teatrul lui Cehov, Gogol, Pirandello, Ionesco, despre commedia dell'arte, statutul tragediei și comediei în secolul al XX-lea etc. Paralel cu activitatea didactică am publicat în reviste științifice de specialitate, din țară și din străinătate, studii de estetică și de teorie teatrală, din care nu au lipsit experiențele teatrului românesc. În cadrul cursului Teatrul lui Eugene Ionesco am inclus două prelegeri despre Caragiale și Urmuz, și ample referiri privind arta regizorală a lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie și Andrei Șerban.

— Față de învățământul teatral de la noi, cel din Israel prezintă deosebiri importante? În ce constau ele?

— Există, firește, asemănări între învățământul teatral din Israel și cel din România. Mi se pare însă mai puțin important să subliniez asemănările. De aceea, voi puncta deosebirile. Unica facultate de arte frumoase din țară (teatru, film-televiziune, arte plastice, academia de muzică) funcționează ca parte integrantă a Universității Tel Aviv, ocupînd în frumosul campus universitar două clădiri impunătoare, cu săli de clasă spațioase, luminoase, înzestrate cu air-condition și monitoare TV, folosite pentru lecții teoretice, repetiții și spectacole de an. Departamentul de teatru dispune de un studio, asemănător ca organizare «Casandrei», dar echipat cu mijloace tehnice ultra-moderne, precum și de o arhivă de teatru în cadrul bibliotecii centrale a Universității, al cărei director este numit printr-o hotărîre a primului ministru (director, dl. Shimon Lev-Ari, actor de renume, originar din România). Facultatea e dependentă financiar de Universitate, deși, în ultimii ani, producțiile Studioului de teatru sînt realizate cu ajutorul generos al unor sponsori din afara Universității, precum și al încasărilor provenite din vânzarea билетelor.

Această dependență bugetară se repercutează, volens nolens, în programa de învățămînt. Pentru a păstra și accentua caracterul universitar al învățămîntului teatral, disciplinele teoretice, insuficient legate de pregătirea practic-profesională a viitorilor artiști se bucură de un statut preferențial. La aceasta

se adaugă durata prea scurtă, de numai trei ani, pentru formarea actorilor. Nu e deci întimplător faptul că rezultatele, dincolo de datele naturale cu care e înzestrat studentul actor, sînt mai puțin îmbucurătoare în domeniul practicii artistice decît în cel teoretic, domeniu în care studenții israelieni dovedesc o excepțională și profundă capacitate analitică și de sinteză.

Cred că, după încheierea acordului cultural între România și Israel, ar fi binevenit un schimb de păreri și de experiență între Departamentul nostru de teatru și Academia de teatru din București.

— Știu că n-ați încetat să vă «țineți la curent» cu fenomenul nostru teatral în toți acești ani, vizitele dvs. în țară incluzînd și vizionarea unor spectacole. Care dintre ele v-au impresionat mai mult și de ce?

— Două din vizitele făcute în România s-au nimerit în afara sezonului teatral. Mă voi referi, atît cît mă ajută memoria, la cîteva dintre cele peste zece spectacole văzute în anul 1981. Am fost foarte puternic impresionat să găsesc atunci, în plină «Cîntare a României», în condițiile unui control draconic al cerberilor «revoluției culturale», un teatru care, prin intermediul unei regii abile și al unei interpretări aluzive, continua să comunice cu publicul de pe coordonate morale și estetice, aflate la antipodul propagandei cultului personalității. Fie că e vorba de Furtuna în regia și scenografia lui Ciulei, de jocul de neuitat al lui Victor Rebengiuc, George Constantin, Ion Caramitru; de Maestrul și Margareta, Niște fărani, muzicalul Nu sînt Turnul Eiffel, probe de maturitate profesională a Cătălinei Buzoianu, punctate de varietatea expresivă a Valeriei Seciu, a lui Mitică Popescu și a lui Dan Condurache; fie că e vorba de măiestria lui Mircea Albulescu în Echipa de zgomote, — aceste reprezentații mi-au întărit convingerea în trănicioarea unui teatru, greu de îngenuncheat și de înhămat la carul politicii oficiale antiomane și antiromânești.

— Nu mă îndoiesc că ați urmărit, și în Israel, spectacolele făcute de regizorii români care au lucrat acolo. Cum au fost primite aceste reprezentații?

— În general, spectacolele făcute de acești regizori au fost bine primite de public și de critică. Deși Hamletul lui Cernescu la Habima — reeditare a spectacolului de la «Nottara» — a provocat discuții aprinse în rîndul criticii, în vederile unor croniciari fiind considerat exagerat politizat, toți au subliniat personalitatea regizorului. Într-unul din telegazetele de vîineri seara, fapt destul de rar înfilnit aici, s-au transmis fragmente din spectacol, pe fondul interviului lui Cernescu. De cronici favorabile s-a bucurat și Maestrul și Margareta. Mai concentrat ca durată și spațiu scenic (decorul Lidiei Pincus-Gani, de origine română), semnificațiile textului, prin mijlocirea unor actori, transformați ca prin minune de «apriga» regizoare în interpreți de excepție, au trecut cu brio rampa atît la Beersheva cît și la Tel Aviv. Nu pot să nu amintesc de răsunătorul succes al Trilogiei lui Andrei Șerban, cu ocazia Festivalului internațional de teatru de la Ierusalim, 1981. În cercurile intelectuale de specialitate, noutatea limbajului scenic, concretizat și reliefat cu maximă eficiență artistică mai ales în Troienele, a trezit un viu interes, urmat de ample dezbateri în presa cotidiană și în revistele de teorie teatrală. Personal, am avut satisfacția că noua formulă este creația unui fost elev al școlii românești de teatru.

— Ce părere aveți despre turneele întreprinse de spectaco-

lele românești în Israel, în ultimii ani? Dincolo de impactul lor sentimental, erau de natură să se impună și prin valoarea lor, prin calitatea interpretării?

— De-a lungul anilor, au fost spectacole reprezentative pentru cultura românească (amintesc turneul de mare clasă al lui Radu Beligan, cu *Contrabasul*, 1990, ca și cel organizat de A.T.M. — 1989, cu comedia muzicală *Fii cuminte Cristofor și Anonimul venețian*), dar și multe, prea multe spectacole care au degradat imaginea autentică și nivelul înalt al teatrului românesc. Se perpetua o atitudine condamnată a impresarilor, de indiferență față de calitatea repertoriului și interpretării trupelor și actorilor individuali, invitați în Israel, dublată de ignorarea schimbărilor intervenite, în ultimele două decenii, în structura și gusturile publicului. Pe de altă parte, la unii actori din România, mai grav, la unii actori de primă mână (nomina odiosa) persista mentalitatea «Bon pour l'Orient», potrivit căreia piesele mediocre ca și prezentarea spectacolelor fără repetiții prealabile și fără un gând regizoral conturat sînt «înghițite» oricum de spectatorii israelieni de limbă română.

— În urma acestei vizite de aproape o lună în România (februarie 1991) cum ați caracteriza actuala perioadă pe care o traversează teatrul românesc? Spre ce credeți că se va îndrepta el în viitor?

— E riscant să faci pronosticuri cu privire la viitorul teatrului într-un moment în care asupra vieții politice, sociale și economice românești planează încă incertitudinea, ura, delațiunea, confuzia. Înainte de Quo vadis teatrum? e de întrebat: Quo vadis Patria? Căci «modele» de reîntoarcere la piața liberă n-au existat.

În schimbările sociale radicale, discontinuitatea nu e absolută, iar în suprastructură ea nu înseamnă deloc anularea nihilistă a tot ceea ce a produs continuitatea istoriei. Iată de ce sînt lipsite de perspectivă acele tendințe grăbite să arunce peste bord întreaga experiență dobîndită în ultimele patru decenii de teatrul românesc. Teatru care nu numai că a rezistat, adeseori cu cutezanță, presiunilor de uniformizare ale fostului regim, ci a reușit — pe căi indirecte, voalate, aluzive — să impună conștiinței publice ideea autonomiei esteticii (re-teatralizarea teatrului), să mobilizeze regia pe linia sublinierii umanismului, a libertății și demnității umane (valorificarea textelor clasice), să folosească satira ca instrument de demitizare a oricărui tip de sistem totalitar (exemplar, *Revizorul* lui Pintilie). Aceste linii de forță ar trebui continuate pentru ca teatrul să redevină locul ideal al purificării pasiunilor, al cu-

noașterii vieții interioare a individului, al superbelor confruntări de idei, convingeri și principii comportamentale. În privința dramaturgiei autohtone, lucrurile sînt mai complicate. Se știe că propensiunea și aspirația literaturii dramatice românești către universalitate au fost limitate de însăși structura ei, de caracterul ei excesiv «localnic», de particularizarea disproporționată a situațiilor, a tipologiei și a expresiei lingvistice, specifice, în defavoarea condiției și a reacțiilor arhetipale umane. Doar o abordare echilibrată e aptă să satisfacă ambele laturi, și particularul și universalul.

— Ca bun cunoscător al operei lui Teodor Mazilu, credeți că aceasta își va păstra «actualitatea», chiar dacă nu mai e jucată în acest moment?

— E ca și cum m-ați întreba dacă, toutes proportions gardées, Caragiale își păstrează actualitatea. Chiar dacă acum teatrul lui Mazilu nu e jucat, cum spuneți, el își păstrează actualitatea, fiindcă e un teatru neconjunctural, liber de ideologia Puterii, a încrustat în conștiința publică procesul depersonalizării individului, păstrîndu-i, spre deosebire de Eugene Ionesco, fața umană, sinceritatea atroce a personajelor maziene vine din subconștientul lor, solicitînd un actor inteligent, cu puterea de a transmite viața în sensul ei teluric. Într-un cuvînt, e un teatru de cursă lungă, ce va să vorbească încă multor generații de spectatori.

— Cum se vede revista «Teatrul azi», din Israel?

— Revista nu se vede, fiindcă nu ajunge pe piața israeliană prin canalele obișnuite de difuzare. Cîteva numere le-am citit aici, la București. M-a frapat prezentarea artistică de bun gust a Adrianei Grand, mi-au făcut o deosebită plăcere articolele, scrise într-o românească frumoasă, eliberată de gongorismul și de uscăciunea limbii de lemn, care a stăpînit atît amar de vreme presa scrisă și vorbită, m-au interesat problematica și forma civilizată, deschisă a dezbaterilor inițiate de redacție, am constatat, cu satisfacție colegială, apariția unui nou și înzestrat contingent de esești și cronicari de teatru. Aș fi dorit revista mai adînc preocupată de viitorul teatrului și bineînțeles de sugerarea acelor căi care să-l urnească din impasul temporar în care se află (premisele acestui demers există: nu multe țări dispun, precum România, de un rezervor de talente artistice, neîntrerupt înflorînd). Dați actorilor, regizorilor, scenografilor un punct de sprijin și vor «pune pămîntul în mișcare».

Interviu realizat de  
VICTOR PARHON

## COUPE

### CU AUTOBUZUL ÎN TEATRU

Mă rog, n-o fi teatrul chiar un templu, cum l-au definit, metaforizînd cu inocență și cuvioșie, unii dintre înaintași. Templu sau nu, el este totuși un spațiu al poeziei, fie că aceasta are forme realiste, supra-realiste sau metafrealiste, un spațiu în care se comunică nu prin imagini decupate (sau «rupte») dintr-o realitate brută și nedigerată. În teatru se produce un «joc secund», o refigurare a realității, o trecere în metaforă, o esențializare a vieții. Tragicii greci au fost înainte de toate poeți, la fel cel mai mare dramaturg al lumii, Shakespeare, ca și Racine, Corneille, Mo-

lière și, de ce nui, Cehov. Limbajul teatrului este un limbaj sublimat, concentrat (prin nevoia de dramaticitate), înălțat deasupra limbajului comun și înlocuindu-l pe acesta printr-un cod lingvistic, nu artificial, ci poetic. Lucrurile mi se par, în linii mari, a fi fost de mult intrate în conștiința celor care fac teatru și a celor care îl comentează.

Dar de la o vreme, și din ce în ce mai frecvent, se însinuează în limbajul teatrului fluxuri din limbajul brut al realității, macuînd și perturbînd comunicarea specifică. Ce înseamnă limbajul brut al

realității! Un limbaj al străzii, familiar, neprelucrat, neartistic. Așa se face, iată, că auzi năpustindu-se de pe scenă zeci și sute de «draci», de «mă», de «bă», de «boule», «dobitocule», de «mai du-te-n...», de «dă-l în ...» și alte astfel de texte «ajutătoare». În sfîrșit, dacă textul e un text «de stradă», lucrurile par să fie la locul lor sau aproape de locul lor. Dar tendința e să se asocieze acest tip de texte unui cu tot alt tip de texte.

Nu știu dacă am auzit, dar nu m-ar mira să aud spunîndu-se pe scenă: «mă Oreste», «fă Andromaca», «bre Hamlet», «ne-ne Lear» sau «mai du-te dracu', Electoral!» într-un context în care Electra nici nu apucase, bîna, să se creștineze și să afle de existența diavolului.

E drept că mai mergem și cu autobuzul la teatru. Dar chiar și în teatru!

D.S.