

ANDREI ȘERBAN:

"ORICE POZIȚIE DE PUTERE FACE RĂU SUFLETULUI, CORUPE"

Despre Andrei Șerban se vorbește, și mai ales se scrie, enorm. Lucrul ar fi mai mult decât firesc - e o personalitate proeminentă în teatrul contemporan - dacă o bună parte din aceste intervenții nu ar surprinde neplăcut prin tonul folosit, prin jenanta incompetență în materie a autorilor. Observația mi se pare valabilă nu doar în cazul înjururilor ci și al elogiilor. Al unei anumite părți a acestora, desigur, mai precis al celor ce nu-și sprijină aserțiunile pe vreun argument. Acestor fluvii de cerneală (și nu numai), Andrei Șerban le-a răspuns deseori. Mai iritat sau mai calm, mai pe îndelete sau mai în pripă. Răspunsul cel mai clar, cel mai argumentat, l-au constituit însă cele trei spectacole (ca să nu spunem cinci, unul dintre ele fiind ... în număr de trei) pe care le-a pus în scenă în prima parte a stagiunii, ca și repetițiile cu Noaptea regilor (A douăsprezecea noapte), aflate în prezent "pe rol". A răspuns și Teatrul Național, prezentând premieră după premieră. Sigur că nu au fost doar evenimente, sigur că nu au fost doar spectacole foarte bune (despre fiecare dintre ele revista noastră s-a pronunțat, firesc, în rubrica sa de cronici). Esențial mi se pare însă faptul că au fost. Că sînt. Că nu mai e cazul să ne dăm cu presupusul asupra a ce vor face - cum vor face - dacă vor face - de ce vor face Naționalul și al său director, ci putem judeca ce au făcut.

Cum nici declarațiile de amor nici acelea de război - dragi, cum se vede, multora dintre multele, prea multele noastre publicații - nu se încadrează în profilul tematic al revistei "Teatrul azi", am așteptat acest moment apropiat de încheierea stagiunii (dacă nu se va îndepărta, totuși, grație operativității năucitoare a procesului de tipărire), pentru a sta de vorbă cu Andrei Șerban. Ne-a interesat o convorbire în care să ne putem referi nu numai la proiecte, la virtualități ci și la concluzii extrase dintr-o experiență parcursă. După un an de directorat și după o stagiune destul de involburată, și proiectele de la început și înfăptuirile de pe parcurs pot fi privite dintr-o altă perspectivă.

☐ Ai venit în România la foarte scurtă vreme după Revoluție. Ai întâlnit aici - mă gîndesc la lumea teatrului - situația pe care te așteptai s-o întâlnești? La ce te gîndeai cînd te-ai urcat în avion cu destinația Otopeni?

■ Mă gîndeam să ajut. În orice fel voi putea, în orice fel va fi nevoie. Nu-mi trecea nici o clipă prin minte să iau direcția vreunui teatru. Să lucrez în România, da. Am dorit-o douăzeci de ani, am încercat adesea (pentru că veneam anual în țară) dar nu mi s-a permis. Ca să răspund, însă, și la prima întrebare, trebuie să mărturisesc că am avut un șoc, imediat după sosire. Eram la Teatrul "Bulandra", la o întâlnire cu oamenii de teatru, și din întrebările formulate am înțeles că ne despărțea o prăpastie. Am fost extrem de tulburat și am căutat, firește, o explicație. Foștii mei colegi și prieteni, actorii și regizorii mai tineri, pe care nu-i cunoscusem, erau - simțeam asta foarte clar - la fel de talentați, cu aceeași vigoare artistică și aceeași pasiune pentru teatru pe care le cunoșteam. Și atunci, de ce prăpastia de care aminteam? Am înțeles că e vorba de o îndelungată, gravă și, aș spune, nedreaptă lipsă de informație, perpetuată în ani. Acolo, la "Bulandra", cineva m-a întrebat cine e Patrice Chéreau.

☐ Înțeleg perfect pentru că eu am fost în situația ridicolă (chiar dacă explicabilă) de a descoperi cu seninătate "America", cu prilejul turneului "Printemps de la liberté". Am descoperit, de pildă, că Patrice Chéreau sau Gérard Desarthe, nume care nu-mi spuneau nimic, sînt actori remarcabili. Ceea ce fusese descoperit de vreo două decenii, doar de spectatori din multe țări ale Europei.

■ În ultimii douăzeci de ani, în teatrul lumii s-au întimplat lucruri extraordinare. Și bune și rele. Toate, însă, păreau a nu

fi însemnat nimic pentru evoluțiile de aici. În alte condiții, sînt sigur că teatrul românesc ar fi avut un cuvînt important de spus pe scenele lumii; așa, a reușit doar să trăiască făcînd, în felul său, opoziția la tot ce se întimpla. Talentele au existat, ele s-au făcut simțite, dar era inevitabil ca într-o oarecare măsură să se producă și o sărăcire a mijloacelor de expresie. Ca un pardeslu vechi și drag, care a fost minunat dar acum s-a ros, nu mai poate ține de cald. Măsurile lui nu se mai potrivesc tinerii generații - căreia, de altfel nici nu-i mai este frig în acest fel - și totuși la pardeslu nu te înduri să renunți. E, poate, ca în Livada cu vișini: peste locul superbului conac al trecutului, al amintirilor, se va trece cu plugul, parcul va deveni teren de construcție. Nu poți să nu privești cu oroare toate acestea, recunoscînd, însă, că fac parte din regulile nepăsătoare ale timpului, că se răspunde dorințelor de azi ale oamenilor.

Discutînd despre toate aceste lucruri, cu deplină sinceritate, am fost interpretat greșit. S-a spus, s-a spus din nou, s-a repetat că eu am afirmat că în teatrul românesc din ultimii zece, cincisprezece ani a fost un vid. E fals! Cuvîntul "vid" eu l-am folosit în legătură cu situația din prima lună, din ianuarie 1990. Atunci era un vid în activitatea teatrală. Explicabil și, poate, chiar ispîșitor, pentru că se putea lua totul de la început, se putea clădi pornind de la punctul zero. N-am spus și n-am gîndit nici o clipă că nu s-a întimplat nimic în teatrul românesc al ultimilor zece - cincisprezece ani. Paradoxul este, cred eu, că tot ce s-a întimplat, tot ce s-a acumulat, acum nu mai poate fi pus în valoare. Am senzația că totul trebuie luat de la capăt. Cum? Nu știu. Știu însă că trebuie neapărat să facem ceva. De asta am și acceptat direcția Teatrului Național, idee care la început, cînd a fost formulată de Andrei Pleșu și de Ion Caramitru (la telefon, lucram atunci la Londra), mi s-a părut cu totul neașteptată.

☐ De ce?

■ Pentru că nu mă gîndisem nici o clipă la o asemenea posibilitate, pentru că nu credeam că un teatru se poate conduce prin FAX, pentru că știam că eu nu voi putea să mă întorc definitiv. Ar fi trebuit să mut nu numai un cămin, familie, copii ci și o bună parte din viață. Voiam însă, consideram că sînt dator să ajut cu tot ce pot așa încît am acceptat dar acum, sincer să flu, regret.

☐ Pentru că e greu? Nu vreau să accept că te-au afectat atît de mult măruntule răutăți sau bîrfe care au încercat să pigmenteze o categorie mai... sprintară a presei. Cît despre rezervele critice legate de un spectacol, un punct de vedere, o atitudine etc. ele fac parte, cred, dintr-un firesc, chiar necesar climat al schimbului de opinii. Deci nu despre ele poate fi vorba.

■ Sigur că nu. Dacă am însă oroare de ceva pe lume, aceasta e puterea. Cred că orice poziție de putere face rău în primul rînd sufletului, pentru că, fără să-ți dai seama, te corupe. Tocmai de aceea, cînd am acceptat conducerea teatrului m-am gîndit că va fi pentru o perioadă foarte scurtă. Voiam să încerc, sprijinindu-mă pe experiența mea din ultimii douăzeci de ani, să ajut să fie urnă carul - destul de lîngă, de ce să nu recunoaștem - unei instituții foarte importante pentru viața teatrală a întregii țări. Mă gîndeam la un schimb de energii benefic, mă gîndeam mai ales la tînăra și entuziasta generație de artiști care va duce mai departe acest car. Consideram că după doi, trei ani lucrurile vor lua suficient avînt și voi putea preda ștafeta.

☐ Și ai început lucrul la Trilogie...

■ Pentru Trilogie un spațiu mai potrivit decât Naționalul cred că nici nu poate exista. M-am gîndit la început - mi s-a sugerat, de fapt - să utilizez pentru spectacol Casa Poporului.

Am vizitat-o imediat după revoluție (pe atunci se mai vizita) și am fost ispitit de Idee - era gigantică, halucinantă, îmi amintea de cadrul unui film de Orson Welles. Mi-am dat seama, însă, că substanța tragediei grecești este plină de noblețe și de suferință iar în acel spațiu nu e nimic nobil, că el nu este cu nimic atins de suferință în sensul aristocratic al cuvântului. Cred că la Casa Poporului s-ar putea face un spectacol extraordinar mai curînd cu Ubu-Rol; are toată absurditatea gigantescă necesară.

□ Ar fi și un act de dreptate, pentru că din mintea unui Ubu a izvorît proiectul, pentru un Ubu a și fost construită. Cum a fost înfîlnirea cu colectivul Naționalului, cu "părtașii" la Trilogie?

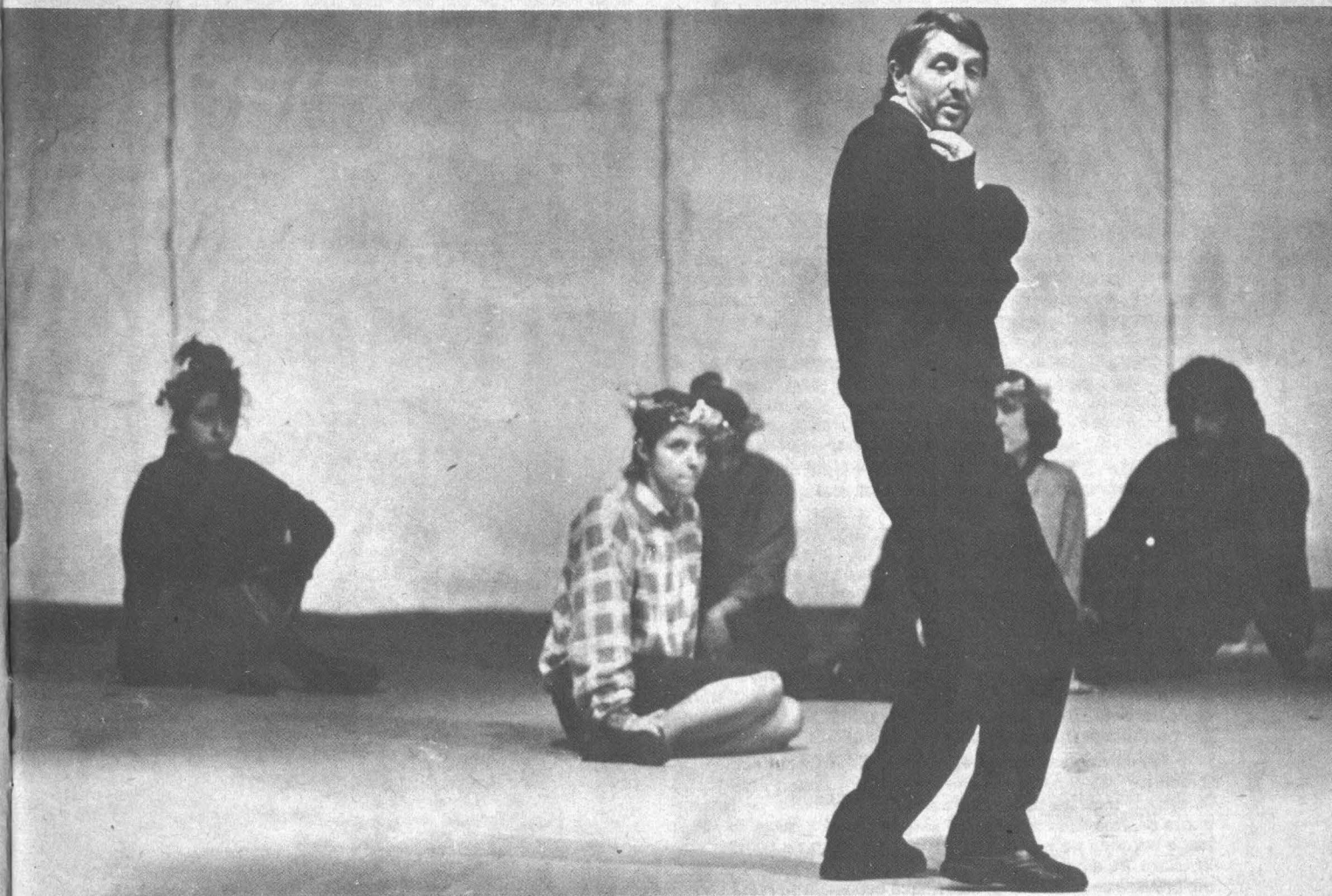
■ Extraordinară. A constituit pentru mine un adevărat șoc - minunat - felul în care toate generațiile, toate vîrstele, au intrat într-o muncă destul de dificilă și complet nouă. De fapt, știam asta dinainte de a începe, fiindcă atunci cînd te întâlnești cu un material cum este acela al trilogiei, e imposibil să nu fii sedus. Șocului emoțional al valorii, oamenii, artiștii îi răspund întotdeauna cu o prospețime neașteptată, într-un mod neobișnuit. Pentru mine asta a fost clipa cea mai frumoasă pe care am trăit-o în România: a vedea cum generații și tipuri de actori foarte diferite au lucrat cu devoțiune și cu plăcere pentru același scop.

Pentru mine, vara de anul trecut a fost plină de magie. În jurul nostru era o agitație cumplită, în Piața Universității patruleau minerii, dar teatrul devenise o insulă în care ne exilasem, parcă, voit, pentru a dovedi că totdeauna se poate crea ceva pozitiv. Chiar dacă în jur nimic nu părea fertil, prielnic ideii de creație.

□ O naștere în timpul unui război atomic.

■ Exact așa resimțeam totul. A urmat Cine are nevoie de teatru?, care răspundea unui principiu respectat de mine în toată cariera: lucrul în linii frunte, uneori chiar contradictorii. Deci, după un spectacol ce presupune un ceremonial precis, așa cum este Trilogia, o piesă acut contemporană prin semnificații, prin trimiteri politice la o situație de acum și de aici. Toate aceste posibile apropieri (existente în text, nu adăugate de noi), situația kafkiană a erorilor piesei, îndeamnă către un spectacol de cabaret politic, simplu, nesofisticat, neintelektual. Cea de a treia "Trîngere de linie" a fost Audiența, în care elementul personal, chiar subiectiv devenea predominant.

Un detaliu asupra cărui m-aș opri o clipă, pentru că mi se pare important, se referă la ritmul de lucru. În general, repetițiile durau aici trei, patru luni și noi am făcut trei spectacole în trei luni. Schimbarea ritmului a însemnat, de fapt, schimbarea atitudinii față de lucru. Am vrut să demonstrăm - și să ne demonstrăm - că se poate lucra altfel: mai liber, mai spontan. Sub cenzura trecutului, nimic nu se putea spune direct și erai obligat să găsești formule speciale. Metaforele, simbolurile erau uneori prea complicate pentru a fi înțelese, ceea ce risca să slăbească forța teatrului, care, prin definiție, trebuie să fie extrem de directă. Doar încercînd să vorbești limpede îți dai seama că nu e deloc ușor și că toate mijloacele de expresie trebuie reexamineate. Aici e și dificultatea, aici ne întoarcem la exemplul Livezilor cu vișini: finalul piesei, momentul acela sfîșietor, dureros, este de fapt momentul adevărului.



☐ Doresc de mult să-ți pun o întrebare și cred că am ajuns la ea. Eu ți-am văzut primele spectacole (acum douăzeci, dacă nu douăzeci și cinci de ani) și ți le-am văzut pe acestea de anul trecut. Judecând, deci, după punctul de pornire și după punctul actual, consider că direcția urmată se putea deschide de la primii pași dar că traseul parcurs a fost mai cu seamă unul al simplificărilor succesive (în sensul esențializării, desigur) al selecției și adâncirii sensurilor, nu al sporirii lor. Este drumul urmat, în general, de teatrul lumii în aceste decenii?

■ Nu neapărat. În ceea ce mă privește, consider că tot ce am învățat, am învățat de la Peter Brook, care vorbea cu stăruință despre ceva ce nouă, tineri artiști pe vremea aceea, ni se părea grozav de arid și de neispititor. Despre simplitate, despre un teatru făcut cu aproape nimic și care să poată fi înțeles și de un copil. Nouă ni se părea pierdere de vreme să ne lăimăm la ceea ce ar putea pricepe un copil, credeam că avem de spus lucruri mult mai importante, mai sofisticate. Mi-au trebuit douăzeci de ani ca să mă conving că dacă reușești să te faci înțeles de un copil, poți vorbi și cu un filozof și cu o femeie de serviciu, poți vorbi și cu Dumnezeu. Cel mai bun exemplu sînt filmele lui Chaplin.

Pericolul estetismului, pericolul simbolului artistic de care ajungi să te îndrăgostești și să-l urmărești pentru el însuși există nu numai în teatrul românesc, ci în teatrul de pretutindeni. De la Brook am învățat să mă tem de acest pericol și constat că și acum mi se mai întîmplă uneori să complic lucrurile, să mă rătăcesc în meandre inutile. Cred că dacă regizorii români ar accepta existența acestui pericol și ar hotărî să l se sustragă, punctul zero de care vorbeam s-ar sprijini pe baza cea mai sănătoasă și mai fertilă cu putință.

☐ Presupun că pentru un regizor este extrem de interesant să lucreze același text, același spectacol, cu trupe diferite. Ai remarcat o notă distinctivă la actorii români față de străinii care au jucat în Trilogie?

■ Este o diferență și între felul în care am lucrat cu același actori acum șase luni și cum lucrez cu ei acum. La început, mai ales la Trilogie, îi simțeam dispuși la orice cheltuie fizică și spirituală, îi simțeam gata să renască din cenușă. Îi pasiona totul, chiar antrenamentele de încălzire a corpului și a vocii. Aveau o capacitate de concentrare totală și în sensul asta am simțit că revin acasă. Există un fel de inteligență a emoției pe care actorul român a avut-o întotdeauna și care lipsește, în general, celorlalți. Actorul american, de exemplu, care este un actor foarte muscular, alert, disponibil, dar cu care ajungi greu la un nivel al înțelegerii emoției. La actorul român această emoție izbucnește deodată, nu știi de unde vine, dar ea comunică exact - dar exact - greutatea gândului pe care trebuie să-l comunice. El are această capacitate, venită poate dintr-o tradiție foarte veche sau pur și simplu dintr-un har anume al acestui pămînt. Am simțit, deci, că sînt acasă, la nivelul acestei inteligente a emoției pe care am primit-o și am dat-o.

Acum, după șase luni, este mult mai greu. Nu numai pentru că e a doua oară și surpriza descoperirii reciproce a dispărut, dar și pentru că grupul de actori cu care lucrez Noaptea regilor este, pe de o parte, implicat în multe spectacole în care joacă, pe de altă, e nevoit să alerge la radio, la televiziune, pentru că trebuie să trăiască și salariile sînt foarte mici. E mai greu să se concentreze în aceste condiții decît era astă-vară, cînd în teatru trăiam un fel de miraculos început de lume. De fapt, acum situația a devenit similară situației din Londra sau New York, unde actorii vin la teatru pentru o perioadă foarte scurtă și le e greu să păstreze starea de concentrare de la o zi la alta, să continue într-o investigație mai profundă a rolului.

Îmi dau seama, de asemenea, că ar trebui schimbată structura teatrului, care pentru momentul actual este foarte învechită. Încă se păstrează cadrul administrativ ce permite unora să vină doar să-și ia un salariu de 6000 de lei și să nu joace aproape de loc, în timp ce alții iau 2000 de lei deși sînt în teatru 24 de ore din 24. E normal, deci, ca tocmai aceștia din urmă să caute de lucru, chiar dacă ceea ce li se oferă e total

neinteresant pentru ei, și-i împiedică să se concentreze acolo unde trebuie. Cu timpul, asta ajunge să le facă rău. Cu cît se va dezvolta mai mult această libertate artificială ce deschide toate căile teatrului comercial, de trivializare a expresiei, cu atît va fi mai dificilă redresarea. Există pericolul ca, leșind din sera înăbușitoare în care a stat atîta ani, teatrul românesc să se lovească prea dîr de necesitatea de a cîștiga bani și să intervină un fel de perversitate, de corupere, să intre în sistemul general al bișniței în artă, ce duce inevitabil la diluarea calității.

☐ Care crezi că ar fi drumul ideal (și totuși posibil)?

■ Nu știu. Ceea ce mi-am dorit întotdeauna a fost să lucrez cu un grup de actori talentați și devotați, care ar putea fi plătiți atît de bine încît să fie la adăpost de tentațiile ce ajung să pervertească. Din păcate, nu știu dacă Naționalul este acest loc. Pentru asta, ar trebui schimbată radical structura, principiile de funcționare. Ceea ce am făcut pînă acum e doar o probă că s-ar putea face ceva, dar de fapt schimbările de structură nici măcar nu le-am început.

☐ De ce? Ți-a lipsit răgazul, dorința, puterea sufletească?

■ Ar fi nevoie de decizia unui ministru pentru o asemenea instituție imensă, cu patru săli, cu posibilități extraordinare dar prost folosite, cu o administrație care funcționează încă după vechile tipicuri birocratice. Ar trebui făcută o operație de curățare radicală, de la subsol pînă la etajul patru.

☐ Și cine trebuie s-o facă? Nu directorul?

■ Vezi, tot acest proces de regenerare implică decizii îngrozitor de dure la nivel uman. Eu n-am venit din America, după douăzeci de ani, ca să dau afară oameni care, și așa, au avut și au destule necazuri. Aici e conflictul meu cu mine, aici e impasul în care mă aflu. Omeneste, nu pot să fac rău, dar, în același timp, o "tălere în carne vie" este inevitabilă. Ca o operație de amputare, fără de care omul moare, însă. Situația mi se pare fără leșire. În acest fel nu pot continua nici măcar



anul viitor, pentru că totul devine inutil, pentru că forța de a reveni la acestei structuri greoaie este incredibilă, ceea ce văd chiar după o absență de două luni. N-am soluție!

☐ Operația?

■ Nenorocirea e că eu nu sînt chirurg: eu sînt regizor și nu doresc altceva decît să-mi fac meseria. Prefer să plec decît să rămîn și să fac un lucru de care sufletește sînt incapabil.

☐ Ce rosturi are un teatru național în viața artistică a unei țări? E suficient să fie un teatru foarte bun, sau trebuie să răspundă unor cerințe de un ordin mai special?

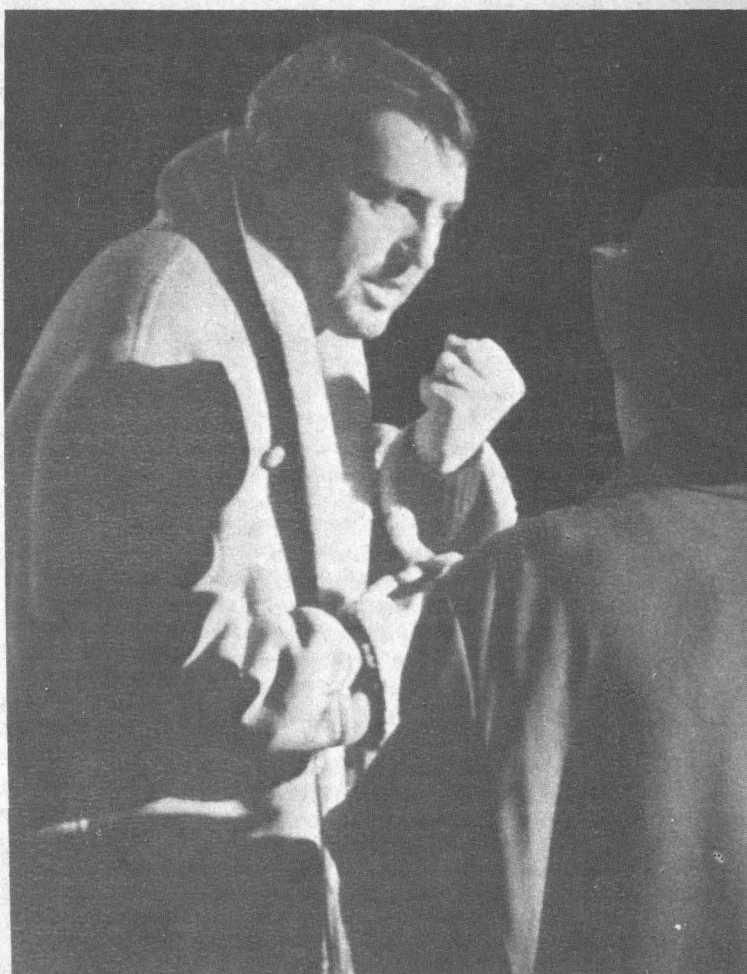
■ Negreșit. Teoretic, mi-ar fi greu să explic, dar dacă aș rămîne trei ani, cred că aș putea arăta ce gîndesc eu că trebuie să fie Teatrul Național. Una din condițiile lui de existență este, fără îndoială, reprezentarea celor mai importante valori ale teatrului românesc și universal, dar nu în modul desuet și pompos al trecutului. Cred că sîntem obligați - nu numai ilberi, ci chiar obligați - să aducem aceste texte la momentul în care trăim, să le revedem valoarea printr-o nouă energie. În același timp, mi se pare esențial să creăm spectacole de inovație care și ele fac parte din programul unui teatru național, dator să fie expresia tuturor mișcărilor unei culturi, nu doar a tradiției. De fapt, ce înseamnă tradiție? Ce s-a întîmplat acum cincizeci de ani, acum o sută, acum două mii? Despre asta, oricum nu mai știm nimic, oricum ar trebui să reinventăm totul.

Mi s-a adus critica - în parte, justificată - că în această primă stagiune pe scena Naționalului nu s-a jucat nici un autor român în viață. Sigur că e necesar, că e firesc, dar n-am vrut ca acest gest firesc să-l resimt ca pe o obligație. Intenționez, de altfel, să creăm un fel de atelier în care piese scrise recent să fie citite, puse într-o stare de repetiție spontană, directă. Aș vrea să începem cît mai curînd activitatea acestui atelier, dar problemele, inclusiv cele de ordin financiar, nu sînt simple și nici puține.

Ca să răspund cu o singură frază întrebării, înțeleg Teatrul Național ca un teatru al celor mai diverse, mai contradictorii expresii. De loc al unității de stil. Am impresia că, la nivelul artelor mondiale, ceea ce numim unitate de stil este imposibil de realizat. În Shakespeare, exact ideea contradicției este aceea care produce scîntela. Și în repertoriu dar și în stilurile de joc, cred în forța vitalizantă a diversității. Mi-aș dori să aduc cît mai mulți actori și cît mai mulți regizori la Național, mi-aș dori să invit și artiști valoroși din străinătate. Sînt convins că în acest fel s-ar produce o deschidere extraordinară. Nu vreau să închei răspunsul la această întrebare fără a face o precizare ce mi se pare importantă în sensul semnalării unui posibil pericol. Sigur că Teatrul Național este și trebuie să fie un teatru românesc, dar, atenție, "românesc" nu înseamnă izolare, bătăie în piept "patriotică" de tip Vatra Românească. Ar fi o evoluție monstruoasă, pentru că acest fel de patriotism e fals și nu duce decît la legionarism, la fașism.

☐ Cum ai găsit, cum ai regăsit publicul românesc? Noi ne-am obișnuit să credem că este un public foarte talentat.

■ De fapt uitasem cît de extraordinar poate fi. După mine, un astfel de public nu există nicăieri în lume. M-am suspectat de subiectivism dar mi-au spus și actorii englezi care au jucat aici că nicăieri n-au simțit o asemenea energie a sălilor care susține în permanență energia spectacolului. E un mister, această forță uluitoare a publicului nostru, lucru pe care l-am simțit cu acuitate la Trilogia. Actorii americani erau foarte buni, și tot foarte buni, deși în alt fel, sînt și actorii români. Ceea ce transformă totul e, însă, publicul care face din acest spectacol, ce ar putea ușor degenera în artă elistă, un spectacol popular în cel mai deplin, mai superb sens al cuvîntului. Generozitatea amestecată cu inteligență, emoția amestecată cu concentrare extraordinară, ajută, de fapt actorul, îi dă impulsul de a urca o scară nesfîrșită, între pămînt și cer. Mi-am dat seama că jumătate din bucuria de a



lucra iar în România se explică prin faptul că acest public misterios mi-a dat mai multă energie decît oriunde în lume, o energie care mă ajută să creez. Cînd ești în New York pe stradă, în metrou, simți energia orașului. Extraordinar de puternică, uneori periculoasă, alteori vitalizantă. Cînd intri într-o sală de teatru, simți prin pereți energia orașului și, într-un fel, asta te ajută. Dar e energia orașului. În București, energia pe care o simți în sala de teatru este a publicului, nu a orașului, și această ocazie nu ar trebui ratată de actori și de regizori. Este ocazia de a aduce într-adevăr teatrul la un nivel extraordinar.

☐ Pentru acest public, pentru acești actori, eu nu cred în plecarea - mult comentată - a lui Andrei Șerban de la Teatrul Național.

■ Depinde de mulți factori și depinde și de răspunsul la o întrebare pe care nu încetez să mi-o pun: am eu înima, am eu forța, de a începe o restructurare ce afectează uman atîta lume? Nu știu.

☐ Există o vorbă veche românească care mie îmi place foarte mult: orice om, pentru a da un rost trecerii lui prin viață, prin lume, trebuie să sape o fîntînă, să planteze un pom, să aibă un copil. În afara și mai presus de tot ce a făcut în anii ce s-au scurs, s-ar putea ca pentru regizorul român Andrei Șerban Teatrul Național din București să fie, la această misterioasă răscruce între trecut și viitor, fîntîna, pomul, copilul cu care toți sîntem datori.

CRISTINA DUMITRESCU
fotografii de Gabriel Bugnar