

plexă, în mișcare și stabilitate, întâmplătoare și necesară, continuă și discontinuă, în evoluție și în involuție, spațială și temporală, cantitativă și calitativă etc. etc. Pentru ca s-o poată umaniza, omul trebuie mai întâi s-o înțeleagă și să se înțeleagă. Prin înțelegere, omul se supune teoretic lumii pe care vrea s-o supună practic. Vorbirea umană nu scoate lucrurile din neant, ci din anonim. «Fără cuvântul oăie, oile pe care le văd nu se confundă, oare, cu aerul în care se scaldă și cu iarba pe care o pasc!» (Em. Berl, Essais, 1985, p. 592). Este adevărat că în natură nu există asemănări și deosebiri, deoarece numai oamenii sînt capabili de comparație, nici indivizi, specii și genuri, deoarece numai oamenii sînt în stare de abstractizare și generalizare, nici mijloace și scopuri, deoarece numai oamenii au izbutit să inventeze unelte, nici prezent, trecut și viitor, deoarece numai cuvîntătoarele pot să critice prezentul, să regrete trecutul și să anticipeze viitorul, nici analiză și sinteză, deoarece numai oamenii pot să descompună

și să recompună. Fiind anonimă, lumea nu este neant, ci, dimpotrivă, o existență în devenire care poate fi înțeleasă și evaluată. Omul nu este un capriciu absurd al neantului care vrea o clipă să fie, ci singura ființă care, inventînd vorbirea, este capabilă să dea un sens lumii în care a apărut. Dumnezeu l-a invitat pe Adam să scoată ființele din indistincția anonimă a existenței, numindu-le și dîndu-le, astfel, un sens și o valoare. Dumnezeu a putut crea lumea din haos sau chiar din nimic, dar omul nu poate decît să modeleze o lume deja existentă. De altfel însuși Dumnezeu se recomandă, în Biblie, ca fiind «Cel ce este» și al cărui cuvînt este demiurgic, adică nu se deosebește încă nici de faptă și nici de lucrurile înfăptuite. Zicînd să fie lumină, lumină se făcu. „În limbile semitice vechi, termenul «cunoaștere» nu înseamnă niciodată, ca la noi, o operație pur obiectivă a minții; Inima este și ea amestecată și implică totdeauna și complicitate cu obiectul său și putere asupra lui”. (Jean Bottero, Naissance de Dieu, 1986, p. 211) ■

DIALOG

Foto: A. Grand

VICTOR IOAN FRUNZĂ:

«Noi sîntem în situația de a încerca să facem proiecte de viitor, dar am vrea să funcționăm după legile vechi».

■ discuția cu regizorul VICTOR IOAN FRUNZĂ nu a fost prilejuită de vreo aniversare. Chiar dacă, printr-o simplă reamintire, constat că sînt zece ani de la apariția sa în teatrul românesc. Începutul discuției îi aduce, însă, aminte, de faptul că începuturile sale au coincis cu acelea ale colegilor de promoție: Dominic Dembinski, Tompa Gabor, Andrei Mihalache. Discuțiile lor din acea perioadă au conturat ideea programului regizoral, ca vector al activității artistice. Cel al lui Victor Ioan Frunză, conceput, cum singur spune, pe un deceniu, a fost atins, cu o singură excepție: Faust. Îi spun de faptul că, în acea vreme dar și mai apoi, gurile rele afirmă că Frunză e renumit pentru că fiecare spectacol al său dura, ca pregătire, foarte mult. Și că Dragonul, realizat la Piatra Neamț, e un fel de emblemă pe cariera sa regizorală.

■ renumele ăsta este o prostie inventată de mult și, din pă-

cate, cum se întâmplă cu toate prostiile în teatrul românesc, a rezistat. Toată povestea a început de la un fost inspector în Consiliul Culturii, unul Biblicloiu, care, fiind foarte supărat că nu m-am prezentat unde am fost repartizat, nu a avut de ce să se lege și a găsit chestia asta, că eu lucrez foarte mult la spectacole. E un lucru care poate fi verificat: nici un spectacol de-al meu nu mi-a luat mai mult de trei luni. Dar nimeni nu e dispus să ia în considerare lucrul acesta. Dacă în legătură cu unele spectacole din București care au durat trei ani nimeni nu e dispus să sufle o vorbă, la mine dacă era vorba de întreruperea repetițiilor din cauza concediilor... Un simbure de adevăr este, însă, aici și anume că niciodată nu am dat premiera dacă spectacolul nu era gata. Din această încăpăținare a detaliului, probabil că mi s-a tras. În ce privește DRAGONUL, în primii patru ani de după, a fost ca un blestem. Dar lângă DRAGONUL mai pot sta DON JUAN (la Galați), APA (la Oradea), TINEREȚE FĂRĂ BĂTRINEȚE (la Brăila) — unul dintre cele mai bune pe care le-am făcut. De fapt multe dintre spectacolele mele de după DRAGONUL au depășit proiectul cu acest spectacol. Care a funcționat ca un generic în ce mă privește. Este încă o dovadă despre cât de greșit se judecă în teatrul românesc. Sintem obișnuiți să ne raportăm la un singur nivel de referință: dacă un om a făcut un lucru bun omul rămâne bun toată viața, pină iese la pensie. Refuz să cred că am rămas împietrit în stadiul de-atunci. Dar, slavă domnului, pecetea asta a dispărut. Între timp au mai și murit mulți dintre cei care au văzut spectacolul... Acesta e un fenomen negativ — judecata de valoare care se aplică precum un timbru, ca o ștampilă. (— Care e explicația?) E incremenirea în Impresie, lipsa de mobilitate a criticii, a oamenilor de teatru.

■ etichetarea o dau, practic, două surse: una este critica teatrală, care are și șansa să «imortalizeze» (— Da, e bine zis, să imortalizeze!) prin scris, și a doua este galeria oamenilor de teatru, deci galerie care uzează mult de zvon, colportaj. — Poți să-mi dai un exemplu în care colportajul ți-a fost... nefavorabil?

■ în legătură cu ce se întâmpla la Galați... Eu consider că perioada mea de la Galați a fost cea mai bună, pentru mine, pină acum. Acolo am creat câteva spectacole care sînt foarte importante pentru mine. Dar faptul că acolo aveam un mediu advers, s-a repercutat, prin vorbă, asupra spectacolelor mele, astfel încît — o distinsă cronicară, care nu mi-a văzut decît vreo două spectacole, și nu dintre cele mai importante, se referea la mine în sensul că mi-am recăpătat mina după perioada de la Galați care n-a fost tocmai bună... Era cineva care se luase după ureche.

■ dar lucrurile acestea nu cumva te-au și înverșunat?

■ asta întotdeauna! Ambiția de a înfăptui un program regizoral în acești zece ani m-a costat foarte mult, și nu numai pe mine, ci pe toți cei care am încercat să facem lucrul ăsta. Altfel, acest program ar fi fost plin de Busuiocele, Eve-raci, Chitici și cite altele.

■ din acest punct de vedere, ceea ce s-a întîmplat în teatrul nostru după '89, recuperarea unor regizori din străinătate, a avut un ecou în privința propriilor proiecte?

■ pentru mine, revenirea acestor regizori a fost revenirea la normalitate și cred că greșeala în ce privește aprecierea spectacolelor lor constă în faptul că aceste spectacole nu au fost considerate ca o revenire la o normalitate. Am avut o stare de bucurie, de plenitudine odată cu revenirea acestor creatori.

■ chiar dacă, îi spun regizorului, venirea în țară a lui Șerban, Mugur, Giurchescu, Ciulei a provocat reacții diferite? Chiar dacă au fost implicate aici nuanțe naționaliste și o anume propagandă menită a face diferența între regizorii care au rămas și au lucrat în țară și cei plecați? A avut de suferit proiectul său de regizor în aceste condiții, din cauza acestui fenomen nou?

■ nu putem să-l denumim «nou». Revenirea unor oameni care au creat aici și care se raportează la un trecut al teatrului românesc, totuși, nu poate fi interpretată ca un... viltor.

■ citeodată e reconfortant să stai de vorbă cu un regizor care vorbește despre alți regizori Cu riscurile de rigoare. Victor Ioan Frunză s-a referit pină acum la două generații net distanțate în timp. Un semn important, propriu generației sale, avea să-l emită în 1989, la 1 decembrie, cînd, la Teatrul Național

din Cluj, a avut premiera cu **IAȘII ÎN CARNAVAL**, spectacol transparent premonitoriu față de ceea ce avea să se întîmple peste nu multe zile. Acestea aveau să-i urmeze două dintre cele mai interesante creații ale sale, recunoscute larg de critică și de public, **TRANSFER DE PERSONALITATE** și **MARAT-SADE**. Dumitru Solomon și Peter Weiss. Știu că are obiceiul, cînd lucrează mai mulți ani într-un teatru, să înceapă cu o piesă de Solomon. (— E un caz particular acesta, pe Solomon îl montez din liceu, îmi spune regizorul. — Deci e un caz... patologic!) Teatrul Național din Cluj e o altă etapă din viața sa artistică. Aici a fost numit director în...

■ ...aprilie '90. (Te rog să menționezi) Preluarea direcției la Naționalul din Cluj pentru mine a fost mai ușoară, a fost o trecere liniștită, fostul director, Horia Bădescu a plecat la Studioul de radio, n-a fost o contestare a lui.

■ dar ce te-a atras spre Naționalul din Cluj?

■ spre Teatrul din Cluj m-a atras Horia Bădescu iar spre direcție am fost împins. Eu cred în continuare că teatrele trebuie să fie conduse de regizori. Dar asta se întîmpla și înainte de '89. Numai cine era mămăligă nu reușea să-și impună proiectele, decîi regizorii conduceau și atunci din punct de vedere artistic teatrele. Vorbesc de regizorii importanți care își puneau amprenta pe teatrul respectiv. Mă gîndesc la Dembinski și la Teatrul din Constanța.

■ victor Ioan Frunză îmi povestește că acțiunea regizorală, astăzi, este mai dificilă. Contextul de dinainte de '89 — fără ca prin asta să vrea să spună că «înainte era mai bine» — era unul ale cărui linii de forță și slăbiciuni le cunoșteam toți cei din teatru. Puteai să și pierzi dar și să câștigi. În condițiile de acum se poate vorbi de libertate de expresie, dar și de o nehotărîre a oamenilor de teatru.

■ ea e flească. Nici un fenomen social de natura celui pe care l-am trăit noi nu generează instantaneu și opere de artă. Un fenomen nou, care este distructiv în viața noastră teatrală și culturală, este acela al găștilor făcute de oameni de bună calitate intelectuală. Acum ai de-a face cu niște alcătulri bizantine, niște grupuscule de forță. Înainte oamenii de calitate nu aveau acces la vîrf, acum ei au acces la vîrf și au tendința de agregare în grupuri de influență și care fac, din păcate, și fără să generalizez, cam tot ce făceau și cei dinainte. Sînt ilterați, oameni cu carte... Explicația stă și în mediul nostru bizantin.

■ discutînd despre condiția regizorului, a omului de teatru înainte, Victor Ioan Frunză îmi spune că, dacă e adevărat că exista și un anume gen de complicitate cu factorul de putere, astăzi, din păcate, complicitatea este cu puternicii de o clipă, fapt care riscă să împingă fenomenul teatral spre o zonă periferică. Din perspectiva acestei diferențe de context, îl rog să facă o evaluare a direcției sale la Naționalul din Cluj. Căci, la vremea cînd va apărea acest interviu, Victor Ioan Frunză nu va mai fi directorul Naționalului clujean: e rezultatul unor multiple eforturi, depuse de factori de decizie din Ministerul Culturii care, mai ales în perioada cînd regizorul a lucrat două luni la Budapesta **LIVADA DE VIȘINI**, au produs imixțiuni majore în viața teatrului. Nu întîmplător, fostul director al Direcției teatrelor, dl. Mircea Ghițulescu este astăzi director adjunct artistic al Naționalului, sprijinit de dl. Ion Vartic, subsecretar de stat la același minister, ambii fiind din Cluj

■ la Cluj a fost bine, într-o anumită măsură. În sensul că am reușit să păstrez o bună tradiție a evenimentului teatral care există acolo. Cred că într-o foarte mare măsură demersul meu teatral a fost alterat de această mentalitate populistă care ne mai guvernează, și nu mă refer la mentalitatea politică, ci la aceea a oamenilor. Nu poți să pui pe picioare un proiect teatral atîta vreme cît nu poți să-ți impui un punct de vedere asupra capacității unor oameni. Eu înțeleg că atunci cînd ești investit cu puterea de a conduce un teatru — care îl se dă pe un termen limitat, bineînțeles — îl se permite și posibilitatea de a aprecia calitatea unor oameni. Ori nu se poate conduce un teatru fără un cadru instituționalizat, legal, pentru a face lucrul acesta. Noi sintem, acum, în situația de a încerca să facem proiecte de viltor, dar am vrea să funcționăm după legile vechi.

■ e-adevărat că ai fost primul director care a încercat să impună contractul de muncă determinat pentru actor?

■ n-am reușit decît în foarte mică măsură, pentru că a In-

tervenit această mentalitate populistă — este prezentă în toată țara —, pentru că un om care are o diplomă de actor, regizor sau scenograf se consideră ca atare pentru toată viața. (— Crezi că ar fi posibil impunerea acestui tip de contract determinat?) Ar fi posibil și acum, cu o bună autoritate. Oricine ar putea face lucrul ăsta dacă este investit cu această autoritate. Dar să ne luăm răspunderea pentru această investire și pe urmă să-l lăsăm să-și facă treaba. (— Dar, în acest caz, când unii ar rămâne fără posturi, nu trebuie să ne gândim și la protecția lor socială?) Protecția socială este pentru cel care rămân pe-afară în situații de criză, în situații obiective, eu nu văd de ce trebuie acordată protecție socială unui om care este incapabil să-și facă munca. El nu trebuie să facă ceea ce nu este în stare să facă. (— Da, dar el a primit o diplomă odată...) El a primit o diplomă de actor de la niște oameni incompetenți. (— Da, dar el a trăit douăzeci de ani din cauza acestei diplome!) Și atunci ce să facem, să așteptăm până moare! Eu sint convins că și acum se dau diplome unor oameni care nu sint în stare să-și facă munca nici de regizori, nici de scenografi, nici de actori. Și ce să facem, să purtăm mereu stigmatul ăsta, că cineva i-a pus ștampila că e actor! Cine poate să spună despre un om pe care îl are în supraveghere și în instrucție timp de patru ani de zile că acela va fi artist, cine poate să-și ia această răspundere!

■ (ți-ai pus întrebarea asta și când ai fost în comisia de admitere la Cluj, la Secția de teatru?) Întrebarea mi-am pus-o când am fost în comisia de admitere de la Institutul din Tîrgu Mureș, căci la Cluj eu nu am fost decît prima mină, celelalte mîini au fost alții.

— Deci n-ai funcționat în comisie pînă la sfîrșit?
■ nu. (— dar dl. Liviu Petrescu, decanul, mi-a spus că această comisie a funcționat în componența inițială pînă la sfîrșit!) nu, nu este adevărat.
■ de altfel, în legătură cu evoluțiile de la Naționalul clujean, din ultima parte a anului trecut, în mediile teatrale începuseră să apară semne ale unui context defavorabil regizorului-director. A avut loc chiar și o ședință cu colectivul teatrului, ordonată de dl. Ion Vartic, ale cărui vizite frecvente în instituție nu fuseseră fără urmări.

■ acest context a fost generat de către cei din conducerea Direcției teatrelor din Minister, și a fost generat pe fondul unei situații în care eu încercam să instalez o normă sănătoasă de retribuție și de funcționare. Cînd am blocat salariile unor oameni care de ani de zile nu urcaseră pe scenă, a venit această acțiune de influență din partea Ministerului care îmi dai seama ce-a provocat. A fost o acțiune în buna tradiție a... persuasiunii (— Orientale!), da, și în sensul «ariel calomniei».

■ îl întreb pe Victor Ioan Frunză despre cît de mult mai rezistă acum ideea de program regizoral și ce înseamnă asta în cazul său.

■ ceea ce știu e ce urmează să montez. Vreau să fac un Beaumarchais în două părți — BĂRBIERUL DIN SEVILLA și NUMTA LUI FIGARO, apoi un spectacol după O MIE ȘI UNA DE NOPTI. O creație regizorală nu se constituie numai printr-un spectacol ca atare, ci și prin sensul mare pe care îl dă alăturarea mai multor spectacole. O judecată de valoare asupra unui regizor, atunci cînd e făcută de specialiști, trebuie făcută nu numai pe spectacol, ci și pe vectorul mare de sens pe care îl dă creația lui, însumînd mai multe spectacole, dar și un program. Pentru că montările făcute la întîmplare — genul: «Uite, am găsit o piesă, n-ai vrea s-o faci!» —, sint inevitabile, dar nu pot să dea valoare unei creații regizorale.

■ crezi că modul actual al relațiilor dintre instituția teatrală și regizor favorizează genul tău de program regizoral? Căci, după cum știi, se practică foarte mult comanda.

■ depinde de comandă! În general, după mine, direcția unui teatru ar trebui să dea comenzi pe sens, nu pe tiru. Cred că e mai interesant așa. Asta nu exclude, desigur, niște puncte fixe. Ca să fim cinstiți, cam așa s-a lucrat și înainte. La Piața Neam, de pildă, eu le-am propus REGELE GOL de Șvarț, dar el, explicîndu-mi, mi-au propus DRAGONUL. Și am acceptat. Asta nu mi-a modificat, însă, programul regizoral.

■ vorbim despre formele instituționalizate în teatru, despre posibilitatea ca el, ca regizor, să lucreze într-un teatru care, ca Teatrul Inoportun, de pildă, nu este echivalent cu vreuna

dintre formele organizatorice existente. Victor Ioan Frunză afirmă că apariția unor astfel de noi forme de organizare este benefică, dar important i se pare că trebuie și în aceste cazuri să existe un cadru, dincolo de entuziasme și voluntariat, un cadru instituționalizat, o structură.

■ după mine, noi trebuie să ne gândim atunci cînd înflințăm un teatru să avem o bătaie foarte lungă. Ca să creăm o tradiție — și pentru noi, pentru mișcarea teatrală din România, asta e foarte important acum — ca să creăm, deci, O NOUĂ TRADIȚIE (pentru că am intrat într-o lume nouă, de asta și folosesc acest paradox), trebuie să ai o structură foarte stabilă, care să facă posibilă viața teatrală. Ți dau un exemplu care poate să-mi atragă foarte multe comentarii. La Teatrul Național din București a fost posibil acel spectacol extraordinar cu TRILOGIA ANTICĂ al lui Șerban, urmat de altele cîteva spectacole foarte bune sau bune, făcute tot de Șerban. Ce-a urmat după aceea! AVRAM IANCU, PATRIHOȚII, CRUCIADA COPILOR și această surpriză «extraordinară» cu Ioan Ieremia care nu știu cum poate să rimeze într-o direcțiune a lui Șerban. Asta arată că nu există o structură stabilă. Vectorul acesteia apare din agregarea programului instituției cu programele regizorilor care vor lucra acolo.

Eu cred că există valori care nu sint legate de cursul evenimentelor. Sintem acum într-o perioadă (— De tranziție?), da, de tranziție, de ceva care, vorba lui Goethe, arată a fi un lucru dar, de fapt, este nimic. Repet, nu cred că felul în care facem teatru este legat direct de mișcarea străzii, ar fi trist. După cum, să știi, eu mă disociez aici de cei care leagă în totalitate mișcarea teatrală românească de o anumită formă de teatru politic, aluziv. Teatrul românesc nu a fost, tot, așa. Forma de rezistență a unei regioare precum Cătălina Buzoianu a fost faptul că reușea să facă spectacole extraordinare. Înflorirea limbajului teatral la noi nu este neapărat legată de faptul că se adopta un limbaj esopic. Asta, fără îndoială, că a fost, dar nu a constituit în totalitate pecetea teatrului românesc. Imbrăcarea în teatru nostru a unei haine metaforice s-a datorat și faptului că există un mod de comportament meditativ care este specific nației. Revenind la discuție, sigur că programul regizoral suferă niște modificări. Mă gîndesc la ceva ce se întîmplă acum, la o reluare a experimentului teatral, lucru care a fost abandonat (— Sau discreditat?). Mă gîndeam, în timp ce lucram la Budapesta, că ar trebui să fac un spectacol care să iasă din nou din cutia Italiană, din spațiul acesta consacrat. Noi am mai făcut asta. S-a făcut și acum vreo douăzeci de ani. Sint nevoia să ne întorcem în acest laborator al experimentului, căci s-a produs o clasicizare a formei.

■ imperfecțiunile de existență ale instituțiilor teatrale nu exclud seriozitatea lucrului bine făcut. Regizorul Victor Ioan Frunză crede că nu problema subvenției (care, a fost, totuși, acordată teatrelor) este singura esențială. Ar mai fi vorba și de ducerea la bun sfîrșit a proiectelor serioase. Care este părerea sa despre critica teatrală în acest moment, și din perspectiva discuției noastre?

■ înainte de '89 critica de teatru funcționa foarte bine, dar prin anumiți reprezentanți ai ei. N-aș vrea să ne lăudăm între noi. Ceea ce se întîmplă acum e lipsa acută de critică. Atunci aveam un dialog, era o legătură între critic și regizor. În timp ce acum unii regizori, scenografi sau actori încearcă să se adapteze acestor vremuri tulburi (care poate vor deveni timpuri noi), critica teatrală nu face acest efort. Eu am întîlnit și acum genul acesta de contabilizare cu care se înlocuiește cronică teatrală. Critica nu mai are aceeași portanță, și-a pierdut suflul. Și spun lucrul acesta cu durere. În Ungaria, de pildă, nu există o critică de teatru, sau dacă e, ea stă bine ascunsă, am avut un sentiment de absență a dialogului cu critica tocmai pentru că provin dintr-o mișcare teatrală unde acest dialog este o obișnuință.

■ critica a întîmpinat foarte bine ultima premieră a lui Victor Ioan Frunză de la Cluj: MARAT-ŞADE de Peter Weiss. Nu și Juriul Festivalului național. Convingerea mea e că programul său regizoral va mai oferi valori scenice. Victor Ioan Frunză este dintre acei regizori aflați într-un moment important pentru relansarea teatrului nostru în direcția performanței artistice.

Interviu realizat de
MARIAN POPESCU
Ianuarie, 1991