

TOMPA GÁBOR: «Cel mai greu lucru în teatru este să te găsești pe tine însuși»

REP.: Stimate domnule Tompa Gábor, vă găsiți de aproape doi ani în fruntea Teatrului Maghiar din Cluj. În ce măsură calitatea de regizor v-a înlesnit-o pe aceea de conducător de instituție?

TOMPA GÁBOR: Nu știu dacă în condițiile actuale ale teatrului nostru s-ar putea vorbi de «înlesnire», date fiind solicitările administrativ-organizatorice de care e copleșit un director. Nu avem oameni de teatru-manageri sau intenșeni, nici o structură instituțională care să funcționeze cum trebuie. Dacă aceste elemente ar exista, regizorul s-ar putea ocupa de coordonarea artistică a teatrului, imprimându-i un profil aparte, omogenitate, stabilitate. O coeziune, o forță, o unitate, care se repercutează departe în timp. Regizorul-director de teatru e un model european. Gândiți-vă la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», condus de Liviu Clulei. În lume, teatrul lui Peymann, Strehler, Chéreau sau Mnouchkine. În așa măsură aceste trupe se confundă cu creatorii lor. Încît se spune «Teatrul lui Strehler», nu Piccolo Tea-

tro, «Teatrul lui Peymann», nu «Burgtheater». Există desigur și teatre conduse de un intendent, numît de oraș sau de un sponsor, direcția artistică fiind asigurată de un regizor aflat în subordinea sa. Teatrului de artă însă îi e proprie tendința de a avea regizori ca directori.

REP.: Vorbeați de condițiile specifice vieții noastre teatrale actuale. Instabilitatea generală a acestor vremuri de tranziție pare să se repercuteze acut în interiorul teatrelor unde «originalitatea» democrației dobîndește forme umorale, pernicioase, haotice.

T.G.: Cred că faptul se datorează insuficientei statuări a autorităților și competenței directorului. Regizorul-director l se creează obligașunii în calitate de angajat, în general, o situație subordonată. E greu de specificat însă cul e subordonat. Există o stare de periculoasă relativitate în care nu sînt stabilite nici competențele, nici ierarhiile. Mai mult chiar, se ajunge la paradoxala situație că regizorul nu are puterea de a hotărî nici chiar în procesul de creație. Vin alții care să decidă pe

parcursul repetițiilor.

REP.: Nu considerați că, cel puțin în parte, această stare conflictuală se prelungește din însăși conflictualitatea proprie actului de creație regizorală?

T.G.: Fără îndoială, înfăptuirea proiectului regizoral, convertirea lui în act scenic, în obiect estetic concret, se leagă intim de ciocnirea de idei. E vorba însă despre o conflictualitate benefică, în care se armonizează voințe, experiențe, mijloace expresive. Din aceste conflicte câștigă spectacolul de teatru, scopul final al actului teatral. Totul depinde de cantitatea de talent din teatru, de profesionalism, de pregătirea din interiorul trupelor. Armonia în teatru nu poate exista decât de la un nivel valoric în sus. Cele mai multe conflicte neprielnice atmosferei din interiorul instituției provin din carențe în nivelul de pregătire profesională. Când actorul se află mereu în imposibilitate de a rezolva o sarcină actoricească, o situație scenică, devine mult mai sensibil la ton în relația cu regizorul. Actorul talentat, sigur pe mijloacele sale de expresie, e mai puțin sensibil la obiecțiile sau tonul regizorului, știind că acestea aparțin procesului de creație. Harag, cel mai minunat reper din experiența mea, se întâmpla chiar să urle la repetiție, acuzându-l pe unul dintre marii noștri actori că sint diletanți. Toți știau că sint vorbe, o provocare spre autodepășire și nu se supărau. Știau că el profită primii de această duritate. Că ea nu provine din lipsă de dragoste sau din desconsiderare. Pentru o relație sănătoasă, normală în teatru, pentru o dragoste reală și profundă, condiția esențială e calitatea pregătirii, un anumit nivel de conștiință artistică. Fără această condiție, falsa armonie nu e decât o relație de indiferență. Mai rău, o coaliție de interese străine scopului comun: actul teatral major.

REP.: Nu credeți că totuși există o anumită doză de subiectivitate, generată de predilecțiile estetice ale regizorului-director, de disponibilitatea sa de a comunica mai bine cu anumite interpreți — lucru firesc dată fiind natura actului teatral, bazat în primul rând pe comunicare. Aceste ar putea determina un sentiment de frustrare altora, care se simt neglijați de el ca regizor și pot trăi un sentiment de nesiguranță, agravată de faptul că e conducător de instituție.

T.G.: Nu cred că aceasta este problema. În calitate de director, regizorul nu își impune opțiunile stilistice. Ca regizor el poate să albească un crez, o preferință pentru anumite curente sau modalități. Ca director însă, trebuie să fie deschis. În artă valorile nu se exclud și interesul său e să atragă în instituția pe care o conduce personalități artistice ce prezintă garanția de a produce artă de înalt nivel.

REP.: Chestiunea atragerii regizorilor este destul de spinosă, date fiind dificultățile financiare actuale, ca și acelea legate de deplasare, cazare etc. Mai mult decât atât, nu există regizori suficienți nici ca angajați în teatre.

T.G.: Din păcate, situația de care vorbiți e și mai gravă în cele șase trupe maghiare unde sint foarte puțini regizori și chiar și mai puțini dintre acela despre care se poate vorbi ca atare. La Tîrgu Mureș sint acum două clase de regie (anul I și II) care ar putea ameliora în viitor cea mai cronică boală a teatrelor maghiare din România. Lipsa unei tradiții regizorale în școala teatrală de limbă maghiară a generat această situație critică. Moartea lui Harag a fost cea mai mare pierdere în acest sens.

REP.: După câte știu, dumneavoastră ați studiat regia la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București.

T.G.: E adevărat. Tocmai de aceea mă consider exponent al școlii românești de regie, și, într-un fel, reprezint o situație aparte în interiorul mișcării maghiare de teatru din România. Mă detașez net de tradiția de verbalism scenic, cu toate conotațiile peiorative: declamație, patetism, demagogie, neglijarea imaginii scenice. Teatrul în limba maghiară are o tradiție axată pe cuvînt, care a avut diferite funcții. Conservarea limbii e latura pozitivă a acestui fapt. Neglijarea limbajului specific al teatrului e reversul negativ. Publicul însuși e format în spiritul unui teatru al cuvîntului și în gustul operetei. Ceea ce atrage dificultăți în receptare.

Marea excepție a constituit-o creația lui Harag György, influențat el însuși de teatrul românesc. După cum mărturisea, marea cotitură în opera lui s-a produs în urma unor discuții cu Lucian Pintilie, prin anii 1968—1969. Remarcînd că știe

să facă foarte bine teatru realist, Pintilie l-a întrebat dacă mai știe să facă și altceva. Lucru care l-a pus pe gînduri. Harag a început să caute un limbaj specific teatral și timbrul vocii proprii. Asta l-a dus la înnoirea mijloacelor. Cel mai greu lucru în teatru este să te găsești pe tine însuși.

REP.: Dumneavoastră cînd v-ați găsit?

T.G.: Nu știu dacă s-a întîmplat să mă găsesc sau nu. În unele manifestări, am fost mai aproape de mine însumi în Institut, cînd am lucrat cu Radu Amzulescu, Aurora Leonte, Petrică Nicolae, Valentin Popescu, Eli Măguleanu, Costică Bărbulescu etc. Atunci am putut să ne exprimăm cele mai intime gînduri, ca idei și formă. Îmi amintesc de o suită ascendentă de examene la «Casandra»: Oh, les beaux jours de Beckett (1978), Meșterul Manole de Lucian Blaga (1979) — examen de anul al III-lea, Tango de Mrozek (examen de diplomă, 1981). A urmat o perioadă în valuri. O cale de clarificare a unor gînduri și mijloace artistice, dar și o reținere a unor energii, care n-au reușit să erupă din motive politice sau de comunicare cu trupa de teatru. Au fost și excepții, spectacole în care am lucrat cu actorii The zoo story (Poveste din grădina zoologică) de Albee la Tg. Mureș (1982) Hamlet (1987), O noapte furtunoasă (1988) și În stație (1989) la Cluj, Woyzeck (1990) în Iugoslavia, la Novi Sad, Neînțelegera (1991) la Szolnok, în Ungaria. Ele mi-au amintit de starea de creație febrilă, fanatică, deschisă, care era la Institut.

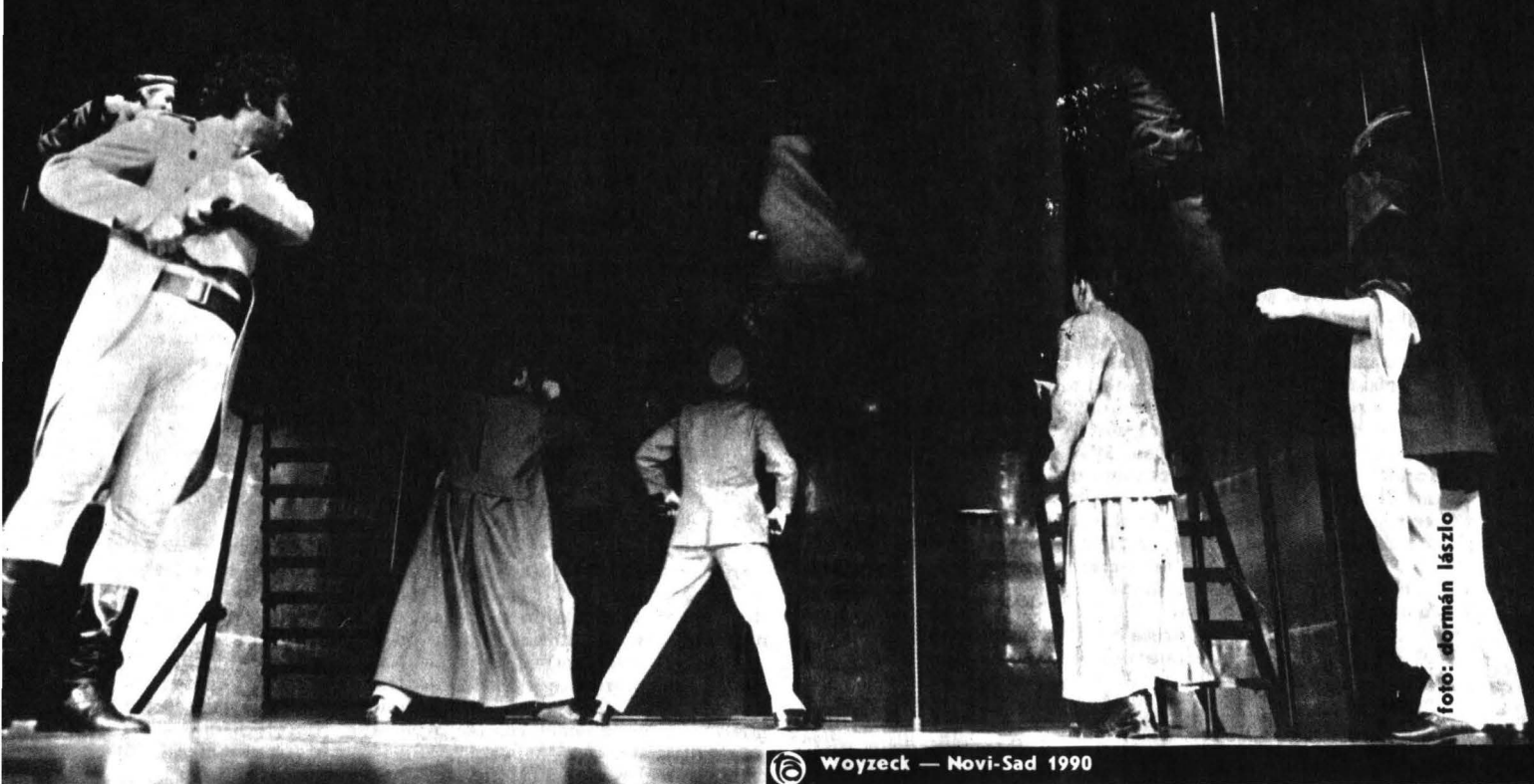
REP.: Considerați că tinerețea e o stare de grație creatoare greu de egalat mai tîrziu?

T.G.: Tinerețea nu e o stare biologică ci o stare de spirit. Harag la 60 de ani, chiar și bolnav, a rămas unul dintre cei mai tineri regizori. De la el am învățat nevoia permanentă de înnoire, spiritul autocritic, lipsa de fățărnicie și de menajamente față de sine și față de colegi în comentarea realizării scenice. Își formula tranșant obiecțiile la spectacolele mele și, deopotrivă, era foarte interesat de părerea mea despre montările lui. Tinerețea e o problemă de disponibilitate interioară, de deschidere. Majoritatea marilor regizori au această calitate. Ați văzut Visul unei nopți de vară, cît și Deșteptarea primăverii în regula lui Liviu Ciulei au o prospețime, o seducătoare tinerețe. Dar e în ele puterea aceea adîncă a spiritului tînar, nu a vîrstel, de a renunța la unele lucruri, de a găsi expresia cea mai fericită și echilibrul, cu o mare, distinsă economie de mijloace. Gîndiți-vă la soluțiile scenice pe care le-a găsit în scena cancelariei din Deșteptarea primăverii, care e o invitație irezistibilă la spectacol, rezolvată de Ciulei cu o clasică simplitate.

REP.: Ați depășit deja un deceniu de carieră regizorală, în care ați fost distins cu premii naționale și internaționale.

T.G.: Din acest punct de vedere, nu s-ar putea spune că există o coincidență între preferințele mele și recunoașterea prin distincții. E adevărat că evaluările sentimentale au alt statut. Uneori atmosfera din repetiții mă determină să cred că spectacolul e mai reușit, chiar dacă obiectiv nu e așa. Alteori am avut surprize nostime sau decepții și zăbucium. De pildă, am primit în 1984 premiul pentru regie cu Nevinovatul de Dehel Gábor, montat în 14 zile pentru un festival de teatru politic la Constanța, spectacol merituos într-adevăr, pentru că a reușit să ascundă textul. El a mai fost premiat și la festivalul de teatru scurt de la Oradea, a luat și premiul de interpretare. E într-adevăr un moment memorabil pentru că atunci a început colaborarea mea cu T. Th. Clupe, o colaborare care a devenit permanentă din 1984 încocoace. În stație a luat premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol al anului 1989. Woyzeck, montat la Novi Sad, a fost distins cu premiul pentru cel mai bun spectacol al anului 1990 în Iugoslavia.

Mai ciudată a fost soarta lui Hamlet, spectacol despre care nu s-a putut scrie, dar s-au făcut tentative repetate de a fi distins cu premii. Actorii principali erau înscrși să plece din țară, interpretul principal a avut un conflict cu secretarul de partid de la județ, încît despre el aproape nu există mărturii. S-au scris cîteva cronici fără numele actorilor. Există o imprimare video proastă, de la o repetiție generală. O cronică din «România literară», ajunsă prin minune la tipar, a determinat reculegerea numărului. A fost propus pentru premiul de către A.T.M., dar n-a fost acceptat la Consiliul Cultural. Și totuși, Hamlet a însemnat cel mai mult pentru mine...



Woyzeck — Novi-Sad 1990

REP.: Și nu numai pentru dumneavoastră. A fost un spectacol-eveniment.

T.G.: ...În patru luni și jumătate, cât am lucrat la el, am slăbit 14 kg. M-am epuizat. Acest spectacol, cel mai drag, a lăsat și cele mai puține urme. A avut cea mai tragică soartă.

REP.: Ce pregătiți acum și ce proiecte aveți?

T.G.: Repet *Cîntăreașa cheală* și urmează să pun *Richard al III-lea*, tot aici în teatru. Am fost invitat de Teatrul Național din București, dar încă nu m-am decis, oscilînd între cîteva texte: *Troilus și Cresida*, *Furtuna* de Shakespeare, *Don Juan de Mollère*, *Neînțelegerea* de Camus, sau, poate un *Caragiale*...

Urmează o stagiune foarte importantă pentru teatrul nostru: 200 de ani de la înființare. Aș dori pentru această aniversare să relau *Hamlet* în distribuția originală, risipită acum în 4 țări (Germania, Iugoslavia, Ungaria, România) și în 8 teatre. Avem un proiect pentru o amplă manifestare între 7 și 17 decembrie 1992, unde punctul de atracție îl vor constitui spectacolele aparținînd Teatrului Național din București, Teatrului Național din Budapesta, Teatrului «Katona József» din Budapesta, Teatrului din Novi Sad, Teatrului Național din Cluj, Operei Maghiare din Budapesta, Teatrului din Philadelphia, trupei noastre teatrale și Operei Maghiare din Cluj (aniversarea fiind comună). Din cauza acestui important eveniment, am renunțat deocamdată la cîteva contracte în strălînătate. Din 1993 voi monta două spectacole: *Cum vă place*, la Philadelphia și *Așteptîndu-l pe Godot*, la San Diego. Apoi *Visul unei nopți de vară* la Graz. Am invitații, de asemenea, pentru *Szolnok* și *Miskolc*. Dar aș dori simultan să am timp pentru clasa mea de regie.

REP.: Ce proiecte aveți ca director de teatru?

T.G.: Experiența acestui directorat e mai complexă. Trupa s-a subțiat numeric și calitativ: erau 45 de actori, acum sînt 25. Au plecat, au murit. Lipsa unei pepinieri actoricești satisfăcătoare (există doar cîte 3 studenți la clasa de actori de

la Tirgu Mureș) face imposibilă înprospătarea ei reală. Nici școala actoricească nu e lipsită de deficiențe, adesea greu de corectat. Agresiuni antiteatrale și anticulturale produc alte anevoințe. Nu prea avem critici dramatice de limbă maghiară care să analizeze spectacolele noastre, care să se apropie de ele din interiorul structurii propuse. Criticii sînt filologi, foști actori, oameni care uneori nu știu să formuleze o frază inteligentă. Ciudata relație a publicului cu spectacolul de teatru este o temă de meditație perpetuă. Lumea vrea lucruri ușoare, distractive. Situația financiară a teatrului e îngrijorătoare. Fenomenele acestea mă pun pe gînduri. Desigur, e o iluzie să credem că putem umple tot timpul o sală de 857 de locuri cu capodopere universale. Dar cîteodată e dezoilant că la un Shakespeare sau la un Katona Jozsef cu drama națională *Banul Bank* vin 100 de spectatori. Ne-ar trebui o sală studio pentru a continua experimentele teatrale, spectacolele care au ca scop reinnoirea mijloacelor, căutarea îndrăzneții. Ar trebui s-o construim, avem proiecte, dar n-avem banii necesari. Fără ea, va trebui să facem multe compromisuri. Toate acestea mă fac adesea să-mi simt inutilă prezența la conducerea teatrului. Calitatea e singura noastră rașune. În ultima vreme, am încercat să explic în presă ce cred eu despre rostul teatrului. E o iluzie să crezi că el poate revoluționa publicul și încă dintr-o dată. Și atunci îmi vine în minte bufonul. Personaj prezent în toate capodoperele, bufonul are o atitudine deosebită față de existență, față de moarte, față de societate, față de putere. Bufonul știe că Dumnezeu, cînd a creat tronul, nu s-a așezat pe el decît sîmbăta. Majoritatea oamenilor nu știu asta: luptă și aspiră la tron. Bufonul, care știe însă înfîmplarea, rîde de el sau suferă, de la caz la caz. Menirea teatrului e să le dezvăluie și să-l învețe această detașare față de existență. Chemarea la o atitudine de bufon. Ceea ce înseamnă, de fapt, dragoste de semenii.

■ a consemnat DOINA MODOLA