

Cu Richard Eyre despre teatru, într-un compartiment de tren

La sfârșitul lunii ianuarie, răspunzând invitației prietenului său, Ion Caramitru, de a fi prezent și a înmâna Ginei Patrichi Premiul de Excelență la Gala Premiilor Uniter, dl Richard Eyre a venit în România de la New York, cu o scurtă oprire la Londra; vizita în România nu a fost cătuși de puțin o scurtă vacanță, dimpotrivă, a avut un program foarte încărcat: sosire la București, **Antigona** la Teatrul Bulandra, a doua zi a plecat cu trenul la Craiova, seara a văzut **Titus Andronicus** la Naționalul craiovean, dimineața devreme s-a întors la București și a participat alături de Silviu Purcărete la dezbaterile pe tema căutării identității prin teatru (moderator, Marian Popescu), seara – Gala Premiilor Uniter. Profitând de ocazia drumului la Craiova, i-am solicitat d-lui Eyre un interviu. Din lipsă de spațiu tipografic, am ales varianta suprimării întrebărilor, pentru a putea reda mai multe dintre răspunsurile sale; astfel încât ceea ce urmează nu reprezintă un interviu propriu-zis, ci mai degrabă fragmente dintr-un monolog, unele dintre aceste răspunsuri putând fi regăsite (într-o formă mai elaborată, dar la fel de sinceră și de directă) în recent apăruta sa carte **Utopia and Other Places** (Utopia și alte locuri).

La ora actuală, în Marea Britanie teatrul se află într-o criză parțial economică (întrucât guvernul nu mai este la fel de generos ca în anii trecuți în ceea ce privește artele) și parțial artistică – pentru că în teatrele din provincie există din ce în ce mai puține lucruri de calitate, din ce în ce mai puține posibilități de a le crea și a le produce. E deci foarte probabil ca în viitorul imediat să vedem multe teatre regionale închizându-se pentru următorii trei-patru ani. E greu de spus dacă această decizie e luată din motive de strategie financiară sau pentru că producțiile aceluia teatru nu mai corespund standardelor valorice ale momentului. Acum, dacă aplici criteriul valoric, al excelenței, poți spune liniștit: „Teatrul ăsta nu produce nimic bun, deci trebuie închis” – și așa și este. Atâta doar că situația trebuie privită pe termen lung, iar efectele trebuie calculate tot așa. Și atunci observi că, deși producțiile unui anumit teatru sunt proaste, acela este singurul teatru din regiune, deci e extrem de important să-l ții în viață. În concluzie, cred că problema se datorează doar parțial lipsei de bani, o altă cauză constituind-o existența unor companii-gigant la Londra: Teatrul Național și Royal Shakespeare Company, care sunt extrem de mari și care atrag și folosesc cea mai mare parte a resurselor disponibile, atât din punct de vedere financiar cât și ca talent. Spun asta pentru că cei mai buni actori, regizori, scenografi și dramaturgi sunt „absorbiți” de centru; această situație reflectă fidel, la o scară mai mică, situația statului britanic însuși: totul e foarte centralizat și există chiar tendința „refugierii” talentelor la Londra, astfel încât aceasta devine simultan capitala financiară, teatrală și, până la un punct, chiar industrială. Acest lucru dăunează profund teatrului, pentru că inventivitatea și energia creatoare se concentrează într-un singur punct, în loc să fie răspândite în întreaga țară.

Shakespeare – un mort convenabil

Din octombrie până acum am montat trei piese noi, toate despre Marea Britanie: una despre biserică, una despre lege și una despre stat și politică – o trilogie a lui David Hare. În prezent, se joacă zece piese noi, toate de autori contemporani (la Teatrul Național din Londra – n.n.). Nu poți niciodată să anticipezi atunci când lucrezi cu autori în viață; eu cred că este responsabilitatea unui Teatru Național să arate ce este nou, să revigoreze teatrul – dacă nu ai nimic nou înseamnă că





avem de-a face cu o cultură moartă. Aici cred că intervine un pericol foarte, foarte mare: cel de a relua în mod constant clasicii, folosindu-i ca mijloc de a vorbi despre actualitate, despre ziua de azi. Asta se datorează într-o oarecare măsură ego-ului regizorului – poate că unii regizori se simt bine ca **singuri** autori și nu vor să împartă cu nimeni altcineva responsabilitatea și laurii procesului de creație. Atunci ei iau textul cuiva care a murit de suficient de mult timp încât să nu mai poată cauza necazuri sau dificultăți – un mort „convenabil”: Shakespeare, de exemplu; ei fac, practic, absolut orice vor din Shakespeare, refac textul tăind de-aici, adăugând dincolo, devin practic singurii autori ai evenimentului. Uneori se întâmplă să rezulte un spectacol foarte interesant. Cred însă că e destul de periculos – pentru că teatrul are nevoie de o permanentă înnoire, de un flux de energie și imaginație; iar stilul trebuie să urmeze linia conținutului. Cei care furnizează conținutul sunt scriitorii, astfel încât teatrul care pune în centrul atenției nu autorul, nu piesa, nu actorii, ci regizorul, se află în pericolul de a se autodistrage.

La Teatrul Național din Londra se întâmplă în permanență ceva: organizăm dezbateri publice pe diferite teme – oamenii pot întreba orice vor să afle; turiștii vizitează interiorul teatrului – un teatru nu înseamnă numai scena și sala de spectacole; în holuri există tot timpul artă în cele mai diverse forme – de exemplu, muzică. Și ceea ce este cel mai important: noi nu închidem niciodată, teatrul nu are vacanță. Este datoria unui Teatru Național să nu aibă timp morți – să fie permanent activ și viu.

Un Teatru Național trebuie să susțină nu numai ceea ce este în mod tradițional acceptat ca bun, ci mai ales să sprijine dezvoltarea noilor talente: în definitiv e vorba de asumarea unor riscuri artistice.

Ca notă generală, așa spune că în Marea Britanie tinerii sunt atrași de spectacolele foarte vizuale și care se adresează în mai mare măsură ochiului decât minții. Acum, de exemplu, jucăm o piesă americană din anii '20, cu o punere în scenă foarte șocantă și foarte vizuală – tinerii sunt atrași de senzațional, iar acesta este un eveniment de senzație. Cred că teatrul trebuie să devină din ce în ce mai mult un **EVENIMENT** pentru spectatorii de orice vârstă.

Scriitorii au ideile lor și nu le poți dicta ce să scrie. Nu-i poți spune unui dramaturg: „Vreau o piesă despre situația economică a României, scrie-o!”. Trebuie să stai de vorbă cu el, să-l încurajezi, să-l convingi și apoi să aștepți să vină el la tine să-ți spună: „Am scris piesa asta, e despre un țăran care se mută la oraș”. Trebuie să pornești de la particular și încet-încet să te îndrepti spre general; asta e valabil probabil pentru toate artele.

În ceea ce privește colaborarea mea cu David Hare, ea a început acum 25 de ani, astfel încât a devenit o simbioză; vine la multe repetiții și, când eu le vorbesc actorilor, el intervine – adresându-se fie mie, fie lor; oricum, vorbim la sfârșitul fiecărei zile de lucru. Important este că fiecare înțelege rolul celuilalt. Și așa și trebuie să fie teatrul: colaborare între scriitor, regizor, actori și scenograf. Și, deloc în ultimul rând, public. Neapărat și public, el este cheia. Fără colaborarea spectatorilor, teatrul e complet lipsit de sens: e ca o bicicletă fără roți. De aceea nu pot să înțeleg cum de există teatre neinteresate de relația cu publicul.

În România, de exemplu, venitul rezultat din vânzarea biletelor este de maximum 15% – deci un teatru poate „trăi” liniștit și fără să placă publicului. În Marea Britanie orice teatru se duce de răpă dacă nu-și câștigă un public. Depindem de ceea ce face plăcere publicului. Sigur,

depinde și din ce punct de vedere privești lucrurile. Pe de o parte, poți spune că îți **formezi** tu publicul, pe de alta poți considera că responsabilitatea ta este să-l **servești**. Uneori conducem publicul, alteori îl urmăm, dar tot timpul trebuie să existe un dialog implicit, o relație cu publicul. Fără asta, teatrul devine inert, preocupat numai de sine însuși, introspectiv și, în loc să vorbească spectatorilor, caută să-și facă plăcere lui însuși. E un monolog, nu un dialog.

Îmi este greu să vorbesc despre situația teatrului românesc pentru că nu știu suficient de multe despre el și ar fi impertinent din partea mea să dau sfaturi. Așa spune totuși că factorul economic va duce inevitabil la o apropiere mai mare între public și oamenii care fac teatru, pentru că nivelul subvențiilor nu va mai fi atât de mare.

Spre deosebire de teatrul polonez, maghiar sau ceho-slovac, teatrul românesc are o tradiție foarte puternică, ceea ce nu se poate spune și despre cinematografia românească în comparație cu aceea ceho-slovacă sau poloneză. Cred că există o serie de explicații istorice, mă refer la existența unui număr de scriitori români, în special la Caragiale, care au creat un centru solid pentru teatrul românesc; apoi, Bucureștiul a fost un oraș foarte cosmopolit până la ultimul război, foarte influențat de Franța și de Italia – a împrumutat ceva din tradițiile teatrale ale acestor țări; pe urmă, în perioada stalinistă și pe vremea lui Ceaușescu, teatrul a devenit unica modalitate de exprimare decentă: prin paralelisme, prin alegorie, prin parabolă. Toate aceste elemente însumate, la care se adaugă faptul că limba română este (cred eu) foarte potrivită teatrului – este foarte muzicală, foarte expresivă – conferă în mod firesc teatrului românesc o marcă aparte, duc la un mod specific de a face teatru în România.

Cu siguranță că succesul teatrului românesc în Marea Britanie se datorează talentului actorilor, ca și regiei. Dar lucrurile pot fi explicate și altfel: principala caracteristică a teatrului este aceea că este **uman**, are proprietăți umane, se desfășoară la o scară umană. Din acest punct de vedere, teatrul se opune categoric cinematografului și oricărui alt mijloc de comunicare, pentru că te pune în permanență în fața realității concrete a unor oameni vii, în carne și oase, care respiră. Deci când vrei un spectacol, în orice limbă ar fi el, răspunzi – deopotrivă rațional și afectiv, din instinct – unor calități omenești, care au cumva, dincolo de cuvânt, un fel de a se transmite în sine. Uneori, când vezi un spectacol într-o limbă pe care n-o înțelegi, îl percepi senzitiv ca pe un val de căldură și răspunzi calităților umane pe care le degajă. Spre exemplu, așează eu n-am înțeles nici măcar un cuvânt din piesa pe care am văzut-o (**Antigona**, la Teatrul Bulandra, n.n.), deși știam povestea; astfel încât, deși nu înțelegeam ce spuneau, am reacționat, le-am răspuns lui Caramitru și fetei care a jucat rolul Ismenei – tocmai datorită acestor calități umane care sunt nelipsite dintr-o interpretare valoroasă; e greu să le descrii, să „pu degetul pe ele”, dar există.

Un artist prost nu are ce mânca

Sistemul trupelor de teatru fixe are și părți bune, dar și părți (multe) rele. Este, desigur, foarte bine că aveți continuitate, că oamenii lucrează împreună în mod constant, că există un ansamblu. Pe de altă parte, aceasta poate atrage după sine stagnare și apatie, iar acestea sunt inamici ai artei; arta funcționează și ea după principiile pieței libere. Altfel spus, artistul e până la urmă condiționat de talentul lui. Dacă nu e suficient de bun, nu are ce mânca. Cred că e lipsită de sens acordarea unei false protecții unei persoane care își dovedește lipsa de valoare. În artele de spectacol e mai dificil decât în cazul altor arte, întrucât ai

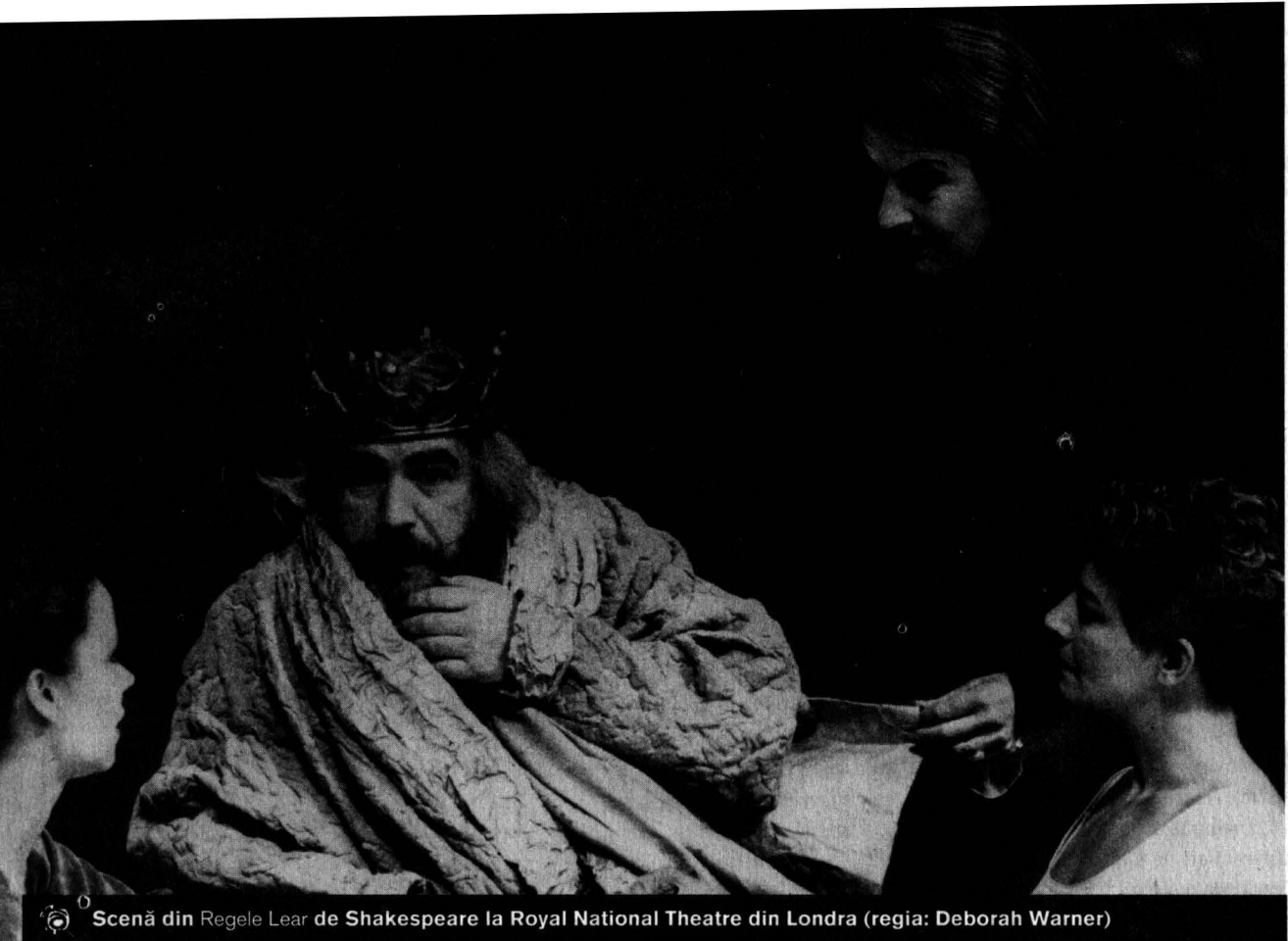


foto: Neil Libbert

Scenă din Regele Lear de Shakespeare la Royal National Theatre din Londra (regia: Deborah Warner)

nevoie de subvenții ca să menții instituția. Dar un teatru în care regizorii și actorii au un confortabil sentiment al siguranței și nu simt nevoia să-și verifice neîntrerupt capacitatea, un astfel de teatru este expus pericolului de a muri.

Anul trecut, Teatrul Național din Londra a întreprins turnee în Statele Unite, în Germania, în Spania, în Ungaria... cam asta e tot; cu spectacole diferite. Unul dintre motivele care permit trupelor românești să facă atât de multe turnee internaționale este acela că este foarte ieftin pentru teatrele din străinătate să invite teatre românești, dar nu și britanice, germane sau italiene; cei mai „scumpi” sunt germanii – costă imens de mult să aduci o trupă germană, deși nu sunt extraordinar de buni. Teatrul românesc este atât de ieftin din pricina economiei românești, care nu permite o plată corespunzătoare valorii în teatru, și atunci e firesc ca niște sume mici pentru cei din străinătate să pară convenabile, chiar foarte mari uneori, pentru cei de aici.

Trebuie să existe un element de plăcere în orice artă: ea apelează deopotrivă la simțuri și la gândire. Urăsc folosirea educației ca mijloc de justificare a artei. E un mod utilitar de a vedea arta, ca și cum arta ar avea nevoie de scuze, de justificări – „arta educă, de aceea e bună”. Pentru mine arta e un mod de a da sens lumii. Ceea ce face arta este să pună laolaltă gânduri, impresii și sentimente despre lume și să le ordoneze. De aceea, cred, este arta atât de valoroasă: pentru că este singurul mijloc pe care îl avem de a impune haosului o ordine, mai ales într-o perioadă de aĝnosticism.

Există la ora actuală în Marea Britanie o oarecare tendință spre expresionism. Poate și o tendință de a căuta noi modalități de exprimare în teatru, noi forme de teatru, din pricina absenței unui conținut nou. Oamenii sunt într-o încercătură din ce în ce mai mare

când trebuie să definească lumea în care trăiesc și cred că-și găsesc refugiul în diverse forme de expresie mai degrabă decât în diferite conținuturi de idei; astfel încât am putea spune că există o obsesie a stilului. Cred că același lucru se întâmplă și aici; poate tocmai de aceea piese ca **Richard III** (la Teatrul Odeon) și **Titus Andronicus** (la Naționalul craiovean) sunt experimente de stil. În orice caz, în Marea Britanie stilul prevalează asupra conținutului.

Cred că e un lucru extraordinar faptul că oamenii încep să înțeleagă că teatrul înseamnă numai și numai un singur lucru, și anume evenimentul care se petrece pe viu și reprezintă ceea ce se întâmplă între spectatori și actori în perioada de timp pe care o petrec împreună, într-o încăpere, pe întuneric. Și, cum am mai spus, timpul teatrului e timpul prezent. Și acesta este factorul esențial care permite desfășurarea evenimentului. Dacă încerci să faci același lucru la radio sau la televiziune, obții cu totul altceva: acel lucru aparține altui mediu, și cred că e o greșeală să amesteci mijloace. Ani de zile am făcut filme pentru televiziune și le-am făcut astfel încât să se potrivească mijloacelor televiziunii; fiecare mijloc de comunicare are proprietăți caracteristice.

N-am de ales: trebuie să mă întorc într-o bună zi în România, i-am promis de mult prietenului meu, Ion Caramitru, că voi veni să regizez o piesă la Teatrul Bulandra – un teatru foarte bun. Am promis și mă voi ține de cuvânt.

Mulțumesc domnului Richard Eyre pentru amabilitatea de a-mi acorda acest interviu, în ciuda programului foarte încărcat și a oboselii, precum și domnului Ion Caramitru, pentru șansa pe care mi-a oferit-o de a-l cunoaște pe domnul Eyre.

CIPRIANA PETRE