

# ADRIAN GIURGEA:

## „În România ar fi putut fi altfel“

□ **Domnule Giurcea, după doisprezece ani v-ați întors în România pentru a lucra. La sfârșitul unui an petrecut aici, v-ați format, desigur, o imagine despre situația teatrului românesc în momentul de față. Spun situație și nu criză, dar „criza“ culturii este o temă la ordinea zilei. Credeți că teatrul este în criză, în România și în lume? Dacă da, la ce nivel și în ce constă ea?**

■ Cred că teatrul este în criză în întreaga lume. După un an de lucru în România, pot să afirm că și teatrul românesc e în criză. Este însă o diferență între criza din teatrul românesc și criza teatrului în lume. În lume, pe lângă criza economică, există și o criză a gustului teatral, a nevoii de teatru, care se manifestă specific în fiecare loc. În Statele Unite, de exemplu, teatrul a avut o resurrecție în ultimii ani; dar numai teatrul comercial de tip Broadway, nu și cel de repertoriu – așa cum îl înțelegem noi în România. Acolo spectatorii se înghesuie din nou la teatru și, din punct de vedere financiar, teatrele au ieșit, chipurile, din criză. Dar sunt în criză teatrele care creează sensul unei tradiții, acelea care educă gustul publicului. Motivele sunt specifice Americii. În primul rând, tradiția a fost atacată din interior, agresiv, de către mișcări politice cum sunt cea a minorităților sau cea a feminismului, care au vrut să schimbe structura acestei tradiții. De ce? Pentru că, chiar și într-o realitate atât de diversă din punct de vedere rasial cum este America, cei mai mulți autori de teatru erau bărbați albi. S-a încercat ca prioritățile să fie schimbate din interior. Toată lumea știa că acestea trebuie să fie schimbate, dar nimeni nu știa cum. Și atunci a urmat o criză a valorilor. În al doilea rând, a intervenit problema economică. În America teatrul primește foarte puțini bani de la guvern. De altfel, întreaga cultură primește mai puțini bani decât, de pildă, orchestrele militare. Am citit undeva că toți banii alocați de guvernul american pentru cultură sunt mai puțini decât banii pe care Opera din Viena, o singură instituție, îi primește de la guvernul austriac. În America, majoritatea fondurilor pentru teatru vine din surse private, și aceasta în urma eforturilor a mii și mii de voluntari care se ocupă de orașul lor, de teatrul de care sunt legați... În Europa criza este de natură economică. În Italia, de exemplu, sunt din ce în ce mai puține teatre. A fost o perioadă, în anii '60, când cinematografele se transformau în teatre. Acum, însă, consecința a marilor scandaluri politice din Italia, a apărut o criză a valorilor, concomitent cu una financiară. Există o tendință de nivelare peste tot în lume: publicul, din nefericire, vine din ce în ce mai puțin la teatru. Este, cred eu, o consecință a crizei prin care trece educația.

În România criza este teribilă fiindcă în structura teatrului persistau speranțe că ea nu se va produce. Există o genocidă (chiar dacă era de tip comunist) distribuție de fonduri către

cultură. E adevărat, cultura era ideologică și era folosită ca o armă ideologică, însă era ajutată de către stat. Aceste fonduri au încetat să mai vină. Nu de altceva, dar pentru că s-a descoperit „risipa și răsfățul” atâtor oameni de cultură din România. Mulți dintre ei și-au salvat pielea și au devenit politicieni, încetând să mai scrie literatură sau să lucreze în teatru. Alții au devenit directori și își folosesc puterea pentru interese personale. Nimeni nu are mai multă putere în teatrul mondial decât un director de teatru din România, care își folosește instituția ca pe o moșie personală. În slujba acestor personalități și în slujba acestor necesități de avansare personală, teatrul românesc a suferit pentru că nu mai există o direcție culturală – fie și subterană, cum era, în trecut, opoziția față de cenzură, față de ideologia impusă –, nu mai există norme directoare. Și apoi, desigur, teatrul românesc nu mai este izolat, se află în dialog permanent cu valorile culturale mondiale. Criza din Europa și din întreaga lume se manifestă și aici în același fel.

La nivel local, criza teatrului românesc ține de situația economică dezastruoasă a țării, de falsitatea în care economia românească există. Nu se produce nimic și toată lumea știe că șansa de a se produce ceva nu va apărea curând dacă nu se vor lua măsuri economice drastice, de care tuturor politicienilor le este frică. De aceea, șansele de a ieși din criza teatrală (deoarece teatrul este legat de economia generală) sunt foarte firave. Ce se poate face în această situație este foarte greu de spus. În primul rând, eu zic că trebuie o ajustare dură la realitate. Vorbem noi că teatrul trebuie să se adreseze cuiva. Cui să se adreseze acest teatru? Cui? Facem teatru pentru noi? Noi, actorii, facem teatru pentru colegii noștri? Pentru cine, pentru oamenii de pe stradă? Cine sunt acești oameni de pe stradă? Pentru intelectuali? Cine sunt acești intelectuali? Pentru studenți? Cine sunt acești studenți? Sunt altfel decât eram noi înșine, oamenii de teatru, acum zece-douăzeci de ani.

Cred că s-a pierdut întrucâtva percepția realității. Lumea avansează, iar noi suntem legați în continuare de niște modele mentale vechi, care nu mai au nici un fel de putere în ziua de azi. Modelele teatrului de repertoriu de tip sovietic, comunist, ca și modelele unui teatru burghez, la care am aspirat cu toții, ca la un fel de opoziție de valoare împotriva teatrului comunist, nu se mai adresează nimănui, de fapt. O ajustare foarte severă la realitate ar însemna recunoașterea acestei situații. Cred că direcția spre care teatrul acestui secol, în liniile lui fundamentale, s-a îndreptat, a fost teatrul de tip popular. Soluția ar fi: ori o clară reîntoarcere către acele valori burgheze, ceea ce înseamnă că ar trebui să facem teatru pentru „privatizați”, ori reinventarea teatrului popular, care mi se pare lucrul cel mai important.





□ **Despre Demonul meschin, piesa realizată de dumneavoastră la Teatrul Odeon, voiam să vorbim la sfârșitul interviului, dar, pentru că m-ați provocat, am să vă întreb acum: v-ați pus cumva problema, în momentul în care ați conceput acest spectacol, cărui tip de public vă adresați? Prima mea impresie, după întâia versiune pe care am văzut-o, a fost aceea a unui spectacol izbit, dar mult prea lung. Se simțea la spectatori un sentiment de disconfort determinat de inadecvarea a ceva din spectacol la așteptările lor. Apoi versiunile spectacolului au devenit din ce în ce mai scurte.**

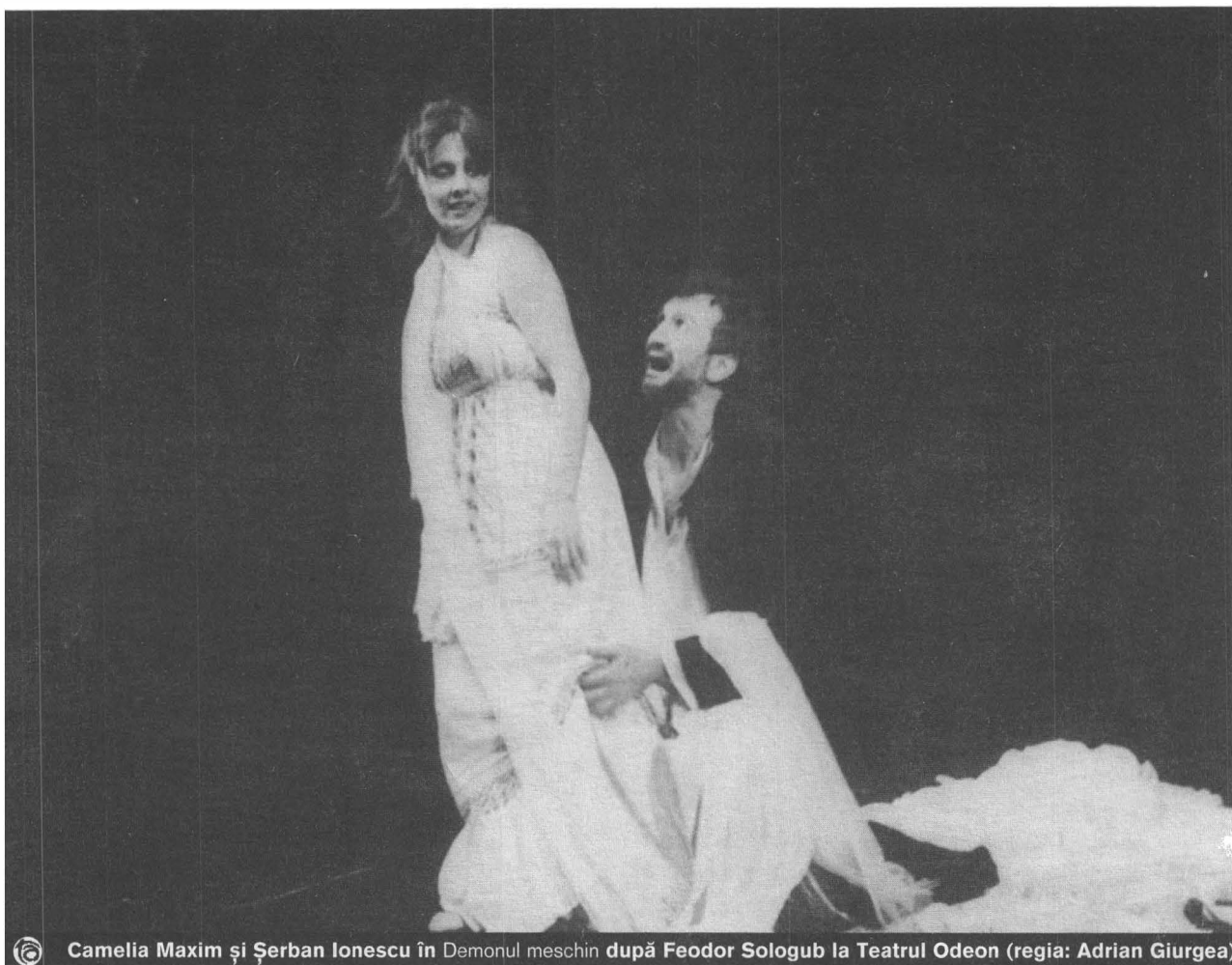
■ Da, mi-am pus problema cărui tip de public mă adresez, pentru că acest spectacol, în temele lui majore, vorbea despre degradarea unui om de către niște forțe istorice și sociale deja degradate. M-am adresat unui public care putea să se identifice cu această realitate. Sunt mai multe probleme aici, de ce piesa se schimbă în permanență. Eu am făcut un spectacol la Teatrul Odeon împreună cu actorii aceluia teatru. Am avut premisa unui roman. Mi se pare că forma dramaturgică contemporană este insuficientă și nu răspunde necesităților teatrului pe care-l vrem. Și atunci, lucrând, simt nevoia să reinventez teatrul și dramaturgia fiecărui spectacol. Poate o nimeresc, poate n-o nimeresc. Dar, în orice caz, forma dramatică tradițională nu mai este satisfăcătoare. Așa că am luat materialul extraordinar de generos al unui roman de geniu, dar mai puțin cunoscut publicului – nu este de nivelul unui roman dostoevskian, să spunem, sau kafkian, și tocmai datorită acestui fapt am avut curajul să-l dramatizez. L-am lucrat, împreună cu actorii, de la text până la spectacol. Asta reprezintă un act de curaj: aroganța de a face lucrul scriitorului profesionist noi, care de obicei suntem doar interpreți. În orice caz, n-a fost un spectacol refăcut, adică făcut întâi în America, sau în Italia, sau în Germania și adus gata gândit (și probat în fața unui public străin) publicului românesc, care, astfel, pentru o clipă, are iluzia identificării cu acel public pe care oricum îl imită în viața lui de toate zilele. Am simțit nevoia identificării cu publicul prin actori. Ei sunt cei care simt publicul cel mai bine. Publicul este foarte greu de ghicit. Nu există un singur public, ci publicuri. Am sperat că temele fundamentale ale acestei piese – degradarea, demonismul vieții de zi cu zi (ceea ce înseamnă că răul este în acțiunile noastre cotidiene, și nu e un rău absolut, cu aripi negre și satanic, ci e răutatea noastră cotidiană, acesta este răul suprem) – ar putea să găsească ecou în spectatori printr-o voce corală la care actorii au contribuit. În asta a constat încercarea noastră, care a fost modestă – nu în dorință, pentru că am fost foarte aroganți în ceea ce doream să facem –, ci în umilința cu care ne-am apropiat de text și am încercat să-l prezentăm în chiar aspectul său imediat de creație, de către noi, pentru acest public, acum, deși textul are o sută de ani. Fiind scris de către noi, am simțit continuu nevoia refacerii, readaptării, ajustării acestui spectacol. Un spectacol de teatru nu se scrie ușor. O piesă cum este, de exemplu, **Angels in America** de Tony Kushner, unui dintre spectacolele cele mai laudate, care a luat foarte multe premii în S.U.A. (și textul, și spectacolul), a fost

scrisă într-o perioadă de 5-6 ani, la ea au contribuit zeci de oameni, a fost testată în workshop-uri. Nu mi se pare că în România există posibilitatea reală de a face așa ceva cu un text teatral. Ori lucrezi un text gata scris și genial, ori faci ceea ce am făcut noi, omorându-ne să scoatem în numai șase luni un spectacol la fel de ambițios ca scop, ca dimensiuni, ca putere ca și **Angels in America**. Și l-am făcut cheltuind suflet, inteligență și timp.

Mai este acum o altă problemă: la București nu vine multă lume la teatru. După două reprezentații s-a cam epuizat publicul avizat. În acest an m-am întâlnit cu mulți oameni de teatru care mi se plâneau că piesele lor se joacă cu săliile pe jumătate goale. Efortul de a-ți câștiga public pentru un spectacol greu de receptat nu e ușor, e nevoie de concentrarea unor foruri teatrale în general, pentru că un spectacol nu aparține numai teatrului unde se joacă, ci și vieții noastre teatrale și spirituale comune. Există foarte puțin interes, din nefericire, pentru teatru în ziua de azi. Oamenii au nevoie să se distreze, viața este grea și confuză. Noi urmăm în continuare niște modele a căror dimensiune s-a pierdut. Poate că nu asta era spectacolul de care publicul ar fi avut nevoie acum, ca subiect. Dar spectacolul se modifică pentru că are în el posibilitatea de a se ajusta diferitelor necesități ale auditoriului. Are o multitudine de teme. Și noi am schimbat accentele pentru ca lucrurile majore să devină și mai pregnante. Mi-aș dori ca spectacolul să evolueze în continuare, pentru că este vibrant și viu numai când este în permanentă schimbare. Dacă nu, este un spectacol-conservă, mortificat.

□ **A fost o întâmplare, sau chiar ați simțit nevoia de a apela la o actualizare a traducerii? M-a izbit în multe scene din Demon o limbă română extrem de actuală, iar asemenea „aduceri aproape“ ale unei traduceri vechi la noi nu prea se practică, din păcate.**

■ Sunt mai multe cauze. Se traduce puțin. Lucrările clasice au fost traduse de mult; Cehov, deși reeditat la editura „Univers“, nu este un text nou. Limba e un organism viu, în permanentă schimbare. Reeditarea textelor lui Cehov, curios, s-a făcut fără să se apeleze la traducători noi, de parcă timpul, cultura și direcția culturală a anilor '50 ar fi revelatoare pentru anii '90 în România. Textul acesta a avut însă norocul să fie tradus mai recent. Actorii nu sunt forțați să vorbească limbajul baroc al unei traduceri din anii '50: un limbaj teatralizant. Această simplitate, care ține de comunicarea tipică dramaturgiei contemporane, este cea care, probabil, sună a limbaj contemporan. Fiecare replică a fost drămuțată cu mare grijă. Dar nu este adaptată forțat la limbajul contemporan, ci aparține lui Sologub. Sigur că este o translație a dialogului, ca formă a epicii, în dialog teatral. Teatrul are nevoie de esențializare: romanul se împrăștie, vorbește pe mai multe planuri deodată. Limbajul teatral este mult mai simplu; chiar în această simplitate stă până la urmă complexitatea lui. Un actor comunică în mai multe feluri: nu numai prin limbajul verbal, ci și printr-unul gestural, facial. Un spectacol are multe limbaje, iar un regizor are la dispoziție nenumărate arme pentru a comunica. Trăim într-o lume a asaltului vizualului; limbajul trebuie neapărat simplificat, pentru că altfel suntem pândiți de pericolul tautologiei.



Camelia Maxim și Șerban Ionescu în *Demonul meschin* după Feodor Sologub la Teatrul Odeon (regia: Adrian Giurgea)

□ **Spectacolul a beneficiat de o formidabilă susținere a ideii regizorale de către viziunea scenografică. Vorbeați despre degradare ca temă majoră în spectacol. Finalul Demonului este convingător tocmai pentru că degradarea universului în care acei oameni trăiesc e dusă la maximum: stâlpii și biserica se prăbușesc și, dincolo de semnificația ideatică, tocmai concretețea, materialitatea degradării dă forță scenei finale.**

■ Ei trăiesc într-un univers care se prăbușește, într-o lume care dispare din fața noastră – dar e o lume interioară; spectacolul a fost conceput ca proiecție a unui suflet aberant. Normal, dar aberant ca rezultat al istoriei aberante pe care am trăit-o.

□ **Mai degrabă „aberizant” – pentru că nu era de la bun început așa, ci suferă o transformare spre aberație, o transformare operată înăuntrul lui de către alții (sau, oricum, de altceva).**

■ Da, da! Devine aberant. Numai că ceea ce părea normal, când schimbi unghiul, când îl obiectivezi, îți pare deodată insuportabil. Stâlpii se dărâmă, dar cu o extremă lontoare. Nu este un cutremur de pământ; este dărâmarea înceată, căderea în gol a unui suflet. Așa a fost intenția finală pentru o obiectivare

aproape brechtiană a piesei. Sigur, am lucrat cu Constantin Ciobotariu de la început, la fel cum am lucrat cu actorii; fiecare gând al spectacolului a fost trecut prin scenografie. Și această colaborare intimă s-a văzut.

□ **Vorbeam mai devreme despre minoritari. După mai bine de zece ani în Statele Unite, cum vedeți relația dintre critica de teatru de la noi și diferitele minorități ale „făcătorilor de teatru”? Mă refer mai cu seamă la scenografi. Și, în general, cum definiți statutul actual al acestor „minoritari”?**

■ Aș spune că marca unui spectacol este dată totdeauna de personalitatea dominantă a celui spectacol, care poate să fie actorul, regizorul sau scenograful. Într-un spectacol al unui mare scenograf, autoritar în manifestarea sa artistică, este foarte puțin loc pentru actorie sau pentru regie. Lucrurile acestea trebuie îmbinate. Teatrul ideal se face într-un echilibru perfect între toate elementele sale constitutive. Sigur că este foarte greu. Am citit cu interes percepția cronicarilor nu numai asupra spectacolului acestuia, dar asupra multor spectacole și am descoperit cu surprindere că există nu numai în teatru, dar și în ~~critica de teatru~~, deprofesionalizare. Rareori un cronicar de teatru știe să diferențieze munca regizorului de munca





scenografului. Și atunci preferă să nu scrie despre ce face scenograful. Faptul că decorul e „funcțional” este rezultatul muncii regizorului? Această separare se face greu, și nu numai din punctul de vedere al unui observator. Cronicarul român, din nefericire, a rămas la un nivel senzorial în percepția sa asupra spectacolului. El îl descrie pentru un public de ziar. Spectacolul teatral are nevoie de mai mult decât atât. Are nevoie de profesioniști, de oameni care cunosc nivelul efortului ce se face într-un spectacol, cum s-a ajuns la acest spectacol, de persoane care au citit textul piesei, care s-au informat. Este un efort, într-adevăr, și care se face uneori, dar, din nefericire, foarte des oamenii scriu cronică pentru a se expune pe ei înșiși, nu pentru a descrie locul sau valoarea unui spectacol în destinul unui teatru sau al unei culturi. România a fost întotdeauna o țară binecuvântată în scenografi, în oameni de teatru excepționali, dominați însă de mari personalități regizorale care, întrucâtva, i-au eclipsat în percepția publicului. Această tradiție continuă, deși este din ce în ce mai greu de făcut scenografie, pentru că și condițiile economice sunt atât de cumplite. Un scenograf, în ziua de azi, are foarte puține șanse ca ceea ce dorește să exprime să se vadă în spectacol. Atelierele sunt în condițiile în care sunt, banii sunt din ce în ce mai puțini, cum sunt și din ce în ce mai puțini meseriași pricepuți în teatre; teatru are nevoie de grijă pentru așa ceva. Și eu cred că se adaptează la condițiile existente. Asta nu înseamnă că cronicarul nu trebuie să cunoască această realitate și să perceapă aportul scenografului în funcție de această realitate. În cazul Teatrului Odeon, efortul extraordinar care s-a făcut, s-a manifestat într-o scenografie ce mi s-a părut reprezentativă pentru tradiția teatrului românesc.

□ **Ce a însemnat pentru dumneavoastră experiența de la Teatrul Odeon? Ce a însemnat, practic, să fiți din nou – timp de un an – în mijlocul vieții teatrale românești?**

■ A fost o experiență extraordinară, în primul rând o experiență umană, o experiență de viață, o experiență pe cât de pozitivă, pe atât de teribilă din punct de vedere existențial. Eu am aparținut întotdeauna teatrului românesc, și prin educație, și prin aspirații culturale, deși viața m-a făcut să trăiesc zece ani și mai bine în străinătate. M-am întors în România nu ca să lucrez acest spectacol, ci pentru a mă reintegra unei comunități de colegi.

□ **Ați lucrat în acest an și la A.T.F. Ce impresie v-a făcut statutul studentului de teatru în raport cu ceea ce ați văzut în teatre?**

■ Mi se pare că în Academia de teatru lucrurile sunt sincrone cu ceea ce se petrece în teatre. Ce să spun? Cunoaștem cu toții criza educației românești de acum. Nu există o alternativă particulară solidă la universitățile de stat, iar universitățile de stat sunt locurile în care educația – compromisă, din toate punctele de vedere, a regimului pentru înfrângerea căruia s-au sacrificat atâția tineri – a rămas aceeași. Deci universitățile nu s-au schimbat. Mi s-a părut că Academia este,

în liniile ei directoare, aceeași în care am învățat și eu acum nu știu câți ani.

□ **Și asta este neapărat un lucru rău?**

■ Nu este un rău necesar. Eu nu am învățat nimic acolo. Noi am învățat unii de la ceilalți. Dar există niște lucruri pe care trebuie să le explic. I.A.T.C., cum se numea pe vremuri, oferea educația prin exemplu: atașarea studenților de o mare personalitate a vieții teatrale românești. Marii noștri actori erau și profesori la institutul de teatru. Din această experiență de viață, din acest model uman și artistic se învață enorm. Însă, în același timp, I.A.T.C. avea și un fel de responsabilitate politică, de a produce actori-ideologi, care să răspândească o ideologie comunistă. Aceiași profesori, oricât de mari ar fi ei, care erau șefii celulelor de partid din institut, reprezentanții acelei ideologii compromise, au rămas în continuare acolo. Mi se pare că o personalitate compromisă din punct de vedere politic, din punct de vedere moral nu poate fi oferită drept exemplu. Altfel e ca și când revoluția n-ar fi existat.

□ **Cum vi se pare oferta teatrală a momentului la noi?**

■ Nu pot să diferențiez un teatru de altul prin repertoriu. Majoritatea teatrelor fac piese clasice, pe de o parte în virtutea unei tradiții repertoriale, pe de alta pentru că există o inadecvare la contemporaneitate. Nu trebuie să stabilim procentaje – ar fi aberant ca o societate care funcționează, și încă bine (teatru britanic sau american), să-și impună procentaje – când aproape nu există piesă străină. La noi este vorba de o permanentă amânare a realității, o inadecvare la viața noastră de zi cu zi. Teatru înseamnă evaziune, iar piesa clasică sau contemporană – ori „semicontemporană” – occidentală e prilejul unei evaziuni, al unei „emigrări”, prin identificare cu scena. Pe de altă parte, piesele străine valoroase nu sunt posibile acum în România pentru că publicul românesc nu înțelege problemele politice occidentale: acestea sunt piese profund sociale și politice – feminism, teme homosexuale, un teatru a cărui funcție este de a rectifica inechitatea socială... Aceste teme nu există în viața românului, deci piesele cele mai importante scrise acum în lume, la noi nu se pot juca. Aici e una dintre problemele mele cu **Demonul meschin**: am făcut o piesă în care am urmărit obsedant anumite teme, descoperind că sunt respinse tocmai pentru că loveau prea aproape de casă. Spectatorul român merge la teatru ca să evadeze din realitate. Mizeria noastră socială, economică, lipsa de responsabilitate a personalităților noastre politice și lipsa de maturitate a publicului, care nu-i sancționează pe acești lideri incapabili, toate acestea nu fac altceva decât să perpetueze starea de evaziune pe care o căutăm în teatru. Eu zic că teatru ar trebui să vorbească limbajul celor rămași în urmă, pentru că, dacă nu este liantul care să ne adune pe noi toți, aerul care să unească singurătățile noastre, teatru nu-și respectă funcția lui majoră și esențială, o funcție severă, care refuză compromisul, simplă, directă și modestă: acum-aici.

**CIPRIANA PETRE**

