# OVIDIU IULIU MOLDOVAN: „Coloana vertebrală a neamului românesc"

❑ **Domnule Ovidiu Iuliu Moldovan, alcătuiește actorul de teatru, în secret, în timp, un rol integrator, capabil să-l definească nu numai ca artist, dar și ca personalitate umană?**

■ De fapt, această întrebare ar putea fi formulată, mai banal, astfel: „care sunt rolurile pe care le iubiți cel mai mult?" sau „care este rolul care credeți că vă reprezintă cel mai bine?" Există un reper al creației mele profesionale în teatru, la care revin de foarte multe ori când mă gândesc la ceea ce am făcut până acum și chiar la ceea ce am de făcut de-acum înainte. Acest reper se cheamă **Caligula** de Camus, în regia lui Horea Popescu. Este un text pe care l-am întâlnit într-un moment foarte necesar mie. El întrunește, până la această oră, toate virtuțile și ambițiile mele artistice și, implicit, frământarea pe care o trăiesc în planul întrebărilor de profundă intimitate.

Fără îndoială, actorul are și un dram de histrionism – dar nu în sens derizoriu sau peiorativ, ci în acela de concept teatral. Toate rolurile cu care se întâlnește actorul sunt ipostaze posibile într-o existență umană; sau în mai multe existențe umane. Evident că există tentația de a întâlni o partitură care să întrunească tot ceea ce marii gânditori, marii artiști au reușit sau au încercat să analizeze pe parcursul istoriei spiritualității umane. Cred însă că acest lucru este imposibil. Echivalentul teatral al personajului literar presupune o sumedenie de ipostaze imposibil de realizat de către un singur actor în planul unui echivalent semantic teatral. După cum cred că un text precum acela pe care îl consider cel mai complex din întreaga istorie a dramaturgiei, **Furtuna** lui Shakespeare, nu-și poate găsi un echivalent spectacologic pe măsura complexității lui literare. Iată numai un exemplu prin care teatrul își declină competența de a traduce în plan material o serie de întrebări fundamentale legate de existența umană. Niciodată, dar absolut niciodată, nici chiar în montările cele mai cunoscute ale regizorilor celebri, nu s-a reușit ca acest text să fie tratat în mod exhaustiv. Deci, cred că este practic imposibil să epuizezi, în plan teatral, o partitură.

❑ **Surprinzătoare, turnura sceptică pe care ați dat-o crezului dumneavoastră profesional! Deci, în actul artistic, plecați și de la amărăciunea că teatrul trădează complexitatea receptării prin lectură...**

■ Nu știu dacă se poate vorbi despre o trădare... Cred că este o infirmitate a genului, a specificității lui. Mi-aduc aminte de o discuție pe care am avut-o cu Ovidiu Cotruș, cu 25 de ani în urmă, o perioadă când mă bântuia gândul de a juca un rol la care visează orice tânăr la vârsta mea de atunci: Hamlet. El mi-a spus-o tranșant: „acest spectacol nu se poate face niciodată și, dacă s-ar face, eu nu m-aș duce să-l văd. Până la această oră nu am văzut nici o montare cu **Hamlet**." Eu l-am întrebat, foarte nedumerit și chiar ușor revoltat: „De ce?". „Pentru că cel mai minunat spectacol cu **Hamlet** este în capul meu. Niciodată acest spectacol nu poate fi egalat, nu. Însăși ideea de materializare a acestui text este o trădare, o vulgarizare."

❑ **Și acest adevăr este pentru dumneavoastră un handicap?**

■ E un handicap al teatrului ca gen și un handicap al meu, ca unul dintre ucenicii care își propun să se bată cu morile de vânt.

❑ **Revin, totuși, la prima chestiune. Întruchipează actorul o varietate de tipuri umane în mod virtuoz, sau exprimă (și trebuie să fie așa), de fapt, o supraidentitate prin care își subordonează voit toate rolurile jucate, dincolo de diferențele dintre ele?**

■ Orice actor ar fi tentat să răspundă – și chiar răspunde – că-l interesează această profesie și prin varietatea tipologică pe care ar putea să o aducă la rampă pe parcursul...

❑ **Acest lucru m-ar interesa: relația dintre varietatea de tipuri și** ideea **(conștiința) asumării unei supraidentități care să acopere toată această varietate.**

■ Tentația oricărui actor este să prezinte, într-o carieră artistică, o varietate cât mai cuprinzătoare de tipuri: trecând de la o extremă la alta în ceea ce privește paleta cromatică a personajelor pe care le întâlnește întâmplător sau voit, în măsura

foto: Gabriel Bugnar

Ovidiu Iuliu Moldovan în rolul titular din Caligula de Albert Camus la TNB (regia: Horea Popescu)

în care el poate determina acest lucru. O măsură, de altfel, aproape insignifiantă. Din păcate, această profesie are un caracter de ingrată dependență de mulți factori, inclusiv de hazard, de șansă, de conjunctură. Dar, ca să fiu foarte sincer, cred că un actor cu personalitate – și, în general, toți marii actori au o personalitate foarte bine conturată –, foarte greu reușește să-și iasă din matcă. Cred că nu este o idee prea fericită a le cere actorilor să se depersonalizeze într-atât încât să nu poată fi recunoscuți de la un rol la altul. Asta mi se pare chiar o teorie

care, în aparenţă, sau în formă, este spectaculoasă, dar care în fond rămâne extrem de artificioasă şi de ipocrită. Toţi marii actori îşi lasă amprenta în mod evident asupra personajelor pe care le întâlnesc. Aşa că, oricât de variată ar fi gama de personaje pe care le interpretează, cred că toate, în fapt, sunt subordonate personalităţilor lor, ale acestor actori. La datul nativ nu se renunţă foarte uşor şi nici nu trebuie să se renunţe la ceea ce este specific. Actorul trebuie să izbutească mutaţii în psihologia Personajului pe care îl interpretează, fără a-şi perverti propria personalitate.

❑ **Vorbeaţi despre dependenţa actorului... V-aş pune următoarea întrebare: este actorul capabil să iniţieze şi să conducă, prin sine şi folosindu-se pe sine, un proiect artistic, sau aşa ceva nu-i este permis decât regizorului? Iniţiativa actorului vine numai să potenţeze o iniţiativă mai cuprinzătoare a regizorului? Este unica posibilitate?**

■ Din păcate, lucrurile stau cam aşa: actorul, prin natura profesiei lui, depinde în primul rând de regizor, în al doilea rând de repertoriul teatrului, în al treilea rând de colegii cu care realizează un anumit spectacol. Dacă el îşi face un anumit proiect, acest proiect devine materializabil în funcţie de modul în care toate elementele pe care le-am enumerat colaborează şi coincid într-un moment fericit, un anume moment al existenţei biologice a actorului. De pildă, Romeo trebuie jucat la o anume vârstă, la fel Hamlet, Richard III sau Regele Lear. Sunt amănunte extrem de importante care fac parte din şansă, din conjunctură. Dacă un regizor îşi poate face un proiect, un actor nu poate. Un actor poate, la un moment dat, după ce îşi conturează un anumit statut profesional în teatrul în care lucrează, să determine o „întâlnire", două, trei, dar în nici un caz nu-şi poate face un proiect. Mai poţi avea şansa de a întâlni un director-animator care se gândeşte nu numai la el, ci şi la actorii importanţi ai trupei. Lucru foarte rar. La noi se poate vorbi despre doi-trei animatori de structură aleasă. Mă gândesc la Liviu Ciulei sau la Radu Penciulescu. Ei au fost animatori în sensul nobil al cuvântului: nu se gândeau numai la un program estetic abstract. Programul repertorial era construit **şi** de actorii importanţi ai teatrului. Atunci, sigur că destinul şi cariera unui actor se formează cu mult mai multă uşurinţă, iar chinul său de a-şi contura o semnificaţie în propriul destin este mai mic. În rest, totul rămâne hazard. Condiţia actorului are o natură dramatică prin acest caracter de dependenţă, spre deosebire de regizor – şi mai ales de un regizor bun –, care, dacă îşi face un program, îl poate impune şi îl poate materializa; mai ales dacă are o forţă, o energie şi o ambiţie ieşite din comun.

❑ **Şi totuşi aţi iniţiat, acum mulţi ani, un spectacol de poezie şi muzică. După '90 – '91 aţi renunţat. De ce? Mai este sau nu mai este cu putinţă în România de astăzi un astfel de tip de spectacol?**

■ Esenţial este faptul că eram un grup de actori care iubeam poezia... şi am rămas cam aceiaşi. Din păcate, n-au mai apărut alţii. Actorii din generaţiile care au venit după noi nu se mai apropie de farmecul şi misterul poeziei, ceea ce mă nedumereşte şi mă nemulţumeşte. Am încercat şi eu să găsesc explicaţia acestei transformări. Până în '89, după cum ştii foarte bine, poezia care se spunea public era cea festivistă, ocazională, legată de anumite momente importante din viaţa celor care dirijau rosturile acestui neam. Noi, cei care am organizat acest gen de spectacole până în '89, nu ne-am înregimentat alături de cântăreţii ocazionali, festivişti. A trebuit **să inventăm** un anume gen de spectacole pentru a salva spiritul adevăratei poezii. Pentru noi, poezia reprezenta un mod de existenţă mai mult decât o modalitate de a ne exprima în plan artistic sau o pasiune... Aşa s-au născut spectacolele-recital făcute de Ion Caramitru şi Dan Grigore, de Aurelian Octav Popa cu mine sau cu Valeria Seciu, de Leopoldina Bălănuţă. Am găsit o modalitate de a ne spune poezia – poezie bună, în afara maculaturii – şi am inventat aceste spectacole care s-au transformat în mici evenimente. Ele nu purtau girul instituţiei la care eram angajaţi, nu erau organizate nici de Teatrul Naţional, nici de Teatrul „Bulandra", nici de Filarmonica „George Enescu". Formam instituţii într-un fel ambulante, instituţii semi-private. Aveam aceste spectacole şi mergeam să le prezentăm celor care doreau să le patroneze şi să le savureze. Aşa s-a putut naşte primul gen de spectacol necenzurat. Niciodată, în acest gen de spectacol, nu am avut cenzură. Aşa am putut să facem artă de dragul artei, artă elitistă, în sensul cel mai nobil al cuvântului. Aşa am reuşit să spunem poeziile pe care le iubeam şi care nu se supuneau nici unui fel de cenzură sau restricţiilor de orice ordin. Aşa ne-am făcut sărbătorile noastre şi, din aceste spectacole, am reuşit să facem evenimente proprii sufletelor noastre de artişti, într-o libertate de creaţie de cea mai bună calitate.

Am încercat şi imediat după '90 – probabil că era prea devreme, poate că şi noi am renunţat cu foarte multă uşurinţă –, dar atunci, după '90, am avut senzaţia că spectacolul nu mai interesează. Poate că era la mijloc şi bulversarea care a avut loc şi care, de altfel, s-a simţit în mod percutant şi în teatru: aproape un an, un an şi jumătate, sălile de teatru au fost destul de goale.

Spectacolul se mutase în stradă. Acum, într-adevăr, lucrurile s-au mai liniştit în societate, însă, din păcate, noi nu am revenit şi nu am mai încercat să impunem acest gen de spectacol. Cred că este o culpă pe care ar trebui să ne-o asumăm, faţă de noi înşine, evident. Cred că ar trebui reluate spectacolele acelea, într-o altă formă... Forma spectacolelor de atunci era destul de clasică, ca prezentare, adică era cee ceea se cheamă **recital**. Acum că ar trebui inventată o formă de spectacol în care să se petreacă o fuziune a sunetului cu cuvântul. M-a preocupat întotdeauna găsirea valenţelor sonore, a valenţelor muzicale ale cuvântului sau a valenţelor orale ale sunetului. Un lucru extrem de interesant, care cred că acum într-adevăr s-ar putea face şi ar avea o audienţă mult mai mare decât înainte. De curând, am avut experienţa unui recital Blaga, făcut cu Leopoldina Bălănuţă şi cu Ion Caramitru la Cluj, la Iaşi şi apoi aici, în Bucureşti. Şi mi-am dat seama că publicul bun, studenţimea, generaţia tânără care s-a afirmat după '90, are nevoie de poezie bună.

❑ **Într-un hol al Teatrului Naţional, acum câteva zile, am surprins următoarea scenă: cineva v-a întrebat, cu un fel de curiozitate smerită, ce părere aveţi despre recomandarea Consiliului Europei, 1201? „Nu e nici o problemă", aţi răspuns. Şi chipul omului s-a relaxat instantaneu. Sunteţi de profesie şi ardelean?**

■ Transilvănean. Sunt transilvănean şi cred că în profesia mea nu am uitat nici o secundă acest lucru. M-am apropiat cu foarte multă pasiune, cu responsabilitate şi cu sentimentul unei obligaţii de conştiinţă de tot ceea ce a trebuit să fac în profesie, în spiritul tradiţiei transilvănene. Iar ascendenţa mea am considerat-o ca o responsabilitate foarte importantă pentru mine, ca artist. L-am întruchipat pe Horea, în filmul „Horea", realizat de regizorul Mircea Mureşan după un scenariu foarte bine scris de către regretatul Titus Popovici, poate cel mai bun

scenarist al nostru. Am jucat **Avram Iancu** pe scena Teatrului Naţional, în regia lui Horea Popescu, spectacol care, din păcate, a apărut într-un moment nepotrivit. Nu trebuia făcut chiar atunci, în '90, când lucrurile încă erau extrem de confuze şi anumite nuanţe din text au fost comentate şi speculate într-un mod tendenţios, reuşindu-se în acest fel să se îndepărteze publicul. Iată un sens neconstructiv al criticii, al unei anumite părţi a criticii, care omoară un spectacol de care Teatrul Naţional ar avea nevoie şi care ar trebui să fie în repertoriul lui permanent. Este una dintre piesele importante ale teatrului blagian şi cele câteva accente aşa-zis şovine au fost exagerate cu rea-intenţie, ele neavând nici un fel de însemnătate în structura piesei, şi nici în intenţia autorului. Iată cum o parte a criticii a reuşit ca, prin orientarea analizei spre grotesc, să anuleze sensul filosofic, adânc al acestui text, anulând un spectacol foarte important, la care s-a muncit aproape un an de zile. Evident că, după 15 reprezentaţii, a trebuit să fie scos de pe afiş din cauză că nu mai venea lumea la teatru.

Apoi, felul în care am încercat să mă apropii de fiecare dată de marii corifei ai spiritualităţii transilvănene trădează un raport sentimental al meu cu valorile acestei lumi, raport pe care am încercat să-l împlinesc şi prin atitudinea mea în plan estetic sau civic. Transilvania, după cum spunea Petrache Ţuţea, este coloana vertebrală a neamului românesc. Ea nu poate să se înscrie în nici un fel de articol, indiferent cine l-ar inventa. Distrugând coloana vertebrală a cuiva, îl distrugi. Or fenomenul românesc nu poate fi distrus. Şi nu cred că tocmai acum, când vorbim despre libertate, despre democraţie, acest lucru se poate produce. Ar fi un cinism al istoriei pe care Dumnezeu sper să ne-o vegheze.

❑ **V-aţi pus vreodată problema că există şi o dimensiune românească a spectacolului de teatru? Există un spectacol românesc de teatru, cum spunem că există multe alte lucruri care ne aparţin în regim de exclusivitate?**

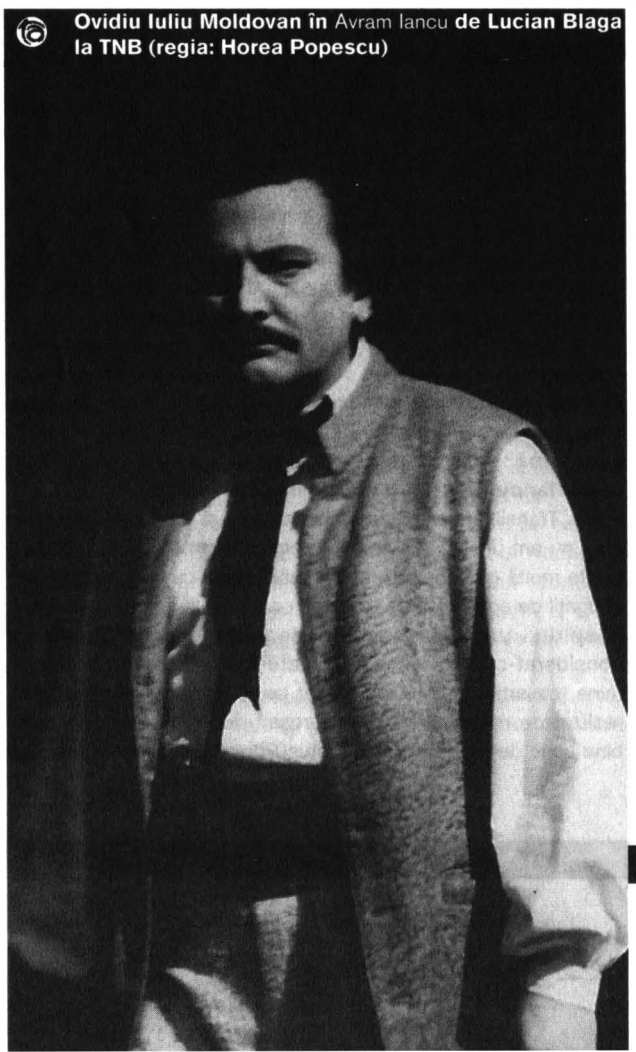
■ Nu se poate vorbi despre un spirit românesc în teatru atâta timp cât textele dramatice româneşti încă nu sunt puse în valoare. Ar trebui, în primul rând, să fie „sondate" toate textele româneşti valoroase, şi de aici să se plece pentru a se crea un fenomen teatral. Atâta timp cât acestor texte nu li se acordă suficientă atenţie, nu sunt testate în suficientă măsură, nu sunt cunoscute practic, spectacolul „românesc" mai are de aşteptat. Iată, de pildă, începând cu Costache Negruzzi, cu Costache Caragiale, cu toată pleiada de scriitori-dramaturgi dinaintea lui Alecsandri, apoi teatrul lui Alecsandri, apoi până la I. L. Caragiale, apoi dramele istorice – se-adună câteva piese... Eu nu spun că sunt geniale, dar sunt texte care, oricând, intrând pe mâna unui regizor talentat, ar putea constitui premise pentru spectacole extrem de interesante. Şi ele, integrate unui ciclu care s-ar repeta de la o stagiune la alta, ar putea crea ce s-ar numi fenomenul teatral românesc. Sigur că este mai tentant să pui un Shakespeare decât să pui un autor necunoscut sau să debutezi un autor necunoscut. Dar cred că la acest lucru ar trebui să medităm cu mai multă atenţie pentru că, oricât de europeni vrem să fim, trebuie să ne păstrăm un anumit specific în spirit. Şi a fi european nu înseamnă a intra într-o disoluţie, într-o depersonalizare în care să nu se mai identifice semnele locului. A fi european înseamnă a nu fi xenofob, a detesta şovinismul, dar a-ţi păstra specificul, a-l respecta şi a-l cultiva.

❑ **Sper să mă înşel, dar am impresia că actorul, încet-încet, îşi pierde prestigiile de personalitate a urbei şi, dacă luăm înţelesul bun al cuvântului, îşi pierde şi aura de vedetă. Cauza să fie manifestarea tot mai autoritară a direcţiei de scenă în teatrul de la noi sau este vorba despre compromiterea ideii de personalitate publică?**

■ Întotdeauna, protagonistul a fost sau actorul, sau regizorul. Au fost momente, în istoria teatrului, când actorul era preotul care oficia. Regia se subsuma personalităţii actorului. Acel moment a trecut. După marile experimente făcute de Grotowski, de Peter Brook, teatrul modern a luat o altă turnură. La ora actuală teatrul este dominat, cred, de personalitatea regizorului. În teatrele unde există un regizor cu personalitate, un regizor creator – indiferent că lucrează la Bucureşti, la Craiova, la Piatra-Neamţ sau la Cluj – apar fenomene artistice demne de interes. Un regizor cu personalitatea lui Purcărete a făcut, iată, din teatrul din Craiova, care trăia în anonimat, unul dintre marile teatre europene. La Cluj, Măniuţiu, un alt regizor cu personalitate şi forţă creatoare, a impus câteva spectacole. Din păcate, nu-şi poate pune amprenta pe tot colectivul teatrului sau pe tot teatrul din Cluj, pentru că un singur spectacol într-o stagiune este insuficient pentru a da instituţiei un contur. Dar, în orice caz, spectacolele pe care le face el sunt spectacole-eveniment. La fel, spectacolele lui Victor Ioan Frunză, cu care lucrăm noi acum. A creat la Târgu-Mureş spectacolele antologice **Satyricon** şi **Tom Paine** şi a reuşit să plaseze acolo centrul vieţii teatrale în stagiunea trecută. Sperăm ca acest lucru să se întâmple şi cu noi, la Teatrul Naţional din Bucureşti, teatru care, de la plecarea lui Andrei Şerban, a intrat într-un soi de viaţă foarte tihnită, aproape anonimă, dar care acum sper să gesteze premisele a două mari spectacole.

În afara prezenţei unui mare regizor nu se mai poate face teatru important. Un actor cu personalitate trăieşte o suferinţă fără remediu. El trebuie să găsească modalitatea ca,

**Ovidiu Iuliu Moldovan în** Avram Iancu **de Lucian Blaga la TNB (regia: Horea Popescu)**



neucigându-şi propria personalitate, să respecte cu multă disciplină personalitatea regizorului. E un mare handicap pentru un actor cu personalitate. Desigur, şi între regizori sunt diferenţe. Există regizori care gândesc actorul exact ca pe un obiect decorativ într-un cadru plastic, şi există regizori care îşi asumă rolul de plămăditori ai spectacolului, dar care, în acelaşi timp, se sprijină pe individualitatea actorului. Poate având conştiinţa că un mare spectacol nu se poate face în afara prezenţei actorului cu personalitate sau a actorului-vedetă – în sensul aristocratic al cuvântului.

❑ **Se pare că teatrul românesc, în special cel de după 1989, recurge tot mai insistent la modalităţile vizuale de expresie, cu accent pe efectele scenografice şi pe mişcarea de grup. Este o justificată sau firească descătuşare de energie? Este un pas câştigat în sensul modernităţii, sau este un moment de pasageră derută şi un recurs la formule de expresie anacronice în contextul noului teatral european?**

■ În orice caz, este ceva împotriva actorului. Acest gen de spectacole omoară personalitatea şi individualitatea actorului. Îl strivesc, reducându-l, cum spuneam mai înainte, la o prezenţă strict decorativă. Acest gen de spectacole a apărut acum, după '89. Dar de ce a apărut şi de ce este cultivat în continuare, cu insistenţă, acest gen de spectacole? Pentru că, la o competiţie de festival, el este mult mai accesibil, mult mai bine receptat. Nu mai contează cuvântul, deci receptarea se face la nivel senzorial. Şi atunci imaginea, cu cât este mai expresivă din punct de vedere plastic, cu atât se dovedeşte mai eficientă, în special în faţa unui juriu sau a unui public care nu cunoaşte limba în care este vorbit spectacolul. După ce teatrul românesc a fost izolat ani de zile, dorinţa de a participa la competiţii teatrale de ţinută şi de a circula în spaţii geografice necunoscute a fost un motiv de a se persevera cu obstinaţie în acest gen de expresie prin vizualitate.

❑ **Ce remarcaţi nou în comportamentul profesional al tinerilor absolvenţi faţă de cel al generaţiei dumnea-voastră?**

■ Cu foarte mare regret trebuie să spun că, în general, ultimele promoţii de actori – mă refer cu precădere la absolvenţii A.T.F. – au un nivel intelectual îngrijorător de scăzut. Poate că nici generaţia noastră, atunci când am absolvit, nu era mai instruită, date fiind condiţiile foarte grele din Institut, în care jumătate de zi se fac cursuri teoretice, iar cealaltă jumătate de zi sau chiar mai mult se face practică de scenă. Dar tinerii de acum nu mai au apetenţă pentru actul cultural şi dorinţă de a se instrui. Nivelul lor de percepere şi de înţelegere a fenomenului cultural este înduioşător de slab, cu foarte puţine excepţii.

Pe de altă parte, un lucru îngrijorător pentru profesie este neglijarea pregătirii tehnice, lipsa de respect pentru cuvânt, pentru vorbire, pentru introspecţie, pentru pregătirea condiţiei psihoplastice a trupului. Coeficientul de funcţionarism, ca să zic aşa, este destul de mare, procentul de veleitarism – la fel de mare. Tot mai puţini sunt cei dornici de a afla tainele meseriei şi de a se înclina cu foarte multă modestie, până la umilinţă, în faţa acestei profesii ale cărei secrete rămân nedescoperite până la sfârşitul unei cariere. Mi-aduc aminte că Emil Botta spunea: „Doamne, Dumnezeule, sfârşesc această meserie şi încă nu ştiu nimic despre ea". Unul dintre marii actori ai teatrului românesc! Este un semnal de alarmă care ar trebui, cred, să-i pună pe gânduri şi pe ei, dar mai ales pe dascălii care se ocupă de pregătirea lor.

❑ **Întrucât critica de specialitate v-a fost un sprijin şi un reper? Îi datoraţi ceva?**

■ Sunt unul dintre actorii care au crezut şi cred în continuare în eşec. Niciodată nu m-am revoltat... Evident, fiecare actor are subiectivităţi cărora le poate cădea victimă... Dar fac parte dintre actorii şi dintre artiştii care şi-au asumat criticile, atunci când argumentaţia a fost legitimă şi convingătoare. Ba chiar şi atunci când argumentele au fost exprimate într-un chip foarte violent, agresiv sau lipsit de deferenţă. Însă întotdeauna am luat dintr-o critică sensul constructiv, sensul bun al observaţiilor care mi s-au făcut; şi acestea nu m-au demobilizat, dimpotrivă, m-au ambiţionat. Am acordat criticii respect şi preţuire şi consider că m-a ajutat. Şi mă ajută în continuare. Iar elogiile le-am luat întotdeauna cu foarte multă precauţie. Niciodată nu am căzut în albia îmbătării de sine cu laudele care mi-au fost adresate, dacă mi s-a părut că au depăşit măsura. Întotdeauna am încercat să fiu ponderat şi să iau exact ceea ce trebuie luat şi dintr-o critică negatoare, distructivă, şi din articolele elogioase.

❑ **Spuneţi-mi câteva cuvinte despre Teatrul Naţional din Bucureşti...**

■ Am să încep cu momentul antologic Andrei Şerban, antologic nu numai pentru Teatrul Naţional, dar şi pentru teatrul românesc în genere. Dincolo de ceea ce s-a spus sau se mai spune, cu bună sau rea-voinţă, este un lucru care nu poate fi contestat: acest moment de glorie a existat şi face parte integrantă din istoria teatrului românesc. **Trilogia antică** face parte din istoria teatrului românesc şi s-a născut aici, în acest teatru. Nimeni nu poate despărţi viaţa Teatrului Naţional de acest moment unic.

După plecarea lui Andrei (din motive strict personale, îl privesc, este viaţa lui, nimeni nu poate hotărî şi n-are voie să hotărască destinul şi viaţa unui artist de anvergura lui), teatrul a trecut printr-o perioadă de derivă destul de pronunţată, după care a reintrat, încet-încet, într-o matcă proprie. Pentru că Teatrul Naţional este o instituţie atât de puternică, încât poate renaşte peste noapte. Se poate pierde pentru o vreme, dar renaşte cu foarte multă uşurinţă. Aşa cum a renăscut, de altfel, când a venit Andrei. Atunci se afla într-o situaţie extrem de critică şi totuşi a renăscut, în câteva luni a ajuns una dintre instituţiile care au făcut fala teatrului românesc peste tot în lume. În această stagiune am încercat să revenim; e-adevărat, cu oarecare opinteli.... S-a încercat un spectacol după Caragiale cu **O scrisoare pierdută**, în montarea lui Petrică Ionescu, spectacol care, din motive administrative, a fost abandonat. Se va materializa curând, în regia lui Alexandru Tocilescu. Sper să fie un spectacol de referinţă pentru Teatrul Naţional. Acum avem aceste două proiecte în care eu cred foarte mult: **Tamerlan cel Mare** şi **Dom Juan**, scrieri de mare nobleţe. **Tamerlan** nu s-a jucat niciodată în România, e un text de mare virtuozitate poetică. Amândouă spectacolele vor purta semnăturile a doi artişti importanţi, poate dintre cei mai importanţi ai generaţiei tinere, regizorul Victor Ioan Frunză şi scenografa Adriana Grand, şi vor întruni aproape toate forţele actoriceşti ale teatrului nostru. Iată premise care mă fac să cred că aceste două proiecte vor deveni evenimente importante. Şi vreau să reamintesc de spectacolul **Anton Pann**, realizat de Dan Micu, despre care afirm că este una dintre cele mai bune montări Blaga. Restituirea acestui text scenei este un act cultural major, cu atât mai mult cu cât ea poartă semnătura unui regizor revenit într-o formă minunată, într-o stare de graţie.

**SEBASTIAN-VLAD POPA**