

ENERGIA ACTORULUI

Noi tendințe teatrale. Regizorul realității transformate

– acesta a fost titlul și, totodată, deviza celei de a 29-a ediții a BITEF, festivalul belgrădean desfășurat între 19 septembrie și 2 octombrie 1995 (după doi ani de întrerupere), mulțumită ridicării embargo-ului pentru manifestările culturale din Iugoslavia.

Ce înseamnă astăzi regizorul în teatru? Care-i sunt drepturile și în ce constă contribuția sa? Cum se afirmă autonomia sa? Dar relația sa cu textul? Iată numai câteva dintre întrebările puse cu prilejul acestei ediții, de la care nu au lipsit spectacolele lui Silviu Purcărete, **Titus Andronicus**, **Ubu Rex cu scene din Macbeth** și **Phaedra**, după cum nu a lipsit nici Lev Dodin de la Teatrul Mic din Sankt-Petersburg cu **Claustrofobia**, o montare „de autor” în sensul autentic al cuvântului.

Programul festivalului a fost incitant din nenumărate puncte de vedere; incitant, în primul rând, prin varietatea spectacolelor. Au putut fi văzute, astfel, montări de tip „teatru-dans” în stilul Pinei Bausch – cum a fost **Francis Bacon**, creat de Johann Kresnik, la Stuttgart, pornind de la tablourile și confesiunile plasticianului irlandez, sau cel realizat de Josef Nagy la Centre National Choréographique din Orléans, **Anatomia animalelor sălbatice** –, dar și cele mai recente premiere absolute iugoslave, precum **Butoiul cu pulbere** de Dejan Dukovski, pusă în scenă de Saso Milenkovski la Teatrul Național din Skopje, Macedonia, sau de Slobodan Unkovski la Teatrul de Dramă Iugoslav din Belgrad.

Incitant a fost festivalul și prin originalitatea viziunilor regizorale, prin modul de manifestare și de materializare a autonomiei directorilor de scenă față de textele dramatice. Pentru Lev Dodin, în **Claustrofobia**, nu s-a pus problema textului, pentru că întreg spectacolul i se datorează lui și interpreților tineri, entuziaști, plini de fantezie, cu care a lucrat și care au descoperit, ca actori, dansatori, cântăreți, acrobați, mergând de la improvizării până la structuri perfect organizate, posibilitatea vizualizării unor tulburătoare angoase și chinuitoare căutări. Nu s-a pus nici pentru Johann Kresnik sau Josef Nagy, căci amândoi au plecat de la situații reale și personalități identificabile. Cel din urmă s-a inspirat, în **Anatomia animalelor sălbatice**, din eseurile lui Voinich Oscar, un scriitor ungar care a trăit la sfârșitul veacului trecut, neobosit și pătimaș călător și vânător pe toate continentele lumii. Pentru acești regizori nu a existat textul, având în vedere faptul că spectacolele lor au incorporat, în gest și tensiuni lăuntrice exteriorizate prin izbucniri vijelioase, chinuri sufletești, anxietăți subiective și obiective.

□ Acumulările intelectuale, informația, cultura te-au ajutat în practicarea actoriei?

■ M-au ajutat, dar m-au și inhibat. Predominarea intelectului omoară intuiția. Dacă găsești calea către tine, descoperi imense capacități pe care nu știai că le ai. Le descoperi, și vezi că au fost acoperite de intelect. E greu să gândești și să simți în același timp, cu aceeași justete și intensitate. Există însă și cazuri fericite de actori intelectuali, ce-și stăpânesc și capacitățile intuitive.

□ Cum explici lupta între generațiile de actori?

■ E determinată în primul rând de caracterul cronofag al acestei meserii. Când, preț de ani, te instalezi confortabil într-un teatru, ai confirmarea publicului, și vine o generație care îți ia locul, vezi că totul trece foarte repede. Cum să accepți să-ți iei bagajele și să pleci? Sunt oameni care nu știu să ia în piept timpul. E un talent și asta. Dar nu trebuie pierdute din vedere nici conflictele în cadrul aceleiași generații.

□ Când ți-ai dat seama că vrei să fii actor și în ce condiții s-a produs acest fapt?

■ Atunci când am devenit conștient că sunt, că există o persoană care sunt eu. Aveam o stare de liniște când luam fețele de masă ale bunicii și făceam teatru cu găinile prin curte – credeam că sunt actor. Cât am fost elev, asta mi se părea ceva accidental, pentru că eu, de fapt, „eram” actor. Pe la 13 ani, am fost chemat la Naționalul din Iași să joc un rol de copil. Era **Poveste de iarnă** și regia o semna Cătălina Buzoianu. A fost prima și ultima colaborare cu domnia-sa. De atunci tot aștept să aibă nevoie de mine, dar nu are...

□ Și după acest „debut” pe o scenă profesionistă?...

■ Am jucat tot timpul, la Iași, rolișoare, figurație, până am intrat la Institut... N-aveam nici o grijă, mă simțeam dintotdeauna actor. Problema alternativei la această profesie mi-am pus-o la 33 de ani. A fost calea mea să exagerez în sensul actoriei... Până la 33 de ani, fiecare inspirație, fiecare bătaie de inimă era pentru teatru. E posibil să fi exagerat din frica de propriile mele goluri, din neputința de a privi realitățile. Realitatea e la fel de fascinantă ca și ficțiunea. Acum sunt tulburat de mirosul vieții; realitatea e un inamic al ficțiunii.

□ Care ți se pare a fi cel mai înălțător sentiment?

■ Credința. În toate sensurile, dar, orice sens i-ai da, nu-l poți ocoli pe cel divin, pentru că acolo se pot întâlni toate celelalte.

□ Ai minșit vreodată? (Urmează o lungă pauză gânditoare.)

■ da. Cu precădere atunci când mă înșelam de mine. Eram pe un drum pe care îl știam fals, dar continuam să merg pe el.

□ Care crezi că e deosebirea fundamentală dintre actorul de teatru și cel de film?

■ Actorul de teatru e un martir. Merită să fie iertat pentru orice. A fi actor de teatru înseamnă a-ți dedica viața anonimului, a nu putea depăși granițele geografice... Consumul nervos este imens, destinul de a veni o viață întreagă, zi de zi, în același teatru, în aceeași cabină, este foarte dur și epuizează incredibil. Nu vezi că actorii de teatru, spre sfârșitul vieții, parcă arată toți la fel? Sfârșiți, oboșiți... N-au strălucirea vedetei de cinema, care poate face un film antologic, rămâne în istoria cinematografiei, ia premii și nu mai muncește din greu după aceea... Actorii de teatru sunt iremediabil săraci. Pe orice meridian, nu pot fi decât săraci. Îi iubesc pe actorii de teatru și am înțelegere pentru tot ce fac; chiar când fac rău, sunt scuzabili.

□ Te socotești un om norocos?

■ Foarte norocos. Cred că n-am știut întotdeauna să mulțumesc Cerului pentru cât mi-a dat.

□ Actorul trăiește mai multe vieți?

■ Nu e în fiecare zi o altă viață? Fiecare zi, fiecare întâmplare, fiecare prietenie, fiecare iubire? Fiecare în parte poate fi o altă viață...

27 septembrie 1995

CLARA MĂRGINEANU



© Assimil după Eugen Ionescu, coproducție Dogtroep – Olanda/K.P.G.T. – Iugoslavia (regia: Liubiša Ristić și Trees Schreurs)

Relația cu textul, raporturile autor-regizor au putut fi detectate. În schimb, la Silviu Purcărete, regizor ce descoperă cele mai inedite modalități de a exprima scenic esența pieselor. În aceeași situație se află Liubiša Ristić și Trees Schreurs, în **Assimil** (spectacol-coproducție al Teatrului Dogtroep din Amsterdam și al KPGT din Iugoslavia), ori Nigel Charnock din Cardiff, Marea Britanie. Ei nu au pornit de la piese, ci au alcătuit colaje din diverse lucrări de Eugen Ionescu (cei dintâi) sau Ibsen (cel din urmă). **Assimil** și **How To Live** (Cum să trăiești), montarea lui Nigel Charnock de la Volcano Theatre din Cardiff, au fost spectacole inspirate doar din anumite idei ale dramaturgilor, libertatea autorilor de a alege fragmentele de text sau de dialog fiind afirmată în mod ostentativ și brutal. În **Assimil** regizorii au apelat la Eugen Ionescu doar în partea finală: după ce au construit Turnul Babel, oamenii, pierzându-și naivitatea, au întrebuițat cuvintele, fără să mai poată însă comunica între ei. Am recunoscut astfel un mozaic format din extrase din **Engleză fără profesor**, **Cântăreața cheală**,

Lecția, **Scaunele** etc., unite printr-o singură legătură: lipsa de legătură.

Pe Nigel Charnock și pe interpreții săi, Jane Arnfield, Fern Smith, Paul Davies și Richard Ryder, Ibsen i-a interesat numai în măsura în care au descoperit în piesele acestuia, începând cu **Brand** și încheind cu **Când noi, morții, vom învia**, răspunsuri – mai bine spus, noi întrebări – în legătură cu întrebarea lor fundamentală: cum să trăiești? Și în spectacolul lor, la fel ca și în **Assimil**, libertatea de selecție a fost totală.

Mai mult decât relația cu textul, incitantă mi s-a părut în acest festival relația regizorului cu actorul. Aparent, actorul era total subordonat directorului de scenă, fiind obligat să renunțe la individualitatea sa, să devină doar membru al unui grup. Dar, în fond, actorul, un alt tip de interpret decât cel din teatrul realist-psihologic, a fost, acum, în spectacolele văzute la Belgrad, mai important decât regizorul. A fost în primul rând un maestru total, apelând la toate mijloacele de comunicare, la expresivitatea trupului, la semnificațiile gestului, la cânt, la cuvânt, la





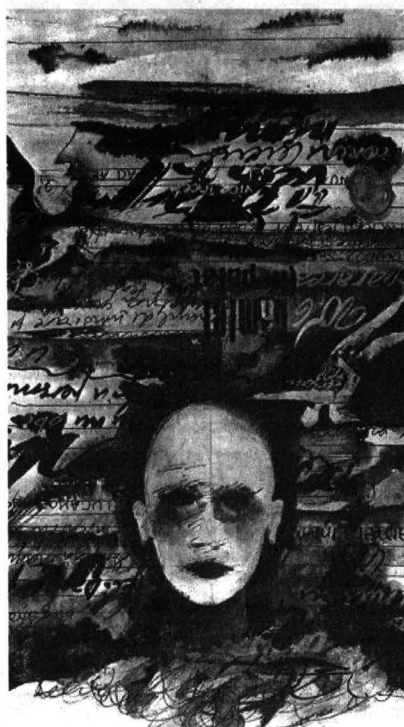
incorporarea muzicii în ființa sa. Om și obiect în același timp, energie și stare, actorul a fost cel care a creat și ambianța onirică și pe cea reală din **Claustrofobia**, și exploziile de virtuozitate din **How To Live**. El a fost fâuritorul raportului dintre trecut și prezent în **Phaedra**, al infernului mașinării a dictaturii în **Ubu-Rex cu scene din Macbeth** sau al copleșitoarei tensiuni din **Titus Andronicus**. Actori, nu dansatori au fost și interpreții din **Francis Bacon** sau **Anatomia fiarelor sălbatice**, având o excepțională plasticitate, dar și capacitatea de a rosti convingător și emoționant cuvântul. „Regizorul realității transformate”, s-a spus la BITEF. Transformarea a fost gândită de regizor, dar realizată de actori, de disponibilitatea lor, de dăruirea și capacitatea lor de a nu mai fi vedete individuale, ci grup compact, indivizibil, de vedete!

Termenul „postmodernism” s-a auzit destul de des în timpul discuțiilor, „postmodernismul” fiind înțeles ca sinonim cu sincretismul - sincretism al mijloacelor de expresie, dar mai ales al comunicării simultane, nu succesive, de idei și afecte, de senzații și concepte. Cert, receptarea unui spectacol „postmodern” rafinat, cizelat, de multe ori cu trimeri livești, este mai degrabă de natură intelectuală decât emoțională, dar și puternic, violent senzorială. Iar acest lucru se datorează actorului, energiei și dăruirii lui.

ILEANA BERLOGEA



Jane Arnfield în **How To Live după Ibsen la Volcano Theatre din Cardiff** (regia: Nigel Charnock)



Am primit la redacție

În viața culturală românească s-a petrecut un act de fraudă spirituală care impietează memoria numelui ce ne-a trasat pentru veceie axa spiritualității noastre, MIHAI EMINESCU.

Din anul 1959, de la înființarea sa ca instituție de stat, Teatrul din Botoșani se numește Teatrul „Mihai Eminescu” și este focar și purtător al spiritualității eminesciene.

Și, azi, aflăm cu surprindere și indignare că printr-un „act” de botez instituția teatrală din Timișoara și-a luat acest nume. Considerăm aceasta o insultă, o marginalizare intenționată a teatrului botoșănean, o anulare a tradiției noastre ca instituție de spectacole. Este un fapt unic în țară ca două teatre să poarte același nume. La Chișinău există două instituții teatrale legate de spiritul poetului, dar unul se numește „Luceafărul”, iar celălalt Teatrul Național „Mihai Eminescu”.

Teatrul din Ploiești, care, deși s-a născut și trăiește în atmosfera dramaturgului Ion Luca Caragiale nu îi poartă numele existând deja în București Teatrul Național „Ion Luca Caragiale”.

Protestăm față de situația stânjenitoare care bulversează climatul artistic românesc.

Protestăm față de această fraudă care umbrește un nume sfânt.

Protestăm față de marginalizarea voită a instituției noastre.

Dorim și cerem, cu asentimentul întregii lumi artistice, să rămânem singurul teatru din România ce poartă numele poetului MIHAI EMINESCU.

În speranța înțelegerii protestului nostru și a soluționării motivului acestuia,

MARIUS ROGOJINSCHI

