Claudiu Istodor în Caii la fereastră de Matei Vişniec, în regia lui Nicolae Scarlat (Teatrul Mic)

foto: Cornel Lazăr

NICOLAE SCARLAT: „Un proiect ia naştere ca un vis"

❑ **„Fiecare cortină care se ridică dă naştere unei speranţe. Fiecare cortină care cade dă naştere unei întrebări". Între aceste momente se desfăşoară creaţia regizorului. Cum simţiţi dumneavoastră acest interval pe care-l pregătiţi în luni de repetiţii?**

■ Cred că va trebui să mă refer la amintiri. În ultimii patru ani, conducând un teatru şi un festival, spectacolele pe care le-am montat (cel mai adesea, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ) erau pregătite între două şedinţe, două telefoane şi aşa mai departe. În general, un spectacol e un proiect care ia naştere ca un vis. Profesorul meu, Radu Penciulescu, spunea că există foarte mulţi care-ţi pot da o idee pentru un spectacol, dar foarte puţini sunt aceia care-l pot „ridica în picioare", care pot concretiza o viziune. Din categoria celor din urmă fac parte regizorii. Ca să existe, visul are nevoie, în primul şi în ultimul rând, de actori. Alcătuirea unei distribuţii este o problemă esenţială. Când lucrezi într-un teatru anume, ai la dispoziţie un număr relativ mic de oameni, iar visul tău trebuie să-şi găsească finele corespondenţe în **emploi**-urile celor pe care îi poţi folosi. Stabilirea lor este – cu voia sau fără voia noastră – un act asemănător celui justiţiar. E vorba adesea chiar de soarta actorilor.

❑ **Înţeleg că acum vă aflaţi pe un astfel de prag delicat.**

■ Am început repetiţiile la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, unde sunt angajat.

❑ **Ce plesă aţi ales?**

■ Un text de Mrožek. Ca să revin, a distribui pe cineva înseamnă uneori a-i decide destinul de actor. Un rol poate însemna un mare pas înainte sau un pas înapoi în carieră. Un rol pe care un actor nu-l primeşte reprezintă o stagnare sau o insatisfacţie, o sursă de frustrări. Distribuirea lui corectă îl poate ajuta şi pe el, şi pe regizor, fără îndoială. Nedistribuirea îi influenţează viaţa în modul cel mai serios. Acesta e, de fapt, cel mai sensibil moment – cel în care trebuie să hotărăşti cine va juca într-un spectacol. Apar nişte raporturi de forţă, indiferent pe cine alătur în scenă, care sunt actorii care pot alcătui un cuplu şi cum îl nuanţează – spre comic ori spre dramatic. Atunci când am de-a face cu un teatru de repertoriu, deci cu o trupă, utilizez forţele acestei trupe şi încerc să mă pliez pe raporturile existente în interiorul ei. E un echilibru fragil, pe care caut să nu-l tulbur, pentru a nu distruge energiile unui mecanism sensibil. Dimpotrivă, fac de fiecare dată tentativa de a le capta, de a le spori.

❑ **Despre actorii Teatrului Tineretului s-a spus întotdeauna că alcătuiesc o trupă. Fiind în apropierea lor atâta timp, cum aţi putea defini spiritul care-i uneşte şi care, în teatrul românesc şi nu numai, se manifestă destul de rar?**

■ O să cobor puţin în „istorie". Teatrul Tineretului a fost înfiinţat în 1959; sunt mulţi ani de atunci. A fost „inventat" de Ion Coman, celebru la vremea aceea, un împătimit al teatrului, fără prea multă şcoală. Fusese impresar, înaintea acestei „inventări" a teatrului, într-un loc în care spectatorii potenţiali nu erau prea numeroşi. Oraşul nu avea, cred, pe atunci, mai mult de 36 000 de locuitori. Dar el a creat acest teatru şi condiţia lui de existenţă: actori tineri, scenografi tineri, piese tinere şi autori tineri. A izbutit, doar în câţiva ani, să impună acest teatru şi această formulă. Piatra-Neamţ a ajuns un punct de referinţă, şi orice promoţie IATC-istă visa să treacă pe aici. De altfel, teatrul a fost înfiinţat cu o promoţie de actori, în integralitatea ei. Acolo s-a născut o echipă care „recolta", în fiecare an, vârfurile promoţiilor, avea această condiţie recunoscută, de rampă de lansare pentru actori. Cred că o treime – cel puţin – din actorii mari din Bucureşti şi-au început cariera la Piatra-Neamţ. Spiritul trupei mereu tinere a fiinţat mult timp ca o marcă a teatrului. În anii '90, lucrurile s-au mai estompat, impedimente de tot felul au apărut în calea unei funcţionări normale, repartiţia obligatorie a dispărut. Ştiam sigur că până în 1994 va fi greu să refacem o trupă. Într-adevăr, în 1994 au venit mulţi tineri. Dintr-o dată, s-a schimbat echilibrul: actorii tineri au devenit majoritari. Condiţiile sunt însă altele decât acum douăzeci-treizeci de ani.

❑ **Aveţi nostalgii?**

■ Nu. E un punct de referinţă, nu o nostalgie. Oricine ar încerca să refacă ceea ce se întâmpla atunci, ar trebui să reinventeze tot contextul, şi chiar că nu prea ar fi de dorit. Trebuie să înţelegem ce s-a întâmplat, ca să ştim ce se poate întâmpla oricând. La ora actuală e foarte greu să vorbeşti de o trupă. Raportul acesta de forţe, în care cei tineri sunt mai numeroşi, s-a reinstalat abia în urmă cu un an şi jumătate, dar deja un spectacol ca **Orfanul Zhao**, realizat de Alexandru Dabija la sfârşitul stagiunii trecute, demonstrează că trupa se naşte din nou şi că există iarăşi acel liant care apropie un mănunchi de actori tineri, gata să-şi topească personalitatea într-o demonstraţie scenică şi, în acelaşi timp, să îşi afirme propria personalitate fără a se stânjeni reciproc. Aceasta ar fi o condiţie specifică a trupei.

❑ **Ați vorbit mai mult despre Teatrul Tineretului, pe care l-ați condus, și foarte puțin despre cariera dumneavoastră. Este un atu pentru un regizor să fie director, sau acest cumul - incomodând propriile proiecte de creație - devine un dezavantaj?**

■ Cred că e un dezavantaj. Sigur că există un câștig pentru instituție când directorul este, în același timp, regizor. El gândește ca un om care construiește. Suprapunându-se aceste calități, rezultatul este - în principiu - benefic. Firește, calitățile manageriale nu sunt identice cu acelea ale unui creator de spectacol. A fi regizor înseamnă să conduci la un moment dat un grup de oameni îmbarcați pentru aceeași destinație. Să conduci mai multe astfel de „bărci", să le faci să plutească împreună este un lucru extrem de costisitor ca timp. În patru ani cât am fost director, am încercat să traversez acest deșert al tranziției și să aduc teatrul într-o poziție bună, performantă.

❑ **Am început interviul sub umbra unei insatisfacții. Tonul dumneavoastră nu ascunde o anume amărăciune? În acești patru ani s-a relansat un festival de tradiție la Piatra-Neamț, teatrul a avut numeroase premiere, turnee, dumneavoastră ați montat spectacole pe diferite scene, unele „în primă audiție", cum ar fi piesele lui Matei Vișniec. De ce persistă totuși o stare de disconfort?**

■ Simt că există o insatisfacție generală, nu una proprie mie. Toți ne-am făcut visuri foarte mari în '90; era firesc. Am ajuns în 1996, și în ultimele două-trei luni m-am ocupat doar de dileme administrative, de problema salariilor. Multe lucruri nu s-au realizat, dar cel mai grav mi se pare a fi că nu s-a produs o reformă efectivă a sistemului din teatre, măcar a celui administrativ. Continuă să funcționeze în gol niște forme care nu mai au fond. Dacă vor continua, ele vor sufoca teatrul. Știm foarte bine că teatrul nu poate supraviețui fără subvenții. Cheltuielile pentru spectacole sunt enorme, iar prețul biletelor nu le poate acoperi. Trebuie să fie depășit impasul, însă totul depinde de cel care este acum „marele Mecena" în România, adică de stat. Cât timp suntem legați de el, lucrurile vor merge anevoie. În București se realizează spectacole extraordinare, care nu se mai pot juca la un moment dat din motive ce țin de această structură. Un regizor propune un text, aduce actori din afara trupei pe care o are la dispoziție, actorii nu rezistă tentației de a lucra cu un mare regizor și de a lua un ban în plus, directorul teatrului unde ei sunt angajați nu se poate opune pentru că știe că salariile sunt mizerabile, lucrurile se încurcă perfect și nu se mai pot programa spectacole. Iată cum, deși continuăm să ne facem bine treaba din punct de vedere artistic, lipsa de criterii care să corespundă realității actuale perturbă relațiile firești din spațiul artistic.

❑ **Aceste probleme administrative rămân totuși, pentru public, undeva în spatele cortinei. Cu ce veți veni spre spectatorii care vă așteaptă în această stagiune?**

■ În afară de spectacolul Mrožek, proiectasem la Teatrul „Nottara" o montare cu **Pisica pe acoperișul fierbinte** de Tennessee Williams. Probabil că acest gând nu va reuși să se materializeze decât la începutul stagiunii viitoare. Voi mai realiza un spectacol în Germania. Mai departe, lucrurile continuă să fie nesigure. În mod normal, programul ar trebui să fie cunoscut pe doi-trei ani de aici înainte, cu perioade ferme pentru începerea unor proiecte, sub amenințarea penalităților dacă acestea nu sunt duse la bun sfârșit. În momentul de față, repertoriile țin de un joc al întâmplării, chiar la teatrele mari.

❑ **Aveți o preferință neascunsă pentru textele impregnate de grotesc, de absurd, de umor sec, rece, dar care nu e ireconciliabil cu speranța.**

■ Sunt optimist, altfel nu aș fi făcut nimic din ceea ce am realizat până azi.

❑ **Cum s-a produs întâlnirea cu Matei Vișniec? În viziunea dumneavoastră au apărut, pe diferite scene,** Bine, mamă, dar ăștia povestesc în actul doi ce se-ntâmplă în actul întâi, Angajare de clovn, Trei zile cu Madox, Caii la fereastră, Buzunarul cu pâine **și alte piese semnate de acest autor.**

■ În decursul carierei mele am montat foarte multă dramaturgie românească. Prietenia cu Matei datează din anii '80. Mihai Șora mi-a vorbit prima oară despre el. L-am cunoscut întâi prin textele lui. Am fost extrem de surescitat când i-am citit piesele (și nu numai eu, ci și alți regizori: Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu). Am devenit apoi foarte buni prieteni și în continuare s-a întâmplat că am ajuns cel mai încăpățânat în a-i pune în scenă textele. Am și reușit să-i conving pe cei de la Teatrul „Nottara" să montez **Caii la fereastră**. Am terminat spectacolul. Matei însă a plecat cu o bursă la Paris cu două săptămâni înainte de premieră. Cu o zi înainte de începerea spectacolului mi s-a spus „Stop!". Premiera nu a mai avut loc. Matei - în bună măsură și din această cauză - nu s-a mai întors în România. Ne-am revăzut pe urmă în '88 sau '89 la Londra. În '90, sigur că m-am gândit să montez Matei Vișniec. În primul rând **Bine, mamă, dar ăștia povestesc în actul doi ce se-ntâmplă în actul întâi**, pentru că lectura piesei, în ianuarie 1990, era ca o premoniție, era revoluția din 1989 povestită de el în 1983. Pe de o parte, e o relație personală. Dacă mă gândesc bine, chiar și în viața lui particulară am avut o influență - indirectă, poate, dar covârșitoare.

❑ **Cum?**

■ Actuala lui soție este scenografa cu care am lucrat **Bine, mamă...** Problema de fond este însă alta. În anii '80 Matei a scris foarte mult teatru, fără a face niciodată concesii pentru a fi jucat. Autocenzura n-a funcționat. Și astfel, în mod natural, după 1989, piesele lui erau gata pentru a fi jucate. Acesta este „fenomenul" Matei Vișniec. Chiar dacă nu s-ar fi exilat în Franța, ar fi fost primul autor român jucat după '90. Asta nu înseamnă, firește, că l-am trădat pe D. R. Popescu, mai ales pentru perioada lui de debut, atât de generoasă. Opera lui dramatică este solidă și va rămâne. Nimic nu era mai potrivit, acum șase ani, decât **Cezar, măscăriciul piraților**, pe care l-am și montat, de altfel.

❑ **Am discutat despre relația regizorului cu actorii, cu dramaturgii, dar mai puțin, aproape deloc, despre relația regizorului cu sine însuși. Căutările, răzvrătirile ori dilemele dumneavoastră au traversat cu destulă discreție spațiul acestui dialog.**

■ Relația regizorului cu el însuși e cea cu universul care îl înconjoară. Îmi amintesc de momentul în care profesorul Penciulescu ne propunea ca temă de lucru colajul. Alegerea subiectului și tratarea sa vizau, inevitabil, însăși personalitatea studentului. Exercițiul colajului evidenția preocupările, convingerile, viziunea despre lume a studenților care eram. Nimeni nu a primit notă pentru acest exercițiu: Penciulescu a considerat ca lipsită de sens aprecierea unei lucrări ce evidenția înainte de toate sinele și abia în ultimă instanță - capacitatea de autoexprimare sau arta mizanscenei.

Regula spune că regizorul se oprește asupra acelui text dramatic la al cărui mesaj a rezonat propria sa ființă intelectual-afectivă. Travaliul său trebuie să potențeze acel mesaj. În măsura în care se consideră stăpân absolut al mijloacelor de expresie ce-i sunt la dispoziție, regizorul transgresează uneori limitele mesajului și se proclamă creator absolut al spectacolului. Un exemplu extrem ar fi Robert Wilson. La el nu mai e vorba despre textul devenit pretext, ci despre subiectul ales ca pretext. (Atâta doar că genul acesta e incongruent cu teatrul de repertoriu în cadrul căruia regizorii români continuă să funcționeze.) Și iată cum, fără să vreau, divaghez în context. Oricum, am încredere în capacitatea teatrului românesc de a evolua în diversificare.

ianuarie 1996

ADINA BARDAȘ