și **Prințesa și porcarul**, la Baia Mare, sau **Cele două privighetori**, la Teatrul „Ion Creangă".

Nu m-am simțit frustrat, pentru că nici o modificare de **text** sau de **context** nu atrăgea și o modificare de **sens**. Am înțeles dreptul regizorilor la **schimbare** ca pe un drept la **creație**. M-au necăjit doar inconsecvențele regizorului în raport cu propriile intenții, cu propriul concept, sau, pur și simplu, scăderile de calitate. Dramaturgul, ca orice scriitor, e un orgolios. Dar orgoliul său nu trebuie să-l copleșească pe cel al regizorului, care elaborează totuși forma publică (sau cea mai publică) a operei.

Cu gândul la toate acestea, m-am mirat când unul dintre profesorii Academiei de Teatru și Film, regizor important, mi-a relatat reacția unor studenți ai săi de la regie la citirea piesei mele **Repetabila scenă a balconului**. Ei s-au simțit lezați din punct de vedere profesional, declarând că piesa (care, de altfel, are doar 22 de pagini dactilografiate) „spune totul", iar lor nu le-ar rămâne „nimic de făcut". Îmi imaginez că au considerat această piesă un atentat la libertatea regizorală. Cum ar trebui să fie o piesă care să lase regizorului o cât mai mare libertate de acțiune? Mă gândesc că, probabil, ea ar trebui .să fie o înșiruire de cuvinte și propoziții incoerente, pe care doar regizorul să le așeze într-o suită logică și dramatică, ar trebui ca acțiunea să fie sugerată, nicidecum arătată, spre a-i lăsa regizorului posibilitatea de a-i da sens și materialitate, iar acțiunea să se petreacă niciunde și nicicând, spre a i se găsi abia în spectacol coordonatele spațiale și temporale. Textul ar trebui să fie aleatoriu, aproximativ, incert, difuz, nestructurat, ambiguu, evanescent. În felul acesta, directorul de scenă ar putea să-și exerseze capacitatea de a da sens, de a pune ordine, de a teatraliza, dacă nu chiar de a **re-scrie** textul spectacolului, în așa fel încât acesta să-i servească în chipul cel mai fidel ideile. Nu tăgăduiesc că există și astfel de texte, după cum nu cred că ele s-ar afla într-un raport de inferioritate valorică față de textele constituite, structurate, precise. Dar nu mă va convinge nimeni că un text nestructurat este dezinhibant și stimulator, iar unul structurat este inhibant și dezarmant pentru regizor. Firește, se pot crea combinații din substanțe chimice necunoscute, rezultatul fiind uneori surprinzător. Dar există și riscul să nu iasă nimic, să nu iasă ce dorești, sau ceea ce iese să-ți explodeze în mână. Când maestrul combinațiilor are geniu, ceea ce presupune multă **inspirație** și multă **inconștiență**, pe lângă **rațiune**, produsul poate fi extraordinar, un lucru absolut nou, o minune. Profesioniștii serioși, asupra cărora nu plutește prea evident aripa geniului, dacă sunt inteligenți, raționali și eficienți, lucrează numai cu substanțe cunoscute sau cognoscibile. Aventura inconștientă, în acest caz, trebuie evitată.

Dacă aș fi student la regie de teatru, nu m-aș încumeta să fac un spectacol după sonetele lui Shakespeare și m-aș mulțumi cu piesele lui, aș prefera să montez mai curând **Jocul ielelor** sau **Suflete tari** decât „Modalitatea estetică a teatrului" sau „Fenomenologia substanței", aș face un spectacol cu **Unchiul Vanea** înainte de a face unul cu „Ordinul Anna", m-aș strădui să încep cu **O noapte furtunoasă** și să continui, eventual, cu „Kir Ianulea", aș pune mai întâi Ibsen și mai târziu Camus. Dar, cum nu sunt student la regie, s-ar putea să mă înșel grav. ■

# TOMPA GÁBOR: „Nici Shakespeare n-a

□ **Într-o discuție anterioară interviului nostru vorbeați despre** Hamlet **ca izvor pentru ideea de teatru, pentru felul de teatru pe care îl gândiți și practicați. Acum, când puneți în scenă chiar** Hamlet **la Teatrul Național din Craiova, v-aș ruga să ne deslușiți și detaliați această – să-i spunem – profesiune de credință.**

■ **Hamlet** constituie un model în ceea ce privește motivația de a face teatru. Îl văd pe erou în primul rând ca om de teatru, regizor și actor, care, trei sferturi din piesă, se pregătește să facă spectacolul cu „cursa de șoareci", care este unul dintre marile spectacole ale vremilor. Pentru a-l face, are nevoie de o motivație profundă; și să fie într-o situație disperată. Până atunci detesta teatrul de curte, pe urmă hotărăște să fie clovn („obligat să îmbrace o haină de clovn"), pentru ca, în sfârșit, să descopere că teatrul este singurul mijloc de a spune adevărul, de a demasca tirania, de a se exprima pe sine.

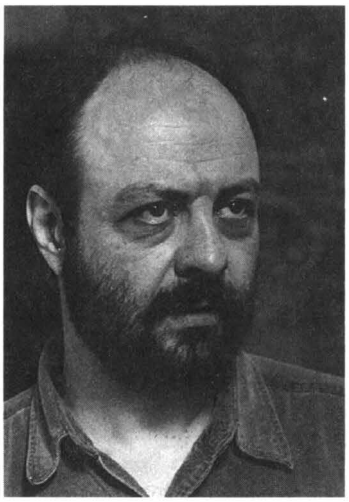
foto: Corina Tudose

□ **O similară nevoie vă împinge, acum, să montați** Hamlet**?**

■ S-ar părea că așa este. Sunt fascinat de acest labirint teatral care există în piesă. Să le luăm pe rând: există un teatru de ordin politic, care se joacă în general la curte, există un teatru ca idee salvatoare, ca extragere din esență, folosit de rege împotriva lui Hamlet, dar tocmai această armă se întoarce asupra regelui atunci când Hamlet descoperă rolul teatrului. Punctul culminant pentru mine este spectacolul „cursa de șoareci", regizat de Hamlet, privit de rege, privit și de Hamlet, care îi privește și pe spectatori, iar aceștia văd spectacolul, dar și pe rege, și pe Hamlet. Acestora li se adaugă publicul din sală, care privește. Este o multitudine de oglinzi teatrale extraordinare și toată piesa se poate descifra prin cheia acestei stratificări a motivului teatral, ea dându-ne totodată interpretarea și descifrarea tuturor personajelor.

□ **Dacă spectacolul se centrează pe „cursa de șoareci", pe teatru, unde situați rolul duhului și întreaga primă parte a piesei ?**

■ Pentru mine există un trio: duhul-Hamlet-Horatio. Am vrut să găsesc în duhul tatălui acel ethos, acel imperativ etic pe care îl preia Hamlet și conform căruia trebuie spus și arătat adevărul. Arma principală nu va fi, deci, spada, ci teatrul. Am vrut să găsesc un simbol teatral puternic și m-am gândit ca duhul tatălui să fie chiar Shakespeare, care, în același timp, să interpreteze și rolul actorului-rege. Același spirit cu cei doi îl reprezintă și Horatio. Vreau să construiesc un teatru care se află după cortina de fier: actorii sunt exilați, fac lucruri ieftine, căci spectacolele sunt interzise la curtea lui Claudius. Dar indiferent de vârstă, de talent, actorii au și o mare sete de a face teatru, teatru adevărat

## ştiut tot ce vrea să spună“

şi se dovedeşte că un mare spectacol poate să-i unească. Pentru asta spectacolul trebuie să fie foarte bun. Scena dintre Horatio şi Hamlet, dinainte de reprezentaţie, este analogă situaţiei în care un regizor şi un prieten de-al lui intră în sala goală, înainte de premieră, şi miza este: de asta depinde viaţa mea.

**Faceţi un teatru în care actorului i se lasă poziţia de prim-plan, neştirbindu-i-se din personalitate în numele viziunii regizorale. Greşesc oare?**

■ Poate că actorii cu care am lucrat v-ar contrazice, cu toate că eu consider actorul indispensabil. Pentru mine este foarte important să descifrăm împreună identitatea personajului. După aceea nu mai las libertate nimănui. Libertatea actorului este ca libertatea poetului când scrie un sonet. Am scris şi eu sonete şi pentru mine este una dintre cele mai formidabile forme ale libertăţii. În pofida tuturor regulilor, schemelor, rimelor ce trebuie respectate, nu există două sonete la fel. La un moment dat, cer actorilor o precizie care poate fi numită muzicală, nu numai în ritm, intonaţie, mişcare, ci şi în gândul pus în intenţii şi nuanţe. Admir actorii care pot fi precişi în acest sens, care nu înseamnă răceală. De pildă, Corul din **Phaedra** lui Silviu Purcărete, unde actorii parcă nu se văd, a fost pentru ei o sarcină foarte grea, fiindcă cerea o concentrare, o respiraţie comună continuă, ca şi în **Orestia** montată de el la Limoges. Cred, însă, că şi Silviu o să părăsească această formă. A făcut un ciclu, l-a încheiat. Acum pune **Trei surori**.

**Subscrieţi la o anumită formă de teatru?**

■ Cred în varietatea formelor de teatru şi cred că pot exista la fel de bine şi masca, şi teatrul realist sau Nô. Toate au dreptul la existenţă şi sunt justificate când piesa ţi-o cere. Nu te poţi apropia de o canava de commedia dell'arte cu o cheie realistă... În şcoala de teatru se confundă istoria teatrului cu cea a dramaturgiei universale şi nu se conştientizează că există tipuri diferite de teatru, care derivă din imaginea despre lume a spaţiului uman respectiv. În teatrul Nô, de pildă, nu există construcţie verticală, pentru că ea ar elimina ideea vieţii eterne sub forma „totul poate fi alături de tot“. Imaginea pe verticală din cultura Occidentului este sugerată de creştinism, în care jos este omul, sus este Dumnezeu, iar între ei, Isus.

**Dar cum vă explicaţi faptul că, la sfârşitul nostru de secol şi de mileniu, au ţâşnit, venind parcă din toate vremile, forme de teatru de o mare varietate, care se resping, se completează, se elimină, coexistă ca nicicând?**

■ Ar putea fi două motive. Primul ar fi incertitudinea fiecăruia şi a tuturor, căutarea disperată de comunicare şi de limbaj în acest sfârşit de mileniu apocaliptic. Trăim într-o lume în care catastrofa nu se mai află în faţa noastră, în timp, ci lângă noi, în spaţiu, iar decăderea morală a omenirii cunoaşte abisuri nemaiîntâlnite. Secolul al XX-lea este schizofrenic, percepem lumea în frânturi, descompusă.

**Totuşi, viteza cu care ne putem deplasa sau cu care putem recepta informaţia ne antrenează în viaţa întregii lumi.**

■ Toate s-au perfecţionat, dar prăpastia a crescut. Acesta este paradoxul. De aceea am făcut **Cântăreaţa cheală.** A fost un profet Caragiale, dar şi Ionescu, care se trage din el. Una dintre dramele secolului este golirea de sens a acţiunilor noastre. Trăncăneala devine, astfel, una dintre principalele forme de existenţă umană, de manifestare a libertăţii.

**... Şi al doilea motiv?**

■ Acesta este mai cultural. Este o încercare de sinteză, de a aşeza ideile spectacolelor noastre într-un context cultural, aducând şi un omagiu artei teatrului. Nu ştiu dacă, de pildă, elementele de teatru chinezesc au, într-un spectacol occidental, forţa pe care o au în faţa publicului cunoscător al sistemului specific de semne. Au însă alt efect. **Trilogia antică** a lui Andrei Şerban a avut efect asupra tuturor categoriilor de spectatori. Când am invitat **Medeea** din **Trilogie** la bicentenarul Teatrului Maghiar din Cluj, oameni care vor operetă sau teatru popular, care aveau prejudecăţi faţă de faptul că se vorbea greaca veche, deci o limbă necunoscută, nu s-au putut sustrage efectului emoţional, cathartic şi au aplaudat 20 de minute la unison. Limbajul originar a avut un efect elementar, poate ca teatrul antic la vremea lui. Am simţit că şi publicul nostru s-a

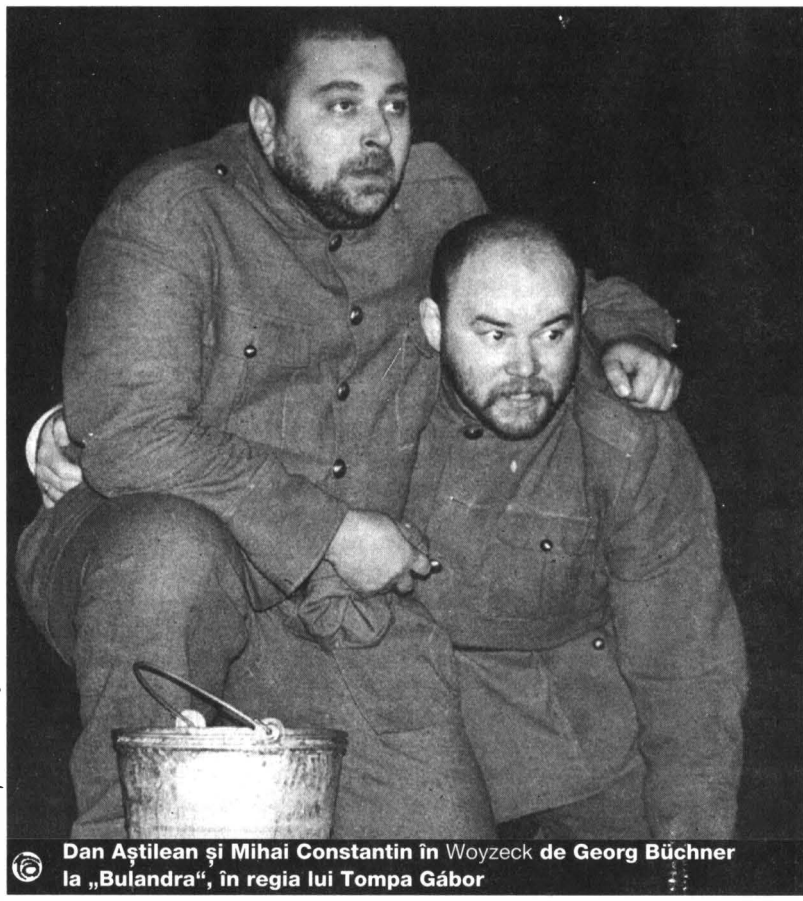

foto: Ştefan Daday

**Dan Aştilean şi Mihai Constantin în** Woyzeck **de Georg Büchner la „Bulandra“, în regia lui Tompa Gábor**

contaminat de sentimentul comunităţii, pe care îl întâlnim atât de rar. Teatrul nu trebuie să-şi piardă însuşirea de a fi o sărbătoare comună, de a fi un circuit de energii fierbinţi. Dacă circuitul nu se creează, teatrul este mort. Asta n-o spun eu, o spune Peter Brook.

**Care sunt regizorii de care vă simţiţi legat prin crezul artistic? Pe cine admiraţi?**

■ Nu ştiu dacă nu admir foarte mulţi! Mă bucur când văd un spectacol foarte bun şi admir un om care a făcut mai multe

foto: Dan Vatamaniuc

Imagine din Cântăreața chelă de Eugen Ionescu în viziunea lui Tompa Gábor (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj)

spectacole mari, deci poate deveni un model, precum Ciulei, Strehler, Wilson, Liubimov, Chéreau. Sau cei din generația mea. Sunt doi, însă, care înseamnă pentru mine ceva mai mult: Brook și Harag. Apoi îl iubesc pe Silviu Purcărete, simt solidaritate cu spectacolele lui Darie și Dabija, am considerație pentru energia Cătălinei Buzoianu și pentru tot ce știe ea despre teatru. Regizorii mari nu au vrut niciodată și nici n-au încercat să se alimenteze din ceea ce au făcut. Pentru ei, ceea ce au făcut ieri n-a constituit un punct de referință, ci, dimpotrivă, au fost nemulțumiți de ceea ce au făcut. Teatrul e o aventură continuă și, cum spune Brook, „regizorul este o călăuză în beznă". Și mai spune că niciodată nu trebuie să începi la fel două repetiții. Păstrez în minte o frază a lui Harag care se potrivește ideii de teatru ca un conflict permanent din chiar primul moment: „două lucruri sunt mai cumplite pe lume: când trebuie să te duci la repetiție și când nu trebuie să te duci la repetiție".

□ **În această aventură continuă, unde își au locul luciditatea cu care priviți realitatea lumii și a piesei și rigoarea pe care o descoperim în actul dumneavoastră artistic?**

■ Este o aventură care te consumă destul de tare. Am emoții înaintea fiecărei repetiții, căci nu știu dacă vom descoperi ceea ce ne propunem. Nu știu dacă ceea ce am descoperit eu în piesă este valabil și se va dovedi adevărat în spectacol. Sunt multe incertitudini. Am avut momente când am văzut în fața ochilor un spectacol și l-am realizat ca atare, cum a fost cu **Woyzeck** sau cu **Tartuffe**. Sunt liniștit când știu începutul și sfârșitul. Când nu le știu, sunt nervos și foarte neajutorat și nu știu cine o să mă ajute. Uneori e aproape imposibil să trăiești o imagine și să o transmiți. Aceste imagini, în cele mai fericite cazuri, apar dintr-o relație biologică cu forma. Dacă ele sunt artistice, sunt ambivalente, conțin o sumedenie de sensuri, dar nu știu dacă acela care le-a creat sau le-a pescuit din câmpul de imagini active ce plutește în omenire este conștient de aceasta. Nu știu dacă Shakespeare a fost conștient de toate sensurile ce s-au descoperit în opera lui. Chiar dramaturgii contemporani, când vor să facă un spectacol din propria piesă... În literatură, și în cea dramatică, lumea obiectuală se găsește în straturi nedefinite, nedeterminate. De aceea, într-un text citit, doar ne-o imaginăm. În munca noastră în teatru se construiește o lume obiectuală. De aceea e aproape imposibil să aduci pe micul sau marele ecran, sau în teatru, o poezie. Dacă aș aduce un lac și l-aș numi „al lui Eminescu", aș priva poezia de polisemie. Operele dramatice se scriu cu această nevoie de a fi terminate pe scenă. Pentru că nu litera textului este elementul principal. Cei care au înțeles aceasta au reușit să scrie și bune piese de teatru.

□ **În acest moment de dominație incontestabilă a regizorului, cum vedeți raportul dumneavoastră cu dramaturgii și dramaturgia?**

■ Un spectacol cu o capodoperă nu poate epuiza, evident, toate posibilitățile de întrupare a acestei materii dramatice. Contextul unei piese bune poate fi jucat în nenumărate feluri. Nu știu dacă Shakespeare ar putea protesta că nu-i montat pe o scenă elisabetană sau dacă ar refuza **Hamlet**-ul lui Liubimov. Fără contemporaneitate, teatrul nu există. Este și tragedia acestei arte. Ce s-a jucat astăzi, mâine nu mai există. Probabil nu este numai o condiție, ci este în chiar natura acestei arte să reacționeze cel mai prompt la limbajul și comportamentul uman contemporan (vorbesc de teatrul lumii occidentale, nu al celei orientale). Există o serie de dramaturgi care vor să-și audă cuvintele pe scenă; sau alții, care vor să-și transmită mesajele prin personaje ca prin niște purtători de cuvânt. Când un autor creează personaje, ele, pe parcursul operei, trăiesc o viață independentă, iar dramaturgul are sarcina să creeze situații și să le urmărească viața independentă. În cazul fiecărei opere de artă trebuie pornit de la natură și de la specificul artei respective. De aceea, nu putem neglija faptul că teatrul are o dimensiune diferită, convențională, față de film, de pildă, care fotografiază realitatea. Dacă așezi un scaun pe scenă, spectatorul poate să creadă că se află în sala de încoronare a lui Richard; în film ar fi doar un scaun. Nu putem neglija natura polisemantică a teatrului. De aceea, îmi permit să spun că nici Shakespeare nu poate să fi știut tot ce voia să spună.

**FLORICA ICHIM**