

➔ **□ Opțiunea pentru teatru ați făcut-o dintr-o nevoie de comunicare?**

■ N-aș putea să spun. E ceva nedefinit... Simțeam, nu pot să zic din conștiință sau din nevoie... Era o furnicare... așa... poate cum îți vine să mănânci, „a, mi-e poftă de ceva dulce”.

□ Cum se armonizează viața personală, de familie, cu cea profesională? Cum v-ați întâlnit cu Beatrice?

■ Acum e frumos, la fel de frumos ca toate celelalte momente pe care le-am trăit. Trăim împreună aceeași poveste. S-a întâmplat la un chef al unui coleg de-al lui Beatrice, care repeta cu noi și cânta în **A douăsprezecea noapte**, era corepetitor la Opera Română. A fost ziua lui, am fost invitat și am văzut-o. Mă enerva groaznic când am văzut-o, dar pe urmă am dansat și mi-a plăcut. Am zis „dacă fac și eu teatru cum dansează ea, sunt fericit”.

□ Ați filmat recent în Ungaria. La vreuna din ieșirile în turneu sau altfel, v-ați simțit tentat să rămâneți în străinătate?

■ Mie îmi place aici. E bine. E greu. E bine că-i greu. Ca actor, nu poți exista în alt mediu. Ești ca un pește pe care l-ai scoate din apă. Cum să pleci din apa limbii tale? Am jucat la Budapesta în **Maestrul și Margareta**, rolul Woland, și n-am s-o mai fac niciodată, pentru că așa cum jucam eu în maghiară n-a trecut prin carnea mea. Pentru mine capitolul s-a închis, a fost o experiență trăită până la capăt. Am jucat într-un film care a avut premiera de curând, un rol principal. N-aș putea să mă duc să stau acolo (am filmat 60 de zile). Am fost în turneu cu Andrei, dar el a construit un metalimbaj teatral. Ne întâlneam dincolo de noi, într-o limbă comună, a vibrațiilor, a sunetelor și a intențiilor de stare. Cu asta se putea circula. Ungurii, prin film, vând imaginea lor în lume. Îi înțeleg, am o înțelegere perfectă. Povestea ciudată a cinematografului noastre e că statul nu se implică. Sunt de acord cu comentariul lui Noica: „Noi nu avem vibrație și stare de a face film. Filmul trece prin tehnică. Noi n-avem apetit tehnic. Filmul înseamnă un orgoliu și un fel de a-ți vinde lumea”. Noi nu prea am avut lucrurile astea. La noi, cultura, valorile au fost interioare, s-au ogândit, s-au răsfrânt în interior. Brâncoveanu e un mare moment de înflorire spirituală, în primul rând. Că a făcut el ce a făcut, a fost discret în comparație cu ce ar fi putut să facă dacă era cu 1 000 de kilometri, să nu zic 2 000–3 000, mai încolo, unde același spirit al lui Brâncoveanu ar fi avut altă valoare. Dar dacă era acolo, rata momentul să-și vadă copiii decapitați și el să fie decapitat și pus în calendarul sfinților români. Mie mi se pare unul dintre cele mai mari spirite. Să ai experiența aia și să spună copiii: „Tată, nu vreau să devin musulman, lasă-mă aici!” „Da, da-ți taie capul!” „Nu contează, dă-i în...!” Păi îți dai seama ce valoare interioară există în neamul ăsta? Cum să pleci? De ce n-a plecat Tușea? Sau Noica? Cioran n-a plecat niciodată din România. El s-a dus să se afirme. Pentru el era o și mai mare povară să trăiască în Franța, el și-a rupt și limba română ca să se bucure mai mult de renunțare. Înțelegi? Dacă stătea aici, la ce să mai renunțe? Îți dădeau ei o cantină. Nu. El a vrut să mănânce la o cantină în Paris, unde putea să se bucure de toate vinurile superbe. Nu. El a vrut să trăiască în mediul buricului snob al lumii, a vrut să fie mai jos, mai sărac, să refuze Legiunea de Onoare sau ce-au vrut să-i dea. Dar Cioran rămâne Cioran și rămâne român chiar dacă a plecat. Sunt oameni care pleacă și se descoperă. Brâncuși s-a dus să se aprofundeze, ca român, acolo. S-a circumscris, adică s-a închis valoarea în jurul lui. Izolat ca o celulă, n-a devenit altceva decât român. Nu și-a trăit decât propriile măcinări interioare. Unde să pleci? Aici e Coloana Infinitului și Masa Tăcerii...

IOANA FLOREA

Pledoarie pentru orgoliu

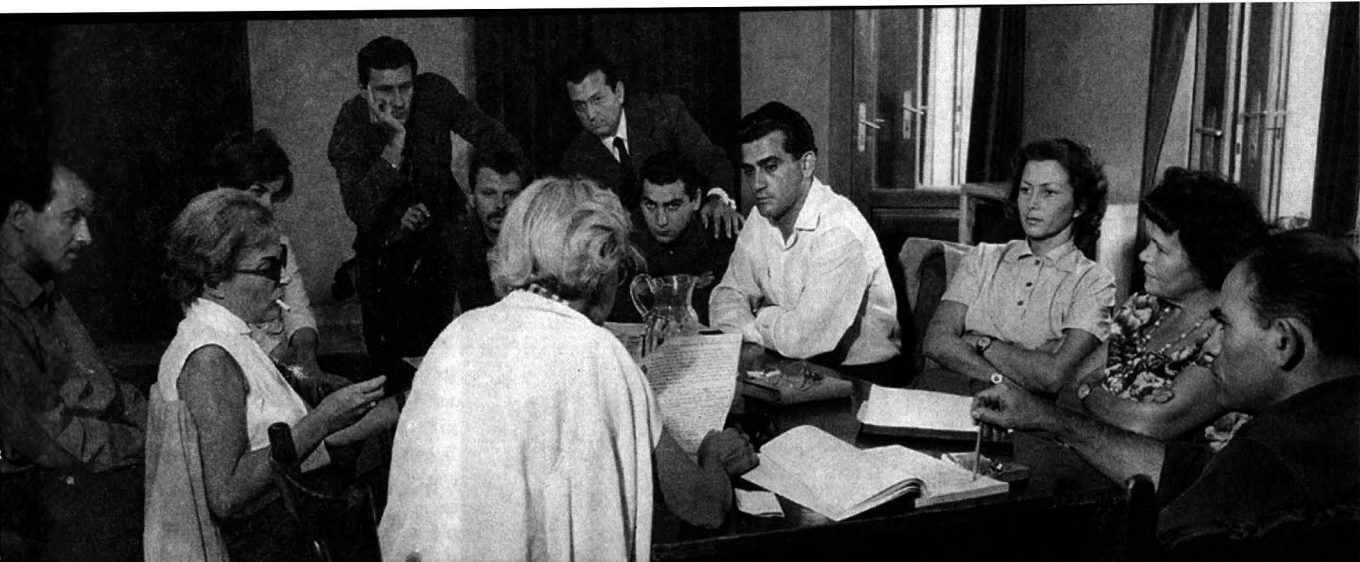
După ce ani de zile, în absența unor subiecte reale de dezbateri, s-a discutat despre primatul regiei, raportat la preexistența textului, despre regizorul-regizor și regizorul-actor, despre contribuția creatoare a scenografiei, s-a ajuns, în sfârșit, și la tensiunea creată de concursul, instalarea și durata directorilor de teatru. Până în 1989, doar Mircea Albulescu era celebru prin dorința arzătoare de a ajunge conducător de colectiv artistic. Restul directorilor – foști, prezenți și propuși – acceptau cu umilință să țină locul altuia mai bun și să coordoneze cu modestie eforturile creatoare ale trupei. Oricât părea de monoton peisajul conducerii artistice privit din avion, la nivelul solului realitatea era foarte diferențiată. Căutarea unor artiști-activiști sau activiști-artiști dădea rezultate irepetabile. Oricâte bancuri s-ar povesti despre triumviratul doamna Bulandra–Beate Fredanov–Jules Cazaban, nimeni nu a contestat puterea lor de a construi un colectiv funcțional, asigurând o corectă exprimare a talentelor adunate ne-întâmplător în acel „colectiv”. (Aceasta ar putea fi o temă de meditație: de la colectiv, la trupă sau echipă.) Și tocmai pentru

că teatrul este un organism viu care se hrănește din asimilarea succeselor și raportarea la eșec, dinamica lui a fost deosebit de sensibilă la modificările de climat, prevestindu-le uneori: Teatrul din Piatra Neamț condus de Ion Coman, Teatrul „Bulandra” condus de Ciulei, Teatrul de Comedie condus de Radu Beligan, Teatrul Mic condus de Penciulescu, Teatrul Național din Cluj condus de Vlad Murgur au devenit structuri organice sub raport



Lucia Sturdza-Bulandra în Mamouret de Jean Sarmant la Teatrul Municipal (1960)

artistic, în care s-a creat un stil și s-a făcut școală, unde artiștii erau legați de o concepție sau de o intuiție comună despre arta reprezentației. Manager sau actor, regizor sau teatrolog, directorul de teatru era personalitatea care iniția tendințe și care îi atrăgea pe cei ce gândeau (sau aveau impresia că gândesc) la fel. Nu trebuie idealizat trecutul: poate cu singura excepție a Teatrului de Comedie, unde Beligan a construit pe loc gol, toți ceilalți au preluat trupe și tehnicieni, noii-veniți n-au fost întotdeauna întâmpinați cu covorul roșu și nici ei n-au justificat întotdeauna toate speranțele. Oamenii se certau și se invidiau, ca în viață, ca în teatru. Criticii căteau și căutau pete în soare, și astăzi e greu să realizezi din ceea ce a rămas scris că a fost într-adevăr „o epocă de aur” a teatrului românesc.



Repetiție la masă la spectacolul Copiii soarelui de Maxim Gorki la Municipal; primul din dreapta: regizorul Liviu Ciulei

Fără nici un fel de lege specială, actorii valoroși jucau pe mai multe scene, regizorii talentați circulau în toată țara, creând momente de sărbătoare în cele mai neașteptate locuri.

Deși în ziare toate acestea se chemau „înflorirea culturii socialiste”, în realitate era vorba despre miracolul întâlnirii oportune între personalități puternice, care pentru un timp mai lung sau mai scurt erau dispuse să se suporte.

Acest aparent paseism n-are drept motivație „trecutul de aur raportat la infamul prezent”, ci dorința de a demonstra prin exemplele cele mai la îndemână că, într-un teatru, conducătorul își alege colectivul și nu invers, că teatrul nu este un parlament unde contează în cele din urmă deciziile majorității. De câte ori există un spațiu al libertății, așa se petrec lucrurile. În teatru (ca și în viață) pasiunile și devotamentele nu sunt eterne. Oamenii se adună și se despart, artiștii se susțin și se detestă concomitent și succesiv. Meyerhold și Vahtangov au început prin a fi discipoli fideli ai lui Stanislavski și, în momentul în care au sesizat că au ceva de spus dincolo de „sistemul” maestrului, l-au părăsit și și-au creat propriile colective, școli și sisteme. Aici e locul în care ar trebui pomenite niște amănunte, de obicei trecute cu vederea: Stanislavski era un om bogat și la început s-a „autofinanțat”, apoi, pe măsură ce s-a dezvoltat, a apelat la generozitatea a ceea ce astăzi s-ar numi sponsori. A beneficiat ulterior de subvenție de la stat. Când s-a despărțit de Teatrul de Artă, Meyerhold a plecat cu partizanii săi în provincie, unde, în prima stagiune, a montat 73 (nu este o greșeală de tipar) de premiere, apoi a venit la teatrul unei mari vedete petersburgheze, care avea sponsorii ei, a binemeritat postul de regizor al Teatrelor Imperiale. O parte din trupa lui l-a urmat și administrativ în noile locuri, cu ceilalți organiza spectacole ocazionale, foarte gustate de un public select și bogat. După revoluția din 1917 a beneficiat și el de subvenția statului, la teatru care îi purta numele și care i-a adus în cele din urmă moartea. Dar asta este altă poveste. Sunt de reținut flexibilitatea și dinamismul, faptul că liderii erau nu doar creatori, ci și manageri (folosind din nou vocabularul zilei de azi).

În România, anul 1989 a găsit trupele teatrale într-o structură extrem de dezechilibrată. Aplicarea unor grile succesive de economii a determinat pensionări care practic înlăturau generația bunicilor de pe scenă. Instrucțiunile pentru repartizarea absolvenților de învățământ superior nu permiteau angajarea tinerilor în București și în orașele mari. În elanul

primelor luni postrevoluționare trupele s-au completat cu persoanele necesare, cu cele care ar putea fi vreodată necesare și cu prietenii lor cei mai buni. În afara crudei și masive selecții făcute de destin, nimeni n-a avut curajul să privească un actor în ochi și să-i spună: „Caută-ți un loc unde să fie nevoie de talentul tău”. Teatrele bucureștene adăpostesc câte două, dacă nu trei trupe, cu liderul lor informal. Uneori, când se anunță regia unui spectacol, știi pe cine vei găsi, dar mai ales pe cine nu vei găsi în distribuție. Deși nu sunt bani și într-o asemenea situație un bun gospodar își situează investițiile pe obiectivele performante, mai primesc subvenție o seamă de teatre din țară care nu mai au nimic în comun cu o instituție profesionistă. Paradoxal, în condiții de austeritate, numărul teatrelor, în loc să scadă, crește. Teoretic, nu e nimic rău în asta, dacă orgoliul autorităților locale sau al unor entuziaști rătăcitori s-ar putea însoți de ambiții creatoare pe măsură.

Încercarea de a dobândi normalitatea prin schimbarea directorilor de teatru este, după părerea mea, sortită din principiu eșecului și nu face decât să compromită bunul nume al unor artiști. Cât timp directorul este chemat să administreze și să conducă un organism pe care nu el l-a creat și pe care nu-l poate redimensiona conform necesităților, dar și propriilor opțiuni artistice, ocupantul fotoliului trebuie să facă din nou apel la modestie și capacitate de sacrificiu. L-am întrebat pe Victor Rebengiuc și pe Leopoldina Bălanuță ce piese se vor pune **pentru el** în colectivele pe care le conduc. M-au privit ca pe un trimis al diavolului și mi-au răspuns la fel (fără să știe unul de altul): „Întâi trebuie să am grijă de ceilalți”. Dar teatrul nu este o instituție de binefacere și cei doi actori-directori (ca și alți regizori sau interpreți) își pot pune marca asupra evoluției colectivului nu din birou, ci de pe scenă. Generozitatea unui artist nu se judecă în raport cu colegii, ci în raport cu publicul.

S-a discutat și se mai discută, probabil, despre politizarea teatrului prin numirea de directori. Numai un activist de partid stupid (și nici un partid nu deține monopolul stupidității) își poate închipui că face un bine unui om numindu-l director de teatru. Retribuția e mizeră, puterea limitată, inventivitatea celor nemulțumiți – infinită. Concursurile pentru postul de director trebuie însoțite de demersurile necesare pentru instaurarea unei legislații permissive și flexibile, pentru înlăturarea directivelor care înlănțuie puterea de decizie. În absența lor, concursurile sunt un lung prilej de contestații, când nu se ajunge până la proces. Dacă e cineva căruia nu-i convine



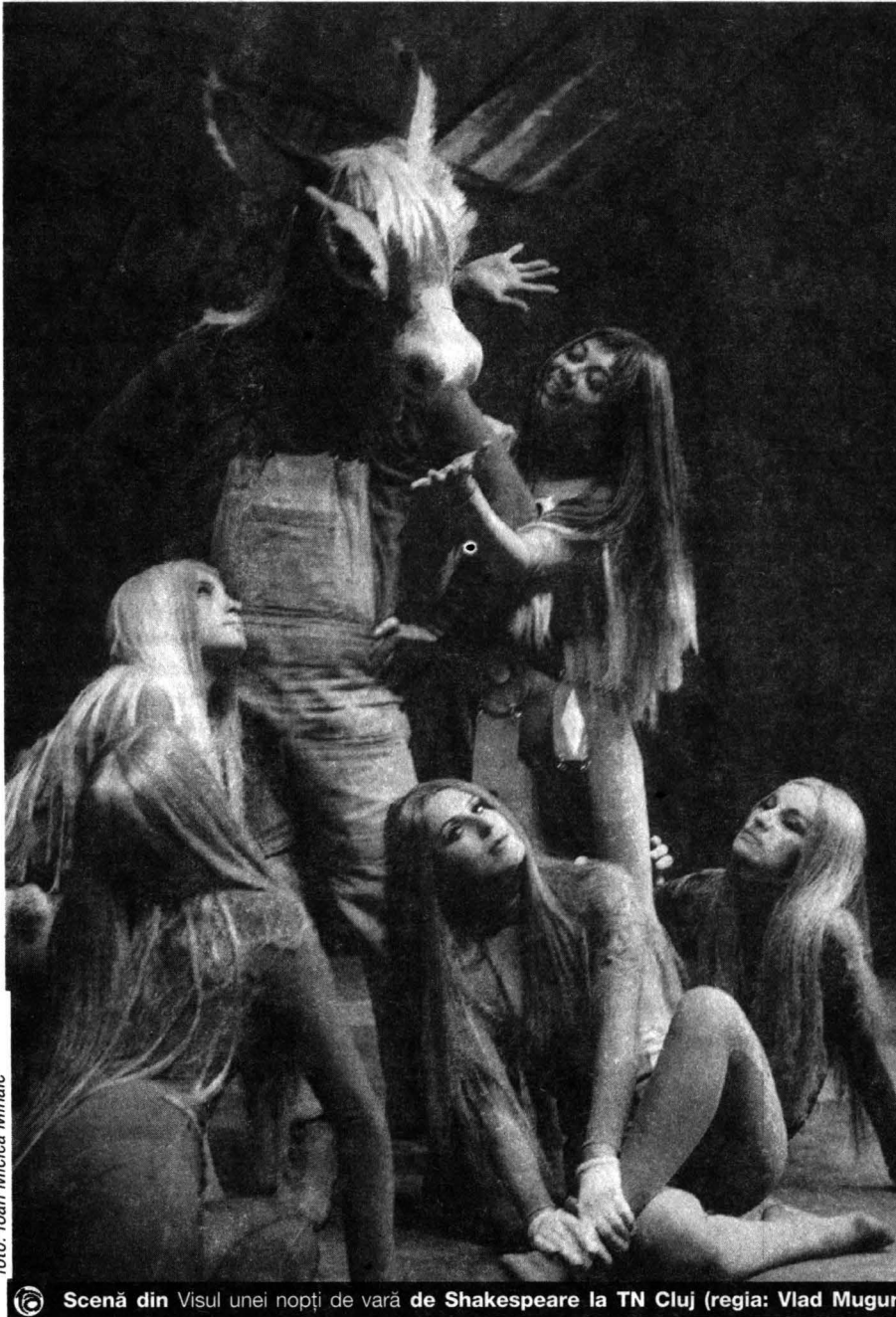


foto: Ioan Mică Mihală

Scenă din *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare la TN Cluj (regia: Vlad Mugur)

rezultatul unui concurs legal, să se ducă în altă parte, unde își găsește colegi de gândire sau de pahar, nu să infesteze cu reclamații viața trupei, dacă nu a orașului.

Trebuie să ne obișnuim cu gândul că teatrul nu este o proprietate colectivă. El aparține nu celui care posedă clădirea, ci aceluia care o însușește. Democrația nu înseamnă alegerea directorului printr-o majoritate de voturi, ci alegerea de către director a unei majorități cu care se poate conlucra armonios. În artă democrația presupune nu simularea modestiei, ci stimularea orgoliului.

MAGDALENA BOIANGIU

Berliner Ensemble traversează o criză de când Martin Wuttke a demisionat din postul de intendent, pe 4 decembrie 1996. Acest mare actor care a triumfat în **Ascensiunea lui Arturo Ui** poate fi oprită nu a izbutit să-și impună planul de restructurare a teatrului întemeiat de Bertolt Brecht în 1949. Wuttke o consideră vinovată pe Barbara Schall-Brecht, fiica și moștenitoarea dramaturgului, care se împotrivesc înnoirii, impunând clișee regizorilor doritori să monteze piesele răposatului ei tată. Oglindă a fostei R.D.G., Berliner Ensemble este victima propriei sale istorii și, în timp ce se pregătește, pentru 1998, sărbătorirea centenarului Brecht, teatrul nu-și găsește locul său în Berlinul unificat. („Le Monde” – 28 ianuarie 1997)

Unul dintre cele mai prestigioase teatre de pe scena internațională, **Piccolo Teatro** din Milano, traversează o serioasă criză de când a demisionat întemeietorul său, regizorul Giorgio Strehler, pe 12 decembrie 1996. Scârbit de atacurile primăriei din Milano, deținută de Liga Nordului (partid de dreapta, în timp ce regizorul este afiliat stângii – M.B.), Strehler a renunțat la direcție cu câteva luni înainte ca teatrul să aniverseze jumătate de secol de la înființare. Jack Lang (fost ministru al Culturii în Franța, om de stânga, prieten cu regizorul) a acceptat pe 9 ianuarie, la invitația personalului din teatru și a vice-prim-ministrului italian, să asigure un interimat, până când Strehler își va relua postul. („Le Monde” – 14 februarie 1997)

La șapte ani după schimbarea regimului, artiștii sunt sfâșiați între sărăcia progresivă și experiența libertății. Unele scandaluri recente pun sub semnul întrebării buna-credință a aliaților lor naturali, liberalii, și le accentuează teama revenirii la putere a reprezentanților unui naționalism retrograd. **Teatrul „Katona József”** este cel mai prestigios din capitala ungară. Unul dintre regizorii săi, Tamás Ascher, este neliniștit de dezechilibrul creat între scenele care consideră teatrul o artă și cele care au adoptat criteriile show-business-ului. („Le Monde” – 26 februarie 1997)