

VITTORIO HOLTIER

Motto:

„Universul este o operă de artă – de aici îi provine imperfecțiunea: ea e voită“.

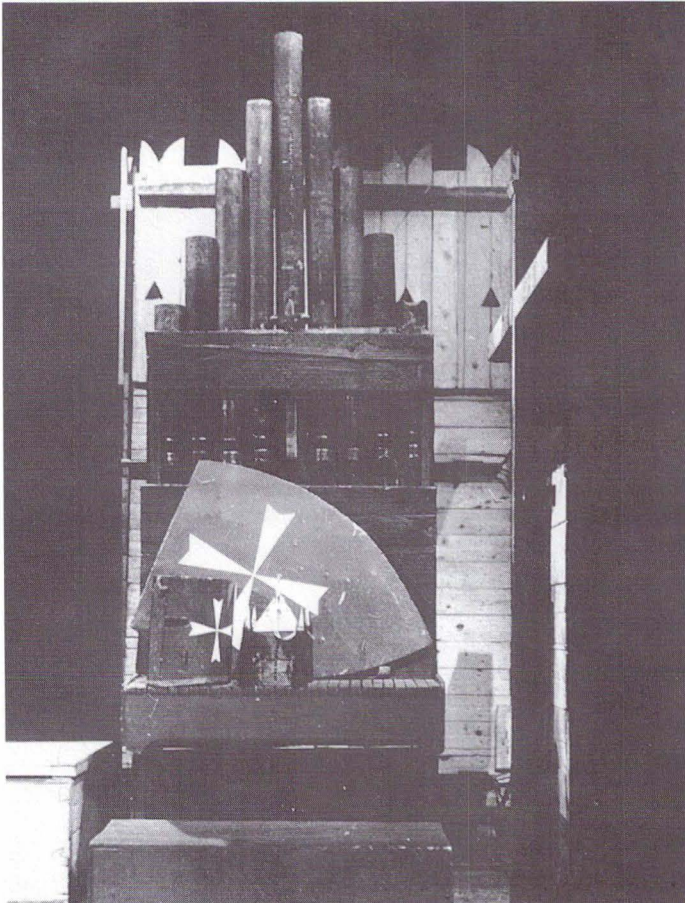
[Ernst Junger. „Helicopolis“]

Anii '90 ne-au găsit „neinstrumentați“. Eram depresivi. Sufeream parcă o înstrăinare de propria noastră esență. Sufeream, poate, pentru viața noastră în care rezistența, răbdarea ne fuseseră prea îndelung verificate. Durerea acestei pierderi de viață nu era una obișnuită. Trecerea de la „nimic nu e permis“ la „totul e permis“ ni se părea neîntemeiată pentru că, era limpede, nu orice crezi că e îngăduit face parte din teritoriul libertății. Nu eram nostalgici, nu eram nici încrezători. Priveam lumea noastră așa cum se înfățișa. Bunul-simț și măsura erau tot mai carente. Miracolul artei, care până atunci concurase la „ameliorarea“ realității, nu mai funcționa. Eu nu mai puteam intra, decât cu greu, într-o sală de teatru, el punea mâna tot mai rar pe uneltele de pictor scenograf.

Așa cum stăteam în holul Radioului, încercând să încropim un dialog pregătit

pentru microfon, nu aveam nici putere, nici inspirație. Aveam, în schimb, în mod cu totul paradoxal, un „look“. El arăta ca un artist ce se află, într-un parpalac negru, cu fular lung și bereta pleoștită pe stânga. Eu, destul de eliberată de clișeele modei, eram într-un parpalac negru, cu fular lung și bereta pleoștită pe dreapta. Hieraticul meu companion avea atunci, ca și acum, o fragilitate specială. Cu asemenea înzestrare te poți înălța ușor la arta sublimă.

Așa l-am cunoscut pe Vittorio Holtier. Trăsătura comună și relevantă care ne-a apropiat a fost vulnerabilitatea, cu toate dezavantajele ei în lume...



Decor la

**Mult zgomot pentru
nimic**

de Shakespeare

Teatrul din Ploiești, 1988

Julieta Țintea: *Vă sugerez să încercăm o fișă personală și de creație, pentru că nu văd cum le-am putea separa. Începutul îl fac eu și îmi rezerv dreptul de a vă ului, cu date precise. Știu că sunteți născut la 13 octombrie 1945 în București, că ați absolvit Institutul de Arte Plastice și Decorative „Nicolae Grigorescu”, clasa profesorului Alexandru Brătășanu (Secția scenografie) în 1970 și că în 2000 ați împlinit cifre rotunde – de viață (55) și de meserie (30). Interviu care urmează se vrea un omagiu adus omului și artistului valoros care sunteți. Așadar, biografia dumneavoastră vă servește sau nu prin inedit?*

Vittorio Holtier: Știu și eu ... Pe la 14 ani hotărâsem că voi deveni pictor. Primele luări de cunoștință cu problemele artelor plastice au fost sub îndrumarea a trei artiști din Ploiești, unde locuiam la vremea aceea: cu unul, un domn grafician, caricaturist notoriu în urbe, un bun pedagog al desenului (Petrescu-Pache – pălărie, butoni de aur la manșetele albe, impecabil scrobite și invariabil înnegrite cu creion și cărbune după fiecare ședință de lucru), am așternut mulți metri pătrați de hașură. Un arhitect mai vârstnic, dl Nicolae Polidor, mi-a dat să mâzgălesc în acuarelă peisaje; tânărul pe atunci pictor, trecut și el, dincolo, în „albastru”, Sergiu Rugină, m-a învățat să desenez oameni, pornind de la oase și mușchi, după canoanele anatomiei artistice; tot el i-a îndemnat pe părinții mei să mă trimită la Liceul de Arte Plastice din București, pe care l-am și absolvit în 1964. Am intrat „din prima” la secția de scenografie. Deci, nu mai aveam să fiu pictor, ci pictor-scenograf, cum se numește destul de impropriu – zic eu – meseria noastră, a celor ce dăm spectacolelor spații, obiecte, veșminte, culoare, lumină.

J.Ț.: *Ce v-a îndreptat spre altă meserie decât cea dorită?*

V.H.: Cred că iubirea mea pentru istorie și pentru literatură m-a purtat spre această meserie care stă între text și imagine – o artă de sinteză, ce are de-a face cu Shakespeare și cu Leonardo, cu Corneille și cu Watteau, cu Ibsen, cu neoclasicismul și „jugendstill-ul”, cu Cehov, cu arhitectura gotică și cu mobilierul baroc, cu armurile japoneze, cu covoarele caucaziene și bijuteriile siberiene, cu Caragiale, cu pietrele Sarmisegetuzei și ale mayașilor, cu spiralele ceramicii de Cucuteni, albastrul Voronețului, păsările lui Brâncuși, cu Wagner, cu numărul de aur și velierele Companiei Indiilor Orientale, cu cetățile Troiei și ale Scoției, cu toga romană și coloanele corintice – o meserie, Teatrul, care te poartă din palatele Veneției, prin Valhala lui Odin, până în frizeria lui Nae Girimea, de unde poți repede sări în insula lui Prospero.

J.Ț.: *Începuturile dumneavoastră coincid, dacă numărăm anii, cu așa-zisul dezgheț din 1964–1974, perioadă în care se făcea, totuși, carte, sub îndrumarea unor maestri.*

V.H.: Când am intrat în școală, la *N. Grigorescu* oficiau doi mari pictori, stâlpi ai artei românești contemporane: Alexandru Ciucurencu și Corneliu Baba. Începuturile mele coincid cu epoca numită de dumneavoastră, când în Institutul de Arte Plastice și Decorative (așa se numea Academia de Arte Frumoase atunci) se „strecurau” impresioniștii și „arta modernă” postimpresionistă, până atunci taxată vehement drept decadentă.

L-am avut, într-adevăr, profesor pe maestrul Alexandru Brătășanu; lucra încă la Național. La clase mai mari activau Mihai Tofan, alt scenograf al *Naționalului*, de asemenea Paul Bortnovski, scenograf la teatrul *Lucia Sturdza Bulandra*, teatru în plină afirmare. Invitați la repetițiile spectacolelor la care colaborau, noi, ca învățăcei ce eram, asistam cu evlavie la tot ce se întâmpla pe scenă.

J.Ț.: *Din ce s-a inspirat proiectul dumneavoastră de diplomă la absolvirea facultății, după cei șase ani de studiu?*

V.H.: Au fost, de fapt, două proiecte scenografice: unul era pentru opera lui Richard Wagner *Olandezul zburător*, celălalt era o amenajare într-un spațiu „neconvențional” (cum se spune acum), *Troienele* de Euripide, pe ruinele de la Histria. Pe scenă am debutat, conform tipicului, la Studioul de teatru *Cassandra* semnând decorurile la *Cartofi prăjiți cu orice* de Arnold Wesker, în regia, bineînțeles, tot a unui debutant la acea oră, în 1971, Alexa Visarion.

J.Ț.: *Am avut bucuria să văd acest spectacol. Nu l-am uitat. Și azi îmi amintesc unele detalii de scenografie, de regie și câteva interpretări memorabile. De atunci ați făcut echipă, pentru o perioadă bună, cu Alexa Visarion.*

V.H.: Da, așa e. Alexa Visarion, elev al lui Radu Penciulescu, urma să se impună rapid în teatrul românesc, cu un concept personal: teatrul de stare, un teatru direct, în forță, mizând mult pe capacitatea actorului de a (se) exprima profund și intens. Primele mele spectacole importante s-au realizat împreună cu Alexa Visarion. Între ele *Mășterul Manole* de Blaga, la Teatrul Național Cluj (1973), a cărui scenografie am avut onoarea să fie considerată de către regizorul Moni Ghelelter drept „antologică”, și *Năpasta*, la Studio 74 – Giulești (1974), ce s-a bucurat de aprecierea cvasigenerală a criticii, mi se par cele mai relevante pentru o anume conturare a interesului nostru artistic.

J.Ț.: *Cum ați defini, din punctul de vedere al scenografului, încercările dumneavoastră de atunci?*

V.H.: Ar fi vorba de o anume tratare „constructivistă” a spațiului, precum limpezimea traseelor din plan, studiul atent al proporțiilor în toate direcțiile, contactul direct cu spectatorul prin elemente apropiate, de prim-plan, o sinceritate a utilizării materialelor exploatând expresia lor brută, nefinisată, eliminarea procedeelelor iluzioniste și prezența deliberată în ansamblul scenografic a structurilor tehnice din dotarea scenei (pasarele de iluminare, proiectoare, bare, cabluri, podea, ziduri reale înconjurătoare etc.), tratare în care mai ales important era faptul că decorul se constituia ca o volumetrie riguros organizată, un *obiect*–sculptural, chiar dacă o sculptură preponderent de goluri, care nu numai că *oferea* spațiile de joc necesare dezvoltărilor dramaturgice, ci se *oferea* spre „citire” ca un sistem coerent cu sine, susținând din temelie comunicarea „subliminală”, subtilă a mesajului scenic.

J.Ț.: *Când în 1971 v-ați angajat la Teatrul din Ploiești, ați avut ocazia să lucrați și cu alți colegi de reală înzestrare.*

V.H.: Unul dintre cei mai interesanți mi s-a părut Alexandru Tatos și, categoric extraordinar, Aureliu Manea; apoi am lucrat o lungă perioadă cu mai tânărul

Dragoș Galgoțiu (cu care am făcut destui ani de navetă, ca de altfel și marea parte a actorilor teatrului ploieștean), regizor cu care am continuat dialogul artistic venind, pe rând, la Odeon.

J.Ț.: *Cum a fost experiența cu Alexandru Tatos?*

V.H.: Frumoasă. Am lucrat cu el o piesă de D.R. Popescu, intitulată *Lapte de pasăre* și care nu știu de ce s-a jucat sub un alt titlu *Timpul în doi*. Tatos știa să instaureze o atmosferă de lucru relaxantă: avea o căldură omenească și un umor fin, special. Am avut parte de o echipă minunată, s-a lucrat într-un spirit de colegialitate desăvârșită. Juca, invitată fiind la Ploiești, în plină maturitate artistică, Silvia Popovici, avându-i ca parteneri pe experimentatul Corneliu Revent și pe mai tânărul atunci, Eusebiu Ștefănescu. Decorul era alcătuit dintr-o compoziție de spații cubice, ordonate pe două niveluri, formate din suprafețe albe de pânză, așezate pe o rețea rectangulară de fire, precum niște cearșafuri întinse la uscat, între care pluteau, ca în niște sordide camere de bloc, becuri banale punctând un firmament derizoriu, balansându-se uneori amenințător; spațiile evoluau combinatoriu, deschizându-se unul dintr-altul prin manevră la vedere (eroina strângea și întindea aceste „cearșafuri”), într-o foarte flexibilă structură compozițională.

J.Ț.: *Cu Alexandru Tatos ați colaborat, ca semnatar al scenografiei, și la filmul Mere roșii. Aveați alături un operator valoros – Florin Mihăilescu. Cum ați „speculat” împreună expresivitatea unei lumi reale am înțeles văzând filmul. Prin ce mi-a amintit el, totuși, atmosfera din „Timpul în doi”?*

V.H.: Remarca e corectă. Acțiunea acestei pelicule, avându-l ca protagonist pe Mircea Diaconu, se petrecea într-un spital de provincie – un adevărat purgatoriu kafkian – care mi-a dat ocazia să compun, cu elemente de detaliu, un labirint mohorât alb-cenușiu-verzui, de saloane, săli și curți. În această desfășurare plasam, ca accent, un autocitat: labirintul de cuburi albe din cearșafuri, reluând aceeași compartimentare pe care o imaginasem la Ploiești, pentru *Timpul în doi*. Ca metodă de lucru, împreună cu Florin Mihăilescu, a cărui contribuție la calitatea filmului ați punctat-o, am „speculat” intens ambianța prin „scăpări” ale obiectivului de luat vederi, prin focalizări „punctuale”, pe detalii expresive, cele mai multe în spiritul ironic-acid al lui Tatos, acestea formând astfel un discurs subiacent, paralel cu cel principal, caracterizând „oblic” situații și personaje, care – cred eu – adăuga savoare discursului cinematografic.

J.Ț.: *Mere roșii a fost premiat în respectiva stațiune, ceea ce v-a dat elan, presupun, pentru alte intersectări cu domeniul.*

V.H.: Da. Am mai lucrat decorurile pentru *Zidul* lui Constantin Vaeni (1974), *Înainte de tăcere* al lui Alexa Visarion (1978) și *Lișca* al lui Ioan Cărmăzan (1983). Toate trei filme de război, dar în care războiul nu apare decât în modalități indirecte.

J.Ț.: *Aș dori să aduceți detalii despre fiecare.*

V.H.: În *Zidul*, de exemplu (acest film s-a bucurat și el de contribuția unui excelent operator, l-am numit pe Iosif Demian, care a făcut, după cum se știe *Nunta de piatră*

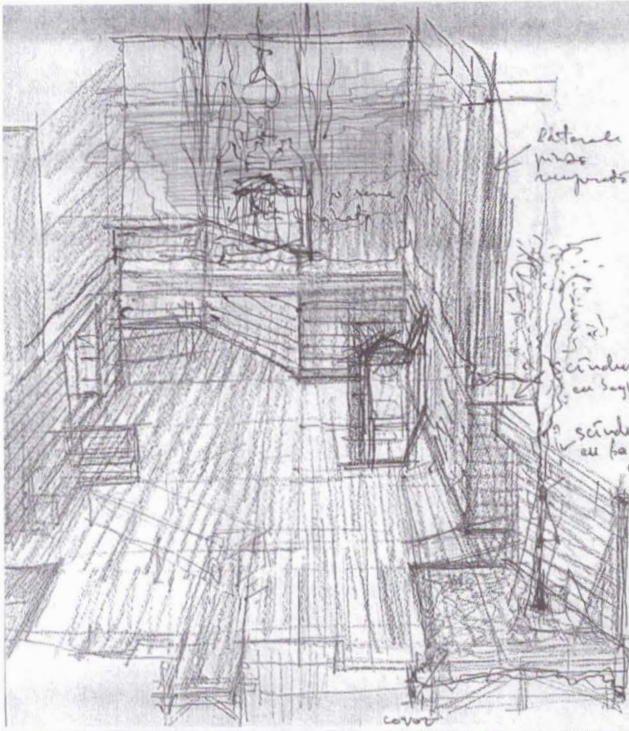
și *Duhul aurului* ale lui Pița și Veroiu) – după un bombardament, în Bucureștiul anilor '40–'44, ruptura unui calcan sfâșie tragic uriașul chip al frumoasei care prezenta, în reclama foto, cine știe ce produs cosmetic, prin fisura peretelui revărsându-se suprarealist mobilier și cele mai heteroclite obiecte dintr-un interior eviscerat; la o licitație în care se vindeau bunurile vreunui medic evreu deportat, se întâlnesc bizar, neliniștitor, mulaje ale corpului omenesc, secționate crispant-didactic, cu, de pildă, un peisaj de iarnă în ramă somptuoasă și o mică statueta a lui Buddha; apropieri în „linia” suprarealistă, ce vor să exprime – aici – tensiunile unei realități ieșite din matcă.

J.Ț.: *Nu altfel au stat lucrurile cu filmul lui Alexa Visarion „Înainte de tăcere” inspirat din proza lui I.L. Caragiale, îndeosebi de nuvela „În vreme de război”, pentru că și aici războiul nu era decât un eveniment al „istoriei mari” care se oglindea vag, aluziv, deformat, în lumea țărănească, stabilă, conservatoare, trăind după canoane proprii, undeva la marginea istoriei.*

V.H.: Ținând cont de aceste date, acțiunea se dezvoltă într-un spațiu pe care-l dorisem sobru (în culori stinse, albul și cenușiul lemnului învechit, accentele de alb mai puternic date de suprafețele văruițe, peisajul gălbui-gri, drumuri acoperite de praf, miriști încetoșate, ceruri plumburii), se înscria ca tip de gândire în continuitate cu încercările de a miza pe simplitate, pe care le făcusem și în scenografia unor spectacole de teatru realizate de același regizor.

J.Ț.: *În același spirit, poate încă mai conștient deliberat, cu motivații mai importante, dincolo de efectul vizual și de emoție, ați conceput decorurile pentru filmul lui Ioan Cărmăzan „Lișca”, scris de Fănuș Neagu.*

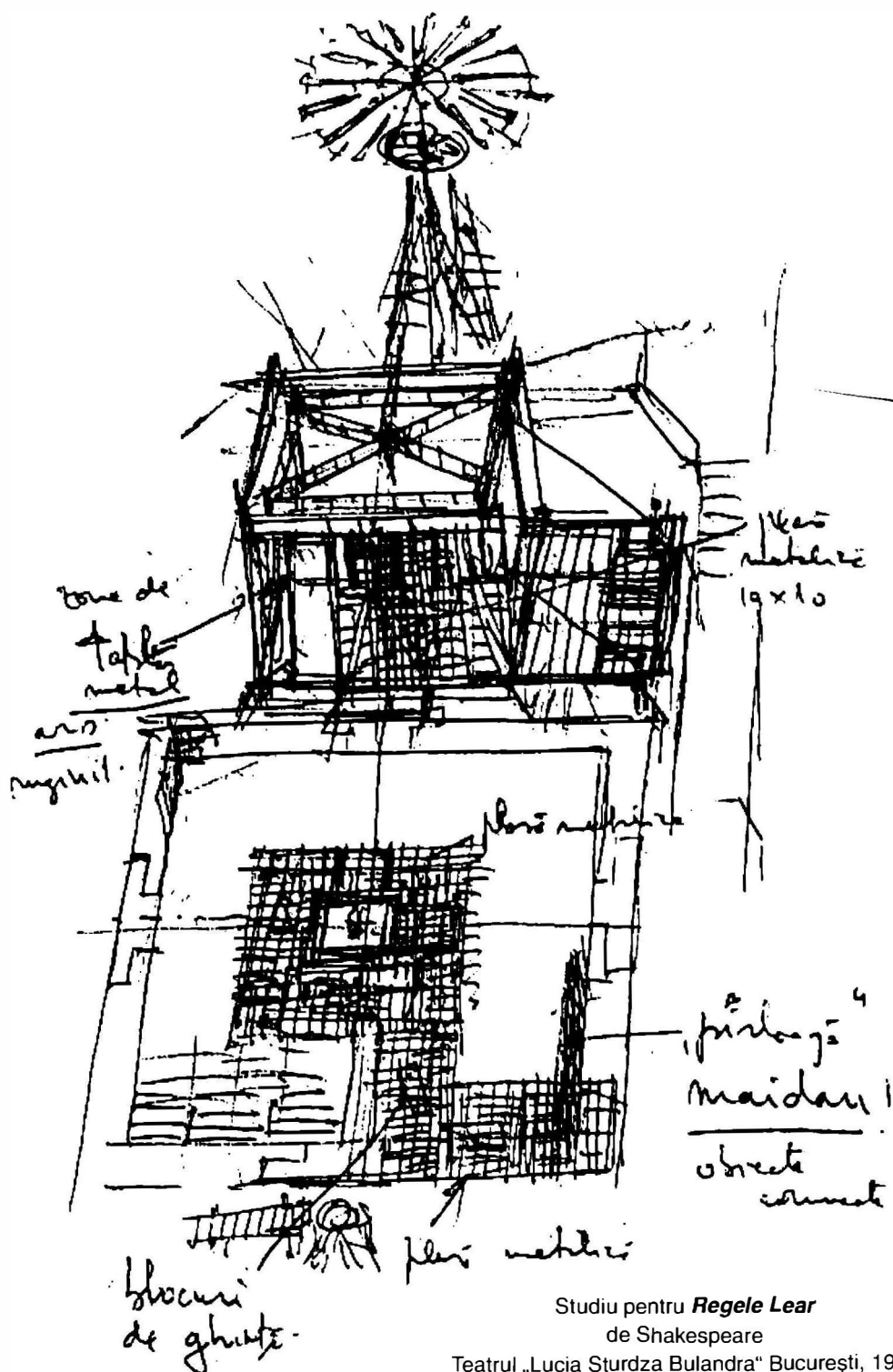
V.H.: Povestea se petrecea așîșderi „în vreme de război”, de data aceasta, ultimul venit să smintească meleagurile noastre și întreaga lume. Am avut șansa de a descoperi un sat aproape abandonat, undeva lângă Brănești-Ilfov, se numea Vadul Anei și se risipea sub geana unei păduri, înclinându-se către un lanț de bălți înconjurate de stuf, în jurul unei răscruci cu fântână. Această răscruce a fost pentru mine punctul de pornire de la care am dezvoltat întregul dispozitiv scenografic, operând „in situ”, ca pe un adevărat platou de filmare, spațiul aproape depopulat fiind liber oricărui intervenții. În neorânduiala valahă a grădinilor pustii, a ogrăzilor păraginite, a ogoarelor înțelenite, printre pârlouge, căsuțe bătrâne și șoproane ruinate am introdus decoruri de o rigoare deosebită, manifestă mai ales în planimetria lor: această planimetrie folosea ca motiv generator cele două trasee intersectate în unghi drept, determinatoare ale punctului – *crucea* cu întreaga sa autoritate ordonatoare și cu bogatele sale semnificații. „Sfânta Sofia din lut și paie”, spuneam, dorind să rezum abrupt și poate șocant demersul meu plastic, încercând în același timp să arăt că acest demers se trage din spiritul tradițional în care se construia, în spațiul țărănesc românesc, în acest „Bizanț după Bizanț”. Cred că aici, în lucrarea aceasta, am înțeles că într-o ocupație care are ca domeniu de cercetare spațiul, meditația asupra Centrului – exprimat cel mai limpede și puternic de cruce – celebrarea sa nu poate lipsi.



J.Ț.: Revenind la teatru, ați numit colaborarea dumneavoastră cu Aureliu Manea „experiment-experiență”. Formularea mi se pare ambiguă. Ați putea fi mai explicit?

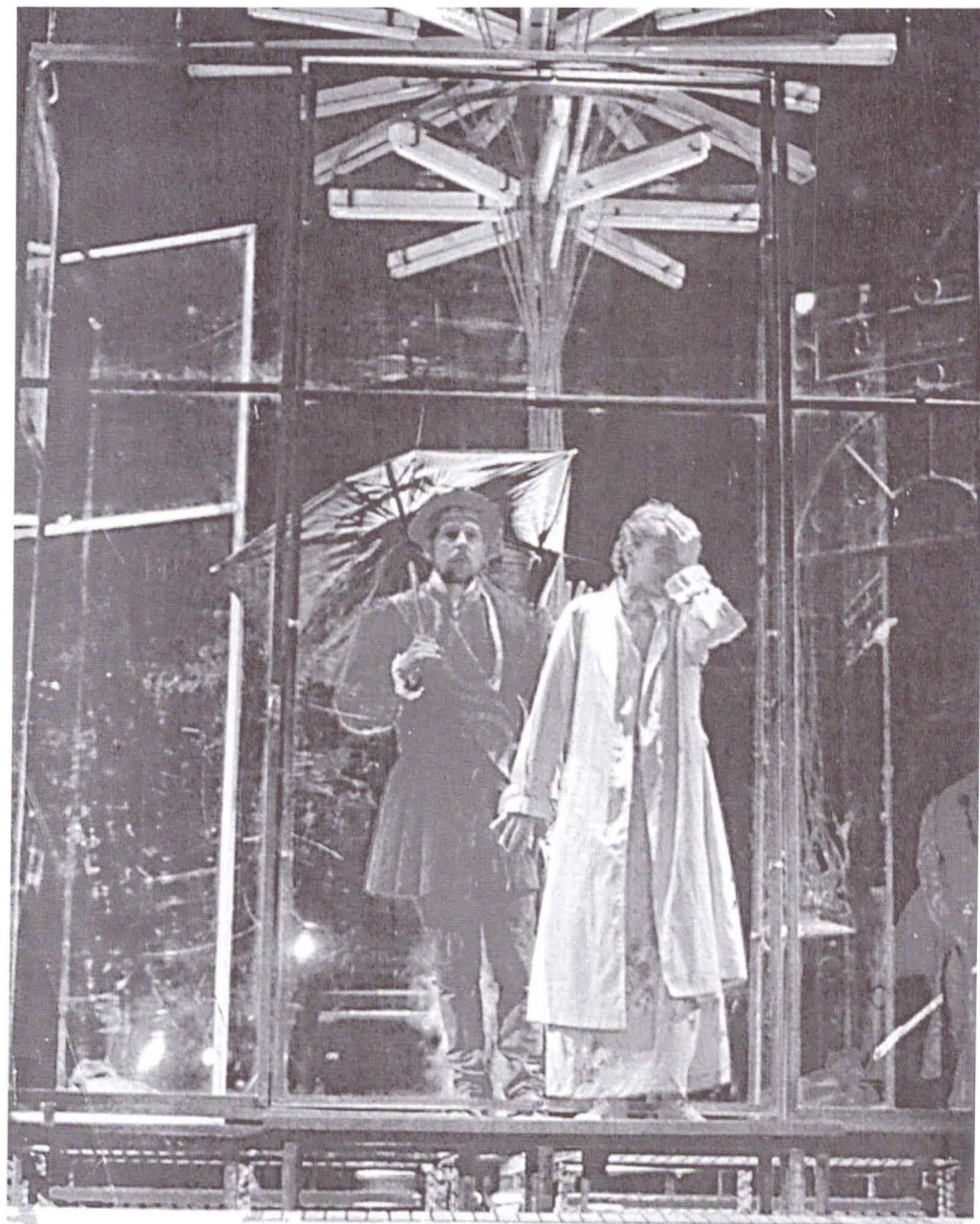
V.H.: Numesc astfel, ambiguu, „aventura” colaborării mele cu un atât de special artist, deoarece ea a stat sub semnul acestor două fenomene. Arta punerii în scenă a lui Aureliu Manea era o *experiență* existențială paroxistică, trecută în teatru cu o cruzime de vivisecție. *Experiment* era la el luciditatea – tot în afara normalului – cu care își construia eșafodul și mașinile de inefabilă tortură, menite să dăruie spectatorului momente de emoție covârșitoare. *Experiență* era angajarea mea serioasă în această cooperare, *experiment* era curiozitatea lui cu privire la rezultatul scenic și existențial (îndeosebi) al acestei confruntări. Nu era deloc ușor. Manea a fost prima și cea mai importantă, la vremea aceea, zdruncinare a sistemului meu de gândire sprijinit pe o coerență – să

Schiță și decor la
Copiii soarelui
 de Gorki
 Teatrul Mic, 1997



Studiu pentru *Regele Lear*
 de Shakespeare

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” București, 1999



Decor la *Furtuna*
de Shakespeare
Teatrul Maghiar din Cluj, 1998

zicem – de tip clasic. Cu oarecare îngrijorare – recunosc – am acceptat să facem împreună *Faust* de Marlowe la Teatrul din Ploiești. Spectacolul (ca și altele ale acestui imprezibil, neliniștit, contradictoriu creator), din mai multe motive – dintre care cele ideologice, la vremea respectivă, atârnau greu – nu a ieșit la public.

J.Ț.: *Cum ați „recuperat” decorul, pentru că, bănuiesc, nu a rămas o muncă irosită?*

V.H.: Decorul – un semicilindru din scânduri groase (tocmai se schimbaseră podeaua scenei ploieștene și am folosit lemnul vechi, ieșit din uz, care avea un adevăr și o încărcătură a lui, secretă), vopsit ad-hoc într-un roșu mohorât – a rămas în picioare și a slujit foarte bine un text cu care Manea a înlocuit prompt și inspirat eșuatul *Faust*. Este vorba de *Arden din Kent*, piesa unui anonim elisabetan (1978). Nu insist asupra soluțiilor artistice active în spectacol – de altfel acesta a fost enumerat printre cele mai consistente ale nonconformistului regizor – nici în ceea ce privește prezentarea mijloacelor de expresie, pe care le-am pus în lucru la *Trei surori* de A.P. Cehov, făcut cu același Manea, tot la Ploiești, deoarece despre ele am mai relatat și în alte câteva ocazii, dintre care unele au fost consemnate chiar de revista care îmi face acum onoarea de a-mi găzdui prezentele gânduri.

J.Ț.: *V-a plăcut să numiți colaborarea dumneavoastră, de o durată apreciabilă, cu Dragoș Galgoțiu, epocă. A fost o epocă de piatră, de bronz, de fier, de argint sau de aur?*

V.H.: Poate din toate la un loc. Ea a început la teatrul din Ploiești, unde eu lucram de vreo 10 ani și unde el a poposit, ca tânără speranță. Împart subiectiv această epocă în două principale componente: una s-ar afla sub tutela lui Caragiale, din a cărei operă am lucrat *D-ale carnavalului* și *Conu' Leonida față cu reacțiunea*; cealaltă ar sta sub semnul lui Shakespeare cu *A douăsprezecea noapte*, la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, *Mult zgomot pentru nimic* la Ploiești, *Troilus și Cresida* la Teatrul de Comedie din București, *Furtuna* la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca și *Regele Lear* la Teatrul Bulandra.

J.Ț.: *Din câte îmi amintesc, pentru comediile lui Caragiale, ați evitat stilizarea hazoasă a decorului și costumelor, atât de vetust prezentă în unele montări cu piese comice, inclusiv ale marelui dramaturg.*

V.H.: Am preferat acestor tratări, amândoi, o modalitate realistă, uneori „hiperrealistă” în adevărul constructiv al detaliilor ei materiale și simultan „supra-realistă”, poetic „magică”, în ceea ce privește tăietura de ansamblu, așezarea decorului în spațiul scenei, cu un tip de convenționalitate și distanțare care făcea ca dezvoltările de imagini ilustrative, reconstitutiv-cvasi-cinematografice să nu distrugă teatralitatea ansamblului. În *D-ale carnavalului* (1984), frizeria lui Nae Girimea, o chițimie din scânduri vâruite, cu un perete acuzând o fugă puternic oblică și un plafon vertiginos înclinat, „împrumuta” salonului din actul 2 podeaua-i roșie din scânduri groase, pe care evoluau într-un fel de balet grotesc și concupiscent „bibiciei” și „mangafalele”, „sufirugul” și „damele”; înghesuiți pe

acest spațiu, ca pe o plută a Meduzei, ei figurau – circumscris unui procedeu de „mise-en-abime” teatru în teatru – un carnaval care sublima derizoriul în fantastic.

J.Ț.: *Ulterior, pentru Conu' Leonida față cu reacțiunea, frizeria lui Nae Girimea a fost „recuperată economic”.*

V.H.: Am așezat-o pe roți pivotante, am zugrăvit-o în roz bombon, am mobilat-o cu farmecul desuet și bizar al „secession”-ului eșuat pe meleaguri dâmbovițene. Prin mișcarea complexă a decorului, ochiul fix al spectatorului ținut în scaunul său devenea obiectivul unui aparat de luat vederi, făcut să exploreze abil spectacolul, secvență cu secvență, un spectacol având ca dimensiune specială „fandacia”. În ambele spectacole am aplicat principiul unui decor, gândit ca mecanism ingenios, apt ca prin metamorfoze neașteptate să își ofere cât mai eficient structurile „jocului”, supunându-se exigențelor diversității situațiilor scenice, dar păstrând unitatea sa organică în așa fel încât, întrutotul, „opera” să aibă de-a face cu una dintre posibilele accepțiuni ale conceptului de frumusețe, ca „unitate în diversitate”.

J.Ț.: *La scurt timp, v-ați împlinit un mare proiect de creație cu teatrul lui Shakespeare.*

V.H.: Bineînțeles, întâlnirea cu teatrul „Marelui Will” este dorința oricărui slujitor al scenei. Am făcut decorurile pentru *A douăsprezecea noapte* la Brăila: o insulă, secțiune într-un crater vulcanic, corabie și fruct, cupă – asumând noianul de conotații pe care Gilbert Durand le etalează în legătură cu „regimul nocturn” al imaginii, în studiul său intitulat *Structurile antropologice ale imaginarului*.

În spatele unor prestigii vizuale, de sorginte „manieristă”, se anunță tema „insulei” ca avatar al Centrului, temă care avea să devină laitmotiv și al altor realizări scenografice ulterioare. În *Mult zgomot pentru nimic*, realizat la Teatrul din Ploiești (1988), Centrul era ipostaziat de un turn masiv de asalt: „Centrul” se deplasa în spațiul scenic, însoțind cu energia sa acțiunile în desfășurare; părăsind centrul geometric al scenei, el nu-și pierdea calitatea de Centru, ci mărturisea ca simbol omniprezența drept unul dintre atributele majore ale Absolutului. Sub forma unei prisme aproximativ cubice, deplasându-se pe roți puternice de lemn, se deschidea cu punți ridicătoare ori porți verticale de cetate, într-o diversitate compozițională, bine adaptată momentelor dramaturgice. Inspirat din repertoriul fabulos și terifiant al instrumentelor medievale de luptă, toate elementele scenografice care participau la spectacol: mese prismatice, ca niște sarcofage dreptunghiulare, un pom din scânduri, pictat heraldic cu un Adam și o Evă iscați din miniaturile epocii, un catafalc, o roată de tortură și chiar o orgă, așisderea, „de campanie”, construite din scândură geluită, compuneau un inventar succint și riguros interrelaționat al compactelor forme romanice. Dispozitivul scenografic pentru *Troilus și Cresida* (1994), construit la Teatrul de Comedie, păstra și el principiul unui mecanism central, cu ample posibilități de metamorfoză. Ca și în *Mult zgomot pentru nimic*,

Centrul era reprezentat de un turn – arhetip notoriu al verticalității – din categoria simbolurilor diurne, masculine, pozitive, conform aceluiași Gilbert Durand – care aici luase forma unui soi de gorgan-turelă-bunker.

J.Ț.: *Aș vrea să rămânem în universul shakespearian prin câteva referiri la colaborări recente: Furtuna la Teatrul Maghiar din Cluj și Regele Lear la Teatrul Bulandra din București. În ce măsură tema Centrului a rămas pentru dumneavoastră o preocupare?*

V.H.: În *Furtuna* (1998) tema Centrului este chiar obsedantă în ceea ce mă privește. O evocare prin aducerea în scenă a unui alt arhetip, acela al *insulei*, deja presimțit, prezent în *A douăsprezecea noapte* de la Brăila; insula este și arcă salvatoare și paradisul aflat în acel „illo tempore” mereu amintit de Mircea Eliade în studiile sale cu privire la conceptul de sacru. În mijlocul oceanului de adversități și agitații – lumea cu tumultul ei – se află, *trebuie* să se afle, un mic tărâm al purității și al păcii; aici, Prospero, cărturarul înțelepțit, „operează” cu sine și cu ai săi, prieteni ori dușmani, riturile cunoașterii și împăcării. Înveșmântați în mătăsuri și catifele purpurii, nobilii eșuați pe bizarul atol întâlnesc ființe dintr-un alt timp. Prospero se plimbă prin „paradisul” său îmbrăcat într-un pardesiu moale, comod, cu mâinile înfundate în buzunare: un pulover vernil uzat, un pantalon nisipiu, doar pantofii – de lac roz! – dau seamă de fireasca nefire a personajului; Miranda, o fată modestă, are același „look” de „second hand” ca și ilustrul ei părinte; Caliban și Ariel sunt caracterizați antinomic, teluric și celest, prin atribute specifice, adecvate, dar în același stil proaspăt, adus de vestimentația contemporană pe care o vor adopta, până la urmă, și „străinii”, semnalul dându-i tânărul prinț Ferdinand, cel mai deschis schimbării de sine.

J.Ț.: *În „Regele Lear”, ca și în „Troilus și Cresida”, ați provocat o întâlnire a epocilor prin confruntare.*

V.H.: Această întâlnire a epocilor, prin confruntarea costumelor, încearcă să exprime una dintre dimensiunile sacre ale teatrului, cea legată de un timp special, timpul ritualului, al sărbătorii, al mitului: simultaneitatea, juxtapunerea unor secvențe temporale, în ordinea profană curgând ireversibil, sugerează o „blocare” a inexorabilei curgeri într-un „*timp spațializat*”, în care poți să te plimbi ca într-o clădire vastă, cu trei etaje – trecutul, prezentul viitorul. Un astfel de timp neobișnuit ar avea de-a face cu conceptul de *clipă eternă*, expresie temporală a aceluiași omniprezent Centru. *Regele Lear* (1999), la Teatrul Bulandra, mi-a fost un bun prilej de a relua și îmbogăți aceste teme dragi mie. Inspirat de aliniamentul lui Brâncuși de la Târgu Jiu, operă categoric inițiativă, am *aliniat* (și termenul aș dori să aibă aceeași rezonanță ca atunci când este folosit de specialiști când vorbesc de fenomenul astronomic respectiv), în spațiul de la Grădina Icoanei, trei centri de forță. În spațiul principal de joc, am așezat un cub – fântână-altar-vatră: botezul cu apă, botezul cu foc; în planul mediu am ridicat un alt cub, un turn (bineînțeles!), care prin manevra panourilor ce-l închideau – inexpugnabilă fortificație – se așternea umil la sol, răscruce

(căi, destine); furtuna care îl năucește pe Lear și pe ai săi ultimi însoțitori întru calvar, răscolește nu numai cerul, ci răstoarnă și pământul: turnul orgolic se clatină ca la cutremur, balansându-se ca o coajă de nucă pe valurile oceanului înfuriat; în planul al treilea, mai înalt, un arbore cruciform se ridică, sprijinit de scări precare, într-un câmp al suferinței, băjbâind ca o rugă spre cerul înghițit de cețuri dese, de unde, o formațiune luminoasă (patru tuburi de neon desfășurate în plan orizontal), așîderi cruciformă, dădea expresie transcendentă răspunsului pe care Înaltul îl oferea disperării omenești.

J.Ț.: *Colaborarea dumneavoastră cu Dragoș Galgoțiu v-a obligat la mereu alte eforturi de gândire și de creație.*

V.H.: Amândoi am reușit la Ploiești un spectacol foarte frumos cu *Acești îngeri triști*, de D.R. Popescu, apoi la Odeon în *Faust* de Marlowe, un *Teatru seminar* de Petre Țuțea, un *Lulu* de Wedekind, un *Sganarelle* de Molière, un *Upercut-stânga* de Joel Jonaneau, o *Cafenea* de Goldoni. Interesant era, cred, în *Teatrul seminar* (1992) demersul pe care ni-l propusesem de a exprima concepte filosofice, religioase, cu mijloace minimale: aici Mariile biblice purtau iie și catrință, Lazăr înviat într-un modest costum cărămiziu de învățător de țară, semnul învierii sale fiind o mușcată roșie într-un banal ghiveci, întinsă spre public dintr-o lojă a teatrului, în chip de candidă ofrandă, de brațele albe ale unei tinere fete, îmbrăcată țărănește; îngerii erau purtați în zborul lor grațios, la vedere, pe bețe lungi, manevrate de actori într-un dans fragil și stângaci... *Lulu* (1995), sub presiunea efortului de a discerne, dincolo de stratul anecdotei, planul mitic, devenea – poate – din povestea unei femei căzând în abisurile pierzaniei, povestea balaurului ontic – „încănelumina” – străpuns de lancea-rază a Sfântului (Gheorghe): astfel dezlegat din propriul său nod gordian, rănit și zvârcolindu-se, se poate încolăci pe spadă, se poate ridica spre cer, poate primi aripi și deveni dragon. Această interpretare pune în discuție o alchimie spirituală, care, cred, nu-i era străină lui Frank Wedekind.

J.Ț.: În „Upercut-stânga”, *interesul dumneavoastră pentru lumea căzută, marginală, se concretiza în forme moderne, actuale.*

V.H.: „Arhipelagul” din această parabolă era o platformă (insulă, iar) transparentă, construită din rețele metalice: „plutea” între cer și pământ, între scenă și sală, într-un „no man’s land”, în care arbitrariul era la el acasă. Un perete din aceeași rețea metalică acoperea vertical oglinda scenei, închizând acest „purgatoriu” care, numai în final se deschidea – prin expiere tragică, îngenunchiere și rugă – către ... muzică.

J.Ț.: „Cafeneaua” de Goldoni era, în schimb, un joc de-a teatrul în teatru.

V.H.: *Cafeneaua* goldoniană (2000), era o vitrină-scenă, camera aceea misterioasă a cărei cheie ascunsă, împreună cu eroii basmelor toți ne-o dorim, ocupa *centrul psihologic* al spectacolului; în cristalul ei opalescent-argintiu, între oglinzi și candelabre, „*artista*” cu accent exotic slav provoca fulgurant stop-cadre în foiala deșartă a eroilor, bântuiți predilect de fantasma basmului; o lume cosmopolită,

o ambianță roză, care o acoperea ironic începând cu prim-planul de bușteni al pontoanelor venețiene, până la cristalul vag rozaceu al cupei de șampanie (din care „balerina” și „contele” beau o provizorie împăcare, cu brațele înlănțuite în bruderschaft) și în jurul căruia urmează, totuși, a se declanșa Carnavalul.

J.Ț.: *Privind retrospectiv la acești 30 de ani de profesie, constat că direcția unui destin artistic depinde uneori de un element incipient, căruia la vremea respectivă i se acordă sau nu importanța cuvenită, dar care în perspectivă își arată adevărata semnificație, uneori radicală. În situația în care vă recunoașteți în ceea ce afirm, aș vrea să stăruim asupra momentului.*

V.H.: Da, întrevăd un astfel de element în destinul meu artistic. Poate insistența cu care profesorul Alexandru Brătășanu lucra asupra proiectelor noastre scenografice, pornind de la compoziția „plantației” spre a ne aduce la formula cea mai concisă, cea mai logică, cea mai economică a spațiului pe care îl aveam de ordonat. Maestrul nu adăuga niciodată nimic, dimpotrivă arma sa redutabilă era guma, cu care înlătura orice surplus din planșele noastre, uneori cu o vehemență care sfâșia fragilul calc de studiu. Elemente de *tehnică* a compoziției, logica circulației în scenă, o planimetrie rațională și expresivă, „voită” – cum spunea maestrul Brătășanu –, exploatarea până la limită a condițiilor în care ești nevoit să lucrezi, răsturnând constrângerile și transformându-le în avantaj, toate aceste „comandamente” de ordin pragmatic m-au purtat, la început subconștient, apoi tot mai asumat, mai deliberat, programatic spre un concept cât de cât organic, asupra importanței geometriei, cu dimensiunea sa spirituală de celebrare a Centrului, nu numai în meserie, ci și în viață. Păstrând reperele centripete, în spectacolele pe care le-am realizat mai recent, în colaborare cu Dragoș Galgoțiu, am urmărit integrarea organică a unor deschideri demne de interes către categoria „manierismului” (are legătură – cred – această categorie și cu romantismul și cu postmodernismul) ca stil izbăvit de conotațiile sale peiorative, integrare și asimilare a disonanțelor, a planurilor contrastante, antinomice, de fapt complementare, în ordonări contrapunctice: am căutat ca prin procedee specifice să evităm pleonasmul – atât de prezent în această artă de sinteză care este teatrul – și, prin „rupturi de stil”, să zdruncinăm edificiul construcțiilor „lustruite”, pentru ca dincolo de armonia formelor să întâlnim o armonie superioară, a sensurilor. Acest dialog al epocilor, stilurilor, codurilor și procedeele tehnice, în interiorul aceleiași „opere”, mi se pare a fi principala caracteristică a spectacolelor pe care le-am încercat – scenografic – în echipă cu Galgoțiu, dialog care vizează, să zicem, orizontul unui „metateatru”, formă de artă care pentru a exprima mesajul său nu își alege circumspect mijloacele, ci le pune în raporturi mereu nou-expresive. În ceea ce mă privește, visez să slujesc cu mijloacele mele modeste o artă „ziditoare” a omului, după chipul său firesc, al Căii, Adevărului și Vieții.