

INTERVIU

Helmuth STÜRMER

*„Fuza de forma definitivă m-a făcut să
ales acest meșteșug artistic”*

Constantin Paraschivescu: Când vi s-a conturat opțiunea pentru scenografie? Ați avut o tentație „teatrală” din adolescență?

Helmuth Stürmer: Nimic mai simplu. Mama a fost actriță la Teatrul German din Timișoara, tata violonist și dirijor. Pe la 6–7 ani, eram copil-actor, deci am cunoscut teatrul și opera *back-stage*, iar mirosul acelor culise preparate cu clei de oase mi-a rămas în nas, a rămas simbolul olfactiv a unei lumi de visuri și imaginații permanente. Și acum observ atent lumea reală ca să pot trăi un pic în afara ei. Apoi, după bacalaureat, am fost (am încercat să fiu) pentru vreo doi ani actor la Teatrul German din Timișoara (recunosc, fără o chemare divină), după aceea m-am apucat de pictură la Academia din Cluj, dar nostalgia culiselor m-a chemat înapoi pe „scândurile ce reprezintă lumea”. Deci, am urmat cursurile Facultății de Scenografie la București, unde am dat de profesorul și omul cel mai de preț în formarea mea post-adolescentă, de Paul Bortnovski. Îi mulțumesc și azi pe această cale.

C.P.: Din spectacolele montate în țară în perioada 1968–1977, ce rețineți? Stilul dumneavoastră de creație a fost influențat de colaborarea cu regizorii Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Dinu Cernescu, Alexandru Tatos? Dar cu regizorii de film?

H.S.: Rețin în primul rând pofta de lucru, iluzia vântului de primăvară politico-culturală, prietenia cu Miruna și Radu Boruzescu, Beatles-ii, părul nostru lung pe care îl apăram cu disperare de „comisiile muncitorești” înarmate cu foarfeca în cap și în buzunar, jocul de-a v-ați ascunselea cu autoritățile, naivitatea sănătoasă și iluzia frumoasă că „totul trebuie făcut altfel”, descoperind în același timp arta Occidentului, care în timpul studenției era încă „arta denaturată”, cât și lumea lui Tarkovski și toată cultura semioficială venită din Răsărit. Dacă mă gândesc bine a devenit atunci și a rămas și acum dilema cea mai fertilă pentru mine, această echilibristică pe falia instabilă între două culturi profund deosebite. Prețul dar și șansa noastră, e seismul.

Mă întrebați de cine și cum a fost influențat stilul meu de creație în acea perioadă. În primul rând trebuie să vă dezamăgesc, pentru că nici azi nu am încă un „stil de creație”. Îl caut, îl caut mereu. Am ceva experiență după câteva sute de spectacole, dar nici un fel de rutină, nici măcar siguranță.

Încerc să-mi reamintesc perioada 1968–1977, fără pretenția unei cronologii:

Cu Ivan Helmer ne plimbam pe străzile Aradului și discutam interminabil, aproape enervant de abstract și „intelectual” despre Camus și piesa sa *Neînțelegerea* pe care urma să o montăm la teatru. Am scăpat cu ocazia asta de naturalism în scenografie. Acel spațiu pătrat și alb rămâne până azi pentru mine un punct de referință estetică.

Sandu Tatos, care a devenit un prieten de neînlocuit, venea din cinematografie, gândea în imagini metafizice pentru scenă, deci se cerea un „realism”, o materialitate a spațiului, dar foarte departe de naturalism descriptiv. Am făcut pentru *Chițimia* lui Băieșu un spațiu care „induce în eroare”, care numai aparent e „pe lângă text”.

Cu Liviu Ciulei a fost pentru mine mai dificil. Îl admiram prea tare ca arhitect-scenograf-regizor. Respectul îmi bloca (la început) imaginația.

Iar despre Vlad Mugur, cu care am făcut *Trei surori* la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, ar trebui să scriu o carte nu o frază, căci am devenit în timp o „căsnicie” artistică, ceea ce nu puteam ști atunci. Avea și are și acum o prospețime aproape aventuroasă, un risc în gândire demn de invidiat. Se aruncă aparent naiv într-o prăpastie și aterizează atât de profesional pe un nor, care tocmai a găsit un curent ascendent, încât iese mereu la un liman neașteptat.

Cât despre ceilalți regizori, fiecare întâlnire, fiecare spectacol m-a învățat câte ceva. Lucrul cu un regizor este mereu un dat–luat. Colaborarea ideală (dacă există) are ca rezultat un produs în fața căruia nu mai poți reconstitui apartenența originară a unei concepții sau soluții scenice. A fost a ta sau a regizorului? La regizori e mai simplu. Din momentul în care au „cumpărat” o idee de la tine, au integrat-o perfect în patrimoniul propriei creații. Nu mai au nici un dubiu că e propria lor descoperire. E al naturii lucru, peste tot în lume se întâmplă la fel. Aveam să aflu mai târziu această axiomă în relația cu diverși regizori, de diverse naționalități, în diverse țări.

Apoi relația cu filmul. Am avut marele noroc de a lucra concomitent în film și în teatru. În film cu generația lui Alexandru Tatos, Dan Pița, Mircea Veroiu, Radu Gabrea, vreme pe atunci încă norocoasă, cu un elan donchihotesc de a face filme de artă în pofida cenzurii și a altor piedici de ordin realist-socialist. Experiența filmului mi-a ascuțit atenția pentru detaliu și gândirea „în cadru”, ceea ce, transportat în teatru și esențializat, rupt de context, m-a învățat să percep simbolul obiectului în sine și rolul său „teatral” sau „galeristic”, altfel spus, însuflețirea banalului cu sensuri metafizice imprevizibile.

C.P.: *Din 1977 v-ați stabilit în Germania; de ce? Un prim spectacol la care ați realizat scenografia a fost „Azilul de noapte” montat de Liviu Ciulei; ce v-a cerut Liviu Ciulei pentru acel spectacol?*

H.S.: În primul rând *Azilul de noapte* a fost realizat încă la „Bulandra”. Mă întrebați ce anume mi-a cerut Liviu Ciulei ca decor. Mai niciodată un regizor nu are o imagine concretă, prefabricată despre spațiul în care vrea să joace piesa, din fericire. Asta nu înseamnă că îi lipsește o concepție generală. Dar tu, ca scenograf, propui, adică livrezi materialul, spații sau idei de spații. Schimbul

de idei este apoi începutul lucrului. Sfârșitul va fi un produs comun, fără pretenție de „drept de autor” din partea nici unuia. Cu începutul repetițiilor, proiectul scenografic, inclusiv soarta lui, trece în responsabilitatea regizorului. În cazul *Azilului*, grație lui Liviu Ciulei, a fost o soartă foarte fericită.

De ce m-am stabilit în Germania? Lucrasem deja înainte în Germania, cu David Esrig la Köln, cu Liviu Ciulei la München, la celebrul *Kammerspiele*, cu Roberto Ciulli tot la Köln. Peisajul creației teatrale germane m-a fascinat. Foarte

liber, foarte experimental, foarte profesionist, de altfel mult, mult mai bun decât renumele lui în România. În afara situației politico-culturale fără speranță, fără perspectivă spre mijlocul anilor '70 din România, m-a atras înspre Germania nevoia de concurență, de confruntare, coborând singur de pe un fel de soclu pe care simțeam că m-am instalat în țară.

C.P.: *Ați început o colaborare statornică acolo cu Vlad Mugur, care continuă și astăzi în România; ce afinități explică această colaborare?*

H.S.: L-am reîntâlnit pe Vlad Mugur la Bochum, în cantina teatrului, după mulți ani în care nu mai știam prea mult unul despre altul. După un foarte scurt timp de tatonare reciprocă, ne-am înțeles fără prea multe vorbe. Eram, aproape fără să ne dăm seama, pe același drum artistic. Am găsit relativ repede o cheie la universul lui aparent haotic, dar de fapt limpede, vulnerabil prin refuzul rutinei. Cred că amândoi nu știm să ne apărăm decât prin ce producem, nu prin ce pretindem să fim. Și nu numai din acest motiv suntem prieteni. Acum câteva zile,



Autoportret

Frank, fiul meu, îi explica Alexandrei Gulea, într-o cafenea din București, cum datorită spectacolelor lui Vlad, văzute în Germania ca puști, a descoperit dragostea pentru teatru. Elocvent, nu?

C.P.: *Pregătiți acum „Hamlet” cu Vlad Mugur la Cluj. Amândoi v-ați întâlnit cu capodopera shakespeariană separat, în perioade diferite. Cum e Hamlet-ul mileniului trei, ca viziune filosofică și plastică, pentru dumneavoastră?*

H.S.: *Hamlet – 1973, la Teatrul „Nottara”: Jan Kott era în acea vreme lectură obligatorie, Dinu Cernescu avea o cheie a spectacolului, mai ales politică, foarte limpede și îndrăzneată pe atunci.*

Eu am conceput un spațiu abstract, „gol”, loc curățat de balast decorativ, gata să absoarbă ca un burete semnificații diverse.

Hamlet – 2001, la Teatrul Național din Cluj: mă provoacă din nou „tema Hamlet”. Astăzi Hamlet este o stare: „ceva e putred...”. Nu pot și nici nu vreau să am o concepție estetică aleasă. Prea i s-au pus multe în cârcă acestui text unic, prea a fost piatra de încercare... Încerc să fac ceva fără început și sfârșit, un fel de șantier, un loc de destrucție și de construcție. Instabilitatea, ca stare de lucruri. Sper că va fi ceva foarte contemporan, cu multe semne de întrebare, evident fără răspunsuri sau concluzii.

C.P.: *Chiar credeți că Premiul pentru întreaga activitate e un premiu „de moș”, cum ați declarat la Gala UNITER? Mie, același premiu mi s-a părut că a venit prea devreme...*

H.S.: Stimate domnule Paraschivescu, povestea cu „premiul de moș” nu este părerea mea, a fost doar citatul reacției lui Vlad Mugur, care m-a amuzat copios, înțelegând că este o dulce ironie la adresa mea, ironie pe care citându-l, mi-am asumat-o.

Ca dovadă reproduc o parte din scurta mea luare de cuvânt la Gala UNITER, autocitându-mă:

„Încerc să traduc în limba germană «Premiul pentru întreaga activitate»: tot reapar cuvintele «Gesamtwerk» sau «Lebenswerk». Ambele au în logica necruțătoare a limbii germane ceva definitiv, ceva încheiat, o stare de care fug de când mă știu. Tocmai fuga de forma definitivă m-a determinat să aleg acest meșteșug artistic, care produce spații provizorii, perisabile, iluzorii, mai nou virtuale. Tot sper ca, neapărat mâine, să descopăr adevăratul sens al scenografiei sau unica ei menire, având impresia că știu mult prea puțin despre această arhitectură provizorie, care se vrea artă, dar se află mereu... între două luntre. Ori rău necesar, ori sprijin sublim al unui spectacol.

Evident că preferam un premiu de tânăra speranță a scenografiei sau, și mai bine, un premiu de debut. De altfel, Vlad Mugur mi-a spus: «Deee, ți-au dat premiul ăla de moș...!»

Despre activitatea mea din Germania și străinătate nu m-ați întrebat; ar fi un alt capitol, mult mai lung decât cel de față, la care aș răspunde cu plăcere, când voi fi provocat. Poate cu altă ocazie.

Constantin PARASCHIVESCU