



O zi cu Andrei Șerban

Miercuri, 8 iunie

În atmosfera de febrilă așteptare (cu nervi întinși la maximum, cu neliniști și emoții mai mult sau mai puțin camuflate), apare Andrei Șerban, venit dintr-o lume liberă cu adevărat, aducând cu sine o pace care risipește toată agitația, ca prin farmec. E ora 9:30. În biroul directorial, îl așteptau directorul teatrului, prof.univ.dr. Ion Vartic și Doina Modola.

Planul e expus în detaliu. Una dintre idei ar fi o piesă din zona francofoniei, care nu s-a montat de mult în România, un Maeterlinck, *Sora Béatrice*, în traducerea lui Ion Minulescu făcută în 1912 (s-a jucat prin anii '20, în formulă experimentală). Uimitoare este acuratețea traducerii. Andrei Șerban face observația că limba se schimbă de la un an la altul, dar această piesă are „un aer ușor vetust, de vechi frumos, care te atrage. Asta merge”. Vrea să încerce fragmente. Cei 75 de participanți (actorii Naționalului clujean și studenții de la teatru) îl neliniștesc, într-un fel, pe regizor. În funcție de grupele de lucru constituite, vor fi împărțite textele, care vor fi studiate de fiecare separat. Peste câteva zile vor fi prezentate intențiile. Aceasta pare a fi unica soluție pentru „a înțelege puțin despre ce este vorba în relația cu un text și cu un grup de actori sau de studenți”. Felul cum vor decurge exercițiile dă naștere la anumite neliniști. Părerea lui Andrei Șerban este că actorii nu vor dori cu tot dinadinsul să participe la această parte a atelierului, întrucât, după absolvire și angajarea într-un teatru „chestia cu exercițiile e... mai încet”. Deci exercițiile vor fi rezervate doar studenților. Ion Vartic crede, însă, că în trupa de



La conferința lui Andrei ȘERBAN.

actori, fiind mulți tineri, aceștia vor cere să participe, dacă nu se va putea altfel, împreună cu studenții. Mai cu seamă că mulți dintre ei au renunțat la alte proiecte, pentru a putea fi prezenți la atelier, deci trebuie găsită o rezolvare. „Pentru mine, cel mai important lucru, la acest nivel, este dorința și pasiunea cuiva de a lucra. Și dacă este vorba de o pasiune și o dorință adevărată, ceea ce am impresia că toți au, de ce să le tai această șansă?” „Dacă voi lucra un spectacol, este cu totul altceva. Sigur că e o rigoare, o selecție absolută pentru ceva foarte complicat și precis.” Soluția: se vor face două grupe de lucru. Dar pentru un număr atât de mare de participanți e nevoie de un spațiu pe măsură. I se explică regizorului că scena mare este, alternativ, a teatrului și a operei. Ar mai exista Studioul „Radu Stanca” sau parcul de la Facultatea de Litere. În teatru există și Scena Mică a operei sau sala „Caragiale”. De asemenea, studioul „Euphorion”. Însă aceste spații ar fi pentru grupele de lucru mai mici. Andrei Șerban vine cu completări la programul deja afișat: la întâlnirea de la Casa Tranzit, de vineri, 10 iunie, regizorul va citi din cartea sa autobiografică fragmentul despre experiența trăită la Paris, la Centrul de Cercetări Teatrale al lui Peter Brook; apoi va fi proiectat filmul cu *Faust* de Gounod, ultima mizanscenă la Metropolitan Opera din New York, în 2005.

Ion Vartic prezintă trupa: cei mai vechi – Melania Ursu și Anton Tauf, cunoscuți de Andrei Șerban și cei mai noi – tinerii absolvenți ai facultății de teatru clujene, reînființată în 1990 (desființată în 1952). Invocă personalitatea lui Marian Papahagi, care a fost direct implicat în reînființarea învățămîntului teatral la Cluj (se discută și despre dificultățile întâmpinate, Universitatea nedorind teatru la Cluj – „li se părea ceva frivol”).

În drum spre Cluj, Andrei Șerban se opriese pentru scurt timp la Sibiu, oraș pe care l-a vizitat, copil fiind. Este interesat, ca de obicei, de spații neobișnuite uneori, sau de spații neteatrale, unde „evident, e o aventură. Cum am folosit de exemplu, spațiul Naționalului (bucureștean) pentru *Trilogie*... se intra prin altă parte, erai cu totul dezorientat, luat prin surprindere, nu? [...] Ceva cum ar fi *Peer Gynt*, dacă aș pune *Peer Gynt*, care este un lucru imens, aș dori un spațiu altfel decât cel de teatru [...] o hală, de exemplu, unde publicul ar sta pe două părți, ca la tenis. Această idee e excelentă pentru un teatru epic, un teatru mare, un teatru-fluviu [...]. Sau pentru *Sora Béatrice*, o biserică. Pentru că acțiunea se întâmplă într-o mănăstire, tema este religioasă, Beatrice care evadează din mănăstire ca să revină la sfârșit, statuia Fecioarei... nu se poate mai bine. Adică asta, într-un teatru, pe scenă, devine banal. Pentru că nu crezi. Acolo crezi pentru că ești în biserică. Văzând spații, inspiri anumite proiecte. Sigur că, de exemplu, dacă aș lucra *Visul unei nopți de vară*, aș avea nevoie de un teatru. Sunt lucruri pe care le pot face într-un teatru și lucruri pe care, aș putea foarte bine să le fac înafara teatrului.” „Prima oară cînd am făcut *Electra* la Paris, cu o trupă americană, înainte de Național, am făcut-o la *Saint-Chapelle*, în catedrală. Nu m-am gândit niciodată la asta. Dar Jean-Louis Barrault m-a invitat și m-a întrebat unde vreau să fac *Electra*. Eu am spus că într-un loc miraculos. Nu am spus biserică, am spus doar: într-un loc miraculos. Și el mi-a spus: «miraculos? Ce poate fi mai miraculos decât *Saint-Chapelle*, cu vitraliile?» Era în 1973. Nicăieri nu a fost mai uluitor decât acolo! Ce vreau să spun cu asta – faptul că locul dă ceva unic pentru întreg. De asta sunt convins.”

Ora 11:00 – Studioul „Radu Stanca”: întâlnirea cu studenții

„Aș vrea să știu dacă voi aveți idee despre ce vom face. Mergeți pe încredere? Acum să vă spun ce intenționez să fac în acest *work-shop*, care este,

într-un fel, o continuare a celor din trecut. După ce am plecat de la TNB, în 1993, am revenit sporadic în țară. Și am revenit o singură dată în calitate de regizor: când am fost invitat la Operă pentru versiunea mea cu *Oedipe* de Enescu. Începând cu 1995, am revenit exclusiv pentru *work-shop*-uri sau întâlniri, conversații cu un grup sau altul, ori actori, ori studenți, ori public obișnuit, sau conferințe pe o temă sau alta. Aceasta mi-a permis să am o relație mult mai directă și mult mai eficientă cu grupuri de tineri, fie la Arad, fie la Piatra Neamț. Sau, recent, anul trecut, la Sfântu Gheorghe. De anul trecut am o relație foarte strânsă cu Asociația ECUMEST, de care sper că ați auzit, care, pe lângă foarte multe alte activități internaționale pe linie de manageriat, se ocupă și de creații cu caracter artistic. Eu am fost primul invitat al lor, ca să susțin atelierul de la Sfântu Gheorghe, anul trecut, mai scurt decât acesta pe care-l vom avea aici. Scurt cât a fost, a fost extrem de bogat, încât s-a scris și o carte despre el. Două zile și o carte.

La ce folosesc *work-shop*-urile? Folosesc la o experiență directă. Atunci când faci un spectacol într-un teatru sau o operă, sigur că e foarte interesant, e pasionant, mai ales în condițiile excepționale de a fi prezentat într-un festival, cum e Festivalul «Enescu». Sau *Trilogia greacă* de la TNB, care a fost în zece țări, în zece festivaluri internaționale. Asta sigur că prezintă o atracție, un interes, creează o energie unică. Să lucrezi la un spectacol unic. Dar până să ajungem acolo, e necesară o *pregătire*. Pentru mine acest cuvânt este, poate, unul dintre cuvintele cele mai importante pe care le folosesc când vorbesc despre teatru. Și atunci când vorbesc despre viață. Ce înseamnă să te *prepari*? Dacă ne gândim în sens spiritual, la ceea ce înseamnă în spiritualitatea indiană, unde se crede că un om are mai multe vieți, și că nu este singura dată când ne aflăm aici. Din această perspectivă, viața întregă, de la naștere la moarte, este, de fapt, o stare de *pregătire*. Pentru ca atunci când mori, să *mori bine*, e foarte important asta în India. Să *mori bine*, să fii pregătit pentru viața viitoare. Sub ce formă vei apărea în viața viitoare depinde de această viață, de cât de mult te-ai preparat în această viață, de cât de mult te-ai dezvoltat în această viață. Această idee, cum că fiecare clipă din viața mea de acum este la fel de importantă, este năucitoare, halucinantă.

Spre deosebire de un pianist, de un pictor, de un scriitor – în relația cu scrisul se întâmplă ceva care vine dinăuntru, din cap, citești din cap, din suflet –, este o relație directă a artei cu mâna, o relație interioară, la care trupul nu participă foarte mult. E foarte static. *Un actor, mai mult decât un dansator, sau mai mult decât un cântăreț de operă, își folosește instrumentul, care ar trebui să devină un Stradivarius. El este trupul, persoana mea. Eu sunt instrumentul.* Și exact aici e problema. Pentru că aici începe dificultatea. Ce întreprind pentru ca să îmi dezvolt acest instrument și la ce nivel dezvolt acest instrument? Pentru că dacă sunt un violonist sau un mare pianist, chiar ajungând la o vârstă înaintată, fiind extrem de celebru, exersez neîncetat. Vladimir Horowitz, la 86 de ani, aflat în culmea gloriei, fiind cel mai mare pianist al timpului, făcea șase ore de game pe zi, lucra doar game. Care actor, după ce termină institutul, își mai lucrează trupul? Există rare excepții. Și câți actori, fiind încă în școală, lucrează realmente la trupul lor mai mult decât le este cerut din partea profesorilor de mișcare sau voce. Nu mă refer la școala voastră. Într-o discuție civilizată, cei prezenți sunt exceptați. Pentru că, ce poți să faci cu vocea, potențial vorbind, am învățat-o pe pielea mea. Deoarece am avut norocul imens, tânăr fiind, de vârsta voastră, să lucrez cu Peter Brook un an de zile. Să plec la Paris, în primul an de existență al Centrului de Cercetări Teatrale, unde, pentru un an de zile un grup internațional de actori, veniți din toată

lumea, în care unii vorbeau franceza, alții engleza, alții portugheza, încercam să ne înțelegem unii cu alții mai mult prin sunete decât prin voce. Sunetele și vocea au fost puse la încercare, ca să vedem la ce nivel se pot dezvolta. Care sunt emițătorii vocali, care sunt vibrațiile vocii care vin din trup, din toate părțile trupului – vocea de cap, vocea de piept, vocea joasă, ni se cerea să scoatem sunete din picioare, din talpă. Asta e foarte frumos de spus, pare poetic, pare antrenant când povestești, dar ca să faci asta zi de zi era un chin. Pentru că trebuia să găsim ceva ce nu știam, să descoperim ceva ce niciodată nu credeam că suntem capabili. Când spui «încearcă să scoți un sunet din tălpi», ori ai simțul umorului și râzi, pentru că e o prostie, ori dacă nu ai simțul umorului și chiar încerci, vezi că e imposibil. Dacă spui «ba da, este posibil», atuncea începe dificultatea. Pentru că realmente este posibil, dar nu poți găsi soluția într-o zi, sau într-o lună. Să lași trupul întreg să vibreze, peste tot. O vibrație în care trupul devine un fel de cutie de rezonanță, la fel de sensibil și de extraordinar ca o vioară Stradivarius. Când vorbim despre asta am ajuns la un nivel foarte înalt. Există actori, cum sunt actorii pe care i-a format Grotowski – cel mai extraordinar instrument ca actor pe care l-am văzut vreodată, nu mai este în viață, Ryszard Ciecielak – era ca un fel de instrument zburător. Vocea și trupul lui parcă zburau prin spațiu. Poate ați citit cărțile lui Castañeda despre *Don Juan* și despre experiențele unui om care poate ajunge să zboare prin magie. În cultura aztecă exista o legendă în care oamenii puteau zbura. Acest actor, prin antrenamentul fizic, a reușit... parcă zbura. Îl vedeai în fața ta și parcă plutea. Vorbim de un alt termen, al aceluiași cuvânt *actor*, care înseamnă cu totul altceva decât îl numim noi acum, aici. La acest potențial încerc să ajung. Pe o durată de două zile, cum a fost la Sfântu Gheorghe, pe o durată de nouă zile, cât va fi aici, sau pe o durată de trei ani de zile atât timp cât am contact cu studenții mei, pe care îi pregătesc la Columbia University, la New York, unde am catedra de actorie. Două zile, nouă zile și trei ani de zile sunt versiuni diferite ale aceleiași intenții. Intenția este de a crea un sâmbure pe care cineva îl poate sădi în el însuși sau în ea însăși pentru a vedea de ce e nevoie să mă pregătesc continuu. E adevărat că după două zile nu poți să obții mare lucru. Nu poți să înțelegi mare lucru. Sunt exerciții pe care participanții nu le-au înțeles, după cum veți vedea din carte. Era foarte greu de înțeles la ce servește acest exercițiu. Este exact ce mi s-a întâmplat mie când am lucrat cu Brook. Erau exerciții care ni se propuneau tot timpul, pentru că tot anul nu am făcut nimic altceva decât exerciții. Nu am lucrat la piese. Am lucrat la texte, dar într-un mod diferit, separat. Făceam exerciții continue din care, foarte des, nici eu, nici actorii – pentru că eram acolo și pe post de actor și pe post de regizor – nu înțelegeam mult. Mi-au trebuit douăzeci de ani, treizeci de ani ca să înțeleg, să diger ceea ce s-a întâmplat acolo. Era ceva ce, pe moment, mă depășea. Nu eram pregătit să înțeleg ce mi se propunea. Nivelul meu de pregătire era mult prea sărac, venind din școala românească de teatru, care mi-a dat ceva, dar nu mi-a dat destul. Plecând de aici în America, la trei ani după terminarea școlii, am lucrat la teatrul La MaMa din New York și, foarte curând după aceea, l-am întâlnit pe Peter Brook. El a văzut un spectacol pe care l-am pus la Teatrul La MaMa, după aceea m-a invitat la Paris pentru un an de zile. Într-o secundă. A fost șansa. Șansa asta m-a ajutat, într-un fel, să descopăr ceva care mi-a luat în timp, ani și ani. Să înțeleg în adâncime.

Să revenim la cuvântul *preparare, pregătire*. *À propos* de trup. Ce știm despre trup, cum pregătim trupul dis-de-dimineață? Pentru că în anul acela cu Brook, în fiecare dimineață, la ora zece, începeam prin încălzirea trupului, comună la început. După aceea, o făceam pe grupuri mai mici, când am învățat cum să

lucrăm singuri și, la sfârșitul aceluși an, fiecare știa individual o serie de exerciții pe care le făcea. Era o anumită disciplină zilnică. Pentru că, altfel, simțeam că nu ne începeam ziua bine. Sunt convins că printre voi există unii care fac yoga și cu cât faci mai multă yoga, cu atât îți dai seama că trupul are mai multă nevoie. Nu poți să te scoli dimineața fără asta. Sunt cursuri speciale pentru *a-ți intra sub piele*. După aceea o faci ca un fel de rutină, de curățare a instrumentului de dimineață. Același exemplu ca la animale: dimineața când vezi o pisică trezindu-se, este exact ca în yoga. Aceleași «exerciții» de întindere ca în yoga sau în Tai Ji. Pe când noi, ne trezim dimineața, ne grăbim, nu avem nici o atenție față de trup. Ce facem noi pentru reglaj? Stanislavski, în ultimii săi ani de viață, le-a spus actorilor, celebri pe atunci, de la Teatrul de Artă din Moscova – la acea oră cel mai celebru din lume, cum a fost și Berliner Ensemble pe vremea lui Brecht: «Știți ce ar trebui voi să faceți acum? Să vă opriți din joc cinci ani. Și ce să facem?» «Să mergeți la școală. Să o luați de la zero. Să uitați tot ce ați făcut până acum. Să uitați de toată tehnica voastră și să reîncepeți de la nimic.» Unii dintre ei aveau cincizeci de ani... De ce le spunea asta? Exact de aceea, pentru că simțea că motorul lor trebuie reglat profund, pentru că deja ajunseseră la un anumit soi de stereotipie, de clișeu, de lucruri deja știute; se instalaseră în anumite obișnuințe ale trupului, ale vocii, ale unui stil de a juca. De ce actoria este cea mai grea? Pentru că un dansator nu are probleme. Dacă un dansator nu este antrenat zilnic, își pierde din tehnică. Este pur și simplu trup. Nu este voce, nu este neapărat relația cu emoția (este și nu este) și nu este neapărat relația cu gândul, cu intelectul. Nu trebuie să fie neapărat. Doar trupul trebuie să fie acolo. La cântărețul de operă – nici o legătură cu trupul. Vedem cântăreți de operă care abia se mișcă. Dar vocea este în continuă dezvoltare. Trebuie să și-o antreneze zilnic. Un actor e cel care trebuie să le îmbine pe toate. Trebuie să facă mai mult decât un dansator, mai mult decât un cântăreț de operă. Este cea mai grea meserie din toate. Pentru că trebuie să le îmbini pe toate în tine însuși și să ai o altă dimensiune, a ta, proprie. Când Artaud vorbește în *Teatrul și dublul său* despre dublu, cine e dublul? E umbra mea, sunt eu însumi, este trupul meu invizibil, sunt eu, dar eu la potențialul la care ar trebui să ajung. Nu cel care stă acum relaxat pe scaun. Mă simt greoi, am mâncat prea mult de dimineață. Ceva e dereglat în mine. Cât despre voce, nu am habar dacă am corzi, dacă am posibilități mai mari de atât. În același timp, e ciudat că nu fac nimic. Nu cer de la mine nimic mai mult, pentru că este atât de alunecoasă iluzia că, de fapt, nu trebuie să fac ceva. Pentru că în teatru nu mi se cere prea mult de la un regizor: oricine știe să ia un pahar, să se așeze pe un scaun, să vorbească normal, absolut realist. În acest fel, mă obișnuiesc cu foarte puțin. Trece timpul, ajung la treizeci de ani, la treizeci și cinci de ani, și nu-mi dau seama că în mine s-a cristalizat ceva. Sunt ce sunt și așa sunt. Nimic altceva. Și așa care sunt, care a avut un anumit succes, mare, mediu, puțin, continuu să fiu în teatru, joc din când în când, salariul merge oricum. Acesta este încă sistemul. În Occident, nu mai este acest sistem. Nu există trupe de repertoriu nicăieri. În New York nu este nici una, iar în Washington, Boston, San Francisco există trupe de repertoriu, dar angajamentele sunt pentru un an. Nimeni nu-i angajează pe perioadă mai lungă. În fiecare an se reia contractul, sau vin alți actori. Depinde de regizor, de repertoriu. Ideea de a nu fi angajat, de a nu avea un *job fix* e destul de angoasantă. Adică, ce faci ca să-ți câștigi viața. Doar în New York sunt zece, cincisprezece, douăzeci de mii de actori șomeri. Așteptând să fie utilizați ca actori, sunt șoferi de taxi sau chelneri. Asta este partea tristă. Partea bună este aceea că cei care sunt șoferi și chelneri, fac tot ce pot ca să fie

în formă. Pentru ca atunci când se prezintă la o audiere, să fie «electrici». Își lucrează vocea, trupul, pentru că știu că prezența lor într-o audiere trebuie să fie proaspătă, nouă, să șocheze atenția celor din comisie. Trebuie să aibă ceva foarte original de spus. Acest lucru nu poți să-l obții stând la cârciumă, la cafea și bârfind, plângându-te de soarta pe care o ai ș.a.m.d.

Revenind la atelier: de ce este important pentru mine să vin în România să fac aceste ateliere? Este important pentru că, din lipsa de a face spectacole, am un fel de dorință de a transmite o sămânță, pe acest sol, celor care încă mai au posibilitatea să primească și, poate, să o cultive în ei înșiși. Pentru că, chiar după numai două zile de atelier, și azi întâlnesc oameni care-mi spun «ce bine mi-a făcut! Nu că am învățat să joc mai bine, să am mai mult succes, am învățat ceva ce să-mi folosească în carieră». Nu. Ce vom face aici nu-ți va folosi la nimic pentru cariera ta. Dar vă folosește vouă ca persoane. Vă dă o idee despre *altceva* ce e posibil. «Pot să lucrez, poate altfel, dacă vreau și dacă găsesc condiții asemănătoare și dacă găsesc pe alții care să lucreze altfel decât în modul obișnuit.» La toate teatrele din țară sau din afară se face un teatru obișnuit, câteodată bun, alteori mai puțin bun, dar nu corespunde deloc unui ideal foarte înalt a ceea ce înseamnă cuvântul *actor*. Este un ideal care se referă la un teatru foarte vechi, inventat acum două mii cinci sute de ani în Grecia, India. Idealul de actor. Este cu totul altceva decât ce numim azi actor.

Douăzeci de persoane este grupul ideal. Aici sunteți spre optzeci. Este imposibil să lucrezi în detaliu cu fiecare.“

Programul de lucru pentru ziua următoare: întâlnirea va avea loc la ora 14:00, pe scena mare. Ca text, se va lucra pe *Visul unei nopți de vară*, versiunea Ninei Cassian. Se fac copii pentru studenți. Studenții-regizori sunt invitați să ajute la conceperea scenelor, să dea sugestii, deși „foarte des actorii au foarte bune idei regizorale. Mi-e rușine s-o spun, uneori, mai bune decât regizorii înșiși“. Se va lucra pe grupe. Ca o pregătire, grupurile trebuie să se adune și să lucreze împreună câteva pagini de text. Actul I este lăsat la o parte. Indicația este ca scenele să fie scurte (maximum trei pagini). Studenții sunt îndemnați să-și aleagă scenele singuri, în funcție de preferințe. Regizorul le explică nivelurile piesei: cel mai de jos, al meșterilor, oameni obișnuiți care vor să facă teatru; acela al îndrăgostiților vrăjiți de Puck (o stare ambiguă, între om și animal, devin instinctivi, partea subconștientă începe să ia amploare); și partea spirituală, a zeilor. Ceea ce se dorește este o interpretare originală asupra scenelor. După prezentare, se va discuta intenția, relația dintre personaje, ce se întâmplă între ele și cum se vede într-o improvizație fizică, punând textul la o parte. Se mizează pe absoluta originalitate. Aceeași scenă se poate repeta de mai multe ori. Andrei Șerban le propune studenților să lucreze pe grupe constituite din ani diferiți și nu pe prietenii. „Nu lucrați cu prieteni. Evitați prietenii“.

Încă din prima zi, programul lui Andrei Șerban este extrem de strâns. Se revine de la Litere și, după o scurtă pauză – în care Andrei Șerban este cazat la Hotel Victoria „într-o cameră cu un pat imens făcut special pentru Ceaușescu“ –, după-amiaza, se va întâlni cu actorii Teatrului Național.

Ora 15:00 – Sala „Caragiale“: întâlnirea cu actorii

Andrei Șerban este întâmpinat de Melania Ursu, singura actriță de care se interesase încă de dimineață, la coborârea din tren. Îi roagă pe actori să se

prezinte: din ce an sunt la Teatrul Național. Cei mai tineri menționează și școala absolvită. „Pe Melania trebuie să o faceți societară”, remarcă regizorul.

„Înainte de a vă spune eu ce intenționez să fac, aș vrea să vă întreb mai întâi dacă aveți idee despre ce vom face împreună”, spune Andrei Șerban. Tăcere absolută. „Nimeni nu spune nimic? Îmi place asta. Putem face orice”, râde regizorul, făcând apoi distincția între ceea ce înseamnă un atelier și lucrul la un spectacol. „Mă interesează mult activitatea din atelier, pentru că atunci când lucrezi teatru, ești întotdeauna prins de altele: rol, regie, de faptul că există o dată a premierei, că trebuie să mă gândesc cum să ajung să am succes. Orice prezentare pe scenă este o expunere. Întotdeauna, chiar și pentru actorii experimentați, există o temere a momentului în care trebuie să fie judecați, să convingă. Niciodată nu este clar ce se va întâmpla. În teatru, ca în viață, există o mișcare continuă. Ca și cum ai înainta pe un fir invizibil. Poți cădea în orice moment. Aceasta este condiția actorului – o situație de nesiguranță în care se lasă, într-un fel, expus, acceptă să fie expus în fața necunoscutului, a mersului pe sârmă. O să vi se pară ciudat ce spun, dar este starea cea mai sănătoasă pentru un actor, deși, este mult mai bine să mergi pe un drum larg, drept, fără nici un fel de pericole. Cu toții am simțit, într-un moment al vieții, soliditatea drumului: sunt în pielea mea, am o familie, am copii. După care, dintr-o dată, drumul devine noroios, nisipos, alunecos, ceva se întâmplă, situația îmi scapă printre degete, totul pare complet sub semnul întrebării. Este condiția noastră, a tuturor. Fiind angajați ai unui teatru, este cazul dumneavoastră, drumul este drept, așezat, asigurat. Într-un fel e bine, dar într-un fel nu e bine. Ce nu e bine? Aflându-te într-o situație sigură, încetezi să-ți mai pui întrebări. Când mă simt în siguranță, încetez să mă întreb cum ar fi dacă nu mi-ar fi bine. Din fire sunt un om neliniștit, agitat, tot timpul mă râcăi. Chiar atunci când ajung undeva, mă întreb dacă într-adevăr am ajuns, sau dacă este începutul unei alte posibilități. Arta este un tărâm extrem de subtil care cere tot timpul altceva decât îi oferim. Sunt convins că muza/inspirația ne privește de sus, șoptindu-ne: «cât poți, urcă pe această scară invizibilă a lui Iacob!»; la orice nivel m-aș afla, drumul e încă foarte lung și nu văd printre nori. Evoluția mea artistică fiind limitată în timp, ar trebui să urc scara. Dar nu-i deloc așa. Fac un spectacol, la realizarea lui întâmpin multe dificultăți, ajung la premieră, am trecut un hop. Gata! Un atelier este altceva, este un câmp de lucru deschis. Într-un atelier întrebarea se pune mult mai mult asupra instrumentului propriu – trupul meu. El este tot ce am. Nu am nimic altceva decât pe mine însumi. Tot ceea ce pun pe seama altuia e, de fapt, un fel de a mă scuza, că nu am realizat cu mine ceea ce puteam să realizez prin munca cu mine însumi. Cea mai importantă carte a lui Stanislavski, dar și cea mai importantă din punctul de vedere al practicii actorului este *Munca actorului cu sine însuși*. E un titlu superb de care nimeni nu-și amintește în viața de zi cu zi.”

Dan Chiorean, veșnicul frondeur, foarte doct, se încurcă total într-o teorie pe care nici el nu o înțelege. Era, oricum, o luare de cuvânt, prin care i se comunica domnului Andrei Șerban că are în față doar profesioniști de rang înalt. Replica vine pe un ton egal, liniștit: „Îmi pare bine că am venit la Cluj să văd pe cineva care trăiește asta. Sunt foarte mulți actori, în lumea întreagă, care nu trăiesc asta. În sensul că nu se scoală la șapte dimineața cu ideea de a-și ajusta vioara, care este trupul lor. Ca un dansator. Ca un cântăreț. Vorbesc de faptul că e nevoie de o pregătire înaintea pregătirii. De pregătirea care se face înaintea unei repetiții. *Trilogia greacă*, de la București, ar fi fost imposibil de realizat fără exercițiile

actorilor. Exercițiile nu sunt legate direct de lucrul la roluri, ci de dezvoltarea vocală și fizică, de o concentrare, de o stare de spirit interioară, care te face să fii foarte diferit de felul în care ești în clipa în care vii la repetiție și cum trebuie să intri într-o altă stare, cu alte necesități pentru a ajunge să încarnezi aceste roluri extraordinar de grele, ale tragediei grecești, mai ales când sunt într-o limbă necunoscută. De aici, nevoia de preparare, de exercițiu. Când actorii înțeleg nevoia de exercițiu, vin cu o oră mai devreme în teatru și lucrează pentru încălzirea instrumentului. Există o încălzire individuală și o încălzire a grupului, când mă deschid spre ceilalți. S-ar putea să mi se replice: «dar mă deschid în rol, când lucrez cu partenerul, nu am nevoie să mă deschid înainte». Acela care o face prin exerciții este mult mai avantajat. Este ca și cum ar avea un al șaselea simț. Îmi folosesc antenele sensibilității altfel decât așa cum știu că pot s-o fac. Unde vreau să ajung? Vreau să ajung la ideea de dezvoltare. Cum se dezvoltă un actor trecut de o anumită vârstă? Pot să vă dau mai multe exemple. Unul dintre ele este John Gielgud. Când l-am cunoscut, era un om bătrân, avea 65–70 de ani. Mi-a vorbit foarte călduros despre faptul că toată viața și-a pus întrebări. Tinerii îi cereau foarte des să le povestească despre felul cum se apropie de un rol, despre metoda lui. Niciodată nu a fost capabil. Avea tot timpul impresia că este un diletant, ca un începător care nu are o metodă. La fiecare rol, era ca un scriitor aflat în fața paginii albe: teama și dorința de a începe să scrii. L-am văzut pe scenă cu doi ani înainte să moară. Avea ceva din fragilitatea unui începător care nu știe, în același timp având o finețe și o subtilitate a instrumentului atât de nobilă și de complexă! Combinația între ceva foarte copilăresc, deschis, care nu știe, și ceva foarte adânc sedimentat în spiritualitatea lui de actor. Deci tehnică, deschidere, disciplină, rigoare, pe de o parte, iar, pe de altă parte, o totală spontaneitate, m-au făcut să spun: ăsta este un actor de vis! Ei bine, de ce zeci de mii de actori nu sunt John Gielgud?”

Andrei Șerban le propune actorilor să lucreze fragmente din piese diferite, pentru a vedea deschiderea colectivului spre un text sau altul. Îl interesează, de asemenea, relația directă cu fiecare actor, în fiecare teatru unde a lucrat, alegându-și singur distribuția. „Îmi aleg actorii care sunt cei mai sensibili, cei mai deschiși, cei mai fără *pre-judecăți* că trebuie să fie într-un fel sau altul. Pentru că eu însumi nu știu. Urmez exemplul lui John Gielgud, de a nu ști, de a fi doritor să aflu ceea ce nu știu, pentru că lucrurile știute aparțin zilei de ieri. Azi e o altă zi. Să fiu ca un copil în fața acelei pagini albe care este întrebarea: ce este teatrul? Ce este un actor? Ce este un spectator și ce este posibil în acest contact? Fiecare dintre noi poate să răspundă la aceste întrebări. După ce fiecare a spus totul, totuși, mi se pare că e și altceva decât s-a spus. Acest *și altceva*, pe care nu-l știm, este ceea ce mă interesează.”

Atelierul nu va însemna numai lucrul pe text, ci și exercițiile, despre care le-a vorbit studenților dimineața și care ar fi bine să-i... intereseze și pe actori, pentru că, „în cazul unei colaborări viitoare, exercițiile vor fi aproape o cerință, altfel nu veți corespunde genului de spectacol pe care-l voi face”. Actorii trebuie să aibă în vedere faptul că exercițiile nu-i vor face „să meargă pe stradă ca niște balerini. Ele oferă un singur lucru: întrebarea. Nu vă dau nici cheia succesului, nici cum să fii mai bun în stagiunea viitoare. Decât «ce a fost acolo, am înțeles eu ceva?» Glumesc pe jumătate”.

Regizorul propune spre lectură *Ivanov* de A.P. Cehov, o piesă foarte rar jucată, „nedescoperită, pe cât e de extraordinară”. Din această piesă se vor alege

câteva scene. Se împart actorilor xeroxurile. Cerința este de a citi piesa alb, neutru. În timpul lecturii, deși indicația era clară, pe nesimțite, actorii încep să intre în pielea personajelor, unii dintre ei detașându-se destul de clar din context. Deja „distribuția pe roluri” era aproape definitivată. Câteva scene se decupează dintre celelalte.

La sfârșitul lecturii, Andrei Șerban vorbește despre *Ivanov*. „Este o piesă de tinerețe. La început nu a avut succes, ca și *Pescărușul* sau prima versiune a *Unchiului Vania*, *Duhul pădurii*. Pînă să ajungă cunoscut ca dramaturg, Cehov a obținut popularitatea în Rusia ca scriitor de povestiri scurte. Mai apoi, Stanislavski și Nemirovici-Dancenko l-au chemat la Teatrul de Artă din Moscova, să monteze *Pescărușul*. Ca și *Pescărușul*, prima versiune a lui *Ivanov* nu a avut succes. I s-a cerut să schimbe finalul. Acesta e finalul al doilea, care nu mi se pare cehovian, pentru că Cehov însuși spune că în toate piesele lui apare un pistol, dar acesta nu nimereste. Un personaj care se sinucide este atipic pentru Cehov. În prima versiune, Ivanov este depășit de evenimente, nimeni nu-l înțelege. Sașa, după ce recunoaște în fața tatălui că nu-l iubește, este hotărîtă să-și împlinească misiunea; o a doua căsătorie ar fi la fel de îngrozitoare ca prima. Ivanov stă pe canapea. Atac de cord. Nu-i așa că am descoperit o piesă? Are ceva unic, vorbește despre ce se întâmplă acum în noi, descrie o stare de spirit interioară foarte actuală. Nimic nu e stilizat, totul e adevărat. Fiind medic, Cehov a înțeles foarte bine psihologia umană. Îmi imaginez o zi din viața lui: dimineața își vedea pacienții – erau oameni simpli, tărani cu care vorbea foarte simplu. Era conștient de responsabilitățile lui civice, îl ajuta pe primar să facă grădinițe pentru copii, lucruri foarte importante pentru viață. Iar seara venea acasă și scria. Este extraordinar cum acest om, care era doctor angajat în comunitatea lui, înțelegea și iubea viața, fiind, în același timp foarte sensibil. Dar nu poți fi doctor dacă nu privești cu răceală, dacă nu există o distanță, pentru că altfel devii sentimental. De aceea, piesele lui, când sunt jucate cu robinetul prea deschis înspre emoție, sunt o catastrofă, pentru că, deși pare sentimental, nu e sentimental. Aici se vede foarte clar. E exact ca un chirurg, cu bisturiul pregătit, dar și cu o mare compasiune pentru bolnavul său. Ceea ce e foarte rar. Are cele două calități opuse: o răceală și o rigoare extraordinară a observației, absolut rece, justă – pentru că personajele sunt tipuri din viață, pe care le recunoști imediat –, și, în același timp, o iubire pentru toți. De pildă, acest personaj, doctorul Lvov, care este un dogmatic, un principial, care nu știe cine a omorât-o pe Anna Petrovna, plămânii sau infidelitatea soțului, e mult mai complex. În acest sens, se spune despre Cehov că este cel mai mare autor al radiografiei vieții, face un documentar al vieții: o clipă suntem complet concentrați, complet serioși, complet atinși și, în clipa următoare, ceva ne face... gândul ne fuge pe fereastră și suntem în altă parte. Unul spune o prostie, altul spune o absurditate și vine al treilea și spune ceva foarte adânc și foarte bine simțit. E fantastic acest amestec de toate pentru toți, în care esența vieții rămâne un mister. Este unic.”

Întâlnirile zilei de opt iunie se termină aici. Andrei Șerban, însoțit de Oana Radu și Ștefania Ferchedău, sunt conduși în biroului directorului Ion Vartic, pentru împărțirea scenelor pe roluri/actori. După discuții îndelungate, în fine, se stabilesc scenele, urmând ca a doua zi ele să fie distribuite grupelor de lucru. Era ora 21:30.