

Simpozionul „Teatrul românesc postdecembrist: contribuția regizorilor întorși din exil”

București, 18 octombrie 2016
Biblioteca Academiei Române

O cercetare a evoluției teatrului românesc postdecembrist nu poate ocoli aportul regizorilor întorși din exil, fie că acesta s-a manifestat prin crearea de spectacole, prin conducerea unor instituții sau prin organizarea de workshopuri și conferințe. În anii '90, dar și mai târziu, în climatul tulbure al unei tranziții prelungite, când arta scenică era silită să-și reinventeze mijloacele și să-și recucerească publicul, iar restructurarea instituțiilor teatrale prilejuia controverse aprinse, directorii de scenă reveniți în țară (temporar sau definitiv) au oferit nu o dată un necesar punct de echilibru sau soluții novatoare.

Acest capitol distinct din istoria recentă a teatrului românesc a constituit tema simpozionului organizat de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, în parteneriat cu Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – România (AICT.ro).

Publicăm în grupajul următor comunicările prezentate în cadrul simpozionului. Programul integral al manifestării poate fi consultat online, pe site-ul de evenimente al Institutului de Istoria Artei: <http://www.eveniment.istoria-artei.ro/teatrul-postdecembrist.php>.

Coordonare științifică: dr. Daniela Gheorghe și dr. Oltița Cîntec.

TEATRE VECHI, REGIZORI REÎNTORȘI, ACTORI NOI: TREI PROCEDURI DE SELECȚIE ÎN FRĂMÂNTATUL 1990

MIRUNA RUNCAN*

Abstract

The homecoming from exile, in 1990, of the Romanian famous theatre directors represents, now, a historical event with a particular importance in the subsequent evolution of the theatrical environment. The motivations of coming back are, of course, individual and profound; but, besides the post-revolutionary enthusiasm, besides the programmatic good will of Andrei Plesu, the Minister of Culture of the moment, who invited all the important Romanian artists to return, the effects of this process were different: they basically cover many levels, from management to repertoire specificity, from marketing to esthetics. One has to remember that the first years after 1989 witnessed an uncontrolled explosion of new media institutions that implied a quick adaptation of the PR and branding strategies for every theatre, opera or art organization. The homecoming of renowned theatre directors, now theatre managers, had also political implications in the hot political struggles of the new-born democracy.

One of the first consequences of inviting the famous directors from exile to reorganize theatres was the rejuvenation of the company's artistic team. We have to remember that the Theatre Schools were permitted, in the last decade, a smaller and smaller number of acting students. On the other hand, theatres were not allowed to organize contests for new employment but once every two years, and the number of young actors joining Bucharest's theatres, for example, was strongly limited.

The paper tries to recompose, from the journals and magazines of the time, the methods, the intentions and the medium and long term effects of the auditions for new actors, in three theatres from Bucharest, in the summer of 1990: The Giulesti (later Odeon) Theatre, The National Theatre and The Bulandra Theatre. Based on reviews, surveys and interviews, we'll try to re-enact the ground, to sketch the similarities and differences, practical but also theoretic, of the three committees of selection conducted by Vlad Mugur, Andrei Serban and Liviu Ciulei.

Keywords: Theatre, Exile, Post-communism, Auditions for young actors.

Context

Revenirea din exil a regizorilor plecați (unii prin cerere de azil politic, alții cu acceptul tacit al autorităților și fără să renunțe la cetățenie) are, în 1990, motivații sistemice comune, dar și unele foarte personale. De aici și evoluția diferită a performanțelor lor din clipa în care, majoritar, primesc direcțiile unor instituții de spectacol. E suficient să ne raportăm la refuzul net al lui Lucian Pintilie de a-și relua activitatea teatrală, în beneficiul propriei sale propuneri de a construi de la zero Centrul Național al Cinematografiei, aflat câțiva ani în directă subordine a Ministerului Culturii (și menit, astfel, să contrabalanseze cu un program precis producțiile mai degrabă hei-rupistice ale celor 4 case de filme preluate, printr-o microrevoluție stradală, de UCIN¹). Ori la mai discretele refuzuri politicoase ale lui David Esrig și Radu Penciulescu, care și-au declinat orice intenție de a manageria vreun teatru, preferând să-și continue carierele didactice din Germania și Suedia, și să poposească doar, din vreme în vreme, în ateliere, masterclass-uri și schimburi de experiență cu instituțiile de profil artistic și educațional.

* Prof. univ. dr. Miruna Runcan este membră a Universității Babeș-Bolyai din Cluj, Facultatea de Teatru și Televiziune, și conduce Școala Doctorală în Teatru a instituției. Adresă e-mail: mirunaruncan@gmail.com.

¹ Uniunea Cineaștilor din România.

Motivațiile sistemice ale celui dintâi ministru al culturii, Andrei Pleșu, sunt azi lesne de reconstituit: în primul rând, revenirea marilor regizori exilați, coroborată cu oferta de a prelua teatre, se dorea un gest reparatoriu, câtă vreme condițiile precare și cenzura vechiului regim constituiau pricinile care determinaseră exilul; în al doilea rând, era de presupus că, pentru a produce o primă „schimbare la față” în atmosfera teatrală, în metodele manageriale și în direcțiile artistice/estetice ale momentului, era înțelept să apelezi la regizori care și-au continuat activitatea în țările de absorbție, cu (mai mult sau mai puțin) succes. Ei puteau oferi ceea ce azi am numi „o expertiză competentă” în tranziția de la un sistem la altul, dar și o trecere mai lină între cele două, câtă vreme le cunoșteau dinăuntru pe ambele. Sau, cel puțin, așa părea logic, în perspectiva unor necesare schimbări de natură legislativă și administrativă, care-ar fi urmat să fie produse după o adâncă chibzuință și în urma unor largi consultări de breaslă. Cum bine știm azi, unele lozuri au fost câștigătoare, altele nu, iar procesul de „tranziție” a durat mult mai mult, a avut de înfruntat suficiente opoziții din chiar miezul breslei, a produs rupturi brutale și eșecuri declarate, iar unii dintre noi suntem convinși că el e departe de a se fi încheiat, în acești 26 de ani, atât instituțional, cât și din punctul de vedere al politicilor culturale ori al statutului artiștilor scenei.

Faptul că rezultatele primilor ani de reîntoarcere din exil sunt atât de diverse și, măcar aparent, de contradictorii, n-ar trebui să ne mire. În fond, regizorii-directori aveau vârste, experiențe, curiozități, temperamente și agende personale destul de puțin asemănătoare și veneau din medii artistice occidentale cu tradiții, legislații și practici la rândul lor neomogene. Nu e, aparent, nicio legătură între sistemul de automanagement și found-raising al of-ului și off-off-ului newyorkez, din care venea Andrei Șerban, și sistemul puternic subvenționat la nivel local și statal din Germania lui Vlad Mugur. Dacă, într-o bună măsură, experiențele artistice din România ale lui Liviu Ciulei și Lucian Giurchescu sunt similare, destinele lor profesionale în Occident sunt mai degrabă divergente. Pe de altă parte, unii dintre artiștii exilați se întorc după lungi perioade de absență, alții după perioade mult mai scurte, unii revin în teatre al căror colectiv îl cunosc măcar în parte (Ciulei, Giurchescu, Adrian Lupu, Iulian Vișa), alții preiau teatre în care abia montaseră accidental sau nu montaseră deloc (Șerban, Mugur).

Cert e că, privite de la această distanță, efectele pe termen mediu și lung ale trecerii lor pe la conducerea teatrelor care li s-au încredințat sunt, adesea, paradoxale, iar explicațiile acestor paradoxuri sunt multiple și nuanțate. Aparent cu toții, indiferent de temperament sau stil, doresc să-și recâștige încrederea colectivelor și a publicurilor printr-o primă montare de anvegură și răsunet, care să le marcheze reîntoarcerea cu succes. Unii lucrează cu mai multă energie, alții sunt mai înceți, dar intenția strategică e similară. Ca atare, unele proiecte izbândesc cu brio, cum e cazul *Trilogiei antice* a lui Șerban ori al *Decameronului* scris de Hausvater și regizat de Vișa la Sibiu. În alte situații, „marele spectacol” întârzie din pricini obscure, cum e cazul *Mincinosului* lui Goldoni, pus de Mugur și scos în premieră abia după precipitata sa demisie din vara lui 1991 – altminteri un spectacol antologic. Ori au un succes mai degrabă modest, cum e cazul cu *3 Havel*, pus de Giurchescu pentru deschiderea stagiunii 1990–1991. Ciulei nu se grăbește deloc, revenirea sa scenică are loc abia cu premierele din mai și iulie 1991, cu *Visul unei nopți de vară* și *Deșteptarea primăverii*.

Un alt punct de convergență pare să fie, de cele mai multe ori, acela al dorinței de a înprospăta echipele, uneori îmbătrânite și oarecum ponosite, ale instituțiilor teatrale, iar pentru asta momentul verii lui 1990 e, probabil, unul unic în istoria mai veche sau mai nouă a teatrului românesc: fiindcă niciodată înainte, dar nici ulterior, nu se va mai petrece o asemenea migrație de forță de muncă în câmpul nostru artistic, capabilă să fi angrenat asemenea risipă de entuziasm și de energie artistică.

Audițiile/concursurile pentru actori

Încă de pe la finalul lui aprilie 1990, zvonurile se propagă în toate teatrele din capitală și din provincie: vor fi concursuri în București, cu multe posturi vacante. Și la noul meu loc de muncă, Teatrul de Comedie, ajunge un astfel de zvon. Însă nu, noi nu vom scoate nimic la concurs, deocamdată, mă încredințeză Lucian Giurchescu, directorul revenit abia de câteva săptămâni la cârmă. Mai întâi se va lucra la repertoriul nou, care să pregătească noua stagiune și să reînchege echipa, pe urmă vom vedea ce nevoi avem. Noua redacție a revistei *Teatrul azi* (Dumitru Solomon redactor șef, Marian Popescu redactor șef adjunct) e decisă ca, dacă audițiile-concurs vor fi deschise, să ofere cititorilor, mai ales celor din breaslă, o imagine cât mai concretă cu privire la felul în care se vor desfășura ele. Când se anunță oficial, concursurile se dovedesc a fi deschise. Cum nu mai pot colabora cu cronici, fiindcă sunt secretar literar, voluntariez cu mare bucurie pentru un asemenea reportaj. Care se va dovedi prelungit pe două numere, din pricina complexității evenimentelor.

Printr-o circumstanță ce ține de viața personală, mai fusesem și în anii anteriori, 1985–1987, la diverse concursuri din teatrele bucureștene: de la Nottara la Evreiesc, de la Giulești la Bulandra. Ba chiar, într-o vară, am plecat cu doi colegi de la teatrul din Brașov, dimineață la cinci, de la Constanța, unde erau în turneu; și-au făcut loc aproape cu coatele ca să-și prezinte portofoliul, și am ajuns la șapte, gâfâind de-alergătură, înapoi la Casa de Cultură de la malul mării. Știu bine deci cum arată, dinăuntru, încărcătura de emoții și disperare a tinerilor artiști bătând, ani și ani, la porțile teatrelor bucureștene. Odinioară, din comisii făceau parte și reprezentanți ai defunctelor Consiliul Culturii ori Comitetul Municipal de Cultură; ba chiar, la aventura Constanța – București – Constanța, am zărit-o în sală pe însăși Suzana Gâdea, în carne și oase. Acum comisiile de concurs vor fi formate din membrii echipei teatrului.

Cel dintâi concurs are loc la Giulești, în sala de pe Calea Victoriei, la finalul lunii următoare: mai precis, începe în 29 mai și se prelungește nu mai puțin de șase zile, de la 10 dimineața până spre patru-cinci după-amiaza. S-au înscris treizeci de candidați din toată țara. Probabil pentru că tânăra generație nu era suficient de informată cu privire la opera și calitățile de mentor ale lui Vlad Mugur, ori pentru că unora Giuleștiul nu li se părea suficient de atractiv, se va dovedi că dintre cele trei teatre aici va fi numărul cel mai mic de concurenți: la Național vor fi peste 100, la Bulandra peste 60. Merită subliniat, de la bun început, că mulți dintre concurenți se vor prezenta neobosit la toate concursurile, uneori chiar dacă au câștigat deja, anterior, un post la teatrul concurent. Dacă tot scrie presa că avem de-a face cu „primele concursuri libere” (!), atunci această libertate merită stoarsă, energic, de tot mustul din ea.

Că auditiile pentru angajarea tinerilor actori reprezentau un eveniment în lumea teatrală a momentului o dovedește și larga participare, în public, a ziariștilor mai tineri ori mai cu experiență sau a actorilor din alte trupe (îmi amintesc că Gina Patrichi a venit și la Giulești și la Național, de exemplu), ce se alătură celor din teatrul organizator, dintre care unii care stau, răbdători, pe întreaga desfășurare a programului, chiar dacă nu fac parte din juriu. Aici, la Majestic, juriul ce-l secondează pe Vlad Mugur e unul numeros: regizorii Tudor Mărăscu și Mircea Marin, actorii Sebastian Papaiani, Anca Neculce, Sorin Postelnicu și Corado Negreanu, sprijiniți tehnic de secretara literară Angela Ioan. Sala e, în mod constant, plină ca la o premieră. Fiindcă, în fond, e și asta un fel de premieră.

De ce a durat aproape o săptămână selecția, câtă vreme n-au fost decât 30 de candidați pe un număr indefinit de posturi? (în niciuna dintre cele trei situații numărul de posturi n-a fost precizat dinainte, lucru fără precedent și fără urmare în istoria noastră recentă – semn că, pentru o singura dată, în mod excepțional, proaspeților directori li se dăduse mână liberă să angajeze exact atâția oameni de câți au nevoie). În primul rând, durata prelungită i se datorează nemijlocit lui Vlad Mugur.

„Fiecare candidat e invitat mai întâi să se prezinte scurt (anul absolvirii, teatrul de unde vine, ce-a jucat), apoi să enumere piesele de repertoriu (maximum trei). Timpul nu e limitat, comisia întrerupe, prin glasul blând și politicos al directorului, numai atunci când consideră că e edificată asupra uneia dintre ipostazele actoricești: «E suficient!». Numai că, și pentru concurenți, dar și pentru spectatorul care sînt, abia după aceea începe greul. Căci, față de oferta fiecăruia, Vlad Mugur mai dorește, totdeauna, și altceva. Când un candidat nu are pregătit un moment de comedie, i se propune să improvizeze unul, cu propriile cuvinte. Altuia i se cere să revină a doua zi, pentru interpretarea unui text la prima vedere. La fel, unei actrițe i se propune să pregătească pentru «mîine» un scurt fragment de «forță». Este testată, experimental, capacitatea interpretului de a acoperi arii și registre cât mai largi ale expresiei. Unui candidat i se cere să povestească, pur și simplu, cum a dat examenul de admitere la institut. Altuia să nareze o întâmplare trăită, de preferință ultima întâmplare hazlie. Treptat am impresia că încep să intuiesc sistemul de gîndire al regizorului, interesat simultan să dezvăluie personalitatea inconfundabilă a fiecăruia, să îi scurtcircuiteze lanțurile inhibitorii, să verifice, cu obstinație parcă, fiirecul. Unii rezistă, alții nu, unii intră în joc și uită de miză, alții se închid și mai tare în sine”².

Imaginea pe care-am păstrat-o de la acest concurs e, în fapt, mult mai puternică decât lasă să se întrevadă reportajul. Sigur, mă gîndesc acum că pentru candidații aflați pe scenă sau, mai ales, pentru cei așteptându-și, cu firească nerăbdare, rîndul ca să intre în audiere trebuie să fi fost mai degrabă exasperant decât fascinant. La fel și pentru unii dintre membrii juriului, cu care Vlad Mugur se consulta destul de puțin, păstrându-se, probabil, pentru discuția închisă de la finalul fiecărei zile. Însă, treptat, senzația mea a devenit una mai degrabă de curs, ori de atelier de arta actorului și improvizație, desfășurat *ad-hoc*, cu o infinită răbdare și bunăvoință. Regizorul scotocea, realmente, prin personalitatea fiecăruia, fără să-și manifeste nicio secundă nerăbdarea, iritarea ori nemulțumirea. Îi obliga, plecând de la propunerile lor, să se scuture de blocaje și să comunice

² Miruna Runcan, „În fața porților deschise (I): Cui i se vor deschide ușile capitalei?”, *Teatrul azi*, nr. 6/1990, p. 16.

omenește, personal, îi potopea cu întrebări despre viața lor artistică de până atunci, le dădea tot soiul de exerciții, ba chiar indicații, ca la o oră de măiestrie din școală. Câte-un candidat putea ocupa scena și mai bine de-o oră jumătate, până când nici el nu mai știa bine de unde-a venit și încotro se va întoarce...

„O candidată e rugată să-și reia monologul tragic, din fundul scenei, rostit complet «fără trăire». Apoi să spună același text, traversînd în diagonală, și imprimînd interpretării un ton sarcastic. Un candidat e rugat să repete un scurt fragment shakespearian de două ori, o dată ca și cînd partenera i-ar intra în cinci minute în scenă, a doua oară ca și cînd ar intra peste douăzeci de secunde. Cumulul de surprize, îndeobște, e menit să de-structureze așteptările și să imprime prospețime raportului dintre concurent și comisie”³.

Cum în reportaj nu sunt precizați câștigătorii de la Giulești (viitorul Odeon), pot doar să-ncerc, azi, să mi-i amintesc pe acei colegi tineri despre ale căror concursuri am, încă, în minte o imagine vie: Camelia Maxim, Oana Ștefănescu, Diana Gheorghian, Radu Amzulescu ori Dan Bădăraș...

La Național, la începutul lui iunie, avem parte de-un adevărat tsunami de înscrieri la concurs, dar și de proceduri diferite. Încă din anunț, candidații aflau că trebuie să aibă în programul primei etape, una eliminatorie, și elemente de dans și cânt; există, se precizează din start, trei etape ale concursului: o probă de maximum 15 minute, o a doua, și mai drastică, de doar 5 minute; în fine, cei rămași după aceste două filtre aveau să lucreze direct cu Andrei Șerban și asistenții săi, pentru dezvoltarea anumitor teme personale și de grup – această ultimă probă, însă, cu ușile închise.

În fapt, la fața locului lucrurile stăteau și mai surprinzător, din punctul de vedere al metodologiei de selecție. La prima probă, cea de 15 minute (pe ceas!), nici Șerban, nici juriul de actori ai teatrului care-l însoțeau nu interveneau nicidecum. Nu cereau decât prezentarea în două vorbe a actorului/actriței și-i ascultau atent monologul ales, ori scena – fiindcă au fost permise inclusiv momente cu partener (un mozaic fascinant de propuneri, trebuie subliniat). Politicos, Șerban îl întrerupea cu mulțumiri pe candidat la scurgerea timpului dat, fără niciun comentariu. La finalul fiecăreia din cele trei zile cât a durat prima probă se anunțau cei rămași în concurs. În total, 46. La a doua probă, cea anunțată ca fiind de doar 5 minute, candidații erau, în principiu, rugați să refacă la vedere acel moment din proba anterioară pe care comisia îl considerase cel mai nereușit, încercând să-l îmbunătățească spontan. Îmi amintesc și azi că zilele dedicate acestei probe mi s-au părut cele mai stresante, aproape sfâșietoare în unele cazuri. Însă, în fapt, nicio prezentare n-a durat cele 5 minute reglementare, acesta s-a dovedit a fi doar punctul de start pentru un șir mai lung sau mai scurt de teste pe care Șerban le arunca fiecărui candidat, provocat să își speculeze o întreagă paletă de abilități interpretative (cum am și scris, în minte-mi sunau doar „Zece negri mititei”..., și mi se defășurau pe repede înainte secvențele de cruzime a selecției din *All that jazz* al lui Bob Fosse; îi mulțumeam lui Dumnezeu că nu m-am făcut actriță). Au rămas douăzeci și ceva de actori. În fine, despre a treia probă, la care n-am participat, am reușit să aflui de la cei care au parcurs-o că:

„... ultima probă ar putea fi numită «proba de lucru». Grupul rămas a fost împărțit în două echipe, una condusă chiar de către Andrei Șerban, cealaltă de către asistenta sa, Priscilla Smith; candidaților li s-a pus la dispoziție un text aparținînd preconizatei *Trilogii antice*, anunțată de regizor pentru începutul stagiunii viitoare. Numai că textul este în... greaca veche. Actorul/actrița erau puși, practic, într-o situație fără precedent: ei aveau datoria să umple acest text necunoscut (și neînțeles) cu sens, cu muzicalitate, cu trăire, în funcție de fantezia, expresivitatea și temperamentul personal. Acest experiment total era, deci, pragul cel mai de sus, și cu toate acestea cel dinții, din complicatul demers pe care avea să-l aducă această vară în viața lor artistică”⁴.

La concurs, în mod surprinzător, s-au prezentat nu numai tineri abia ieșiți de pe băncile facultăților și „repartizați la teatre din provincie”, după obiceiul vremii, ci, paradoxal, și actori și actrițe din alte teatre bucureștene, unii deja bucurându-se de celebritate, ca, de exemplu, Ana Ciontea de la... Giulești, Simona Măicănescu de la Teatrul Mic, ori Claudiu Bleonț, care deja colabora cu Naționalul și cu alte teatre bucureștene, chiar dacă avea „cartea de muncă” la Petroșani (cred). Fenomenul mi se pare, în sine, revelator pentru atmosfera timpului: puzderie de artiști doreau, pur și simplu, să-și ia destinul în propriile mâini, iar unii chiar aveau curajul s-o și facă. Carmen Galin, transferată de la Teatrul Mic la finalul stagiunii, a urmărit cu destulă emoție întreaga desfășurare a concursului⁵.

Comunicatul de presă al teatrului, apărut după finalizarea concursului, e și el revelatoriu pentru diferențele de concepție privitoare atât la metodologiile audițiilor, cât și la înnoirile de tip administrativ: spre

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵ Mihaela Burda, „Este Andrei Șerban în pericolul de a fi depășit de mitul său?”, *Teatrul azi*, 7-8/1990, p. 57.

deosebire de colegii săi de la celelalte două teatre, aici doar Claudiu Bleonț va fi angajat pe perioadă nedeterminată, ca fomă de recunoaștere legală a faptului că era, deja, membru *de facto* al trupei. Sunt admiși pe un contract de un an, cu posibilitatea prelungirii, Maia Morgenstern, Alexandru Bindea (ambii admiși cu numai o săptămână în urmă la Giulești), Mircea Anca, Iuliana Moise, Dan Puric, Ana Ciontea (care renunță astfel la contractul de la Giulești), Simona Măicănescu (aceeași situație, dar la Teatrul Mic), Liliana Hodorogea, Tatiana Constantin, Valentin Mihali, Mircea Rusu, Cerasela Stan, Raluca Penu, Maria Filimon, Carmen Ionescu, Cecilia Bîrbora, Vasile Filipescu, Claudiu Istodor, Ecaterina Nazare.

În fine, la Sala Izvor a Teatrului Bulandra se adună concurenții în plină vară – 60 de actori în numai 2 zile de concurs: 7–8 iulie. Comisia de concurs din jurul lui Liviu Ciulei e numeroasă: Ion Caramitru, Gina Patrichi (care, așa cum am văzut, asistase ca spectator la ambele concursuri anterioare, așa că-și coagulase, desigur, o imagine despre mulți dintre concurenți), Virgil Ogășanu, Victor Rebengiuc, Valeriu Moisesu și, spre surpriza mea, Ion Gârmacea, fost activist la Comitetul Municipal de Cultură, acum director adjunct la teatrul cu pricina. Vocea reporterului care-am fost sună a mare dezamăgire, în textul publicat în numărul dublu, 7–8/1990, al revistei *Teatrul azi*. După nesfârșitele concursuri de la Giulești și Național, fiecare durând câte-o săptămână și constituindu-se într-un fel de „festival al tânărului actor” *avant la lettre*, la Bulandra domnește o atmosferă mai degrabă neprietenoasă și rece. Nici aici nu se cunoaște numărul de locuri, dar regulile audierii sunt simple: candidații au la dispoziție 10 minute în care să-și prezinte propunerea de monolog la alegere și, cu foarte puține excepții, la trecerea timpului standard, candidatul e invitat să iasă din scenă, chiar dacă e în mijlocul acțiunii scenice. Nu se fac comentarii, nu se intră în dialog, nu-i sunt cerute alte elemente de portofoliu, nu i se dau indicații. Abia către finalul celor două zile, Anca Sigartău e întrebată despre autorul originalului său monolog (din păcate, nu-mi mai amintesc despre ce monolog era vorba). Nicio clipă nu reușesc să înțeleg ce caută, de fapt, marele regizor, ce genuri, ce tip de prezență scenică, fiindcă nu se adresează mai nimănui, cu excepția șoaptelor discrete cu colegii de comisie.

Probabil că dezamăgirea mea de reporter cu privire la aparenta mecanicitate a concursului, ori întârzierea cu care s-au dat rezultatele, fac să nu pot acum consemna cine-au fost aici câștigătorii, exceptându-i pe Mihai Constantin, Șefan Bănică jr., Adrian Ciobanu și Anca Sigartău, pe care mi-i amintesc din concurs. E foarte posibil, consultând baza de date a CIMEC⁶, ca alături de ei să mai fi fost pe lista câștigătorilor și Cornel Scripcaru, Claudiu Stănescu (venit după câteva succese de răsunet la Galați) și Dan Aștilean. Comparând distribuțiile spectacolelor din 1991 cu fișele personale ale actorilor din distribuție, pare să rezulte că majoritatea actorilor tineri utilizați de Ciulei în *Visul...* și în *Deșteptarea primăverii*, exceptându-i pe cei de mai sus, erau încă studenți, deci pentru ei s-au dat, fără îndoială, audierii separate.

Câteva concluzii

Prima concluzie, care ține într-un fel de domeniul evidenței, e că marea afluență de concurenți de la Național, coroborată cu faptul că aici se înscriu și actori deja cunoscuți în București, dă măsura unei anumite așteptări a mediului teatral: o așteptare legată de prezența artistului româno-american ca director al celei mai vizibile instituții teatrale a țării. Motivația acestei afluențe nu are, nici pe departe, doar explicații care țin de ieșirea din frustrarea și servitutea concursurilor anilor anteriori. Însuși faptul că există transferuri spectaculoase, ca cel al lui Carmen Galin, sau intrări surprinzătoare în concurs, ca cea a lui Claudiu Bleonț ori a Anei Ciontea, probează faptul că „mitul Andrei Șerban”, așa cum l-a denumit cu mare intuiție Mihaela Burda în ancheta sus-citată, pusese pe jar suflarea tinerimii. Cum faptul că regizorul urma să deschidă noua stagiune cu remontarea *Trilogiei antice* era de notorietate, el anunțând public proiectul imediat ce-a preluat conducerea teatrului, pare să fi transformat, în fond, săptămâna de la Național mai degrabă într-o audieră ținută pentru selectarea actorilor spectacolului, și mai puțin într-un concurs clasic în care sunt selectați acei actori de care trupa are, propriu-zis, nevoie.

Opiniile actorilor înșiși, luate la cald în ancheta Mihaelei Burda, fac să transpară acest tip de entuziasm fără precedent, care nu ține seama decât de ținta imediată – spectacolul. Zice Mircea Rusu:

„Concursul a fost... extenuant din punct de vedere nervos și fizic pentru că a durat o săptămână, concurența a fost mare (peste 100 de participanți), locurile nu se știau (circulau zvonuri că sînt între patru și treizeci de locuri!)... S-a tins către testarea actorului total din fiecare. După prima probă, care a constat

⁶ http://www.cimec.ro/Teatre/Star_Home.htm.

într-un monolog (sau două!), cântat, dansat, a urmat proba a doua, în care Andrei Șerban voia să vadă alte fațete: un monolog (sau o poezie) pe comic sau liric. În faza a treia au rămas vreo douăzeci și cinci; ne-a adus în hol, ne-a dictat patru versuri în greaca veche, fiecare a scris ce-a auzit și ne-a dat sarcina de a le spune ca pe un bocet, ca pe un cântec liric, ca pe povestea unei lupte la care am participat și pe care am pierdut-o; la sfârșit trebuia să murim. A contat, de fapt, lupta noastră, a fiecăruia, cu noi înșine, pentru a ne domina neputințele în fața unuia dintre cei mai mari regizori din lume”⁷.

Iar Ana Ciontea subliniază insistent:

„Consider că acesta a fost concursul generației tinere, pentru că nu a existat niciunul de o asemenea anvergură – și când spun asta mă refer și la numărul și la ținuta artistică a candidaților. În ceea ce mă privește, m-am gândit să mă confrunt cu «treapta» cu orice preț, dincolo de tentația de a lucra cu un regizor ca Andrei Șerban! Concursul a solicitat aptitudini diverse. Nu a contat că actorii au avut roluri sau succese de box-office, pentru el a contat efectiv competiția (...) Tot ce pot să-ți spun este că am avut sentimentul că în fața mea este un om de o mare respirație artistică. Și am avut încredere în puterea lui de selecție, știind exact că dacă un concurent și-ar fi dat măsura tuturor posibilităților, el și-ar fi dat seama”⁸.

De aici mai departe, a doua concluzie care mi se pare firească e aceea că nu doar metodicile diferite de organizare a auditiilor-concurs au contat la momentul dat, ci și, probabil mult mai substanțial, motivațiile de adâncime ale celor trei regizori-conducători de instituție. Dincolo de revărsarea fabuloasă de entuziasm de la Național, surprinsă mai sus, mi se pare destul de vizibil, privind dinspre azi spre ieri, că Șerban era infinit mai concentrat pe marea bătălie pentru *Trilogie*, decât pe cunoașterea atentă a structurii propriiei echipe, s-o recunoaștem, deja una enormă, greu de evaluat în întregul ei pentru cineva plecat de aproape două decenii. Și la fel de greu de manageriat.

Sigur, contraargumentul (nerostit) al marelui regizor ar putea fi că, într-adevăr, trupa avea puțini angajați cu adevărat tineri, iar cineva care-a trecut prin furcile caudine ale unui concurs de complexitatea celui propus de el în iunie 1990 era, cu siguranță, capabil de performanțe de înalt nivel, pe termen lung. Iar exemplele Maiei Morgenstern, ale lui Claudiu Bleonț, Dan Puric, Mircea Rusu, Claudiu Istodor par a proba asta cu prisosință. Bucuria acelui concurs mamut a fost atât de intensă încât, profitând de experiența didactică acumulată la Columbia University, Șerban a propus în aceeași stagiune chiar un spectacol realizat din improvizările câștigătorilor săptămânii de foc, intitulat simplu: *Audiția*⁹.

Pe de altă parte, aş opune acestui argument, pentru a susține teza de mai sus, măcar două... bemoluri: pe de-o parte, unii dintre actorii din lista celor selecționați au avut cariere mai palide decât cei sus-menționați, chiar dacă talentul lor nu putea fi pus la îndoială; ori s-au ilustrat mai degrabă în cinema, decât pe scena Naționalului. Ori au plecat din țară definitiv, ceea ce nu-i chiar lipsit de însemnătate. Ceea ce se datorează, în primul rând, cred eu, supradimensionării personalului artistic al Naționalului în momentul 1990: într-un teatru cu peste 100 de angajați e dificil să fii folosit, în mod constant, la turaj maximă. În fine, în pofida extraordinarului succes al *Trilogiei*, și încă interesantelor realizări cu *Cine are nevoie de teatru*, *Livada de vișini* ori mai controversata *A douăsprezecea noapte*, tensiunile din echipa Naționalului au crescut progresiv, încă din iarna lui 1990, ducând la pensionările accelerate de directorul însuși, cu efect garantat de scandal în presă (Florin Piersic, Draga Olteanu și alții) și încheindu-se cu disensiunile majore (desigur, și exploatate politic) ce-au determinat plecarea lui Șerban în 1993. Altfel spus, cum sistemul de organizare a teatrelor refuza să fie modificat din rădăcini, conjuncția dintre „discriminarea pozitivă” a lui Șerban, din 1990, și rezistența sistemică la reformă a mediului teatral face ca, privind dinspre azi spre ieri, miracolul auditiilor de la Național să-și dezvăluie, funcțional vorbind, și o dimensiune riscant-iluzorie.

Pe când, în celelalte două cazuri, Giulești/Odeon și Bulandra, cred că atenția era centrată îndeosebi pe acoperirea acelor goluri funcționale ale echipei, văzute ca organism de durată, în definiția tradițională a teatrului de repertoriu, moștenită din interbelic și încă supraviețuind și astăzi. Dar, și în aceste două cazuri, diferențele de metodologie ori atitudine față de concurenți au, probabil, și explicații care țin de managementul instituției, nu doar de temperamentele extrem de diferite ale celor doi artiști. În primul rând, Vlad Mugur era director executiv, în adevăratul sens al cuvântului, visând să-și alcătuiască o trupă cât mai viguroasă, pe care să se poată baza în proiectele sale viitoare (și știm din diverse mărturii păstrate în interviuri, ori din relatări ale celor apropiați, cum e cazul succesorului său, Alexandru Dabija, că Mugur avea

⁷ Mihaela Burda, *art. cit.*, p. 57.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Premiera a avut loc pe 15 octombrie 1990 (<http://www.tnb.ro/ro/auditia>).

o impresie mai degrabă proastă despre echipa teatrului la care venise director¹⁰; nu vreau să iau aici în discuție această impresie/prejudecată). Atenția sa dedicată față de concurenți se explică, deci, și ca încercare de a descoperi calitatea umană, nu doar actoricească, a unor viitori tovarăși de drum.

De cealaltă parte, în cazul lui Liviu Ciulei, poziția sa era de director onorific, directorul propriu-zis fiind Ion Caramitru. Desigur, invitat să restructureze trupa și să monteze spectacole „de revenire”, regizorul se achită disciplinat și cu rigoare de sarcina sa, fără să facă însă risipă de entuziasm; e o situație oarecum neobișnuită și, e de bănuț, nu tocmai confortabilă – chiar dacă admirația și căldura foștilor colaboratori aflați în juriu erau, în continuare, la înălțime. Pe de altă parte, Bulandra își întinerise trupa substanțial și în 1983, și în 1987, deci nevoile teatrului erau simțitor altele decât la Odeon. Comisia de concurs de la Bulandra avea ca țintă primară, cred azi, conservarea prestigiului teatrului, nedorindu-și să schimbe ceva din chimia sa particulară, care crease deja legendă. E, deci, mai degrabă de închipuit că deciziile pentru angajările de la Bulandra au fost, în bună măsură, rodul confruntării colaborative a opiniilor; iar ceea ce părea, la momentul 1990, un concurs lipsit de spectaculos în comparație cu celelalte două se baza pe temeinica cunoaștere reciprocă dintre jurați, mentorul lor, și directorul *de facto* al teatrului, care știau cu destulă precizie ce vor. Oricum, atât în cazul Odeon, cât și în cazul Bulandra, investițiile în noii angajați s-au dovedit, aproape fără excepție, bilete câștigătoare în raport cu modelul teatrului de repertoriu cu angajați permanenți.

¹⁰ A se vedea, în acest sens, Florica Ichim, *La vorbă cu Vlad Mugur*, București, Fundația Camil Petrescu & Supliment Teatrul azi, 2000, dar și interviul cu Alexandru Dabija, realizat de Olivia Grecea în deschiderea volumului Mirunei Runcan, *Habarnam în orașul teatrului. Universul spectacolelor lui Alexandru Dabija*, București, Editura Limes și Fundația Camil Petrescu & Supliment Teatrul azi, 2010.

