

BEATA GUCZALSKA: Care este situația teatrului în cultura europeană? Continuă el să ocupe un loc important sau devine un fenomen marginal, pierzând în concurența cu filmul și cu televiziunea?

JAN KOTT: Prima neînțelegere provine din accepția diferită atribuită termenilor. Noțiunile de teatru, teatralitate, spectacol s-au extins foarte mult. Se șterge granița dintre ceea ce numeam odinioară teatru și ceea ce se numește astăzi «show», adică spectacol. Opera, care pe vremea mea era un gen foarte convențional, cu schemă riguroasă, s-a teatralizat și deseori spectacolele cele mai teatrale, realizând într-o măsură idealurile Marii Reforme, adică sinteza dansului, lumini, muzicii etc., sînt tocmai cele de operă. Pe de altă parte, s-au dezvoltat one-man show-ul, recitalul, reprezentarea de pantomimă, (...) teatru de păpuși și semipăpușăresc. Formele teatrale sau parateatrale s-au extins și diversificat. Nemaivorbind de televiziune, unde rolul teatrului este imens. La televiziunea americană se practică un gen numit docu-dramă, document dramatizat, în care limita între așa-numita ficțiune teatrală și transmiterea strict reportericească a faptelor se estompează. Acest tip de teatru stîrnește de altminteri numeroase discuții în contradictoriu. La televiziune sînt teatralizate diverse rubrici, uneori chiar și telegenulul. Funcția teatrului ca text transmis o dată cu imaginea corpului, cu muzica, privit ca un conflict dramatizat, pare să exercite o influență tot mai mare asupra vieții noastre. S-a teatralizat informația, care odinioară era o notiță în presă sau un comunicat sec transmis la radio, și trăim doar în lumea informației, care lovește în noi de dimineață și pînă noaptea.

B.G.: Oare în acest sens nu se poate vorbi despre o criză a teatrului?

J.K.: Nu. Teatrul se transformă, dar mi se pare că ocupă un rol tot mai mare în viața noastră, chiar și în cea cotidiană.

B.G.: Ați putea semnaliza unele fenomene care definesc în maniera cea mai caracteristică aceste direcții ale schimbărilor?

J.K.: Mai întîi interesul pentru operă al celor mai renumiți regizori de azi. În al doilea rînd, un fenomen foarte greu de catalogat, constituind o formă teatrală aparte, și anume teatrul lui Robert Wilson: un număr enorm de persoane, un fast extraordinar, o tehnicizare a decorurilor, un spectacol aproape static sau cu o mișcare foarte lentă. Teatralizarea oricărei informații — deci asta ar fi în al treilea rînd. Așadar, dacă se vorbește despre o limitare a locului pe care îl ocupă teatrul în cultură sau despre decadența teatrului, aceasta se referă numai la ceea ce înțelegem altădată prin teatru dramatic, adică patru-cinci actori care interpretează un text dramatic într-un spațiu închis.

B.G.: În cazul acesta, cum stau lucrurile cu teatrul tradițional? Mai are vreo șansă?

J.K.: Greu de răspuns, pentru că diversele genuri și forme teatrale se întrepătrund. Fără îndoială, locul teatrului tradițional este mai modest decît a fost cîndva, mai întîi pentru că numărul noilor creații dramatice remarcabile, care ar putea stîmîi imaginația oamenilor de teatru sau care să se adreseze individului sau colectivității, este foarte redus. Dramaturgia este în evidentă recesiune în toată lumea. Fără o dramaturgie tradițională este greu de închipuit un teatru tradițional. Un fenomen interesant din acest punct de vedere este prezența neobișnuit de masivă a lui Shakespeare, niciodată nu s-a jucat atîta Shakespeare ca acum, în fiecare an au loc cîteva sute de premiere — începînd din Japonia și pînă în Statele Unite, din Alaska și pînă în Africa Centrală.

B.G.: Vom reveni numaidecît la Shakespeare. Ați spus că teatrul este prezent la televiziune și în diferite tipuri de reprezentări de masă. Într-un asemenea teatru este loc pentru tragedie?

J.K.: Bineînțeles. Părerea des vehiculată cu privire la dispariția tragediei este falsă. Să ne amintim că cel mai mare dramaturg contemporan, autorul celui mai remarcabil teatru contemporan, este Beckett, care a scris un teatru profund tragic. Extinzînd sensul noțiunii, Beckett este scriitorul care s-a apropiat cel mai mult de esența tragicului, de la începutul lumii. (...)

B.G.: Dar Beckett există în ceea ce am denumit adineauri teatru dramatic, în care funcționează o scenă, niște spectatori și niște actori.

J.K.: Nu prea îmi plac aceste împărțiri și definiții. Firește, dacă teatrul dramatic este numai cel în care apare împărțirea în scenă și spectatori...

B.G.: Și în care privim un actor pe viu, nu prin intermediul camerei.

J.K.: Da, dar la Beckett actorii se află uneori după o perdea, nu li se vede decît gura sau doar li se aud glasurile. Ori, cum se întîmplă într-una dintre cele mai importante opere contemporane, **Ultima bandă de magnetofon a lui Krapp**, apare un actor și, ca al doilea personaj al dramei, vocea lui, imprimată pe bandă. Aceste lucruri sînt foarte departe de ceea ce era obligatoriu cîndva în teatru, de aceea aș și evita împărțirea în tradițional și netradițional.

B.G.: Mergeți des la teatru în America? Cum este teatrul american?

J.K.: Nu merg prea des la teatru pentru că sînt bătrîn și bolnav. Sau, ca să reiau formula socrului meu, sînt sănătos la minte și bolnav la trup, dacă ar fi altfel aș merge la teatru. Locuiesc la două ore de New York. Petrec multe luni din an la Los An-

geles, unde teatrele nu sînt prea interesante. Acolo mă duc la teatrele studențești sau la cele așa-zise «off off», care nu sînt bune, ba sînt chiar foarte proaste, dar se întîmplă să fie amuzante, pe așful lor figurează numeroase reluări după modele pseudoavangardiste. Alte experiențe în materie de teatru american nu am.

B.G.: Ce mi-ați putea spune despre dramaturgia contemporană în afară de faptul că este în decadență?

J.K.: Trebuie să mărturisesc, într-un fel cu rușine, că în ce privește dramaturgia citesc mai mult clasici, și anume acele opere despre care intenționez să scriu.

B.G.: E și acesta signum temporis, dacă s-ar ivi niște drame ca acelea ale lui Beckett, desigur le-ați citi.

J.K.: Așa presupun și eu.

B.G.: Cum se prezintă din acest punct de vedere teatrul polonez?

J.K.: Iată încă o întrebare nu prea meritată pentru mine. Ce știu eu cu adevărat despre teatrul polonez? Ultima oară am fost în țară cu un an și jumătate în urmă, acum am văzut **Comediantul** cu Tadeusz Lomnicki, care este un actor uimitor, și ca spirit și ca fizic, un soi de mare mașină teatrală, nu se știe dacă el interpretează personajul sau dacă personajul îl interpretează pe el, apoi un spectacol muzical foarte interesant, pregătit de **Malgorzata Dzielwulka**, pe muzica lui **Żostakowici**, la Conservatorul din Varșovia, și asta e cam tot. Am văzut filme, nu și piese de teatru, nici măcar cele despre care se vorbește mult, cum ar fi **Hamlet IV** a lui **Wajda**. Experiențele mele teatrale datează de treizeci, patruzeci de ani.

B.G.: Credeți că în Polonia teatrul are șansa de a redobîndi răsunetul social pe care l-a avut în perioada lui Octombrie?

J.K.: În momentele de tensiune socială, care sînt însoțite de cenzurarea mijloacelor de informare, teatrul îndeplinește rolul de locuitor: devine tribună politică și tribună socială. Să presupunem că s-ar crea o situație, de altminteri puțin probabilă, în care cenzura clericală ar fi atît de puternică, încît opere privind problema libertății erotice sau libertatea femeii de a decide soarta progenerurii proprii n-ar putea apărea în mass-media. S-ar putea atunci ca teatrul să încerce să înfrîngă această cenzură. Teatrul joacă un atare rol social atunci cînd anumite mesaje informaționale sau însăși comunicarea pe plan intelectual sînt blocate. În multe țări din America Latină, teatrul politic a fost foarte puternic. În Statele Unite — am văzut acest lucru cu ochii mei —, în timpul războiului cu Vietnamul, toate campusurile universitare s-au preschimbat într-un soi de teatru alternativ. În momentele de tensiune, teatrul devine un acumulator.

B.G.: Ce se întîmplă cu teatrul cînd tensiunea lipsește?

J.K.: Atunci teatrul se ocupă de sine. După cîte am aflat, **Hamlet IV** de **Waj-**

da nu este un Hamlet politic și nici unul de moravuri, ci unul estetic, pune probleme ale femeii care joacă un rol de bărbat, ale funcției actorului, ale funcției teatrului ca atare.

B.G.: În teatrul polonez este foarte puternică tradiția celui «a fi în loc de». Este, asemeni culturii poloneze în general, non-metafizic și rareori pur estetic.

J.K.: De aceea nici nu văd ca teatrul metafizico-estetic să aibă un viitor. Dacă la un moment dat se va dovedi necesar sau dacă un alt tip de teatru va rămâne pustiu, poate că un asemenea teatru va dobîndi o rațiune de a fi. Și apoi, în situația care se conturează în Polonia, de limitări financiare și lipsuri privind dotarea, probabil se va ajunge la închiderea multor teatre. Vor rămîne numai cele în care apar pe scenă mari actori. La urma urmei, ceea ce rămîne cu adevărat din teatru, neținînd seama de agitațiile sociale și politice, este arta actoricească. Trebuie să recunosc că, în momentul de față, adevărata plăcere mi-o oferă nu o piesă nouă sau o punere în scenă interesantă, ci un mare actor sau o mare actriță jucîndu-și rolul.

B.G.: Ați pomenit despre primejdiile economice. Există însă și altele: naționalismul, exaltarea națională, reproducerea continuă a martirologiei naționale, exprimarea unor emoții sociale nu dintre cele mai bune. Oare va reuși teatrul să biruie aceste dificultăți de diferite feluri? Oare pentru a se salva va trebui să se comercializeze cu totul?

J.K.: Teatrul naționalist și patriotic, în sensul bun și în sensul rău al cuvîntului, care și-a avut rostul atît în timpul războiului, cît și după aceea, în momentul de față nu poate conta pe un ecou larg. În special din cauză că, în actualele condiții materiale, va fi un teatru intelectual și va fi nevoit să se adreseze intelectualității. Piese patriotice și pseudopatriotice s-au uzat și cred că dînspre partea lor nici o primejdie nu amenință teatrul. Dacă privim spre viitor, atunci vor exista, pe de o parte, un teatru semipornografic, foarte distractiv și la un nivel foarte scăzut, și pe de alta, un teatru elită, de mare actorie și al unor piese foarte bune. Vor exista un teatru asigurînd nevoi foarte joase și unul pentru nevoi foarte înalte, și nimic la mijloc. E prognoza mea personală.

B.G.: Cu cîtiva ani în urmă ați creat formula «teatrul esenței», care și-a cîștigat o relativă popularitate. Această formulă vă e de folos acum, în interpretarea diverselor fenomene teatrale?

J.K.: Ca și în privința altor lucruri despre care am scris, formulei «teatrul esenței» nu-i acord în momentul de față prea mare importanță. «Teatrul esenței» s-ar potrivi cel mai bine cu teatrul și dramaturgia lui Beckett, de asemenea cu fostul teatru al lui Grotowski. În schimb, i se poate aplica lui Kantor numai în măsura în care

motivul morții este în arta lui o obsesie constantă. Dar teatrul lui Kantor s-a îmbogățit din ce în ce și a devenit tot mai impur. Ca în toate formulările de acest fel, «teatrul esenței» a existat în opoziție cu «teatrul existenței», demarcația avea în vedere încercări psihice mai dense decît cele cărora le este supus omul în viața cotidiană. Nu cred că în opoziția esență-existență se poate merge mai departe. Eu însumi mă aflu acum altundeva și mult mai departe.

B.G.: În posteritate veți rămîne probabil ca interpret al lui Shakespeare. Mai e Shakespeare contemporanul nostru? Dacă da, în ce constă această contemporaneitate?

J.K.: Cînd am scris Shakespeare-ul meu contemporan, cu vreo treizeci de ani în urmă, acest caracter contemporan mi s-a părut a fi de natură politică. Chiar și în Anglia, unde tensiunile politice n-au fost atît de mari ca în alte locuri, această interpretare a fost acceptată. Tragediile regale au fost reprezentate drept tragedii ale dobîndirii și pierderii puterii. Metafora Marilor Scări ale Istoriei, fertilă pe atunci nu numai exegetic dar și teatral, a fost întocmai încorporată în diverse puneri în scenă, și în Occident a fost considerată drept una dintre «grilele» viziunii contemporane. A existat însă și o a doua, poate mai importantă. Ea se referea la caracterul contemporan al clasicilor, implicit al lui Shakespeare, atunci cînd funcționează într-un sistem de oglinzi și conexiuni cu dramaturgia contemporană. Shakespeare ne este contemporan atunci cînd intră într-o relație de schimb cu teatrul lui Beckett sau Genet, sau cu cel aparținînd altei direcții, de pildă cu teatrul lui Brecht. Supărătoare pentru mine în clipa de față în ce privește contemporaneitatea lui Shakespeare este tocmai lipsa unei drame sau a unei opere dramatice care ar putea sluji ca sistem de oglinzi în raport cu el. Poate că mă înșel, dar nu văd un astfel de teatru.

B.G.: Atunci, ce dovedesc foarte numeroasele premiere?

J.K.: Explicațiile sînt mult mai banale. Cu dramele lui Shakespeare se poate conta pe succes de public. În Anglia, teatrul shakespearean este, în cel mai bun sens al cuvîntului, turistic. Mii de oameni sosesc zilnic la Stratford ca să vadă un spectacol în orașul lui Shakespeare, de asemenea numeroase festivaluri teatrale mizează pe prezența turiștilor. În ciuda dificultății, Shakespeare rămîne autorul cel mai inteligibil: nu există piesă mai limpede decît *Romeo și Julieta*. O altă cauză a popularității sale, mai serioasă decît precedentă, constă în aceea că, mai mult decît alți mari dramaturgi, Shakespeare poate fi interpretat la modul pur teatral. Poate fi jucat în costume de epocă sau contemporane, cu sau fără decoruri, dezbrăcat sau aproape dezbrăcat, cum este acum

moda în Anglia, într-o manieră de un ciudat eclecticism costumier, în care se amestecă cele de odinioară cu cele de azi. Shakespeare se mlădiază, supunîndu-se atît experiențelor inteligente cît și celor stupide. Este întotdeauna atractiv, deopotrivă pentru regizori și pentru actori.

B.G.: Și Marele Mecanism! În ultimul an am observat o schimbare uimătoare a cursului istoriei. După opinia dumneavoastră, a fost ultima tresărire a Marelui Mecanism sau mai degrabă o negare, o contestare a valabilității lui universale?

J.K.: Mai degrabă o negare. Deși, cînd am văzut la televiziune ce s-a petrecut în România, unde mulțimea striga «șobolan, șobolan» spre elicopterul lui Ceaușescu și apoi cum era extras dintr-un vehicul, apucat de grumaz întocmai ca un șobolan, am avut impresia că Marele Mecanism s-a ivit din nou, cu toată pregnanța. Dar a-l interpreta acum pe Shakespeare prin intermediul Marelui Mecanism, sigur nu se poate.

B.G.: Pentru ce fel de Shakespeare e timpul acum, dacă nu pentru unul politic?

J.K.: Cred că unul dintre cei posibili este cel al comediilor: *Visul unei nopți de vară* și altele, un Shakespeare al ambivalenței sexuale.

B.G.: Sau un Shakespeare supus psihanalizei?

J.K.: Nu, asta nu are nimic de-a face cu psihanaliza, sau nu trebuie să aibă.

B.G.: Ați scris, în Shakespeare, contemporanul nostru, că fiecare epocă are acel Shakespeare pe care îl merită. Dacă am adapta această măsură la teatrul contemporan, cum ar trebui evaluat acesta?

J.K.: S-ar putea să mă înșel, dar după mine epoca de înnoire a lui Shakespeare, anii șazececi și începutul anilor șaptezeci, a trecut definitiv. Și, cu toate că în clipa de față există numeroase puneri în scenă, nu mai există zguduitoarele premiere ale lui Peter Hall, Brook sau Strehler. Așa cum spuneam, nu apare o încordare între Shakespeare și drama contemporană sau teatrul contemporan. Shakespeare este mai degrabă o poziție în repertoriu decît un eveniment artistic. (...)

Traducere: OLGA ZAICIK
(Textul interviului a apărut în revista poloneză «Teatr», nr. 12/1990)

