

Mihai Vasile

vamir51@yahoo.com

Teatrul este un loc al memoriei, al reamintirii

Interviu realizat de Virginia Soare cu regizorul Mihai Vasile, în anul 2009,
despre Teatrul Equinox din Ploiești și despre teatru ca „imago mundi” (fragmente)*

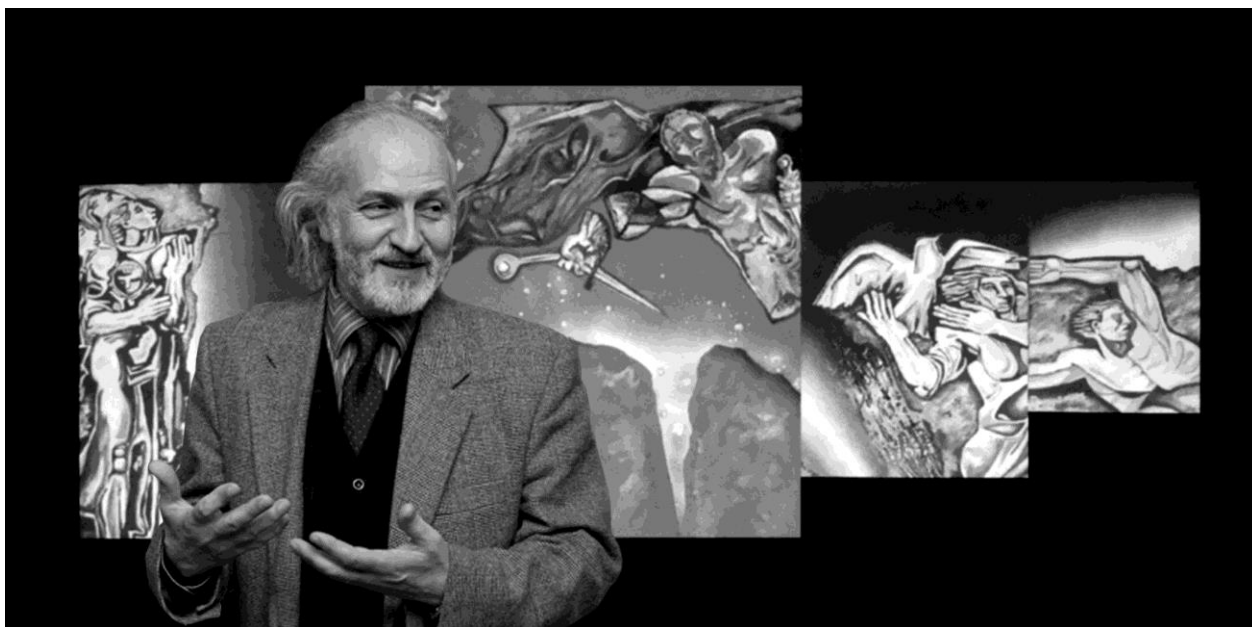
Virginia Soare: *Mi-e greu să încep, altfel decât se face de obicei, acest dialog cu dumneavoastră. Mi-am imaginat în fel și chip acest început dar cred că cel mai corect ar fi să vă întreb direct și dintr-o dată ce este, ce înseamnă teatrul pentru dumneavoastră?*

Mihai Vasile: Pentru mine teatrul nu este un spațiu artificial. El are valoarea reală a locului în care m-am născut sau a aceluia unde viața mea a avut momentele sale de măreție sau cele de deznădejde. În același timp, însă, teatrul este și un loc al evaziunii. Teatrul, poezia, cântecul, rugăciunea sunt tehnici de evadare. Evadarea face parte din natura umană. Artele, în general, se bazează pe această componentă umană, iar teatrul, prin excelență, se folosește de evaziune, de ieșirea din timpul profan, pentru a reda lumi care se află la intersecția dintre real și imaginar. De aceea, pentru mine teatrul nu este un spațiu artificial.

Mi-am amintit de predilecția dumneavoastră pentru Mircea Eliade. Știu că ați afirmat, pe la jumătatea anilor nouăzeci, faptul că, în unele dintre scrierile lui, se află și „rețete” de întoarcere la originile teatrului sau, așa cum ați și spus la un moment dat, „adevărate tratate despre teatru”. Mai sunt astăzi la fel de „consistente” considerațiile dumneavoastră de atunci?

Obsesia asta e mult mai veche. Ea are însă câteva repere foarte clare. Pe la jumătatea anilor optzeci, repetițiile, studiile de scenă, exercițiile mele cu actorii îngăduiau ca martori și prieteni ai

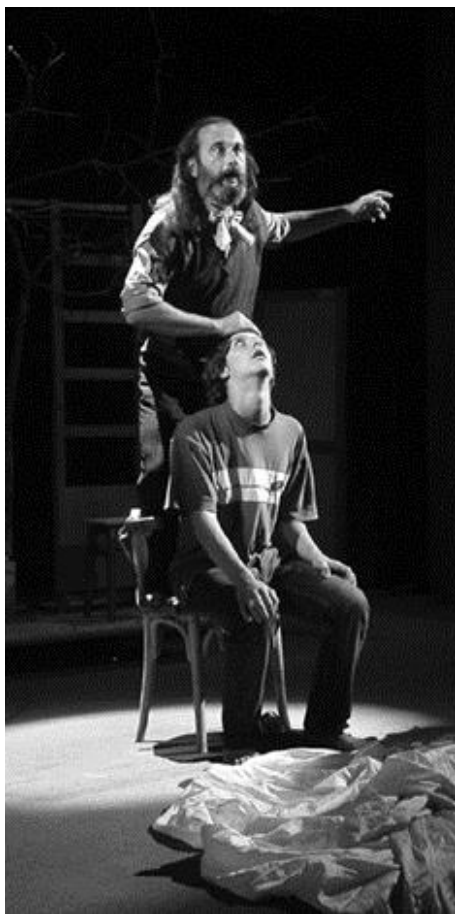
* Traducerea în limba engleză între paginile: 213-232.



mei sau ai teatrului. Printre ei se aflau poeți, muzicieni, plasticieni, dramaturgi, prozatori, regizori mai tineri etc. Nu de puține ori, după ce se stingeau luminile din scenă peste câte un astfel de studiu actoricesc, care impresiona prin magia imaginii și neliniștea prin misterul semnelor, se iscau discuții animate, de care ne mai aducem aminte și astăzi cu nostalgie... Unul dintre acești prieteni ai mei mi-a adus într-o zi a anului 1985, în mare taină, o carte a lui Mircea Eliade. Trebuie să spun că la data aceea, Eliade era prezent în bibliotecile noastre doar cu o selecție de nuvele și cam atât. Cartea pe care prietenul meu mi-o adusese se numea *Nouăsprezece trandafiri* iar el mi-a dat-o spunându-mi șoptit: „aici se regăsește o parte din teatrul tău”. Cartea apăruse la o editură necunoscută mie din Paris, în limba română. Însetat cum eram de informații noi, am devorat-o într-o singură noapte. Cartea mă tulburase foarte tare dar, la sfârșitul ei, nu găsisem, așa cum speram, rețete sau disertații explicite despre teatru. Intrigat, am realuat de câteva ori lectura cărții, dar tot nu eram foarte lămurit de afirmația prietenului meu. Abia în anii nouăzeci, citind mai mult și mai multe de și despre Mircea Eliade, înțelesurile au devenit mai depline.

Și totuși, atunci, în anii optezeci, când ați citit-o și recitit-o, cartea nu a avut și partea ei de influență în teatrul pe care-l făceați?

A avut, desigur, dar nu în măsura în care a avut-o după aceea. Atunci mă mulțumisem să constat că acolo, în carte, regăsisem o idee la care țineam foarte mult și anume faptul că teatrul poate să fie magic și tămăduitor. De altfel, trăind ca și eroii romanului, timpurile acelea ale dictaturii comuniste, m-a „prins” la început mai mult ideea rezistenței prin teatru...



Romanul acesta al lui Eliade a devenit foarte târziu subiect de analiză și dezbateră în cultura română.

Din păcate, el nu a devenit subiect de discuții și în lumea teatrului...

Poate vom aborda și subiectul ăsta în dialogul nostru.

Ar fi interesant...

Deci, după lecturi repetate ale cărții am început să descopăr idei pe care eu și actorii mei le pusesem în practică de câțva timp, plecând de la alte nevoi artistice, de la alte teorii teatrale sau ale antropologiei teatrale. Tema cărții lui Eliade era evidentă: accesul la libertate. La libertatea interioară ca libertate absolută. Un personaj al său chiar spune la un moment dat faptul că „spectacolul este singura șansă de a cunoaște libertatea absolută”. Iar Eliade apasă și mai tare pe idee, spunând că „libertatea absolută” nu are nimic de a face cu libertățile de ordin social, economic sau politic. Pe lângă aceasta, însă, se contura tot mai mult o idee la care meditam mai demult și care, aici, în cartea lui Eliade, prindea contur: „teatrul ca anamneză”, așa cum mi-am intitulat un eseu consistent din una din cărțile la care am trudit în ultimii ani. Deci, teatrul ca anamneză... Despre anamneză știm câte ceva din științele medicale, numai că acolo, termenul a fost

ușor distorsionat. Mai degrabă, ceea ce spune Socrate, într-un dialog al lui Platon, despre anamneză poate clarifica această teorie. Citez din memorie: „Cum nici o parte a naturii nu este străină de celelalte, iar sufletul le-a cunoscut pe toate, nimic nu-l împiedică pe cel ce-și amintește un singur lucru să le descopere pe toate celelalte... Căci tot ce căutăm să știm și tot ce știm nu este decât reamintire.” Iar Platon a și dat definiția: „învățarea considerată ca reamintire se numește anamneză”. Iar Eliade susține în cartea sa: „...anamneza prin gesturi, prin incantații, prin spectacol... Acesta este scopul tuturor artelor: să reveleze dimensiunea universală, adică semnificația spirituală a oricărui obiect, sau gest, sau întâmplări cât ar fi ele de banale sau ordinare.” Există aici o rafinată observație în ceea ce privește arta scenei. Eliade nu abordează cu vehemență întoarcerea la origini a teatrului, așa cum o face, de pildă, Artaud. Eliade nu strigă în piața publică.

De ce anamneză? De ce acest du-te-vino al memoriei? Intuiesc cumva răspunsul dar nu mă pot abține să nu remarc faptul că teoriile, dar mai ales practica dumneavoastră teatrală depășește de multe ori acele granițe întrucâtva nevăzute ale artei teatrului. Există – iată, că pun o a treia întrebare – există o latură obscură a acestei relații spectacol-spectator?

Total pare obscur în această relație. Cel puțin în modelul social din România acestei epoci. Poate este puțin cam dură observația mea, dar, ca om care stă aproape tot timpul în „respirația” publicului, am propriile mele observații și îndoieli. Spun tot timpul și cu orice prilej că degeaba noi, artiștii, nu avem somn și liniște încercând să ne desăvârșim arta, să învingem cât mai multe din rezistențele proprii ființe pentru a fi mai buni, mai performanți, dacă la capătul efortului nostru nu se află nimeni, sau se află cineva care nu este interesat de artă ci doar de divertisment, cineva ale cărui nevoi nu sunt cele ale evadării din real în imaginar, cineva ale cărui credințe nu privesc decât viața imediată. Iată de ce, anamneza de care vorbeam face apel la cu totul altceva din ființa posibilului receptor al artei. Dar, până să vorbim de spectator, putem spune că anamneza se manifestă în felul în care actorii fac acest teatru. Ei sunt cei care trebuie să înțeleagă în primul rând acest lucru. Eu am încredințarea că în fiecare dintre noi se află, așa cum spune Socrate, tot ce știm ca specie umană. Ori, dacă admitem adevărul cumva științific, că teatrul are profunde rădăcini religioase, putem afirma că anamneza este un fel de întoarcere (în noi înșine) la o relație naturală dintre om și divinitate, dar, în același timp descoperind și „instrumentele” jocului. Căci, oricât de riscantă ar părea această afirmație a mea, teatrul ca joc și joacă, așa cum este definit de sociologi (vezi aici și Huizinga cu al său „Homo ludens”) este prezent în anume

momente în viața fiecărui om de pe pământ. Deci, dacă actorii percep corect acest mecanism de reamintire a ceea ce înseamnă ființa lor, arta teatrului nu mai este doar o meserie ci un mod existențial.

În acest context cum credeți că trebuie abordat publicul? Cum credeți că se pot „faza” cele două laturi ale actului teatral: spectacolul și spectatorul?

Nu am nimic împotriva acestor noi tehnici de atragere a publicului către sălile de spectacol, de acest „advertising” – pardon de expresie! Dar, ca și lectura unei cărți, mersul la teatru nu va înceta să seducă, nu neapărat din nevoi sociale, ci din porniri lăuntrice despre care nu se poate teoretiza ușor. Dacă e să ne întoarcem iar, pentru câteva clipe la romanul lui Eliade...

S-ar putea să o mai facem de-a lungul acestui dialog...

Ar fi interesant să o facem pentru că această carte are un „ce” misterios al ei...

Ca toate cărțile mari...

Deci, dacă ar fi să răsfoim și alte pagini ale acestei cărți miraculoase, am da și peste alte afirmații ale lui Eliade puse în gura personajelor sale. Iată, de pildă, ce spune unul din personajele-cheie ale romanului, Ieronim Thanase: „Arta dramatică redevine ce-a fost la început, o artă magică!”

Sigur, teorii asemănătoare s-au vehiculat de-a lungul secolului XX. Dacă ar fi doar să reamintim aici revolta lui Artaud sau tehnicile de lucru ale unor iluștri Brook sau Grotowski. Chiar în raport cu replica din cartea lui Eliade, mi-aduc aminte de virulența lui Artaud: „regia de teatru nu trebuie înțeleasă ca reflex al unui text scris și a proiecției de «dubluri» fizice care se degajă din scris, ci ca proiectare a tot ceea ce poate fi extras din consecințele obiective ale unui gest, ale unui cuvânt, ale unui sunet, ale unei muzici și ale combinațiilor dintre ele.”

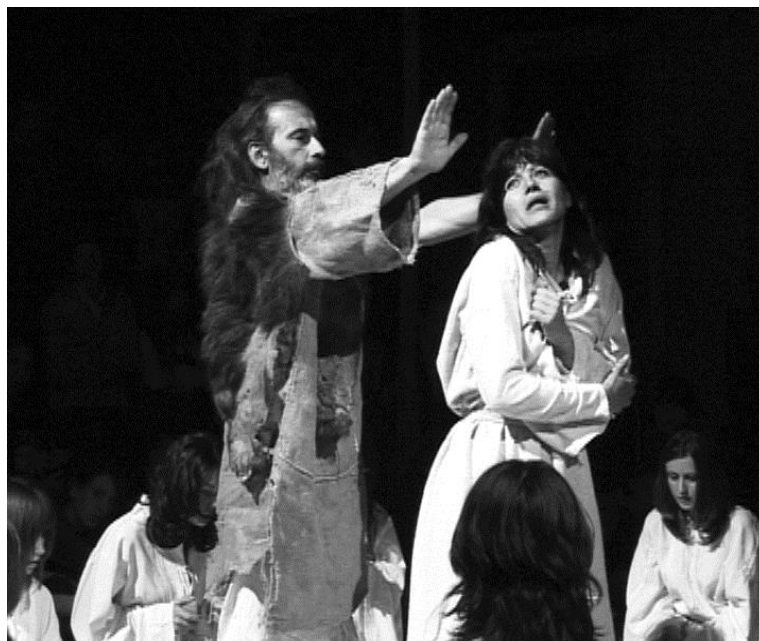
Da... splendidă revolta lui Artaud, care spunea undeva că teatrul nu este un domeniu al psihologicului ci un domeniu plastic și fizic, deci puternic vizual, așa cum intens vizuale sunt ritualurile sau obiceiurile de orice fel și din orice loc și în orice formă s-ar fi păstrat ele până astăzi.

Nu pot să trec, în acest context, peste o afirmație a unui bun prieten al dumneavoastră și al Teatrului Equinox, dramaturgul francez Roland Ménard, afirmație de care am mai pomenit într-unul din dialogurile noastre mai vechi. Îmi permit să o reiau: „Această experiență comună, la care participă atât publicul cât și actorii, mă face să mă gândesc la practicile din mănăstiri sau la ritualurile sacre. Eu – spune domnia sa mai departe – nu sunt deloc o persoană religioasă...”

Ateismul ăsta al francezilor...

... Eu nu sunt deloc o persoană religioasă – spune dl. Roland Ménard – dar cred că această abordare a teatrului este interesantă și concretă mai ales pentru că, deseori, în ceea ce-l privește pe Mihai Vasile, ea s-a manifestat în mod sensibil prin spectacole pasionate...”

Da, este interesant și ceea ce spune mai departe în acest interviu al său, din care ai citat, și anume faptul că o viziune cumva ascetică, idealistă și puternic spiritualizată poate dovedi oricând vitalitatea teatrului.



Dacă ne întoarcem la anamneză, ar trebui să evidențiem și faptul contrariu și anume amnezia, cealaltă parte a acestei ecuații. Se pare că din a doua jumătate a secolului XX și până azi oamenii au intrat într-o anume stare amnezică, stare care a dus la nepăsare, la însingurare...

Eliade consideră amnezia ca fiind pedeapsa capitală a ființei căzute și incapabilă să-și amintească sensul Căderii... De altfel toată trama din romanul *Nouăsprezece trandafiri* se desfășoară în jurul acestei relații amnezic-anamneză: un grup de tineri actori încearcă să resusciteze memoria

personajului principal prin jocul teatral. Ori, eu cred că asta ar trebui să facă teatrul în orice epocă și în orice loc. Să producă reamintire. Mai ales astăzi când, așa cum spui, suntem din ce în ce mai predispuși la amnezie... Să luăm un alt exemplu: lectura. Ce se întâmplă cu noi în actul lecturii? Are loc acel act sublim și profund uman al imaginării. Sigur, o imagine sugerată de text, dar, să nu uităm, o imagine care diferă de la individ la individ. Același lucru se întâmplă și în teatru. Actul imaginării este sugerat de partea vizibilă și audibilă a spectacolului dar imaginarul depășește ceea ce sugerează acestea, iar înmagazinarea, ca să-i spunem așa, este extrem de personală. Nimeni nu poate controla acest fenomen. Nimeni – și mă refer aici la noi, cei care producem actul teatral – nu-și poate închipui cu ce imagine pleacă spectatorul după ce a văzut și auzit spectacolul.

De aici și misterul acestei relații dintre spectator și spectacol...

Exact. Nu putem considera decât prin actul anamnezei această relație. Sigur, nu e de-ajuns, dar poate fi un mod de reflectare asupra acestei relații.

Multe din temele expuse de dumneavoastră la cursurile de actorie și regie de teatru la care am participat la jumătatea anilor nouăzeci, îmi sunt și acum foarte proaspete în memorie. Ca și colegii mei, auzisem vag de Peter Brook, Antonin Artaud sau Jerzy Grotowski. Pe de altă parte ne erau la fel de puțin cunoscute realizările unor mari regizori români, mă refer aici în mod explicit la Andrei Șerban, Liviu Ciulei, Radu Penciulescu sau David Esrig... Dintre toate, însă, mi-au rămas întipărite profund în minte teoriile – dacă le pot numi așa – din eseurile lui Peter Brook. Știu că aveți un adevărat cult pentru Brook...

Nu neapărat un cult, cât mai degrabă mi-a plăcut și încă îmi mai place să cred că mi-a fost maestru, și că am învățat atât de mult de la el. În anii șaptezeci și optzeci, anii formării mele ca artist și intelectual, accesul la opera sa scrisă (celebra sa carte „Spațiul gol”), dar mai ales accesul la teatrul său concret erau ca și inexistente. Am avut noroc cu niște traduceri făcute de George Banu și Mihaela Tonitza-Iordache din mai multe opere ale unor „părinți” ai teatrului, printre care se aflau și multe pasaje din cartea lui Peter Brook. Sigur mai erau și informațiile care ne parveneau pe căi oculte, ca să zic așa, reviste sau chiar cărți venite pe diferite căi din vest, sau de la Vocea Americii și Europa Liberă, posturi de radio care aveau multe rubrici culturale. Deci, Peter Brook emana pentru noi, cei tineri pe atunci, chiar și așa, pe căi indirecte, un fel de

venerație pe care cu greu o puteam struni. Apoi, după 1990, datorită prietenilor pe care le legasem cu artiști din vestul Europei, accesul la aceste informații s-a făcut rapid și consistent. Așa se face că prin 1993 am primit de la Paris o carte a lui Peter Brook, pe care am tradus-o înfrigurat zile și nopți, am dactilografiat-o, ajutat fiind de soția mea, am multiplicat-o și am dăruit-o actorilor mei. Așa, ideile de acolo au putut fi reluate și în temele de la cursuri.

Important pentru noi era faptul că spectacolele teatrului dumneavoastră, dar și repetițiile – mai ales repetițiile – la cele la care am avut acces, confirmau o bună parte din aceste teorii în practica teatrală de aici. Dintre toate se detașa ideea de „loc teatral”. Am putea oare discuta mai pe larg despre acest concept. Doresc lucrul acesta și pentru că, într-un fel sau altul, sunteți creatorul acestui loc teatral care este astăzi Teatrul Equinox.

Tema era veche în cercetările mele. De foarte tânăr am fost fascinat de ritualurile, obiceiurile, tradițiile din spațiul rural cât și – mai ales – de fastul acestora. Copil de țăran fiind, îmi petreceam vacanțele la rudele din acest areal și acolo observam încântat aceste spectacole. Mai târziu toate aceste observații depozitate în memoria mea afectivă și activă au dus la concluzii și decizii importante pentru destinul meu artistic. Constatam, de pildă, că ritualul era o formă de comunicare dar și de comuniune. Oamenii erau împreună în acel moment magic al comunicării cu o divinitate care nu era foarte bine conturată, dar foarte prezentă în actele lor. Ritualul este un sistem cultural construit pe comunicare simbolică. Distinctiv pentru ritual nu este ceea ce spune sau simbolizează, ci faptul că, înainte de toate, face lucruri: ritualul este întotdeauna o chestiune legată de performarea anumitor gesturi și de manipularea obiectelor. De aici rezultă faptul că ritualizarea este, simultan, evitarea vorbirii explicite, ca și a narării explicite... S-a argumentat de nenumărate ori că, în ritual, cuvintele înseși sunt fapte care realizează lucruri.

Cuvintele care atrag după ele faptele, cum îi plăcea lui Nichita Stănescu să spună...

Într-adevăr...

Dar cum s-a cristalizat ideea de loc teatral?

De aici, de la felul în care era „administrat” ritualul, nu a mai fost decât un pas către ceea ce am considerat a fi un loc teatral. L-am considerat, mai întâi un „loc anthropologic”, adică un loc al

desfășurării actelor umane. Am imaginat locul antropologic ca fiind o construcție concretă și simbolică a spațiului, capabilă să oglindească vicisitudinile și contradicțiile vieții sociale și la care se referă toți cei cărora ea le impune un loc, oricât de modest și umil ar fi acesta. Am continuat apoi să analizez spațiul teatral în raport cu spațiul religios creștin, în speță, cu cel ortodox, iar



rezultatele au fost extrem de relevante. O biserică, la fel ca și în cazul unei săli de spectacol, are două spații importante: cel al actului și cel al receptării actului. Și într-un caz și în celălalt raportul dintre cele două spații este aproximativ același: un sfert aparține actului iar celelalte trei sferturi receptorului actului, mai corect spus, în cazul ritualului bisericesc, altarul este partea misterioasă a actului religios care ocupă aproximativ un sfert din suprafața bisericii, are o catapeteasmă puternic ornată de unde ies preoții și officianții cultului, iar în fața acestora se află celelalte trei sferturi din suprafața bisericii ocupate de enoriași, de receptorii actului religios. Același lucru și cu aproximativ aceleași rosturi se petrece și în cazul sălii de spectacol. Un sfert din acest spațiu este ocupat de scenă,

care are, în general o cortină (ca o catapeteasmă) ce face vizibilă sau nu scena, adică spațiul misterios al actului teatral, iar în fața ei se află celelalte trei sferturi din spațiu care aparțin spectatorilor. Asta în cazul teatrelor de tip „cutie italiană”. Și în celelalte cazuri de spații teatrale am găsit corespondențe religioase. Sunt cu toate evidențiate în cartea la care încă mai scriu... Chiar dacă astăzi, în societatea modernă, ritualul pare să nu mai aibă nimic de-a face cu sacrul, el fiind puternic desemantizat, finalitatea lui continuă să rămână scoaterea individului din cadrul cotidian desacralizat și transpunerea sa într-o stare rituală, mai mult sau mai puțin conștientizată.

Se realizează astfel contactul cu grupul, stabilindu-se implicit și o comunicare ce nu mai poate fi considerată decât rituală, de vreme ce ea se manifestă într-un context modificat, rupt de cotidian. Deci relația teatru-ritual se poate explica astăzi și prin asemănările arhitecturale.

A fost dintotdeauna așa?

Evident, nu. Pentru că la începuturi ritualul însuși era o formă de teatru. Apoi teatrul s-a desprins de religie, a devenit profan dar și-a păstrat multe sute de ani legături cu lumea misterioasă a divinului. Încă de la originile sale teatrul „s-a scris pe nisipul” spațiului de joc în antichitatea greacă. El nu-și instala spațiul (*hic* – aici) decât atât cât dura reprezentația (*nunc* – acum). De asemenea, tot de la origini, înainte de a fi o distracție și un gen literar, teatrul a fost o necesitate colectivă. Aici o societate își manifesta și își punea întrebări în legătură cu miturile sale și cu structurile sale într-o relativă independență față de lumea reală. Aici, această societate își putea exprima dramele sale fundamentale fără a pune în joc existența sa însăși, de vreme ce totul nu era decât un joc. Iată similitudini între teatru și religie, similitudini pierdute în ultimele câteva sute de ani, cam de la teatrul medieval, care, în schimb, era forțat religios. Aici este desigur o altă poveste...

Există o relație strictă între loc și actul teatral?

Au existat două momente în istoria teatrului european în care simbioza a fost totală între actul teatral și arhitectura locului teatral. Este vorba de Grecia antică (secolul al V-lea înainte de Hristos) și Anglia din perioada reginei Elisabeta I. Aceste teatre grecești și elisabetane înglobau scena și sala într-un spațiu unic deschis către cerul liber în cea mai simplă expresie a locului evenimentului dramatic. În aceste două cazuri teatrul mai păstra legături nevăzute cu naturalul începuturilor.

Chiar și atunci când se joacă în interiorul unei clădiri special amenajată pentru spectacol, teatrul trece dincolo de ziduri. Eu cred că spațiul teatral nu are o veritabilă rezonanță decât proiectat într-un alt spațiu, difuz și de necontrolat, care este imaginarul publicului.

Întocmai. Ceea ce mi se pare relevant este faptul că similitudinea dintre spațiul teatral și cel religios este astăzi frapantă, așa cum spuneam mai devreme, în cazul „cutiei italiene”, spațiu

teatral care introduce „ruptura” dintre scenă și sală și care, în ciuda tuturor crizelor pe care le provoacă, supraviețuiește și astăzi. Ciudat este că el nu apare în țări cu puternice rădăcini teatrale, precum Anglia lui Shakespeare, Spania lui Calderon sau Franța lui Corneille sau Molière, ci într-o țară – Italia – fără o literatură și mișcare dramatică notabilă (vorbit aici de secolul al XVII-lea), politic aservită și fără libertate de expresie dar în care, este-adevărat, cu ceva timp în urmă, se inventase o formă teatrală unică și irepetabilă și anume *commedia dell'arte*. Pentru a încheia cu acest capitol și ca o explicație în plus pentru similitudinea de care vorbeam, nu trebuie uitat faptul că Italia era, la vremea aceea, cum este și astăzi, de altfel, capitata unei religii puternice și larg răspândite – catolicismul...

Fascinantă această călătorie prin memoria teatrului. S-a vorbit, în cazul teatrului pe care-l faceți dumneavoastră, despre o prea accentuată „corporalitate”. Așa cum discutăm mai devreme, ați pus întotdeauna accent pe reprezentarea corpului prin studii de scenă dintre cele mai diferite pentru ca actorul să „lupte”, așa cum spunea Grotowski, împotriva „rezistențelor trupului”.

Spun totdeauna actorilor mei că trupul nu este altceva decât o casă. Dar, ca orice casă, el trebuie îngrijit, ordonat pentru a putea fi „locuit” confortabil. De aici și ideea că dintr-o „casă dezordonată” nu se pot emite semne coerente către lume. Vorbim aici de actor și nu de personaj, pentru că în cazul personajului am văzut unde s-a ajuns prin explorările atât de profunde ale lui Samuel Beckett. Deci, un trup nestăpânit corect nu poate rosti corect, nu se poate arăta corect, înțelegând prin corectitudine angajarea actorului în demersul său de a descoperi personajul. Iar relația aceasta actor-personaj este un caz unic de auto-creație în domeniul artelor. Pentru că, ne întrebăm uneori, ce vedem pe scenă? Un actor sau un personaj? Așa cum scriam într-un eseu pe care l-am publicat de câteva ori prin reviste și care se numea „Teatrul ca re-materializare”, spectatorul percepe, pe rând, când un personaj i-real când un actor i-realizat, adică spectatorul apreciază, la un moment dat puterea personajului, iar la un alt moment dat performanțele actorului. Corpul din carne și oase al actorului suferă, pe rând, o des-cărnare și o re-în-carnare imaginare. Această transgresie, traducere sau, cum vrei să-i spui...

... *translare*...

...exact, *translare* a unui personaj abstract, „de hârtie”, cum îi mai spun eu, scris într-o carte sau pe o hârtie, într-un personaj viu este un lucru miraculos și care, cred eu, a dus, într-un fel sau altul

la limbajele moderne ale teatrului.

În ce măsură modernitatea teatrală, care pune din nou în discuție „reprezentarea”, regândește ea statutul corpului pe scenă?

Antonin Artaud a fost, fără îndoială, cel care a plasat această chestiune în centrul unei întregi reformulări și refondări a teatrului secolului XX. Căci critica sa adusă iluziei teatrale participă la re-evaluarea corpului, corp pe care tradiția teatrală de până la el l-a instrumentalizat, aproape exclusiv, în profitul cuvântului. Această re-gândire a corporalității participă la repunerea în cauză a scenei și a separării convenționale dintre realitate și imagine, tipică pentru teatrul burghez care le menține pe fiecare în locul său și paralizează efectele transgresive ale ficțiunii. Dintr-o singură lovitură, Artaud vrea să transforme iluzia în adevăr, în real, cu scopul de a provoca un public, care de obicei este pasiv. „Reprezentarea” teatrală, felul său de a „întemnița” ficțiunea, trebuie să treacă în planul al doilea pentru a putea elibera energiile publicului. Artaud dorește o contaminare prin spectacol și descrie acest flux de corporalități care nu trebuie să lase pe nimeni indiferent. Scena nu mai este un loc unde corpurile se re-prezintă. Ea este un spațiu al circulării și activării pulsuniilor. Artaud crede într-un „limbaj corporal” care exprimă adevărul primitiv al corpurilor. Pentru a legitima această ruptură cu tradiția, Artaud caută (ca de altfel și alți moderni) un model extra-occidental. Admirația sa nedisimulată pentru dansul balinez, descoperit la o expoziție colonială, organizată în 1934 la Paris, îi furnizează argumentele dramaturgice. El vede aici, în acest spectacol exotic pentru burghezia occidentală, atât artă totală, care reunește muzica, dansul și istoria, cât și valorizarea gesturilor „active”. Evident, Artaud se înșela când teoretiza despre libertatea corporală din dansul balinez. Pentru că, în spectacolul oriental, mișcărilor, gesturile sunt puternic codificate, dar din această „neînțelegere”, ca să-i spun așa, Artaud a radicalizat ideea reprezentării scenice a corpului...

De aici și admirația nedisimulată a lui Brook și Grotowski pentru Artaud...

Peter Brook a „convertit” furia lui Artaud în joc și libertate de creație a actorilor, pe când Jerzy Grotowski a încercat să creeze un actor al ritualului, un actor care să se „auto-penetreze” ca să-l cităm exact, un actor care să sufere, *hic et nunc*, toate avatarurile personajului. În fond, despre ce se vorbește mereu în teatru? Despre cum un actor se „pune în pielea personajului”. Urâtă

expresie. Și inexactă. Ca și cum personajul ar fi un fel de șarpe care a fugit din pielea lui... Nimic mai inexact! Pentru că, în cazul ăsta, nimeni n-ar mai trebui să joace teatru, pe motiv că „avem un



Hamlet. Cel jucat de Laurence Olivier, de exemplu, de Ștefan Iordache ori Innokenti Smoktunovski. Gata! Avem pe cineva în pielea personajului!” Eu cred că oamenii fac teatru pentru că, atunci când, în momentul astral al vieții lor, se întâlnesc, subliniez „se întâlnesc” cu un personaj cu care rezonază, care îi provoacă, ei bine, atunci, oamenii aceia care fac teatru, dau personajului acesta tot ce înseamnă viața lor: de la corpul lor de carne, oase, sânge etc., până la experiențele lor de viață, cultura lor, emoțiile și sentimentele lor. Altminteri, vorba lui Peter Brook, pui acolo o tehnică în loc de un sentiment și gata!, i-ai păcălit...

Teatrul, nu numai ca scriere ci și ca spectacol, înseamnă ficțiune, înseamnă transcenderea către lumi imaginare. În ce măsură astăzi ficțiunea are vreun rol în viața de zi cu zi a oamenilor?

Cititorii de literatură continuă să citească, în ciuda faptului că sunt conștienți de faptul că textul pe care-l citesc este o ficțiune. Același lucru se întâmplă și cu spectatorul de teatru sau de film. Faptul că avem nevoie de această „stare extatică”, prinși și totuși detașați de propria noastră realitate, derivă din inabilitatea noastră de a fi prezenți față de noi înșine. Samuel Beckett cu al său Malone spune: „Live or invent” (trăiește sau inventează). Pentru că noi nu știm ceea ce urmează a fi trăit, trebuie să inventăm ceea ce scapă percepției imediate. Platon reproșa poezilor faptul că mint și îi exila din republica lui ideală. Sir Philip Sidney, un desăvârșit poet, unul dintre cei mai interesanți contemporani ai lui Shakespeare, spunea că „poetul... nu afirmă nimic, deci nu minte niciodată”, deoarece el nu vorbește despre ceea ce este, ci despre ceea ce ar trebui să fie, iar această formă de suprapunere este diferită de minciună... Ficțiunea și ficționalizarea presupun o dualitate, minciunosul trebuie să ascundă adevărul, dar adevărul este potențial prezent în măștile care-l ascund. În ficțiunile literare, lumile existente sunt suprapuse și, deși mai pot fi recunoscute în mod individual, ele sunt amplasate într-un context care le de-familiarizează. Astfel, atât minciuna cât și literatura conțin două lumi: în cazul minciunii este încorporat adevărul dar și scopul pentru care el trebuie ascuns; iar în cazul ficțiunii literare este încorporată o realitate ce poate fi identificată, care este supusă unei alterări imprevizibile. Teatrul, ca spectacol nu poate să se sustragă acestei... „realități”, ca să-i spun așa, acestui principiu al ficționalizării. Spectacolul nu-i „minte” pe spectatori, pentru că în ficțiunea scenică se află și realitatea la care face referire ficțiunea...

Într-un fel, este ceea ce ai afirmat mai devreme în cazul binomului actor-personaj. Actorul, ca ființă vie și reală se întrupează, dă trup unei... ficțiuni.

Întocmai. Cred, de aceea cu putere, că teatrul, ca spectacol, este prin excelență un loc al ficțiunii, pentru că el operează cu elemente ale realului foarte recunoscutibile: trupurile actorilor, decorurile și însuși locul de desfășurare a acțiunii dramatice. Toate acestea sunt reale. Pe baza și cu ajutorul lor se creează ficțiunea. În același timp, acest „balet” între realitate și ficțiune devine un joc periculos, cu consecințe dintre cele mai dramatice. Scriam undeva despre o mărturisire a lui Eugen Ionescu care, copil fiind, trăia spectacolul ca pe un adevăr mai adevărat chiar decât natura însăși. În momentul în care, însă, a descoperit ceea ce se afla în spatele spectacolului, toată această sceno-tehnică, corporalitatea actorilor, materialitatea brutală a decorurilor, dezamăgirea lui a fost totală. A și afirmat, de altfel, că teatrul i se pare în mod esențial impur. Că ficțiunea teatrală este amestecată cu elemente care-i sunt străine, că ficțiunea teatrală este o ficțiune imperfectă...

Pare, mai degrabă, o remarcă a lui Borges...

Se pare că acest sentiment al impurității l-a făcut pe Eugen Ionescu să scrie teatrul pe care l-a scris.

Ne învârtim de ceva vreme în jurul acestui element esențial în teatru și anume, actorul. Cu toată zestrea lui de înțelegere, cu toate tehnicile sale de seducție, cu toată cultura sa etc. Știu că aveți un cult pentru actor, pentru ce înseamnă el în economia spectacolului și nu numai...

Actorul este totul. Se aud fel de fel de lucruri în teatru, ca de pildă că un text bun, jucat prost este un dezastru dar și că un actor bun poate salva un text prost... Mărturisesc că nu am trecut prin nici una dintre variantele de mai sus. Eu cred doar că actorul este, ca să-l citez din memorie pe Haig Acterian „acea carne care trebuie să reziste tensiunilor de idei, de patimi eroice și ritmuri transcendente, care nu poate primi spiritul artei divine decât dacă este pregătit.” Din momentul în care, în urmă cu aproape trei decenii m-am hotărât să-mi fac un teatru al meu în care să-mi pot elibera nălucirile, am decis că mai întâi de toate trebuie să „construiesc” actorii care vor popula aceste năluciri. Adică să-i fac să înțeleagă ce se întâmplă cu ființa umană în momentul magic al întru-chipării. Și atunci am impus niște principii (uneori, ca orice principii, cam rigide). Primul și cel mai important era cel care se referea la studiu. Studiu de orice fel, dar mai ales studiul trupului, a punerii acestuia în relație cu sine însuși și apoi cu lumea din preajmă. De-a lungul

existenței teatrului nostru, importante și de neuitat nu au fost în mod special niște spectacole ci, mai degrabă, studiile de orice fel. În mod special cele de mișcare au fost cele care ne-au rămas și acum în memorie...

Adică partea pe care publicul n-o știe...



Și nici nu trebuie s-o știe. Măcar atât să păstrăm și noi pentru noi. Pentru că în momentul întâlnirii cu privirile și respirația publicului, tot ceea ce face un actor în scenă nu-i mai aparține, devine, ca să zic așa, un bun public...

Teatrul se transformă, astfel, într-un fel de laborator. Ca în cazul lui Grotowski sau Brook.

Uimitor este faptul că pe la mijlocul anilor șaptezeci, când am ajuns la aceste concluzii în ceea ce privește teatrul, nu știam mare lucru despre cei doi, așa cum nu știam mare lucru despre teatrul occidental în general. Nu aveam, așa cum am mai spus, acces la acest tip de informații. La mine

totul a venit din necesități interioare. A fost ca o revelație. Am făcut mai întâi experiențe pe mine însumi. Apoi am început să-i provoc și pe alții. Eram tineri. Nu aveam nimic de pierdut. Aveam în față o viață pe care încercam să o umplem și cu aceste noi experiențe. De ce nu? A venit apoi momentul acela de magie, când împreună cu câțiva prieteni, artiști din diverse domenii, ne-am adunat, ca din întâmplare, la echinoxul de toamnă al anului 1980 și am pus la cale un fel de studio artistic inter-disciplinar, unde teatrul avea o mare importanță și unde am putut să explorez în voie, împreună cu tinerii mei colegi de atunci, acest nou mod de a face teatru. Din momentul acela totul a devenit, așa cum se spune acum, istorie...

Nu cred, totuși, că a fost simplu...

Nici n-am spus asta.

Un teatru trebuie organizat, are un program, are proiecte, este, așa cum spuneți mai adineauri, un bun public...

Chiar dacă la început n-a fost decât bucuria jocului, greul a urmat după aceea... E prea mult de povestit... Vorba lui Steinhart: „Via Crucis e mai degrabă un maidan pietros, bogat în bălării și spurcăciuni, un urcuș greoi.”

Pe ce anume s-a bazat creația dumneavoastră teatrală? Ce anume a determinat un alt mod de a gândi teatrul?

Păi, nu știu dacă e un alt mod de a gândi teatrul...

Reformulez...

Nu e cazul... Am înțeles ce vrei să spui. Numai că nu mi-am dorit să fac altfel decât au făcut sau făceau alții teatru. Am vrut, ca orice alt artist, să fiu eu însumi. Cred, totuși, că ceva, altceva, a fost... Încă de pe vremea începuturilor mele regizorale, oamenii începuseră să-și piardă (iar azi, aproape că discută cu teamă sau dispreț despre acest lucru) patetismul; însușirea, ca să zic așa, de a fi patetic. Ba, datorită filmelor americane la care ne uităm zilnic, a devenit chiar vorbă de ocară... În fine... Deci, am început să ne pierdem, sau mai bine zis să ascundem cât mai bine, această însușire cu care ne-a înzestrat Creatorul...

Se întâmplă lucrul acesta și datorită „abuzului” de patetism, a cabotinismului, a snobismului cu care unii dintre semenii noștri își pigmentează relațiile cu lumea...

Se prea poate. Esențial este că nu mai știm ce este acela patosul, ce este acela patetismul... Ei bine, patosul, patetismul nu au murit. Chiar ascuns foarte bine, el poate fi activat oricând. Asta o poate face foarte bine muzica. Îmi aduc aminte de o întrebare retorică pe care și-o puneă cu voce tare Sergiu Celibidache, atunci, prin șaptezeci și unu, când a revenit în România și a trebuit să răspundă la niște întrebări idioate puse de o oarecare din televiziune: „Ce este muzica!? – se întreabă el. Nu este nimic! E ceva care devine. Și pleacă. Deci nu se poate capta pe un suport static ca discul, ca fotografia, nici ca memoria... Muzica cunoaște un fenomen care nu se întâmplă în celelalte senzații materiale ale simțurilor noastre; muzica cunoaște fenomenul de octavă. Octavă – adică dublul frecvențelor infraroșului sau ultravioletului nu mai cad în sectorul perceptibil omenesc. Or fenomenul de octavă este un fenomen referențial cosmic. Peste octavă nu există nimic. Or, este ceva în muzică care atinge omul unde nu-l poate atinge nici cel mai profund gând. Și totuși este real...”

Impresionant. Adică, iată, o demonstrație științifică a unui sentiment, a unei emoții...

Exact. Deci oamenii își pot ascunde felul de a fi patetici, dar nu-și pot reprima patetismul atunci când el se manifestă. Iar teatrul, prin excelență, este un loc al patetismului, al acelui patetism creator... Nu degeaba teatrul antic grec a mizat pe *katharsis*, adică pe purificare prin milă și spaimă... Nu degeaba în peste două mii de ani de teatru așa zis cult, s-au scris și s-au întruchipat întâmplări care au născut emoții puternice și au activat această însușire profund umană care este patetismul. Acest lucru mi l-am dorit de la început. Sigur, ești predispus trucajelor, tehnicilor de seducție etc. etc... Dar mi-am dorit cu toată puterea



ca spectacolele mele să fie patetice, să lase urme adânci în memoria afectivă a contemporanilor mei. Numai Dumnezeu poate ști cât am reușit sau dacă voi reuși...

Sunt mulți aceia care, văzând spectacolele și creațiile cinematografice produse de Teatrul Equinox, au avut puterea să spună că aici se petrece ceva special, că aici este vorba de un „fenomen”...



Am un bun prieten care, știind o bună parte din lucrurile acestea, mi-a declarat fără echivoc: „până la urmă, ceea ce faci tu acolo nu este doar teatru în accepțiunea generală a cuvântului”.

Acum la încheierea acestui îndelung dialog, am o altă perspectivă în ceea ce privește această lume a teatrului. Relația pe care această artă atât de veche o are cu realitatea dar și cu lumea imaginară, face ca ea să fie întotdeauna un loc al seducției, al misterului...

De foarte multă vreme am fost frapat, sedus, chiar, de o povestioară pe care, de când am aflat-o n-am mai putut-o uita. Noi nu avem multe date despre cum se desfășurau în antichitatea greacă spectacolele de teatru, nu știm cum jucau actorii, cum se pregăteau pentru spectacolul de teatru, dar povestioara asta ne poate spune foarte multe. Un actor (pentru că atunci, ca și multă vreme după aceea, doar bărbații aveau voie să joace teatru) juca personajul Antigona, cea care face gestul acela măreț și riscant totodată de a presăra pământ pe trupul fratelui ei mort și condamnat să fie lăsat pradă vulturilor. Antigona plătește cu viața superbul ei gest. Ei bine, actorul care interpreta rolul Antigonei, se spune că a jucat tot spectacolul, având asupra sa urna cu

cenușa (reală!) a fratelui său mort. Pentru el, legătura cu acest obiect, cu acest semn al relației concrete dintre el și fratele său era foarte importantă. Îi dădea, cred eu, acea forță de a crea și re-crea o dramă care era și a lui. La epoca aceea, pesemne, problema relației dintre real/realitate și orice altceva (orice nume ar purta) era foarte vie, foarte prezentă în actul teatral. Eu cred că aceste două mari tendințe din istoria mai veche sau mai nouă a teatrului și anume, pe de-o parte, teatrul care reproduce, într-un fel sau altul, fidel realitatea, iar, pe de altă parte, teatrul ca exercițiu de stil, ca o comunicare spirituală, au existat dintotdeauna, fără ca ele să se excludă una pe cealaltă. Eu cred cu putere că arta are tot timpul de înfruntat epoca în care ea se manifestă, pentru a face posibilă percepția sa cu mai multă claritate de către oameni. Pentru că oamenii au o nevoie instinctivă de artă. Poate și de aici, din această nevoie, pornesc și efectele negative, surrogatele artistice, *kitsch*-ul. De aceea, sunt convins că dacă arta nu ne ajută să înțelegem mai bine sensul existenței noastre, dacă nu ne poartă dincolo de ceea ce percepem imediat, superficial și în grabă, ea nu este decât un joc gratuit, un gest plăcut dar frivol...^{**}

^{**} Întregul dialog poate fi citit în Mihai Vasile, *În căutarea armoniei pierdute*, pp. 64-94, volum apărut la Ploiești, Editura Karta Gaphic, 2016.