

Un teatru de reinventat

Dragă Michel Tanner, îmi face plăcere să vă revăd întorcându-mă de la Paris, unde, deși lumea bună teatrală era deja plecată la Festivalul de la Avignon, am avut totuși ocazia să văd două mari succese ale ultimei stagiuni: *Copenhaga* de Michael Frayn la Théâtre de Montparnasse și *Atelierul de Jean-Claude Grumberg* la Hébertot. Am fost oarecum surprins să văd doi regizori de prestigiu - Michael Blakemore și, respectiv, Gildas Bourdet - punându-se necondiționat, din proprie voință, în slujba textului, să văd actorii plindu-se cu atenție pe intențiile autorilor, care mijeau din umbra replicilor. Totul era făcut, ca să spun așa, ad majorem auctoris gloriam. Credeți că e vorba despre o întoarcere la respectul față de text și față de autor, că regizorii renunță la dictatura lor atât de îndelungată în favoarea autorului, care acum revine din exil?

Părerea mea este oarecum la mijloc, și afirm aceasta într-o manieră intenționat paradoxală. Cred că ceea ce ați văzut la Paris reprezintă destul de exact realitatea a ceea ce înseamnă astăzi teatrul privatizat. Marele text al lui Grumberg, care este realmente foarte elocvent, alături de unul dintre stâlpii teatrului comercial anglo-saxon, Frayn. Mai sunt mulți alții. Spectacolele acestea - chiar și minunatul Grumberg, care ne-a încântat pe toți atunci când a fost scris, adică în 1979 - reprezintă acum exemple tipice de teatru de divertisment.

Este adevărat că, în cazul spectacolului *Atelierul*, se miza pe dorința comună a spectatorilor de a vedea "o felie de viață", personaje de toate zilele, fiecare cu micul său destin etc. În schimb, *Copenhaga* era un proiect îndrăzneț, pornind de la o temă sofisticată, nici mai mult, nici mai puțin decât principiul incertitudinii din fizica cuantică aplicat relațiilor interumane. Am văzut un public supus unei încercări deloc ușoare, care se arăta cooperant, gata să învețe, gata să pornească spre necunoscut. Nu vedeți în asta o recrudescență a plăcerii pentru replica inteligentă, pentru spiritul

Dialog cu Michel Tanner, directorul teatrului "La fabrique de théâtre" din Mons, regiunea Hainaut, Belgia. Acest dialog a avut loc, în elegantul sediu al teatrului condus de regizorul Michel Tanner, vineri 17 iulie 1999, cu ocazia vizitei în Belgia a colaboratorului nostru Adrian Mihalache.

Imagine din *Bacantele* de Euripide, în regia lui Michel Tanner



foto: Chantal Bouchière

vioi, scripitor, pentru ceea ce englezii numesc "the wit"?

Cred, în primul rând, că Parisul nu este exemplul cel mai bun pentru viața teatrală de astăzi. Cel puțin, nu pentru teatrul care-mi stă mai mult la suflet. Publicul - în provincie, nu la Paris - este un public captiv, un public de ostatici. La noi, în Belgia, nimeni nu poate afirma că ar exista un public fără componenta sa studioasă, omogenă, formată din elevi și studenți. Dacă nu ai studenți în sală, atunci nu ai pe nimeni. Deci, proiectele noastre trebuie să fie legate de programa școlară. Direcțiile școlilor, profesorii ne spun: "Suntem de acord să venim la teatru numai dacă ne oferiți un Marivaux, un Racine, în extremis un Ionesco sau un Beckett". În nici un caz un autor contemporan ca Grumberg sau Paul Émond, autori pe care nu-i cunoaște nimeni și de care nu-i pasă nimănui, nefiind studiați în clasă.

Ar fi vorba, așadar, de un certificat de calitate, de un fel de acreditare.

Constrângerile de tot felul ne impun simplificări: numim "clasic" ceea ce se învață la școală. Conceptul garantează nu calitatea, ci audiența.

Nu cădeți atunci în capcana didacticismului? "Iată ce trebuie jucat, iată cum trebuie jucat!"

Acesta este un pericol, într-adevăr. Nu cred că am reușit să scap.

Sunteți cunoscut prin felul autoritar în care conduceți teatrul și este firesc să fiți autoritar, de vreme ce țineți la stil. Nu sunteți tentat să extindeți această autoritate la nivelul publicului? Teatrul subvenționat ar putea ajuta la realizarea unei utopii: publicul, această parte integrantă a spectacolului, să nu mai fie lăsat la voia întâmplării, să fie selecționat așa cum se face cu actorii. De ce un simplu bilet de intrare să dea dreptul de a asista la spectacol? Spectatorii ar trebui admiși pe baza unei audiții organizate de regizor, astfel încât să nu intre decât cei care împărtășesc valorile și stilul spectacolului.

Această idee năstrușnică este, într-adevăr, tentantă, tocmai pentru că nu este realistă. Să nu uităm însă că rolul meu este și să-i fac pe oameni să iubească teatrul, să-i fac să spună: "Iată, teatrul înseamnă și asta, și asta...". Trebuie să le arăți oamenilor că teatrul este ceva amuzant și că poți fi distractiv chiar atunci când joci clasici. Mie îmi place să arăt partea de dramă, chiar de tragedie, care se află în comediiile cele mai ușoare. Nu mă interesează să fac publicul să gândească, vreau însă ca, prin spectacol, să-i aduc în conștiință o serie de lucruri ascunse în inconștientul său - indiferent că acesta este de tip freudian sau jungian, nu contează. Aș dori ca spectatorul - noi am vorbit despre public, dar am înțeles mereu prin asta spectatorul - să nu iasă de la spectacol așa cum a intrat. Dar nu vreau nici să-i încarc conștiința, în bine sau în rău, vreau pur și simplu să-i o modific, să fac să-i apară, măcar pentru o secundă, lucrurile pe care le-a îngropat în uitare din voia lui sau din cauza presiunii mediului.

Ceea ce spuneți se apropie de dorința lui Rimbaud ca arta să schimbe viața. Dar, dacă vreți să-l modificați, să-l modelați pe spectator, ar trebui să-l cunoașteți foarte bine din start. Cum adaptați repertoriul teatrului pe care-l conduceți la specificul comunității în care sunteți integrat?

Cred că suntem de acord asupra faptului că teatrul este o artă minoritară. Subliniez: minoritară, nu elitară. Pe de altă parte, suntem mai puțin de acord asupra faptului că oamenii care intră într-o sală de teatru trebuie în mod obligatoriu să știe ce au venit să vadă. Eu lucrez asupra formei, propun un tip de lectură. Actul de a participa la un spectacol este un act conștient, de voință. Prin

urmare, spectatorul știe, sau crede că știe, de ce a venit acolo.

Atunci nu-i propuneți spectatorului decât piese pe care acesta le-a mai văzut sau le-a citit. Vreți să-l faceți să regândească ceea ce deja știe.

Ca urmare, un contact prealabil cu spectatorul este absolut necesar. *Cum realizați acest contact în afara evenimentului teatral propriu-zis? Printr-o echipă de animatori. Pe care tot dumneavoastră o "puneti în scenă"?*

Ar fi imposibil. Un animator trebuie să fie un mediator. El face parte din echipă, poate fi scenograful, un actor, regizorul, nu contează cine. El propune o lectură posibilă, lectura lui, asupra spectacolului.

Nu este aceasta funcția criticului? Diferența dintre critic și mediator constă în primul rând în aceea că primul este complet străin procesului de creație. Altfel, ar fi o catastrofă. Un critic n-are nimic de a face cu discursul artistic. El nu are o perspectivă artistică, ci una culturală. Cred că trebuie neapărat să distingem demersul artistic de cel cultural.

Care ar fi criteriul distinctiv? Cum să trasăm demarcația dintre artă și cultură?

Să fim foarte limpezi: cultura este inamicul artei.

Argumentați!

Demersul artistic este în mod necesar individual, este o frenezie individuală raportată la existent. Este un demers...

...care creează discontinuități în țesătura semnificațiilor, care propune o lume aparte, autonomă, distinctă de ambientul simbolic.

Aș merge până la a afirma că demersul artistic trebuie să preceadă discursul sociologic, ca și pe cel politic. Dacă arta nu vine înaintea politicii, ea este condamnată să se pună în slujba lui...

...și să devină propagandă. S-a văzut asta de mult. Totuși, s-a văzut și artă propagandistică de calitate. Și, în cazul acesteia, discursul politic preceada demersul artistic.

Tocmai am văzut o piesă de Brecht pusă în scenă ca pe vremea lui Brecht.

Nu mai ține, nu-i așa?

Ei bine, am plecat la pauză. Eu, care sunt fiul lui Brecht, nota bene!

Ca orice fiu, vă ucideți tatăl pentru a vă putea maturiza?

Bineînțeles, răspunsul este da! Dar, în plus, găsec că este penibil să montezi Brecht ca în 1956, cu teoria distanțării, cu song-uri, cu proiecții de imagini. Eu, care am văzut toate



foto: Chantal Bouchière

O altă „bacantă” a lui Tanner

marile spectacole brechtiene la timpul lor - **Opera de trei parale, Coriolan, Omul cel bun din Secuian** - ajung să spun "ce-o mai fi și cu această prăfărie?". Dar recunosc că, pentru criticii interesați de istoria culturii, toate acestea au un aer prestigios, remarcabil.

Ați ocolit oarecum întrebarea. Nu despre valabilitatea montărilor brechtiene era vorba, ci despre supra-viețuirea unui teatru care se recunoștea deschis ca fiind de propagandă.

Când îl recitim astăzi pe Brecht, analizăm cu totul altceva decât ceea ce părea esențial în epoca sa.

Opera lui Brecht este deci destul de bogată pentru ca să subziste destulă substanță vie după ce s-a extirpat tot ceea ce este atrofiat?

Putem spune același lucru și despre Sofocle, despre orice dramaturg care a scris coruri. Corul este propagandă, vocea Puterii. Toată lumea o știe.

Nu este corul vocea domnului "Toată lumea"?

Nu, este vocea Puterii. Dacă n-ar fi așa, corul n-ar fi omogen. Nu e vorba decât de bătrâni, de fecioare etc. Nu există un amestec de tipuri, de aceea vocea corului nu este vocea omului mediu.

Corul este expresia doxei, a locului comun general acceptat.

Exact. Să încercăm să deslușim astăzi care era latura inconștientă care a subîntins opera celor trei tragici greci - Eschil, Sofocle, Euripide - la nivelul corifeului, al lui Tiresias, la nivelul corului, toate aceste recurențe care apar în tragedii. Îți pui problema: "era oare autorul credincios, era pios, credea în existența lui Dumnezeu?". De exemplu...

O clipă! Văd că reformulați problemele fundamentale ale tuturor timpurilor nu în limbajul antichității, care era cel al tragicilor greci, ci în limbajul ideologiilor contemporane cu noi.

Îmi asum cu dragă inimă această opțiune. În caz contrar, aș fi asemenea celor care continuă să facă Brecht ca în anii '50, ceea ce am convenit că nu ne mai interesează.

Ați realizat un spectacol cu o piesă pe care puțini oameni de teatru îndrăznesc să o abordeze, Neagușătorul din Veneția. Care sunt problemele timpului nostru, pe care le-ați abordat montând această piesă?

În **Neagușătorul din Veneția** este vorba despre gestionarea diferenței. Am vrut să insist asupra falsului, asupra falsei realități a stării de lucruri, asupra personalității false a oamenilor. Mi-am dat seama că se putea trata respingerea diferenței - eu sunt foarte egalitarist, foarte deschis, deloc rasist - fără a recurge numaidecât la vocabularul umanist

al Drepturilor omului și fără a te refugia în lumea valorilor umanitare (trebuie să-ți iubești aproapele etc.). Am preferat să abordez tema urii între două persoane ca un caz particular al paradigmei universale a URIL. *Credeți că felul în care Shakespeare tratează subiectul poate fi considerat astăzi ca fiind "corect din punct de vedere politic"?*

Aș vrea să citez în această privință excelentul eseu al Magdalenei Boiangiu din numărul 13 al revistei "Scena", pe care ați avut amabilitatea de a mi-l dăru. "Este greu să faci din Shakespeare un aliat al lui Hitler, dar nici să-l transformi într-un membru al lui Amnesty International nu merge". O altă exegetă de origine română, Myra Iosif-Fischmann, a făcut o remarcă foarte interesantă despre spectacolul meu. Dar, mai întâi, cred că dezbateră filosemit/antisemit nu este consubstanțială piesei. De altfel, după mine, nu evreu Shylock este personajul cel mai important, ci Portia. Myra spunea că dintotdeauna s-a văzut la teatru fie un Shylock jalnic, fie unul nemilos. În spectacolul meu, se putea vedea, pentru prima oară, un Shylock demn. Nebun de furie și de disperare, căci era vădov și fiica lui plecase, lăsându-l singur. El solicită prietenia și prietenia îi este refuzată. Ca urmare, cade pradă unei nebunii furioase. Fiica lui, singura care-l putea integra lumii, societății, pleacă, răpită fiind (aici am forțat puțin textul, dar nu contează) de prietenul imund al lui Bassanio. Shylock înnebunește de furie, de aceea își reclamă datoria cuvenită. S-a spus că piesa este antisemită pentru că se vede acolo un evreu dorind să taie o bucată de carne dintr-un creștin. Dar, dați-mi voie, toți evreii ieșiți din lagăre și-ar fi ucis cu plăcere călăii! Or, cred că eu am mers mult mai departe în ceea ce am încercat să arăt. Portia îl condamnă și, în același timp, îl salvează pe Shylock, pentru a nu da voie noii societăți - o societate democratică și homosexuală - să preia puterea în întregime, împotriva rațiunii. Îndeoșezi, ea îi împiedică pe Antonio și pe Bassanio să preia puterea absolută asupra ei, care este singură. Ea interzice noii societăți - și acesta este un element premonitoriu - să instaureze o putere masculină, discreționară, o împiedică, într-un cuvânt, "să ia totul". Ea îi prinde pe Antonio și pe Bassanio și cu asta totul ia sfârșit. Povestea inelului pe care-l încredințează amantului lui Bassanio - căci este evident că Antonio și Bassanio sunt amănți, e scris acolo... Vă amintesc că am distribuit în rolurile Portia și Bassanio doi actori bătrâni. N-am

jucat comedie shakespeareiană, Bassanio și Portia nu sunt Romeo și Julieta.

Deși o legătură subtilă există între aceste piese. Adevăratul conflict din Romeo și Julieta nu este cel dintre Capulet și Montagu, este cel dintre Julieta, care este principiul naturii, al soarelui, și intelectualul rodat și pervers care este Mercutio.

Da, este evident că cei doi și-l dispută pe bietul Romeo. Conflictul homosexual există și în Hamlet.

Ați întreprins în Neagușătorul din Veneția o lectură care traversează aproape întreg teatrul shakespeareian. Persistența temei homosexualității nu vă sugerează să abordați dezbateră intelectuală privind rolul culturii gay în redefinirea identității persoanei umane? Lucrurile sunt în același timp simple și complicate. Nu voi prezenta niciodată un autor care se reclamă în exclusivitate de la cultura gay.

Nu este aceasta o politică directorială cam represivă? Îi refuzați pe Koltès, pe Copi?

Dacă aceștia ar afirma "Noi facem teatru gay", nu i-aș prezenta niciodată. Am un prieten foarte apropiat care, slavă Domnului, încă trăiește, se numește René Daniel Dubois și este un homosexual decis, dar care refuză să reprezinte exclusiv cultura gay. Scrie teatru, dar nu teatru despre homosexuali pentru homosexuali. Altfel, de ce nu un teatru exclusiv pentru vârsta a treia, sau un teatru pentru surzi? Am văzut deja ce aberație este teatrul pentru copii. Desigur că înclinațiile sexuale ale autorului sunt delocabile în, de pildă, **În singurătatea câmpurilor de bumbac** a lui Koltès. Dar aceasta nu este o piesă cu teză gay. Deriziunea extraordinară a lui Copi nu are, nici ea, nimic de a face cu homosexualitatea autorului. Homosexualitatea, în sensul de cultură închisă în ghetou, nu mă interesează deloc. Găsesc că mișcarea "gay pride" este expresia prostiei supreme.

Cum reușiți totuși să vă racordați repertoriul și demersul artistic acestor realități atât de ambigue?

Care realități ambigue?

Feminismul, naționalismul, cosmopolitismul.

La noi, feminismul este o mișcare esențială care a apărut în jurul anului 1955. Toate studiile mele - de Drept, de filosofie, de teatru - au fost marcate de această problemă. Acestea fiind spuse, nu sunt feminist, dar știu că fenomenul există și găsesc că revendicările feministe sunt de natură politică. În timp ce revendicările gay n-au nimic politic. Avem un vice-prim ministru homosexual și nimeni nu zice "Ce mai e și cu pe-derastul ăsta?".

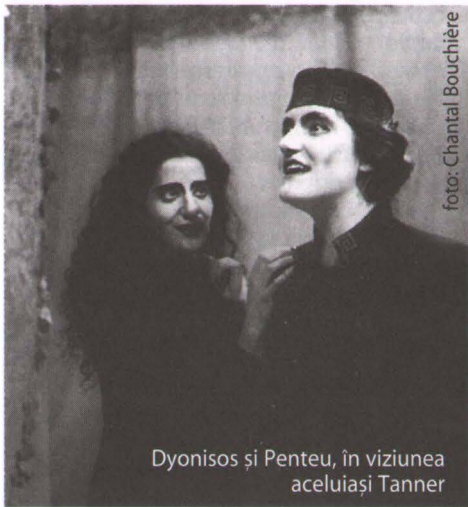


foto: Chantal Bouchière

Dyonisos și Penteu, în viziunea
aceluiași Tanner

Revindicările, politice sau nu, interesează mai puțin. Discursul identitar este interesant pentru că este capabil să modifice percepția noastră asupra propriei persoane, să declanșeze reinventarea ego-ului.

Reinventarea identității ține mai mult de dezbaterea naționalism/cosmopolitism. Aceasta este o problemă care mă îngrijorează mai mult decât cele pe care le-am mai atins. Naționalismul este un cuvânt care mă sperie și ale cărui înțelesuri în parte îmi scapă. Sunt un copil al războiului, am fost crescut într-o totală necunoaștere în privința pasiunilor naționaliste, de aceea simt că există fragmente de discurs care-mi scapă. *Cum ați reușit să vă "puneți în scenă" sentimentul complex față de naționalism?*

Principiul teatrului meu este el însuși pus în cauză. Eu lucrez asupra grotescului și aceasta mă ajută să nu-mi contemplan mereu propriul buric. Mă ajută să nu lucrez prin introspecție. În felul acesta, nu mă concentrez asupra calităților, ci asupra defectelor mele. Grotescul mă ajută să dobândesc simțul ridicolului.

Teatrul nu nunai că ne oferă perspectiva, ne și ajută să ne eliberăm de demoni. "Să-ți arunci demonii" - am auzit această expresie la Maria Casarès.

Este, desigur, un fel de catharsis. Există însă și un fel de teatru care nu face decât să-i cheme, să-i confirme pe demoni.

Care? Dați-mi un exemplu.

Teatrul de bulevard.

De ce?

Pentru că este un teatru al identificării.

Credeți că suspansul excitant al piesei "bine făcute", care ne dă fiori, nu este decât un ingredient al teatrului de identificare?

Da, dacă îl face pe spectator să se identifice cu personajul. Spuneam adineauri că doresc ca spectatorul să cunoască sfârșitul, tocmai pentru a elimina orice excitație neesențială.

Dar dacă abordați un autor contemporan, ca Paul Émond, dacă faceți o premieră absolută?

Atunci le povestesc subiectul.

Cum asta? Veniți în persoană pentru a spune un fel de prolog?

Nu, folosesc întâlnirile din școli, din instituții. Mă sprijin pe munca animatorilor culturali. Eu însuși petrec mult timp în școli prezentându-mi proiectele.

Mergeți și în societăți comerciale, în întreprinderi?

Acolo merge mult mai greu, nu suntem în Franța.

De ce în Franța e mai ușor?

Pentru că există consiliile de conducere. Jean Vilar a știut foarte bine să le folosească.

Ce relație stabiliți cu oamenii care vin la teatru mai mult ca să fie văzuți decât ca să vadă?

Obişnuiesc să strâng personal mâna a cel puțin jumătate din spectatori. Le ofer, în foaierele din "La fabrique de théâtre", un spațiu decorat cu îngrijire, unde ei pot evolua cu plăcere și folos. Dar avem încă multe de făcut pentru a regăsi rolul esențial al teatrului de altădată, acela de a conserva virtuțile atenienilor.

Vi s-a părut că teatrul românesc reușește întrucâtva să dezvolte virtuțile românilor?

Cunosc destul de bine teatrul din Galați și pe fostul lui director, excelentul regizor și animator cultural Adrian Lupu. M-au impresionat realizările și proiectele sale, iar vestea înlăturării lui de la conducerea teatrului m-a mâhnit profund. Faptul nu face decât să confirme dificultatea de a progresa în ceea ce privește virtutea.

talón de abonament

pentru România

3 luni ■ 30 000 lei

6 luni ■ 60 000 lei

pentru Europa

3 luni ■ 20 USD

6 luni ■ 39 USD

12 luni ■ 70 USD

pentru America

3 luni ■ 20 USD

6 luni ■ 39 USD

12 luni ■ 68 USD

începând cu luna

Am plătit prin mandat postal numărul

în contul nr. 0124378914 deschis la banca ING BARINGS pentru SC NDC SRL București, Oficiul Postal nr. 33 C.P. 130

Talónul de abonament împreună cu dovada plății vor fi trimise pe adresa: SC NDC SRL - București, Oficiul Postal nr. 33, C.P. 130

ATENȚIE!

Plata abonamentului se face până la data de 20 a lunii, acesta fiind onorat în luna imediat următoare.

Pentru informații suplimentare contactați-ne la tel: (01) 223 21 00 sau 223 21 01

Nume

Prenume

Sex Vârsta Ocupația

Adresa

Localitate Județ

Cod Poștal Telefon

Data Semnătura