



— Stimată Alexander Hausvater, sînteți vicepreședinte și director artistic al Festivalului Internațional de teatru de la Quebec. În această calitate oficială, ați venit în România pentru o zi. De ce numai o zi?

— Mă simt puțin vinovat că n-am venit pentru mai multă vreme și că n-am văzut mai multe spectacole. Trebuie să fiu sincer și să spun că inițial nu aveam intenția să vin acum în România. Programul de vizionare a unor spectacole din Europa de est, în vederea unei selecții pentru Festivalul internațional din iunie 1984, era întocmit, și România nu figura în itinerariul meu. Întimplarea a făcut să mă întîlnesc la Ottawa cu Alexa Visarion și cu atașatul cultural al României în Canada, domnul Baltag; ei m-au convins să vin. Notați un amănunt „tratașivele“ aveau loc în limba română. Așa că am venit și am vizionat trei spectacole la Teatrul Giulești, *Woyzeck*, *O noapte furtunoasă* și *Năpasta*.

— Nu vă întreb deocamdată ce părere aveți despre aceste spectacole, deoarece aș dori să folosesc prilejul convorbirii noastre ca să vă prezint cititorilor revistei. Sînteți cunoscut în Canada, Statele Unite și Europa apuseană ca un om de teatru complet: regizor, profesor de teatrologie, dramaturg. Multe dintre montările dumneavoastră au devenit spectacole de referință, unele chiar subiecte pentru teze de doctorat. V-aș ruga să-mi spuneți cînd ați început să vă simțiți atras către lumea fascinantă a teatrului.

— Cînd eram foarte mic. Cred că aveam 6—7 ani.

— Unde, în ce împrejurări?

— La București. Am jucat un rol într-un spectacol la Teatrul „Bulandra“, în piesa lui Gorki *Vassa Jeleznova*, în care protagonistă era doamna Bulandra, iar eu, unul dintre nepoții bătrînei Vassa. Îmi amintesc anumite lucruri care mă fascinau, și înțeleg cit de importante au fost ele pentru mine. Îmi amintesc de doamna Bulandra, de fenomenala ei vitalitate, de modul cum m-a frapat dualismul pe care-l naște experiența scenică — faptul că actorul, păstrîndu-și identitatea sa omenească, își adaugă în același timp altă identitate, devine altcineva. În mintea mea de copil s-a întipărit atunci observația că personajul nu se confundă cu individul-actor, nici individul-actor nu este anihilat de personaj, nu uită de personalitatea lui, pentru a deveni personajul A sau B sau C. Am avut atunci, la 6—7 ani, impresia că am în față un jongler chinez care menține în aer, cu puterea lui magică, două farfurii ațît identitatea individului

Cu

Alexander Hausvater

despre

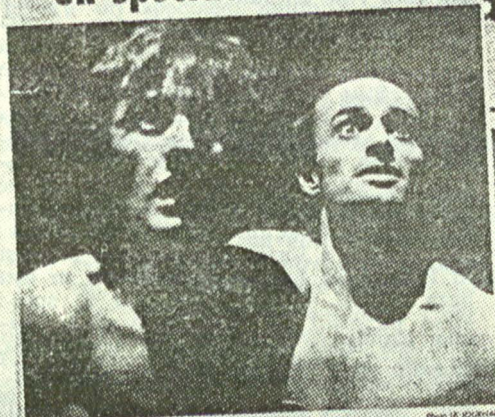
- coexistența personajului cu actorul
- modalitățile de comunicare nemijlocită
- „dream politics“ — un concept regizoral
- natura actoricească este fluidă
- două spectacole antologice: „Hamlet“ și „Decameronul“

O convorbire

de Paul Tutungiu

«HAMLET»:

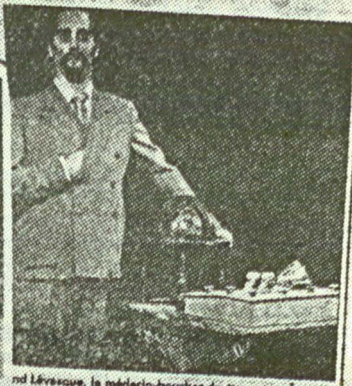
un spectacol déroutant



Duol scena Lesertes de Hamlet, Hans Richard Cyr et Jean Marchand. Photo LE JOURNAL

THÉATRE
LE FOU ET LA NONNE AU CONVENTUM.

Un autre spectacle de la Hausvater



nd L evesque, le médecin-bouchar du Fou et la Nonne.

une expérience th eatrale gratifiante

LE FOU ET LA NONNE: UN PETIT
"SADE-MARAT" DE CHAMBRE

Citeva t aleturi din presă privitoare la spectacolele lui Alexander Hausvater

lui-actor cît  i identitatea personajului. Această impresie stă poate la baza controversei mele de azi cu teoria stamislavskian a, care, de i este o etapă importantă in istoria teatrului mondial, sus ine — cred eu, eronat — că pe scenă actorul trebuie să aibă o singură identitate. Pentru mine nu este interesant actorul care apare pe scenă cu identitatea personajului deja creată, ci acela care intră pe scenă cu identitatea lui de actor  i, prin talent, prin darurile sale de profesionist, creează in fa a mea, spectator, iluzia că devine altul — personajul. Dar această devine vreau să se producă in fa a mea, nu vreau ca iluzia să fie creată in culise, in fa a oglinzii din cabină, unde actorul se machiază.

— A adar, una dintre idelle care domină stilul mizanscenelor dumneavoastră, s-o numim deocamdată prezen a duală in scenă, s-a născut la Bucure ti.

—  i eu m-am născut la Bucure ti. Este un amănunt pe care il fac cunoscut reporterilor de fiecare dată.

— Dar ideea creării iluziei personajului in fa a spectatorului, convie uirea in scenă a actorului cu personajul apar ine folclorului, este prezentă in tot teatrul folcloric din lume...

— Intr-adevăr, am o experien a, bine marcată, cu teatrul folcloric. Aceasta s-a intimplat in Irlanda. După ce am absolvit in Israel Facultatea de limbă  i literatură engleză, am ob tinut al doilea titlu  tiin ific la Universitatea din Dublin, unde am studiat teatrologia. După doctoratul in teatrul englez, am luat  i doctoratul in teatrul irlandez, in spe a teatrul lui John Millington Synge, unul dintre fondatorii mi c arii teatrale irlandeze. Mi-am inceput cariera de regizor la Teatrul Na ional din Dublin. Primele mele mizanscene practicau un fel de reintoarcere la purismul irlandez, erau o redescoperire a acestui teatru de inspira ie folclorică — in sensul că in majoritatea operelor personajul principal este  aranul. Totul a inceput prin montarea unui text de Synge. M-am dus pe insulele Aran din Golful Galway, trei insule in Atlantic, de unde i i trag obir ia personajele lui John M. Synge: acolo nu există electricitate, oamenii n-au văzut teatru, to i sînt clobani sau pescari  i vorbesc limba operelor lui Synge, care este o engleză aproape celtică. Am ales 20 de oameni cu care m-am intors la Dublin  i am lucrat cu ei  ase luni. Ei au devenit actorii piesei N zdr vanul Occidentului. Spectacolul a fost rampa de lansare a unor noi teorii in teatrul ir-

landez, care se afla atunci la o răscrucă, practicînd metoda lui Stanislavski într-o modalitate foarte riguroasă și fermă. Experiența mea demonstrează că trebuie să ai în vedere omul care produce personajul, nu neapărat să-l transformi în actor, ci să-l investighezi, și, cu ajutorul lui, să articulezi o analiză istorică. Prin asemenea experimente încercam să găsească o comunicare directă între public și actor, să sparg „al patrulea perete”, să dau viață unui teatru care să nu trăiască numai în lăuntru arhitecturii teatrale, în care să nu existe o viziune preconcepțuită, iar actorul să fie cel care creează sugestia teatrală, în loc ca aceasta să fie gîta stabilită, prin faptul că spectatorii intră într-o clădire destinată spectacolului. Așa se face că am renunțat și la clădirea teatrului, montările mele evoluau în diferite alte locuri din oraș.

Puteți deci înțelege de ce spectacolul **Caligula** se desfășura pe 10 scene diferite, cu publicul răspîndit printre ele. Sau de ce, cu ocazia altor montări, spectatorii trebuiau să fie literalmente transportați dintr-un loc în altul. Astfel, publicul nu se mai intimidează. El nu mai intră stînjinit într-un edificiu în care poate să se simtă străin, nelalocul lui: locul lui poate fi pe un stadion de fotbal — deci spațiul teatral poate să devină și stadionul, piscina, o stradă, orice. Astfel, asemenea spații ușurează comunicarea teatrală și pot mult mai ușor „dezvirgina” pe cineva care n-a fost la teatru în viața lui.

— Cred că în perioada respectivă vă aflați sub influența teoriilor brechhiene în legătură cu anularea convenției în teatru.

— Este foarte greu de spus, mai ales în teatru și mai ales în regie, de cine ești influențat. Cred că un regizor bun este influențat de toată lumea, în mod direct sau indirect. În ce mă privește, am fost influențat în special de necesitatea de a sincroniza simțirea omenească, la cotele înalte ale epocii. Credeam că orice idee originală (fie ea a lui Artaud sau a lui Grotowski) trebuie să fie demonstrată cu actorii, prin intermediul experimentului.

— Deci, ați început prin a pune în scenă marile idei teatrale ale lumii...

— Asta fac întotdeauna. Am căutat acele sisteme din organismul omului capabile să-l facă apt pentru procesul de comunicare. Trebuie găsite modalități de comunicare adecvate lumii noi care încă cătuiește azi publicul. Această lume se uită la tine într-o manieră complet nouă, cu alți ochi și cu alte urechi, ascultate de televiziune și de radio. Să nu uităm că în vest teatrul este singura modalitate de comunicare directă între două grupuri

de oameni în viață și simultan prezente — actorii și spectatorii. Restul modalităților de comunicare sînt mijlocite: între un grup de oameni și o cutie, între un grup de oameni și o bucată de pînză, între un grup de oameni și altă cutie din care vine un sunet.

Probabil că omul acestui a doua jumătate de secol XX are nevoie de această comunicare directă, pe care o numim teatru. Știu bine că pe la începutul anilor '70, cînd am început să lucrez ca director artistic în Canada, publicul simțea nevoia aceluia șoc pe care numai teatrul îl putea da. Simțea nevoia să fie smuls din mijlocul evenimentelor nebufoase ale cotidianului și să i se spună „Și tu ești o forță în societatea asta, și tu trebuie să faci ceva, deoarece tu ești baza acestei societăți. Nu poți să spui «lasă pe altul să facă!»”. Atunci, Teatrul era acela care provoca imaginația, stimulă conștiința socială

— Sinteți și dramaturg. Există în piesele dumneavoastră tentația de a ilustra indiviziunea dintre tragic și comic, permanenta infiltrare a tragicului în comic și invers. În cît măsură un text ca Decameronul incită conștiința socială a cititorului (sau spectatorului)?

— Piesa mea **Decameronul** are la bază un incident din viața unei trupe italiene conduse de Ernesto și Maria Cavale, în anii '30. Era o companie de turnee care juca piese în stilul comediei dell'arte, printre care figura și vestitul **Decameron** al lui Boccaccio. Într-un turneu, trupa a fost arestată de Gestapo, pentru delictul de a fi promovat idei socialiste, și dusă într-un lagăr de concentrare. Asta este tot ce se știe despre această companie.

În piesa mea, ne aflăm la Auschwitz. Un ofițer invizibil ordonă celor ce au mai rămas din vestita trupă să-i prezinte un spectacol care să-l excite sexual și să-l facă să ridă. Dacă SS-istul nu va rîde, ei vor fi uciși. Actorii trebuie să creeze comedia nu pentru bani, nu pentru glorie, ci pentru ca să-și păstreze viața. Cu revolverul la tâmplă, ei trebuie să stîrnească risul. Ce se întîmplă cu ideea creatoare, atunci cînd ofițerul spune: „Dau fiecărui zece secunde. Vreau să mă faceți să rîd. Începi tu: 1, 2, 3...”. Ce și cit poate un artist? Ce face el, cu toată tehnica lui, cînd are la dispoziție numai zece secunde? Nu mai există teorie, nu mai există nimic. Ce va face el? Își va da jos pantalonii? Desigur, acțiunea se încheie cu triumful umanului: actorii își vor păstra pînă la sfîrșit demnitatea și vor pieri.

Acesta este doar un exemplu de piesă inspirată, în ultimii trei ani, de ideea dualismului. Tată de ce creșterea necesar ca faptul teatral să conțină în formula lui

de expresie măcar două stări antagonice. Faptul teatral nu trebuie să se revendice nici dintr-un singur stil. De aceea, pentru mine este foarte important să mixez într-un spectacol stiluri diferite. A ajunge la stilul pur înseamnă să crezi un stil pentru un spectacol anumit; stilul pur este stilul original al spectacolului. El nu repetă, ci rezumă.

— Este o sinteză.

— Sinteza este un cuvânt foarte potrivit; se ajunge la o creație superioară, aptă să reflexeze conținutul și forma unui spectacol imedit.

— În concepția dumneavoastră, deci, fiecare spectacol este în ofensivă față de convențiile acceptate, este un atac împotriva posibilității conformism al publicului.

— Atac — îmi place cuvântul, dar nu-mi place asociația. Atac asupra simțurilor, atac asupra imaginației, dar nu neapărat atac în sensul de șoc pe care îl întrebuițăm înaintea. La primele mele experiențe canadiene, sensul de șoc era foarte important, pentru că găsisem acolo o societate care nu era combativă, o societate mai degrabă satisfăcută de sine, interesată mai mult de viața personală, individuală. Așa că șocul era important. Spectacolul meu cu textul lui Fernando Arrabal **Nu puneți florilor cătușe**, inspirat din viața deținuților în închisorile lui Franco în timpul războiului civil din 1938, era un spectacol de șoc, totalmente de șoc.

Pe baza acestui spectacol, am dezvoltat o teorie de teatru pe care am numit-o **dream politics** (politică în sensul pe care grecii îl dădeau cuvintului *polis*), adică **polis-ul visului**. Prin principiul devierii de la realitate, voiam să crez imagini ale unui teatru mai ales nonverbal, fizic, care să structureze o realitate complet deosebită de cea obiectivă; faptul că subiectul, trezindu-se din somn, a putut să-și vadă o dorință realizată în vis, îl va face să-și dea seama că visul e primul pas spre realitatea rivnită, prima etapă a procesului de impunere a voinței în realitate. În vis, noi luăm diferite forme animalice sau forme de obiecte inanimite, dar în realitate noi nu acceptăm altceva decât forma omenească. Prin intermediul acelor forme iraționale putem însă realiza idei și întâmplări greu de realizat în realitate.

Pentru mine, ca director de scenă, natura actricească nu are o formă solidă, ci una fluidă. Dacă acceptăm această idee, de ce oare acceptăm actorul în formă imuabilă, spunând că el este cutare individ, la vârsta cutare, și nu poate deveni decât cutare și cutare? Potrivit teoriei **dream politics**, actorul poate deveni orice; dacă spectatorul acceptă starea din vis, va accepta și schimbările din realitate.

Iată o scenă cam dură din **Decameroul**: un om este spânzurat, iubita lui — deși aflată la distanță — trăiește scena respectivă, se găsește într-o situație în care poate să vizualizeze. Așadar, deținutul gol e dus și pus pe un scaun cu cătușe, iar gîtul îi este prins într-un fel de clește care-l sufocă. Prima reacție fiziologică este să urineze. Iubita, care vede totul în imaginație, vine cu un vas de forma vechilor vase grecești și culege urina; în ultima imagine, își înmoaie mina în ceea ce crede că este urină și și-o pune pe față și pe corp, dar urma care apare este de singe; ea se află într-un fel de baie, în care, ritualic, se minjește cu singele iubitului.

Spectacolul se termina, dar spectatorii nu știau că s-a terminat; sala avea trei uși, dar nu toate erau conturate; primii ieșeau spectatorii care găseau mai repede ușa.

— Într-adevăr, spectacolul reprezenta o formulă de agresare...

— Era o injecție contra pasivității dominante, deoarece, cum am mai spus, era o epocă de confort, și oamenii nu mai meritau asupra vieții. Or, în momentul în care poți să ieși din viața ta și să crezi o altă viață, poți să începi să visezi. Văd că ai trăsături diferite, dar descopăr și trăsături comune.

— Ați depășit repede această fază, în care vă înscriați în moda șocului?

— Da. Faza următoare cred că e reprezentată de spectacolele **Medeea**, (o adaptare personală a mitului), **Șapte căi pentru a răzbate dincolo de râu de Lodeevijk De Boer**, autor olandez, **Kaspar** de Peter Händke, **Crimă și pedeapsă** (o dramatizare după Dostoievski, în stilul teatrului japonez Nô), montate la Toronto, Vancouver, Boston, New York. Spectacolul **Kaspar** a devenit deja clasic, iar spectacolul **Crimă și pedeapsă**, subiect de doctorat. Nu știu dacă faptul teatral poate fi definit potrivit cunoscutei teze marxiste: muncitorul, după ce a creat produsul, nu mai e proprietarul produsului; intervine alienarea, creația lui e parte din confortul altuia. Mă interesa, în perioada respectivă, alienarea creației artistului, a energiei sale creatoare, care este exploatată de diferite forțe sociale, deturnată spre alte teluri.

În **Kaspar** (scenariul, se știe, e bazat pe un fapt divers), un individ din secolul XIX, numit Kaspar Hauser, e descoperit culcat într-o pivniță, ne fin. Are 22 de ani. Dar e o problemă cu el: a fost închis aici toată viața. Nu știe să stea în picioare, să meargă, să vorbească etc. Cum reeducăm acest individ extraordinar de inteligent? Cum îl aducem în civilizație și în faza lingvistică, în care ne aflăm? La sfîrșitul acestor operații, cine va fi el? Experiența Kaspar a avut

mare succes și a fost un fapt teatral foarte important, deoarece își propunea reconstituirea lingvistică totală și era o reconstruire a imaginii unei societăți, prin prisma unui om sălbatic. Spectatorii aveau în față un zid; în zid erau mici ocheane, mici găuri prin care se vedea ceva. Dincolo de zid se afla Kaspar, într-un spațiu teatral complet lipsit de căldura comunicării. Pe măsură ce vocile invizibile îl dirijau pe Kaspar, încet, încet zidul se topea, publicul pătrundea parcă în spațiul teatral, dar, pentru că vocile veneau din spatele spectatorilor, la un moment dat ei înșiși erau manipulați, și, la rindul lor, trebuiau să facă anumite lucruri. Spectacolul **Kaspar** se joacă încă la New York.

— **Acest gen de teatru nu aduce cumva cu mizanscenele lui Peter Brook? Are vreo tangență cu teatrul lui poetic?**

— În mare măsură. Și totuși, premisele ne deosebesc.

— **Brook încearcă, de la o vreme, un teatru liturgic...**

— ...Or, pentru mine, important este teatrul narativ. În cazul spectacolului **Kaspar**, acțiunea se dezvoltă ca un bulgăre de zăpadă în rostogolire și devine complexă, convulsivă. Cu cât ne apropiem de sfârșitul secolului XX, cu atât mai necesar este să comunicăm experiențe umane grave.

— **Ele au repercusiuni în artă?**

— Firește. Artă este domeniul care nu trebuie să uite nimic niciodată.

— **Adică, arta trebuie să rememoreze individului, indiferent de generația în care trăiește, faptele grave ale istoriei.**

— Absolut. Ceasul meu interior nu este un ceas obiectiv, de 24 de ore pe cadran, ci este un ceas în care viitorul și trecutul sunt rezumate în prezent, moment de care depinde viitorul.

Cred că în teatrul meu nu există tranziția de la ieri la azi, și de la azi la mâine; există doar momentul de față, imaginea actuală. Actorul exprimă aici o experiență petrecută acum cinci-șase ani, iar experiența în curs de re-creare are aceeași putere de a surprinde sistemul nervos al omului ca și faptul real. Niciodată nu mă adresez spectatorului prin intermediul retrospectivei, ci totdeauna caut să confrunt sistemul nervos cu problema zilei.

— **Există o a treia etapă în creația dumneavoastră? Hamlet o prezintă?**

— Fără discuție! **Pescărușul și Unchiul Vanja** de Cehov fac parte tot din această a treia etapă, plus alte două spectacole: o adaptare-dramatizare după Kafka, in-

titulată **Campionul foamei** (sau, dacă vreți, **Artistul foamei**), și **Decameronul**, de care am mai vorbit.

— **Prin ce se definește teoretic această a treia etapă?**

— Obișnuim să spunem că teoria e mama practicii, dar nu este adevărat. Teoria poate să se dovedească falsă, cind e tradusă în fapt. Ideologia mea teatrală vine din practică. **Hamlet**-ul pe care l-am pus în scenă la un teatru din Montreal și după aceea la Stratford a fost o montare cu șapte actori; un actor îl juca pe Hamlet, altul — pe Claudius, altul — pe Gerarda, o actriță îl juca pe Ofelia și pe Fortinbras, alt actor — pe Horatio, al șaselea — pe Polonius și pe gropar, iar al șaptelea îl juca pe Rosencrantz, dar era ventriloc și pe genunchii lui era o păpușă numită Guildenstern. Într-o scenă de exorcism fantastic, Hamlet făcea și pe duhul tatălui lui; stătea cu spatele la public, în fața unei oglinzi enocme, pe obrazul stâng purta o mască și întorcându-se vorbea ca tată-său, iar pe dreapta se înfățișa cu profilul lui natural, și-și juca rolul.

Ideea era următoarea: un pianist a angajat șase actori, ca să ne restituie, după cel de-al doilea război mondial, povestea lui Hamlet, nu prin prisma lui Shakespeare, ci prin prisma omului secolului XX. Acești actori sînt cei care vin la curtea lui Hamlet să joace rolurile Claudius, Gertruda etc. Am întrebuințat toate „mrejele” teatrale moderne ca să dau vechii legende o semnificație filtrată prin experiența de astăzi, din care fac parte fascismul și toate consecințele morale ale războiului mondial.

Spectacolul a fost 50 la sută admirat, 50 la sută contestat. La sfârșit, spectatorii se băteau în bar sau pe străzile învecinate, unii spunind că spectacolul e genial, alții, că e o monstruozitate. Din punctul meu de vedere, reacția cea mai întristătoare este unanimitatea politicoasă, după care se merge la masă și se uită totul. Pentru mine, experiența teatrală începe cind spectacolul s-a terminat, să zicem, la punctul 5, iar dumneavoastră îl puteți continua cu punctele 6, 7 și 8, pe care le veți integra în viața dumneavoastră.

În stadiul în care sîntem, se pune problema, pe de o parte, de a amplifica rezonanța actului teatral, pe de alta, de a aduce scenei valori politice actuale, valori care înainte nu existau și de care teatrul comercial nu se sinchisește. În general, oamenii nu sînt interesați de politică, oamenii sînt interesați numai de rezultatele sportive și ce avem de mincare astăzi; or, știți în ce lume trăim, conștiința politică este foarte, foarte importantă.

— **Să revenim la Festivalul Internațional de teatru de la Quebec,**

al cărui vicepreședinte și director artistic sînteți. Ce înseamnă, practic, acest festival ?

— E un festival biennial care se inaugurează în 1984... Vă dați seama că anul acesta nu este un an literar, cu el intrăm în alt capitol din destinul omenirii. Cei 16 ani care mai sînt pînă în anul 2000 nu sînt pur și simplu 16 ani. O sută de ani, două mii și trei mii de ani de-acum încolo vor depinde de ceea ce vom face noi, în acești 16 ani, din lumea pe care o avem.

Dar să revenim la festival ; el este dedicat diversității teatrale — tuturor formelor existente, tematiche și stilistice. În genere, festivalurile teatrale sînt foarte specializate : festival de teatru clasic, de dramaturgie originală, de teatru experimental etc. Noi dorim ca, în cele două săptămîni, publicul să fie confruntat, în aceeași zi, cu modalități de teatru diferite. În incinta acestui festival vor fi o mulțime de întruniri și activități — ateliere teatrale, conferințe, filme, videoteci...

Festivalul va fi și un fel de piață teatrală. În America e important să asiguri și partea financiară, nu numai partea artistică ; și e important să încerci ca trupele care vin să albă asigurate și turnee de-a lungul și de-a latul continentului. Am invitat toți directorii artistici producătorii din America și din Canada, ei vor fi acolo cu scopul de a viziona, dar și de a cumpăra.

— Spuneți-ne cîteva cuvinte despre locul unde se desfășoară festivalul.

— Bec City (Quebec) este un „orășel“ de 400—500.000 de locuitori, pe brațul fluviului Saint Laurent, și cu munți în apropiere. Vom lucra în șapte săli. Orașul se găsește la două ore cu mașina de Montreal, la șase ore de New York, la cinci ore de Toronto ; așezarea sa e ideală din punct de vedere cultural, în America de Nord ; el poate atrage nu numai vizitatori de peste tot, ci și oameni de teatru, pentru că nu prezintă nici un fel de inconvenient politic.

— Să revenim la cele trei spectacole pe care le-ați văzut la Teatrul Gluilești. Cum vi se par ?

— Din punctul de vedere al interpretării actoricești, al componenței trupei, din punct de vedere regizoral, și ca producții în general, mi s-au părut de foarte bună calitate. Teatrul românesc merită să fie mai bine cunoscut în lume. Nu vreau să insist acum asupra acestor montări, dar cred că este cazul să fie văzute peste hotare, mai ales în America de Nord, unde se știe prea puțin despre teatrul românesc.

— Și, o ultimă întrebare : ca ginător și ca practicant al teatrului, care credeți că este destinul acestor arte în lume ? Va dispărea ea vrcodată ? Va fi înlocuită de alte arte ?

— În actuala situație economică mondială dificilă, teatrul a fost sacrificat primul ; el este în dezorganizare peste tot. Bugetele militare sînt mult mai importante decît cele culturale. În Canada, în America, nu putem găsi scriitori buni, deoarece aceștia nu se pot sacrifica pentru teatru, unde nu sînt plătiți aproape deloc, ci lucrează numai pentru televiziune, pentru radio... Dar, fără cultură, fără teatru, care este o parte a culturii, lumea nu are viitor, și dacă omenirea va supraviețui anului 2000, vom începe să închidem televizorul în culori și vom merge iarăși la teatru.

Numai prin viața comunitară vom restabili pacea și echilibrul pe planeta noastră. Teatrul, care-și are rădăcinile nu numai în cultură, ci și în ceremonialul politic, și care este singura modalitate artistică de contact uman, rămîne una dintre puținele speranțe. Văd în America, de exemplu, mutații infinitesimale în favoarea unor fenomene teatrale ca opera, văd fețe cunoscute în orașe străine... Apreciez enorm aceasta, și îmi spun că dacă efortul artistului este înțeles și apreciat, el va fi contrabalansat de un efort al spectatorului. Prevăd și sper o revenire spre teatrul mondial, expresia cea mai nobilă a unei păci mondiale.

