

DIALOG

„Marele Tocilescu“ e singur

Desigur, era evidentă ironia cu care într-adevăr marele actor l-a caracterizat pe regizorul ce tocmai prezentase – după o lungă absență, din teatru, din țară și într-un fel și din viață – premiera **Antigonei** la Teatrul Bulandra. Dar, ca la toți marii artiști, ironia nu era răutăcioasă și accepta în același timp că lui Tocilescu adjectivul „mare“ i se potrivește nu numai pentru că este un bărbat foarte solid, ci și pentru că există, în tot ceea ce face și spune, ceva care-l deosebește de restul lumii; creativitatea lui ține de structura personalității. Artistul Tocilescu este înainte de toate personajul Tocilescu, care poartă cămăși lungi, brățări și lanțuri și spune întotdeauna ce gîndește. Iar ceea ce spune întii te șochează, iar apoi îți dai seama că te-a șocat simplitatea, adevărul care era atît de la îndemină.

Acum vreo cîțiva ani, într-un interviu care n-a apărut niciodată, Tocilescu spunea cît de tare parazitează succesul personajului său receptarea de către critică a spectacolelor sale. Cu **Antigona** paraziții par să acopere însăși vocea postului. Publicul de la premieră a aplaudat, dar n-a fost fascinat, cronicile sînt acre, zvonul public – confuz. Personajul Tocilescu și artistul Tocilescu au intrat în răspărul unei opinii publice capricioase, care-și poate permite luxul de a fi plictisită în fața unei oferte ce îi solicită un alt tip de atenție și de reflecție.

Lui Tocilescu îi place să-l citeze pe Esrig, care i-a fost profesor și care l-a învățat că un spectacol nu se face pentru a arăta o piesă, ci pentru a arăta lumea așa cum pătrunde ea prin vorbele textului, prin spațiile goale dintre vorbe și gesturi. Nu s-a temut niciodată de capodopere și dacă **Nevestele vesele** a șocat din cauza nonconformismului, **Hamlet**, la început, li s-a părut multora prea convențional. Așa cum **Antigona** naște acum reacții care stabilesc doar conexiuni superficiale, reproșîndu-i o grăbită actualizare.

■ **De fapt, cum evoluează relația ta cu un text despre care toată lumea știe că e o capodoperă, deci vine la teatru cu un set de reprezentări pe care trebuie să le confirmi sau să le contrazici?**

□ Încerc să mă armonizez cu textul și cu spectacolul. În dialogul acesta există cîteva etape: în prima perioadă piesa e mai puternică decît mine și mă dirijează. De obicei, propunerea mea inițială se bazează pe o lectură „în general“ a piesei, știu în linii mari despre ce este vorba și doresc să contrazic locul comun, ponciful care a sufocat adevărul inițial. Apoi încerc să apropiu piesa de imaginea mea, forțîndu-le pe amîndouă să se înșurubeze, să se îmbrace, să comunice. O vreme, textul este mai puternic decît mine și, după un timp, ajung la punctul în care îmi dau seama că eu îl pot domina și, de fapt, se realizează un echilibru. Atunci devine ușor, pentru că știu deja cum să mă port cu el și știu că ceea ce îmi spune, eu pot să interpretez în conformitate cu ceea ce doresc eu, fără să mai existe vreun conflict. Textul a rezistat și a protestat o vreme la imaginea, la ideea mea, dar cînd ajung să-i cunosc defectele și punctele slabe, relația începe să semene cu cea dintre două persoane; merg pe stradă și-i spun: „Aici te-am prins, tu nu poți să rezisti“. Și exact cînd din acest punct de vedere situația se normalizează, pornește



conflictul cu spectacolul, care începe să se dezvolte după legile lui. Ca și textul, spectacolul se lasă îndrumat, trimis pe anumite căi, dar cum face și ce face el acolo nu prea ține de mine, el are o viață independentă. Eu îl supraveghez să nu facă prostii foarte mari, să nu cadă în ridicol, în platitudine, să nu calce pe urmele altor spectacole, devenind la rîndul lui un poncif. Într-un plan absolut eu nu sînt total răspunzător de ceea ce se vede, pentru că pe scenă sînt prezente lucruri pe care eu le-am constatat, dar nu le-am impus, le-am acceptat, dar nu le-am cerut. În **Antigona** fenomenul e mai prezent decît în alte spectacole: am reușit să stăpînesc textul destul de repede, știam de mult ce anume doresc, ce anume tratament o să-i aplic, dar spectacolul a devenit atît de independent, a fost atît de voluntar față de mine, încît există fragmente foarte mari pe care eu le-am lăsat doar să fie.

■ **Cum ar fi?**

□ Cum ar fi, de pildă, ducerea **Antigonei** la groapă de către popor. Eu doream o imagine de tipul Zoia Kosmodemianskaia, o fată care se duce să moară cu fruntea sus știind că a făcut bine ce a făcut, moartea fiind doar împlinirea unui destin pe care ea îl provocase.

■ **Împlinirea unui sacrificiu.**

□ Ce fel de sacrificiu e ăla, cînd tu îi tragi pe toți de mîncă și le spui: „Hai, omorîți-mă!“? În spectacol apare o fată îngrozitor de speriată, îi e o frică cumplită, e într-o panică nebună, îi e frică de destinul pe care nu-l mai poate controla. Și e de o mie de ori mai adevărată, mai tragică și mai cutremurătoare realitatea propusă de ființa biologică a interpretei decît mitul care n-a existat niciodată. În **Povestea celor șapte spînzurați** de Leonid





Andreev, care e o poveste sublimă, toți sînt în felul lor niște eroi, toți pot fi „mitizați” pe loc, dar în momentul în care vine clipa, nu numai că le e groază, dar nu vor, nu vor... sînt disperați.

■ **Cine să vrea?**

Cine să vrea și de ce să vrea? Doar ca să intri în literatură? Eu n-am încercat să determin în vreun fel acest moment; am avut încredere în felul cum simte fata și am lăsat să se întîmple cum s-a întîmplat. La fel și în scena de stază lentă, de plajă, cum vrei să-i spui, muștele la soare. N-am crezut deloc că e necesar să dirijez acest moment, nu m-a interesat ce se întîmplă, cum se întîmplă, cît durează, cînd se termină, în ce fel. El poate să țină astăzi trei minute, mâine cinci, poimîine șapte. Întîmplările se pot modifica, n-am nici un drept să mă amestec în această istorie. Sau scena cu Tiresias–Pittis: fiecare își manifestă credința sau venerația, sau teama sau panica. Niciodată reprezentațiile nu vor semăna, pentru că totul depinde de încărcătura căpătată pînă în clipa respectivă.

Iritarea mea în legătură cu receptarea acestui spectacol, am mai spus-o, și pînă o să apară revista o s-o mai spun, este măsura greșită cu care e judecat. Aparatele de măsură descoperă ceva ce nu trece pe aici, iar pentru ceea ce trece nu s-a descoperit încă aparatul corespunzător. Nu spun că teatrul pe care îl propun eu e mai bun, nu spun că e mai important, nu spun că e mai frumos, spun doar că e altceva. Doresc ca acest spectacol să fie analizat cu instrumentele cu care se analizează un poem, pentru că ceea ce se întîmplă pe scenă ține într-o măsură mai mare de esența profundă a poeziei decît de teatru. Metafora este de tip poetic, calchiată pe imaginea de teatru poate să ducă la o adîncă neînțelegere. Acum vreo cincisprezece ani a existat arta conceptuală: un individ venea într-o sală de expoziție, de la 20 de metri cineva îi trăgea un glonț în umăr, el se prăbușea însîngerat urlînd de durere, iar opera de artă plastică (spectacolul) era plasticianul suferind. El era propriul său exponat, artistul nu se exprima pictînd, ci suferind realmente. Spre acest tip de artă m-am îndreptat și așa ceva a ieșit, într-un anume fel. Așa trebuie citit spectacolul, nu să mi se spună că ăla a jucat bine și că ăla a jucat prost. Eu n-am cerut nimănui să joace nimic; că unii actori s-au comportat ca de obicei – asta-i altceva, sigur că nu toată lumea a funcționat la fel. Există fragmente de spectacol, fragmente de trup și fragmente de ființă care au funcționat cum mi-am dorit eu și altele nu. Nu are cum să fie o împlinire totală pentru că atunci pot s-o închei cu teatrul. Așa cum, pe drumul lui, **Nepotul lui Rameau** a închis o cale, calea perfecțiunii scenice, și eu aș fi închis un drum, pe care totuși sper să mai pot face niște pași.

■ **E dificil să propui unui public venit să vadă teatru să recepteze un spectacol altfel decît conform codului cunoscut. Trăirea poetică e o trăire individuală.**

Nici tu nu înțelegi. Eu ofer spre lectură un poem, pe care fiecare și-l citește pe dinăuntru. N-are nici o importanță faptul că e rostit, cîntat, deoarece poemul meu nu e alcătuit din vorbele lui Sofocle. Poemul meu e însuși spectacolul. Vorbele lui nu coincid cu vorbele autorului. Un vers din poemul meu este: „Și ea purta o frînghie la gît”. Pentru mine acest vers este profund gramatical și pe el trebuie să-l trăiască spectatorul. „Și ea purta o frînghie la gît” este o mică metaforă din acest poem.

■ **Deci poemul tău este alcătuit din imaginile care curg în acest spectacol.**

Exact. Combinat cu vorbele. Alvin Ailey a făcut odată un

spectacol de balet pe muzică de John Cage, în care nu se auzea nici un sunet. Dar John Cage stătea pe un scaun pe scenă și purta în el muzica lui John Cage, iar balerinii dansau pe muzica existentă în personajul din mijlocul lor. Comunicarea nu era auditivă. John Cage nu era un farsor și spectacolul nu era o farsă. Mesajul muzical trecea de la Cage spre balerini și era transformat în imagine fără ca să se audă vreodată. Mie mi se pare sublim.

■ **Dar nu crezi că receptarea unui asemenea mesaj presupune un anume tip de devotament, care nu se asigură numai prin cumpărarea unui bilet?**

Ba da.

■ **Nu crezi că te substitui lui Dumnezeu tatăl?**

Nu știu. Dar cred că de acolo am primit indicațiile. De exemplu, finalul spectacolului nu-mi aparține. El e foarte legat de început, care era gîndit ca un lung timp al ororii: femei tăiate, valuri de sînge care să inunde scena, miini ciopîrțite, scalpuri luate – tot ce se întîmplă în Bosnia s-ar fi petrecut și pe scenă. Ar fi durat vreo douăzeci de minute, pînă la crearea senzației de vomă. Dorința mea era să provoc un șoc atît de violent încît să zdrobească orice rezistență. Am renunțat, un șoc emoțional la începutul spectacolului ar fi impus altă tonalitate, era mai bine să încep în liniște. Am redus banda sonoră la un minut și masacrul urma să fie alcătuit doar din cîteva imagini – ca la un telegenial. Cînd am modificat distribuția, cele două fete care erau Antigona și Ismena aduceau în scenă ceva – o tensiune, o spaimă – care nu mai pretindea oroarea de dinainte. Așa că a apărut ideea să folosim banda pregătită pentru început după cîntecul din final. Să vină toate bombele peste ei, să fie atît de morți încît să nu mai aibă timp să se prăbușească, așa cum e în **Bonnie și Clyde**. Eu nu mergeam spre această pedeapsă generală din final. Ea a venit pur și simplu. Cîntecul s-a oprit unde a găsit el de cuviință să se oprească.

■ **Crezi că experiențele tale personale, tot ce ai trăit în ultimii ani, cu spitalul, cu boala, cu operația, toate acestea au contribuit la modul cum ai intrat în relație cu spectacolul?**

Evident, sînt profund transformat. M-a marcat foarte tare sentimentul că n-am timp. Anii pe care i-am pierdut se răzbună într-un fel împotriva mea. Sînt în panică pentru că mă tem că n-o să am timp să spun ce am de spus și de aceea lucrez în regim de urgență. N-am vreme să aștept. Probabil că aici se află și explicația nemulțumirii mele: dacă eu m-am străduit să spun cît mai repede ce am avut de spus, pretind să fiu receptiv cu aceeași febrilitate. De ce aștept eu chestia asta, nu știu. Oamenii au alte ritmuri. Sigur că m-am întors foarte mult înspre mine și am aflat despre mine o grămadă de lucruri pe care nu doream să le știu.

■ **N-ai aflat nici o noutate. Ai aflat un lucru cu care te-ai născut, că ești muritor.**

Dar, în același timp, am aflat că nu sînt un muritor oarecare.

■ **Nimeni nu e un muritor oarecare.**

Din punctul lui de vedere.

■ **Ai găsit un ritm corespunzător în Teatrul Bulandra?**

La oamenii cu care am lucrat, da. Sigur că mă așteptam la mai multă înțelegere, la mai multă deschidere din partea celor cu care nu lucram. Pretenția mea dementă la ora asta este să fiu înțeles tot timpul de toată lumea, deși e obositor să înțelegi mereu pe unul singur.

M-am simțit singur în teatru.

MAGDALENA BOIANGIU

