

LUPTA ÎMPOTRIVA TEXTULUI – O REGULĂ?

PARTICIPĂ: Valeriu Moiescu, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Dumitru Solomon, Magdalena Boiangiu, Alice Georgescu.

DUMITRU SOLOMON: Întâlnirea de azi a provocat-o o întrebare iscată de mai multe spectacole ale stagiunii curente, spectacole realizate de absolvenți sau studenți ATF. Ele au în comun o trăsătură pe care nu am observat-o în spectacolele profesorilor lor: lipsa dorinței sau incapacitatea de a povesti, de a expune textul. Când Alexa Visarion a montat **Steaua fără nume** și a vrut să-i dea o turnură mai modernă, a schimbat ordinea scenelor, dar firul povestirii a rămas clar. În spectacolele Cătălinei Buzoianu, folosind texte care inițial nu erau destinate teatrului, firul narativ e la fel de limpede pentru spectator ca și pentru cititorul prozei. Recent, însă, am văzut un spectacol al cărui text nu-l știam – aparținea unei debutante –, și n-am înțeles absolut nimic. Cineva care știa piesa mi-a spus că nu e genială, dar e inteligibilă. La Odeon am văzut un spectacol cu o piesă clasică, unde povestea era, de asemenea, pulverizată. Poate că această ruptură de text ține de o anumită viziune postmodernă, în care tinerii regizori sunt avangarda, dar poate fi și o încercare neizbutită de a urma niște modele pe care noi nu le știm.

VALERIU MOIESCU: Cred că, pentru început, ar trebui să formulăm niște premise elementare care ne-ar putea ajuta să ne apropiem, cât de cât, de un răspuns. Dintotdeauna teatrul a existat – și există și azi – în funcție de spectatori și de relația ce se stabilește între aceștia și spectacol. În lipsa spectatorilor, actul teatral nu numai că nu își justifică existența, dar nici nu se constituie cu adevărat, rămânând doar o intenție, un act de dragoste din care lipsește partenerul. Spectacolul este, în cele din urmă, pruncul care se naște din relația scenă-sală. Dacă relația nu se constituie (fie pentru că publicul nu înțelege ce se întâmplă pe scenă, fie pentru că nu-l interesează sau se plictisește), nu se naște nimic; actul e ratat și, drept consecință (în urma unor eșecuri repetate), spectatorul decepționat se va feri un timp să mai calce în sala de spectacol, sfătuiindu-i și pe alții să facă la fel. Or, cu sau fără economie de piață (care, în trecut fie zis, nu se instituie începând cu teatrul), sălile goale sunt începutul sfârșitului.

E drept că spectacolul teatral a cunoscut dintotdeauna și succese, și eșecuri; dar eșecul autoprogramat este o formă de sinucidere sau de masturbare artistico-narcisistă. Nu pot uita cuvintele unui regizor, într-un tot respectabil, care, cu mulți ani în urmă, se mândrea cu un spectacol pe care îl realizase într-un teatru de provincie, pentru „performanța” de a se fi jucat o singură dată! Singurul regret al regizorului era că spectacolul n-a apucat să fie văzut de domnul Silvestru...

Precum Vilar, Strehler și mulți alții, eu cred într-un teatru popular. A nega acest concept înseamnă a nega teatrul grec, teatrul medieval, epoca glorioasă a commediei dell'arte și a teatrului elisabetan... înseamnă a nega ideea de teatru. Eliminăm din discuție noțiunea de experiment teatral ca modalitate de opoziție sau de negare a unor idei și forme teatrale învechite, anhilozate. Demolând, experimentul trebuie să ofere, obligatoriu, altceva în schimb. De cele mai multe ori (exceptând exemplele ilustre), nu ni se oferă orizonturi, ci doar „soluții”, în dorința expresă a presupusului creator de a fi cu tot dinadinsul original. Dar originalitatea e organică, o ai sau nu o ai; de căutat, o cauți degeaba. Liviu Ciulea n-a avut niciodată obsesia originalității...

CĂTĂLINA BUZOIANU: El mi-a spus odată că tot „ceea ce e original e prost”.



Moment din Sub coroana regilor după Shakespeare, spectacol realizat de Alexa Visarion cu studenții săi de la Academia de Teatru din Malmö

V. M.: ...Ciulea spunea că, descoperind într-un spectacol cu o piesă pe care urma să o pună în scenă unele rezolvări ingenioase (care nu-i contraziceau concepția), le prelua, folosindu-le fără rezerve în propriul său spectacol, dacă pentru acele momente nu găsea până la premieră alte soluții mai expresive și, evident, mai convingătoare. Personalitatea regizorului creator apare din felul în care povestește piesa, transpunând-o într-un limbaj teatral, nu din felul în care se chinuie să distrugă povestea.

MAGDALENA BOIANGIU: Eu cred că inteligibilitatea nu este o caracteristică și o obligație a teatrului comercial, că ar exista un teatru pentru cei mulți, „pe înțeles”, și altul pentru elite, care se poate lipsi de acest atribut.

V.M.: Un spectacol de teatru trebuie să fie atractiv. E o afirmație în care Brecht (vezi „Micul organon”) se întâlnește cu Brook (vezi „Le diable c'est l'ennui”).

C.B.: Afirmație pe care urmașii lui Brecht, din păcate, au uitat-o.

V.M.: Nu toți. Am văzut recent filmul lui George Banu despre Cehov, în care era și un fragment din spectacolul lui Langhoff cu **Livada de vișini**, pus într-o manieră foarte brechtiană – și era minunat. Pintilie spunea că prima oară când a pus **Livada**, la „Bulandra”, a citit piesa prin prisma lui Beckett. A doua oară, când a montat-o în Statele Unite, a citit-o prin prisma lui Strindberg. Important rămâne însă faptul că a citit-o, a citit piesa al cărei autor a rămas, pe scenă, Anton Pavlovici Cehov. În ultimă instanță, prisma prin care se face lectura (atunci când regizorul este un autentic creator) nu distruge un text, ci eventual îl potențează.

C.B.: De vreo 25 de ani, în arta spectacolului există o tendință de distrugere a textului. Acest de-constructivism capătă diverse înfățișări, care seamănă cu creatorul lor; în această situație, cuvântul „regizor” pare prea puțin încăpător. Mă refer la condiția de creator a regizorului. Bob Wilson, de pildă, impune

programatic un punct de vedere care izvorăște din lumea lui interioară proiectată în spectacol, și nu urmărește **story**-ul. Am văzut spectacolul lui după Dostoievski, **Une femme douce** (Sfioasa), și trebuia să fi citit novela ca să înțelegi despre ce era vorba. Dar avea o vizualitate, o forță a expresiei, o meditație asupra condiției umane – toate, extraordinare. La Delphi, am văzut alt spectacol al lui, care nu mi-a plăcut tot atât de mult, **Persephone** după Gide, unde, la fel, erau prezente obsesiile lui din copilărie, aparent fără legătură cu restul. Era un spectacol despre el însuși. Și el era prezent: culcat, în imensul amfiteatru, pe pământ, cu ochii spre cerul înstelat. Când a fost premiat Heiner Müller, a fost și Bob Wilson invitat să vorbească despre spectacolul **Hamlet-Maschine**, pe care l-am văzut și noi, în copie, la București. Bob Wilson a fost întrebat cum s-a apropiat de textul lui Müller, iar el a răspuns că nu s-a apropiat deloc, pentru că nu l-a citit. Era, firește, o metaforă. Festivitatea se desfășura într-un amfiteatru mare, plin de lume, de celebrități, și toți au râs, iar Heiner Müller s-a mirat. Wilson a continuat spunând că nu numai că nu l-a citit, dar l-a privit de departe și a subliniat unele cuvinte cu roșu, altele cu galben și altele cu verde – să zicem, nu țin bine minte culorile –, pe urmă a chemat actorii și le-a dat indicații: voi, cei cu roșu, citiți mai puternic și mai sacadat, cei cu galben – foarte lent, iar cei cu verde – foarte, foarte rapid. Sigur că, în momentul acestei declarații, Bob Wilson construia un alt spectacol, era o cochetărie cu publicul și era fermecător, dar, într-un fel, își rezuma propriul program. El citise ritmurile spectacolului, imaginile, și nu litera textului. În orice caz, spectacolele lui nu se pot numi lecturi. Ele sunt șocuri provocate de adevărul profund comunicat de text. Când a pus în scenă **Privirea unui surd**, nu a spus o poveste despre privirea unui surd. El nu a vrut să dramatizeze **Une femme douce**, ci a luat eroul principal și l-a împărțit în trei – un copil, un tânăr, un matur; fiecare vârstă vorbea, iar printre ei trecea femeia, o balerină care nu vorbea, și prin gesturi repetitive sugera momentul sinuciderii. Spectacolul era despre un singur moment din existența acestui bărbat.

D. S.: Exemplul e foarte bun și l-aș fi adus și eu în dezbatere, tocmai pentru că deconstrucția presupune și o construcție,

presupune să pui ceva în loc. Asta este problema: ce se pune în loc când se aneantizează textul și se distruge povestea, cu ce sunt înlocuite?

V. M.: Ca să poți distruge cu folos, trebuie să ai forța demolatoare a lui Bob Wilson. Dar, până în prezent, nu știu ca el să-și fi propus distrugerea lui Shakespeare, Molière sau Cehov; în timp ce unii regizori, încurajați uneori de o critică derutantă, „izbutesc” această performanță pe care el nici nu și-a propus-o. Nu vorbesc acum despre impostori sau veleitari. Îmi amintesc că, în urmă cu niște ani, regizori de certă vocație, fără a fi văzut nici un spectacol semnat Grotowski, se străduiau să-l imite cu tot dinadinsul folosind vagi informații din șuetele de cafea. E firesc ca tinerii să caute modele. Numai că, din păcate, în artă, personalitățile de excepție nu pot fi imitate.

ALEXA VISARION: Această discuție ar trebui să se refere la un anumit raport între școala românească de regie și tendința de a ignora textul, în afara unui concept care să permită ignorarea lui... Eu nu cred că artistul lucrează pentru public. Noi facem teatru din impulsul „orgolios” de a-i obliga pe oameni să vină la **întâlnire**. Întotdeauna am încercat să acordez dialogul viu din mine cu vibrația publicului. **Cu** spectatori, nu **pentru** spectatori. Nu cred în spectacolul popular ca noțiune teatrală, ca scop; cred în spectacolul unui angajament misterios, dinamic între sală și scenă. E adevărat, lumea nu s-a bătut la intrare pentru spectacolele mele și nu cred că am modificat prin ele existența cuiva. Cel mult, am forat conștiințele... Poate... Sala plină înseamnă șansa dialogului, a unei comunicări tainice în care nuanța este percepută și înapoiată scenei. Eu cred că „totul este permis” atâta timp cât ai un sens care „permite” chestionarea. Întrebarea fiind: de ce facem teatru? Facem teatru ca să ne eliberăm de anumite obsesii, ca Tadeusz Kantor, care făcea posibilă propria lui viață în zona de semne a teatrului, sau facem teatru ca să avem succes, faimă? ... Dar ce înseamnă succesul? Facem teatru pur și simplu – pentru că e modul nostru intim de a ne face posibilă viața. Noi trăim prin teatrul pe care îl facem, mai fericit și plenar, sau nefericit și înghesuit, în funcție și de evenimente. Și așa aduce în discuție aici problema evenimentelor care ne înconjoară: trăim într-o perioadă în care zbaterea dintre

secol și mileniu nu este încă definită. Secolul e înghițit de propriul mileniu. Un secol spectaculos prin cruzimea sa – spectacol al nimicniciei și al împlinirilor derizorii, al speranțelor surpate. E firesc ca îmbrâncirea, înghesuiala, panica să-i cuprindă și pe artiști. Există un tineret care nu mai are timp să reînceapă drumul, nu mai are timp de antrenamente, de reglare a respirației pentru o competiție de durată. E o competiție care nu se termină cu un rezultat, ci cu intrarea în următoarea competiție; problemele teatrului și ale regiei nu se rezolvă printr-un spectacol. Așa că această goană spre împlinire, dorința de a

Scenă din **Maestrul și Margareta** după Bulgakov, adaptarea și regia: Cătălina Buzoianu (Teatrul Mic)





puncta, de a pune gheara leului într-un climat, de a ieși din anonim, e explicabilă. Or, noi avem obligația didactică, prin metode și orientări diferite, să afirmăm în școala românească de regie un statut academic, un academism liberal, dacă vreți, care să asigure pătrunderea meditației vieții în toate cotloanele artei spectacolului.

Condiția vitală a teatrului, a existenței „întru teatru” se poate împlini în mii de chipuri. Până la urmă, orgoliul și competiția sunt înăuntru teatrului, și nu în ramificații sociale sau politice. Toate acestea contribuie la apariția luptei între teatru și spectacol. La Malmö, Radu Penciulescu îmi spunea că teatrul se ocupă de esențe, iar spectacolul, de soluții; teatrul își pune întrebările fundamentale – ce-i cu lumea? ce-i cu omul? –, iar spectacolul se ocupă de problemele imediate, profunde și ele: trăire, dragoste, împlinire, ură. Teatrul Renașterii una aceste două direcții ale artei comunicării. Acum primează spectacolul. Grecii au născut teatrul și romanii au creat spectacolul, efectul povestirii. Ceea ce atrage imediat este spectacolul: el poate fi într-o cheie în care înțelegerea să pătrundă spre ambiguitate, pentru că un spectacol cu desăvârșire clar este un spectacol ratat, schematic, restrictiv... Un spectacol izbit este cel care permite accesul la nuanțe, la echivocul fantastic al sensurilor.

Și atunci se pune problema de ce apelăm la text. O facem pentru că avem ceva de spus, prin aventura explorării universului unui autor. Această cercetare permite și originalitate, și inovație, și aprofundare: un autor mare este un partener de drum care se adresează gândirii profunde a regizorului. Un autor obișnuit, fie el și de succes; închide piesa o dată cu scrierea ei, impunând astfel doar o anumită rezolvare scenică. Regizorii tineri vor în primul rând să obțină un statut care să le dea un act de identitate pentru profesiune. Ei îl pot obține, în condițiile României de azi, prin „testarea” originalității. Ani de zile, cronică de teatru a judecat spectacolele în funcție de „ce a adus nou regizorul”. De fapt, nimic nu e nou. Progres în artă nu există. Important e raportul cu textul, care vine dintr-o direcție firească de cercetare, care obligă la readaptarea textului pentru scenă, sau vine dintr-o exhibiție care înseamnă „picioare în fund” lui Shakespeare, lui Cehov etc. A „citi” altfel textul este o dimensiune a talentului. A nu-l citi, a nu-i auzi vocile ascunse înseamnă ignoranță. Școala pregătește regizori care au dreptul și obligația de a-și urma statutul întru evoluție și împlinire. Școala e datoare să facă accesibile drumurile pe care tânărul trebuie să le parcurgă, drumuri nerestricțive. Dacă critica nu analizează, ci distribuie adjective, lupta pentru originalitate devine o competiție pentru calificate adjective. Ce e un spectacol **viu**? Are acest spectacol durată? Trebuie să o aibă? Valoarea lui depinde de public, de critică, sau de intensitatea demersului, de dimensiunea acută a interogației? Teatrul menține viu un interior uman. Celelalte arte lucrează pentru veșnicie. Noi, în vremelnicia noastră, ținem aprinsă flacăra neputinței importante, a trecerilor... Eu nu i-aș acuza pe tineri că pulverizează textul, mi-aș dori ca ei să știe ce fac. Regizorii sunt pentru teatru, nu teatrul pentru regizori...

C. B.: Aș mai da un exemplu: Kantor. Majoritatea oamenilor de teatru cunosc spectacolul lui **Clasa moartă**. Am avut șansa să văd, când am lucrat în Polonia, un spectacol al lui cu o piesă a lui Witkiewicz, în care existau imaginile lui, dar exista și piesa. Când și-a impus inconfundabil, irepetabil, propria lui lume, concepția lui despre viață și teatru, a făcut-o cu propriul lui text.

A. V.: Obligația noastră de profesori, dar și de colegi maturi, este să dăm o șansă autenticității. Când există făcătura, când teatrul se pleacă în unduirile modei ...

C. B.: Aș cita un student foarte bun, care explica o nevoie ce nu trebuie nici reprimată, nici disprețuită: „Doamnă, nu mai suport teatrul ăsta cu poveste, noi astăzi vrem **panaramă**” (punea cuvântul între ghilimele), „vrem să se întâmple ceva, vrem să avem senzații puternice, vrem să fim acolo unde dăcotește momentul”.

A. V.: În Occident, e complet invers. Studenții sunt oameni care doresc să ajungă la clasicitatea operei teatrale, să aibă substanță în contextul unei goane nebune după reușită. La noi, această fugă n-a fost trăită la timp.

D. S.: Studentul evocat de Cătălina se exprima pe sine. Trebuia să vorbească la singular!

V. M.: Pe de altă parte, tot un student (pe atunci în anul I), exprimându-și opiniile în revista „Teatrul azi”, făcea o pledoarie convinsă și convingătoare pentru logică, rigoare și construcție în arta spectacolului. Sigur că școala trebuie să asigure viitorilor regizori o deschidere cât mai mare, prin care ei să-și dibuie propriul lor drum, conturându-și propria personalitate. Din păcate, nu toți cei cu care ne e dat să lucrăm au, sau justifică speranța că vor avea, o personalitate artistică. Noi îi îndemnăm să viseze în deplină libertate, dar ei nu prea știu încă să citească! Obsesiile unui mare creator – și revin la Pintilie – apar oricum. El explică de ce a adus pe scenă lanul cu grâu în **Livada cu vișini**; obsesia personală s-a înscris perfect în structura și arhitectura spectacolului.

C. B.: El spune că citește **Livada** prin prisma lui Beckett, dar spectacolul arată ca un spectacol de Cehov.

V. M.: Sunt sigur că tot Cehov era și în spectacolul din America, deși acolo el evoca grila lui Strindberg. Dar, la București, unii, citind declarația lui despre apariții fantomatice, despre copilul mort, l-au băgat pe copil în dulap. Problema e că unii n-au nici o obsesie, dar, vrând să fie inconfundabili, preiau obsesiile altora.

A. V.: Obsesiile nu pot fi preluate. Soluțiile, da. În spectacolul **Sfârșit de partidă** din Festivalul Teatrelor Europene, regizorul mărturisea că a respectat întocmai indicațiile lui Beckett. Se poate, dar el nu a trăit ce trăia Beckett când scria indicațiile și de aceea nu a transmis nimic. Spectacolul pe care l-am văzut era o rezolvare a indicațiilor, nu a sensurilor. Beckett a fost filmat într-un bar în Irlanda. A stat, a băut și apoi a vrut să iasă. Barul avea o ușă turnantă. A intrat în ea și s-a rotit o oră. Filmul înregistrează aceeași expresie. Pentru mine, această imagine descifrează definitiv teatrul lui, între parabolă și gag.

V. M.: Dacă îți place Beckett și te simți atras de universul creat de el, te străduiești să-l pui în scenă, dar nu-l corectezi. Nu cu mulți ani în urmă, am văzut un spectacol al unui regizor important, care a făcut spectacole remarcabile, dar care în **Oh, les beaux jours!** împușca pe la spate personajul feminin! Tot ce se construie până atunci, se distrugea.

A. V.: Dacă are un gând, soluția este posibilă.

V. M.: În cazul dat avea un gând, dar gândul era fals în raport cu Beckett.

A. V.: Originalitatea pornește din greșeli, e sfidarea cunoscutului.

V. M.: Posibil. Dar nu prin căutarea greșelii, ci prin greșelile apărute, prin ignorarea riscului. Iar riscul autentic nu e acela de a te folosi de deschiderea unei opere, spre a o folosi după bunul tău plac. În felul acesta, conform unei remarci a lui Umberto Eco, pot folosi un text pentru a împacheta cu el o bucată de brânză ...

A. V.: Când știi că totul se învârtește, că de fapt comedia se mișcă, că tu ai la dispoziție o seară, atunci și nebunia frângerii gâtului are sens.

ALICE GEORGESCU: Dar când nebunia e programată, mai este ea nebunie într-adevăr?

A. V.: Niciodată.nu e programată până la sfârșit; mai trebuie să-i convingi și pe actori. Teatrul e Totul fărămelor... al detaliilor diurne, abia palpabile.

M. B.: Aici e și problema. Fiecare are dreptul să fie nebun pe contul lui, dar în aventura pulverizării sensului sunt antrenați și alții, sunt cheltuiți banii care fac atâta trebuință!

A. V.: Aici, răspunderea aparține animatorului, care are, sau trebuie să aibă, un proiect.

V. M.: Un mare creator este modest. Eu nu pot să pun în scenă **Regele Lear** ca să arăt cum s-a destrămat imperiul sovietic.

C. B.: Uneori, istoria merge în întâmpinarea unui spectacol. Peter Stein a făcut **Orestia** acum 15 ani. A reluat spectacolul cu o trupă rusească. Imaginile vechi rimau cu istoria.

V. M.: Nu toți regizorii sunt mari creatori. Unii sunt mari, alții sunt mai puțin mari, unii sunt mici, alții nu sunt deloc. Ca în viață.

A. V.: Greșelile care se fac în ignorarea relației firești dintre text și spectacol vin câteodată din zona creației. Altădată din zona...

V. M.: ... descreierației.

A. V.: Singurul lucru care contează este să-ți placă ție ceea ce faci, să te trăiască. Dacă îmi place mie, poate să mai placă și altcuiva. Dacă nu-mi place nici mie... Eu n-am făcut încă un spectacol care să-mi placă până la capăt. Există părți care-mi bucură frământarea. Vreau un spectacol ideal, care nu există, sau pe care eu nu sunt în stare să-l fac. Îl caut. De aceea mai încerc ...

V. M.: Trebuie totuși să recunoaștem că există creatori de excepție și meseriași. O școală de artă, oricât de glorioasă, nu produce creatori, ci favorizează defrișarea unor drumuri pe care un tânăr de talent le poate parcurge întru împlinirea sa.

A. V.: În școală, tinerii se definesc și în raport cu propriile căderi. Nu poți să fii creator dacă nu ești, și nu poți să fii meseriaș dacă nu știi.

C. B.: Noi, ca profesori, avem o datorie: aceea de a le da niște repere. Eu, ca profesor, mai mult nu pot să-i învăț.

D. S.: Distorsiunile apar când aceste repere sunt înlăturate fără a fi înlocuite cu altele.

V. M.: Un motiv al neașezării valorilor ar putea fi acela că sunt puțini regizori. Studenții nici nu apucă să termine facultatea și sunt solicitați să monteze. Noi nu ne opunem. În condițiile teatrului real, unii au fost puși în situația de a realiza într-o lună,



Irina Petrescu în Mizantropul de Molière, în regia lui Valeriu Moisescu (Teatrul „Bulandra“)

sau într-o lună jumătate, montarea unei capodopere shakespeariene. Și au clacat, sau au clacat pe jumătate. Eșecurile, până la urmă, sunt inerente; problema e dacă putem să-i ferim pe studenții de eșecurile prin care am trecut noi. Penciulescu spunea: „Cum să facem, nu știm, dar cum să nu facem, asta ar cam trebui să știm“.

A. V.: Ca profesor, Radu Penciulescu ne-a scos din grote și ne-a adus pe câmp. Spunea mereu: „nu cred“, „nu știu, dar nu așa“. Lecțiile lui tulburătoare erau o invitație, o chemare: pătrundeai, prin el, în teatrul lumii. ■ 25 octombrie 1995