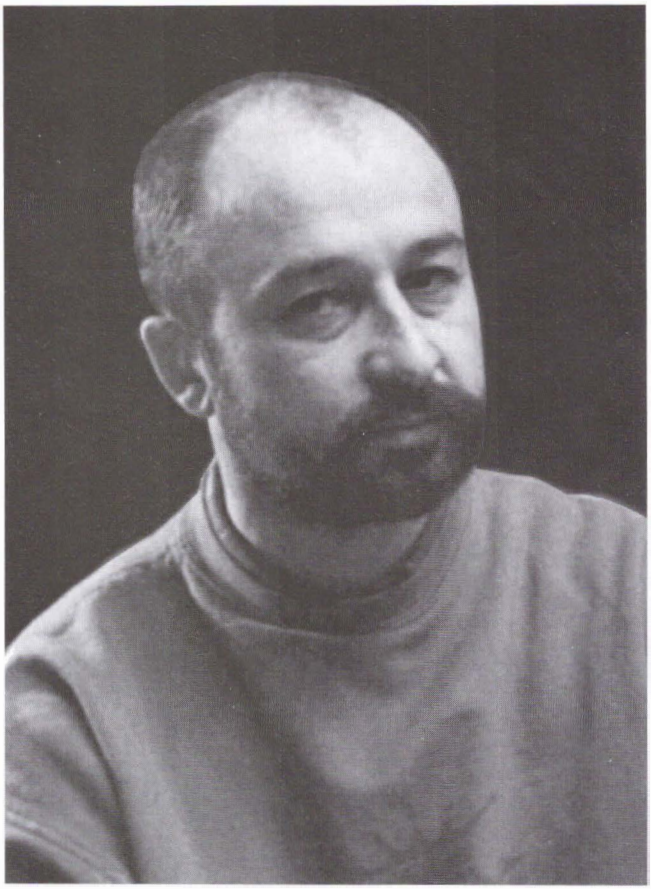
BOCSÁRDI Laszlo:

"Nu ai voie să faci compromisuri în teatru"



Liana ORNEA: *Cum ați început? De când vă ocupați de teatru?*

BOCSÁRDI Laszlo: Am avut primul contact cu teatrul la Casa Studenților din Timișoara (era pe secții: română, maghiară, germană). În 1979, eram student în anul I la Chimie, eram foarte speriat, emotiv, nu reușeam să scot un cuvânt în fața mai multor oameni și, la un moment dat, m-am întâlnit cu fotograful trupei studențești (îl știam, era din Târgu Mureș, ca și mine); el mi-a propus să vin în trupa de teatru studențesc. Acasă m-am gândit că poate așa scap de timiditate, ca o terapie. În scurt timp, am ajuns actorul numărul unu, jucam rolurile principale, dar încă nu era ceva serios pentru mine. Prin anul al IV-lea, s-a scris într-un ziar local că îi concurez pe actorii profesioniști de la Naționalul din Timișoara. A fost o perioadă, când se apropia repartiția, în care nu suportam spectacolele pe care le vedeam, nu-mi plăcea nimic, nu credeam o iotă nici din cuvinte, nici din mișcare, neconvingătoare, umflate. Mi-am spus că nu ăsta ar trebui să fie teatrul. Eram convins că trebuie să înființez o trupă de teatru. Așa că înainte de a alege un oraș la repartiție, mă interesam de mișcarea teatrală de acolo. Soția mea (ne cunoscusem tot la trupa de teatru studențesc) este din Gheorgheni, avea prioritate de buletin. Existau două trupe de teatru la Casa de Cultură, dar directoarea din acea vreme, o persoană foarte deschisă, ne-a permis să o înființăm și pe a treia. În iunie am luat repartiția, iar în octombrie deja aveam o trupă.

L.O.: *Cine erau actorii?*

B.L.: Actorii erau ingineri, matematicieni, informaticieni, un bijutier, o învățătoare. Doi, trei erau din oraș, ceilalți erau oameni din toată țara: din Cluj, din Timișoara, Târgu Mureș, oameni care au nimerit ca și mine în orașul acela. Așa s-a închegat trupa asta care făcea teatru experimental, teatru de mișcare și pe care am numit-o „Figura". Am căutat ca nume un cuvânt care nu trebuia tradus și care să aibă legătură cu teatrul. Cred că l-am găsit bine.

L.O.: *Cum v-ați format ca regizor?*

B.L.: Pe vremea aceea, în 1985, n-am reușit să fac rost de cartea lui Stanislavski decât pentru o noapte. Pe atunci nu știam cum să fac un spectacol, simțeam în mine energii, imagini, dar nu știam să lucrez cu actorul. Când am deschis cartea lui Stanislavski, am înțeles că acolo era o cheie pentru mine. Împreună cu soția mea și cu încă o actriță, am citit cartea aceea de peste trei sute de pagini cu glas tare, pe rând, și am imprimat-o pe magnetofon: trei benzi pe care apoi le ascultam împreună cu toată trupa. Așa am luat contact cu Stanislavski, era ca aerul pentru mine. Apoi i-am descoperit pe Artaud și Grotowski, pe vremea aceea am citit foarte mult Grotowski, mă fascina Artaud, teatrul cruzimii: instinctiv, așa procedasem și eu cu copiii, făcusem un teatru foarte simplu, foarte direct, dus până la os. Era o teatralitate lipsită de teatralitate, adică nu era jucată teatralitatea, ci erau niște dimensiuni în care noi, actorii, credeam la nebunie, încercam să concurăm viața adevărată. Trăiam cu cruzime. Credeam că intrarea actorului în scenă, transformarea lui, e un lucru tragic. Transformarea unui om într-o altă ființă în fața spectatorilor este un eveniment tragic. Așa credeam atunci. Am văzut pe video spectacolul lui Grotowski cu *Prințul Constant*, este de o cruzime extraordinară. Nu mai e teatralitatea cunoscută de noi, aici e cu totul altceva. Important este faptul că Grotowski lucrează scăpând de nivelurile care se suprapun peste sufletul nostru și ajunge la nivelul de la care nu mai poate descompune mai departe, și acolo lucrează la actor, deci nu construiește ci deconstruiește. Așa ajunge la cruzime. Instinctiv, asta căutam și eu, de aceea eram fascinat, îl găsisem pe cel care teoretizase deja ceea ce eu doar simțeam nevoia să fac. În teatrele maghiare din România, cu excepția Teatrului Maghiar din Cluj, domnea realismul psihologic, un fel de Stanislavski exacerbat, un naturalism sufocant sau stilul „roz", preluat de la spectacolele de operetă. Actorii foloseau automat niște procedee fără a le trăi, fără nici o găselniță, ceea ce mă făcea să nu-i suport și să ies de la spectacol. Cel mai mult mă deranja faptul că singurul mijloc de expresie al actorului era textul vorbit. Așa m-am apucat să fac regie, căutând adevărul în teatru, adevărul prezenței umane într-un spațiu de joc.

Acum gândesc un pic altfel, acum jocul a devenit mai important. Atunci jocul era cu moartea, cruzimea morții. Și acum e foarte important, dar sunt mai degajat și schimbările de stări caut să le fac mult mai rafinat, încerc să joc anumite situații omenești, încerc să caut posibilitatea trecerii de la un limbaj teatral la altul, posibilitatea echilibrului între diferite mijloace de expresie. Acum cred că teatrul înseamnă transformare a energiei. Pe atunci nu mă gândeam la asta, însă și atunci mă fascina energia care se degajă prin schimbarea unei atmosfere, de exemplu la schimbarea unei lumini, asta căutam la actor.

L.O.: *Ce spectacole ați montat la Gheorgheni?*

B.L.: Primul spectacol făcut acolo a fost unul pentru copii, un mozaic de cântece de copii și basme, inclusiv *Greierele și Furnica,* pe care le-am dramatizat. Eu eram personajul negativ care apărea tot timpul și oprea, distrugea jocul. La sfârșit, rămâneam sub o pătură pe scenă. Impactul a fost atât de puternic încât o dată, la un turneu la Oradea, după spectacol, niște copii au venit să dea în mine, loveau și strigau „Du-te dracului". Mă crezuseră! Eram așa de fericit! Spectacolul a fost văzut și de un critic important din Cluj, Lajos Kantor, care a scris că parcă ar fi văzut un spectacol de Harag Gheorghe, ca impact la public. Eu am pornit pe ideea că nu trebuie amețit publicul (copilul), că trebuie luat foarte serios, foarte direct.

Apoi am făcut *Ubu rege*, teatru de mișcare. Era un spațiu închis și gol, cu un număr minim de obiecte, actorii erau îmbrăcați la fel, în aceeași culoare. Era

mișcare 100%, ceva foarte nou la noi pe vremea aceea. Am făcut și turnee: Târgu Mureș, Satu Mare, la Oradea veneau studenții din Timișoara și la sfîrșit ne ajutau să demontăm. Am avut un impact foarte puternic la publicul tânăr.

Atunci am fost convins că trebuie să existe un limbaj care să ne reprezinte pe noi, pe cei care nu credem în teatrul așa-numit de noi „convențional".

L.O.: *Din câte am văzut, fugiți de realism până si în Turgheniev.*

B.L.: Da, da, interpretez situația complet altfel. Caut alte motivații, din care realismul să dispară. Deși în *Kasimir și Karolina* este un realism bizar, împletit cu grotescul.

LO.: *Mi-au lipsit imaginile din celelalte spectacole.*

B.L.: Se spune că fiecare spectacol al meu e altfel. Sunt obsedat de căutări. De la început a fost așa.

L.O.: *Ce altceva ați mai montat la Gheorgheni?*

În 1988 am făcut *Nunta însângerată*, dar complet altceva față de montarea care a fost acum doi ani în Festivalul Național. Înainte de spectacol, făceam cu actorii o încălzire colectivă, de o oră și jumătate, foarte concentrată, atât de concentrată încât ei, când intrau în scenă, erau deja într-o stare foarte, foarte departe de realitate. Se spunea atunci că parcă ar intra niște călugări. Spectacolul începea așa: intrau toți, se așezau pe niște scaune, cu profilul spre spectatori, actorii se uitau unii la alții, ridicau mâna, începeau un ritm din pocnituri de degete, apoi se ridica cel care rostea prima replică, o rostea foarte sec. Era un spectacol foarte puternic. Tompa Gabor zice că ăla a fost cel mai puternic spectacol al meu. Venise acolo, în 1988, pentru că auzise de acest spectacol. După ce l-a văzut, imediat m-a invitat să fac un spectacol la Cluj.

L.O.: *Dincolo de întîlnirea cu Tompa Gabor, școala a fost importantă pentru dumneavoastră? V-a dat ceva?*

B.L.: Întâlnirea cu Tompa, da. Altfel, școala a fost ceva penibil pentru mine. Pentru că eu lucrasem de unul singur, aveam niște imagini, simțeam ceva și acolo eram obligat să fac niște exerciții banale. Pentru mine a fost o cădere.

Cu Tompa s-a întâmplat să ne întâlnim datorită teatrului și asta înainte să-mi fie profesor. Deși eram colegi de liceu la Târgu Mureș, acolo nu am avut decât o relație foarte neutră. Eu am văzut spectacolul lui, *Tango,* la sfârșitul anilor '80, după care el a venit la Gheorgheni, unde lucram eu, și a văzut *Nunta însângerată* (prima montare, în anul 1988), după care m-a invitat să montez un spectacol la Cluj. În '90 am ajuns să fiu studentul lui la regie la Târgu Mureș și de atunci suntem tot timpul în legătură și discutăm. Relația noastră continuă pe tărâmul căutărilor de teatru bun. Pentru mine e foarte important Gabor, pentru că m-a făcut să înțeleg că nu ai voie să faci compromisuri în teatru. După cum zicea el când monta *Hamlet*: „Ideal ar fi să faci un spectacol numai în momentul în care simți că viața depinde de acest lucru. Altfel nu ar trebui să se facă teatru". Acest lucru e greu să se întâmple, pentru că nu totdeauna tu hotărăști ce lucrezi și când lucrezi. Cred că mi-a spus un lucru minunat și am rămas cu această lecție.

În anul în care am început facultatea, în 1990, teatrul nostru a devenit oficial, prin semnătura lui Andrei Pleșu, Teatrul Județean, care ar fi trebuit să funcționeze la Miercurea Ciuc. Numai că datorită patriotismului local al celor de acolo nu ne-am putut muta la Miercurea Ciuc. Așa că Teatrul „Figura" a devenit Teatrul de Stat din Gheorgheni. Am dat examen pentru actori. Pe nouă locuri au venit treizeci și cinci de candidați, examenul a durat trei zile. În comisie eram Tompa, Josef (pompierul din *Cântăreața cheală*) și cu mine. Dar nici acești actori nu erau profesioniști. Când am început facultatea, făceam naveta între Târgu Mureș și Gheorgheni. Aproape toate examenele mi le-am făcut cu ei, făceam antrenamente cu ei. Erau

cincisprezece în trupă. Eu le predam tot ce învățam la Tompa și la ceilalți. Le repetam lor și îi puneam să scrie tot, de la estetică la filosofie, voiam să aibă școală. Așa că cinci ani au trecut și ei prin școală.

L.O.: *Probabil că exista o comunicare foarte bună cu trupa.*

B.L.: Da, la această comunicare am ajuns încă dinainte de '89, când petreceam cel puțin patru nopți pe săptămână împreună, discutând despre viață, despre estetică, despre artă, teatru. Făceam revelioanele împreună, mergeam în munți pentru câte trei zile, dădeam și spectacole acolo, pentru săteni, pe 1 ianuarie. Aveam un prieten care era doctorul satului. El vorbea cu directorul școlii și aranja să locuim în clase. Dormeam în saci și făceam revelionul în sala de mese. Nu dansam, jucam. Jucam trei zile, tot timpul. Ne pregăteam cu o lună înainte. Căutam exerciții.

L.O.: *Pentru că vorbeați mai devreme de antrenamente, de unde luați exercițiile pentru actori?*

B.L.: Citind Grotowski, Stanislavski, găseam și gândeam exerciții de creativitate, știam unde vreau să ajung. Pornind de la ei, sau de la Brook, căutam ce să fac în mod concret, ei îmi dădeau doar niște direcții.

N-am vorbit de Brecht. Am găsit o carte de Brecht cu care m-am luptat mult. Sorbeam aceste cărți fiindcă că eu căutam soluții pentru a face un anumit spectacol. Deci nu le-am citit pentru cultura mea generală de teatru. Cînd le citeam, căutam foarte tensionat mijloacele prin care pot să mă exprim (pentru că nu aveam școală de teatru pe vremea aceea). Sorbeam textele astea. Căutam în fiecare propoziție cum să fac o anumită scenă. Le citeam chinuindu-mă să rezolv o anumită situație. Când am ajuns la facultate, știam deja toate cărțile astea: Stanislavski, Brecht, Brook, Grotowski, Eugenio Barba.

L.O.: *Cum ați ajuns în Sfântu Gheorghe?*

B.L.: După ce am terminat facultatea, am primit propunerea directorului de la Teatrul „Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe de a uni cele două trupe și a lucra împreună. Unii m-au urmat, alții nu. Și astăzi funcționează Teatrul „Figura" în Gheorgheni.

L.O.: *Aici ați montat Tamasi Aron. De ce această opțiune?*

B.L.: Seamănă cu Lorca. Și pentru că vreau să mă cunosc pe mine. Este un dramaturg al secuimii, cu probleme foarte mari de dramaturgie, dar are ceva care mă pasionează, are niște povești care mă tulbură și caut cheia pentru ele ca să mă cunosc pe mine.

L.O.: *Aici ați reluat* "Nunta însângerată". *De unde nevoia de dans ?*

B.L.: Textul acela mă fascina și mi-am dat seama că în acel moment văd totul altfel: și viața, și teatrul. Când l-am montat prima dată, avea un tragism extraordinar, era foarte închis și foarte strâns. Acum am pornit cu total altă concepție. Am simțit altceva față de acest text. Simțeam o bucurie, bucuria adevărului, bucuria pactului cu oamenii. Faptul că ei își trăiesc cu atâta intensitate viața. Deși dragostea și moartea apar cu intensitate atât de mare, aceste două zone sunt de fapt aceeași zonă. Mie scena cu înmormântarea îmi spune că dacă oamenii reușesc să-și îngroape morții înseamnă că ei sunt liberi. Pentru mine e un text optimist, acum nu mai e tragic cum am simțit în '87. Este optimist pentru că viața merge mai departe. Faptul că bătrâna îi dă țigara fetei nu e un gest de împăcare. E vorba de setea de nicotină. În momentul acela bătrâna simte că lângă ea e o ființă însetată de nicotină.

L.O.: *O ființă îndurerată.*

B.L: Nu vreau să bag sentimentalisme. Eu nu cred în psihologia în care bătrâna s-a împăcat cu fata. Lorca nu a scris așa. În Lorca, bătrâna îi scoate fetei

ochii. Și eu cred asta. Însă, dincolo de această poveste, bătrâna îi dă să tragă un fum de țigară. Poate că nu se vor mai întâlni niciodată în viață. Și nu vor să se mai întâlnească. Însă în acel moment învinge viața. Trebuie să tragă un fum de țigară chiar dacă el a murit.

L.O.: *Și de ce "Nunta însângerată" printre țigani?*

B.L.: Pentru că ei sunt chiar libertatea: cum trăiesc ei, cum simt ei, cum nu sunt ei amestecați cu societatea, din care cauză societatea îi tolerează greu. Ei sunt liberi, ei trăiesc momentul. Ei nu calculează cu ani înainte, ei nu au strategii, ei trăiesc clipa. Cu ei pot să cred această poveste. Înțelegându-i pe ei, înțeleg povestea. Sau invers.

L.O.: *Am văzut pe o casetă video câteva imagini din "Alcesta". Ați obținut și premii. Ce a însemnat acest spectacol pentru dumneavoastră.?*

B.L.: Eu cred că la 5–6 ani se schimbă ceva în mine, în viziunea celui care face teatru. Eu simt că la mine s-a schimbat acum vreo 2 ani, după ce am montat *Alcesta.* Cînd am montat *Alcesta,* am simțit că s-a schimbat ceva în viziunea mea despre viață și despre teatru. Am ajuns la un fel de înțelepciune, dar nu aceea ezoterică, sacră, ci o înțelepciune populară. Era un moment important pentru mine. În anul acela mi-a murit mama. Chiar în timp ce lucram la acest spectacol despre moarte. Mi-am dat seama că am început să cred într-o altă dimensiune. Prin regie, caut toate mijloacele prin care să-l ajut pe spectator să atingă, să simtă o altă dimensiune în timpul unui spectacol, pentru câteva momente. Pentru asta fac teatru: ca să trec împreună cu spectatorul într-o altă dimensiune. Să reușim să simțim această altă dimensiune. E ceea ce am simțit când mi s-a născut băiatul. Eu eram într-un Festival de Teatru Alternativ la Szegedin și am primit o telegramă prin care soția îmi spunea că „suntem sănătoși amândoi și te iubim mult". Am plâns în hohote și totul mi s-a părut foarte banal față de acel lucru. Același lucru l-am simțit și când a murit maică-mea. Am stat cu ea în spital și mă uitam pe ecran. După ce semnalele s-au oprit, eram sigur că nu s-a terminat, că nu se poate termina așa. În acel moment lucram deja la *Alcesta.* Montând acest text, mi-am propus să fac astfel încât momentul morții să devină ceva foarte banal, foarte concret. Trebuia găsit altceva decît văzusem eu la spital. Atunci mi-am dat seama că eu caut în teatru această scăpare.

L.O.: *Ce le dați spectatorilor? Le dați stări, idei, energie?*

B.L.: Nu, nu idei.

L.O.: *Atunci trăiri.*

B.L.: Trăirea unor momente care nu se pot explica, momente care trebuie construite. Prin toate mijloacele pe care le cunosc, pe care încerc să le sugerez și pe care încerc să le scot și din actori, încercăm să creăm câteva momente în care spectatorul simte că e liber, că s-a eliberat de niște poveri. Găsește niște soluții de ieșire din priza vieții. E un fel de a explica catarsisul. Ceea ce a făcut Purcărete în spectacolele lui. Parcă simțim că plutim, parcă ne-am dezlipi de pământ. Și eu caut acest lucru: prin contrapunct, prin muzicalitatea spectacolului. Muzicalitatea nu provine din muzica folosită, ci din impactul dintre diferitele mijloace de expresie (mișcarea actorului, lumină, text etc.), din ruperile de ritm. De fapt, cel mai bine spus ar fi că provine din energie, din conservarea energiei. Teatrul este o metodă de conservare a energiei. De exemplu: un actor într-un moment ajunge să creeze o atmosferă, după care am posibilitatea să pun lumină roșie sau o muzică, pentru că actorul face posibilă această mișcare. Deci energia pe care a creat-o el a dus la un punct în care pot să o transform în altă energie, de exemplu energia sunetului, sau să intre deodată alți 10 actori și asta

pentru că actorul care a fost înainte în scenă a făcut posibilă intrarea celor 10. Intrarea oricărui nou personaj trebuie făcută posibilă de cei care sunt înăuntru și de către regizor. Este o schimbare continuă a energiilor. Sau un alt exemplu: o scenă în care trei actori fac ceva, e o relație între ei, se ajunge la un punct culminant, după care ei ies și dintr-o altă zonă apare o bilă mare, verde și curge prin spațiu. Pentru spectator acest lucru pare foarte normal pentru că s-a transformat ceva. De la actor am ajuns la o bilă. Spectacolul este construit în așa fel încât să se poată întâmpla anumite lucruri în scenă. De exemplu, bătaia din *Nunta însângerată* nu se poate întâmpla într-un spectacol care nu e construit în așa fel, fără concentrarea cu care a început: și anume dansul cuțitelor; nu poți să ajungi peste zece minute la scena în care Leonardo o bate pe fată șapte minute cu mantaua. Nu ar fi adevărat.

L.O.: *Credeți că acea altă dimensiune în care e adus spectatorul îi rămîne cînd pleacă din sală?*

B.L.: Eu cred că sunt doar câteva astfel de momente într-un spectacol. Dacă aș urca pe un munte, este momentul când am ajuns pe culme și văd toată zona de deasupra munților. Este doar un moment, pentru că după aceea cobor. Folosesc diverse mijloace să ajung la un astfel de moment. După aceea cobor și vine alt urcuș. Când mă duc acasă și mult timp după aceea îmi aduc aminte de imaginea asta puternică. În această amintire sunt și lupta de a urca, dar și momentul ajungerii în dimensiunea respectivă. Acest tot este amintirea pe care o duc acasă cu mine din spectacolul de teatru.

L.O.: *Ați lucrat la Craiova cu actori români. La cei din Sfântu Gheorghe se vede că au un antrenament de excepție. Constituie o trupă constantă, unitară. Cum ați lucrat la Craiova?*

B.L.: Am lucrat foarte bine cu actorii de la Craiova. Nu o spun din politețe. Ei lucraseră numai cu regizori mari, iar pe mine nu mă cunoșteau. Deci s-ar fi putut întâmpla și altfel. Însă mie mi s-a părut că ne-am întâlnit acolo. Pentru mine a fost o experiență foarte interesantă și plăcută.

L.O.: *Există o diferență între școala de actorie românească și cea maghiară?*

B.L.: Există o diferență mare, dar din orice limbaj teatral pornești, ajungi la același atom, atomul teatrului și dacă actorul simte că și tu cauți atomul teatrului, atunci el se liniștește.

L.O.: *Asta este esențializarea?*

B.L.: Exact, este esențializarea. Ceea ce este în spatele mijloacelor teatrale, acest atom al teatrului, este motivația pentru care faci teatru. Eu cred că asta e important. Această motivație face ca oamenii de teatru să se înțeleagă. Reprezintă o căutare și o evadare într-un alt spațiu. Teatrul este o metodă prin care ne putem găsi unii pe ceilalți, o metodă de a comunica între oameni.

L.O.: *Și de a ne găsi pe noi înșine.*

B.L.: Ca să pot comunica cu cineva, trebuie să mă cunosc pe mine. Dacă este haos în mine, nu am ce să ofer. Trebuie să dau o energie bine direcționată, astfel perceptibilă, care recepționată poate fi transformată și retrimisă înapoi sub forma unui răspuns. Deci se poate comunica numai cu direcții clare. Cei care nu se cunosc pe sine nu le pot comunica nimic celorlalți.

Liana ORNEA