

Juan MAYORGA:

*„Iubesc teatrul ce spune povești
prin care putem vedea viața”*

Discuția cu scriitorul Juan Mayorga a fost consemnată după spectacolul-lectură *Hamelin*, prezentat în Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Teatrul „Sică Alexandrescu” – Brașov, spectacol care a avut loc în prezența autorului. Tot atunci, a fost lansat volumul *Teatru spaniol contemporan* din seria Dramaturgie de azi, serie recent inițiată de revista *Teatrul azi* și coordonată de Ioana Ichim și Andreea Dumitru. Volumul răspunde unei nevoi doar în parte onorată de cartea de teatru publicată în România, aceea de a pune în circulație valori ale dramaturgiei contemporane și din alte spații teatrale. Selecția operată de cei doi critici de teatru cuprinde șase piese scrise după 1990 – așadar, nouă dramaturgie –, texte jucate și apreciate de public și specialiști nu doar pe scenele spaniole.

Juan Mayorga este cunoscut în România și prin textul *Scrisori de dragoste către Stalin*, pus în circulație de Atelierul European de Traduceri din Orléans în colaborare cu Teatrul Național Timișoara, piesa având un spectacol-lectură la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2005. Interviu ce urmează sper să-i convingă pe cititori că se află în preajma unui artist și a unui intelectual sensibil la lumea prin care trece. Și vreau să-i mulțumesc Ioanei Anghel care ne-a ajutat să comunicăm vorbind fiecare propria limbă maternă, dar înțelegând bune fragmente din cealaltă limbă. Pe Ioana am chinuit-o cu jumătăți de expresie și cu nerăbdarea mea, iar ea a avut cu noi o răbdare de inger și o eficacitate pe măsură!

Crenguța Manea: *Este foarte interesant traseul dumneavoastră de la matematică și filosofie, cu un doctorat în filosofie despre „Politică și memorie în opera lui Benjamin Walter”, ați trecut la teatru. Cum s-a petrecut această mutație?*



Scenă din spectacolul-lectură cu piesa *Hamelin* la Teatrul „Sică Alexandrescu”, Brașov.

Juan Mayorga: Nu am abandonat nici filosofia, nici matematica; chiar dacă par lumi complet diferite, în realitate sunt mult mai apropiate decât par. În principiu, filosofia pare să fie regina universului abstract, în timp ce teatrul pare că stăpânește imperiul lumii concrete. Fără îndoială, de la *Antigona* lui Sofocle, au existat dramaturgi, scriitori, care au fost capabili să extragă ceea ce e universal din particular, să arate prin teatru marile conflicte, marile dezbateri. În plus, teatrul e capabil să prezinte ceea ce nu e posibil să spui prin concepte. *Hamelin* vorbește despre violență, justiție, limbaj; bineînțeles, nu este o dezbatere finalizată, dar atrage atenția asupra acestor probleme; teatrul îi poate face pe oameni să se gândească la aceste lucruri. Răspunzându-vă la întrebare, limbajul matematic, la fel ca și scriitura dramaturgică, este foarte riguros, precis. Dramaturgul, ca și matematicianul, lucrează cu niște structuri foarte exacte, cu o compoziție exactă, pe care trebuie să le combine astfel încât să ajungă la rezultatul dorit. Există o parte a matematicii, topologia, care presupune proiectare în spațiu; teatrul, la rândul său, trebuie să aibă foarte clară această proiectie în spațiu. De exemplu, în *Hamelin*, biroul lui Montero este esențial, ce se vede pe fereastra biroului este precizat, de asemenea. Această esențializare a spațiului este punctul în care viziunea matematică și dramaturgică pot să coincidă.

C.M.: „...a spune adevărul înseamnă a face vizibilă realitatea, pentru că realitatea nu este niciodată evidentă.” – e o afirmație a dumneavoastră care pentru mine, după ce am participat la spectacolul-lectură *Hamelin*, capătă acum și o altă perspectivă. Jocul aparențelor, realitatea sensibilă, senzuală, pot uneori să disimuleze, să acopere realitatea esențială.

J.M.: Adevărul, la rândul său, nu este evident; avem nevoie de artificii, de trucuri, de mască, de alte procedee, pentru a spune adevărul. Prin asta, teatrul se



Juan MAYORGA și Claudiu GOGA.

Juan MAYORGA și actorii Demis MURARU, Marius CISAR și Vlad JIPA.



apropie de filosofie; ne descoperă și ne ajută să înțelegem în ce lume ne aflăm și care sunt datele ei, ce este viața noastră.

C.M.: *Este vorba de căutarea prin teatru a sensurilor care ne ordonează existența, a atitudinilor pe care ni le descoperă teatrul?*

J.M.: Teatrul în care cred, teatrul pe care-l apreciez și pe care-l iubesc, este teatrul ce ne spune povești prin care putem vedea viața.

C.M.: *În Hamelin m-a interesat foarte mult personajul Acotador, un fel de narator implicat. Mi s-a părut creat plecând de la o modalitate dramaturgică brechtiană; receptarea spectacolului se face mai ales prin acest personaj care intermediază lumea scenei și a spectatorilor.*

J.M.: Într-adevăr, Acotador vine dintr-o tradiție brechtiană; un personaj care aparent se distanțează, care din când în când îți amintește că te afli la un spectacol; este un personaj cald, profund uman și care provoacă clarificarea identității celorlalte personaje. În același timp, Acotador este un artificiu dramaturgic, replicile lui permit orice distanțare față de celelalte personaje, poate intra în mintea lor, în gândurile lor, îi poate analiza din afară. Are o foarte mare libertate; e un personaj care vine și din tradiția dramaturgiei *Secolului de Aur* și din cea a teatrului elisabetan, are legături și cu teatrul lui Shakespeare. Și în dramaturgiile menționate, unele personaje ne informau despre viața intimă a altora, despre pasiunile, trăirile lor, despre lumea lor interioară. De asemenea, tot prin replicile unor personaje ca Acotador se realizează „o scenografie verbală” care creează o lume fizică, materială, locul acțiunii. Ca și în teatrul elisabetan sau în cel al *Secolului de Aur*, **Hamelin** încearcă să facă din spectator un complice la ceea ce se petrece pe scenă.

C.M.: *Mi-a reținut atenția o altă afirmație făcută de dumneavoastră pe care am citit-o în prezentarea făcută de Andreea Dumitru în Teatrul spaniol contemporan: „spectacolul aparține regizorului”; evident, textul aparține scriitorului. Din punctul dumneavoastră de vedere, ce aparține spectatorului, care-i locul său în lumea teatrului?*

J.M.: Cu toții, autor, regizor, actori, lucrăm pentru spectator. Teatrul trebuie să fie o dovadă de dragoste oferită oamenilor. Pentru mine, teatrul care se mărginește la o expunere narcisistă a individului, nu are nici o valoare. Prin spectacolele pe textele mele, eu nu vreau să fiu confirmat, recunoscut; de multe ori, textul știe lucruri la care autorul nu s-a gândit. Uneori, regizorul descoperă lucruri la care eu nu m-am gândit și care există în text, sunt coerente cu structura lui. De exemplu, Claudiu Goga a ales alt tip de actor pentru personajul Josemari decât actorul care l-a jucat la teatrul madrilen **La Abadia** (aici a avut loc premiera absolută a piesei **Hamelin**, 12 mai 2005); Mihai Bica, actorul din spectacolul-lectură de la Brașov, este un actor capabil să-l interpreteze și pe Josemari-copil și adult. Eu nu am prevăzut această posibilitate și pentru mine a fost formidabil să o descopăr în lectura de aici.

C.M.: *Citind Scrisori de dragoste către Stalin și Hamelin am observat că încercați să precizați viitorul spectacol printr-o o serie de notații din didascalii; atunci când vă aflați la spectacole după textele dumneavoastră, vi s-a întâmplat să vă simțiți frustrat de nerespectarea unora dintre indicațiile făcute?*

J.M.: Bineînțeles, ca om de teatru am avut parte de momente fericite și de frustrări. Cred că în didascalii trebuie notat ceea ce ca autor nu poți negocia, acele elemente fără de care spectacolul nu poate exista. În **Scrisori...** singura notă legată de spațiu spune: „...în casa familiei Bulgakov, în locul în care Bulgakov scrie”; și nu am descris acel loc – poate fi un birou uriaș sau unul mic, poate fi un scaun sau mai multe, depinde de opțiunea regizorului. Important este ca acțiunea care se dezvoltă să aibă loc în spațiul cel mai intim al personajului, scriitorul Bulgakov, și acest spațiu să fie invadat de dictatorul Stalin, să fie dominat de acesta.

C.M.: *Tema centrală din Scrisori... este relația artistului cu o putere totalitară, cu un spațiu concentraționar. În Spania, dictatura franchistă s-a încheiat în 1975 – o dictatură diferită, totuși, de cea comunistă care s-a manifestat mult mai atroce și a făcut mult mai multe victime. Direct ați cunoscut foarte puțin regimul franchist, sunteți născut în 1965, la Madrid; experiența dumneavoastră biografică este restrânsă în ceea ce privește franchismul. În piesă, Bulgakov este măcinat de nevoia de a-l întâlni pe Stalin, e un soi de fascinație malefică exercitată de dictator asupra scriitorului. Până la urmă, imaginația lui Bulgakov este contaminată, otrăvită și ajunge să creeze un Stalin pentru uz propriu cu care să se poată negocia. De ce ați ales tema cenzurii, relația artistului cu puterea discreționară?*

J.M.: Din întâmplare, am citit chiar scrisorile reale ale lui Bulgakov către Zamiatin și ele m-au inspirat pentru început. Cazul lui Bulgakov, experiența lui m-a interesat, chiar dacă nu am trăit o experiență similară atât de dură. Cred că e bine ca un artist să fie preocupat mereu de relația cu Puterea; mă întreb dacă și ce preț plătesc pentru libertatea mea de creație. Omul de teatru vrea să se simtă complet liber, să abordeze orice temă, dar întotdeauna se plătește un preț. Există diferite moduri de a domina; ce teme alege un dramaturg, un scriitor, cum le exprimă, ce spectacole montează un regizor, acest tip de alegere poate fi indus. În orice caz, cred că arta trebuie să aleagă momente istorice foarte puternice pentru a da o imagine a generalului. Relația dintre Bulgakov și Stalin este una mult mai interesantă decât cea dintre Franco și un scriitor spaniol. Franco și acoliții săi nu se arătau interesați de cultură și cenzura ideologică nu era atât de puternică,

Scenă din spectacolul *Scrisori de dragoste către Stalin*.

poate, și datorită inculturii lor. Este imposibil să te gândești la Franco interesat de creația unui scriitor, a unui autor de teatru, pe când în cazul lui Stalin este posibil. Brutal, chiar incult, mi-l pot imagina mergând la teatru, la **Balșoi**, la spectacole de balet, la concerte. În Spania, disidența s-a bucurat de un mare prestigiu, în timp ce în Uniunea Sovietică disidentul era „un dușman al poporului” și aceasta din cauza pervertirii cuvintelor, a limbajului, de către Putere. (Este și unul dintre motivele pentru care puterea comunistă era mai perversă decât cea franchistă; un contrarevoluționar în Spania nu era un dușman.) Însuși Bulgakov devine victimă a cuvintelor, el „un muncitor” cu cuvintele. Într-un anume sens, tema pervertirii limbajului de către putere, relația dintre limbaj și putere, apare și în **Hamelin**. Judecătorul Montero și Raquel, psiho-pedagog, țin discursuri birocratice.

C.M.: *Discursuri „de plastic” în care se reproduc clișeele democrației și prin care este pusă în discuție birocrăția instituțiilor.*

J.M.: Sigur!

C.M.: *Realitatea românească se confruntă cu mimarea glorioasă, chiar dacă imbecilă, a limbajului plastifiat al instituțiilor Uniunii Europene.*

J.M.: Înțeleg, este întâlnit și în Spania. Într-adevăr, limbajul personajelor amintite este unul birocratic, artificial. În opoziție, limbajul familiei lui Paco, al lui Feli, este sărăcit, dominat de al celorlalte personaje.

C.M.: *Identitatea lor lingvistică este pulverizată de forța limbajului puterii, sărăcia lor are drept consecință confiscarea limbajului.*

J.M.: Exact! Sărăcia începe prin sărăcia limbajului, prin incapacitatea de a-ți ordona propriile experiențe într-o poveste, într-o narațiune; se ajunge în situația în care viața ta e povestită de ceilalți și controlată de ei prin limbaj. Istoria lui Josemari este spusă de Raquel și ea îi controlează în felul acesta relațiile și acțiunile. În scena de la căminul-școală când, în sfârșit, familia ar putea vorbi, ei

Scenă din spectacolul *Animale de noapte*.



spun doar fraze stereotipe despre viața cotidiană: ce-ai mâncat, ce-ai făcut după-amiază. Ei nu comunică în mod real și de aici începe sărăcia lor, mizeria lor.

C.M.: *În Hamelin există și tema vinii, a păcatului, și a prețului care trebuie plătit pentru păcatul săvârșit, iar aceasta este una dintre temele centrale ale dramaturgiei antice. Cu povești contemporane, cu realități contemporane, lumea piesei dumneavoastră trimite la o problemă universal și profund umană, esențială, cea a vinovăției.*

J.M.: Cred că în *Hamelin* există un personaj cu adevărat tragic, Rivas; un pedofil ca el care se îndrăgostește de un copil, îl iubește, nu poate înțelege, nu-și poate realiza dragostea fără violență. Dintr-un punct de vedere, el este bolnav, nu poate fi fericit; Rivas poate să-l iubească pe Josemari cu adevărat, dar o astfel de iubire nu se poate consuma fără violență, fără a distruge obiectul iubirii sale.

C.M.: *Cred că acesta este păcatul: Rivas îl transformă pe copil, pe Josemari, în obiectul iubirii și nu-i respectă acestuia subiectivitatea, propria voință.*

J.M.: Până la urmă, *Hamelin* vorbește despre responsabilitatea fiecărui spectator pentru ceea ce i se întâmplă lui Josemari și tuturor celor asupra cărora se exercită orice fel de violență. Presa nu pune în discuție responsabilitatea, ea informează doar și se ocupă de partea spectaculoasă a răului, și asta e grav. Despre responsabilitate, cred, trebuie să vorbească și teatrul, și un alt tip de jurnalism. Iar spectatorul trebuie să fie determinat să se gândească la astfel de lucruri, poate și la soluționarea lor. Raquel și Montero nu vor să se întrebe ceva foarte important: în ce măsură ceea ce i se întâmplă lui Josemari depinde de sărăcie, de lipsa de educație.

C.M.: *Lipsa de șansă care se răsfrânge și asupra lui Josemari este o responsabilitate socială?*

J.M.: Categorie! Paco, tatăl lui Josemari care tolerează relația fiului său cu Rivas, este profund responsabil pentru nenorocirea la care se ajunge. Dar lui

trebuia să i se permită să ajungă la o stabilitate socială și economică care, poate, l-ar fi ferit de duplicitate. Iar dacă Paco nu are posibilitatea de a-și întreține familia, avem fiecare o parte de răspundere, consimțim într-un fel la ceea ce se întâmplă.

C.M.: *Dacă discursul dumneavoastră este unul etic, cu marcate accente moraliste, piesa Hamelin nu are nimic didacticist, explicit moralizator. Spectatorul poate alege atitudinea pe care s-o manifeste.*

J.M.: Sper să fie așa; spectacolul de la Madrid a stârnit multe controverse în legătură cu fiecare personaj.

C.M.: *Ne-ați spus că Hamelin este inspirat dintr-un basm popular: un ținut este invadat de șobolani și un flăcău reușește să-i scoată de acolo cu cântecul unui fluiet; pentru că nu este recompensat, se întoarce, și tot cu puterea cântecului, îi atrage la el pe toți copiii din ținut și ei nu se mai întorc la părinți. Care era seducția acelei muzici?*

J.M.: Acotador spune la sfârșit că unul dintre momente trebuie subliniat cu muzică. Care e acea muzică, a auzit-o cineva? Eu mi-aș dori ca fiecare spectator să-și propună propria muzică.

C.M.: *Și muzica aleasă de Juan Mayorga?*

J.M.: Eu am avut norocul să nu am o copilărie rănită; nu cred că am auzit vreodată muzica seducătoare, dar extrem de periculoasă, a fluierașului. Cred că această muzică are putere atunci când alte armonii nu se fac auzite. Copiii abandonați, singuri, sunt expuși acestei ispite a răului.

Crenguța MANEA



Ioana ANGHEL, Andreea DUMITRU, Juan MAYORGA și Iulia BUTTU.