

Andrei BOTH

Andrei BOTH, în dialog cu Tompa GÁBOR:

„Eram doar o vioară în această orchestră”

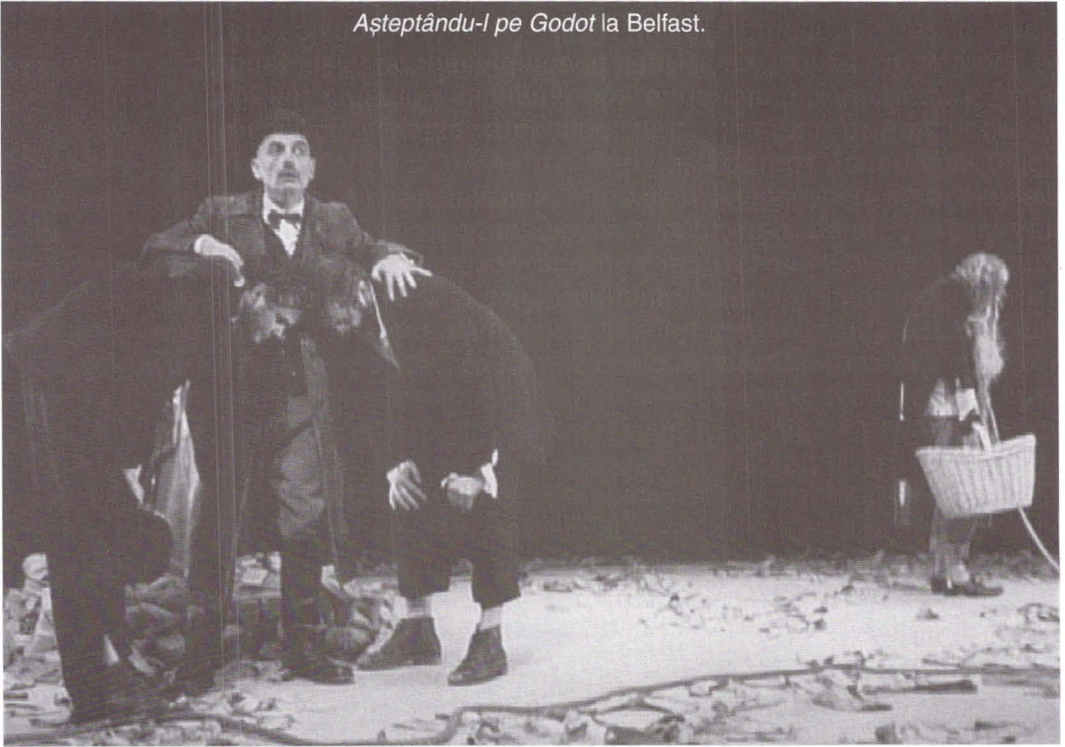
Tompa Gábor: *Cred că a devenit un fel de ritual, atunci când lucrăm împreună: când se apropie prima reprezentație, tu trebuie „să-ți iei zborul”. De foarte puține ori ne-a fost dat să ne bucurăm împreună de premieră.*

Andrei Both: *Asta este adevărat, se întâmplă aproape de fiecare dată. Și când lucrăm împreună – și (câteodată) când lucrez și cu alții. De obicei, e conflictul dintre programul meu și alte obligații ale mele. Din păcate, pentru că aș vrea, mai ales în cazul *Regelui Lear*, acum, într-adevăr, să mai stau cel puțin două săptămâni ca să văd și decorul terminat, lucru care chiar ar fi important.*

T.G.: *Dacă fac o retrospectivă a pieselor pe care le-am făcut împreună, cred că pe primul loc, în top, este Așteptându-l pe Godot, spectacol pe care l-am făcut în două variante, ultima de vreo patru-cinci ori. Oare ce ne atrage spre acest tip de teatru beckettian? Și indirect, Regele Lear se leagă puțin de experiența Godot.*

A.B.: *Pe mine, pe de o parte, mă atrage umorul – negru, în cazul ambelor piese – dar, la cu totul alt nivel, vizual vorbind și apropo de spațiu, în cazul lui Godot (dar și la Lear), deși l-am făcut de atâtea ori, de fiecare dată era într-un alt loc, într-o altă configurație, într-un alt format. Știi că cel mai mult dintre ele, poate,*

Așteptându-l pe Godot la Belfast.



ca spațiu, mi-au plăcut cel din Irlanda și cel din Canada, ultimul fiind un spațiu orizontal foarte mare, cam trei pătrate; erau extraordinare... Aveau altă respirație, dar e vorba și de o estetică anumită care-mi place și care se leagă de ceea ce fac deja de douăzeci și cinci de ani, iar în ultimul timp, cu atât mai mult: caut o expresivitate care, în piese cum e *Lear*, cum e și *Godot*, dar și în altele, îmi dă loc pentru explorările mele vizuale. Și, evident, câteodată mai important decât piesa în sine, este regizorul cu care lucrez.

T.G.: *Dacă ne gândim bine, au trecut peste douăzeci de ani de când am făcut primul spectacol împreună. Într-un fel, se poate considera că am lucrat împreună și Woyzeck-ul de la Sfântu Gheorghe, în 1980, dar primul spectacol pe care l-am făcut în întregime împreună a fost Țarul Ivan Vasilievici de Bulgakov, la Teatrul Maghiar din Cluj. Dacă ne gândim la decorul de atunci, dacă ne gândim la următoarele spectacole făcute împreună – la cel de la „Bulandra“, după care a fost o pauză de vreo șapte ani datorată plecării tale, și am reluat colaborarea, la Szolnok, cu Neînțelegerea, la Cluj, cu Visul unei nopți de vară: aceste decoruri, față de cele făcute recent, erau mai „încărcate“. Oare ce s-a întâmplat cu noi între timp: am devenit foarte simpli sau nu mai avem idei?*

A.B.: Cred că ceea ce s-a întâmplat, cu mine cel puțin, în douăzeci de ani, este o decantare, o simplificare. Țin minte, când lucram la *Lear*, ai stat la mine două săptămâni, am avut tot felul de versiuni-idei pentru decor. Toate erau prea complicate și am simplificat până când am ajuns la soluția care este oarecum cea mai simplă. Cred că lucrurile sunt mai ambigue. Au posibilitatea acea polisemică, acea ambiguitate pentru expresie, care pe mine mă interesează, mai ales în decorurile astea care vorbesc despre spațiu, adică despre felul cum poți să crezi

un spațiu. Așadar, nu un decor, ci *un spațiu pentru spectacol*, care întotdeauna mă preocupă în mod deosebit. Și în cazul lui *Godot*, și în cazul acestui *Lear*, dar și al altor spectacole pe care le-am făcut cu alți regizori. Dar este adevărat că de la Pirandello (*Să îmbrăcăm pe cei goi*) – care, de fapt, era un decor baroc – sau *Maestrul și Margareta* de acum treizeci de ani, și astăzi e greu de trasat o linie. La ora actuală, îmi place un anumit minimalism mai mult decât un decor „vorbăreț”. Deși barocul poate fi extraordinar de frumos și la fel de valabil ca orice decor minimalist. Depinde și de text. În cazul meu, preocupările mele recente – și în artele vizuale – resursele la care mă uit, pot veni de la arhitectură sau, de exemplu, de la instalații sau colaj. Sau, foarte des, mă întorc la Joseph Cornell, care pentru mine e ca o Biblie. Dar altele pur și simplu rezultă dintr-o conversație, cum a fost și în cazul decorului pentru *Lear*: a rezultat dintr-un dialog de două săptămâni, de fapt s-a întâmplat atunci, acolo; toate celelalte versiuni erau încercări care, până la urmă, concentric, au dus la această variantă finală. Am aruncat totul din machetă și a rămas exact decorul pe care-l știi.

T.G.: *Să evocăm puțin spectacolul cu Țarul Ivan de atunci, dar și celelalte decoruri pe care le-ai făcut în vremea aceea. Mă refer la Neînțelegerea de la Sibiu, mă refer la Copiii lui Kennedy, la Să îmbrăcăm pe cei goi sau la Maestrul și Margareta. Privind în urmă, existau două lucruri importante pentru mine. Pe de o parte, aceste decoruri se descifrau pe parcursul spectacolului. Deci nu erau un fel de decor-metaforă, în care exista doar metafora care se citește în două minute și, după aceea, nu se mai întâmplă nimic interesant, nici dramatic, nici funcțional. De exemplu, Golgota aceea, care era ca un fel de tribună sau pupitru de discurs, cunoscut din anii comunismului, cu o perspectivă privită din punctul de vedere al oratorului, se descifra doar la sfârșit, decorul căpăta sensul întregului numai la finalul spectacolului. Așa se întâmpla și în Neînțelegerea, în momentul în care bătrânul servitor deschide o șampanie și acest spațiu se metamorfozează. Și tocmai aici vreau să ajung: al doilea motiv comun era această metamorfoză a obiectelor, caracterul teatral al obiectelor, obiectualitatea în continuă transformare și multitudinea de conotații pe care le aveau unele obiecte inventate. Căci existau obiecte inventate, de exemplu, stâlpul care devenea cruce în Ivan, sau cămila din Neînțelegerea, pe care, la un moment dat, bătrânul servitor o trage după el în planul din spate; transformarea patului; spațiul acela din Copiii lui Kennedy, care avea foarte multe conotații și trimiteri la pop-art, într-un fel. Mă gândesc, de exemplu, la o imagine în care un personaj interpretat de lordache ținea în gură un bec imens. Există o multitudine de planuri în care se desfășura acțiunea. Parcă acum am ajuns într-o altă etapă. Dar atunci exista această preocupare pentru transformare obiectuală în spectacol.*

A.B.: Este adevărat. Anul acesta se împlinesc treizeci de ani de când fac scenografie (am terminat în '76) și în fond, din punctul acesta de vedere, nu s-a schimbat nimic, în sensul în care același lucru mă interesează și astăzi. Detestam atunci (de fapt, nu mă interesează nici acum) „scenografiile-metaforă”, care devin natură moartă și care funcționează zece minute, după care se consumă vizual și n-au nici un fel de adâncime, nu ai unde să te duci cu piesa. Deci rămâi cumva „trișat”. Este absolut neinteresantă această soluție, de altfel. În schimb, să metamorfozez îmi place și astăzi la fel de mult. Există această polisemie a lucrurilor. Cuvântul „decor” mă deranjează destul de tare, fiindcă nu-mi place să decorez, eu sunt alergic la lucrurile care înfrumusețează. Cuvântul „a decora”, în capul meu, are întotdeauna această conotație. Faci scenografie *pentru spectacol*,

care se consumă, să spunem, în trei ore, și ajungi de la A la Z. Cum funcționează acest arc, această elipsă? – acesta este lucrul interesant. Eu niciodată nu fac natură moartă; mă interesează cum se metamorfozează spațiul odată cu ideea. Dacă ar trebui să reprezint grafic piesa, sunetul, actorii etc., le văd ca pe niște linii paralele, care undeva se intersectează și care chiar se comentează reciproc. Nu este nimic ilustrativ, de fapt. În asta constă toată frumusețea. Exemplul cel mai clar, poate – devenit loc comun, de altfel – este concertul de jazz, în care fiecare instrument își are linia lui melodică și, deși practic fiecare cântă altceva, din acest amestec rezultă produsul final. Asta mă interesează în scenografie și nu decorul frumos, în niciun caz.

T.G.: *Cred că un act de creație teatrală, sau orice alt act de creație, este totodată regândirea întregii culturi și așezarea unei opere într-un context cultural. Rămânând la anii '70-'80: țin minte că atunci vorbeam de trei-patru nume, din punct de vedere al artelor vizuale, să zicem Beuys, Kienholz, Magdalena Abakanowicz ș.a.m.d. În ce măsură această formație – vorbesc de cea de artist plastic –, în ce măsură școala (care a început de la Liceul de artă din Târgu Mureș, unde era un profesor extraordinar, Nagy Pál) influențează acest orizont. Și în ce măsură crezi că în teatru – care este o artă sintetică și în care de la cuvânt până la imagine, tot ce se vede și tot ce se aude este la fel de important –, așadar, în ce măsură este importantă școala?*

A.B.: Fără îndoială, este foarte importantă. Un mare pas pentru mine, evident a fost Nagy Pál, care în primul rând m-a încurajat. Pentru că aveam foarte multe semne de întrebare vizavi de mine însumi. Dar prima mea emigrare importantă a fost plecarea de la Târgu Mureș la București cu un tren. Vin dintr-o familie din Ardeal în care erai întrebă de trei ori dacă te-ai spălat pe dinți. Evadarea aceasta a fost o aventură existențială extraordinară. Și, dintr-odată, am picat în acest colimator superb care era atunci Institutul de Arte Plastice, cu oameni și profesori interesanți, și am avut norocul să fiu înconjurat de câțiva artiști care m-au influențat. Totul a început din școală, și după aceea colegii, lucrul cu tine, cu Cătălina Buzoianu și Dragoș Galgoțiu: oarecum, am găsit și partenerii cu care am putut să fac acele spații, acele decoruri sau scenografii sau obiecte, pe care eu nu puteam decât să le inventez, dar ele nu erau finite, ele trebuiau să crească și să devină spectacole, pe care singur chiar nu puteam să le fac. Eram doar o vioară în această orchestră. Cred că am avut și noroc din acest punct de vedere; după care am avut și experiențe negative. Sunt convins că pentru un alt regizor – probabil la fel de bun – aș fi un scenograf absolut nedorit. Pentru că nu aș putea să fac ceea ce fac alții, nu pot să fac orice pentru oricine, nu am adaptabilitatea necesară ca să lucrez cu oricine. Trebuie să fie o preocupare comună, un interes comun în această estetică, care a plecat, de fapt, de la București, de la acea școală pe care am făcut-o cu toții. Dar și foarte mult din ceea ce vedeam în București – în anii '72-'73: *Nepotul lui Rameau*, la „Bulandra“, *Play Strindberg* etc. Țin minte spectacolele care m-au atras. Eu, de fapt, n-am intrat la Arte Plastice din prima încercare. Am făcut o școală de arhitectură și când am venit la București, nu am vrut să fac teatru, ci grafică. Dar mergând la teatru, pur și simplu, am căpătat acest viciu.

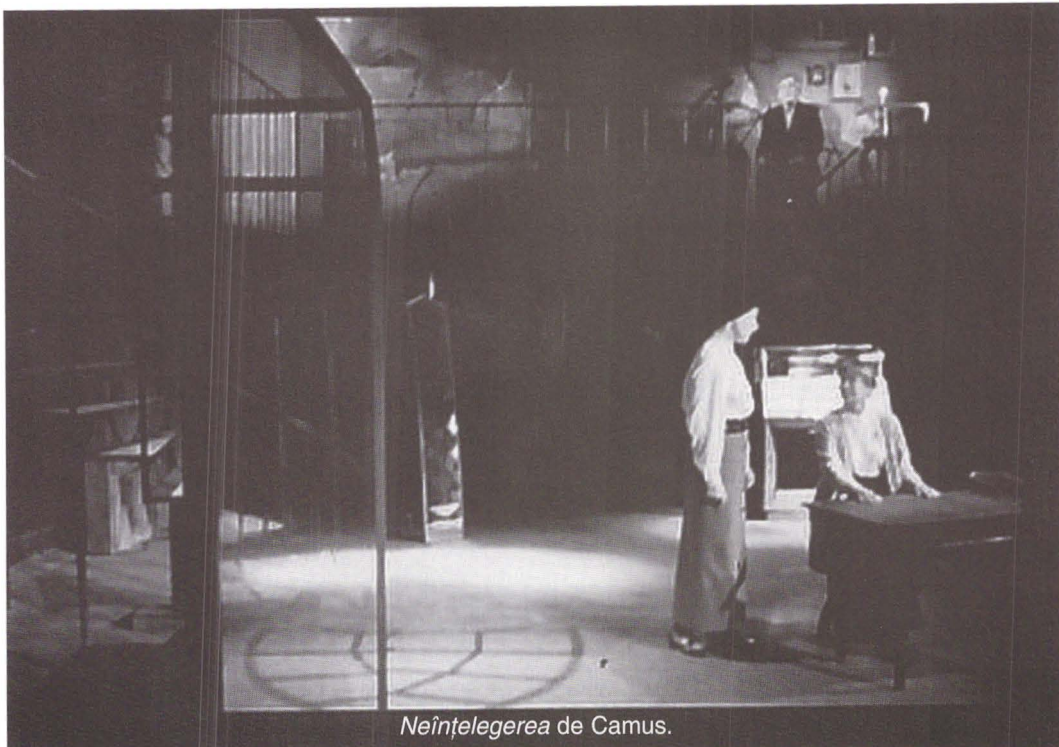
T.G.: *De șaptesprezece ani ești profesor la Universitatea din California, la San Diego, din care foarte multă vreme Head of Design, deci șeful catedrei de scenografie. O întrebare la care mă gândesc și eu foarte mult și eu știu răspunsul*

meu: crezi că se poate învăța scenografia, se poate preda? Ce poate să învețe de la un profesor un student scenograf?

A.B.: Pe de o parte, cred că nici o meserie creativă nu se poate preda la modul în care cineva te învață cum să fii poet, scenograf, arhitect. Deci am un semn de întrebare vizavi de școli. Dar de ce cred, totuși, în ele? O școală este bună atunci când cineva creează, când există inovație. Ceea ce încerc și eu să fac acolo. Oamenii care sunt în acel program sunt studenți pe care tot eu îi aleg după o conversație care durează câte două–trei luni. Vorbim, ne uităm la lucrurile pe care le-au făcut (e un Graduate School, așadar, ei au deja o istorie în această meserie) și, până la urmă, ajungem la concluzia că am putea să petrecem trei ani împreună, într-un proces în care și eu învăț de la ei. Nu am o rețetă, de fapt. Și eu am învățat cel mai mult de la oamenii care aparent n-au predat nimic, dar prin osmoză, prin prezența lor, prin lucrul împreună, prin dialog, m-au făcut să descopăr anumite drumuri... Acei patru ani de la București, de exemplu, au însemnat o comunitate, profesori, câțiva dintre colegii mei, care erau extraordinari. Deci, școală se poate face, cred, dacă o privești așa, ca pe un loc de idei, de emulație, de regăsire – și ca pe un dialog perpetuu, la toate nivelurile posibile. Și atenție. Ceea ce am învățat în această a doua mare emigrare a fost să fiu atent și să ascult. Cred că asta m-au învățat acești șaptesprezece ani de la San Diego: într-un mediu anglo-saxon, am mai multă răbdare să fiu atent și să-i ascult pe ceilalți.

T.G.: *Deci, în acest proces de dialog din învățământ, ce crezi că e mai important pentru un scenograf? Ce poate da o școală: lărgirea orizontului cultural, adică o însușire a tot ceea ce a fost important în istoria artelor? Conceptul vizual, colaborarea cu un regizor, piesa? Am cunoscut și în România scenografi de o extraordinară cultură și care au fost în același timp și foarte creativi. Am cunoscut scenografi foarte elevați, învățați, dar care nu au avut acea forță imaginativă și revelatoare de a face ceva foarte nou. Și am cunoscut și scenografi foarte incuți care, poate, aveau talent, dar anumite zone îi depășeau. Mă rog, gustul în ceea ce privește obiectualitatea vizuală, vizualitatea, era îndoielnic.*

A.B.: Știi la ce te referi. Asta e o problemă despre care discut foarte des și cu colegii. Toate sunt importante, în fond. Și așa începe cu – nu pentru că ar fi mai important, nu așa vrea să stabilesc o ordine – talentul instinctiv, acea chemare, care este foarte importantă. Însă enorm de importantă este și cultura, cunoașterea. Adică să trăiești cu ochii deschiși. În nici un caz, n-aș putea să spun că ești un scenograf foarte bun numai fiindcă ai o cultură uriașă (deși nu știi care sunt limitele în ceea ce privește cultura). Dar cred că important este trăitul în prezent, în aspectul politic al existenței; a fi receptiv, a fi sensibil la lucruri, dar în același timp și ancorat în cultura lumii. Mai ales în arte vizuale, unde există un infinit de exemple. Dacă luăm numai formula occidentală, nu știu, începând din, să zicem, arta clasică greacă și până la colajul și obiectele lui Duchamp, sau demențele care se întâmplă acum în explorări, atât în Vest, cât și aici: este o aventură uriașă în care instinctul este la fel de important ca și cultura. Cel mai bun exemplu cred că l-aș putea da în engleză. Două cuvinte care în engleză sună foarte frumos, dar sunt și precise din punctul acesta de vedere: *culture and nature*. Cultura fiind informația în cultură, dar natura e cea pe care o aduci tu. Ambele sunt, cred, la fel de importante; ele se împletesc în caz fericit, precum știi și tu foarte bine, și așa putea să dau exemple dintre prietenii noștri scenografi, cum e Lia Manțoc, cu care am lucrat extrem de bine întotdeauna.

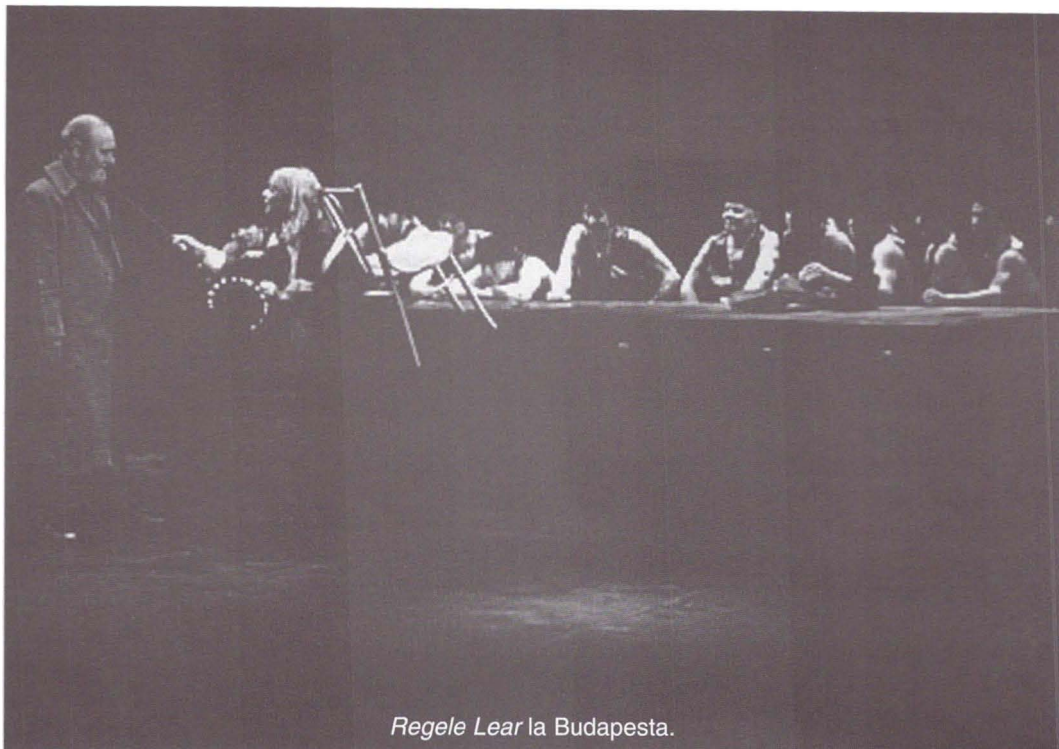


Neînțelegerea de Camus.

Aveam o conversație extraordinară, de fapt, nici nu trebuia să vorbim pentru că, instinctiv, eram pe aceeași lungime de undă. Dar așa este și când lucrez cu tine. Totuși, la cei mai buni regizori cu care am lucrat este și o intuiție: eu sunt la San Diego, vorbim la telefon, poți să arunci idei, cumva ele devin ceva, după aceea ne întâlnim, lucrăm... Trebuie să fie un numitor comun, un interes comun, un „ceva” care ne face să lucrăm împreună, de fapt.

T.G.: *Acum să ne întoarcem puțin la Lear. Nu pot să număr așa, pe de rost, cam al câtelea spectacol îl facem împreună. Dar mă tot gândesc că nu am lucrat împreună la nici un spectacol așa-zis realist. Nici eu n-am prea făcut piese realiste, poate una-două. Nici tu nu cred că ai făcut prea multe decoruri realiste. De ce oare? Cred că nici unul dintre noi nu consideră realismul ca un curent care nu are la fel de mare drept la existență ca și orice altceva. Este vorba oare de esențializare? De exemplu, la Regele Lear, practic spectacolul se desfășoară într-un spațiu „gol” – pentru că spațiul gol e cel mai greu de proiectat și de făcut să funcționeze. Nici eu nu sunt, așadar, foarte atras de teatrul realist. Probabil, chiar dacă aș face un Cehov, sau văzând spectacole Cehov, mie-mi place mult mai mult decorul de tip Livada de vișini al lui Feneș, la Harag, sau cel de la Strehler, al lui Luciano Damiani, decât un decor care povestește sau care arată tot.*

A.B.: Dar știi ce e foarte interesant aici? Că – o spun cu oarecare ironie, dacă vrei – de fapt, realitatea ne interesează enorm de mult pe amândoi. Uite, îți dau un exemplu. Dacă aș face o anatomie, de exemplu, a lui *Așteptându-l pe Godot*, pe care l-am realizat împreună, aș putea să spun: „stai puțin, poate e un decor realist”: este vorba de pantofi, vreo două sute de perechi de pantofi adunați; bocanci, pantofi cu tocuri, purtați de copii, femei, bărbați, militari. De fapt, „realism”



Regele Lear la Budapesta.

mai mare decât atât nu există. Dar asta e suprafața, care, vopsită cu vopsea albă (care este exact ca masca clovnului), își schimbă identitatea la un anumit nivel, dar în același timp rămân totuși pantofi, prezența lor e clară, iar în acest spațiu – zic realist, dar oarecum și abstract – apare și un pom, și știi cât de mult țineam ca acel pom să fie un pom adevărat.

T.G.: *Da...*

A.B.: Dar de fiecare dată, și la Belfast și în Canada, și ultima dată la Sfântu Gheorghe, am plecat câteodată două zile și căutam, tăiam copaci adevărați care să fie așa. Și momentul, asocierea în scenă, când era copacul acela adevărat, care nu era din sârmă sau din fier sau o imitație cât se poate de impecabilă, era mult mai expresiv. Deci, într-un fel, eu zic că noi doi lucrăm cu fragmente de realitate, pe care le asamblăm, și care pe mine mă pasionează din ce în ce mai mult. Dar îmi place și decorul abstract, minimalist. Mă gândesc la *Pătratul negru* al lui Malevici... În cazul lui *Lear*, probabil suntem mai degrabă într-o zonă atemporală, abstractă, dar în același timp foarte contemporană. În spectacol sunt șei, este eclecticismul costumelor, e un foc care este un foc adevărat... Îmi place să asamblez aceste fragmente de realitate într-o altă ordine, și deja e o altă tensiune și un alt plan, care are valoare dramatică.

T.G.: *Adică probabil nu etichetarea unui curent teatral ne interesează sau, în teatrul lui Beckett, nu faptul că teatrul acesta este un teatru numit „al absurdului”, ci Realitatea, Lumea ne interesează. Ea e absurdă, și nu teatrul, iar teatrul încearcă să fie un fel de travesti al lumii...*

A.B.: Așa este...