

Foto: Maria Ștefănescu



Monique BORIE:

*„Antropologia a adus răspunsuri
la întrebările mele despre teatru”*

Monique Borie a publicat volume de referință în domeniul antropologiei teatrale: *Mythe et théâtre aujourd'hui* (Ed. Nizet, 1981), *Antonin Artaud* (Ed. Gallimard, 1989), *Le fantôme ou le théâtre qui doute* (Actes Sud, 1999). Deși cu o carieră excepțională ca profesor de studii teatrale la Université Sorbonne Nouvelle, Paris III și o activitate de cercetare cu adevărat remarcabilă, pe care o cunoaștem în parte datorită studiului despre Artaud tradus de Ileana Littera și publicat de Unitext-Polirom în 2004, Monique Borie a avut până acum, în România, apariții publice extrem de rezervate, aproape precaute. Era nevoie, într-adevăr, de invitația Festivalului Național de Teatru, în cadrul căruia a prezentat conferința *Teatrul și sculptura*, în spațiul consacrat al Teatrului ACT, pentru a avea cu toții imaginea reală a unui intelectual reductibil, cu un discurs calm și expresiv, bine articulat și original despre un teritoriu extrem de „prizat” la noi, totuși nu și foarte temeinic explorat. Referințele la Maeterlinck, Craig, Kantor, Meyerhold, Decroux, Grotowski, „metafizicieni”, dar și plasticieni ai teatrului, au jalonat abordarea unei teme destul de surprinzătoare, dar nu inactuale, pentru că, așa cum s-a amintit în cursul discuțiilor ce au urmat conferinței, regizori precum Claude Régy sau coregrafi precum Josef Nadj (recent prezent la Avignon cu spectacolul *Paso doble*, integrând în mod direct și activ creația ceramistului Miguel Barceló) readuc pe scena contemporană filiația teatru-sculptură. Ceea ce ne face să credem că, într-adevăr, așa cum spunea Monique Borie, „lecția sculpturii nu este încă epuizată în teatru”. Conferința sa a

analizat modul în care mari creatori și teoreticieni ai teatrului, fascinați de „neliniștitoarea stranietate” (Freud) a inanimatului, a statuarului sau dublului fantomatic, de tensiunea real-carnal, concret-învizibil, mișcare-îmobilitate, n-au încetat, în fond, să fabrice, de-a lungul secolului XX, „imagini de luptă contra capcanelor corpului viu, cotidian, împotriva realismului și a unei anumite idei despre teatru ca reproducere a vieții”.

Andreea Dumitru: *Cum se face că v-ați apropiat de antropologie și nu de semiotică, de exemplu? Care au fost motivele acestei opțiuni?*

Monique Borie: Am început să fiu interesată de analiza teatrului și să fac cercetare în acest domeniu la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70. Pentru generația mea, era o alegere firească, fiindcă în acea perioadă, tot ce era mai prezent și puternic în teatru era reprezentat de spectacolele lui Grotowski, Living Theatre sau Odin Teatret, aflat la începuturile sale. Am fost foarte uimită să constat că în marile experiențe de la sfârșitul anilor '60, toți revendicau întoarcerea la o dimensiune mitică a teatrului. Chiar și Peter Brook spunea, la rândul său: avem nevoie de noi ritualuri. Grotowski vorbea de un ritual laic. Mă întrebam ce semnificație ar avea astăzi să vrei să te întorci la surse, să redai teatrului vechea sa dimensiune rituală, găsind, desigur, echivalențe contemporane. Plecând de la interogația despre această nouă mișcare teatrală, m-am îndreptat spre antropologie. Am înțeles că, în fond, antropologia era în măsură să-mi furnizeze conceptele, categoriile necesare pentru a gândi această problematică a ritualului, a mitului și a semnificației pe care o putea avea revendicarea lor într-o societate modernă. Prin urmare, am ajuns la antropologie prin propriile mele interogații despre teatrul anilor '60.

A.D.: *Care erau măestrîi dumneavoastră în acest domeniu?*

M.B.: La începutul cercetării mele cu tema „*Mit și teatru astăzi, o căutare imposibilă?*”, am lucrat mai mult singură, plecând de la lectura studiilor de antropologie, dar când mi-am susținut prima teză, l-am întâlnit pe Maurice Godolier, care făcea parte din comisie și care m-a ajutat mult să completez, să rafinez lucrurile în vederea publicării cărții. Am început să frecventez seminarul său, însă el a avut o evoluție puțin diferită, interesându-se din ce în ce mai mult de antropologia economică. Din acel moment, am continuat să urmez, la sfatul său, de altfel, seminarul lui Marc Augé. El s-a aflat în comisia pentru susținerea lucrării mele despre Artaud, care, înainte de a fi o carte, a fost o temă de cercetare universitară. Iar apoi, când Marc Augé a devenit conducător de studii, am continuat să urmez seminariile celor din grupul său. Așa încât, important în ansamblul acestui parcurs a fost Marc Augé și grupul din jurul său. Pentru că el lucra efectiv asupra practicilor simbolice de tip ritualic, pe când Godolier mersese mult mai mult spre antropologia economică.

A.D.: *În perioada despre care vorbiți, erau mulți cercetători interesați de antropologia teatrală?*

M.B.: Nu. Antropologii nu erau interesați de teatru. Eugenio Barba a creat o ușoară ambiguitate introducând noțiunea de *antropologie teatrală*, la începutul anilor '80, când a creat ISTA (International School for Theatre Anthropology), dar el înțelegea prin asta *studiul omului pus în situația de reprezentare*. Atunci când vorbim despre antropologie teatrală nu o facem din perspectiva antropologului propriu-zis care se interesează de teatru. În Statele Unite, de pildă, e cineva care are un punct de vedere oarecum special, Richard Schechner. El a făcut multe cercetări despre acest raport teatru-ritual, a scris cărți. Nu putem spune, însă, că el este un antropolog, dar a condus în teatru o reflecție importantă în legătură cu această problematică. Totuși, contribuția esențială a avut-o Grotowski, care, prin întregul său parcurs, a încercat să aprofundeze chestiunea raporturilor dintre teatru

și ritual din interior, din experiența și munca sa. El nu utiliza un instrument teoretic venit dintr-o știință umanistă, ci chiar lucra asupra ritualurilor, mai ales atunci când a creat, la începutul anilor '80, la Bialystok, „Teatrul surselor”, organizând un întreg ansamblu de întâlniri și cercetări, apelând la maeștri practicanți ai ritualurilor, nu la antropologi. Grotowski s-a atașat de ritualurile africane, precum *voodoo*-ul haitian (care va fi o referință fundamentală când va crea Centrul de la Pontedera, pentru că în primii ani va lucra acolo cu un maestru în *voodoo*), dar și de ritualurile din America indiană, din India. Ceea ce îl interesa în mod evident pe Grotowski era, să spunem, dimensiunea *performativă* a ritualului, acea dimensiune a acțiunii care pune în joc corpul, vocea, întotdeauna legată de un scop spiritual. Demersul său rămâne cu totul special, pentru că el a încercat să meargă până în inima a ceea ce considera a fi nucleul, sensul practicii rituale. Pentru Grotowski, aceasta era totodată esența unei anumite idei despre teatru, prin intermediul a ceea ce el numea *performerul*, adică Actorul unui soi de ritual primordial – centrul cercetărilor sale de la Pontedera. *Performerul* este, într-adevăr, omul *acțiunii*, dar și omul *cunoașterii* și, prin intermediul ei, al accesului la o dimensiune spirituală. Din acest punct de vedere, ritualul a fost abordat de Grotowski chiar din interior.

A.D.: *Dincolo de studiul în sine, munca dumneavoastră presupunea și călătoria la sursă sau acompanierea unui anumit grup teatral?*

M.B.: A, asta e altceva. E adevărat că nu am urmărit din interior, dar am participat, destul de mulți ani, la ISTA lui Eugenio Barba.

A.D.: *Și care au fost beneficiile acestei experiențe?*

M.B.: Era foarte interesant, chiar dacă nu avea legătură directă cu cercetările mele. Barba este una dintre rarele persoane din domeniul teatrului care a integrat întotdeauna cercetători, universitari, dar nu i-a integrat cerându-le să-și schimbe competențele. Noi eram acolo, bineînțeles, în miezul lucrului, dar eram în calitate de persoane care puteau să hrănească practica teatrală prin modul în care o percepeau și reacționau. Eram observatori. Barba numea asta, de altfel, cu mult umor, „grupul intelectualilor”. Dar amintea întotdeauna de cei aproape doi ani pe care i-a petrecut la Grotowski, marele său maestru. Ce făcea el la Grotowski...?! Era așezat pe un scaun. Nu era înăuntrul experienței, dar era acolo și asta era fundamental. Cred în această idee a *unei școli a privirii*, că putem participa la o experiență nu numai punându-ne în joc la modul fizic... Era un fel de a spune că, în cele din urmă, cel care privește, observă – dar, fiind foarte apropiat de practică, poate aduce, la rândul său, ceva celui care *face*. Avea loc un schimb și, din acest punct de vedere, era foarte interesant.

A.D.: *Ați traversat perioada de glorie a antropologiei, dar și a semioticii, două drumuri paralele, să spunem. Care dintre ele credeți că a fost mai profitabil pentru teatru, având consecințe încă actuale?*

M.B.: Nu știu care este situația aici, dar știu că în Franța, epoca semioticii s-a terminat cu destul de mult timp în urmă. E un demers care nu m-a atras niciodată.

A.D.: *De ce nu?*

M.B.: E mai degrabă o istorie franceză. În Franța, semiotica a fost un demers extrem de teoretic. V-am explicat că totul a pornit de la întrebările pe care mi le puneam eu însămi în legătură cu teatrul, or, dacă vreți, semiotica nu aducea răspunsuri la aceste întrebări care erau ale mele. Cred că despre asta e vorba. Atunci când faci cercetare, instrumentul pe care-l alegi, care îți permite să-ți organizezi reflecția și să ai noțiuni pentru a dezvolta analiza, trebuie să fie legat de genul de întrebări pe care le adresezi aceluiași domeniu. Și cred că nu ne punem toți

aceleași întrebări în teatru. Luasem în calcul semiotica, dar e adevărat că, la început, m-am întrebat dacă nu aş avea un instrument interesant din partea psihanalizei. Nu și a semioticii, cătuși de puțin. Totuși, alegerea antropologiei a venit, după aceea, extrem de clar. Apoi, întrebarea care m-a preocupat foarte mult era întoarcerea la Artaud, ceea ce avea, într-adevăr, o anumită logică: să ajungi la Artaud dincolo de toate aceste experiențe ale anilor '60, pentru că, evident, lui îi aparține discursul fondator. Aș spune că întâlnirea dintre demersul lui Artaud și reflecția antropologică este fundamentală. Totul a plecat de la un text al lui Gordon Craig despre *spectru* în tragediile lui Shakespeare. El spune că Shakespeare ne obligă să ne confruntăm cu reprezentarea invizibilului și, făcând asta, ne obligă să înfruntăm ceea ce pentru el era chiar inima, sensul teatrului. Un teatru care nu se confruntă cu aceste chestiuni, cu reprezentarea invizibilului scenei – iată marea problemă a teatrului. Pornind de aici, antropologia m-a îndreptat într-o direcție foarte interesantă și mi-a servit mult la abordarea acestei teme.

A.D.: *Nu vi se pare că teatrul de astăzi e mai opac la problema invizibilului și mai atașat de cotidian, politic, social?*

M.B.: E un domeniu pe care l-am cercetat mai puțin... Nu cunosc toată dramaturgia contemporană, dar ce m-a frapat atunci când am început să studiez, la începutul anilor '80, tema spectrului în teatru, era faptul că în multe texte recente, în operele lui Bernard-Marie Koltès sau Philippe Miniana, există această problematică a fantomei, a întoarcerii morților, a invizibilului care revine în vizibilul cotidianului. Ea este foarte puternică în dramaturgiile moderne. E adevărat că aş fi putut continua cercetarea mea... Jean-Pierre Thibaudat, care e conferențiar și s-a interesat mult de dramaturgie, se gândea la multe piese contemporane atunci când analiza raporturile dintre materialitatea statuiilor și un invizibil care s-ar putea concretiza prin intermediul ei.

A.D.: *Se poate vorbi despre cicluri, perioade în care teatrul se interesează mai mult de cotidian și politic, perioade în care revine la surse, când are nevoie de confruntarea cu un dincolo?*

M.B.: Cu un *dincolo* de realitatea cotidiană, în sensul lui Kantor. Într-o epocă există, probabil, dominante. Teatrul nu este angajat, în ansamblul său, într-o singură direcție. În toate genurile de care m-am interesat sunt artiști care au o concepție foarte puternică, estetici și chiar ideologii complet diferite, care pun în discuție o căutare estetică, o anumită idee a lucrului, a elaborării teatrale, a concepției despre jocul actorilor, dar la toți cred că există această idee că teatrul nu vorbește doar despre real, despre sensul realității cotidiene, sociale etc. Există o anumită concepție comună a statutului realității teatrale ca trebuind să deschidă asupra a ceva care depășește dimensiunea, evocarea cotidianului.

A.D.: *Mi-a plăcut mult o frază din cartea despre Artaud: „antropologia face procesul prezentului“. În fond, exact asta ar trebui să facă mereu teatrul...*

M.B.: Claude Lévy-Strauss este cel care, în *Tristes tropiques*, a încercat să reflecteze pe marginea modului în care cineva devine... antropolog. El spunea că antropolog ești în măsura în care îți consacră viața unor culturi complet diferite de a ta, aparținând unui *altundeva* (*ailleurs*) cultural, adică în măsura în care dai dovadă de o anumită distanță și chiar insatisfacție în raport cu propria ta cultură. De fapt, se poate spune că teatrul nu este destinat să reflecte prezentul, ci să-l pună la îndoială, să-l chestioneze. Din acest punct de vedere, pentru a te deschide spre altceva, e vital să ai îndoieli în legătură cu starea teatrului și e vital să pui la îndoială evidențele prezentului.