



Rodrigo GARCÍA:

*„Sunt un partizan al libertății absolute
a artistului”*

În ciuda notorietății de care se bucură chiar și în rândul oamenilor de teatru de la noi ca regizor nonconformist și inconfortabil, Rodrigo García a devenit un autor de texte pentru scenă frecventat de regizorii autohtoni abia odată cu publicarea lui *Agamemnon* (2005) în antologia *Teatru spaniol contemporan*, editată de Fundația „Camil Petrescu” – revista „Teatrul azi”, dar și odată cu prezentarea celebrei piese *Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonald’s* în cadrul lecturilor publice organizate de aceeași Fundație cu un an în urmă, la Teatrul ACT (în traducerea Iuliei Buttu, interpretarea lui Pavel Bârsan și regia lui Alex Mihail). Așa se face că Radu-Alexandru Nica a montat *Agamemnon* la recent-înființatul Metropolis (pe când Teatrul se găsea încă în plin șantier), că Ioana Păun a absolvit regia la UNATC (clasa Valeriu Moisescu, Nicolae Manda) cu o adaptare a aceluiași text prezentată

la Teatrul Desant, iar Theo Herghelegiu a inserat *Povestea lui Ronald...* ca monolog în cadrul unui triptic original, *Eu, tu și Costică*, ce a reactivat Teatrul Arca.

Invitat în România (țară pe care părea extrem de curios s-o viziteze) de Institutul Cervantes și Teatrul Metropolis, Rodrigo García a ajuns pe 23 aprilie mai întâi la Sibiu, unde a înmănat, în cadrul Galei UNITER, Premiul pentru cel mai bun regizor (s-a întâmplat ca acesta să fie un fan al său, Radu Afrim declarându-și în mod public admirația pentru *Povestea lui Ronald...* văzută cu ani în urmă într-un festival internațional). Cum *Agamemnon* nu a putut fi programat în acele zile (cea dintâi producție din istoria Teatrului Metropolis va avea premi- era abia în această toamnă), George Ivașcu și U.N.A.T.C. i-au prilejuit lui García, pe 24 aprilie, o întâlnire cu echipa spectacolului, dar și cu studenții și profesorii Facultății de Teatru.

În aceeași seară, m-am încumetat și eu să-i cer un interviu, știind că venea după o călătorie cu multe complicații și un program aglomerat, și că avea să plece a doua zi dimineața. A acceptat cu dezinvoltura cu care le vorbise mai bine de o oră unor oameni ce doar citiseră ori auziseră despre el, fără contact direct cu operele sale (ca să repare această situație, a dăruit Institutului Cervantes DVD-uri cu înregistrările spectacolelor proprii).

Ne-am revăzut peste un timp în „anticamera“ biroului Alinei Cantacuzino, cea care, cu eleganța și căldura pe care i le cunosc de pe vremea lansării Antologiei, nu doar a înlesnit, ci a și participat la discuția noastră. Spre final, ni s-a alăturat și directorul Joaquín Garrigós, un personaj discret, dar altminteri extrem de pasional și convingător în expunerea convingerilor sale de literat subtil și bun cunoscător al realităților românești (fap- tul că nu e prezent mai apăsător în transcrierea care urmează se datorează doar limitelor aparatului de înregistrare).

Poate n-ar fi rău să devoalez că locul de desfășurare al acestui „cvartet“ animat de García, autorul unor inedite *Notas de cocina/Rețete culinare* (à la Leonardo da Vinci!), a fost – cu totul întâmplător? – chiar... chichineta Institutului Cervantes.

Episodul 1. La UNATC. Un „partizan al libertății absolute“

García vorbește mult, fiecare întrebare îl pune pe jar... Ar vrea parcă să se convingă că cei din fața lui sunt artiști care îi seamănă tânărului de 22 de ani ce începea să facă teatru la Madrid în urmă cu tot atâta timp: tineri care caută și luptă pentru pasiunea lor de a face teatru, care nu se vor pierde practicând formule spec- taculare minore. Tineri care își vor inventa, asemenea lui, limbajul și instrumentele necesare pentru a-și putea exprima ideile, viziunile, universurile personale. Tineri care nu se tem de eșec și detestă ideea de succes cu orice preț. Întâlnirea aceasta e modul lui de a-i încuraja. Din discursul său torențial, rețin câteva flashuri:

- „M-a iritat întotdeauna conceptul de «companie stabilă». Mi-ar plăcea să mă pot limita la rolul de creator.

- Nu mă interesează niciodată un actor pentru simplul fapt că e plin de talent sau un bun profesionist. Întotdeauna am căutat colaboratori care să aibă idei simi- lare cu ale mele despre ceea ce se întâmplă în societate. Este vorba, până la urmă, despre o problemă filosofică și socială, niciodată teatrală.

- La Carniceria Teatro, pe care am creat-o când am venit în Spania, e o com- panie nomadă; cu două-trei excepții, am mers, împreună cu cei câțiva actori care m-au însoțit mereu, în spațiile în care trebuia să creăm spectacolele. (n.n.: Grecia, Portugalia, Italia, Spania și, în prezent, Franța).

- La început, practicam teatrul într-o manieră foarte romantică: pentru mine, el reprezenta arta, literatura. Cu timpul, mi-am dat seama că, oricât de efemer,

teatrul poate avea o finalitate socială și această apropiere de realitate a revoluționat opera mea. Îmi doresc să creez piese care vor expira poate, la un moment dat, dar care să aibă un impact imediat.

- Spectacolele mele nu au schimbat și nu pot schimba societatea. Ele reprezintă doar o opinie în plus, un curent împotriva ideilor generale, un mod de a împărtăși publicului libertățile poetice pe care mi le asum și o poetică stranie.

- Unii consideră operele mele violente, pentru alții sunt pline de umor. Umorul e, într-adevăr, o categorie importantă a teatrului meu. Violența e o minciună, o convenție pe scenă. Conceptul de anarhie mi se pare mult mai interesant. În mod deliberat, ofer publicului meu opere confuze, adresându-mă, de fapt, unei societăți care vede totul limpede. Eu mă îndoiesc de tot ceea ce oamenilor li se pare a fi bine. E obligația mea să pun totul sub semnul întrebării, să propun această confuzie care poate da naștere unei reflecții individuale. Asta înseamnă să tratezi oamenii ca pe niște persoane și nu ca pe niște animale, așa cum ne tratează cei care ne conduc.

- Textele mele de început erau opere în serviciul literaturii. Treptat, am început să îmi dau seama că teatrul are un potențial mai mare, care trebuie valorificat. În tinerețe, referințele mele erau Ionesco, Adamov, Pinter, Beckett, dar când am avut șansa, tânăr fiind, să văd la Buenos Aires compania lui Tadeusz Kantor, apoi s-o descopăr în Europa pe Pina Bausch, am înțeles că pe scenă nu e necesar să exprimi totul prin cuvinte. Am început să fac un teatru diferit, mai fizic, dând totuși importanță cuvântului, pentru că mă consider un scriitor. Cuvintele au început să ocupe însă un alt loc în spectacolele mele. Textele pot părea sărăcuțe, dar lucrând ca regizor la ansamblul spectacolului, sunt nevoit adesea să renunț la calitatea lor literară.

- Când încep repetițiile, singurul lucru care mi-este clar e distribuția. În momentul în care sunt înconjurat de anumiți actori, încep să lucrez fără să am vreo idee prestabilită, nici măcar asupra textului: pur și simplu trăiesc. Procesul de lucru în sine e totuși foarte complex și complicat: încep prin a crea acțiuni fizice, apoi fac o pauză, mă închid în cameră, comand pizza și, după patru zile, ies cu textul, apoi montez totul. Cuvintele nu sunt ilustrarea acțiunilor, asta ar fi jalnic, ci trebuie să creez un univers cu o mulțime de elemente care să se completeze. Nu recurg la text ca să «armez» sau să ancoroz spectacolul, ci îl utilizez într-un mod destul de brutal, ca pe un element străin acestuia. Doar împreună funcționează, capătă un sens.

- Importante sunt ideile pe care vrei să le exprimi, materializarea lor nu contează. Sunt un partizan al libertății absolute a artistului.

- Spectacolele mele nu au niciodată o singură temă, nu pot fi doar un pamflet politic, ci au multe alte niveluri. Mi s-au pus însă o grămadă de etichete care reduc operele mele. Cu *Agamemnon*, mi s-a spus «autorul antiglobalizării». E adevărat, este piesa mea cea mai explicită din punct de vedere politic. Ca individ mă reprezintă și acum; ca artist, mă aflu însă într-o altă etapă. Vreau să creez spectacole mai intime, lente, chiar plictisitoare, mai puțin realiste, poate mai suave, dar și mai profunde. Asta e o problemă, pentru că publicul mă preferă în genul oarecum mai «show», în care lucrăm înainte. Asta nu înseamnă că în spectacolele mele nu există un filon de teatralitate puternică și că nu sunt conștient de necesitatea ei. Doar că e o teatralitate pe care mulți nu au văzut-o, nu o cunosc, căci tocmai am inventat-o. Există riscul de a eșua, dar fără a-mi asuma acest risc, aș face mai bine să mă retrag. Nu este o provoca-

re, este vorba de voința mea politică de a întâlni publicul la nivelul altei poetici. Dacă i-aș oferi aceeași poetică pe care o cunoaște deja, ar însemna să fac un teatru de divertisment.

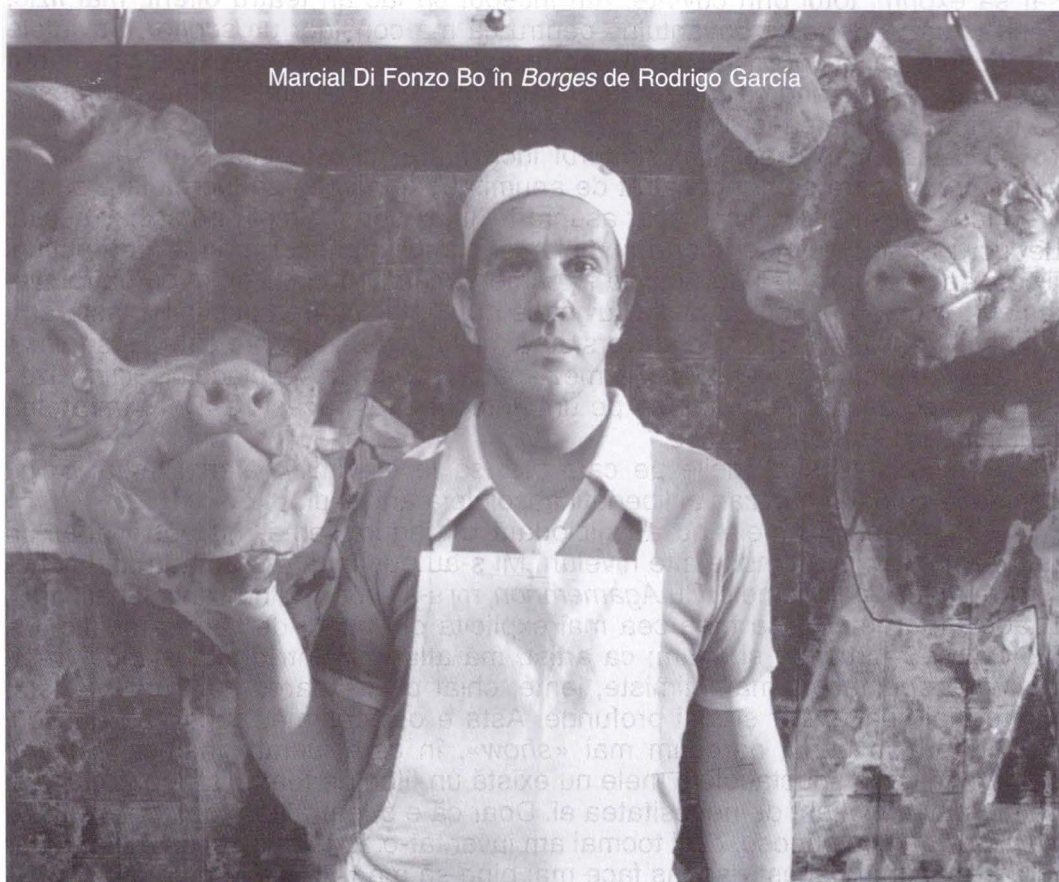
• Nu mă obsedează ideea de consum, ci faptul că societatea se reduce la această idee. Este evident o societate care pierde valori fundamentale, obsedată de *util*. Să-ți pierzi timpul în contemplație e considerat astăzi ceva absolut inutil.“

Episodul 2. La Institutul Cervantes. *Pseudointerviu cu Rodrigo García.*

Andreea Dumitru: *Dincolo de detaliul autobiografic (acela că tatăl tău a fost măcelar), cât de actual mai este titlul companiei (Carniceria Teatro/ Teatrul-Măcelărie) pentru teatrul pe care îl faci acum?*

Rodrigo García: Absolut deloc. Ține deja de trecut. Când am ajuns în Spania, dacă vroiai să ceri o subvenție, un ajutor din partea statului, trebuia să ai o companie. Acum, nu se mai numește așa, se cheamă „Rodrigo García“, iar unul dintre motivele schimbării este pur birocratic, pentru că atunci când ne contractau, în Franța în special, menționau întotdeauna și numele autorului, al artistului.

Marcial Di Fonzo Bo în *Borges* de Rodrigo García



A.D.: *Te-am întrebat, deoarece unii comentatori văd în teatrul tău și un „joc de-a măcelul“. Are această formulă vreo legătură cu activitatea voastră?*

R.G.: Nu, nu mi-aș fi numit compania așa dintr-un asemenea motiv, aș fi încercat să fiu mai subtil. Probabil sunt persoane care își imaginează că numindu-ne „Carniceria“, jocul de scenă e mai sângeros sau mai violent. Dar n-are nicio legătură. Se numește „Măcelărie“, pentru că tatăl meu a fost măcelar, iar eu, la rândul meu, am fost măcelar. Deci e mai degrabă ca și cum aș fi făcut un pic cu ochiul lumii populare, din afara „artei“.

A.D.: *Agreezi felul în care e receptată opera ta? Crezi că ești înțeles, și se întâmplă să fii greșit interpretat?*

R.G.: Nu cred că trebuie să mă preocupe ce înțeleg oamenii din opera mea, dar nici nu sunt un regizor care montează un spectacol, apoi își vede de treabă. Sunt sunetistul propriilor mele spectacole și asta e un mod de a sta aproape de ele, fără să mă amestec în munca actorilor, concentrându-mă asupra muzicii și, în același timp, de a putea simți respirația publicului în fiecare seară. Câteodată apar probleme, conflicte, sunt persoane care urcă pe scenă, care vociferează (ni s-au întâmplat multe în timpul reprezentațiilor), dar mie asta mi se pare un lucru bun, face parte din propunerea mea.

A.D.: *Faptul de a putea asculta respirația publicului nu te determină să mai intervii asupra unui spectacol odată terminat?*

R.G.: Eu vorbesc de un lucru complet intuitiv. În nici un caz nu e ceva cerebral. Dacă publicul se plictisește acum, nu înseamnă că următorul spectacol trebuie să fie mai alert. Niciodată n-aș schimba ceva din opera mea de dragul publicului. Spectacolul este așa cum este și, dimpotrivă, el e cel care trebuie să modifice percepția publicului. Despre filmele lui Tarkovski se spune că sunt exagerat de lente, dar ele nu sunt lente, sunt așa cum sunt. E atât de dificil să explici felul în care se transformă o operă. Ea se transformă și pentru că artistul e întodeauna un pic decepționat de ceea ce tocmai a terminat. Dacă ești încântat de ceea ce ai făcut, atunci, nu știi, mai bine te retragi, altfel sfârșești prin a face mereu același lucru. Un eșec te poate marca în opera următoare, dar ceea ce ar trebui să păstrezi, de fapt, sunt doar niște semne de întrebare pe care să încerci să le rezolvi în spectacolul următor. Dar nu în serviciul publicului, al nivelului său de înțelegere. Publicul înțelege lucrurile care îi sunt puse pe tavă, iar astea sunt televiziunea, un cinema foarte prost, o literatură foarte proastă, de tip *best-seller*, și atunci... nu mă pot lua după gustul corupt al publicului. Eu trebuie să forțez acest gust, asumându-mi riscul de a face lucruri pe care unii le pot acuza ca fiind exagerat de plictisitoare, repetitive, fără un sens sau o poveste clară. Niciodată nu mi-am propus să am succes. Pentru mine e ceva de neconceput.

A.D.: *Totuși, ce relație ai cu eșecul? Ai avut și eșecuri îngrozitoare?*

R.G.: Am avut perioade când am pus în scenă texte foarte dure, puternice, cu timpi foarte lungi, care au scos din minți publicul. Și recunosc, a fost al naibii de greu. Dar ce mă enervează de-a dreptul este felul în care se schimbă lucrurile. Dacă aș monta aceleași spectacole acum, când sunt „un nume“, sigur publicului îi vor părea bune, pentru că, într-un fel, e prevenit când vine să vadă un spectacol de-al meu. Când ești necunoscut, nu ți se acceptă orice. Cel mai insuportabil lucru din ceea ce am văzut în ultima vreme este ultimul film al lui David Lynch. Genial, de o frumusețe extremă, dar insuportabil. E filmat cu o cameră video de amatori, imaginea nu e prelucrată, povestea nu se înțelege absolut deloc. Lynch își permite acum totul, își permite un film de patru ore, când știe foarte bine că un

astfel de film nu poate fi distribuit. Îl admir, pentru că e un regizor deja recunoscut care își folosește poziția obținută pentru a face opere din ce în ce mai radicale, în loc să stea liniștit făcând mereu același tip de filme.

A.D.: *Ce înțelegi prin „frumusețe“?*

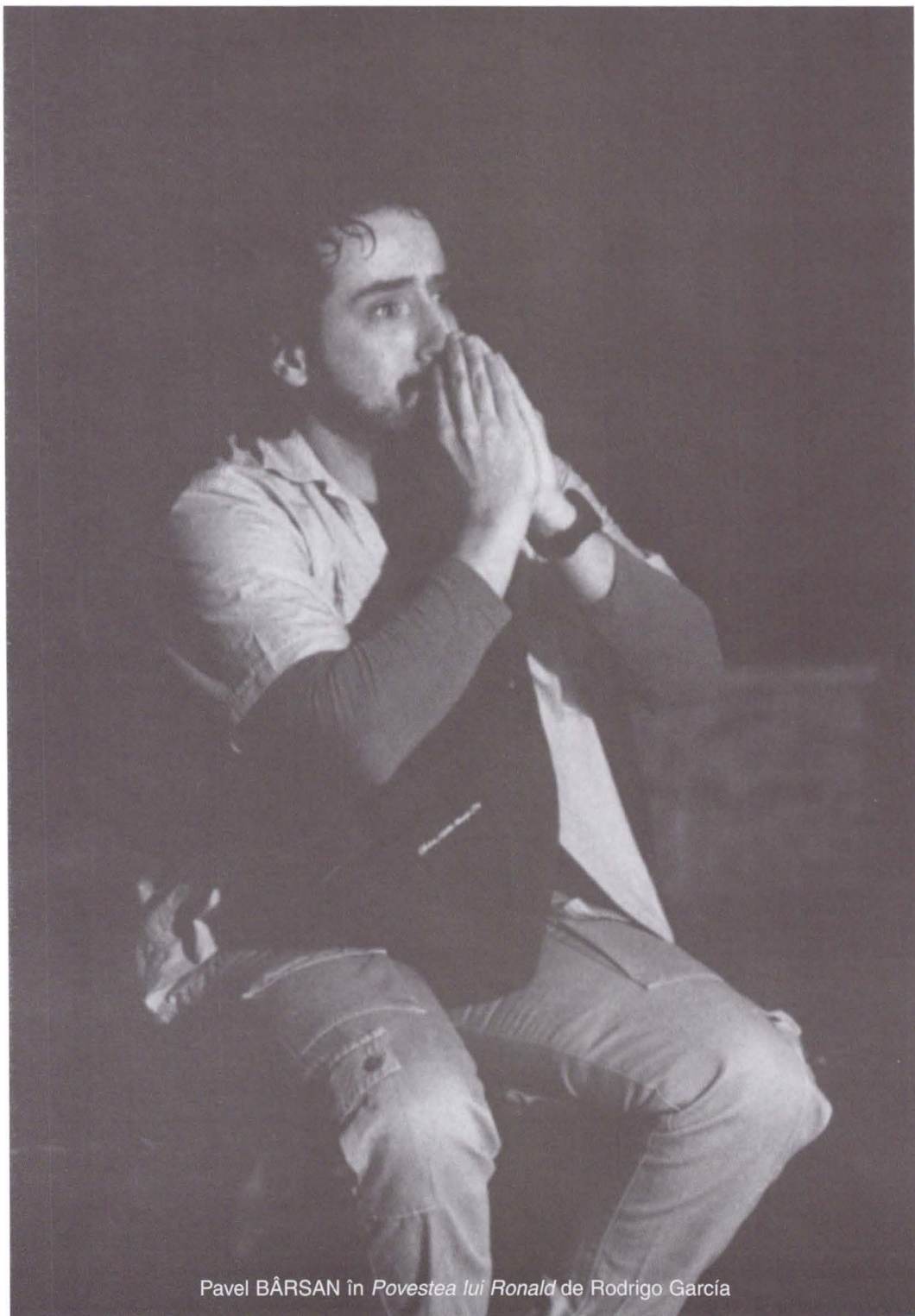
R.G.: Pentru mine, ea are legătură cu receptarea și mai ales cu lucrurile care nu par clare. Frumusețea este când cineva îmi prezintă un univers cu reguli proprii, dar unul aparte, necunoscut. Sunt mulți artiști care pot face spectacole frumoase, dar să prezinti un univers personal, diferit sau supus propriilor sale reguli, asta e îngrozitor de greu. Filmele lui Tarkovski și David Lynch, deși absolut distincte, prezintă universuri speciale. În opera de artă mă interesează la fel de mult ceea ce incită la reflecție, nu atât latura emoțională. În emoție nu am încredere. Văd frumusețe în opere neterminate, un pic obscure, în cele care au capacitatea de a sugera, nu în claritate și în didacticism.

A.D.: *Artiștii vizuali și cei care fac performance asimilează teatralitatea cu operele împlinite, bine definite, rotunde. E o impresie corectă?*

R.G.: Un spectacol trebuie să aibă o ordine, bineînțeles, însă nu o ordine academică, pentru că atunci toate ar fi la fel. Dacă fac un spectacol un pic „murdar“, neterminat, o fac în mod deliberat, ca parte din sensul operei. Artiștii vizuali care îmi plac mie, în principal Bruce Nauman și Paul Mc Carthy, mă interesează pentru libertatea totală ce și-o iau ei cu fiecare operă, întotdeauna investigând modul în care pot să-și exprime ideile din punct de vedere formal. În teatru mi se pare că asta nu e posibil, pentru că spectacolele au întotdeauna o structură comună.

A.D.: *Pentru mulți artiști, teatrul e deja o formă cumva desuetă, incapabilă să capteze prompt schimbarea și aerul timpului.*

R.G.: Teoretic, are mai multe mijloace și resurse, pentru că există mai multe elemente în teatru, dar nu sunt folosite. Teatrul are și repercusiuni sociale, pe când artiștii plastici pe care îi menționam se află doar în expoziții punctuale și sunt absolut minoritari. Unica problemă a lor este piața asta îngrozitor de ciudată a artei contemporane, pe care eu n-am înțeles-o niciodată. Teatrul este, în mod evident, un fenomen mult mai popular, el trebuie se înfrunte publicul unui oraș, să umple o sală de 800 sau 1000 de locuri. Eu cred că asta e și ceea ce face ca spectacolele să fie mediocre, pentru că unora le este frică să producă spectacole care „nu se înțeleg“, care nu vor avea un „succes“ imediat. Fără succes, nu ar mai putea continua să facă teatru. Asta e realitatea din Spania. Eu, care mă plâng atât de mult că nu ar fi bani de teatru în Spania, trebuie să spun că, de fapt, în Spania sunt foarte mulți bani pentru teatru. Nu sunt pentru teatrul pe care îl fac eu. Și nu mă refer doar la spectacolele mele, ci la o mulțime de artiști care, ca și mine, vor să facă altfel de teatru, să se exprime în alt mod și căroră li se răspunde: „OK, pentru dvs. avem aceste spații“, dar aceste spații sunt ca niște curse de șoareci, mici săli într-un circuit redus. Și atunci, bineînțeles că oamenii sunt nemulțumiți, pentru că teatrul lor e perceput ca elitist și e văzut de prea puțină lume. Cum e posibil ca un spectacol de acest gen, care e prezentat la Madrid într-o sală de 80 sau 50 de locuri, să fie difuzat la Avignon timp de șapte zile, în spații cu 800 de locuri? Sau la Paris, timp de 12 zile consecutive, tot într-o sală cu 800 de locuri? De ce? E din cauza diferitelor voințe politice, pentru că voința politică e diferită în capetele diriguitorilor din Spania și a celor din Franța. Până la urmă, e un cerc vicios oribil între lașitatea artiștilor și lașitatea funcționarilor.



Pavel BÂRSAN în *Povestea lui Ronald* de Rodrigo García

Alina Cantacuzino: *Ți se pare că, în Franța, asta are de-a face cu voința politică sau cu o deschidere mai mare a publicului către acest tip de opere?*

R.G.: Sunt într-un totu de acord. Dar cum vei întâlni un public mai deschis dacă nu-i oferi informația? Dacă îi refuzi, de fapt, informația? În Franța, un spectacol de-al meu e prezentat la același nivel cu un spectacol de Molière și poți să alegi ce vrei să vezi. În Spania, Molière e jucat într-un mare teatru, iar textele mele într-o chichineață. Sunt două niveluri tehnice diferite, de promovare, de publicitate, e un fel de dictatură, din moment ce publicul nu are suficientă capacitate de a înțelege și alege. Eu sunt un supraviețuitor. Am 43 de ani și continui să fac pe nebulul, dar toți cei din generația mea au făcut-o pe nebunii până la 30 de ani. Cum au împlinit 30 de ani, au început să facă altfel de spectacole pentru a le putea asigura mâncarea copiilor etc. Unii au trebuit să se conformeze, să-și abandoneze idealurile. Atenție, deci: acest sistem atât de opresiv, menținut de funcționari pe care îi interesează doar să-și păstreze salariul și postul, îi obligă să facă lucruri care să placă publicului. E o situație care omoară creativitatea multor artiști și dacă se omoară asta... atunci cine va scrie poezie, unde vei putea vedea un univers diferit?

A.D.: *Ai înființat Carniceria în '89, anul în care teatrul independent a început să prindă cheag și în România. De aceea, cred că experiența ta poate interesa tinerii de aici, care s-au lansat pe cont propriu.*

R.G.: În discuția de la Institutul de Teatru, aș fi putut să le vorbesc tinerilor despre ultimii opt ani, în care mie mi-a mers extraordinar, dar mi s-a părut logic să le vorbesc de primii doisprezece ani în care mi-a mers îngrozitor, muncind din greu împotriva sistemului. Când a început boom-ul telenovelelor și ești actor, nu trebuie să te duci să joci în telenovele tâmpite. În fine, cine vrea n-are decât să se ducă, dar trebuie să existe unii care rezistă, care să creadă că teatrul are un rost! Când faci telenovele, ești purtătorul unei răspunderi sociale mari, oferi gunoi oamenilor și atunci, de ce să faci o facultate de teatru ca să termini prin a juca în telenovele? În Spania, toată lumea se înscrie la școala de teatru pentru a triumfa în film și televiziune. Cei din generația mea se înscriau la școala de teatru pentru că vroiau să facă teatru.

A.D.: *Fenomenul acesta se petrece acum la noi, cu boom-ul televiziunilor care au început să producă telenovele.*

R.G.: Poate că ceea ce lipsește aici sunt spațiile. În Buenos Aires, e un fenomen rarism: există un tip care și-a făcut teatru din propria casă și timp de un an a repetat cu actorii lui pentru un singur spectacol. De ce un an? Pentru că au serviciu, pentru că trebuie să-și câștige pâinea... Și știi de ce fac teatru? Pentru că le place! În fine, acest spectacol a fost poate o excepție, a câștigat toate premiile și sigur acum va merge la toate festivalurile. Dar dacă n-ai această atitudine... Este important să zici: eu vreau să fac asta și, prin urmare, nu-mi voi pierde timpul ducându-mă la Ministerul Culturii, pentru că știu că nu-mi vor da bani, și nu voi suna la Teatrul Național, pentru că știu că nu-i va interesa, dar în această bucătărie, vom vedea cum o facem, ne vor veni prietenii și o vom face la fel de bine. Cine vrea să fie artist s-o facă din nevoie, nu pentru a ocupa un rol social: „medic/avocat/dentist – artist“!

A.D.: *Aici, tinerii care au ieșit din sistem și-au dat seama că nu pot funcționa independent, fără a face compromisuri, adică fără a colabora cu instituția bugetată.*

R.G.: Eu n-am nici o problemă cu instituția. Dacă îți lasă libertate, îți dă bani, public, e OK. Eu apăr ideea de a folosi banul public, pentru că exact în acest tip

de expresie ar trebui să se folosească el, nu pentru Molière. Pentru Molière să plătească mă-sa mare! Banul public trebuie să ajungă la autorii care scriu în acest moment și cu cât sunt mai tineri, cu cât scriu mai „rău”, cu atât mai bine. Sigur că cei care scriu prost se vor pierde singuri, printr-o selecție naturală, dar vor apărea și oameni foarte interesați, care vor deveni voci importante pentru societate. Ei sunt autorii importanți, nu clasicii.

A.D.: *Într-un interviu, criticii amploarea fenomenului festivalier actual, ca mod de consum teatral, apărând ideea de spațiu propriu, în care să-ți poți forma un public.*

R.G.: Acum sunt acuzat că îmi merge bine și mi se spune: „Dumneata ai noroc pentru că te duci la festivalul ăsta sau ăstălalt”. Eu am ajuns însă într-un moment în care îmi dau seama că discursul meu nu e nici manipulat, nici murdar, nici prostituat. Multora li se întâmplă să-și schimbe discursul și să scadă nivelul accelerației. E un sistem absolut putred și nu pot să fac nimic împotriva lui. Creez spectacole pentru o mulțime de festivaluri frecventate de un public care nu are nici o problemă economică, de siguranță socială. Acum ne aflăm aici, vorbind, dar dacă am avea discuția asta în Brazilia sau în Argentina sau în Columbia, ne-ar împușca pe toți trei. Sunt conștient că trăim într-o lume europeană, dar, la naiba, acolo unde trăiesc eu este extrem de sigur, îngrozitor de sigur. Atâta siguranță atentează asupra imaginației. Poate că nu e rău să fii în pericol uneori...

E adevărat, sunt un obiect de consum al festivalurilor, dar nu există altă soluție. În acest fel, îmi pot continua discursul artistic, iar mesajul meu ajunge la un public extrem de numeros. Dacă ratez, ratez pentru că nu am eu capacitatea de a face lucrurile bine, nu pentru că folosesc mijloace dubioase. Dovadă sunt cei paisprezece ani petrecuți în Spania trăgând din greu, dar continuând, continuând, continuând, ca un idealist autentic, să-mi fac treaba. Asta e o certitudine și acum vin puștii ăștia care îmi spun: „Dumneata ești faimos!” Și ce? Trebuie să îmi cer scuze pentru că sunt faimos? Eu n-am făcut nici un compromis pentru a ajunge acolo unde sunt, am continuat să-mi fac spectacolele în Spania, mult timp, fără să se întâmple nimic. Întâmplarea, doar întâmplarea a făcut să vină niște tipi care m-au adus în Franța. Că sunt faimos contează totuși prea puțin, important e pentru cine muncim. Pentru ce fel de societate? Pe cine interesează acest tip de teatru? Până la urmă, sunt atâția snobi care vin să-mi vadă spectacolele la Avignon pur și simplu pentru că e *chic*.

A.D.: *Nouă ne lipsește încă nu doar conectarea la circuitul festivalier internațional, dar și rețeaua de mici săli alternative sistemului.*

R.G.: Acest lucru pe care îl face, până la urmă, Statul – festivalurile – este magnific, o modalitate de informare pentru public, dar mai ales pentru artiști. Ce artist își permite să își cumpere bilet de avion și să meargă la Paris ca să vadă ce face un alt artist? Insist totuși: important este cum se procedează. Trebuie să se creeze mici celule, în care să poată lucra și micile companii și care să înceapă ulterior să comunice între ele.

Joaquín Garrigós: *Poate există temerea că, cerând subvenție, vor sfârși prin a face ceea ce le cere Puterea.*

R.G.: Subvenția ține de decizie politică, reprezintă coerența politică a unui ministru al culturii, dar unde ajunge ea? Ce anume se finanțează? Realitatea este că banii se duc spre teatrele oficiale, iar teatrele oficiale știm ce tip de spectacole cer. Și atunci, la naiba, nu o să avansăm niciodată dacă se face întotdeauna același

lucru. Trebuie să existe o rețea de săli alternative, cum s-a întâmplat în Olanda. Acolo, acestea au început să prindă subvenții acum, după ani și ani de activitate. În primul rând, trebuie să construiești acest sistem sangvin, trebuie să încerci asta într-un oraș. Impresia pe care o am aici, după trei zile de vertij, este că totul este de o oficialitate absolută. Mi se pare că inclusiv tinerii sunt fericiți să lucreze în sistemul public.

J.G.: *Dar vin după ani de mentalitate comunistă... Trebuie să treacă generații pentru ca...*

R.G.: Rămâne de văzut dacă artiștii care vor să exprime lucruri diferite și nu vor găsi spații, pentru că nu-i vor vrea teatrele oficiale, naționale, în care toată lumea face același tip de spectacole, în care totul e foarte *biz*, foarte *show*, le vor crea ei singuri. Eu cred că în București, în patru ani ar trebui să existe douăzeci de spații alternative.

A.C.: *Ceea ce ne lipsește este atitudinea.*

A.D.: *Aici, mai degrabă decât să apară spații noi, teatrele subvenționate au început să preia producțiile „independente“.*

R.G.: Dacă artiștii nu își prostituează limbajul și nu își ruinează opera intrând în mașinăria unui teatru național, lucrând sub anumite condiții, este perfect. Ce bine ar fi ca teatrele naționale să fie într-adevăr atât de deschise!

A.D.: *Sistemul în care lucrezi acum în Franța ți se pare cel mai bun dintre cele posibile? Te-ai mai întoarce la Buenos Aires?*

R.G.: În acest moment, cu producția pe care o fac, mă simt foarte rău din cauza excesului de mijloace, de bani pentru tot și toate, de bilete de avion de dus încolo și înapoi, de hoteluri, de diurne, de salarii excelente. Mă simt foarte rău. Vreau să revin de urgență la o structură redusă!

Interviu realizat de *Andreea DUMITRU*
Traducerea (în vederea transcrierii): *Ioana ANGHEL*

În loc de epilog...

În această vară, Rodrigo García a revenit la Avignon, Festivalul care, în 2002, l-a consacrat cu *After Sun* și *Cred că m-ați înțeles greșit*. Între 6–13 iulie, el a prezentat, la Cloître de Carmes, premiera *Cruda. Vuelta y vuelta. Al Punto. Chamuscada*, o coproducție internațională în care reînvie amintiri din propria copilărie, legate de carnavalul săracilor din Buenos Aires numit „La Murga“ (Argentina rămâne referința sa capitală, ca țărâm al libertății și dinamismului artistic). În această formă de celebrare, care include dansuri elementare, muzică de stradă, percuții și culori, artistul vede și o formă de protest, o problemă socială ce pare încă fără ieșire. Pentru prima dată, el integrează în spectacol, alături, un actor profesionist și „complice“ (Juan Oriente), 15 *murgueros*, muzicieni și dansatori de carnaval care nu au făcut niciodată teatru, mixând și imagini filmate în capitala țării sale de origine (Argentina). Tot la această ediție avignoneză, García a mai prezentat, între 22 și 25 iulie, la Cloître des Célestins, o nouă coproducție franco-spaniolă, purtând titlul *O abordare a ideii de neîncredere*. Aici, textul nu este spus, ci proiectat pe un ecran în fundal și citit de către spectatori, în timp ce pe scenă, actorii îndeplinesc acțiuni simple, modelează, sculptează, folosind materii primare precum apă, pământ, lapte, miere: un peisaj scenic rudimentar și abstract, livrat poeticii și visului, concurând tonalitatea pamfletară a cuvintelor.