

Visky ANDRÁS:

„Marea libertate a dramaturgului este anonimatul”

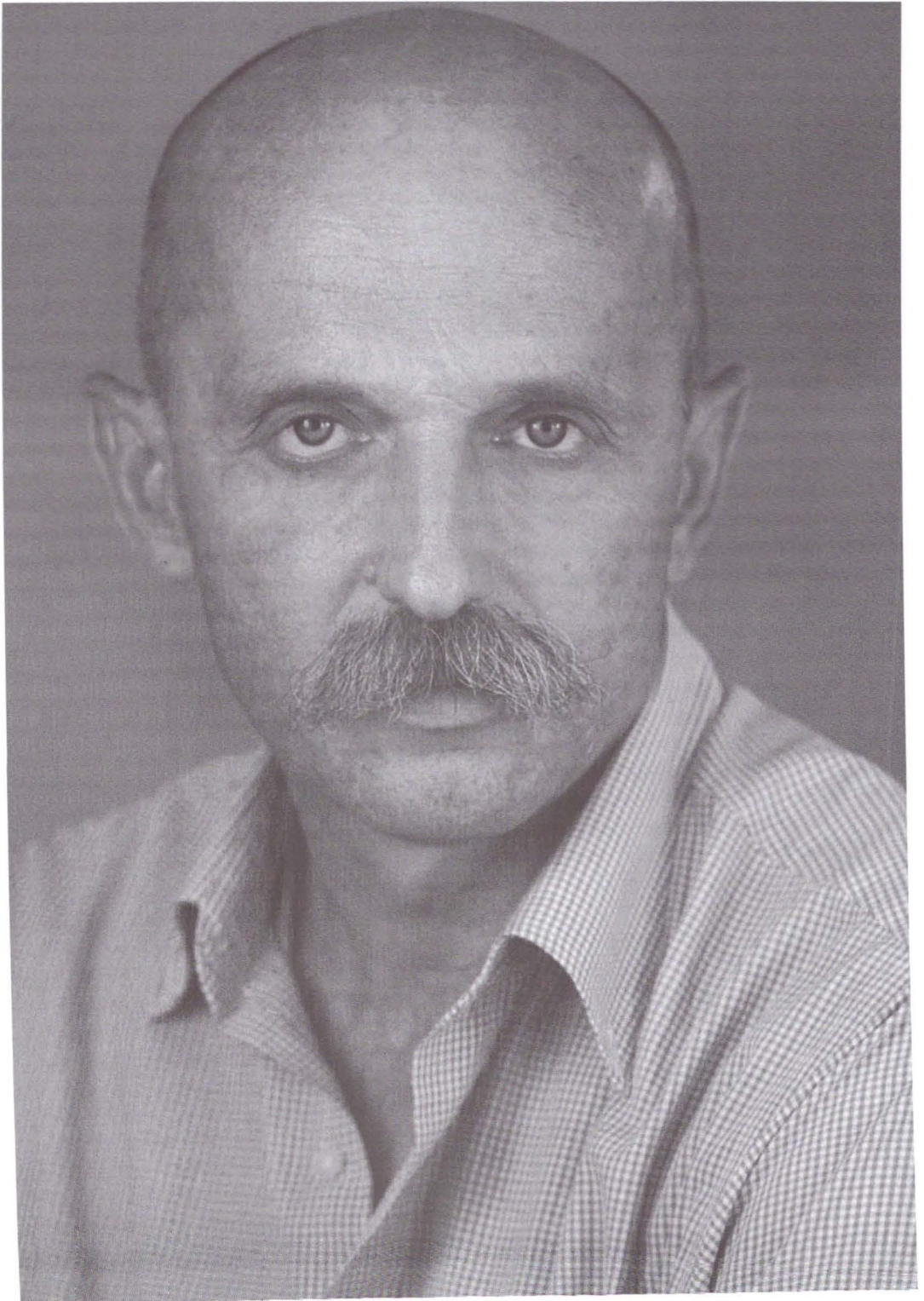
Alina Mazilu: *Domnule Visky, sunteți scriitor, om de teatru, conferențiar la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj. Care este liantul acestor domenii atât de diferite?*

Visky András: În fiecare dintre aceste domenii de activitate urmăresc același lucru: o exprimare care își caută forma. Forma teatrală a exprimării este pentru mine cea mai complexă, pentru că mă așază într-o comunitate de creatori. Mă refer la actori, regizori, scenografi. De fiecare dată încerc să mă caut, să mă definesc și să mă regăsesc pe mine însumi. Deși sunt domenii de activitate diferite, ele se completează foarte bine. Teatrul nu se poate preda fără practica teatrală, iar atunci când pedagogia se rupe de practica teatrală, evoluția nu este benefică. Există teoreticieni teatrali care consideră că un spectacol e reușit dacă îl pot descrie cu terminologia pe care o au la îndemână, dar opera de artă, spectacolul pune întotdeauna terminologia între paranteze, o forțează, se află înaintea și deasupra ei.

A.M.: *Până la urmă, terminologia trebuie inventată, adaptată de fiecare dată, pentru fiecare situație nouă.*

Scenă din *Vinerea lungă*, regia: Tompa Gábor





V.A.: Exact, și de aceea situația ideală este aceea în care practica teatrală se îngemănează în mod organic cu pedagogia. Acest lucru se întâmplă la Cluj, deoarece colegii mei de la catedră îmi sunt în același timp colegi la Teatrul Maghiar sau la Teatrul Național.

A.M.: *Acest fapt se reflectă în spectacole...*

V.A.: Da, se vede și trebuie să se vadă pentru că aceasta e esența spectacolului. Este vorba despre o investiție spirituală, o căutare continuă, un *research* care nu este pentru sine însuși.

A.M.: *Când și în ce context v-ați apropiat de teatru?*

V.A.: Parcursul meu spre teatru este unul special și se leagă și de statutul meu de disident politic în regimul trecut. După revoluția de la Budapesta din 1956, tatăl meu, care era teolog, a fost condamnat la închisoare. Eu am fost strămutat în Bărăgan, împreună cu mama și cu frații mei. Despre această istorie este vorba și în piesa mea *Julieta*, care se joacă în momentul de față în mai multe teatre.

A.M.: *Și nemții din Banat au fost deportați în număr mare în Bărăgan.*

V.A. Noi am locuit într-un gulag, un sat construit chiar de nemții din Banat. Aceștia fuseseră deportați imediat după război, ei fac parte din generația de dinaintea noastră. Au fost deportați datorită culpabilizării lor ca naștiți, un pretext, desigur, pentru a le fi confiscate proprietățile. De altfel, culpabilizarea în masă este întotdeauna un pretext și nu are nicio fărâmbă de adevăr.

Satul se numea Lătești și nu mai există, pentru că în anii '70, când intelectuali români foarte importanți care l-au vizitat, au dorit să fondeze acolo un fel de muzeu al gulagului românesc, autoritățile comuniste l-au distrus imediat, ca să nu rămână urme. Acest sat a fost vizitat printre alții de Nicolae Balotă, Adrian Marino, Nicolae Manolescu. Eu mi-am petrecut acolo aproape cinci ani în copilărie.

Din cauza acestui trecut, atunci când am avut intenția să dau admitere la facultatea din Cluj, la Secția franceză-maghiară, înainte de examenul de bacalaureat am fost chemat la Securitate împreună cu fratele meu. Acesta a fost chiar bătut, și ni s-a zis să nu cumva să mergem la universitate, pentru că sunt pe urmele noastre. Familia mea a insistat să dăm totuși admitere la o secție la care exista doar probă scrisă ca să existe dovezi și o modalitate de verificare. Astfel, prima mea diplomă este cea de inginer, iar cea de-a doua este în estetică.

A.M.: *Există secție de estetică la Universitatea din Cluj?*

V.A.: La Cluj nu, dar la Budapesta există. Doctoratul mi l-am dat în adaptare scenică tot la Budapesta, la Facultatea de Teatru și Cinematografie.

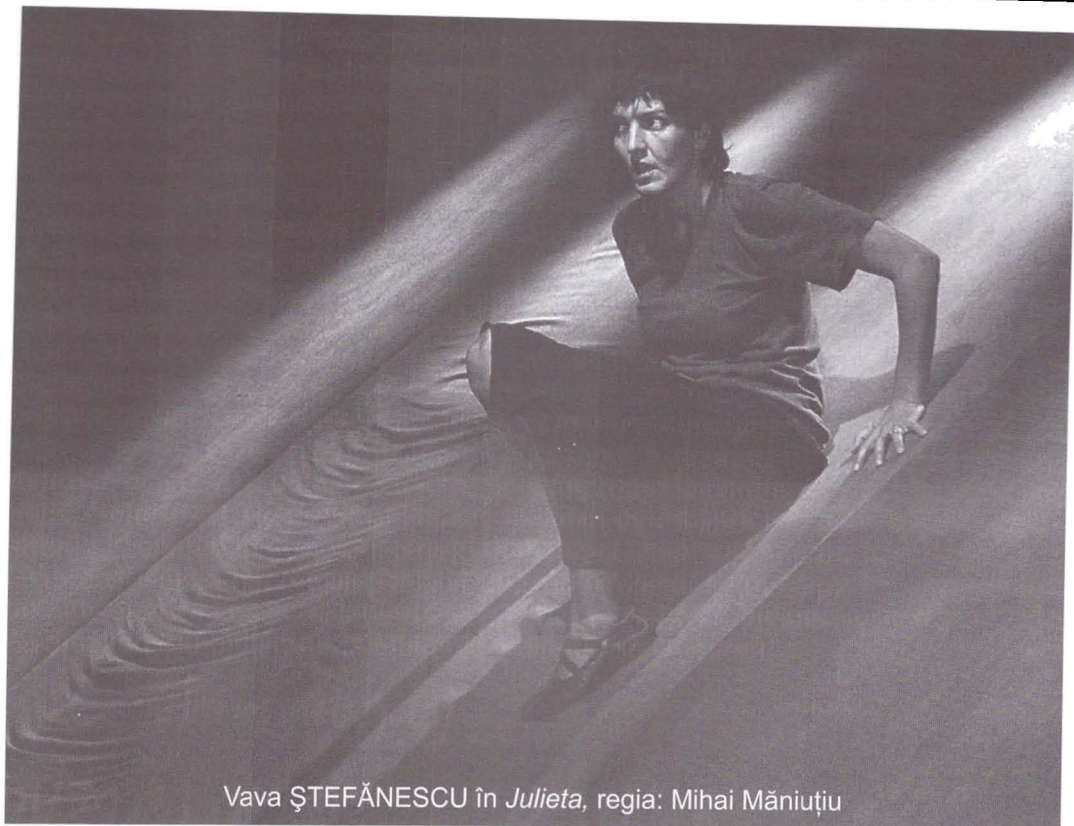
A.M.: *Totuși, și cea de-a doua facultate era îndreptată mai degrabă spre filosofie decât spre teatru...*

V.A.: Da, eu am o structură foarte apropiată de filosofie și de gândirea teologică. Tatăl meu a fost un om deosebit de cult, poliglot, și m-a influențat puternic, a fost un simbol al unui tip de gândire foarte profundă și al unei erudiții speciale. Mai mult decât atât, în anii '80 a organizat un institut liber de teologie *underground*.

A.M.: *Adică?*

V.A.: Era un institut cu un *curriculum* aparte, și puteai să fii student sau discipol al acestei forme de învățământ care era mai mult una peripatetică, socratică decât una riguroasă.

A.M.: *Era în anii '80? Securitatea nu știa nimic despre existența institutului?*



Vava ȘTEFĂNESCU în *Julieta*, regia: Mihai Măniuțiu

V.A.: Securitatea știa foarte multe despre aceste lucruri. Eu am acasă, în camera mea, filele din dosarul Securității. Este vorba despre șase mii de pagini...

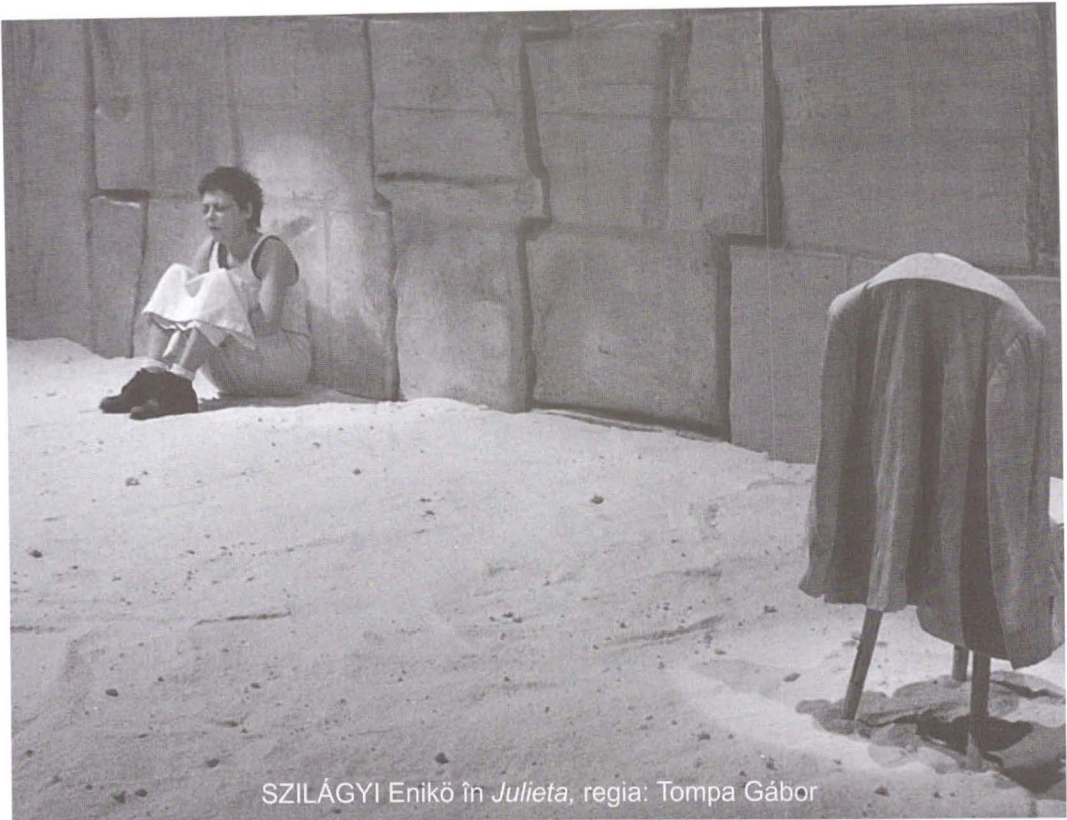
A.M.: *Și cum de au permis totuși funcționarea institutului?*

V.A.: Aceasta a fost persecutată tot timpul. Eu am crescut având „șansa” de a vedea cum dispare de la o zi la alta o bibliotecă. Veneau securiștii, făceau percheziții și confiscau cărți. Am fost de mai multe ori martor la asemenea scene. Totuși, tatăl meu a fost un om căruia nu i s-a putut lua libertatea. El a continuat să țină legătura cu intelectuali de primă linie din Ungaria, dar și din alte țări. Datorită faptului că a fost la închisoare, a avut ocazia să cunoască acolo mulți intelectuali de vază.

Astfel, formația mea este și una teologică. Am intuit foarte repede structura ritualică a teatrului. Aceasta este structura care îi dă forma de bază.

A.M.: *Totuși, de multe ori, cel puțin la prima vedere, biserica și teatrul sunt la cuțite...*

V.A.: Da, în istoria teatrului și a bisericii există multe momente conflictuale. Să ne gândim spre exemplu la Antichitatea târzie, când apar cele mai importante scrieri iconoclaste împotriva teatrului, semnate de Sfinți Părinți precum Tertulian, Sfântul Augustin, Sfântul Ioan Gură de Aur (Hrisostom) sau în perioada post-shakespeariană. Shakespeare vorbește despre această ipostază care apare la personajul Malvolio.



SZILÁGYI Enikő în *Julieta*, regia: Tompa Gábor

Eu le predau studenților mei textele iconoclaste scrise împotriva teatrului, pentru că ele sunt foarte importante. Nu putem înțelege spre exemplu forma teatrului din Antichitatea târzie – ce s-a întâmplat în Antichitatea târzie, de ce tabuurile cele mai importante din Epoca de Aur a teatrului grec nu mai sunt respectate. Actorii sunt omorâți pe scenă, apare sânge, ceea ce nu era permis, după cum bine știm. Nici măcar reprezentarea morții nu era permisă pe scenă, aceasta reiese din tragedia antică. Aceste scrieri – mă refer la Antichitatea târzie – pun problema catharsisului: unde a dispărut catharsisul? Pentru că, până la urmă, în secolele VIII–IX ia naștere așa-numitul teatru profesionist european, pe baza liturghiei creștine a Învierii.

A.M.: Pentru a reveni la Clujul zilelor noastre, spuneți-mi, vă rog, care este funcția dumneavoastră exactă la Teatrul Maghiar. Sunteți secretar literar sau dramaturg?

V.A.: Sunt angajat pe funcția de dramaturg.

A.M.: Dramaturg în sensul românesc al cuvântului?

V.A.: Nu, sunt dramaturg în sensul german al cuvântului, nu în sensul românesc sau francez. Este o funcție a cărei existență este încă problematică în România din punct de vedere legal. Eu nu am această problemă, pentru că sunt într-adevăr dramaturg al Teatrului Maghiar în termeni germani, ceea ce înseamnă că fac o muncă de creație.

A.M.: Muncă de creație în proporție de cât la sută?

V.A.: În proporție de 100%. Eu nu fac muncă administrativă în teatru. Lucrez pe spectacole, lucrez pe text.

A.M.: *Și concret?*

V.A.: În mod concret fac ceea ce descrie Lessing în *Dramaturgia de Hamburg*: sunt persoana care pregătește textul dramatic pentru o anumită viziune regizorală, pentru un anumit spectacol. Știți foarte bine că *Hamlet* poate fi jucat în patru ore și jumătate sau în două ore...

A.M.: *Sau într-o zi...*

V.A.: Da, sunt accepțiuni diferite, iar eu creez aceste versiuni scenice și lucrez cu regizorii. În ultima vreme colaborez mai ales cu regizorii străini care vin la Teatrul Maghiar.

A.M.: *Cu David Zinder, de curând...*

V.A.: Da, și mai demult cu Vlad Mugur la câteva dintre spectacolele lui – o perioadă foarte importantă pentru mine. Apoi cu Mihai Măniuțiu. Cu Tompa Gábor lucrez la toate spectacolele sale. Mi-am dezvoltat propriul stil, pentru că fiecare dramaturg își are stilul său. Am avut șansa unei relații speciale de prietenie cu Tompa Gábor.

A.M.: *Acesta cred că este un aspect foarte important: să existe comunicare. Vi s-a întâmplat să aveți de-a face cu regizori cu care nu ați găsit un limbaj comun?*

V.A.: Desigur, se întâmplă, dar nu e o catastrofă, sub nicio formă, pentru că aceasta este natura teatrului. Dramaturgul nu trebuie să se impună. Un dramaturg în termeni germani trebuie să dispară. Dramaturgul atunci este bun – zic eu – când reușește să fie marele anonim, eminența cenușie care dispare în spectacol. Și aceasta este marea sa libertate. Libertatea dramaturgului este anonimatul. El este persoana care își menține întotdeauna poziția de *in-between*, se află între spectator și spectacol. Tompa Gábor spune despre mine că eu sunt conștiința lui reală. Pun întrebări tot timpul, până se găsește stilul, logica, limbajul. Iau parte la foarte multe discuții, vorbesc și cu scenograful spectacolelor, mai ales referitor la spectacolele lui Gábor.

Este o activitate care își are rostul, sau este o muncă eficientă numai dacă regizorul poate să accepte acest lucru. Dacă nu, este absolut în regulă. Dramaturgul oricum trebuie să dispară, este indiferent dacă el dispare în prima sau în ultima săptămână.

În ultima vreme am adoptat o strategie aparte, care îmi face mare plăcere: îmi iau câte un asistent de dramaturgie dintre foștii mei studenți. Ei sunt dornici să participe la aceste procese foarte intense de comunicare. Stilul meu este acela de a avea o comunicare continuă și foarte profundă cu actorii, nu numai la Teatrul Maghiar, ci și în alte teatre în care lucrez cu Gábor.

A.M.: *Discutați cu actorii în absența regizorilor?*

V.A.: Da, uneori se întâmplă să îmi asum unele discuții cu actorii, dar în concordanță cu viziunea regizorală, ceea ce este foarte important. Aceste comunicări foarte delicate pot avea loc mai ales într-o companie cum este Teatrul Maghiar din Cluj, cu o trupă foarte bine încheagată, cu un limbaj teatral care nu a apărut din nimic, ci dintr-o investiție intelectuală, spirituală, profesională de mai bine de zece ani.

A.M.: *Ceea ce se vede în calitatea spectacolelor și în faptul că la Cluj se joacă teatru cu sălile pline.*

V.A.: Trebuie să vă gândiți la faptul că publicul e în mișcare, el trebuie format. Acesta este un alt aspect al investiției spirituale despre care vorbeam: noi organizăm

adesea discuții libere cu spectatorii, suntem abordați de grupuri diferite care ar dori să stea de vorbă cu noi despre ceea ce facem. Ne întâlnim cu spectatorii pentru câte o oră, două în cafeneaua de la etaj, iar ultima întâlnire a avut loc cu studenții din anul terminal. Zsuzsa Selyem, care predă literatura maghiară contemporană la facultate, a inclus în curriculum *Vinerea lungă*, adaptarea mea scenică la *Kadiș pentru copilul nenăscut* de Imre Kertész. Astfel, studenții dau examen din adaptare, dar și din spectacol și am avut un seminar deschis după spectacol cu o sută cincizeci de persoane.

A.M.: *Interesul studenților este real?*

V.A.: Da, sigur, dar interesul real trebuie să vină în primul rând din partea teatrului. Văd că multe teatre investesc energie și sume enorme în spectacole foarte bune, dar aceste spectacole se văd doar la festivaluri. Teatrul are nevoie de o comunitate, e al orașului. Este ceea ce spun de fiecare dată și presei: anume că Teatrul Maghiar din Cluj este teatrul orașului Cluj. De exemplu, penultima dată când am fost să văd piesa mea, *Discipolii*, în sală se aflau cel puțin treizeci de spectatori români, ceea ce este foarte important.

A.M.: *De câtă vreme oferiți traducere simultană la cască?*

V.A.: De mai mulți ani, dar există bariere care trebuie deconstruite. Trebuie să existe o anumită toleranță. Publicul nu e niciodată slab sau rău. Poate că nu este abordat cu un limbaj inteligibil. Comunicarea poate că nu este bună. Dar niciunul dintre noi nu-și închipuie un teatru fără public, nu?

A.M.: *Ar fi absurd!*

V.A.: Da, ar fi absurd. Deci, publicul trebuie format. Este nevoie de o investiție importantă de energie, de atenție, de dialog pe care trebuie să-l porți cu publicul tău.

A.M.: *Spuneați într-un interviu că ceea ce vă atrage la teatru este fragilitatea actului artistic. Puteți să dezvoltați ideea?*

V.A.: Mă gândesc la faptul că spectacolul teatral ca produs estetic nu există. El există doar într-un timp prezent, apoi dispare. Fragilitatea actului artistic constă în faptul că el există doar în momentul în care spectatorul este prezent. Un film se poate prezenta și unei săli goale, un spectacol teatral – niciodată. Comunicarea este întotdeauna vie. Teatrul luptă pentru timpul prezent, dar acest timp prezent dispare subit, și în asta constă fragilitatea teatrului.

A.M.: *Care este după dumneavoastră rolul teatrului?*

V.A.: Este o întrebare extrem de grea! Vă voi da un răspuns filosofic: cred că rolul teatrului și al culturii în general este recunoașterea celuilalt. Pe scenă există întotdeauna un celălalt, chiar și atunci când este vorba despre monodrame. Atunci celălalt este spectatorul, receptorul. Actul în sine, al recunoașterii celuilalt este un act conflictual, pentru că trebuie să mă accept în primul rând pe mine însumi și în acest proces să-l accept și pe cel care diferă foarte mult de mine.

A.M.: *Unul dintre aspectele care fascinează atunci când vorbim despre teatru este diversitatea formelor prin care se poate obține același rezultat. Trebuie totuși să existe câteva constante prin care se poate lua măsura calității unui spectacol. Care ar fi elementele necesare pentru obținerea unei calități superioare?*

V.A.: Eu cred că este vorba despre o singură constantă, anume onestitatea intelectuală cu care facem un spectacol de teatru. Întotdeauna există ispita de a ajunge repede la țintă. Eu le spun actorilor că nu trebuie să facem nimic altceva decât să murim pe scenă, pentru că pe scenă renaștem întotdeauna. Actul teatral

Înseamnă întotdeauna o totalitate a modalităților în care suntem prezenți la formarea și la împlinirea lui. Ceea ce nu înseamnă că vom crea întotdeauna spectacole teatrale perfecte, însă și un eșec poate fi important. Actul teatral nu înseamnă ocolirea eșecului, ci asumarea lui. Eșecul se va ocoli în teatrele de tip divertisment. Noi nu suntem un teatru de tip divertisment clasic, dar dorim să comunicăm cât mai profund cu spectatorii.

Ingredientele nu se pot numi în mod analitic. Prietenul și scriitorul meu preferat, Péter Esterházy dă într-unul dintre romanele lui, care nu s-a tradus încă în limba română, anume *Cartea lui Hrabal*, rețeta unei mâncări. El enumeră ingredientele acelei mâncări și spune următorul lucru: trebuie să potrivești aceste ingrediente respectând indicațiile la perfecție, iar apoi să aștepți. Ceea ce înseamnă că și atunci când faci totul, sau când crezi tu că ai făcut totul perfect, trebuie să se întâmple ceva pentru ca un spectacol să devină mare. De aceea nu putem explica în mod rațional, analitic de ce a reușit Andrei Șerban cu *Unchiul Vanja* un spectacol atât de mare. Știm cu siguranță că nu este de ajuns faptul că Andrei Șerban e un regizor mare. A făcut o distribuție perfectă și putem să vedem că s-a întâmplat o minune – o minune a cărei parte este și Andrei Șerban, dar din care facem parte noi toți.

Interviu realizat de Alina MAZILU

Scenă din *Discipolii*, regia: Tompa Gábor

