

„NU POȚI SĂ TE DUCI DE UNUL SÎNGUR ÎNAINTE, DOAR TU CU VALIZA TA. AI NEVOIE DE O FAMILIE”

Mihaela MICHAILOV: *Prima întrebare este legată de cel mai recent spectacol pe care l-ați făcut la Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu – Jocuri, vorbe, greieri. Mi se pare un act de curaj să realizați astăzi un spectacol bazat pe poeme. De unde a venit această opțiune?*

Silviu PURCĂRETE: Situația e mai simplă. Cunosându-l destul de bine pe domnul Constantin Chiriac – nu numai în situații oficiale –, am descoperit la el o calitate cu totul și cu totul specială. El de obicei exagerează, face declarații exagerate, dar când spune că știe pe dinafară „două săptămâni și jumătate de versuri”, cred că e un adevăr. Nu am întâlnit niciodată pe cineva cu o asemenea capacitate de a reține versuri. Efectiv, este o bibliotecă, o discotecă, o mediatecă! În situații private, începe și recită, uneori pe neașteptate, alteori legându-se de o situație sau de ceva anume. Uneori, sunt momente în care are un farmec extraordinar. I-am zis atunci: „dacă vrei, hai să filmăm momentele când reciti, să facem ceva special în jurul lor”. Am încercat să filmăm. Adică să punem, vezi doamne, o cameră neutră și întâmplătoare, undeva, în anumite locuri. Nu se putea, se simțea observat și nu mai avea același farmec, dispărea ceva din spontaneitatea ludică. Până la urmă, am zis: „hai să încercăm să facem totuși ceva, să fie un fel de spectacol, să nu fie un recital”, pentru că el recitaluri tot făcuse. Cel mai greu în acest spectacol e chiar asta: să-și găsească starea aceea absolut inocentă pe care o are în momentul în care ne spune nouă versuri, care izvorăsc doar din pura lui plăcere de a recita. Să nu fie actor. Nu prea se poate. Și atunci am făcut un spectacol în care să nu fie doar el singur pe scenă. Să fie așa... o seară mai tandră.

M.M.: *Ați lucrat de multe ori cu trupa de la Sibiu. De altfel, sunt trupe cu care, de-a lungul anilor, ați consolidat un tip de relație. Cât de mult vă gândiți la dinamica trupei atunci când faceți o nouă propunere?*

S.P.: Nu mă gândesc deloc, de ce să mint?! Majoritatea spectacolelor pe care le-am făcut s-au născut din circumstanțe mai mult sau mai puțin întâmplătoare sau determinate de altceva. Nu au făcut niciodată parte dintr-un program al meu. În general, nu am program. Toate spectacolele s-au

ivit din întâmplări. Sigur că îi știu pe toți actorii de ani de zile, dar nu m-am gândit că trebuie să fac ceva anume. Poate ar fi trebuit, dar nu am făcut-o.

M.M.: *În același timp, sunt anumiți actori cu care ați lucrat mai mult în fiecare trupă. Sunt actori care se regăsesc în roluri principale în mai multe spectacole și voiam să vă întreb dacă pentru ei imaginați ceva specific, dacă un spectacol pornește, poate, de la o întâlnire cu un actor, dacă vă provoacă ceva din personalitatea lui/ei să mergeți într-o anumită direcție.*

S.P.: Nu știu dacă un spectacol... încerc să-mi amintesc dacă am imaginat vreodată un spectacol pornind de la un actor. Se poate spune că cel de-acum, de la Sibiu, *Jocuri, vorbe, greieri* a fost gândit pornind de la o anumită latură, de la o disponibilitate aparte a lui Constantin Chiriac, cea de a memora poezie, de a imagina momente poetice. Sigur că un actor determină forma unui spectacol și uneori chiar direcția unui spectacol. Dacă vreau să fac piesa X cu actorul Y, atunci merg într-o direcție. Dacă în loc de Y, vine Z, mă îndrept în cu totul altă direcție influențată de prezența actorului. Dacă stau bine să mă gândesc, mi-aduc aminte că Helmut Stürmer a avut o idee pentru *Ofelia Popii*, după ce am lucrat la *Faust*. Ea mai jucase până atunci tot soiul de arătări, monștri, câine, tot felul. Și Stürmer a zis, „ar merita și ea să joace o femeie! Ar merita Lulu”. Așa am făcut *Lulu*.

Desigur că au fost actori care au cerut anumite roluri. Adică am făcut piese pentru un actor. De pildă, în Japonia. Prima colaborare în Japonia a fost cumva determinată de obligația de a lucra cu un mare star al lor. Atunci am discutat nenumărate variante, propuneri, și așa am ajuns la *Richard III*. După care, acum, recent, am făcut, tot pe același principiu, tot cu el, *Avarul*.

M.M.: *Ați menționat spectacolele din Japonia și, sigur, noi avem o anumită imagine când spunem Japonia: rigoare, disciplină, organizare impecabilă. Apropos de felul în care ați lucrat, în ce măsură există, dacă există, un mod diferit de abordare a creației unui spectacol?*

S.P.: Ceea ce e foarte greu de înțeles pentru noi este meticulozitatea lor și o chestie care e dezgustătoare pentru timpurile noastre europene

de astăzi – simțul ierarhiei. Au în sânge acest tip de raportare și uneori poate fi inhibantă, într-adevăr. Regizorul este autoritatea absolută, care nu se discută. Dacă regizorul le spune: „voi acum zburăți de pe acoperișul acela până la acoperișul celălalt”, fie încercă să facă chestia asta murind, fie se sinucid înainte, morți de rușine că nu pot. Dar nu pun niciodată în discuție legitimitatea acestei autorități. Și atunci lucrurile sunt destul de ciudate, pentru că nu ai, cum se zice... *feedback*. În general, e bine, ca la ping-pong, să vină cineva în echipă cu un punct de vedere diferit, cu o reacție strâmbă, neașteptată, e un semn de vitalitate. Or, prima dată când am lucrat cu ei, eu explicam cum vreau să fac scena X, ei filmau totul. Jumătate din sala în care repetam era ocupată cu 15 mese, la care erau așezate toate compartimentele din teatru. Peste tot erau oameni care notau. Tot timpul. Am poze. În primul rând, compartimentul de lumini, apoi compartimentul care se ocupa cu sunetul, compartimentul de perucherie, de machiaj, de tot ce vrei, de *public relation*, cei care vând bilete – toți stau de la prima repetiție, până la ultima repetiție. Fiecare are masa și eticheta compartimentului de care aparține. Stau, privesc, notează și știu tot. Este și un asistent care filmează și notează fiecare detaliu. Așadar, eu le explicam scenele. Ei ascultau și mă priveau. Senzația mea era că se uită ca la un nebun, că nu aveau cum să înțeleagă în adâncime ce le spuneam. Era foarte, foarte frustrant pentru mine, pentru că, în general, eu lucrez așa: fac o propunere, îi las să o execute cumva...

M.M.: Plecați sau rămâneți?

S.P.: Uneori plec, dacă fac o scenă mică. „Uite, facem scena asta. Facem așa și așa. Să vedem ce ați înțeles.” Plec, îi las pe ei pentru partea de memorare a micilor povești, după care, când mă întorc, vin la o schiță care începe să fie lucrată. Deci, practic, lucrul începe efectiv în această a doua etapă. Cam așa lucrez de foarte multe ori, mai



Constantin Chiriac
în *Jocuri, vorbe, greieri*
Teatrul Național Sibiu

foto Sebastian Marcovici

ales dacă am un asistent bun care înțelege ce am făcut, care e direcția în care vreau să merg. El face o primă schiță, după care eu o lucrez, se poate chiar să o refac complet. Dar plec de la o primă asamblare clară. În Japonia, eu le explicam cât puteam de detaliat ce aveam în cap, în primă instanță, și toată lumea nota, totul se filma. După trei ore jumate, eu eram epuizat, plecam în patru labe acasă, iar ei rămâneau la repetiții. După vreo trei săptămâni – făcusem deja o trecere în revistă a întregului spectacol și urma să încep lu-

crul amănunțit – mi-au zis că ei au nevoie, pentru tehnic, să facă un șnur. „Cum adică să facem un șnur, când acum lucrăm”, i-am întrebat? Nu, nu, au insistat, „să vedem ce am înțeles, pentru tehnic, în primul rând”. Mi-au zis să nu mă bag, să nu opresc, ca să înțeleagă tehnicienii, în primul rând, care este succesiunea scenelor.

M.M.: Asta după trei săptămâni?

S.P.: Da, cam trei săptămâni, eram la jumătate. Au jucat spectacolul până la cele mai mici amănunte pe care le sugerasem eu. Eram înmărmurit!



Și Vasile Șirli, și Dragoș Buhagiar au rămas cu gura căscată. Era absolut fascinantă situația asta. După care am revenit și am refăcut prostiile mele. Adică nu a trebuit să lucrez, eventual, pe ce n-au înțeles ei din ce propuneam. Nu, tot ce le-am spus, ei au făcut cu o finețe uluitoare și o precizie incredibilă a detaliului. Pe baza filmării și a notițelor pe care și le luau toți, mai stăteau încă trei ore după ce se termina repetiția și lucrau ce vorbisem în ziua respectivă. În prima zi de repetiție, toată lumea vine cu textul știut cap-coadă. La cel mai recent

spectacol pe care l-am făcut în Japonia, la Tokyo Metropolitan Theatre, în 2022, *Visul unei nopți de vară*, o adaptare de Hideki Noda după piesa lui Shakespeare, am lucrat cu actori cu care mai lucrasem, pentru că m-am îndrăgostit de câțiva fiindcă erau formidabili. Unul dintre ei, Haruhiko Jō-san, are 76 de ani și este o vedetă în spațiul teatral japonez, un domn în vârstă și extrem de energic, cum să spun, japonezul acela clasic. Le era și profesor de vorbire. După repetiții, stătea cu actorii tineri și le preda cursuri de vorbire. Deci el,

Jō-san, cu care eram deja prieten, în a treia zi de repetiții – mă tot bâlbâiam, făceam primele scene, nu aveam încă o idee cristalizată, tatonam, testam diverse zone! – i-a spus traducătoarei că vrea să vorbească ceva cu mine. Traducătoarea e o persoană extraordinară! E esențială pentru tot ce am făcut noi acolo, pentru că ar fi putut să nu fie niciun fel de comunicare. Or, ea înțelegea ce nu știam nici eu uneori să spun exact. Jō-san i-a cerut ca la sfârșitul repetiției să-mi spună două vorbe. La sfârșitul repetiției, nu în pauză! După

ce s-a terminat repetiția, a venit cu traducătoarea. Care fusese problema? La una dintre repetiții, într-o scenă în care eu încercam ceva, el a bâlbâit și a dat pe jos un text, lucru care, la ei, se termină cu *seppuku*. A venit să-și ceară scuze jumătate de oră pentru chestia asta. Mie mi s-a părut că e o glumă, dar nu era o glumă. Deci asta este, acolo e o altă lume. N-are niciun fel de legătură cu felul în care se lucrează aici. Tot așa, la o repetiție, la un moment dat, eram cumva nervos că nu se înțelegea o chestie, dar nu se înțelegea din pricina



Visul unei nopți de vară
Baltik House Sankt Petersburg
foto arhiva teatrului

mea, nu din pricina lor. Eu eram tâmpit și precipitat și nu mă făceam înțeles. Și m-am dus la una dintre actrițe, care nu înțelegea, și am luat-o și am pus-o cu mâna. Mi-am dat seama că am pus mâna pe ea și știam că, în Europa, dacă atingi o actriță, poate fi considerat un gest problematic. Și am oprit repetiția. Am făcut o scenă teribilă, cerându-mi iertare. Ei nu au înțeles sub nicio formă atitudinea mea, pentru că la ei nu funcționează deloc treaba asta. Altele sunt codurile. E un alt tip de relație și de raportare. Sunt extrem

de gentili, adică această politețe pe care o au în sânge, este ceva de neînțeles pentru noi și e extraordinară. Și sunt cu adevărat drăguți. Sigur că spiritul japonez poate să fie... nu știi când pot să scoată sabia sau pot să scoată și sabia la un moment dat, dacă e nevoie, dar n-am avut de-a face cu această parte a lor.

M.M.: Ați spus, la un moment dat că uneori acest tip de lucru, în care autoritatea regizorului nu e contestată, poate să fie și frustrant, pentru că n-ai, să zicem, un feedback sau chiar un tip

de opoziție. O simțiți sau ați simțit-o în România?

S.P.: Cum să spun, în general, fiind mai bătrân și având o oarecare autoritate, lumea e mai politicoasă cu mine. Adică oamenii nu fac mofturi de dragul moftului, ca să demonstreze... Dacă e o poziție sau dacă e o altă părere, oamenii o spun la modul cel mai civilizat și cinstit – ceea ce îmi și doresc – dar nu sunt situații cum am avut, de pildă, mai în tinerețe, în Anglia, cu o actriță, Lucy, care făcea parte din cor. Că na..., eu sunt acel regizor cu multe coruri!

M.M.: O să revenim și la asta...

S.P.: Spectacolul era cu un cor. Era o mică trupă de instrumentiști, de violonceliști, care îl reprezentau pe Ariel, fiindcă făceau *Furtuna*, la Nottingham. Luasem opt actori, care trebuiau să cânte la violoncel în același timp. Și, desigur, aveau partituri actoricești, dar, din când în când, cântau *live*. Tot Șirli a făcut muzica. La repetiții, corul, dacă era grupat, se ducea în colțul din stânga. Lucy pleca în dreapta. „Ce faci, Lucy?” „Dar de ce trebuie să fac eu cum ziceți? Eu m-am gândit că nu vreau să mă duc acolo. Eu m-am gândit să mă duc în colțul celălalt.” „Dar de ce, Lucy?” „Că așa m-am gândit eu, să mă duc în colțul celălalt.” „Bine, fraților, merge toată lumea în partea cealaltă, acolo.” Toată lumea mergea și ea făcea invers. Lucy trebuia să facă ce voia ea, ca să își pună în valoare personalitatea artistică.

M.M.: Și ce faceți în contexte de acest gen?

S.P.: Păi, întâi mă amuz. După care, încerc să-i explic ceva. Cedez, când se poate ceda. Într-adevăr, la un moment dat, dacă lumea se duce în stânga, poate la fel de bine să se ducă în dreapta, fără să se schimbe ceva. După ce lucrurile au început să se complice, a trebuit să vorbesc cu direcția teatrului, să spun: „Fraților, nu știu, nu mă pricep la chestia asta...” Și ei au spus: „Nicio problemă!”. Nu știu ce s-a întâmplat, dar a doua zi Lucy a fost foarte cooperantă. S-a rezolvat, nu știu cum. Dar ideea asta era: personalitatea actorului se vedește prin contrazicerea autorității.

M.M.: Uneori ați simțit, nu știu, că o contradicție de acest gen poate fi și fertilă?

S.P.: Niciodată. Doar atât cât te poate enerva pe tine, îți poate accelera circulația sanguină și poți să fii mai inteligent. Dar altfel nu are cum să dea altceva. Adică contradicția de dragul contradicției e neproductivă.

La fel, în Ungaria, mi se propusese să lucrez cu un actor important al lor, un fel de Florin Piersic al lor, mai în vârstă. Îi spuneam să facă ceva și el făcea cu totul și cu totul altceva, fără nicio legătură. Dădea mereu vina pe traducere. De fapt, nu era vorba că nu înțelegea, că o lua la stânga în loc de dreapta. Nu avea chef să facă rolul ăsta. Nu voia să fie în proiect, dar nu putea să zică *nu* și atunci a găsit această soluție. Directorul teatrului avea o cameră video și asista în mod perfid la repetiții și a văzut ce se întâmplă. Această poveste nu a durat decât trei sau patru zile și și-a dat seama ce se întâmplă și am rezolvat situația, fiindcă eu nu înțelegeam. Eu îi spuneam „Domnul X, jupuți

pisica aia!” Traducătoarea îi spunea și el se ducea și făcea cu totul și cu totul altceva. Era drăguț, nu puteai să înjuri. Asta se poate întâmpla, în mod normal, în teatre cu trupe permanente, în care ești obligat să joci și nu mai ai chef. În sistemul ăsta de proiecte, unde te duci și faci tu *casting*, tot timpul tu ești cel mai deștept regizor, pentru că i-ai ales pe ei! E dovada cea mai limpede că ești cel mai bun, deci nu poate să apară această chestie!

M.M.: Aș vrea să revenim puțin la ce se spune despre dumneavoastră și anume că sunteți un regizor de coruri, la fel cum se spune foarte des și că sunteți un regizor de imagine. Și voiam să vorbim puțin despre aceste două dimensiuni. Cum vă raportați dumneavoastră la ele?

S.P.: Asta cred că ar trebui mai mult discutat cu specialiștii care formulează aceste generalități. Pentru mine, ele sunt lucruri naturale care fac parte din modul în care mă raportează la teatru. Mi-e greu să le explic. E vorba de imagini vizuale, presupun, cele la care se face referire. Mă rog, eu mă amăgeam cu gândul că, de fapt, crez sau că încerc să crez imagini teatrale, care sunt mai complexe, adică leagă vizualul de auditiv, de olfactiv, de dramaturgie, de cuvânt. E vorba de imaginea teatrală în toată complexitatea relațiilor senzoriale pe care le articulează. E o imagine autonomă, chiar dacă este compusă din varii componente. Probabil că mi se reproșează că merg pe imaginea vizuală. Eu am făcut și o școală de arte plastice; când eram copil voiam să fiu pictor. Adică am avut tot timpul o aplecare și un interes foarte mare pentru artele vizuale, pentru construcțiile stratificate de imagini, și atunci probabil că din pricina asta se spune că mă concentrez pe imagine. La fel cum se spune și că nu știu să lucrez cu actorul și că prefer corul.

M.M.: Totuși, în spectacolele în care corul este prezent, se disting foarte clar elemente de detalii, se disting gesturi, particularități ale muncii actoricești individualizate, care nu se pierd într-un ansamblu organic.

S.P.: Bineînțeles! Asta cred și eu. Paradoxal, cei care spun că nu aș lucra cu actorii, nu au avut niciun contact direct cu mine niciodată. Adică niciun actor cu care am lucrat vreodată nu s-a plâns sau nu a sugerat faptul că eu nu aș lucra cu ei sau că n-aș ști să lucrez cu actorul. Eu mă acuz chiar de exces de lucru cu actorii.

La fel povestea cu corul... Teatrul european a apărut, în primul rând, prin coruri, deci prin acest ansamblu de forță – mulțimile. Sigur că interesul meu pentru cor vine din interesul pentru literatura dramatică grecească antică. Corul – imaginea unei mulțimi și felul în care o reprezintă – mi se pare un element absolut esențial, emblematic pentru teatru. Altfel, vin doi artiști care zic niște vorbe... Cum era, de pildă, teatrul francez clasic, care însemna, de fapt, rostirea unor texte literare magistrale. Pe Racine trebuie să stai să îl citești. E o muzică a literaturii, dar nu e neapărat teatru. Sau e o formă, e o construcție foarte specială. La

fel, teatrul nō, care e un fel de operă, de cântec, de muzică. Dar, în momentul în care ai nevoie de un anumit fel de energie dramatică în scenă – energie greu de definit, altminteri – atunci este cea pe care ți-o poate da un cor, un grup de oameni care își transcend individualitatea și se transformă într-un alt personaj, în altceva. Și, uneori, se întâmplă să iasă forța acestei energii, să irumpă și să creeze o dramaturgie a prezenței ansamblului, care este fabuloasă. Adică, sunt doisprezece oameni în fața ta, îi cunoști pe fiecare, dar, de fapt, când sunt toți împreună, se creează o altă apariție, un tot care are altă vibrație, care emană o ardere colectivă, incantatorie. Doar corul îți poate crea acest ritm visceral, profund rezonant.

M.M.: *În spectacolele dumneavoastră, textul naște un imaginar care are anumite recurențe – sunt imagini teatrale și acțiuni vizuale care revin constant, însă sensurile de adâncime ale textului nu se pierd. Cum vă apropiați de un text, ce tipuri de rezonanțe căutați în arhitectura lui?*

S.P.: Există regizori care sunt creatori, mai mult sau mai puțin autonomi, pentru care un spectacol pleacă de la ceva care e în afara dramaturgiei, poate să vină de la o imagine plastică, nu știu... Mă gândesc la Castellucci, de pildă. Castellucci nu face piese. El e un plastician formidabil, care combină imagini cu ideologii, cu vise, însă rămâne un plastician, și legătura cu textul de la care pornește este foarte ipotetică. Spre deosebire de acest tip de regizor plastician, eu sunt tipul de regizor care interpretează un text dramatic. Nu am inventat niciodată spectacole. Am făcut piese de teatru. Am plecat de la texte clare. Chiar asta mi-am dorit tot timpul și asta e efortul cel mai mare – să interpretez textele pe care le fac, care pot fi piese de teatru, texte dramatice sau, mă rog, pot fi texte literare, proză sau mai știu ce, în care mă interesează un anumit aspect. Dar, vorbind de piesele de teatru, tot timpul am fost preocupat să descopăr adevărul lor. Atenția mea pentru text a fost mereu maximă și absolută. Se pare că nu mi-a reușit, din moment ce toată lumea zice exact pe dos, că nu aș da atenție textului. Acum, despre ce vorbim de fapt: fidelitatea pentru text este una tipografică? Poate fi și asta o chestie, „dom’le, e o virgulă aici? Punem virgulă!”. Poate fi o formă, uneori, foarte eficientă, pentru că impune neutralitatea tiparului. Ți-e lene să citești? Nu-i nimic, îți spun eu, pe gură, textul, așa cum a apărut în scriere. Înțelegi cât ai înțelege dacă ai citi. E același raport. Dacă încerci să vezi ce se ascunde în spatele unor cuvinte sau care este natura unei situații din textul respectiv, atunci, sigur, poți să intri în niște zone care sunt mai puțin evidente. Atunci trebuie să cauți înțelesul textului și înțelesul amănuntului din text. Munca mea asta e: să scot ce nu e evident la lumină. Mi se spune uneori: păi nu m-am gândi la chestia asta! Păi uite, zice chiar aici... E tipărită, de ce nu te-ai gândit la chestia asta? Ah, nu mi s-a părut că e importantă. Poate că nu e importantă, dar atunci care e importantă? Intrarea într-un text este o că-

lătorie. E o explorare, care e totdeauna limitată, fragmentară. Cu cât e textul mai grandios, cu atât explorarea ta e mai limitată, nu? Dacă iei o capodoperă... Nu știu, iei *Furtuna* de Shakespeare, pentru că, într-adevăr, este o piesă cu un univers de o complexitate poetică, analitică, extraordinară! Am lucrat de trei ori pe acest text, am făcut trei versiuni. Fiecare a fost, din punctul meu de vedere, o reușită. Adică m-am bucurat că am descifrat de fiecare dată ceva nou, un sens, o semnificație care erau mereu acolo, dar care aveau nevoie de un accent. Nu pot să spun care e varianta corectă, pentru că fiecare spectacol e ca o ușă pe un coridor. În *Furtuna* chiar apare metafora labirintului, *the maze*. Deci depinde pe unde o iei. E o insuliță, dar în funcție de traiectoria pe care te duci vezi ceva. Schimbi traiectoria, vezi altceva. Se deschid drumuri care sunt toate legitime și infinite. Asta se întâmplă când ești în fața unui mare text. Aș zice că așa ești fidel cu acest text, căutându-i drumurile. Dacă pui actorii să spună tare și frumos, răspicat vorbele bardului, asta nu-i neapărat fidelitate față de text. E o fidelitate de tip BBC, unde versiunile textelor lui Shakespeare aveau un rol extraordinar pentru că erau, în primul rând, lecții de limbă engleză. Nu aveau nicio legătură cu teatrul propriu-zis, dar, pentru a învăța limba engleză, era formidabil! Deci cam asta e relația mea cu textul. Cine zice că nu mă preocupă textul poate că nu vede că mă preocupă. Îmi pare rău, nu mi-a ieșit!

M.M.: *Aș vrea să ne întoarcem puțin la spectacolul pe care l-ați făcut la Iași, în 2002: Antonin Artaud. Familia Cenci, care este, după mine, un relevant spectacol de cercetare asupra unuia dintre cei mai revoluționari filosofi ai teatrului. Mi se pare extrem de important că l-ați adus pe scenă pe Artaud, un gânditor radical al teatrului, combinând textul cu pasaje din teoria lui despre teatrul cruzimii. A fost alegerea textului determinată și de proximitatea războiului, de o reinterpretare a cruzimii tragediilor cotidiene văzute prin extrema radicalizare a formulelor teatrale pentru care pledează Artaud? Au fost și evenimentele recente decisive în opțiunea pentru realizarea acestui spectacol?*

S.P.: Nu neapărat, pentru că povestea asta cu Artaud mă obsedează încă din tinerețe și am înțeles că, de fapt, tot timpul, marile spectacole sunt cele care se apropie, într-un fel conștient sau nu, de esența gândirii lui Artaud. Din tinerețe, din studenție, tot timpul m-a interesat Artaud, așa, ca un ecou, undeva, pentru că e un creator care pune în mișcare o gândire despre teatru neîncadrabilă în spații limitate. Când am fost invitat să lucrez la Iași, mi-a revenit în minte piesa lui Artaud și tot universul lui teoretic. Am simțit că era momentul să mă aplec asupra lui și că se potrivea cu ce actori erau acolo. Știam că există o traducere a piesei pe care o citisem când eram în liceu, într-un secol XX. Și cum eu, mutându-mă în Franța cu o grămadă de cărți, inclusiv acea colec-



Antonin Artaud. Familia Cenci
Teatrul Național Iași
foto Mihaela Marin



ție, pentru că *Secolul XX* a fost pentru generația mea o hrană importantă, am găsit-o și am descoperit că traducătorul era Biță Banu. Dumnezeu să-l ierte! L-am sunat imediat, i-am spus că am găsit traducerea, s-a bucurat – pentru că nu o mai avea – și am început să lucrez. Pentru mine, piesa trăiește din dialogurile cu teoria lui Artaud. Și atunci am zis: piesa asta trebuie făcută cu explicații!

M.M.: *Cu note de subsol.*

S.P.: Sau invers. Să fie o conferință cu mici inserturi. Și așa recurs la bufon, de pildă. De fapt, sunt texte din niște versiuni ale lui. Adică bufonul ăla nu e invenția mea. El există. La fel, recitind sau, de fapt, citind cu-adevărat, în original, toată povestea, am văzut care erau variantele pe care el le scrisese atunci. Am încercat întâi cu diverși actori care să spună vorbele, dar, până la urmă am zis, da' de ce nu spun eu? Că în loc să le explic lor cum să

spună, mai bine spun eu! Și apoi am înregistrat eu vocea. Am crezut că nu se prinde nimeni, dar se pare că s-au prins.

M.M.: *Aș vrea să vorbim puțin și despre felul în care vedeți dumneavoastră zona pedagogică a regiilor de teatru. Știu că imediat după ce ați terminat IATC-ul, ați predat. Nu pentru multă vreme.*

S.P.: Am predat pe sărite, de fapt. Au fost mai multe etape scurte. Acum, așa, retroactiv, nu cred că am calități pedagogice. În sensul în care una dintre dimensiunile pedagogiei, zic eu, este, cumva, continuitatea. Adică ieși pe cineva de la 5 ani și îl duci până la 15 ani, fără întreruperi. Exagerez, poate. N-am simțit că am această predispoziție pedagogică a însoțirii de durată. Sunt mulți, poate, care mi-ar zice că au învățat multe lucruri de la mine. Poate că au învățat, dar nu mi-am propus eu să îi învăț. Nu am urmat o metodă pedagogică. Iar când eram în Institut, au fost lucruri mai mult sau mai puțin întâmplătoare. Am fost asistent la Mihai Dimiu, un tip extraordinar. Dumnezeu să-l ierte! La Dinu Cernescu. La Moiescu, bineînțeles. A fost profesorul meu, un om absolut formidabil! La Valeriu Moiescu era vorba de geniu pedagogic. Clar, geniu! Nu știință pedagogică. Era genial, ca Socrate, nu făcuse studii de pedagogie. Au fost câteva perioade bune în care am predat, după care lucrurile au început să se încurce. Era și perioada aceea, imediat după Revoluție, și totul a fost cam amestecat. Deci nu am avut niciodată o activitate pedagogică susținută. În Franța, când am ajuns director, în 1996, al Centrului Dramatic de la Limoges, am zis că trebuie să facem o școală de teatru, dar din nou gândul meu nu era din sufletul meu de profesor frustrat, ci de regizor nemulțumit de situație. Plecând din zona de teatru cu trupă fixă și ajungând acolo, unde, sistematic, trebuia să-ți alegi actori pentru spectacol, am simțit nevoia unei școli. În Franța, castingul nu era obișnuit, pentru că, acolo, lucrurile erau foarte amestecate. În Anglia, vine la casting și sir John Gielgud. Nu e nicio rușine. E o chestie clară, oricât de cunoscut ai fi. În Franța, nu. E mai degrabă un tip de legătură de familie care se impune. „Cum, tu nu o știi pe cutare? Are o prietenă, care are o prietenă, care are cutare, cutare...”. Toată lumea era parte din familii actricești, se cunoșteau între ei – *la profession*, cum se spune. Eu nu cunoșteam pe nimeni, și atunci, de la primul spectacol, a trebuit să-i chem pe mai mulți ca să văd cu cine lucrez. Am chemat și actori cu care mai lucrasem în România, pentru că aveam nevoie de oameni care să înțeleagă ce voiam să fac. În același timp, mi-am pus întrebarea: cum putem face să avem o trupă a noastră, să formăm o trupă? D-aia l-am luat și pe Chiribuță acolo. Și am reușit, cu chiu cu vai, dar a fost interesant. Grozav e că, totuși, politicienii au înțeles cu totul altceva, dar au marșat la crearea acelei școli, care avea un specific al ei. Găsisem inițial o formulă care corespundea cu școlile meșteșugărești. Era un fel de școală de ucenici, ca să spunem așa, administrativ. Deci, administrativ,

candidații trebuiau fie să fi avut o altă școală, dar în Franța erau mii de școli – faci două săptămâni, ești absolventul școlii din satul cutare – nu era nicio problemă, fie să fi avut o activitate artistică, ceea ce era la fel de simplu – dacă am fost la școală și am spus trei poezii, am avut activitate artistică. Astea erau condițiile. După care urmau doi ani de „practică în producție”, cum era pe vremea lui Ceaușescu. Ceea ce, de fapt, ne permitea, în mod legal, să-i implicăm în spectacole, fiindcă altfel ar fi fost o chestie ilegală.

M.M.: *Deci, ei, practic, și învățau, și lucrau la spectacole.*

S.P.: Ei aveau cursuri, care erau foarte interesante. Au avut profesori, de la Nekroșius, până la artiști specializați în diferite arii. Am luat toată floarea cea vestită a acelor ani.

M.M.: *Erau invitați să predea, să facă spectacole?*

S.P.: Programele erau gândite pe principiul workshop-urilor. Nu erau cursuri *à la longue*, erau modulare. Carlotta Ikeda era marea specialistă în butoh, în anii '90. Am invitat-o și pe Fiona Shaw, care făcea niște cursuri extraordinare.

M.M.: *Dumneavoastră predați?*

S.P.: Nu. N-am apucat. De lene! În schimb, am lucrat cu ei. L-am luat în spectacole pe unii dintre ei. Voiam să formez un fel de trupă. Să nu mai fie nevoie de *casting*-uri. *Casting*-uri nu am făcut decât de vreo două ori, la început, pentru că nu cunoșteam pe nimeni.

M.M.: *Ați făcut, de-a lungul timpului, mai multe ateliere și aș vrea să vă întreb de la ce porniți atunci când gândiți, când lucrați într-un atelier? Ce faceți într-un atelier?*

S.P.: Am făcut la un moment dat un atelier la Sinaia, în cadrul Festivalului Național de Teatru, în 2018. Am lucrat cu o generație de actori tineri, foarte buni. E greu de spus ce poți să faci într-un atelier, pentru că, într-o situație din asta cred că, dacă e ceva important, poate fi cumva o întâlnire între un boșorog, care poate să aducă ceva, dacă e să aducă, și niște tineri care, la rândul lor, pot eventual să fie interesați, iar boșorogul preia și el ceva de la ei. Sunt *workshop*-uri în care vine un profesor la un grup de tineri pe care-i învață ceva concret, precis, limitat, bineînțeles. Cred că este lucrul cel mai apreciabil, și asta este ceea ce făceam la Limoges. Acolo erau regizori sau profesori care veneau și îi învățau lucruri foarte exacte. Carlotta Ikeda a făcut cu ei două săptămâni butoh. La ce le-o fi folosit? Nu știu. Dar cu siguranță au deprins niște abilități. *Workshop*-urile mele sunt, mai degrabă, întâlniri libere și, cum să spun, întâmplătoare. Încercăm să provocăm o întâmplare. Dacă se întâmplă sau nu ceva... Eu nu am un scop, doar întrebări. E câte o chestie la care m-am tot gândit și n-am avut niciun răspuns. Și atunci propun o improvizație. În general, asta mă interesează, propun improvizații de care oamenii se bucură, din fericire. Și pe baza improvizațiilor, te poți duce mai departe sau nu. Dar, oricum, e un lucru pe care nu îl poți face neapărat în condiții-

le procesului de producție. Când pot așa ceva, e foarte bine. Uneori am reușit să fac, de pildă, aici, la Sibiu, sau în alte părți. Au fost situații în care perioada de creație s-a apropiat mai mult de un atelier.

M.M.: *Este un lux să existe o astfel de perioadă?*

S.P.: Da, sigur, au fost spectacole în care am putut să îmi permit acest lucru esențial – erau un fel de *workshop*-uri. În care nu știu exact unde trebuie să ajung. Știu care sunt ușile pe care vreau să le deschid, dar nu știu exact care e finalul și atunci apar tot soiul de căutări. Acum, la Bistrița, am făcut același lucru. E un text, care mi se pare foarte interesant, o piesă. Încă nu știu exact cum trebuie făcută. Sper să o pot face. Este un text scris de Sebastian-Vlad Popa și de un fost student de-al lui, Laur Cavachi, pe care l-am cerut eu, după *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Nu este sub nicio formă o dramatiizare a basmului, e o năzdrăvănie încă în lucru. M-a interesat să văd cum sună textul, ce sensuri apar când facem improvizații pornind de la el. Nu m-am dus să învăț pe nimeni nimic. Tot așa, am făcut un *workshop* la Pitești, acum câțiva ani. Au fost vreo trei săptămâni de lucru, în care ideea era să cunosc trupa. După trei săptămâni, mi-a venit ideea unui spectacol. Urma să-l începem, dar a venit epidemia de COVID. Am mai fost invitat, tot așa, la un alt teatru, să încerc același lucru, dar nimic. Maioneza nu s-a legat. Același lucru, aceleași tipuri de încercări, oameni la fel de drăguți, nici eu nu am fost mai scârbos sau altcumva! Condițiile erau identice, dar nu se lega. De ce? Nu poți să știi. Pentru mine este important să văd că se construiește organic o legătură între cei prezenți.

Probabil că cel mai important este un *workshop* cu o temă precisă, ca să fie eficient pentru participanți, mai ales atunci când plătesc mult. Dacă vin și plătesc mult, vreau să simt că am învățat ceva, să tricotez, o chestie d-asta. Eu nu fac asta, pentru că nu știu.

M.M.: *Aș vrea să vorbim puțin și despre conținutul Premiilor UNITER din acest an. Ați trimis o scrisoare, imediat după ce apărut petiția în care se cerea retragerea din lista nominalizărilor a regizorului Adrij Zholdak, în care ați spus că doriți să vă retrageți. De ce ați optat pentru retragere?*

S.P.: În general, sunt o persoană prietenoasă și respectuoasă. Și chiar interesată și afectuoasă cu colegii tineri, cât voi putea. Și atunci, tonul unor comentarii în care se amestecau multe lucruri, mi s-a părut jalnic. Să auzi din gura unor oameni tineri: „ăștia bătrâni, ia mai terminați”, să publici un comentariu în care să spui: „regizorul cutare, atâția ani, regizorul cutare...”, nu știu, mi s-a părut de o grosolanie greu de înțeles. Eu nu sunt un inocent, să nu știu cum se gândește. Oricum, eu fac parte dintr-o altă generație, care a avut tot timpul un soi de, justificată sau nu, adulație pentru bătrâni. Adică, la un moment dat, adulam o persoană care avea cu opt ani mai mult decât mine. Când am lucrat prima dată cu Helmut

Stürmer, care e cu doar opt ani mai mare decât mine, mi s-a părut că lucrez cu cineva dintr-o generație la care eu pot doar să aspir! Sigur că generațiile noi gândesc cu totul altfel, ceea ce poate fi legitim. Adică, toată lumea la gunoi, că noi știm ce trebuie făcut! A mai fost în istorie, de mii de ori, tipul acesta de reacții. Nu e niciodată prima dată! Modul în care s-au spus lucrurile mi s-a părut grosolan... Am zis că n-am cum să fac, decât să nu mai joc în tot acest context. E o lume cu care nu vreau să am legătură. Și dacă asta este lumea care vine, fiindcă e natural să fie așa, atunci eu mai bine mă retrag.

M.M.: *Juriul a decis să vă acorde, totuși, premiul UNITER pentru cel mai bun regizor.*

S.P.: Nu pot să spun că e o insultă, dar e foarte neplăcut faptul că nu au ținut cont de ceea ce am zis. Adică retragerea mea a fost tratată ca un mic moft, gest care, până la urmă, te umilește. Probabil că ei nu s-au gândit la asta. Adică scopul nu a fost să mă umilească, cu siguranță. Dar nici nu m-au luat în serios.

E păcat, pentru că încet, încet își pierd importanța și premiile. Până la urmă, Gala UNITER ar trebui să fie o formă de sărbătoare. Sărbătorile sunt greu de păstrat! Nu știu exact ce e de făcut, pentru că, sigur, întotdeauna sunt nemulțumiți și nu știi cum să o dregi, dar de fiecare dată parcă e mai complicat. Cu excepția celor care iau premiile, toți ceilalți sunt nemulțumiți. Nu-mi dau seama cum ar trebui făcut ca să funcționeze. Un premiu n-ar trebui să dezbine artiști.

M.M.: *Sunteți un regizor care și-a creat o echipă de colaboratori constanți. Lucrați cu Vasile Șirli, cu Helmut Stürmer, cu Dragoș Buhagiar. E important pentru dumneavoastră să-i aveți aproape? Ține de un limbaj comun? De un tip de înțelegere care uneori nu mai are nevoie de cuvinte?*

S.P.: Bineînțeles. Există artiști atașați de un teatru. Ești regizor, de la început până la sfârșit, o viață întregă, la Malii Teatr din Petersburg – cum e cazul lui Lev Dodin, de exemplu. 50 de ani lucrezi cu anumiți artiști, mă rog, se schimbă, dar aceea este familia ta, ai locul tău, simți că aparții unui cadru mai extins de legături, de afinități, de emoții comune. Sau există artistul vagabond, *freelancer*. Azi lucrezi în Japonia, mâine la Focșani. Ai nevoie de o constantă. Nu poți să te duci așa, de unul singur înainte, doar tu cu valiza ta. Ai nevoie de o familie. Cu Helmut, cu Dragoș, cu Vasile, m-am înțeles nu numai din perspective etico-estetice, dar și pe probleme de bucătărie! E și o formă de prietenie. Am crescut cu niște prieteni.

Interviu realizat de **Mihaela MICHAILOV**

(Interviul a fost realizat în timpul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 30)