

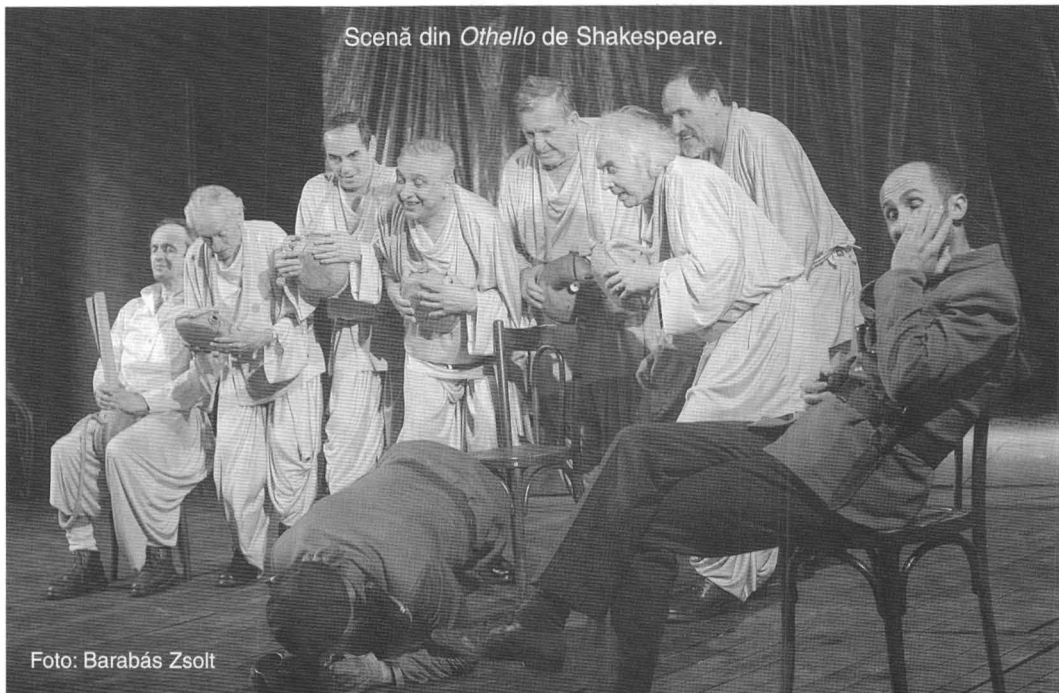
Scenă din *Othello* de Shakespeare.

Foto: Barabás Zsolt

## BOCSÁRDI László:

### „Nimic nu e absolut. Doar Dumnezeu”

**Oana Borș:** *Vă preocupă foarte mult bufonul. E un mod personal de a vă raporta la existență. Cum apare această temă în spectacolele dumneavoastră?*

**Bocsardi László:** Cred că omul de teatru este un bufon. Bufon în sensul întâlnit la Shakespeare. Singurul care vede adevărul, vede tot ce-i penibil și, mai ales, are curajul să spună. Cred că oamenii, în viața de zi cu zi, sunt cetățeni, dar undeva, în străfundul lor, există bufonul. De aceea, încerc să mă apropiu de text din punctul său de vedere. Pentru că trebuie să prezentăm spectatorului ceea ce observăm. Nu să născocim. Și, mai ales, să găsim o formă adecvată ca aceste observații să ajungă la el. Iar să convertești un cetățean în bufon e cel mai greu lucru. Să-l faci să simtă. Pentru asta trebuie să fii foarte talentat, să zic așa, să fii inspirat.

**O.B.:** *Revelarea adevărului este dată omului total, spunea Berdiaev. Există personaje-bufon prin gura cărora se rostesc adevăruri?*

**B. L.:** Personajele nu sunt oameni totali. Autorul este omul total. Iar legătura dintre el și eroii săi este una complexă, tot timpul în transformare. Același tip de relație trebuie să o avem și noi. Sunt momente în care e necesar să te îndepărtezi de personaje, căci comportarea lor face ca bufonul din tine să se sperie sau să râdă. Și sunt momente în care te apropii de ele pentru că spun adevărul. Iar, într-un text foarte bun, personajul care spune adevărul se modifică. La un moment dat, poate fi chiar cel negativ, sau cel mai penibil. Adevărul spus devine astfel contrapunct.

**O.B.:** *Și în cazul spectacolului Othello, cel pentru care ați fost nominalizat pentru premiul de regie, anul acesta, la Gala UNITER, care este personajul care se apropie cel mai mult de adevăr?*

**B.L.:** Normal că cel mai simpatic personaj este Desdemona, dar nici cu ea nu pot fi totalmente de acord, nu o văd nici pe ea fără cusur. Pentru că Shakespeare creează personaje vii, care au însușirile unui om obișnuit. Sigur, concentrate și foarte bine gândite. Deci nu pot spune că există eroi care spun adevărul și alții care nu o fac. Nu ar fi dramatic. Și cred că cel mai important lucru – și nu spun o noutate, spun o banalitate –, este că personajele reflectă modul în care un autor gândește lumea.

**O.B.:** *Iar regizorul vede, la rândul său, propria lume. Ce v-a interesat la Othello?*

**B.L.:** Introspecția unei zone a sufletului nostru: relația dintre bărbat și femeie. De altfel, majoritatea spectacolelor mele se bazează pe această temă. Abia când am început să lucrăm, mi-am dat seama de un lucru esențial. Căci, eu îmi formulez ideile în timpul lucrului. Mă las purtat de instinct și abia apoi văd spre ce mă duce acest instinct, ce înseamnă, de fapt. Așa s-a întâmplat și la *Othello*. În timp ce repetam, am conștientizat că dur în această poveste este faptul că Iago este un om mic. Poate pentru alții era normal ca Iago să fie meschin, dar eu a trebuit să simt că este așa pentru a găsi cheia poveștii lui Othello. Pentru că un om mic reușește ușor să distrugă viața oamenilor cu suflet nobil. Acest lucru se întâmplă și în lumea noastră. Deci, am construit spectacolul pe această direcție pentru că așa venea din text, nu pentru că am gândit dinainte. Inițial, de exemplu, foloseam o muzică care era compusă pe sunete de balenă, peste care se suprapunea melodia unui saxofonist. Când am ales, credeam că va fi muzica lui Othello. Dar, în timpul lucrului, mi-am dat seama că nu poate fi decât cea a lui Iago. În Iago există animalitatea irațională a omului primitiv. Doar el, fără să vrea ceva important în viață, reușește să-i distrugă pe ceilalți, reușește să-i distrugă de tot. Și aici este cheia piesei.

**O.B.:** *Vorbeați despre instinctul alegerii. Deci plecați de la instinct către conceptualizare atunci când creați?*

**B.L.:** Dacă citesc un text care mă fascinează, simt că trebuie să-l fac. Dar nu știu de ce trebuie să-l fac, nu știu cum trebuie să-l fac. Înainte încercam să formulez, acum nu mai încerc. Aștept momentul de grație când, în timpul zilei sau nopții, vine din mine, dinăuntru, o energie și mă forțează să formulez anumite puncte. Sigur că apoi le scriu, le notez. De obicei, când văd un spectacol sau un film foarte bun, începe să se construiască în mine spectacolul meu, care nu are nimic comun cu ce am văzut, însă mă duce în starea aceea de creație. Sunt momente în care, după ce am pornit în această aventură, mâna este cea care îmi notează ideile, ce încep să lege între ele. Iar când am pornit lucrul și simt că am instinctul treaz, caut să găsesc contrapunctele. E nevoie de contrapunct, pentru că, altfel, spectacolul ar fi o declarație. Iar el trebuie să fie, de fapt, un studiu al unui fenomen care pe mine mă neliniștește, mă fascinează. Dacă lipsește contrapunctul, spectacolul devine manipulativ pentru spectator.

**O.B.:** *Deci îi dați posibilitatea alegerii...*

**B.L.:** Da, sigur, ideea mea e acolo, dar contrapunctată. Ca în muzică. Fără contrapunct, totul e manipulare. De aceea nu-mi plac spectacolele care folosesc o singură cheie. În care simt că nu apare și o altă direcție.

**O.B.:** *Acest adevăr despre care vorbiți exclude folosirea simbolului în teatru?*

**B.L.:** Eu nu lucrez cu simboluri. Dacă încerc să gândesc prin simboluri, fac lucruri false. Din cauza asta instinctul este mult mai important decât rațiunea, decât legarea anumitor momente de gândirea omenirii, să zic așa. Eu fac un lucru

instinctiv și apoi constat că acel lucru duce la ceva, la un moment din Biblie sau la o pictură, de exemplu. Sigur că pe astea le am în mine. Dar totul vine din interior. Și sunt curios ce vine dinăuntru. Apoi încerc să înțeleg ce înseamnă. Niciodată invers. Vine de la Dumnezeu, nu de la mine.

**O.B.:** *Și atunci, „Facă-se voia Ta” este calea pe care o urmați.*

**B.L.:** Da, eu așa gândesc. Se face voia lui Dumnezeu. Iar dacă eu privesc viața cu ochii bufonului, atunci mă distrează să-i observ pe cei care cred că au posibilitatea de a face tot ce vor. Când citesc un text, îmi dau seama că majoritatea personajelor se comportă așa. Iar faptul că reușesc să construiesc un spectacol nu depinde de mine. Am înțeles de mult asta. Instinctul de a face un spectacol nu mi se datorează mie, cel voinic, cel deștept, cel talentat. Eu pot să fiu numai recunoscător că am momente în care simt cum să fac un spectacol. El apare, așa cum zice Pirandello, „nu se știe cum”. În același timp, mi se pare normal ca, în majoritatea timpului, să nu simt. Când lucrez, sunt bufon. În rest, sunt un cetățean care se luptă să fie bufon. Dar momentul în care devin bufon, e clipa de grație.

**O.B.:** *Există anumite lucruri care vă frământă și care încercați să le exorciți prin ceea ce faceți?*

**B.L.:** Simt tragedia omului care a fost aruncat în viața asta și simt nevoia lui de a se întoarce într-o lume în care este armonie. Este ceea ce îmi doresc și sunt sigur că toți ceilalți au nevoie să o găsească. În viață sunt momente foarte dure în care, chiar în nenorocire, apare paradoxal această armonie totală, care mă face să gândesc că există o altă lume, există o altă combinație din care venim și în care vrem să ne întoarcem. Dacă reușesc să construiesc în teatru acest adevăr al vieții, dacă pot să fac să transpară existența divinității, atunci înseamnă că mi-a reușit spectacolul. E ceea ce s-ar numi în alt limbaj, poezie, sau, cum spuneau grecii, *catharsis*. De fapt este vorba de singurătatea omului. Singurătatea este punctul de pornire și pentru relația dintre femeie și bărbat, și pentru relația omului cu moartea. Dacă o conștientizăm și îi dăm adevărata măsură, atunci ajungem la lucrurile cele mai importante. Este problema singurătății sacre, a ceea ce ne este dat.

**O.B.:** *Să trecem în altă zonă, aceea a comunicării directe cu cei din jur. Există o relație organică, așa putea spune, între dumneavoastră și trupa de la Sfântu Gheorghe, pe care ați format-o. Simțiți o diferență majoră atunci când lucrați cu actori din alt teatru?*

**B.L.:** Cred foarte mult că teatru bun se poate face numai de oameni care reușesc să fie prieteni, care reușesc să vadă în același fel lumea. E important ca actorii să înțeleagă limbajul teatral cerut. Iar aceasta necesită un timp mai îndelungat de stat împreună. Deci, acasă lucrez mult mai ușor. Poate și pentru că nu am grija a ceea ce se întâmplă dacă nu pot să spun nimic, dacă în ziua respectivă simt că nu e bine. Am făcut multe spectacole împreună și ei simt, știu, că, de fapt, e o chestie de timp. Dar, dacă lucrezi pentru prima dată în alt loc, acolo trebuie să-i convingi pe actori de la început.

**O.B.:** *Pentru că nu aveți o istorie comună...*

**B.L.:** Da, așa e. Dacă încerc să mă gândesc la spectacole mari, majoritatea au fost făcute cu trupe foarte bine închegate, în formule tip laborator. Dacă ne gândim la Grotowski, sau Strehler, sau Brook, sau Mnouchkine... Sau Teatrul „Bulandra”, la noi, Teatrul Maghiar din Cluj. Mie îmi place această metodă de lucru. Nu urmăresc să regizez, ci caut să-l oblig pe actor să-și pună întrebări. Un actor foarte bun, din punctul meu de vedere, este cel care în timpul repetiției se oprește și spune: fac altfel. Și face altfel. Fără să-l opresc eu, fără să-i sugerez asta. Am câțiva actori care lucrează așa.

**O.B.:** *Câteva nume?*

**B.L.:** Cei doi actori foarte importanți: Pálffy Tibor și Váta Loránd. Apoi, Szabó Tibor. Sunt actori cu care am lucrat mai mult timp. Dar, și actorii mai tineri, care au venit în trupă de un an, doi ani, trei ani: Matroy László, Kicsid Gizella, Péter Hilda. Când îmi dau seama că simt în ce zonă suntem, despre ce vorbim, ce ne interesează, atunci mă retrag, pentru ca ei să poată căuta. Acest lucru devine aproape imposibil într-un teatru unde lucrezi pentru prima dată. Trebuie să fii atotștiutor, pentru că dacă schimb o scenă pentru a treia oară, deja văd în ochii actorilor neliniște. Probabil că dacă am face două-trei spectacole împreună, ar apărea și acolo siguranța.

**O.B.:** *Plecând de la mentalitatea diferită, de la școala diferită, există o diferență între un actor maghiar și unul român?*

**B.L.:** E foarte interesantă întrebarea, pentru că fenomenul e complex. De exemplu, am lucrat cu actori maghiari din Ungaria, actori maghiari din România, din Iugoslavia și cu actori români. În același spectacol. Și atunci am înțeles ce se întâmplă. Am reușit să comunic cel mai bine cu actorii maghiari din România și cu actorii români. Mi-am dat seama că nu este o chestie de naționalitate, religie sau cultură, în general, ci este vorba de cultura limbajului teatral. Așa că eu mă înțeleg foarte bine cu actorii români din București, cu care lucrez acum (actorii din distribuția spectacolului *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello, la Teatrul „Nottara”, *n.red.*). Văd că înțeleg foarte repede ce spun, cu toate că, uneori, atunci când sunt obosit, am probleme de limbă, îmi găsesc mai greu cuvintele. Când vii cu un limbaj nou, diferit de cel din zona din care sunt actorii, pericolul este ca ceea ce se naște în timpul repetiției să se piardă apoi. În același timp, cred că fiecare spectacol bun are un limbaj special. Asta și spun în timpul lucrului: „Cum ai făcut acum nu e bine, pentru că este valabil în orice alt spectacol. Trebuie să faci în așa fel încât să fie valabil numai aici.” E un lucru foarte important.

**O.B.:** *Am urmărit repetițiile ultimul spectacol la care lucrați, la Teatrul „Nottara”, și am observat importanța pe care o acordați nuanței, ce devine uneori chiar personajul principal...*

**B.L.:** Adevărul în teatru stă în nuanță. Nu în stările lungi. Stările sunt niște vibrații. Așa suntem noi, oamenii. Nu stăm toată ziua într-o stare. Nici măcar o jumătate de oră. Dacă intră cineva într-o cameră, modul de a vorbi se schimbă când îl observăm pe cel care intră. Apoi, pot să mă întorc la starea inițială. Dar există o modificare. Aceste schimbări de nuanțe duc la adevăr. Într-un text bun se spun adevăruri mari, care, dacă nu sunt contrapunctate de adevăruri mici, totul devine fals, manipulativ. Dacă actorul nu reacționează la orice, nu reacționează la partener, la lumină, la muzică, la decorul care se schimbă, dacă nu-și schimbă glasul, dacă nu apar alte registre în timpul jocului, totul e fals. Prezența actorului trebuie să fie una complexă. Cum am zis la început, relația autorului cu personajele se schimbă tot timpul. Tot așa trebuie să fie și relația actorului cu personajul său. Câteodată crede ce spune și atunci trăiește ca el, altă dată caută niște nuanțe prin care se îndepărtează și îl demască. Deci, raportul său cu personajul trebuie să se schimbe continuu, altfel nu e valabil ce face. Iar, dacă spectacolul e bine făcut, și publicul, la rândul său, trebuie să-și schimbe relația cu eroii. Nu să fie captivat de poveste, ci pătruns de misterul care se naște din schimbarea permanentă a legăturii lui cu personajul. Numai așa teatrul devine un loc în care reușește să se autocunoască. Iar totul pornește de la faptul că nimic nu e absolut. Doar Dumnezeu.

Foto: Barabás Zsolt



KICSID Gizella și VÁTA Loránd în *Othello*.