

Alexander Hausvater:

„Actorul trebuie să lumineze“

Dacă ați ști ce anume fascinează, înainte de toate, la spectacolele dumneavoastră, mi-ați spune? Știți?

Nu, e un mister... Și întotdeauna mi se pare că e o întâmplare a întâlnirii dintre un spectacol și un public: o întâmplare care durează două ore sau cât ține spectacolul și care nu poate fi nici controlată, nici planificată. Teatrul bun provoacă o emoție extremă, o efervescență emoțională și, dacă spectatorul s-a implicat în acel spectacol, el îl continuă și după aceea. Un spectacol în care publicul nu transformă funcția de spectator în aceea de protagonist nu e interesant, pentru mine... Devine interesant atunci când spectatorul introduce, integrează spectacolul în viața lui, așadar există o a doua etapă a relației. Însă, la acea etapă, noi nu mai suntem prezenți. Întâlnirea s-a terminat și spectatorul a luat din această întâlnire un repertoriu de emoții, ceva pe care l-a folosit într-un mod fizic sau iluzoriu în viața lui.

Dacă spectacolul de teatru poate constitui o replică la lumea în care trăim, cum răspunde el la violența care se

instalează din ce în ce mai mult nu numai în cotidian, ci și în istorie? Cum putem reacționa, prin teatru, la violența istoriei?

Oricât de urită și de rea și de teribilă ar fi violența, este o parte integrantă a umanității și teatrul trebuie să reacționeze la existența ei. Dacă ne mulțumim să contemplăm formele violente, ne dovedim la fel de ipocriți ca părinții și bunicii noștri când vedeau crimele de la Hiroshima, Nagasaki sau Auschwitz și spuneau doar „Ah, ce păcat de ei!”, acceptăm că violența există undeva, departe, pe planetă și tot ce ne dorim este să nu se răsfrângă asupra noastră. Ei bine, teatrul trebuie să forțeze reflecția asupra noastră. Dar ca să înțelegem violența socială și violența politică, trebuie să înțelegem mai întâi violența individuală, violența noastră. Acel om care se plânge de violența altuia este de o ipocrizie teribilă, pentru că el, în mica lui zonă de putere, este violent față de cineva mai slab, față de cineva mai vulnerabil – mai violent de o mie de ori, poate, decât o armată în Kosovo. Teatrul este vulnerabilitate,

teatrul trebuie să arate personaje transparente, pe care violența le plasează într-o acțiune oarecare. Eu nu cred că lumea poate fi împărțită în victime și călăi. Și cred că teatrul trebuie să explice această dualitate: ce l-a făcut pe omul acela călău, ce slăbiciune din el l-a făcut călău? Ce putere din el l-a făcut victimă?

În aceste circumstanțe, ce texte e tentat să aleagă un regizor, ce gen de scriitură corespunde mai bine acestei nevoi? Și cum va opera el pe aceste texte?

Cred că un text de teatru trebuie să arate o experiență umană care să nu fie vopsită doar în alb și negru. Noi suntem un curcubeu, un amalgam de culori. Textul care mă interesează pe mine este acela care arată ce l-a făcut pe un om să devină atât de slab, atât de inuman, atât de extremist, de animal sălbatic, încât să-l transforme într-un criminal, într-un tortionar, într-un călău. Și cum poate cineva accepta să trăiască într-o situație de victimă. Prin urmare, cred mult în această dualitate. Iar din punct de vedere regizoral interesul constă, probabil, în crearea a două limbaje diferite. Un limbaj este cel exterior, în care vedem cum personajul călăului torturează personajul victimei. Dar poate că limbajul interior e complet diferit. Poate că victima, trecând peste suferința fizică, devine mai bogată spiritual, ajunge la viziuni și înțelegeri religioase, câștigă în forță interioară. Iar călăul, lovind victima, poate că dă în el însuși și e nevoit să-și controleze propria durere, propria neputință. Așadar, există o dimensiune interioară care se poate situa în contradicție cu gestul exterior.

Cum vedeți atunci legătura dintre teatru și pericol, teoretizată de Artaud?

Teatrul e pericol. O experiență teatrală în care acela care-ți dă experiența nu se pune în pericol, nu se periclitează, în timpul definit al spectacolului, este

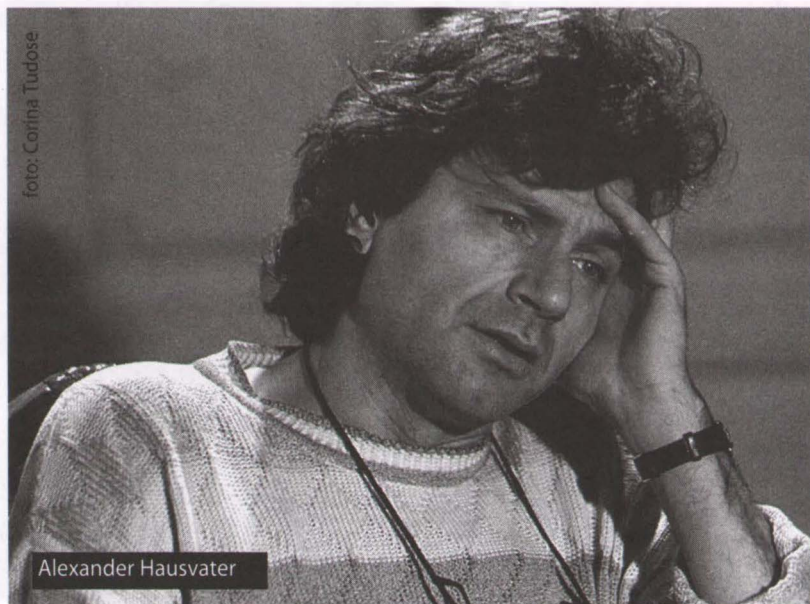


foto: Corina Tudose

Alexander Hausvater

ratată, după mine. Iar actorul, acest performer, seamănă poate cu acrobatul de circ sau cu cei care făceau teatrul roman; el a învățat rolul, dar în fiecare moment există posibilitatea unei greșeli care îl va costa. Actorul se pune într-o situație care nu-i a lui și își arată puncte și fragilități și vulnerabilități pe care, de obicei, un om obișnuit nu le arată. Prin urmare, el, în generozitatea lui, se arată, se dezvăluie. Și, ca reflecție, publicul, văzând acest lucru, văzând această generozitate, devine mai mult decât implicat... Dacă se întâmplă ceva la circ și acrobatul cade, tu ai devenit martorul căderii lui, martorul accidentului. Și poate că tu ai contribuit la accidentul ăsta, fiindcă, dacă nu plăteai biletul, el nu făcea demonstrația. Prin urmare, există o conexiune a pericolului, de-acuma înregistrată. Iar publicul devine un fel de reflecție clară, asemenea clipei de osmoză între doi iubiti, când, deodată, pulsul unuia e simțit în arterele celuilalt, fără ca ei să se atingă. Odată spuneți că percepeți spațiul scenei ca pe un rezultat al jocului și nu ca pe un element în sine. Cum înțelegeți timpul scenei? Fiindcă există o senzație de densitate pe care spectacolele dumneavoastră o dau, o creează, de trăire altfel a timpului. Care e secretul acestei "condensări" temporale? Al senzației că te rupi de lume? Teatrul creează un sistem temporal complet diferit de realitatea obiectivă. Acest timp trebuie să fie și simțit în mod diferit. Un minut de teatru poate să parcurgă o oră, sau ani, sau secole. Relația cu timpul cred că se definește prin prisma stilului unui spectacol. La fel cum spațiul real se deosebește de spațiul imaginar; iar dacă un anumit spațiu este epuizat, este experimentat, este invadat în maniere diferite, se nasc spații mai largi. Imaginarul devine posibil numai dacă energia fizică utilizată pe scenă este de natură reală. Reală! Iar timpul reprezintă o acumulare de frecvențe, de energii, de posibilități care sunt închise într-o esență fizică. De exemplu, mă uit la tine acum, da?, văd corpul tău. Acest corp a făcut multe acțiuni fizice – câteva foarte repede, câteva foarte încet, câteva acțiuni statice, câteva gesturi languroase; deci sunt mii și mii de acțiuni care trec printr-o viață întreagă, care au fost făcute în timpuri diferite, dar care au o logică. Prin urmare, acel timp al esenței e încă în tine. Eu vreau să scot, să elimin ritmurile diferite, venite din experiențe diferite. Înăuntrul experienței era o logică a ceasului. Dar, în afara experienței, adică prin prisma memoriei sau a recreării situației, sau a inventării ei, legătura logică între timp și personaj dispăre. Omul se naște cu impulsuri, cu amintiri și reflecții, cu gesturi venite din multe, multe experiențe. Experiența teatrală presupune să scoți aceste

lucruri din context și să arăți esența. Esența! Eu vreau ca gestul teatral să nu fie înțeles într-o singură formă, ci să conțină în el atâtea posibilități de sugesție încât fiecare să poată vedea sau înțelege altceva și sunt lucruri pe care teatrul poate să le redefinească, altfel decât în viața de toate zilele, unde un gest corespunde doar unei emoții, unei gândiri. La teatru, nu trebuie să existe o singură interpretare, o gândire unică. Același gest poate să fie citit într-un milion de feluri.

În viziunea dumneavoastră, teatrul e un ansamblu omogen sau e dominația vreunui dintre elementele lui: regie, joc, muzică, lumină, imagine? Adică domină vreunul dintre aceste elemente sau se omogenizează toate în ansamblu?

Cred că ansamblu e cuvântul-cheie. Și cred că anumite elemente tehnice și umane trebuie să intre în ideea de ansamblu, începând cu actorii, pe care încerc întotdeauna să-i fac să revină la ansamblu, indiferent ce rol ar juca. E limpede că teatrul a început ca ansamblu, dacă ne gândim la corul grec sau la teatrul religios... Așadar, ansamblul este acea mare din care se iscă diverse fluvii. Adică un personaj, ca să devieze, ca să devină individualist, ca să reiasă că el face și gândește lucruri diferite de ceilalți, trebuie să vină dintr-un ansamblu și să se reîntoarcă în acel ansamblu. După aceea, restul elementelor teatrale sunt modalități care trebuie integrate. De pildă, lumina încă reprezintă o problemă în teatrul românesc, aici nu prea sunt artiști ai luminii, încă se crede că acela care face lumina nu e un artist, ci un tehnician, un mecanic... ceea ce mi se pare absolut ridicol. Dar lumina este revelația necunoscutului. Lumina nu este întrebuițată ca să vezi, ci ca să nu vezi. Lumina este întrebuițată ca să vezi în interior și ca să auzi tăcerea. Urâsc acele decoruri care ilustrează, care definesc un spațiu și un timp; după ce te uiți la ele două minute, nu mai ai ce să faci. Mi se pare, asemenea lui Peter Brook, că spațiul liber este cel mai deschis imaginației și acesta trebuie umplut cu lucruri semnificative.

Și cum se nasc corespondențe și planuri între un mijloc de expresie și altul? De exemplu, între actor și lumină, între actor și sunet sau între lumină și sunet?

Merg împreună; atunci când gândesc un spectacol, probabil că, înainte de toate, văd lumina. Corpul nu interesează, cred, în totalitatea lui, interesează dintr-un punct de vedere, din unghiuri de vedere. O persoană poate să fie un înger din față și un demon din spate; lumina îți dă aceste posibilități. Apoi, cred foarte mult că un personaj, un actor nu trebuie luminat, dar el trebuie să lumineze. La fel și spațiul. Și-atuncea, când planifici spațiul, te

gândești cum să faci ca acest spațiu să fie lichid. Ca să poată deveni totul. În concepția scenică și de lumină, același spațiu – neschimbat în sine – poate deveni versatil și infinit.

La fel, un costum trebuie completat de piele, de corp... Acest corp al actorului vreau să-l simt ca și cum ar fi într-o relație directă cu mine: m-ar bate, m-ar iubi, m-ar împinge ș.a.m.d. Toate acestea sunt efecte ale corpului care provin din costum, pe care costumele trebuie să ți le sugereze... În tot cazul, cuvântul este armonie.

Există vreun teritoriu uman, sufletesc, vreun sentiment pe care simțiți că nu l-ați exprimat suficient, în teatru, și v-ați dori să-l explorați?

Toate. Toate. Mi se pare că n-am făcut nimic și totul trebuie luat de la început. De fiecare dată când lucrezi și te gândești: "Păi asta-i aceeași emoție pe care am explorat-o în alt univers", îți dai seama că, de fapt, nu e așa. Cuvintele noastre sunt atât de puține, limba noastră este atât de săracă, în comparație cu potențialul nostru emotiv, cu forța noastră existențială, încât ajungem să numim multe, multe emoții printr-un singur cuvânt, dar domeniul este infinit. Este inepuizabil. Pentru că suntem reactivi, pentru că suntem contradictorii, pentru că suntem bărbați în femei și femei în bărbați, pentru că suntem apă, și foc, și aer, și pământ și pentru că, orice am face pe plan real, nu putem egala anticipația, și așteptarea, și gândirea, și visul...

Domnica Țundrea

Adi Carauleanu și Doina Deleanu în *Teibele și demonul ei* la TN Iași (regia: Alexander Hausvater)

