

Alexander Hausvater:

**«E NEVOIE
DE ACEST
STRIGĂT
FĂRĂ
SFÎRȘIT!»**

Născut în București, Alexander Hausvater părăsește România în 1959 și, după o ședere în Austria și Israel (1959—1967), unde absolvă cursurile Universității din Tel-Aviv, urmează cursuri de literatură dramatică la Dublin, unde va funcționa până în 1972 ca director al Teatrului Peacock. Din 1973 se stabilește în Canada, unde fondează Montreal Theatre Lab, al cărui director este între 1973 și 1979, conducând apoi Teatrul L'Ecliquier (1979—1985), iar din 1989 Teatrul L'Archipel. Între 1983 și 1987 este directorul Festivalului internațional de teatru din Québec. A montat deja circa 150 de spectacole de teatru nu numai în America de Nord și de Sud ci și în Europa, Asia și Africa, a adaptat pentru scenă Decameronul, Frații Karamazov, Crimă și pedeapsă, Metamorfoza lui Kafka și este autorul piesei Soljenițin, scrisă în 1978. Revenind la București, montează la Teatrul «Odeon» piesa ...Au pus cătușe florilor... de Fernando Arrabal (premierea, 30 noiembrie 1991).

DIALOG

— Dintr-un interviu anterior, apărut în urmă cu vreo zece ani în revista «Teatrul», am reținut că ai mai montat cîndva piesa lui Arrabal.

— Da, era prin anii '70, la Montreal, unde după 3—4 săptămîni spectacolul a fost oprit de cenzură, iar cînd tribunalul a hotărît mai apoi că piesa nu poate fi totuși cenzurată, actorii au decis să nu mai reia spectacolul, așa că în jurul lui s-a țesut, încă de atunci, un fel de legendă.

— Va fi vorba, deci, de un simplu remake sau de o nouă montare, structural diferită?

— Pentru mine spectacolul de la Montreal a rămas ca o experiență neterminată, nedesăvîșită. E ceva bizar, dar pur și simplu nu-mi amintesc nimic din acea montare, nu redescopăr, acum, nimic din ceea ce-am făcut atunci. Ceea ce facem acum e deci un lucru complet diferit și are o bază de gândire complet diferită. Sînt, de altfel, un om care se plictisește foarte

repede și aș fi incapabil să fac, propriu-zis, o simplă reluare. Cei care le fac și pot să le facă au în general motivații strict economice, nu de creație. Le explic de exemplu actorilor că fac schimbări în fiecare zi nu de dragul schimbărilor sau pentru că ei n-ar putea să facă de la început un anumit lucru, ci pentru că există o evoluție, pe care o simt tot timpul și ea trebuie exprimată ca atare.

— În ceea ce-i privește pe actori, ești pentru un teatru de execuție sau de creație?

— Categorie de creație. Și chiar de continuă evoluție, în care nici nu se încheagă propriu-zis o formă finală. Tot ce investim acum în acest spectacol în mod obiectiv nu poate să transpară numai după o lună de repetiții. De aceea ar fi foarte interesant — și pentru mine ca regizor, dar și pentru tine, ca critic — să vezi spectacolul și la premieră, dar și după două săptămîni sau după două luni, pentru că el cu siguranță

va evolua și această evoluție e, de fapt, foarte importantă. Forma neîncetată e urmărită programatic; personajul e numai «sugerat», nu «jucat», iar actorul e plasat în situații plauzibile, nu «reale».

— De la Troienele și Antigona la Hamlet și Regele Lear și de la Scaunele lui Eugen Ionescu la Caligula lui Albert Camus, pentru a nu mai aminti dramatizările după Dostoievski și Kafka, ai avut opțiuni repertoriale dintre cele mai diferite. Ce anume determină raportul regizorului cu dramaturgia pe care o pune în scenă?

— În ce mă privește sînt trei lucruri foarte importante care mă interesează. În primul rînd fac un efort enorm de documentare, să știu ce se scrie în fiecare țară, în fiecare an.

— În fiecare țară, în fiecare an!

— Am «spionii» mei mai peste tot, apoi există asociațiile de dramaturgi, care-mi trimit măcar rezumatele pieselor apărute ș.a.m.d. Fac un efort fantastic să găsesc texte care nu provin din societatea în care trăiesc, ci din altele, pentru că astăzi, la sfîrșitul secolului XX, umanitatea mi se pare fără hotare. Faptul că în Canada e mult naționalism, iar din America vine mult teatru comercial face cu atît mai importantă descoperirea și redescoperirea scriitorului, a operei sale, a gîndului său. Iar piesele străine pe care le montez sînt puse în scenă pentru prima oară. Al doilea lucru care mă interesează este redescoperirea mitului și a legendei, pentru a le re-crea într-o formă imediată. Clasicul îmi oferă deci o poveste care există în spațiu și pe care simt necesitatea s-o repovestesc prin forme și concepții nelegate de geografia și istoria piesei. «Mărturia» legendei e însă foarte importantă. Și, ca unul care a făcut, la noi, primele producții Gombrowicz și Witkiewicz, primele producții profesioniste Dostoievski și Tolstoi, pot să spun că interesul descoperirii clasicii este enorm. Clasicul nu trebuie «distanțat» în timp, ci jucat într-un «oxigen» modern.

Trăim un moment care există departe în mitologie, înaintea noastră. Dar trebuie să-l redescopăr, să văd unde și prin ce mă integrez în mit, în mitologie. Al treilea lucru care mă interesează este creația propriu-zisă, pornind complet de la zero. Cea în care, împreună cu un autor, lucrez concomitent la conținutul și forma spectacolului. Acum, de pildă, lucrez la Alma Mahler. Poate că știți, a fost soția lui Gustav Mahler, apoi amanta lui Kokoschka și soția lui Walter Gropius și a lui Franz Werfel. Se poate spune că toate tendințele secolului XX vor fi cuprinse, într-un fel, în această piesă-spectacol. Voi face apoi, în martie, o piesă despre Ethel Rosenberg, la care am început lucrul cu autorul și cu actorii în atelier, în urmă cu trei ani, construind textul și forma de spectacol în același timp, așa că acum, la publicare, vor apărea în paralel textul și «înscenarea» lui.

— Fiind atît de implicat, ca regizor, în procesul creației dramatice, spre ce crezi că se îndreaptă, totuși, dramaturgia acestui sfîrșit de secol!

— Cred că ne reîntorcem la autor. La autorul care va reveni la o emoție primară și la esența umană, fără să uităm însă toate acumulările formelor care s-au petrecut. Nu putem deveni propagandiști ai simplicității, cînd corpul și sensibilitatea noastră trec 24 de ore din 24 prin atacuri oribile ce se întîmplă peste tot. Asta ar echivala cu o evaziune. Și problema teatrului românesc în clipa de față mie mi se pare a fi tocmai această evaziune. Voi dispărea în subtext, în lucrul cu actorii, în frumusețe estetică, în Visul unei nopți de vară, dar ce legătură au toate astea cu ceea ce trăiți voi? Omul se distrează, uită, dar cred că nu aveți dreptul să uitați. Pînă în '89 teatrul v-a ajutat să supraviețuiți, a fost sursa voastră de oxigen. Acum e un alt timp, iar teatrul nu trebuie să vă mai îndemne doar la supraviețuire, ci și la acțiune, la faptă, la creație. Trebuie să puneți ordine în casa voastră. Și teatrul trebuie să fie cu voi, să vă îndrume, să vă ajute, dacă vă e frică să vă bruscheze chiar, să vă șocheze. Trebuie să meargă la extreme, nu să se refugieze în forme teatrale subtile și cultivate. Trebuie să intre în acțiune. Comercialismul de la noi pune cu acuitate problema publicului care n-a fost niciodată propriu-zis la teatru, ci la altceva, la show-ul comercial. Uite, mi-am amintit totuși ceva în legătură cu **Au pus cătușe florilor**, la Montreal. Un bețiv citise o cronică din care rezulta că în spectacol sînt femei goale și el asta a reținut. Incitat de prietenii săi de cîrciumă s-a dus să vadă spectacolul doar ca să le poată spune apoi

și lor cum erau acele femei goale. Ei bine, după spectacol m-a înfîlțit întîmplător și era total contrariat de faptul că nu le poate spune nimic prietenilor lui. Căci văzuse ceva cu o închisoare, cu oameni de care-i fusese milă și nici nu mai ținea minte măcar dacă femeile erau goale sau nu. Omul ăsta nu fusese la teatru în viața lui. Și dacă nu citea și nu auzea că erau femei goale cu siguranță că n-ar fi mers niciodată. Terapia de șoc a spectacolului era atunci și acolo foarte importantă. Nu uitați că din toată populația Americii de Nord, adică din vreo 240 de milioane, doar 4 procente au fost la teatru.

— Ca director al Festivalului internațional de la Québec, cum vă procurați fondurile și ce se asigură trupelor participante!

— Banii proveneau mai întîi din trei paliere oficiale: de la guvernul federal, de la cel provincial, de la primărie. Alte 35% din fonduri proveneau de la diverși sponsori — foarte importanți și serioși — iar restul, din încasări, biletele nefiind foarte scumpe. Fiecare țară plătea transportul, iar noi plăteam cazarea, diurna și cîteodată o sumă pentru spectacol.

— Festivalul are un anumit profil! E deschis, să zicem, în primul rînd formelor de teatru experimental!

— Nu cred în așa ceva. Asta-i o mare prostie. Există în lume festivaluri cu temă, dar pe mine mă interesează, dimpotrivă, o cît mai mare diversitate. Cînd vii pentru două săptămîni la Québec ești bombardat de 40—50 de companii, la care găsești spectacole de la cele mai «clasice» la cele mai «experimentale» cu puțință. Întrebarea e: alegi pe criterii obiective sau subiective? Sigur că toți sîntem pînă la urmă subiectivi, dar problema e să alegi chiar și atunci cînd nu-ți place, depășindu-ți această subiectivitate. De exemplu, în 1986, am adus din Israel Procesul lui Kafka făcut de Steven Berkoff la Teatrul Național Habima din Tel-Aviv, spre marea surprindere a celor de-acolo, unde spectacolul nu prea interesa. A avut însă un mare succes în festival și la întoarcere a devenit un mare succes și-n Israel. Deci străinii te-admiră...

— Revăzînd România după aproape 10 ani, ce crezi că totuși s-a schimbat și ce crezi că încă nu s-a schimbat dar ar trebui poate să se schimbe!

— Faptul că-mi poți pune acum o asemenea întrebare arată că sînt, fără îndoială, și schimbări foarte mari. Iată, sînt o sumedenie de ziare, oamenii vorbesc, fîpă, demonstrează, au trecut totuși printr-o revoluție. Din păcate nu văd nici o schimbare în interiorul omului. Acest interior a rămas neglijat și e chiar mult mai neputincios decît pe vremea «odiosului». Atunci măcar știai cine-i cu tine și cine nu-i cu tine, care e albul și care e negrul, știai de cine să te ferești, de cine să-ți păzești familia etc. Acuma nu e decît un fel de așteptare neputincioasă, o critică și o plîngere continuă. Contra cui? Dacă mergeți într-adevăr spre democrație, trebuie să știți că democrația începe în primul rînd cu individul și cu ce se întîmplă în el însuși. Uite, am fost la Sinaia, cu un tren groaznic de murdar. Și deodată am avut un «vis». Trenul se oprea și toți oamenii începeau să-l spele. Pentru că dacă ei nu-l spală, cine o să-l spele vreodată? C.F.R.-ul nu va fi privatizat mulți ani de aici încolo, nu va avea bani etc. Dar toți acești oameni revin zilnic în același tren și trenul rămîne murdar! Dacă tu nu-l speli, nimeni nu-l spală. Dacă tu nu-ți speli fațada casei, nimeni nu-ți spală!

— Dacă tu nu-ți schimbi interiorul nu-ți schimbă nimeni.

— Exact.

— Poate că aici ar fi și rolul teatrului în clipa de față.

— Asta a fost gîndul meu în legătură cu piesa lui Arrabal. Cred că nu mai sînt suficiente doar șușotelile aluzive și nici arta jocului actoricesc, în care sînteți fantastici. E nevoie de un strigăt fără sfîrșit, care spune pur și simplu că, oricine ai fi, ești un participant activ la sistemul trecut, la sistemul prezent și viitorul depînde numai de tine. Pentru că, dacă o să spui că la birou doar șeful decide, atunci și acasă nevasta decide ș.a.m.d. Or, dimpotrivă, tu însuși decizi în orice moment. Pasivitatea celor care, în anii '30, nu dădeau importanță fasciștilor, preferînd să meargă la iarbă verde în chiar duminica în care ei au ajuns la putere, a decis și are și ea o responsabilitate istorică. Eu cred, în general, în această responsabilitate a fiecăruia, și ea are nevoie de o altă teatralitate decît cea de

pînă acum. Acest strigăt trebuie să te urmărească. Actorii îți spun ceva. Tu ești aici. Tu vezi și nu mai poți să spui că n-ai știut. Tu știi. Toți oamenii sînt martori. Ce vei face? Tu știi! Ce vei face? Aplauzi? Mă interesează pe mine să aplauzi? Să-mi arăți că am făcut un spectacol bun sau rău? Important e că tu știi! Mă interesează ce vei face. Eu sînt cel care se uită la tine, acum. E nevoie de o decizie individuală și pentru a o determina vechile norme și principii de joc pot fi abolite. Nu mai avem religie, nu mai avem principii morale, valori clasice etc. Dar, dincolo de toate mizeriile — pe care spectacolul nu le ocolește — există o spiritualitate, o dirzenie, un vis. Dacă sîntem capabili să visăm — orișice, fie și sex — nu înseamnă automat că sîntem capabili să și realizăm. Dar visul e prima etapă. Și devenim astfel responsabili să realizăm. De ce i s-a dat visul lui Moise? Nu ca să-l realizeze?

— Lucrînd cu atîția actori și atîtea trupe, te-ai putea referi, comparativ, la actorul român, cu ceea ce are el bun sau mai puțin bun!

— La începutul venirii mele în România, ceea ce mă deranja cel mai mult era o anumită gîndire subterană, potrivit căreia dacă ești străin, ești mai bun. Dacă vii de dincolo, ești mai bun. Pe cînd adevărul e că ei sînt mai buni. Au făcut mult mai mult decît noi, cel puțin în domeniul teatrului psihologic. Desigur, fără strigăte, asta n-au făcut. Dar, încă o dată, părerea că, «prin definiție», fiind de acolo ești mult mai bun m-a dezamăgit și m-a durut foarte mult.

Pentru mine era foarte important să nu lucrez numai cu talentul și cu tehnica actorului, ci și cu personalitatea lui de om. Am făcut prea multe piese ca să vin aici numai pentru a mai pune în scenă încă o piesă de teatru. Pentru mine e foarte interesant să văd că personajul nu se încheagă, că rămîne — dincolo de el — și actorul, cu personalitatea lui. Tehnica personajului am văzut-o, și actorii români pot să-și facă personajul cu ochii închiși. Dar să se arate pe ei înșiși, «goii», în transparența onestității lor, le va fi mult mai greu. Faptul că actorii trebuie să facă trei-patru personaje care poartă sau nu o bucată de costum, singura ce le diferențiază exterior, le creează dintr-o dată o problemă cu totul diferită. Actorul e obligat să arate și alte nuanțe ale personalității sale, ce trebuie să se reflecte în felurite situații.

Actorul român știe foarte bine să se ascundă, foarte ușor, sub personaj. Nu cunosc regia românească — în afara celor care au lucrat în străinătate — și n-aș vrea să mă pronunț greșit, dar am impresia că actorului român i s-a spus de multe ori «ridică nasul, ridică gura, fă asta sau asta», ceea ce riscă să-l reducă la condiția de păpușă, de marionetă. Sigur că se poate și așa, dar atunci actorul nu se descoperă pe el însuși. Iar un joc strict tehnic, fie el și perfect, pe mine mă plictisește de moarte și plec după zece minute.

Deci a trebuit să descopăr și să fac să se descopere actorul, care lucrează prin frică, prin sensibilitate, prin camaraderie, prin efort de ansamblu. Asta a trebuit să creez. Dar, în același timp, am înfîlnit o așa de mare foame de a face, o sete de a se investi, o combustie a dăruirii de sine, încît a fost foarte ușor să lucrez cu subconștientul actorilor, și nu neapărat cu conștientul lor. Le-am spus chiar: „nu vreau «să știi»”. Ce să știi? Am lucrat la masă două-trei zile, dar pregătirea teoretică era aproape inutilă. Cum să ne «pregătim» sau să ne «preparăm» pentru pușcărie? Cine se prepară? Nu-și ia nimeni licența și doctoratul în cum să supraviețuiești în pușcărie! Putem să improvizăm, dar habar n-avem cum e asta, pentru că e neuman! Trebuie deci să lucrăm cu frica, cu subconștientul, cu faptul că avem de-a face cu un alt tip de «oxigen». Cu o «natură» deturnată, nefăcută de fapt pentru om, în care cel mai slab fizic poate fi cel mai tare psihic, iar cel mai tare fizic poate muri primul. E vorba așadar de «descoperirea» unui fapt despre care, la bază, nu știi nimic. Intelctualizește eu pot să spun foarte ușor că «știiu», deși bănuiesc numai. Dar pot eu să-i spun unei actrițe exact ce să facă, «știiu» eu ce înseamnă să fii femeie?

— Deci fiecare trebuie să găsească, să exploreze...

— Am impresia că actorii români nu vin din aceeași școală de gîndire. Văd — din acest punct de vedere — o mare fragmentare de școli și nu văd nucleul lor, numitorul comun. Nici pe bază teatrală, nici chiar pe bază politică, care și ea e foarte importantă în teatru, și nici pe baza unei forme

teatrale pe care ei ar vrea să o practice, la care visează. E deci foarte greu în timpul pe care-l avem — fără a avea propriu-zis un atelier de forme și conținut teatral — să găsim nucleul strădaniilor noastre. Cînd îi văd, corpurile lor au sunete diferite, vocile lor sînt complet diferite, respirația lor e diferită și parcă provin, cum spuneam, din școli diferite. De fapt, sînt numai o reflecție a unei societăți fragmentate. Chiar dacă sînt actori, au o diversitate de păreri care se reflectă și în subconștientul lor. Or, e foarte, foarte important a găsi un drum teatral prin lucrul în atelier, nu neapărat pe un text anume.

— Din ceea ce ai văzut pînă acum și din realitățile cu care te-ai confruntat pe parcursul realizării acestui spectacol, care ar fi — sintetizînd — problemele teatrului românesc în clipa de față!

— Problema principală e aceea a structurii teatrale. Faptul că oamenii se găsesc împreună, dar nu știi de ce se găsesc împreună. Ei ar trebui să fie împreună nu pentru că cineva sau altcineva i-a ales să intre într-o școală de teatru, pe care apoi au și terminat-o. Ei ar trebui să se grupeze în jurul unei gîndiri teatrale: vreau să lucrez cu teatru ăsta, nu cu altul, pentru că eu cred în teatru ăsta și el reprezintă asta. Trebuie să se ajungă la o mișcare independentă, în care actorii vor reprezenta diferite direcții, stanislavskiană, explorativă etc., în care ei vor dezvolta, pentru un număr de ani, o tehnică anumită, o gîndire anumită. Este un *raison d'être* pentru a lucra împreună. Acum, ei sînt împreună doar pentru că trebuie să fie totuși la un teatru: n-am reușit la unul, poate voi reuși la celălalt. Afița tot. Cred că trebuie să părăsim structurile mari și să încercăm să le avem în vedere pe cele mici, mult mai dinamice și mai mobile, să zicem în genul lui Peter Stein.

— Dacă ți s-ar propune să fii director de teatru (și) în România, ce-ai face în primul rînd!

— Dacă ministrul culturii, pe care l-am înfîlnit ieri, mi-ar propune direcția unui teatru și dacă aș accepta-o, aș începe prin a mă considera singurul funcționar stabil al aceluia teatru. Mi-aș forma o echipă, cu oameni de diferite meserii, și cu actori care vor avea și o altă funcție, secundară, în teatru. Aș vrea să lucrez cu 20 de actori. Aș lua poate 15 actori români și 5 actori internaționali și toți aceștia ar avea și o altă specialitate în domeniul teatral decît actoria: unul ar fi actor-muzician, altul actor-scenograf, altul actor-administrator, altul actor decorator, pictor ș.a.m.d. În cadrul spectacolului aș acoperi astfel toate operațiunile posibile.

— Ai merge chiar pînă la costumieri, recuziteri ș.a.m.d.!

— Bineînțeles. Pentru că singurii oameni din lume în care pot avea încredere totală sînt actorii. Și nu înțeleg de ce Molière și Shakespeare și alții ca ei puteau face toate astea cu actorii, iar noi, nu. Actorul — chiar și cel mai mare — este gata să facă toate astea, tot ce i se cere, cu condiția să știe și să înțeleagă de ce.

— E foarte interesant ce spui, dar și foarte grav în același timp. Pentru că, respectîndu-ți meseria de regizor, e aproape obligatoriu să le respecti și pe toate celelalte. Oare să nu mai fie nevoie de scenograf ca atare, de croitor, de tapițer etc.!

— Bun. Să spunem că pentru anumite spectacole aduc un scenograf din afară. Dar actorul-scenograf știe totul în teatru meu, el e cel care «colaborează», chiar dacă aduc și un alt scenograf, din afară. Actorul trebuie educat — ca-n America — să fie în stare să facă toate activitățile din scenă și din afara scenei. El trebuie să aibă un dialog cu lumina, cu muzica, cu decorul, cu costumele etc. Chiar dacă acum, aici, nu se lucrează cu lumina, cu decorul ș.a.m.d.

— Cum adică, nu se lucrează! Poate condițiile tehnice să fie încă precare, dar asta nu înseamnă că «nu se lucrează cu»...

— Pardon. N-am văzut un singur decor interesant. Mi se spune că nu există bani. La care eu spun că cel mai extraordinar decor e spațiul gol, spațiul liber. Trebuie deci purificat teatrul și conceput numai cu oameni-acțiune, cu oameni care, fiind în fiecare seară în fața publicului, au o responsabilitate comună în a realiza ceea ce trebuie să realizeze. Asta ar fi una. M-ai întrebat ce-aș face ca director de teatru. Al doilea, n-ar exista permanența în teatru. Deloc. Individul este angajat pentru un spectacol sau două, pe sezon sau pe trimestru. Știe cu trei sau patru ani înainte ce va juca, dar timpul în care

este angajat și-l dă fie. El nu face altceva. Poți să-l antrenezi pentru stilul în care joci, acesta nefiind neapărat legat de un spectacol. Eu încerc să revin la anumite imagini de la un spectacol la altul, să creez un pod — și intelectual, și formal — între un spectacol și altul. Cine știe acest lucru mai bine decât actorul? În atelier, în afara teatrului, în afara premierei, el trebuie să se simtă antrenat spre un anumit stil de lucru.

— **Înțeleg. Dar, ca director de teatru, ai prefera profilarea pe un anumit gen de spectacole sau ai prefera o diversitate stilistică a spectacolelor?**

— Aș vrea două lucruri. Să am pe undeva satisfacția mea de creator — și stilul meu — cu anumiți actori ai trupei. Iar după aceea să se realizeze acea diversitate de stiluri, cu cealaltă parte a trupei, publicului creîndu-i-se posibilitatea să vadă lucruri cât mai variate. Important este ca, atunci când alegi o piesă, să n-o alegi numai în funcție de regizorul X sau de vedeta Y, ci s-o alegi ca pe ceva necesar, care se potrivește perfect cu gândirea ta, cu intențiile tale, cu simțurile tale. Nu vine unul și lucrează la tine numai în baza faptului că, să zicem, are o reputație fantastică. Pentru că atunci tu nu controlezi repertoriul și, când te uiți împrejur, nici nu înțelegi nimic din repertoriu. De ce se face Schnitzler? Câte Visul unei nopți de vară aveți acum? Și sînt sigur că Titus Andronicus de Shakespeare încă n-a fost făcut...

— **O să-l facă Silviu Purcărete la Teatrul Național din Craiova.**

— Foarte bine, să-l facă.

— **Ai sentimentul că nu ți s-a împlinit ceva, ai vreun regret în legătură cu ceea ce ai lucrat, cu modul de lucru?**

— Regretul meu este că nu lucrez într-o societate și într-o țară și într-o situație normală, de siguranță. Nu se lucrează cu planuri, cu date. Nu știi dacă vreodată vom avea tot decorul sau costumele ș.a.m.d. Din păcate tot timpul ești obligat să te gîndești la alternative și nesiguranța asta te influențează. Deja s-a schimbat de trei-patru ori chiar spațiul spectacolului, așa că singurii în care am încredere sînt actorii.

— **E o lipsă de organizare, deci!**

— Nu numai de organizare, ci și de dialog, ceea ce e chiar mai important și mai grav. Sînt și oameni care, în loc să ia decizii, instigă, provoacă... asta e. În teatru oricum faci compromisuri și oscilezi între o prioritate și alta. Cu condiția să ți se ofere vreună. Deocamdată nu există un sistem clar, în care cineva să fie angajat pentru un proiect și, dacă nu lucrează, să fie dat afară.

Pentru prima oară, de exemplu, actorii ajung la 9 fără nici și încep să repete la 9. Iar de terminat, termină cînd termină, uneori mult după miezul nopții, și îi țin și după aceea, ca să-și repete textul împreună. Teatrul e planificare, nu e numai impuls creativ. E și meserie, profesie. În care trebuie să decizi, clar, ce se întîmplă în fiecare oră de repetiție, cînd se vopșește decorul, cînd se face lumina, ce actori repetă, între ce ore ș.a.m.d. Adică trebuie să existe o organizare perfectă a exploataării timpului. Aici toată lumea are timp. Toată lumea are timp o viață întreagă. Acolo nu este timp, dar ideea este să realizezi într-o oră chiar o oră de lucru. Majoritatea oamenilor din teatru nici nu cred că premiera va fi pe 30 noiembrie, crezînd că va ieși, poate, prin ianuarie. Or, eu pe 1 decembrie am plecat. Planificarea timpului meu nu-mi permite să stau mai mult, chiar dac-aș vrea. Dar, pentru mine, ca om de teatru, e interesant să văd chiar un spectacol nedeșăvîrșit: să văd unde a putut ajunge el în 4 săptămîni efective de lucru. Poate în 5, poate în 6 era mai bine, sigur că și în 18 săptămîni, dar teatrul nu este niciodată cum putea să fie, ci cum a reușit să fie în timpul dat. Nici o montare de-a mea nu m-a satisfăcut pe deplin. Așa ceva nu există. Pentru că lucrezi cu oameni. Într-o seară, la **Crimă și pedeapsă**, Raskolnikov-ul meu a început să meargă de la stînga la dreapta, să facă alte mișcări decît cele stabilite și mi-am dat seama că, de fapt, făcea bine. Cînd am ținut la el, mi-a spus simplu: n-ai înțeles că în dreapta am simțit niște unde, un curent cald, care m-a îndreptat într-acolo? Într-adevăr, se-nîmplase ceva, și el a găsit o cheie, o altă cheie, care era mai bună, poate, în seara aceea.

— **Ce te-a determinat să vii în România și să montezi acest spectacol!**

— Uneori ai nevoie de o întîlnire cu rădăcinile tale. Pe

care poate le-ai uitat, pe care poate nu le cunoști, dar ajungi la o vîrstă cînd această întîlnire devine necesară. Pe de altă parte, aici s-a întîmplat ceea ce s-a întîmplat în '89. Mi se pare că ceva s-a întîmplat și în mine. Iar dacă nu participi la ceea ce se întîmplă, chiar cu tine însuși, înseamnă că nu există. Oricît de mărunt ar fi acest fel de participare. Al tîu, față de tine însuși. Ceea ce pentru alții, de acolo, poate părea o nebunie — să-ți lași alte proiecte și să vii în România să faci un spectacol — pentru mine, chiar dacă n-a fost deloc simplu, e omeneste de înțeles.

— **Există și vreo motivație pentru a reveni în România!**

— A fost o experiență foarte grea. E foarte greu să te lupți cu lupta altuia, în structură, și să impui ceva ce nu există. Aș vrea să văd mai întîi că se mișcă ceva, spre un adevăr, spre o formă. Pentru că teatrul românesc va fi întotdeauna foarte bun. Dacă nu va fi bun acest spectacol, va fi în orice caz o **Vassa Jeleznova** sau un **Cehov fantastic** sau un **Titus Andronicus**. Problema este însă cum devii o sinteză a lumii. Pentru că teatrul este cosmopolit, este deschis. Animatorii de teatru, prin producțiile lor, trebuie să-ți dea și imaginea integrării teatrului în viață, în societate. Publicul nu se duce la teatru numai ca să rîdă și să evadeze din realitate. El a trăit, aici, în ultimii doi ani, momente deosebit de intense, și nu cred că funcția teatrului acum este să-i ofere o nouă evaziune. Cred că teatrul trebuie să-i spună publicului: uite, avem aici un orologiu, dar și o bombă care va exploda. Auzim împreună cum face tic-tac, tic-tac. Funcția mea este să ies din meseria mea extraordinară de actor și să spun acest tic-tac, tic-tac. Spunîndu-l, actorul a făcut ceva. Ce faci tu, mai departe? Spui același tic-tac, împreună cu el?

Nu știi, ceva totuși se va întîmpla. Și cred că teatrul poate ajuta României să devină o națiune unită. Iată, există atît de multe păreri încît atunci cînd văd trei-patru oameni vorbind — într-o limbă puțin mai vulgară decît limba frumoasă pe care-o cunoșteam eu și care-mi sună și acum în urechi — despre orice, chiar despre Eminescu sau despre Miorița, nu mai înțeleg ce au ei totuși în comun. Ce-i face pe ei membrii unei anumite națiuni, și nu ai alteia? La canadieni lucrurile sînt mai simple. Ajungi în Canada ca să continui să fii român, ortodox etc. Dar aici? Oamenii care au trăit momentul ăsta extraordinar, fantastic, cum se comportă? Indiferent dacă guvernul e bun sau prost. Nu cred că guvernul, oricît de bun ar fi el, va reuși să facă totuși ceva, dacă fiecare nu face ceva, începînd cu el însuși.

Aș vrea să revin, poate și pentru un proiect de film, dar, dac-aș reveni, aș face-o pentru o echipă, neaparținînd neapărat de un teatru sau altul, dar cu care să lucrez de la zero, concepînd împreună un spectacol care vine dintr-o necesitate. A mea și a lor. Altfel, dacă alegi doar o piesă, asta înseamnă că, în același timp, respingi alte două milioane de piese. Merită oare acea piesă să respingi alte două milioane de piese? Se pune acum mereu Beckett și Ionescu. Dar cît **Godot** poți să faci? Cînd n-ai făcut altele! Arnold Wesker a scris anul ăsta două piese fantastice. De ce să nu le joci? Numai pentru că ai patru actori cu care ai putea să faci încă un **Godot**! Teatrul trebuie să vină dintr-o necesitate și să răspundă unei necesități. Altfel, de ce l-am mai face?

A consemnat
VICTOR PARHON
București, 25 noiembrie 1991

