

ALEXANDER HAUSVATER: „Cel mai puternic concurent al teatrului“



foto: Corina Tudose

□ După părerea dumneavoastră, cum funcționează transmiterea de energie, în teatru? Pe ce stare se bazează și cum se creează această stare, de unde vine ea? Este de natură emoțională, mentală, afectivă, senzorială, intelectuală sau de ce tip?

■ Energia e o necunoscută, probabil că ea există în inconștientul nostru și,

probabil, poate fi împărțită în două categorii: o energie de suprafață, vizibilă, fizică, artificială, și energia adevărată, care înseamnă spiritualitate, căldură, imaginație. Cum transmitem însă această energie publicului – asta, din păcate, mi-a rămas complet necunoscut. La multe spectacole pe care le-am făcut și care erau extraordinare în sala de repetiție, publicul n-a reacționat deloc în sala de spectacol, sau invers... Ori publicul de marți a reacționat fantastic, dar miercuri seara, la același spectacol, aceeași energie nu a fost acceptată și reținută. Asta ține de necunoscutul teatrului. Dar energia reprezintă un talent sau o capacitate individuală; or, cum poți să obții o capacitate colectivă fără să-ți abandonezi capacitatea individuală? Cum să ajungi să te abandonezi și, în același timp, să rămâi în ritmul energiei vieții tale? Sunt întrebări de bază în teatru... Actorul suprem este acela care poate să devină membru al colectivului și, în același timp, să rămână el însuși, în ritmul energiei sale individuale.

□ Există și o doză de comunicare afectivă în acest tip de relație? Ce loc își află ea în creația artistică?

■ Cred că nu poți să intri într-o sală de repetiție și să închizi o ușă în spatele tău, să nu existe o comunicare afectivă: faptul că ne aflăm împreună, că ne-am ales unii pe alții, că ne regăsim în aceeași societate, în aceeași lume a personajelor, ne convoacă la o iubire reciprocă. Important rămâne însă scopul final: creația, arta.

□ Există o „modalitate Alexander Hausvater“ de a aborda teatrul? Sau această modalitate diferă de la un spectacol la altul? Care ar fi caracteristica felului dumneavoastră de a face teatru?

■ Cred că teatrul, prin definiție, refuză orice constanță. Creația dramatică, așa cum ne-a parvenit prin marile genii teatrale, cum ar fi Shakespeare, de pildă, reprezintă acumulări de fabule, de povești, de diverse stiluri, de gândiri diferite, care sunt puse în aceeași albie, într-o singură formă teatrală. Constanța înseamnă căutarea unei perfecțiuni în exprimare, cu conștiința că niciodată nu se va ajunge la asta, deoarece nu se poate „finaliza“ o conduită umană. Modalitatea mea de lucru nu cunoaște nici o constanță. Ce caut eu în procesul lucrului și ce mi se pare cel mai important este să văd un adevăr. Dacă nu reușesc, ce se întâmplă în sala de spectacol nici nu mă mai interesează. Adică, dacă adevărul n-a fost descoperit în sala de repetiții, ce a spus publicul sau ce au spus criticii nu mai contează.

□ Se zice că mediul influențează artistul. Sunteți de acord? În ce măsură v-a influențat, montând în Occident, faptul că sunteți născut în România, că aveți – poate – rădăcinile aici? Și în ce măsură vă influențează acum,

când montați aici, faptul că veniți din altă parte, din alt tip de civilizație?

■ Noi suntem un reflex al societății, al familiei, al evoluției noastre, al istoriei, al politicii, al timpului în care trăim. Dar, în biografia mea spirituală, faptul că m-am născut la București rămâne un simplu fapt. Cultura și rădăcinile mele nu sunt în țara aceasta, fiindcă eram mult prea tânăr când am plecat ca să fi fost conștient de ce se întâmpla. Cu toate acestea, deoarece – din păcate – lumea nu știe destul despre România din punct de vedere cultural, fiind născut la București, chiar dacă n-am trăit aici decât șapte ani, în orice interviu, în orice discuție, mă străduiesc să explic lucruri pe care, de fapt, nici nu le mai cunosc. Am început să le cunosc din nou în 1989, când m-am simțit mândru că o țară care mi se părea complet abandonată, complet delăsăută, se poate revolta contra sistemului totalitar. Revenind aici pentru a treia oară, mi se pare că acum este cea mai dură etapă, aproape dezastruoasă. Credeam că totul va fi diferit: societatea, teatrul... Poate că publicul s-a schimbat, dar restul, din păcate, nu. Este o contradicție totală între ce anticipam și ce se întâmplă. Revenind la întrebare, faptul că vin din afară nu-mi spune absolut nimic, pentru că astăzi nu mai există afară și înăuntru; aceștia sunt termeni care țin de o infrastructură din alt regim, în care se spunea întotdeauna că ceea ce vine din afară e mai bun sau că oamenii pleacă în străinătate ca să le fie mai bine, pe când eu știu mulți, mulți români, în afara țării, care sunt într-o situație lamentabilă... Deci ideea de a veni din afară nu-mi spune nimic; ce-mi spune mult este că, atunci când am venit pentru prima oară, exista aici conștiința faptului că se poate ajunge undeva prin prisma evenimentelor istorice.. Și acum, aceasta nu numai că nu s-a realizat, dar suntem poate și mai în urmă decât eram atunci... În ceea ce mă privește, sunt un produs al mai multor culturi, și aceste culturi sunt contrastante. M-am născut într-o țară care se numește România... dar, din punct de vedere religios, eram o familie evreiască, deci eram minoritari... eram mereu conștient de asta. Am plecat în Israel, unde nu m-am alăturat naționalismului israelian, m-am dus la o școală creștină, singura școală cu educație engleză. Educația mea a fost complet engleză; dar, în același timp, făceam armata sau participam la diverse activități specifice societății israeliene. După aceea am plecat în Irlanda, unde am studiat și am lucrat în teatru... Și în Irlanda, iarăși eram străinul... După aceea, am venit în America de Nord și iarăși eram străinul... Așa că ideea străinului este probabil ideea care m-a determinat cel mai mult... Iar culturile cred că sunt adoptate prin inconștient, în timp ce conștientul se revoltă împotriva acestei adopțiuni. Fiindcă am avut o educație foarte clasică și foarte severă, foarte anglicană, mi-am dat seama că acele culturi numite clasice sau stabile sunt și ele procese temporare, iar permanența culturală nu poate să existe decât prin modul de inspirație, prin clipă. Într-un anumit moment, ne regăsim având nevoie de o cultură sau de alta. Ce m-a creat pe mine este, fără discuție, faptul că adoptam o cultură și, după aceea, ca pe un cadou primit la o onomastică, o spărgeam prin revoltă.

□ Ce credeți despre teamă ca sentiment în teatru? Dar în societate? Frica, pe scenă, poate fi mai bine exprimată atunci când ea a fost o experiență colectivă? De pildă, o trupă occidentală ar fi făcut ...cătușele cu tot atâta dăruire și implicare ca Odeonul?

■ Nu știu, poate chilenii ar fi făcut mai mult, chinezii și mai mult, iar indienii, în rezervațiile din America de Nord, și mai mult și.a.m.d. Dacă atingeți un nerv al experienței personale, ajungi foarte departe. Când am făcut spectacole despre lagărele de concentrare, de exemplu, mi-era mie o teamă teribilă ca acei oameni care supraviețuiseră și veniseră la teatru să nu creadă că noi încercăm să spunem pe scenă: „și noi am fost acolo, și noi am supraviețuit“. Cred că actorul trebuie să exprime o teamă

colectivă, dar această teamă colectivă reprezintă un proces de purificare, nu e teama care ne face pe toți să fim sclavi. Teama nu este o reacție fizică sau a sistemului nervos; teama este o modalitate clară a puterii politice de a-și menține dominația. Așa că teama **pe scenă** poate să fie arătată numai prin reflectarea experienței unui public, și nu prin crearea unei acțiuni. Dacă se poate sugera o experiență de teamă – acea teamă care te invadează și îți anihilează orice simț, orice simțământ, orice putere de a supraviețui –, actorul devine într-un fel o **materie reflectoare**, o materie care să-ți aducă aminte, care sugerează, dar nu o materie totală. Eu mă plictisesc când actorul se epuizează pe scenă, se consumă, și regizorul relatează o poveste, o urmărește pas cu pas, de la început până la sfârșit... Eu vreau să prind lucrurile din zbor, să le schimb, să le interpretez, ca spectator, cum vreau, nu să mi se dea mură-n gură. Nu vreau. Teama reprezintă, probabil, primul sentiment uman, fiindcă, atunci când teama nu exista, nu aveam nimic de pierdut. Cu cât acumulezi mai mult, cu atât teama se multiplică. Când primii oameni, Adam și Eva, au fost izgoniți din grădina Paradisului, ei au fost aruncați în brațele spaimei. Pentru că au fost pedepsiți cu moartea. Moartea este definiția ultimă a sentimentului de teamă. Înainte nu-ți era teamă de nimic, deoarece aveai o eternitate în fața ta. Dar acum știi că moartea poate veni oricând... acum, acolo, aici, în orice moment. Și toată viața reprezintă un fel de combatere a sentimentului de teamă. Omul puternic poate să trăiască cu teama și s-o arate de fiecare dată – asta este ceea ce aș vrea eu de la un actor, ca de fiecare dată să-mi arate cât e de terorizat, cât de artificial, de necrezut este pentru cineva să pășească pe o scenă... doar să facă doi pași pe scenă și să reușească să se comporte într-un mod firesc. Numai pentru faptul acesta și ar trebui să acordăm un respect total actorului, pentru că el poate s-o facă. Eu n-aș putea. Așa că teama reprezintă, probabil, definiția meseriei de actor. Actorul – nu contează câți ani de experiență are – în seara premierei e pur și simplu înspăimântat, e **terorizat**. De ce? Pentru că nu va avea succes? Nu! Multora nu le pasă. E terorizat de faptul că în seara aceea trebuie să se nască, trebuie să nască. Și nașterea este primul nostru război, prima noastră luptă.

□ **Ce pondere acordați filonului poetic în spectacolele dumneavoastră? Ați simțit nevoia să opuneți poezia, lumii violente în care trăim azi?**

■ Poezia scenei există prin definiție. Când un bărbat și o femeie se întâlnesc pe o scenă, se naște poezia, există poezie prin faptul că două corpuri sunt acolo. Întrebarea este dacă ceea ce vor spune ei după aceea nu va reuși să anuleze această poezie. Poezia este cântecul inconștientului, este spațiul liber, spațiul gol al scenei. Și mă întreb tot timpul de ce anulăm acest spațiu gol al relației, al iubirii, punând decor și nu știu câte alte lucruri... Cred că o piesă trebuie să aibă crâmpoie poetice tot timpul. Prin urmare, poezia nu reprezintă un Baudelaire, să zicem, care ar veni să-ți recite câteva versuri, ci obligația ta de a-ți plasa viața în această situație. Și cred că asta se și întâmplă pe scenă.

□ **Credeți că aveți curajul să mergeți la limită pe scenă, să încercați reprezentarea tuturor instinctelor, sentimentelor omenești, poate a cruzimii care este în noi, poate a extazului?**

■ Nu, sigur că nu, cred că e imposibil. Și viața este concurrentul cel mai puternic al teatrului; față de ea, suntem niște ființe minore, niște clowni, bufoni, imitatori.

□ **Teatrul nudității este un teatru al autenticității?**

■ Depinde cum e utilizat. Nuditatea, ca și sexualitatea, reprezintă expresii ale spiritului. Și atunci nuditatea poate să devină un fel de manta a spiritului; este o necesitate teribilă, chiar dacă acum e complet manipulată. Totuși, așa ne naștem,

așa murim, așa dăruim, așa ne pierdem virginitatea, așa concepem și așa trăim momentele supreme. Și dacă teatrul nu răspunde la asta, nu răspunde la chestiunea cea mai importantă, cred. În viață, astăzi, trupul omenesc e manipulat, satisface o singură funcție. Pe când funcția nudității concepute de artiștii plastici, de pildă, este să reprezinte, să illustreze o evoluție.

■ **Credeți că actorul român satisface exigențele a ceea ce numim actor total?**

□ Cred că actorul român are potențialul să fie unul dintre cei mai mari actori ai lumii. Dar el este doborât, omorât de sistem. Zelul lui și energia lui sunt oboseite din cauza acestui sistem și, încet-încet, el ajunge să-și piardă potențialul. Însă, din toate punctele de vedere, cred că actorul român, care a fost creat printr-o școală anumită, este deschis, are poate întreaga gamă de posibilități de a improviza, de a crea, de a imita etc.



Imagine din ...au pus cătușe florilor... de Fernando Arrabal în regia lui Alexander Hausvater (Odeon)

Întrebarea radicală se pune în legătură cu această pedagogie care vine din Institut, unde anumiți profesori (există clasa prof. X, Y) definesc teatrul într-o singură „culoare”, ceea ce reprezintă o greșeală fatală. Și acești tineri actori au nevoie de timp ca să uite și să revină la diversitate, la lipsa de definiție.

□ **Și cum pot ei să ajungă la această lipsă de definiție, la o disponibilitate mai mare?**

■ Prin experiența vieții și prin faptul că, lucrând cu regizori de stiluri diferite, merg de la un stil la altul, de la o extremă la alta. Dar cel mai important mi se pare ca actorul să-și definească sieși de ce face această meserie, de ce este el actor. Dacă nu-și definește acest lucru și dacă gândește ca la noi, în Occident (să facă bani, carieră, faimă etc.), e pierdut. Actorul este actor deoarece vrea să vorbească pentru oameni, pentru Dumnezeu – pentru orice, dar trebuie să existe un țel. Mai ales în țara asta, aud că o actriță trebuie să fie frumoasă, că există relații personale între profesori și elevi – de necrezut! –, că un anume actor nu e bun pentru că e scund... Mi se pare complet ridicol... Totul trebuie complet redefinit. Astăzi, când în toată lumea sunt atâtea greutăți economice, pentru ca cineva să devină actor, cred că el trebuie să nu aibă încotro, să existe ceva care să nu-l lase să meargă în altă direcție. Dar celalalt, cei care au cel mai mic dubiu asupra talentului lor, să nu-și risipească viața, să facă altceva.





□ **Ați afirmat că în teatru contează ansamblul. Nu există cumva și riscul să atenuezi individualitățile, prin această concepție?**

■ Există, absolut. Există la fiecare spectacol și este o încercare teribilă, pe care un actor veteran o înțelege; un actor tânăr n-o înțelege totdeauna. Actorul tânăr va deveni ansamblu și-și va pierde individualitatea, veteranul își va menține individualitatea și felul lui de a gândi, de a reacționa... Însă e imposibil să forțezi pe cineva să devină altcineva, să devină membru al unui grup. E foarte, foarte greu, asta se întâmplă prin „chimie”, și se întâmplă foarte rar. Mie, de exemplu, mi se întâmplă cam la 8-10 spectacole o dată. Iar atunci când merg la un spectacol unde sunt 20 de oameni pe scenă, pot să văd spectacolul numai uitându-mă la un mic servitor cehovian, care nu face aproape nimic; dar prin privirea lui și prin prezența lui tăcută, eu văd piesa.

□ **Mă interesează cum ia naștere un spectacol Hausvater din punctul de vedere al colaborării cu actorii. Ce tip de pregătire practicați cu ei? Mă refer la anumite exerciții, la găsirea unor noi mijloace, la tehnici de mișcare, de concentrare, care - de fapt - duc spre cunoașterea eului uman și actoricesc.**

■ De obicei, important este să începem repetițiile printr-un proces de respirație, un proces vocal și corporal, care va scoate actorul din rutina lui cotidiană, din viața lui obiectivă, pentru a-l împinge spre un alt nivel de existență. Atunci când actorul se va regăsi în universul piesei, în universul spectacolului, procesul de creație poate să înceapă. Esențial, în lucrul cu actorul, este să-ți dai seama care este balanța, raportul între creație ca proces de primire și creație ca proces de filtrare. Este important atunci ca partea teoretică a pregătirii, cercetarea actorului, înțelegerea lui să aibă loc înainte de repetiții. De aceea, adeseori, vorbesc cu actorii cu mult timp înainte de a începe repetițiile... Actorii se deosebesc între ei, bineînțeles, au vârste diferite etc. Așa că de fiecare dată încerc, cât pot mai mult, să înțeleg de unde vine un actor, ce este și, chiar dacă pun accent pe munca de ansamblu, să-mi dau seama cum poate să rămână el însuși în globalitatea spectacolului. Munca de pregătire este mult mai vastă, deoarece trebuie găsite căi, mai ales de improvizație, printre care textul este doar **una** dintre modalitățile de exprimare ale actorului. Asta e foarte important. De exemplu, dacă am înțeles că un actor a avut o viață mai interesantă decât personajul, încet-încet eu uit de personaj și mă concentrez asupra actorului; prin improvizații, prin situații pe care le creăm împreună, îl determin să-și releve această experiență personală, pe care, după aceea, o va plasa pe textul respectiv. Devine de o importanță radicală ca gândirea lui să producă textul, și nu **să dea iluzia** că produce textul. Nu sunt interesat de joc ca tehnică, nu mă interesează nici măcar actorii buni, mă interesează și actorii proști, pentru că actorii proști pot fi oameni extraordinari; trebuie să vedem **umanitatea**, nu jocul tehnic. Jocul trebuie să deruteze tot timpul; actorul trebuie să aibă momente radicale și, ca să meargă de la o extremă la alta, să facă un personaj și, două secunde după aceea, să iasă din personaj și să poată privi în sine. E nevoie, din punct de vedere psihologic, să lucrez cu el și să-l determin să nu mai ia în considerație propria lui unitate de gândire. Când actorul lucrează cu mine, el este șocat, este revoltat, este înfricoșat și, pe undeva, trebuie să-și reevalueze o întreagă carieră sau o întreagă educație. Câteodată e imposibil, câteodată abandonează. Ce țin să subliniez este faptul că textul cel mai important, pentru mine, este lipsa de text, iar jocul cel mai important este lipsa de joc, după cum decorul cel mai important este lipsa de decor ș.a.m.d.

□ **Există, deci, în teatru și alt limbaj decât cuvântul și sensul închis în cuvânt?**

■ Pe cuvânt, desigur, se punoa foarte mult preț în timpul când nu existau alte modalități de comunicare, nu mass-media.

Astăzi, cuvântul devine ceva mai plastic, mult mai „lichid”, el poate însemna, de exemplu, un rezumat al mai multor acțiuni. Astăzi întrebuițăm un cuvânt pentru zece pagini de ieri și o frază pentru cinci capitole. Avem această concentrare completă asupra lingvisticii și un mare lingvist, Chomsky, când vorbește despre asta, vorbește despre puterea **sugestiei**. Un mare compozitor, John Cage, susținea că **tăcerea** poate sugera mai multe lucruri decât oricare linie melodică, pentru că linia melodică reprezintă ceva **final**. Așa că e foarte important ca actorul să înțeleagă că, prin lipsa de mișcare sau prin lipsa de vorbire, el poate sugera foarte multe lucruri. Când începe să vorbească, aceste lucruri se limitează la **unul**, unul singur, la o singură poveste. Teatrul nu mai poate să fie o singură poveste; este povestea tuturor, cuprinde mai multe povești. Cinematograful cuprinde o singură poveste, de asta, într-un fel, este inferior teatrului: acolo ești limitat la un cadru. **În teatru nu ai limite.**

□ **În montarea unui spectacol, câtă independență recunoașteți actorului? Devine el un element care acționează autonom sau un element asupra căruia acționează regia, care îi poate, eventual, limita posibilitățile de exprimare?**

■ Cât am visat să am o discuție cu un actor și după aceea să vin la premieră, după aceea unică discuție!... Actorul **mare**, actorul **complet** este acela care, când lucrezi cu el, filtrează totul în mod organic, conceptual, în felul lui propriu. Și, când se exprimă, el preia gândirea mea, care trece prin el și devine altceva, complet altceva. Actorul mai slab, actorul care nu cunoaște acest proces încearcă să traducă în practică fiecare gând al meu, ceea ce reprezintă o greșeală totală. Un regizor nu poate decât **să declanșeze** o conduită umană. Eu nu pot să cunosc procesele fizice, corporale prin care trece personajul, decât pe cale intelectuală. Aceste procese depind complet de comprehensiunea și de acel filtraj al actorului. Se întâmplă cu actorii mari; nu se întâmplă cu tinerii, câteodată, și atunci trebuie să-i aduci la o conduită mult mai precisă. Acestor tineri nu li s-a întâmplat nimic; ei nu s-au zbatut pentru nimic, n-au emigrat, n-au luptat în războaie ș.a.m.d. În România, măcar, a fost o revoluție și au fost oameni care chiar au participat la ea, dar, în general, la tineri totul este **teoretic**. Teoretic și, uneori, din păcate, fără cultură, cultura lor fiind bazată pe mass-media, ceea ce mi se pare foarte grav. Câteodată, actorii tineri mă iau drept un profesor universitar bătrân, deoarece eu cred că este important să le vorbesc despre istorie, despre cultură, atunci când fac teatru cu ei. Pentru că primul exercițiu al unui student la teatru este „Urcă-te pe scenă!” – și după aceea? „Urcă-te pe scenă”... câți oameni pot să facă asta? Nu sunt prea mulți... „Urcă-te pe scenă” – și după aceea ce se întâmplă pe scenă? Textul nu este nimic, **transparența** e totul. Mi se pare foarte interesant că același sistem, care dă roade cu un actor, nu obține nici un rezultat de la altul. Teoria trebuie totdeauna tradusă în practică și practica este un proces de improvizație continuu și permanent, care cere un singur lucru: să ascuți omul, să ascuți suprafața lui și după aceea să-i ascuți interiorul. Și să-ți poți schimba părerile, dacă e nevoie, la fiecare cinci secunde.

□ **Școlile moderne de psihanaliză susțin că teatrul, situația de intrare în joc, reactivează copilăria, care păstrează starea de joc, ascunsă la maturi, o stare mult mai liberă, cu o deschidere, o libertate, cu o curiozitate mult mai mare. Credeți în această teorie?**

■ Jocul nu este domeniul exclusiv al actorului. Cred că fiecare om joacă. Tu joci. Te machiezi, te îmbrăci, vorbești într-un anumit fel, într-un fel vorbești cu un iubit, altfel, la birou, cu mama, altfel, cu mine, altfel. Va să zică **te schimbi**; în diferite situații ne schimbăm. Fiecare joacă **jocuri teatrale**; eă o parte integrantă a rutinei lui. Sunt roluri ale vieții. Este primul lucru care

trebuie înțeles. În societate nu jucăm jocuri teatrale, noi trăim aceste jocuri și nu cred că ne reîntoarcem la copilărie prin asta, fiindcă asta face parte din chiar ființa noastră organică. Diferența este că actorul trebuie să-și asume într-un mod **conștient** acest joc. Faptul de a fi conștient presupune o anumită **dualitate**. Actorul trebuie să joace două roluri în același timp: rolul vieții lui – cine este el – și rolul din spectacol, de care el, ca om, se deosebește. Pentru mine e foarte important, de exemplu, nu vocea, nu trupul, nu machiajul, nu neapărat personajul, ci modul în care actorul intră dintr-o lume în alta. Această schimbare de la cine **este** la cine **va fi** sub ochii noștri reprezintă **măiestria** actorului. Iar pentru mine este totdeauna de o importanță radicală ca publicul să știe că începem de undeva și mergem într-o direcție, dar mergem prin el, cu publicul, reflectați de el.

□ **Credeți că există un echilibru, în ce face actorul, între – să zicem – intuiție și elaborare conștientă, controlată?**

■ E foarte interesant, de exemplu, că n-am văzut niciodată un bun actor care să fie capabil să predea în fața unor elevi, să explice ce face. N-am văzut asta niciodată. Nicăieri în lume. Se spune că aici sunt actori buni care predau, dar eu n-am văzut niciodată asta. Am vorbit cu oameni ca John Gielgud... mai ales în Anglia, actorul habar nu are ce face. În momentul în care începe să-și pună întrebări teoretice, întrebări stanislavskiene, el nu mai este actor. Nu mai poate să fie actor. Asta e o chestiune foarte importantă, fiindcă, dacă spunem celor tineri, în școală, că jocul înseamnă asta și asta, le spunem minciuni. Ce poți să le spui este că predai, să zicem, ramura **aceasta** a jocului. Că îi înveți **această** direcție a jocului. Dar jocul este ca respirația, ca viața, ca trupul, ca iubirea, ca femeia, este inepuizabil și nu poate să fie definit.

□ **Credeți în memoria fizică a actorului, fixată în gest, acțiune, relație?**

■ Gândirea oricărui om este și fizică. Fizicul reprezintă reacția instinctului și instinctul conduce la reacția cea mai pură, care nu trece prin judecata logică a creierului. De aceea îmi și place actorul care exagerează. Îmi place foarte mult **exagerarea** fiindcă, în momentul acela, actorul iese din personaj și devine **omul** care exagerează. Este reacția lui, dinspre personaj spre om. Așa că instinctul memoriei fizice, cum spui, înseamnă un fel de acumulare a tuturor lucrurilor ce au existat anterior în tine. Există o serie întreagă de reacții instinctive și actorul **are** aceste reacții; câteodată ele nu au nici o legătură cu personajul, în acel moment, dar e foarte important să le iei în considerație.

□ **Ce loc ocupă sentimentul în spectacolele dumneavoastră? Nu credeți că mimarea unui anumit sentiment – a extazului sau a teroarei, de exemplu – ar putea duce la autentica, efectivă lui resimțire de către actor?**

■ Fenomenul că un actor se îndrăgostește de un altul, sau de regizor, cu ocazia unui spectacol se petrece pentru faptul că actorul lucrează cu o vulnerabilitate emotivă extraordinară. Noi suntem **les enfants du paradis** – asta nu înseamnă numai expresia inocenței, ca la Byron, ci și faptul că acești **enfants du paradis**, înainte să iasă din paradis, se dăruiau numai emoției. Singura emoție care exista era abandonarea, dăruirea, iubirea. Așadar, emoția primară, originară, emoția-sursă este acest tip de emoție. Toate celelalte emoții care ar mai exista pe lume ar putea să fie „făcute” de către actori, cu condiția ca această primă emoție să existe în ei. Pentru mine este totdeauna hotărâtor, când văd un actor, dacă el poate să iubească, să se dăruiască, dacă este un pasional. Și dacă nu e... actoria lui nu mă convinge prea mult. Artiștii sunt oameni de o pasiune evidentă și această pasiune evidentă este în adâncul ființei, nu neapărat în conduita lor. La un moment dat al vieții mele, am învățat să deosebesc acești oameni de alții. De exemplu, la **Pericle** am lucrat cu o actriță de la care nu reușeam să scot nici o emoție. După multe jocuri psihologice, am întrebat-o: „Tu ai avut copii?” „Da.” „Și a fost dureroasă nașterea?” A spus „da”. „Și ai țipat?” Și-a spus „nu”. „De ce?” „Pentru că n-am vrut să-i deranjez pe ceilalți.” Va să zică, n-a țipat la nașterea copilului pentru că n-a vrut să deranjeze. Și deodată mi-am dat seama de un lucru fatal: această emotivitate ne deosebește. Actorii care sunt emotivi – acești actori **țipă**. Este un țipăt emotiv complet, este o necesitate... de a se întâlni, de a se iubi, de a se atinge. Și emotivitatea este importantă nu neapărat la nivelul acțiunilor de scenă pasionate, ci la cel al acțiunilor de scenă banale. Asta e radical, în teatru. Nu mă interesează ca indivizii care joacă în **Romeo și Julieta** să se prefacă îndrăgostiți, mă interesează că individul care spune „cafeaua este pe masă, domnule” **plânge**, fiindcă acel „cafeaua este pe masă, domnule” este acțiunea lui principală în acea zi, este forma lui de compătimire și de generozitate. Poate că e minimă, poate că nu e nimic, dar, în existența lui, este esențială.

DOMNICA ȚUNDREA GHEORGHIU

Scenă din *La țigănci după Mircea Eliade*; regia: Alexander Hausvater (Odeon)

