



Alexander HAUSVATER:

„Eu nu pot să repar arta de viață”

O prezență inedită în peisajul teatral românesc: Alexander Hausvater este dintre regizorii care montează la noi și care nu au nici o legătură cu școala românească de teatru. Despre formația sa culturală, despre felul dezinhibat în care ne vede pe noi și cultura română, despre felul cum se raportează la marile curente de gândire teatrală, despre el, în definitiv, despre toate acestea am stat de vorbă într-o sâmbătă dimineață, la el acasă, la o ceașcă de cafea turcească, sub ochii curioși ai măștilor africane.

Liviu Ornea: *Îți propun, pentru început, să te definești din punct de vedere cultural: cum te-ai format, ce modele recunoști, ce mentori ai avut, dacă ai avut, cum te raportezi la marile curente de idei din regia contemporană.*

Alexander Hausvater: Cum știi, mi-am petrecut copilăria în România. Vedeam foarte mult teatru, mergeam de două ori pe săptămână: întotdeauna duminica și într-o altă zi, mersul la teatru era un ritual în familia mea. Am și jucat într-un spectacol la „Municipal”, chiar cu d-na Bulandra. Tata mă obliga nu doar să văd, ci să gândesc asupra a ceea ce vedeam, ținea să discutăm și să îi explic ce am înțeles: așa am învățat că un spectacol trebuie descifrat, decodat și în timpul

reprezentației, și după aceea, la rece. Cum în anii aceia limbajul dublu era la ordinea zilei, am înțeles repede că ceea ce se întâmplă pe scenă era un fals realism, era doar un pretext pentru o altă realitate, mai profundă, ascunsă în spatele sunetelor, a imaginilor, al cuvintelor. Pe de altă parte, tatăl meu a făcut multă închisoare, în familia mea comunismul era total respins, iar salvarea era, am înțeles când am crescut, în lumea ideilor: se mergea la teatru, la concerte, prietenii se adunau și se discuta despre cărți, despre teatru, despre muzică, era o viață intelectuală, creativă extrem de intensă, așa cum nu cred să mai fi întâlnit în viața mea de mai târziu. Se făceau petreceri, pregătirile durau și luam parte la ele. Totul avea și o conotație sexuală și poetică pe care o percepeam, difuz, dar o percepeam. Există un soi de libertate. Asta nu-i nostalgie, sunt faptele. Dragostea pentru teatru era expresia cea mai fidelă a acestei existențe duble, ascunse, pe care o duceam. Asta a fost prima mea lecție de teatru: nu e vorba de re-creare a vieții, ci de crearea unei vieți noi, care nu a mai fost trăită, dar care ar fi putut fi trăită.

L.O.: *Vrei să spui că asta nu e o idee la care ai ajuns prin studiu, prin cultură, ci ți-ai format-o oarecum intuitiv?*

A.H.: Absolut. E o idee pe care subconștientul meu de copil a primit-o, a reținut-o și pe care, apoi, sigur, când am început să studiez, am putut s-o pun în cuvinte. Dar această lecție inconștientă e mai profundă decât orice lectură din Brecht, sau din Artaud, sau din oricine vrei, pentru că teatrul este, înainte de orice, o experiență de viață, nu una tehnică sau imitativă. Un om de teatru nu se poate forma pe lângă un meșter, de aceea în teatru nu există meșteri. Revin, deci: prima mea idee despre teatru, pe care am adâncit-o apoi, în Israel, a fost necesitatea căutării în spatele convențiilor lingvistice, vizuale, muzicale a unui alt adevăr al cărui cod trebuie recunoscut de public: acesta trebuie să știe că vede Molière, dar că e vorba despre altceva.

L.O.: *Experiențele teatrale din București au fost întrerupte o dată cu emigrarea în Israel. Ce a urmat?*

A.H.: În Israel am cunoscut două forme teatrale complet diferite. Există Teatrul Național „Habima“ unde se făcea un teatru foarte clasic ca formă, dar, de fapt, experimental. Îți explic imediat. Prin anii treizeci, Teatrul Evreiesc din Moscova s-a spart în două: o parte a continuat să joace numai în idiș și s-a transplantat în America, la New York, pe 2nd Avenue, ceilalți au format la un moment dat Teatrul „Habima“, de limbă ebraică. Și au emigrat în Palestina anilor treizeci, devenind teatru național în 1948. Actorii de la „Habima“ lucraseră cu cei mai mari experimențiști ai vremii noastre, cu Vahtangov, cu Tairov, cu Meyerhold. Îi interesau marile teme evreiești, marile mituri, ca *Dybuk*, sau *Golem*, de aici clasicismul, dar regizorii aceia erau, în primul rând, experimențiști: nu veneau cu idei preconceptuate în laborator. Singurul dat era legenda, dar pe aceasta o tratau în fiecare moment ca și cum ar fi re-creat-o în fața ta, ca și cum ea nu ar fi existat înainte de întâlnirea cu publicul, și asta se făcea în maniera dinamică a lui Vahtangov sau Meyerhold, e vorba de găsirea dublului personajului etc. Am înțeles imediat anumite funcțiuni teatrale pe care le căutau: îi interesa socio-politica, revoluția bolșevică neterminată, gândirea lor teatrală era o revoltă creatoare. Când au intrat în secolul XX, rușii, pe care eu i-am înțeles numai prin lucrul la „Habima“, nu aveau nici un fel de model teatral. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, teatrul era făcut, la ei, de nobili care aduceau piesete vesele, de bulevard de la Paris și-și puneau iobagii să joace: aceștia aveau darul vorbirii, al cântului, al mișcării, au fost primii lor actori. Nu exista o formă teatrală. Așa că, în anii douăzeci, cei care lucrau cu „Habima“,

nu recreau vreo formă teatrală, ci chiar o creau, era și o lecție de viață. Asta a fost a doua mea lecție de teatru: când faci teatru, crezi de la zero. Dar mișcarea aceasta de la „Habima“ era paralelă cu o alta, complet diferită. E vorba de teatrul făcut în unitățile militare: fiecare avea o companie de teatru unde puștimea, soldații scriau, recitau și jucau pentru soldați. Era o creație în preajma morții, pentru că se și murea în timpul spectacolului. Nu era o reflecție asupra morții, ci o creație în vecinătatea nemijlocită a morții. Umorele și scriitura în sine erau secundare, important era faptul că niște oameni jucau pentru alți oameni care mâine vor muri. Iar ceea ce a rămas în puștiul din mine din această experiență, este ideea unui teatru ca experiență necesară, ultimă, ca mijloc de supraviețuire, nu ca joc al aparențelor. Actul teatral trebuie să fie o reflecție a acestei banalizări a morții, a acceptării ei totale, a anulării noțiunii de eroism. Cum se naște umorul, tragicul într-o asemenea situație? Tragic nu e că cineva moare, ci că altul rămâne fără dragostea celui mort. Absurdul unei asemenea vieți, istoria țării asteia mi s-au părut mult mai teatrale decât orice gândire teatrală de la greci încoace.

Ceea ce încerc eu să-ti spun este că, deși eram, și sunt încă, un cititor împătimit și un mare iubitor de teatru, viața, istoria, societățile în care am trăit m-au afectat mult mai mult decât anumiți autori care, până la urmă, când s-au confruntat cu viața obiectivă, cu istoria și cu moralitatea, au rămas repetenți. În 1953, în timpul revoltei de la Berlin, Brecht le răspunde muncitorilor care vin să se adăpostească în clădirea teatrului Berliner Ensemble, „Suntem ocupați, repetăm *Antigona*“. Sau Stanislavski, care nu intervine la Stalin pentru un actor al lui ca să nu pună în pericol teatrul. Eu nu pot să separ arta de viață.

L.O.: *Hai să nu intrăm pe teren minat. Ce a urmat după Israel?*

A.H.: Irlanda. Am făcut un master despre John Millington Synge, un autor irlandez de pe la începutul secolului XX. Ideea lui a fost că literatura irlandeză poate fi revitalizată numai prin revitalizarea dialectului, a limbii reale a Irlandei, celtica. Așa că a mers prin țară, prin insule, ca să asculte limba vorbită. Și a creat în piesele lui o limbă nouă, anglo-irish, cu un alfabet diferit. Împreună cu Lady Gregory și cu Joyce, el a creat în 1907 Teatrul Național Irlandez, The Abbey Theatre. Eu, mergând pe urmele lui la Trinity și în insule, mi-am dat seama de puterea incredibilă a mitologiei, a culturii orale, am înțeles necesitatea improvizației. În Irlanda, oamenii de la țară povestesc, inventează, nu practică mitul, îl creează, și nu ca să devină faimoși, bogați, ci pentru că asta e singura formă de înțelegere și comunicare pe care o cunosc. Dacă eu merg în sat și spun că l-am văzut pe balaurul cutare, toți acceptă cu naturalețe. Înseamnă că o întreagă societate se desparte de realismul obiectiv strict și conviețuiește cu ficțiunea, cu ceea ce noi numim imaginație. Formulele religioase fac parte din cotidian, nu există linii de demarcație între aici și acolo, între vis și realitate, între posibil și imposibil. Asta m-a făcut să înțeleg că acțiunea teatrală se află în orice om, nu neapărat în actorul profesionist. Așa că, atunci când m-am dus în insule să fac *Năzdrăvanul Occidentului* de Synge, cu pescari, cu fermieri, cu țărani analfabeți, nu am încercat să-i determin să-și asume o nouă realitate, „ia imaginați-vă cum jucați cutare scenă“, nu, am încercat să-i plasez în realitatea pe care o cream eu, să-i fac să reacționeze ca și cum ar fi fost vorba de o nouă întâmplare din viața lor. Totul se petrece în cadrul experiențelor tale umane, nu devii altul, ci îți îmbogățești experiența. Și am constatat că ei deveneau mai clari, mai concisi, mai direcți decât actorii profesioniști, pentru că nu aveau nici o îndoială că

ceea ce spuneau era real: dacă cineva îi întreba „Ce ai făcut marți la ora 18“, ei spuneau „L-am omorât pe Sean pentru că ăsta a vrut să-mi ia fata și d-aia l-am omorât“. Doi dintre ei chiar au fost arestați pentru că au povestit într-un bar cum l-au omorât pe Sean, era să li se facă proces. Am înțeles necesitatea ștergerii granițelor, a urcării pe un alt palier, a ducerii fiecărui gest oricât de banal la nivelul legendei, a convențiilor mitologice: atunci nu mai există banalitate, orice gest se umple de semnificație. Bem cafeaua asta de trei-patru ori pe zi, ani de-a rândul, dar pe scenă, dacă bei cafeaua, trebuie să fie ca prima oară, sau ca ultima oară, nu există rutină. Noi prindem numai acele simboluri care sunt la granița cu eternitatea, cu tragedia, care presupun schimbarea. Acesta e punctul cel mai important: orice gândire teatrală trebuie axată pe schimbare, pe revoltă, pe mișcare, pe transformare, chiar pe contradicere. Trebuie să poți fi altfel, invers decât erai. Am predat în Nicaragua un curs în perioada sandinistă. Spectacolele din vremea aceea erau de propagandă, desigur, dar inoculau oamenilor și o gândire mitică, le spuneau că fiecare are locul său în istorie, că trebuie să acționeze. Și oamenii, care veneau într-o seară la teatru, puteau fi atacați în seara următoare, totul se schimba dramatic. Teatrul trebuie să îndemne omul ca, după spectacol, să participe la ceva mareț, dincolo de limitele sale.

L.O.: *Experiența aceasta e, oarecum, legată de cea israeliană, din armată?*

A.H.: Oarecum, dar practică în altă limbă, în alt context. Ca să rezum: Da, i-am citit pe toți marii regizori, dar am fost influențat mai mult de situații, de țări, de culturi, de o anumită gândire istorică, decât de reflecția despre teatru a unui anumit autor. Cred că fiecare își creează propriul teatru și e întotdeauna o greșală monumentală să pui numele unui creator pe o mișcare teatrală. E o greșală monumentală să spui „ăsta e brechtian“, când nici chiar teatrul lui Brecht nu e brechtian: o poveste cu o mamă căreia îi moare copilul în timpul războiului, sau una cu două mame care se luptă pentru un copil, toate sunt emoții, sunt universale, numai sărăcia limbajului nostru și nevoia de analogii le face „brechtiene“.

L.O.: *Totuși, cine vede spectacolele tale, e tentat imediat să te raporteze la Artaud. E doar o întâmplare? Tu nu te recunoști defel într-o asemenea aperiere?*

A.H.: Pentru mine, a raporta un spectacol la cineva, la un mare gânditor, sau scriitor, înseamnă a nu vedea spectacolul. Nici în lumea ta nu ai două cifre la fel, chiar dacă se împart la fel la doi, sau la trei, e ceva care le deosebește și altceva care le unește. Ceea ce mă interesează este spațiul cultural, ca un aer pe care îl respirăm tot timpul și care transpare în procesul creației, nu te poți detașa de ceea ce ai citit, văzut, trăit. Eu am văzut milioane de spectacole: eram director de festival în Canada și vedeam sute de producții. De m-ai întreba dacă în piesa asta fac ceva de care îmi aduc aminte, aș spune nu. Când vreau să fac o piesă, când întâlnesc pe cineva, piesa, acel om devin parte a repertoriului meu interior. Dacă ceea ce-mi spui tu îmi provoacă o reacție și o folosesc într-un spectacol, când o pun în scenă nu-mi amintesc că vine de la tine. Ceea ce fac în mod conștient este să dau spectatorului meu senzația continuității: aș vrea ca el să vadă în spectacolul patru ceva ce a existat și în spectacolul trei. Asta aș vrea, lucrurile de bază să rămână neschimbate, să-ți dai seama, la sfârșitul unei vieți, că ai văzut piese diferite, dar care sunt capitole ale aceleiași cărți. Dar nu poți s-o faci conștient.

L.O.: *Înțeleg: abia ulterior, reflectând poți decela anumite impulsuri subconștiente. Și totuși, subconștientul tău nu te împinge niciodată să lucrezi ca Ariane Mnouchkine, de exemplu.*

A.H.: Ariane Mnouchkine are, în paralel cu arta ei, și o altă agendă. Și tocmai acea agendă e cea care o singularizează. Eu am văzut-o în anii șaptezeci și mi se pare de necrezut că ea perseverează în acest idealism, o admir foarte mult pentru asta. E o moralistă și o mare artistă.

Oricum, e greu pentru mine, cu viața mea de hoinar, să-mi dau seama care-mi sunt rădăcinile creației. Totuși, dacă mă tot împingi, aș arunca niște nume: Meyerhold, fără nici o discuție creatorul de teatru cel mai important; apoi oameni ca Artaud, Craig, Grotowski, Antoine care a creat un realism revoluționar... dar și orientalii, japonezii, Opera din Pekin, dansul indian, păpușile balineze etc.

L.O.: *Îmi spuneați, la începutul discuției, despre suferințele îndurate de familia ta sub comuniști, și totuși juri numai pe Meyerhold și cuvântul „revoluție” apare foarte des în discursul tău.*

A.H.: Eu nu m-am definit ca anticomunist. Sunt un om care gândește și mai sunt și plin de contradicții. Ți-am vorbit despre paradoxala libertate pe care o trăiam sub comunism: dacă nu ar fi existat acel regim, ai mei și prietenii lor, oamenii ca ei, nu ar fi creat. Atenție, nu era o minisocietate evreiască, așa era toată lumea. Iar apoi, ajung în Israel unde, în anii șaptezeci, toți sunt de stânga și manifestă împotriva Americii și a războiului din Vietnam, iar eu nu puteam striga „Jos comunismul!”. Oricine a trecut prin universitate în anii aceia a trecut și prin marxism. Eu nu puteam, aș fi vrut, dar nu puteam. Revolta mea s-a materializat în Israel prin susținerea cauzei arabilor. Eram în de partea arabilor și mergeam la o școală protestantă. Nu pot spune că am ales să fiu așa, dar unele lucruri le-am făcut conștient. Când am ajuns în Israel și i-am spus tatei că vreau să merg la școala protestantă, singura școală creștină de acolo, m-a întrebat de ce și i-am spus „Pentru că eu o să călătoresc”. Sigur că nu asta era, dar am făcut-o. Evreii ortodocși atacau școala și cine îi apăra pe creștini? Eu. Cine era cel mai bun la Scriptură? Eu. De aceea le spun actorilor: creația trebuie să fie o contrazicere. Puterea de a contrazice esența vieții tale dintr-un anume moment duce la o mai mare încărcătură umană. Dacă nu descoperi cealaltă parte a identității tale, dacă rămâi la partea vizibilă, experiența care are loc între noi nu e teatrală.

Dar lasă-mă să termin cu creatorii de teatru în care cred. Cum aș putea să nu-ți vorbesc despre acest fenomen al naturii care rămâne o enigmă extraordinară, omul care se numește William Shakespeare. E aproape imposibil de înțeles cine e, unde a trăit, dacă a trăit. Iei orice piesă a lui și o descoperi în fiecare zi din nou. Shakespeare este fenomenul de bază al teatrului. Cine spune „Shakespeare este”, ar trebui împușcat. Shakespeare ești tu, nu e doar contemporan cu noi, se mișcă prin noi, evoluează o dată cu noi. În *Hamlet*-ul meu din Canada nu exista duhul tatălui. Hamlet se deghiza în fața unei oglinzi enorme, stătea cu spatele la public, jumătatea din față era mascată și făcea două voci, când întorcea capul era tatăl, juca pentru ceilalți, crea. Era jucat de unul dintre cei mai mari pianiști din Canada, era și actor. Făcea *To be or not to be* la pian, pentru că Hamlet își creează în fața noastră nevrozele. Când faci Shakespeare înțelegi că trebuie să abandonezi tot ceea ce știi despre el. Cea mai bună școală pentru Shakespeare e ignoranța, uitarea completă a altor spectacole. Poți acumula o viață întregă teorii și mitologii shakespeareiene, dacă nu uiți totul când începi să lucrezi, Shakespeare nici nu se uită la tine.

Foto: Florin Eșanu



L.O.: *Cu tot acest bagaj cultural complicat, cosmopolit și contradictoriu, ce știi despre literatura dramatică română? Te interesează în vreun fel? Caragiale, în particular, îți spune ceva?*

A.H.: Eu am citit această literatură după ce am terminat universitatea, cu mintea unui om matur care citește literatură, nu literatura țării sale. Am citit Caragiale în franceză, am citit Cioran și Eliade și Ionesco tot în franceză, nu în română. Pe de altă parte, trebuie să înțelegi că a fi artist în America de Nord, născut în România (cu capitala la... Budapesta, cum știe toată lumea!), țară complet necunoscută, te pune într-o situație foarte ciudată. O viață întregă, peste tot, mi s-au pus întrebări, am simțit un fel de agresivitate, de neînțelegere, respingere față de situația mea de "născut în România" care m-a tot forțat la defensivă.

L.O.: *Aveai impresia că ți se pune în cârcă ceva ce nu-ți asumaseși?*

A.H.: Ceva ce nu cunoșteam. Dar apoi mi-am dat seama că, de fapt, apărăm ceva ce cunoșteam: acea societate despre care ți-am vorbit deja, acei oameni extraordinari care mi-au marcat copilăria, care îmbinau anticomunismul cu actul de cultură. În mintea mea, pe ei îi apăram. Iar ei nu erau ghidați de Eminescu. Când am început să citesc clasici români, n-am făcut-o ca un elev român care nu are nici o șansă ca, vreodată, în viața lui, să aibă o părere obiectivă, a sa, despre Eminescu, sau despre Caragiale, pentru că încă înainte să știe să citească i se spune că sunt genii, le vede pozele pe bani. La fel se întâmplă și cu Shakespeare și cu Molière și cu Pușkin la ei acasă, sunt eroi culturali. Pe când eu i-am citit pe scriitorii români la fel cum i-am citit și pe ceilalți, interesat doar de ceea ce au ei universal, de ceea ce pot spune oricui, nu numai celor care vorbesc românește. Și, în multe cazuri, nu mi-am descoperit nici o afinitate cu eroii ai literaturii române care nu aveau impact universal. La întrebarea „De ce nu e apreciat peste tot Eminescu, sau Caragiale“, românii îmi dădeau un singur răspuns: „Nu e bine tradus“, care nu m-a satisfăcut niciodată. Uite, când predam la universitate, în Canada, și am întrebat studenți canadieni care sunt poeții lor favoriți, cinci mi-au spus Mickiewicz: îți stă mintea-n loc, nu aveau nici o legătură cu polona. Pur și simplu au dat peste o traducere din acest poet și le-a plăcut. Se traduce mai ușor din polonă? Nu cred. Vrei să vorbim de Caragiale? Am luat unele piese ale lui și mi-am zis că cel mai bine ar fi dacă aș face una dintre ele mergând pe ideea că noi, canadienii, nu înțelegem. Am luat o piesă a lui Caragiale și am încercat să o vând, la radio, la teatre: n-am reușit. Provocarea a fost cu atât mai mare, pentru că ei o respingeau ca pe o scriere slabă, minoră. Și cu cât mă refuzau, cu atât încercam să explic și să-i conving prin prisma spectacolului care se putea face, prin punerea în valoare a teatralității. În treacăt fie spus, nu cred că, în ce am văzut eu, teatralitatea lui Caragiale a fost atinsă, poate într-un singur spectacol cu *O noapte furtunoasă* al lui Alexa Visarion. Există la Caragiale o solitudine, o lipsă de dragoste, o fragilitate, o neputință de comunicare, de umanitate, e un fel de tăcere. Speram să pot crea o societate pe care ei s-o înțeleagă prin exotismul ei, dar care, mi-am zis de la început, e o societate bună, nu rea. Nu urâtă, nu marginală, nu de bătărași, dar o societate ideală, pentru că numai o societate ideală își poate permite să apară pe dos decât e. Refuzul a fost total, am fost iritat și am rămas frustrat pentru că nu am putut să le arăt lor și să-mi descopăr mie geniul lui. Într-o zi, lumea îl va descoperi pe Caragiale și el va fi plasat unde îi e locul între geniile umanității...

L.O.: *Geniu în care tu crezi?*

A.H.: În primul rând, nu sunt sigur că eu îl înțeleg pe omul Caragiale care a fost prea mult pătat de multele spectacole care s-au tot făcut. Ca să înțelegi un

autor, trebuie să te cufunzi în eul lui, să-i găsești puritatea, fragilitatea, vulnerabilitățile. Nu sunt sigur că acum îl înțeleg, dar sunt sigur că, dacă vreodată îl voi face, atunci am să-l înțeleg.

L.O.: *Nu ai fost tentat să-l faci în România?*

A.H.: Nu, au fost propuneri, dar nu: fiind un autor atât de cunoscut, există deja un orizont de așteptare osificat, lumea vrea să vadă ceea ce știe. Nu se dorește cunoașterea, înțelegerea acestui om visător, frustrat care s-a autoexilat. Frustrarea aceasta se vede bine în nuvele. Situația lui Caragiale aici e la fel cu cea a unui cântăreț celebru căruia nimeni nu vrea să-i asculte ultima melodie, i se cere să le cânte tot pe cele cu care s-a lansat. Nu se poate lupta împotriva acestui curent în România. M-ar interesa să fac un Caragiale în afară, în altă limbă și să-l aduc în România.

Dar, revenind la întrebare, ce știu despre cultura română, sigur că am citit masiv, însă cultura română nu e doar cea scrisă, se produce zilnic, e și cultura populară, e televiziunea, fotbalul, strada: bună, rea, acest fel de creație face parte din cultura română. Nu e o deviere. De altfel, când citești Camil Petrescu, vezi că la fel era și în anii douăzeci, treizeci, nu e mare diferență. Aud prea mult că ar fi un ecart între „cultura mare” și ceea ce se întâmplă azi. Eu nu văd așa lucrurile. Fiecare realitate istorică are contribuția culturală care trebuie descifrată și înțeleasă. Manelele, cele atât de hulite, sunt cultura de azi. Și înainte de a le repudia, hai măcar să le ascultăm.

L.O.: *Mă rog, o parte a culturii de azi.*

A.H.: Eu o spun în sens pozitiv! Acceptă creația aceasta, nu spune „nu e cultură”, „e inferioară lui Eminescu”: când mănânci salată, nu o compari cu tocănița. Eminescu e altceva, nu trebuie (și nu poate fi, ca orice creator adevărat) comparat cu nimeni altcineva, dar nu e, neapărat, incompatibil cu manelele.

L.O.: *Bine, dar tu, când i-ai întrebat pe studenții canadieni ce poet preferă, le-ai cerut, implicit, să facă o ierarhizare.*

A.H.: Nu, poate n-am fost clar. Eu i-am întrebat ce poet citesc, nu ce poet preferă. Iar ei nu mi-au spus că Mickiewicz e mai bun decât Shelley, ci că le place. Mania asta de a compara este profund anticulturală. Am văzut deunăzi la televizor un om de o mare cultură care vorbea cu doi oameni fără cultură... Păi, decât să utilizezi cultura astfel, mai bine să nu o ai.

L.O.: *Eu n-am văzut emisiunea, dar am citit articolul lui Pleșu din Dilema Veche, te întâlnești cu opiniile lui.*

A.H.: Bravo lui. Dacă prin cultură nu devii mai uman, mai generos, mai deschis, înțelegător față de ceilalți, atunci e inutilă. Americanii vorbesc despre „pop culture” și legitimează orice formă de creație. Chiar dacă mie nu-mi plac manelele, când fac un spectacol trebuie să țin seamă că spectatorul meu le cunoaște și ele au un impact în subconștientul său.

L.O.: *Dacă tot ai reușit să mă cobori din sferele înalte în care speram să te așin, spune-mi, te rog, cum privești teatrul de amatori.*

A.H.: Mă interesează foarte mult. Și sunt sigur că atunci când spunem „teatru de amatori” ne gândim la lucruri diferite. Pentru mine e ceva feeric: mi se pare minunată o societate în care medici, avocați, muncitorii unei companii, sau mai știu eu cine, după serviciu, joacă teatru. Mă interesează creativitatea omului de rând, și pentru că e o parte esențială a omului modern, și pentru că îmi vorbește despre un nou tip de public: unul care vrea să participe, care știe să aprecieze mai bine efortul actorilor, pentru că și el a încercat. Teatrul e o experiență de viață, dar el începe atunci când o femeie se machiază, atunci

când tu, ca profesor, joci un rol în fața studenților. Teatrul de amatori nu e o coborâre, ci o etapă necesară.

L.O.: *De fapt, tu nu ești interesat de teatrul de amatori ca fenomen în sine, ci numai ca pregătire pentru „teatrul mare“.*

A.H.: E și un fenomen în sine. În decembrie, am fost în Canada să văd un spectacol de cabaret făcut de fiica mea Alyona cu niște colegi, teatru de amatori, deci. Maică-sa nici n-a vrut să audă, „amatori, prostii“. Eu m-am dus și m-am simțit foarte bine, am văzut ceva imposibil de văzut la profesioniști, ceva imperfect, dar ingenuu și făcut cu toată dăruirea și bucuria. Teatrul de amatori nu trebuie comparat cu cel profesionist, este altceva, are locul și rolul său social și cultural.

L.O.: *Bun, am înțeles. Ți propun să schimbăm acum registrul și să revenim la o chestiune mai personală. Și, pentru că tocmai ai terminat de lucrat Anne Frank, aș vrea să-mi vorbești despre evreitatea ta, despre eventualul rol pe care îl joacă în felul cum te raportezi la teatru, în alegerea temelor spectacolelor tale. Accentuez că ceea ce mă interesează este evreitatea, nu „israelianitatea“.*

A.H.: Conștiința mea evreiască este foarte profundă. Din păcate, singura zonă în care mi-am afirmat-o mereu este Holocaustul. Am fost și rămân preocupat de acest fenomen. E, pentru mine, o sursă de inspirație mai fecundă decât *Iliada*. Cele șase milioane de victime sunt tot atâtea povești, vieți trăite și netrăite, trăite înainte de gazare, trăite cu acceleratorul în clipele dinaintea morții. Ceea ce mă obsedează este șansa, opțiunea pe care o ai să te schimbi, să devii mai bun, să-ți realizezi potențialul uman, să-ți înfrânghi limita, și care lor le-a fost luată în acel moment al gazării. Cel mai tragic gest uman este violarea inocenței unui copil. Iar povestea lui Anne Frank este universală, i s-a întâmplat ei, dar ți se întâmplă și ție. Din păcate, nu înțelegem că vina Holocaustului este universală, nu numai a unuia cu o jumătate de mustață. Povestea Annei Frank este exemplară pentru că vorbește despre stratul cel mai profund al umanității noastre. Brecht are o poezie în care spune cam așa: „Nu ai făcut nimic când ți-au luat colegii de birou, nu ai făcut nimic când ți-au luat vecinii de palier, nici când ți-au luat tatăl și mama, nici când te-au arătat pe tine. Nu va rămâne nimeni să stingă lumina după tine.“ Pentru mine Holocaustul nu e un fenomen istoric, ci unul care are loc zilnic. Iar spectacolul meu nu este despre o fetiță evreică, ci despre creativitate ca formă de supraviețuire. Nu povestea ei punctuală e în prim plan, nu istoria, ci felul cum fetița asta transformă, cu ingenuitate, experiența existențială în experiență artistică. Prin prisma Holocaustului am înțeles eu și mitologia evreiască, dar nu m-a interesat niciodată limitarea gândirii umane la caste religioase și, mai ales, insistența asupra anumitor fenomene ca fenomene pur evreiești.

L.O.: *Dar, cel puțin aici, ai făcut Teibele.*

A.H.: Cunosc, dar nu mă interesează acea parte a literaturii evreiești cu funcție propagandistică. Miturile mă interesează prin ceea ce au universal. Nu numai pentru evreu, pentru orice om, supraviețuirea este motivația supremă. Cuvântul „evreu“ nu are mare semnificație pentru mine. Nu mă simt apropiat de cineva, nu mă identific cu el numai pentru că este evreu, ca și mine. Putem avea ceva în comun numai datorită umanității noastre. Eu devin apărător al evreismului numai când sunt înconjurat de rasiști antisemiți.

L.O.: *Revin la teatru. În multe dintre spectacolele tale (am văzut o parte dintre cele puse aici), actorii se văd mai puțin decât trupa. Faci asta programatic,*

pentru că te interesează lucrul cu o trupă sau pentru că nu găsești actori puternici, individualități?

A.H.: Nu mă interesează altă formă de teatru în afara teatrului de trupă. Spectacolele în care un actor spune ceva și, la sfârșit, publicul aplaudă, nu-mi spun nimic. Aș vrea ca după un spectacol al meu să poți spune că ai văzut o trupă și, în același timp, indivizi cu personalități diferite și că fiecare s-a detașat cumva, ți-a spus ceva. Visez actori cu formă variabilă, care se pot topi în trupă fără a-și pierde individualitatea. Dacă vezi numai trupa și nu remarci actorii, n-am reușit. E foarte, foarte greu de realizat. Cred că s-a făcut într-un singur spectacol în istorie: în *Revizorul* lui Meyerhold. Personajele unui spectacol evoluează într-o lume. De aceea e importantă trupa. Nu poți face *Hamlet*, dacă nu înțelegi lumea lui Hamlet. Lumea, colectivitatea este principalul element al teatrului, din ea iese personajul care face și nu face parte din ea. Înainte ca povestea lui să înceapă, Oedip este unul ca toți ceilalți, el se transformă în timpul spectacolului și asta trebuie să se vadă, să se simtă în spectacol: nu poate exista povestea dacă el este, de la început, un erou. Nu știi dacă pot obține asta lucrând cu un grup de actori doar patru săptămâni, pentru că se ajunge la așa ceva numai prin antrenament, cantonament, lucru cu același grup de actori. E un grup de actori la Teatrul Național din Iași cu care am făcut trei-patru spectacole și parcă începe să se lege, va fi interesant să fac *Salomeea* lui Oscar Wilde tot cu ei. Oricum, în România e greu de făcut așa ceva și pentru că înseamnă să ceri actorilor, teatrului în care vii să se adapteze în timp foarte scurt (de unde cantonament?) la ceva cu totul nou, în contradicție cu ce au făcut ei până atunci. Și primul răspuns este: „Nu”.

L.O.: *Pentru că vorbim despre trupă, opera nu te interesează?*

A.H.: Ba da, foarte mult. Am și montat.

L.O.: *Aici de ce nu?*

A.H.: Le-am propus, dar nu s-a riscat. Le-am vorbit de *Porgy and Bess* și de alte lucruri inedite.

L.O.: *Ce te atrage la spectacolul de operă?*

A.H.: Mă atrage în primul rând antiteatrul inerent operei, pentru că ești limitat de timpii muzicali. Nu mai ai libertatea de a construi tăceri (ai să vezi în Anne Frank trecerile de la accelerare la tăcere), ești limitat de ritmul muzicii, trăiești cu oxigenul altuia, trebuie să construiești între două octave. Pe de altă parte, opera e complet deosebită de teatrul realist, e suprarealism: oricine vine la operă știe că e o realitate mult mai profundă și înălțătoare decât cea banală, temporală. În România, unde s-a insistat atât de mult asupra urîțeniei, asupra sordidului, în cinematograful, în literatură, în jurnalele televizate de fiecare seară, opera e cu atât mai necesară.

L.O.: *Deci convenția extremă a operei, ceea ce tu numești suprarealism, te provoacă?*

A.H.: Da, convenția este o provocare pentru mine. Faptul că trebuie să creez pe niște ritmuri date o viață care poate că există pe alte ritmuri. Și la Anne Frank este o relație între muzică și ritmurile construite de actori, de multe ori sunt antagoniste, dar le-am conceput eu pe amândouă. În fond, aceeași muzică este percepută diferit de oameni diferiți.

L.O.: *Dar nu te deranjează puținătatea, simplitatea poveștii, schematismul libretului?*

A.H.: Mă interesează să creez, să construiesc pornind de la această poveste schematică. Uite, ia *Rigoletto*. Ea se sacrifică pentru un bărbat, tatăl își omoară fiica. E o realitate enormă, de necrezut. Nu e doar un singur destin aici, nu e un personaj, nu mai are vârstă, e o lume. Trebuie să construiesc un alfabet pe care

publicul să îl înțeleagă, să-l fac să accepte să vadă o grăsană jucând Julieta și să o creadă.

L.O.: *Înțeleg că la operă accepți să crezi în plan secund. Lași nemișcată muzica, nu umbli la libret, lucrezi numai la nivelul spectacolului.*

A.H.: Nu, dacă vreau schimb ordinea, chiar și muzica. Ceea ce nu schimb e limba. Am schimbat, însă, și ritmul, am făcut un *Othello* și am pus muzica pe inspirație de jaz și rock. Sunt companii, teatre care îți permit să faci orice. Din păcate, spre deosebire de teatru, în operă nu au apărut în ultima vreme mari creatori, opere noi, spectacolul de operă se bazează tot pe lucrurile știute.

L.O.: *Totuși, de ce accepți provocarea operei, în schimb tu, și mulți alți regizori, susțineți că nu se mai poate juca Cehov, Shakespeare, fără să umblăm la text, de ce simțiți nevoia să hăcuți un text, să-l aranjați cum vreți voi și nu vă mulțumiți să faceți și acolo creație la nivelul spectacolului?*

A.H.: Pentru că altfel l-am insulta pe Cehov, așa cum îl insultă foarte mulți, l-am transforma într-o piesă de muzeu. Textul ca atare nu mai funcționează. El e o sursă de inspirație. Dacă tu ești de acord că limba însăși se schimbă în fiecare moment, de ce să dai unui așa de mare creator un aer prăfuit, de muzeu? La operă, libretul e secundar muzicii, cuvântul e utilizat doar ca suport al muzicii, libretul e parte a muzicii. În teatru e altceva. Un text de teatru e un gen complet diferit de literatură. Teatrul este un organism viu, spectacolul se bazează pe text, dar nu e text. Shakespeare a supraviețuit prin fiecare spectacol în care a fost jucat. Dacă studiezi producțiile shakespeareiene numai din Anglia, și îți dai seama de varietatea tipurilor de spectacol. *Hamlet* avea o groază de finaluri, nu murea, se căsătorea și trăia bine mersi cu Ofelia. Se căuta o formă, se experimenta. Asta asigură nemurirea unui mare artist. În *Hamlet*-ul meu am tăiat din text, am redistribuit niște monoloage, premiera a fost în 1990–1991 și lumea s-a împărțit în două, pro și contra, pentru unii era genial, pentru alții nu era Shakespeare, s-au bătut, au făcut un comitet care să discute, au fost treizeci de spectacole și, până la urmă, discuția a fost mai importantă decât spectacolul, pentru că întrebarea era, de fapt: „Ce aștepti când vii la un spectacol? Vrei un Shakespeare citit cu intonație, ca la B.B.C., sau vrei altceva?”. Din păcate, Shakespeare e încă văzut numai ca literatură. La Universitatea McGill, din Montréal, nici măcar nu exista secție de teatru, eu m-am luptat pentru înființarea ei, acolo se făcea Shakespeare numai la Litere. Lumea nu știe, dar Shakespeare însuși experimenta: venea cu o poveste, cu diferite scene pe care le plasa, apoi distribuia monoloage, pe care le avea dinainte scrise, nu aveau legătură cu spectacolul cutare, dar el era poet și voia să le bage, abia apoi urma întâlnirea cu publicul. Și schimba spectacolul în funcție de reacția publicului și a actorilor. Folio-ul lui e o ilustrare a ceea ce se întâmplă pe scenă. Shakespeare e în primul rând un actor care se uită la scenă, la costum, la ceilalți actori (rolurile feminine erau jucate, pe vremea lui, de bărbați, dar cu vocea naturală, nu ca în teatrul oriental, așa că nu putea să le pună în gură orice, trebuia să fie credibil, de aceea nu a scris tragedii feminine), nu un filosof, un poet care scrie independent de ce se va petrece pe scenă. Eu cred că monoloagele acelea extraordinare sunt scrise înaintea pieselor în care apar, „To be or not to be” nu are legătură cu *Hamlet*, „The seven stages of man” e scris înainte de *Cum vă place*. Le pune acolo fericit că a găsit gura care să le rostească. Dar de ce spune tocmai Jacques asta? Nu știu, mă depășește.

L.O.: *Îți propun să ne oprim aici, cu gândul la Shakespeare...*