

Niky WOLCZ:

„Actorul: instrumentist și instrument”

Născut în Timișoara, Niky Wolcz a absolvit IATC-ul. Actor, regizor, profesor universitar, Niky Wolcz a colaborat cu mai multe teatre din România și a jucat, de asemenea, în filme precum „Reconstituirea” în regia lui Lucian Pintilie sau „Prea mic pentru un război atât de mare” (1969) în regia lui Radu Gabrea. După emigrarea din țară a lucrat o perioadă îndelungată în Germania, unde a regizat în numeroase teatre și opere. În același timp, a fost vreme de 14 ani profesor la Secția de Teatru și Operă din cadrul Facultății de Muzică din Frankfurt, dar și la Prinzregentenakademie München, la Giessen precum și la Freie Universität Berlin. A semnat regia câtorva filme pentru postul ZDF și a colaborat ca actor cu postul SWF. Începând cu 1996, s-a stabilit la New York, unde predă alături de Andrei Șerban și Ursula Wolcz la Columbia University. În SUA a colaborat cu American Repertory Theater Boston, La Mama Theater New York, Metropolitan Opera New York, Classical Stage Company New York, Riverside Church Theater New York.

Pe profesorul Niky Wolcz l-am cunoscut în contextul prezenței sale la Timișoara, unde a susținut, în perioada 24 iulie–6 august 2008, un workshop cu actorii Teatrului German din localitate. Am participat la acest atelier din postura de dramaturg de proiect, interviul de mai jos constituind fragmente din înregistrări.

Alina Mazilu: Domnule Niky Wolcz, aș dori să discutăm pentru început despre cariera dumneavoastră universitară: ați cunoscut sistemul românesc în anii '60 din postura de student, ați predat apoi, după emigrarea în Germania, la Școala de Actorie de la Frankfurt și, începând din 1996, la Columbia University New York. Ați putea să faceți o comparație între aceste sisteme universitare?

Niky Wolcz: Asupra sistemului românesc nu mă pot pronunța, pentru că nu știu exact cum arată el acum. Pe vremea când eram student, aveam așa-numitele „master classes”, adică aveam un singur maestru la actorie pe tot parcursul școlii. În asta consta diferența de bază față de sistemul german. Acesta era principiul după care funcționa facultatea noastră. De exemplu, eu am fost în clasa lui Ion Olteanu, pe când Andrei Șerban era la Loghin. În Germania, în școlile unde am lucrat nu e așa, studenții au cursuri diferite de actorie cu mai mulți profesori, și nu mă refer la celelalte cursuri.

A.M.: Cum e la Columbia?

N.W.: Și la Columbia există mai mulți profesori, dar sunt și „master classes”, de pildă cu Andrei.

A.M.: Dacă ar fi să comparați sistemul american cu cel german, unde există diferențe?

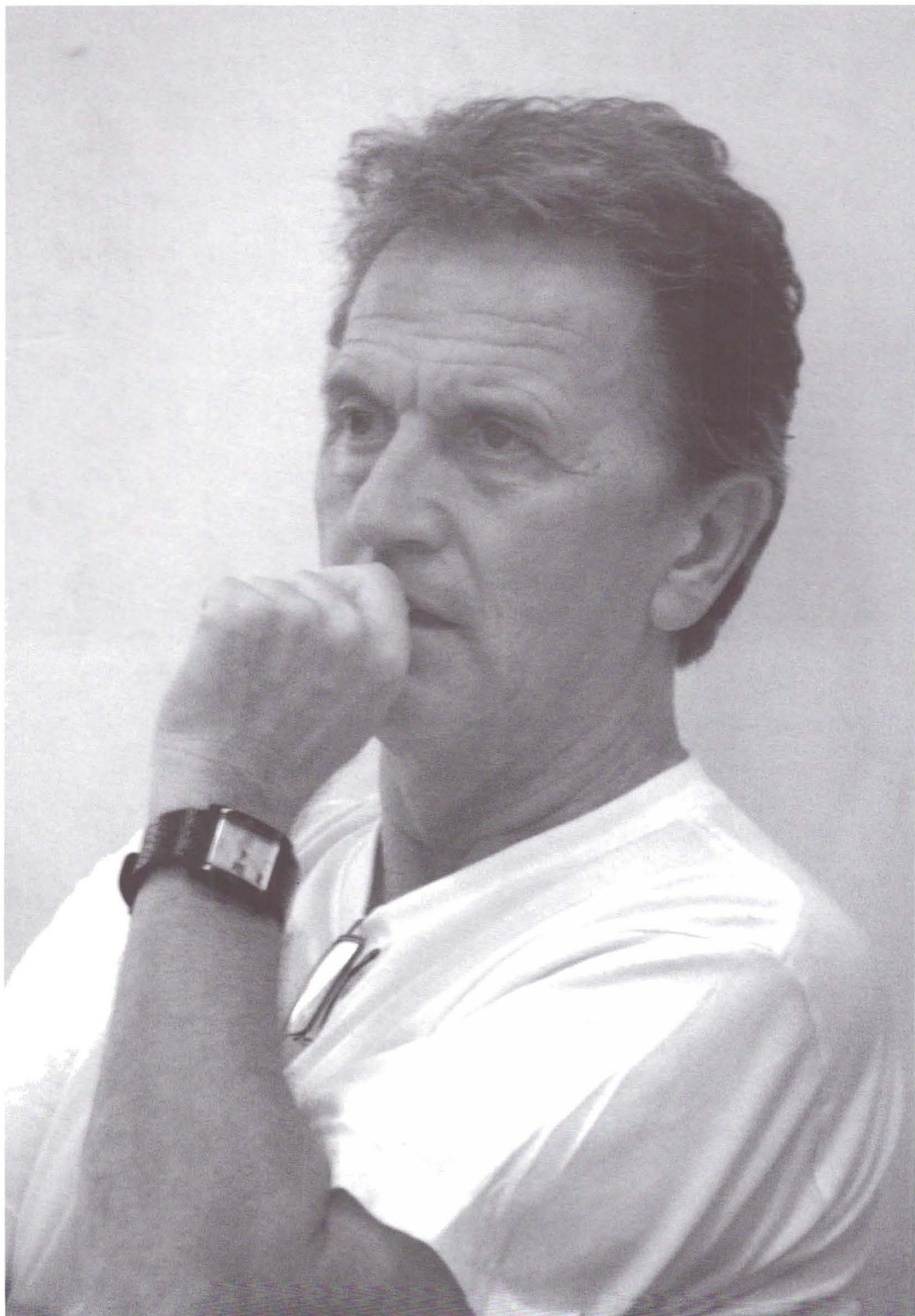
N.W.: Totul depinde de calitatea candidaților, care fac ca sistemul să apară mai bun. Actorii și studenții americani sunt mult mai bine pregătiți în momentul intrării în facultate decât cei germani.

A.M.: Am înțeles că și plătesc mult mai mult... 40.000 de dolari pe an...

N.W.: Da, cam așa.

A.M.: E enorm! Cum se descurcă? Există posibilitatea să primească burse sau doar cei înstăriți se îndreaptă spre actorie?

N.W.: Există posibilitatea de a lua un împrumut de la bancă sau de a obține burse. Școala e particulară, dar chiar și cei care trebuie să plătească pot să lucreze în timpul facultății. Există forme foarte variate de a primi burse, de a plăti, de pildă, numai primul an.



A.M.: *Cât timp durează studiile?*

N.W.: Trei ani.

A.M.: *Care sunt șansele unui absolvent de actorie în Germania față de cele ale unui absolvent în State?*

N.W.: În momentul de față, șansele încep să se apropie: în Germania, absolvenții se pot angaja în teatre subvenționate, dar locurile sunt limitate în ziua de azi – „producția” de actori e prea mare. În America sunt puține teatre subvenționate de tipul celor din Germania sau România. Există în principal teatre libere, *free lands* și orientarea e pe producții mici și pe perioade determinate. Totul e altfel structurat.

A.M.: *Care erau problemele majore ale Școlii de Teatru de la Frankfurt în anii '80-'90?*

N.W.: Totul depinde de calitatea profesorilor angajați și de cea a studenților și de prejudecățile care le aduc cu ei. Dacă un profesor care e actor de teatru caută să își impună direcția, în loc să cerceteze ce posibilități sau ce ecouri există în studenți, atunci el devine un criminal. Tendința aceasta există la mulți profesori – „fă ca mine” sau „gândește ca mine”.

A.M.: *De ce v-ați mutat în State?*

N.W.: Mai ales pentru Andrei. El a fost invitat să deschidă noua secție de actorie la Columbia University. Era, desigur, o ocazie foarte atrăgătoare de a putea să formezi o școală, să îți alegi colegii și să nu se petreacă totul la întâmplare. La Frankfurt, școala era deja formată când am început eu să predau și trebuia să te integrezi, chiar dacă aveai o anumită doză de independență.

A.M.: *V-a fost greu să vă adaptați la Columbia?*

N.W.: Nu. În plus, sistemul universitar e foarte liber, suveranitatea profesorului sau a celui care conduce o repetiție sau o clasă e într-adevăr totală.

A.M.: *Ce studenți aveți?*

N.W.: În principal lucrez cu studenții de anul întâi și doi. În anul trei, ei fac o lucrare de diplomă și au cursuri care îi pregătesc pentru viața de după absolvire. În primii doi ani au un program foarte riguros și trebuie lucrat cu toți cei treizeci și șase de studenți în clase diferite, în grupuri diferite, la proiecte diferite.

A.M.: *Ce materii se predau?*

N.W.: Actorie, scrimă, puțin dans, vorbire scenică. Au antrenamente, improvizații, monologuri, scene, acte și apoi piese întregi.

A.M.: *Câte ore lucrați în medie pe săptămână cu studenții?*

N.W.: Asta nu contează, pentru că e ca în teatru: repeți până iese. Orele sunt desigur împărțite, pentru că sunt legate de spații și de norma fiecărui profesor. În semestrul de toamnă–iarnă am obligația să fac de două ori câte trei ore pe ansamblu. Sigur, programul structurat pe ore e preluat de la alte departamente din universitate, în care profesorul merge și ține, să zicem, două cursuri de literatură comparată, ceea ce la teatru evident că nu funcționează.

A.M.: *Sunteți, de asemenea, coregraf?*

N.W.: Nu fac, de fapt, coregrafie, ci mimografie. Nu folosesc elemente de dans clasic, ca în coregrafia clasică. E, mai degrabă, coregrafie modernă. La toate coreografiile ce le-am făcut, am lucrat cu actori. Pentru ultimele două, cele realizate la Metropolitan, am angajat vreo douăzeci dintre studenții noștri. Ei au executat foarte precis, pe muzică, munca de ansamblu. În *Faust*, de exemplu, am lucrat mai ales cu elemente de biomecanică.

A.M.: *Ați lucrat atât în teatru cât și în operă: ați putea să îmi spuneți dacă există vreo diferență în modul de lucru cu un actor sau, de exemplu, cu o soprană?*

N.W.: Depinde. Cântăreții tineri, până în treizeci și cinci–patruzeci de ani sunt complet diferiți de cei mai în vârstă. Ei sunt foarte deschiși spre actorie. Unii sunt mai netalentați, însă alții sunt actori chiar foarte buni. Depinde și cât au lucrat actoricește în școală. În general, deschiderea lor pentru a interpreta roluri, nu numai prin comentariu muzical, e mult mai prezentă.

A.M.: *De ce faceți și operă?*

N.W.: Făcând operă, înveți foarte multe. Ai o restrângere în plus care eliberează alte resurse artistice, pentru că muzica nu poate fi supusă interpretării în sensul în care poți să jonglezi cu un text. Într-o operă există o structură mult mai riguroasă care se impune. E o structură care te inspiră la un alt nivel.

A.M.: *Eu am o problemă cu libretetele, pentru că mi se par naive.*

N.W.: Unele librete sunt, desigur, o catastrofă, inclusiv Wagner. Există însă și librete fantastice, *Wozzek* de Alban Berg, dar e drept că și piesa e genială. Libretetele pentru Rossini sunt excelente, pentru că sunt *commedia*, sau cele pentru Mozart – tot ce a scris Da Ponte e foarte bun, chiar dacă unele chestii sunt prea lungi. *Don Giovanni* e, de exemplu, la fel de puternic ca textul lui Tirso de Molina sau ca Molière sau Benno Besson.

A.M.: *Cum e văzut experimentul în operă?*

N.W.: La fel cum sunt văzute toate experimentele – în mod superficial, pentru că nu se poate face diferența între un experiment adevărat sau unul care riscă atunci când se apropie și desface o temă cu un anume alt interes. Or, interesul nu are voie să fie de tipul „eu trebuie să am o idee genială”... Dacă îți asumi responsabilitatea, lucrul acesta trebuie resimțit pe scenă. Experimentul nu trebuie făcut în ciuda publicului.

A.M.: *Diferă publicul de operă de cel de teatru?*

N.W.: În Germania, unde sunt teatrele de repertoriu care au opere în mod regulat, e un alt tip de public, spălat pe creier de criticii de muzică. Sunt dezorientați și se uită la lucrurile superficiale, dar mai mult dintr-un complex de tipul „nu înțeleg nimic”... Nu-i o rușine, majoritatea celor care stau la operă înțeleg cam 20% din muzică. Se poate să-ți placă doar trei arii și spui că în rest ai dormit... Rolul criticii ar trebui să fie atunci și acela de a apropia publicul, de a-l educa.

A.M.: *La marile opere prețurile sunt mult mai ridicate decât la teatru. Nu este un factor de triere a publicului?*

N.W.: Nu, în Germania, de exemplu, chiar dacă un bilet este foarte scump, e subvenționat. Deci dacă cineva vrea să meargă la operă, își poate permite asta de câteva ori pe an.

A.M.: *Pomeneați la un moment dat în discuția noastră războiul cu dramaturgii în sensul german al cuvântului „Dramaturg” (secretar literar – n.n.). Puteți să dezvoltați această chestiune?*

N.W.: Cred că din cauza conceptualizării, importanța dramaturgilor este prea mare în Germania. Se impune de la masă – care e un obiect de plastic sau de lemn – un concept care corespunde unei prejudecăți intelectuale la modă. Sunt oameni citiți, e adevărat, dar rolul determinant al dramaturgului în concepția spectacolului e prea mare. De altfel, optzeci la sută dintre regizori sunt dramaturgi – nu angajați ca dramaturgi, ci angajați, din păcate, ca regizori, dar având o gândire dramaturgică, adică foarte săracă: din momentul în care începe partea practică, lucrul cu actorii, se așteaptă ca miracolul să vină de la aceștia sau de la muzica adăugată sau, eventual, de la scenograf și atunci munca de teatru efectivă nu mai e prezentă. Spectacolul iese apoi și respectivul susține că a făcut regie...

Toată lumea spune despre Brecht că ar fi fost un regizor foarte bun. Eu nu cred asta. A fost, evident, o personalitate foarte puternică, dar, pe de altă parte, a avut și niște parteneri de lucru la „Berliner Ensemble” care erau în stare să lucreze autonom, ținând cont de cerințele lui – el a avut un dialog special cu actori ca Ernst Busch, Helene Weigel sau Ekkehard Schall.

A.M.: Care ar trebui să fie rolul dramaturgului? Eu cred că există două extreme: în Germania rolul lui este foarte puternic și are o mare influență în stabilirea repertoriului, în alegerea colaboratorilor, iar în România, dimpotrivă, secretarul literar face toată munca de rutină, caietele-program și cam atât...

N.W.: Dramaturgul trebuie să fie un partener de dialog foarte important pentru regizor și o sursă de informare pentru actori, să susțină o direcție, dar cu anume sensibilitate pentru ceea ce poate stimula fantezia actorilor. El trebuie, bineînțeles, să aibă abilitatea de a lucra pe text: să taie, să facă legături, să completeze, dacă e nevoie. La Shakespeare toată lumea taie cu foarfecele în dreapta, în stânga. Acolo e foarte important să existe și un alt tip de reflecție decât doar cel practic.

A.M.: Dumneavoastră înspre ce tip de teatru vă îndreptați cu preponderență? Commedia dell'arte?

N.W.: Nu mă mărginesc la un singur mod de a face teatru! În cazul *commediei* există o problemă: trebuie să ai actorii potriviți sau să ai timp să îi formezi pentru jocul cu mască.

A.M.: Ce e mai dificil aici decât la alte tipuri de a face teatru?

N.W.: Faptul că lipsește ceea ce lipsește în general pentru crearea unui rol, doar că în *commedia* e mai vizibil dacă nu ai claritatea intenției și imaginea perfectă asupra caracterului tău.

A.M.: Trebuie să intri practic într-un șablon...

N.W.: Șablon în sensul bun al cuvântului. Structura trebuie să rămână vie, trebuie să reînvii un șablon sau o structură.

A.M.: Ce anume face diferența între un actor mediocru și unul genial?

N.W.: Din punctul de vedere al spectatorului sau al cui? De multe ori, pentru regizor e mai interesant să lucreze cu un actor care nu pretinde că știe tot și care e maleabil. Un actor mai slab e câteodată mai deschis pentru faza de lucru. Actorul bun trebuie apucat de la alt nivel. Actorul cu personalitate foarte puternică trebuie protejat și lăsat să vină la cuvânt cu limbajul lui artistic. Dar ce înseamnă, de fapt, actor slab? Nu există actori slabi, profesia de actor începe de la un anumit standard: eu, de exemplu, cânt la vioară, dar asta nu înseamnă că sunt violonist... Sigur că în teatre există actori care doar funcționează, dar aceia nu sunt actori adevărați... e nevoie și de ei, actorul însă e altceva. Toată lumea știe să scrie, dar nu toată lumea e scriitor; multă lume știe să joace teatru – spectacolele de amatori sunt extraordinare, deși se vede că e amatorie. Acolo misterul teatrului e altul, nu jocul actorului așa cum îl înțelegem noi în teatrul profesionist.

A.M.: Ce ar trebui să facă un actor pentru a evolua, pentru a nu se plafona?

N.W.: Să continue să lucreze.

A.M.: Concret, ce?

N.W.: E foarte clar, pentru că toate obstacolele apar pe masă de la prima citire. Trebuie să faci slalom printre propriile tale obstacole și să știi să-ți transformi defectele în calități.

A.M.: La workshop-ul pe care îl conduceți acum, multe exerciții stimulează imaginația. Totul e foarte concret...



N.W.: Sigur, pentru că dacă nu e apă în pahar, e secetă. Dacă nu ai o imagine interioară la care să te referi, fie ea materială sau spirituală, nu se poate naște niciun proces. Efortul cel mai mare în teatru e să crezi pe scenă o atmosferă care să fie credibilă; nu prin decoruri, lumini și costume. Dacă crezi atmosferă doar prin aceste mijloace, lumea poate fi încântată, dar dacă actorul nu e viu și nu o concentrează, nu o focusează, totul se diluează până la urmă. Ceea ce fascinează în teatru e imaginea interioară, imaginea pe care o ai asupra caracterului care nu ești tu deloc. Ea apare doar din când în când, ca o licărire, dar în asta constă efortul nostru...

Am pomenit faptul că actorul are o natură duală: e în același timp instrumentist și instrument. Instrumentistul trebuie să își acordeze instrumentul. Acesta trebuie acordat, încălzit și trebuie să aibă un sunet rezonator de bază pentru a putea intra într-o vibrație anume. Atunci vibrația devine din ce în ce mai rafinată și efortul de a scârțâi pe corzi cu arcușul din ce în ce mai mic și mai imperceptibil, ca o pană pe coama vântului. E o muncă ce trebuie efectuată practic. Corpul trebuie să gândească, creierul nu ajunge. Imaginația nu e în creier, ci în corp.

A.M.: *Cum ați structurat trainingul de dimineață?*

N.W.: Facem exerciții pentru reflexele actricești, pentru condiție. Corpul trebuie să reacționeze în zecimi de secundă la stimuli din afară, de la partener, și să fie deschis dacă se schimbă coordonatele. E un lucru care se poate fortifica prin exerciții. Avem exerciții de schimbare a direcției, exerciții cu un partener, alt set de exerciții cu bețe, care sunt pentru antrenarea reflexelor. Există apoi cele bazate pe modele ritmice și modele dinamice, care sunt legate de schimbarea muzicii. E vorba de pași și de combinații pași-brate. Apoi sunt exercițiile preluate de la maeștri: cu unii dintre ei, cu Decroux, de exemplu, am și lucrat. La un moment dat, preda în bucătăria lui...



Exercițiile cu elemente preluate din artele marțiale sunt ușor modificate: în artele marțiale e important să lovești, pe când aici important e să țintești, să punctezi și să îți păstrezi echilibrul. Trebuie să lucrezi cu energie în ambele direcții – în față și în spate.

De Teatru Nô țin secvențele de pași, secvențele de echilibru pe ambele picioare, roppo. Dintre exercițiile de stil, aș aminti Études de biomecanică.

A.M.: Care este rostul acestora?

N.W.: Sunt pentru durerea de cap (*râde*). Ca să nu te doară capul ca actor, faci exerciții de biomecanică... De fapt, toate aceste exerciții ajută ca, la un moment dat, după ce le-ai uitat, să devii un actor deschis pentru orice. Nu există rezultate imediate specifice, diferențiate. Exercițiile sunt pentru pregătirea generală. Ceea ce fac la *workshop* e o combinație de exerciții pre-instrumentale: diferențierea în corp și în gândire, pentru că toate reacțiile apar deodată – acesta e defectul de bază al începătorului în teatru sau chiar și al celor cu experiență.

Importantă e conștientizarea. Toate greșelile trebuie integrate și poate că ele se dovedesc a fi până la urmă calități. Dacă ceva ce pare o greșeală se transformă într-o calitate, atunci procesul e just. E ca la alcătuirea unei distribuții: cum ar fi să zici „e prea mic pentru Hamlet” – acesta nu e un criteriu just, e o prostie! Sau: „e prea gras pentru Hamlet” – și asta e o prostie, pentru că Hamlet poate fi la fel de bine gras...

A.M.: Mă gândesc la acele exerciții care imaginează procesul trasului cu arcu – pentru ce sunt utile acestea?

N.W.: Toate exercițiile care se adună în secvențe sunt ca un nucleu dramatic: momentul în care pregătești săgeata să tragi, următorul moment, în care încordezi săgeata și momentul în care acțiunea pornește, constituie momente dramatice. E vorba despre o intenție care se formează cu o anumite tensiune și care pornește într-o anumită direcție că să provoace ceva. Aceasta e o secvență dramatică. Toate exercițiile au un fel de construcție, un *build-up*, iar acesta se poate compara cu construirea unei scene. Ce trebuie să aibă o scenă sau o situație de bază, pentru a fi o situație dramatică? Până nu există o situație dramatică, nu ai ce să joci. Ți se dă textul și se îmbulzesc toți unul într-altul și se calcă pe picioare. Astfel, trebuie readus totul la o structură ritmică, făcut loc pentru sens, făcută clară intenția de pornire și unde se vrea să se ajungă. Dacă între pornire și *finish* nu e niciun obstacol, nu e nevoie de teatru. Obstacolele care apar sunt aduse de personaje, de situații și de evenimente integrate. Noi antrenăm, de fapt, simțul pentru construcția dramatică.

A.M.: Există vreo legătură directă între exercițiile propuse pentru dimineața și textele pe care le-ai ales pentru partea a doua a zilei?

N.W.: Da, pentru că lucrăm la probleme fundamentale și la lucruri pre-instrumentale. Înainte de a zice „gata, hai să sărim în apă”, se fac exerciții de încălzire. Lucrurile trebuie pregătite. Calitatea și nivelul pregătirii determină dezvoltarea lucrurilor. Și după-masă tot despre pregătire este vorba, nu lucrăm în direcția unei premiere: căutăm doar posibilități, pentru că se poate juca și așa, și așa, independent de un concept, care oricum e dăunător dacă există de la început sau dacă apare prea devreme. Conceptele sunt bune doar dacă le poți înlătura la un moment dat. E bine să pornești cu un concept, dar nu e necesar să-l duci până la capăt. Avem exemplul lui Cristofor Columb, care a avut un plan foarte clar, s-a pregătit trei ani să ajungă în India și a ajuns... în America – concepția se întoarce către o viziune. Și a doua oară tot în India a ajuns și tot în America a crezut că e. Einstein nu a zis „azi nu am timp, lasă că fac mâine teoria relativității”. S-a întâmplat: el era foarte concentrat, bine pregătit pentru alt lucru și uite ce a apărut... nu a fost un simplu accident, ci a fost bine pregătit. Doar că nu știi din start ce te așteaptă. Nu ajungi întotdeauna unde premeditezi să ajungi.

A.M.: Ați avut un motiv precis pentru care ați ales aceste texte?

N.W.: *Noapte cu musafiri* de Peter Weiss și *Macbeth* al lui Heiner Müller sunt texte nemțești foarte bine structurate, foarte bune și foarte pretențioase, pentru că trebuie să lucrezi pe de o parte cu *Knittelvers*, care deși pare simplu, în realitate nu e, și, pe de altă parte, cu limbajul modern al lui Müller, aplicat însă unei teme clasice. *Mincinosul* lui Goldoni ne apropie de caracterele *commedia dell'arte*, de tipurile fixe, dar nu intrăm în detaliul de mască, pentru că timpul e prea scurt.

E important să stăpânești cât mai multe stiluri de lucru: cu cât instrumentul e mai complet și cu cât cunoști mai multe tehnici, cu atât ești mai liber să te exprimi. Poți să cânti aceeași melodie la flaut, la vioară, cu vocea sau într-o orchestră.

A.M.: *Fiecare text își cere metoda?*

N.W.: Textul poate fi pus în scenă oricum, dar îl trădezi, îl sărăcești.

A.M.: *În așa fel încât să nu mai fie valabil?*

N.W.: Sigur că e valabil. Unele texte sunt foarte robuste. Unele texte de Shakespeare e greu să fie montate prost, în sensul că ele tot sunt înțelese de public, chiar dacă în dosul spectacolului nu se ascunde niciun gând mareț. De asemenea, există texte care trebuie bine ținute și susținute, iar altele sunt așa de încifrate încât trebuie să le descifrezi pentru spectatori și în sensul tehnic, cum e cazul la Heiner Müller. Trebuie să știi mai precis decât la alte texte când se încheie o frază și când începe un gând nou, pentru că așa e gândit. Dacă alegi să nu te intereseze aspectul, ești pierdut. Sunt mai multe posibilități de interpretare; doi actori foarte buni pot să dea două răspunsuri diferite, dar la fel de valabile.

A.M.: *Antrenamentul contează mult, dar ce este necesar pentru ca o persoană să fie un potențial bun actor? Talentul? Termenul e vag...*

N.W.: Da, termenul *talent* e foarte vag, dar sunt o mie de lucruri pe care le poți învăța și altele care sunt un dat. Dacă cineva are talent și instinctul de a gândi în sens teatral și dramatic punându-se pe el catalizator, înseamnă că are talent – e deschis.

A.M.: *Și asta nu se poate învăța?*

N.W.: Când un actor preia răspunderea, se vede dacă talentul său rezistă sau nu. E la fel ca la un instrumentist, cel mai înalt nivel la care poate ajunge e cel de solist. În cazul solistului apare un spațiu de independență în care talentul are o altă calitate.

A.M.: *Există totuși atâția actori talentați care se pierd din cauză că nu fac nimic... dimpotrivă, dacă unul are mai puțin talent, dar în schimb e extrem de harnic, poate că ajunge mai departe...*

N.W.: Ajunge mai departe, dar tot nu e un mare actor!

A.M.: *Vă amintiți vreun moment dificil în cariera dumneavoastră, vreo dispută cu un actor?*

N.W.: Procesul în teatru e de natură intimă, psihologică și ce e valabil azi, mâine nu va mai fi. Totul e în continuă schimbare de la repetiții până la „dușmanul” pe care îl identifici azi, cu care ai o contradicție artistică sau particulară. Trebuie să rămâi deschis și să știi că nu trebuie să reacționezi prea repede, pentru că tu însuți te schimbi sau îți schimbi gândul. Asta e măsura care trebuie aplicată așa-ziselor certuri. Majoritatea certurilor ascund altceva, care e dedesubt și-și caută justificări exterioare mai ales dacă te certă pentru o piesă... adevărul e că nu știm nimic – cum bine zicea maestrul Fellini: „Nulla si sa. Tutto si immagina”. Poți să fii disperat și să spui „ăsta e un actor tâmpit, nu am niciun dialog cu el, nu pot să lucrez nicidecum cu el”, iar în ziua următoare vine și totul e cald și viu și trăiește și primești o serie de răspunsuri și inspirații de la cineva pe care ai fi vrut să-l arunci la gunoi cu o zi înainte.

A.M.: *Apropo, se fac cursuri de psihologie în facultate?*

N.W.: Din fericire, nu.

A.M.: *De ce din fericire?*

N.W.: Toată lumea citește puțin Freud, puțin Jung, dar asta ajunge. Psihologia adevărată e în *Furtuna* lui Shakespeare, în piesele lui Beckett ș.a.m.d, și nu în cărți despre trei bolnavi...

Există, desigur, domeniul lui Moreno, toate experiențele teatrale și grupurile teatrale psihanalitice, dar ele nu au de-a face cu teatrul sau nu trebuie să aibă de-a face cu acesta. Avem în teatru destule momente de isterie care sunt confundate cu talent și explozie de geniu; piese în care totul se petrece pe un fundal nevrotic și asta pare foarte la modă. Dacă o scenă nu e pregătită, în trei minute actorii se năpustesc unul asupra celuilalt, încep să se scuipe, să se bată, să facă un fel de improvizație în care doi se ceartă până la divorț, sau mama se ceartă cu fiica, pentru că nu a educat-o. Ca să faci tema asta ca într-o tragedie greacă, e nevoie de altă structură decât cea a psihologului.

Eu unul citesc foarte multă psihologie, dar cred că e un drum foarte particular pe care trebuie să-l găsești. E periculos pentru actori să lucreze cu Strasberg și cu *sense memory*, pentru că o mare, un ocean de amatori se străduiesc să fie exact psihologici, ceea ce nu se poate... sunt atâtea niveluri în psihologie. E la fel de absurd ca și cum ai spune „ia să vedem cum e în subconștient” sau „ia să aducem ziua în noapte ca să vedem cum arată noaptea, pentru că noaptea nu poți să vezi că e prea întuneric”. Există, desigur și cazuri fascinante, la Oliver Sacks de pildă, care sunt teatrale, dar acolo alt aspect al ființei umane e mai important decât faptul că e în fața unui pacient care suferă de o amnezie totală și își confundă nevasta cu pălăria.

A.M.: *De ce trebuie să meargă cineva la teatru?*

N.W.: Eu cred că trebuie să mergi la teatru ca să te formezi ca om. Există o carte extraordinară a lui Huizinga, *Homo ludens* care vorbește despre cum dezvoltă jocurile de copil și le menții structura atât de complicată care îți dă libertate și te face să funcționezi în societate. Cum o cultivi mai departe? Teatrul e, la fel, un joc la care poți să participi direct sau indirect. Spectatorii sunt foarte activi. Noi nu ne dăm seama de asta și îi ignorăm. Nu e vorba de cum reacționează – că le-a plăcut, că aplaudă, că unul a adormit. Dacă omul doarme, deja e foarte activ. Trebuie să lucrezi cu spectatorii în minte. Lucrezi cu cineva căruia i te adresezi; dacă vine cineva și se hotărăște să cultive dialogul acesta peste ani, teatrul e cea mai bună terapie care poate exista. Dacă îl pierzi, pierzi atâtea aspecte în societate – aspectul religios, de exemplu. Cred că Mircea Eliade a menționat la un moment dat faptul că în două puncte diferite de pe glob există aceeași tradiție: când cineva se naște, tatăl iese în curte, taie un pom mare și face din el un leagăn, un pat de nuntă și un coșciug. Se pune atunci întrebarea – treci inițiativ prin viață, prin punctele sale determinante sau mergi la patinaj? E vorba de recunoașterea etapelor prin care trece ființa omenească, despre definirea limitelor. Dacă recunoști bordurile și spui aici e un prag – *a trash hole*, peste care treci sau pe care îl ocolești, sau te uiți înapoi și spui „aoleu, am cam trecut pe nicăieri”... Se poate și așa, și omul poate fi la fel de fericit pe pământ.

A.M.: *Ați văzut mult teatru: dați-mi câteva titluri de spectacole memorabile.*

N.W.: Spectacolele sunt pentru mine mai puțin importante decât personalitățile actoricești. Vreau să menționez efectul formativ avut asupra mea de Teatrul din Timișoara, cu personalitățile pe care le-am menționat (Ottmar Strasser, Margot Göttinger, Otto Grassl, soții Chati, Gerhard Brössner la Teatrul German, George Pătru, Gheorghe Leahu, soții Moruzan la Teatrul Național – *n.n.*), crezând în ideea de *anucarana*, de *imitatio technae*, de *monomane*. Sunt modelele juste pe care vrei să le urmezi, nu oprindu-te la model și zicând „ăsta e actor, pe asta îl imit o viață întregă”, ci prin transparența pe care ți-o oferă. Modelul trebuie să fie în același timp transparent și să îți dea toată libertatea. Apoi sunt toți marii actori pe care i-am

văzut la București... iar actorul în sine m-a impresionat întotdeauna mai mult decât un spectacol anume sau o serie de spectacole anume.

Sigur că poți să spui că ai văzut cutare sau cutare. Am văzut multe „cutare”. Dar am văzut și multe spectacole foarte celebre care nu aveau actor central și care nu m-au interesat așa de mult. Bergman spunea la un moment dat că odată ce un regizor e mai important decât suma actorilor lui, atunci ceva nu e OK. El a avut întotdeauna portavocea necesară cu Ingrid Thulin, cu Bibi Andersson, cu Gunnar Björnstrand, care era unul din actorii mei iubiți, sau Max von Sydow când era mai tânăr. Aceștia sunt actorii model care din întâmplare sunt și celebri... sau Toshiro Mifune, un actor teribil. Imediat, filmele devin interesante numai prin această poartă – poarta de actor. *Printul constant* de Grotowski a fost, desigur fantastic, dar Cieslak a deschis poarta. Să-și imagineze numai cei care au văzut spectacolul cum ar fi fost acesta fără el. Sau Sigmund Molik, Rena Mirecka în *Apocalypsis cum Figuris*, în *Acropolis*, în *Printul constant*. În *Medeea*, Andrei a avut-o pe Priscilla Smith, pe care am văzut-o prima dată la Amsterdam. Evident că întregul spectacolul era fantastic...

A.M.: Dacă nu e actorul, degeaba există regizor.

N.W.: Mulți au complet altă impresie. De actori se vorbește din ce în ce mai rar acum. Ce piesă ai văzut de Peter Brook?

A.M.: *Marele Inchizitor*...

N.W.: Acolo știi cine a jucat, dar în multe dintre ultimele sale producții are numai actori ne-centrali. Asta e o decizie pe care un maestru ca el poate, desigur, să o ia. Dar mie îmi lipsește, mai ales că am văzut cu ani în urmă *Regele Lear* cu Paul Scofield.

Interviu realizat de Alina MAZILU

