

Lev DODIN:

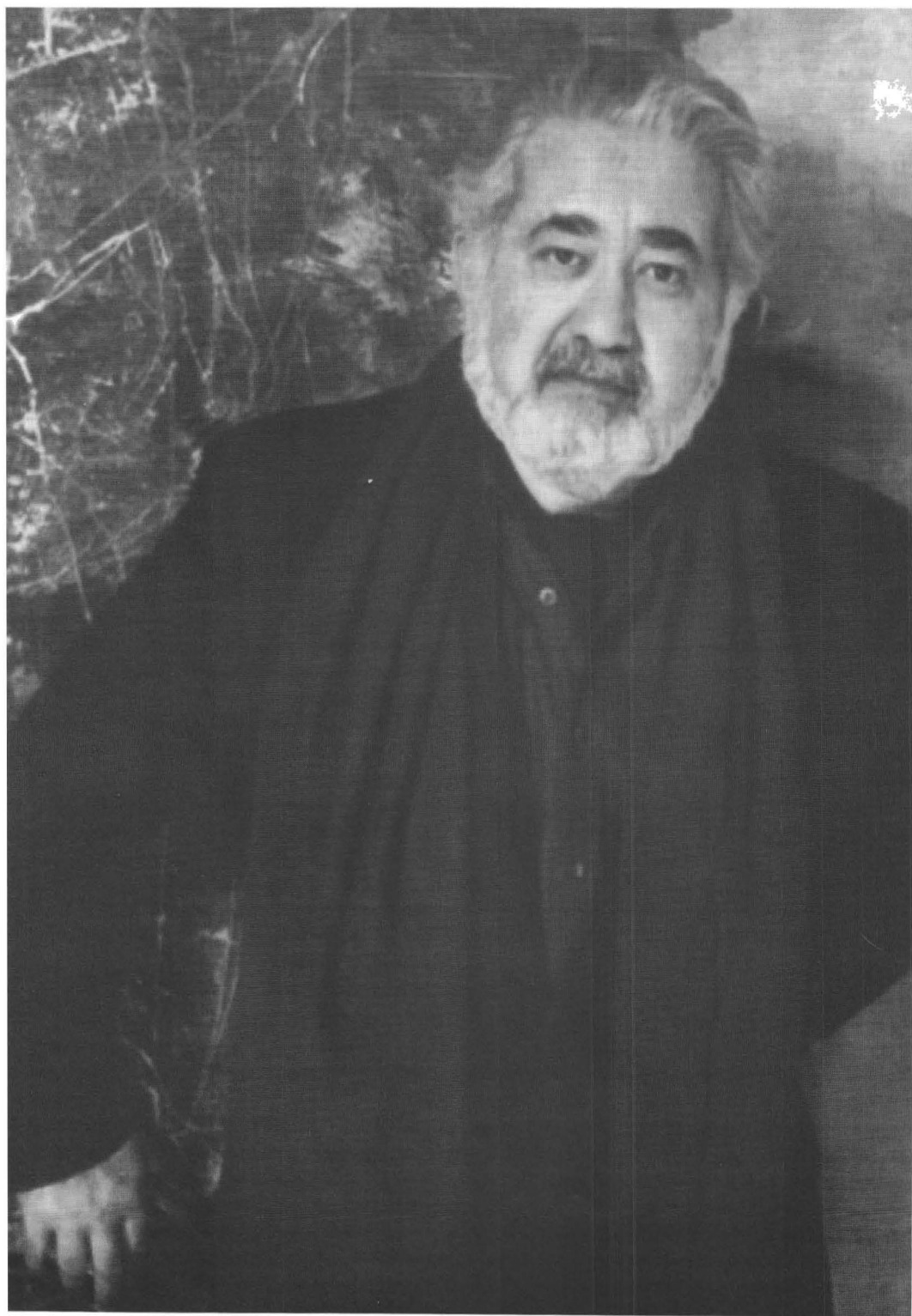
INTERVIURI

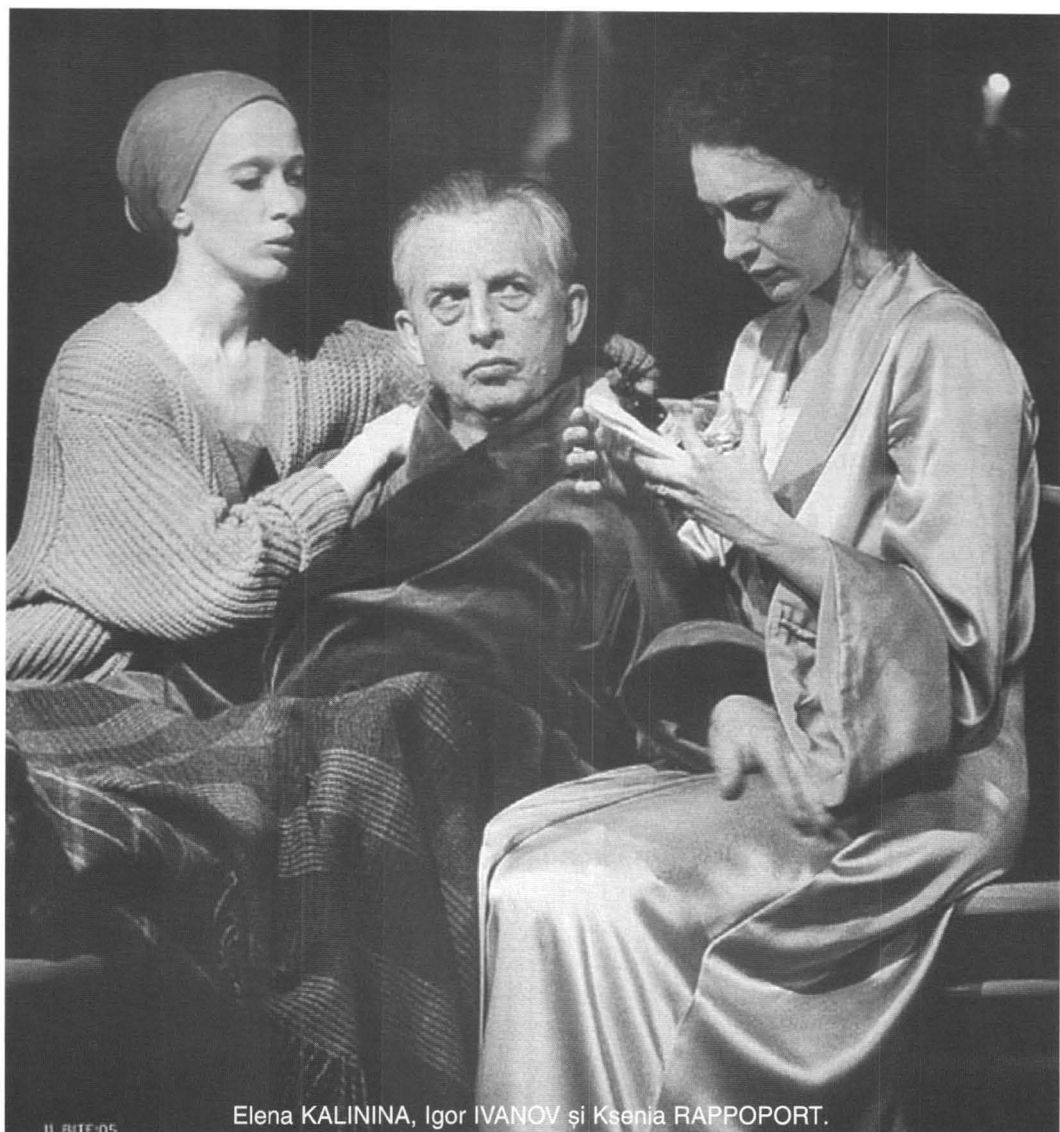
„Un teatru care incită nu poate fi lipsit de speranță. Dimpotrivă!”

Regia este un cuvânt teribil. Reprezintă binele și răul într-un teatru. Sunt regizori care abuzează de puterea lor, regizori care fac numai teatru vizual sau numai textual, acrobatic sau psihologic. Lev Dodin este una dintre rarele excepții care încorporează totul, afirmă Peter Brook în deschiderea volumului autobiografic al lui Lev Dodin, intitulat Călătorie fără sfârșit – Reflecții și memorii – Platonov observat, lansat în luna iunie a.c. în amfiteatrul Barbican Arts Centre, Londra. Programul a inclus o conferință de presă urmată de lansarea cărții, ca apoi să vină momentul mult așteptat, Unchiul Vanea, spectacolul trupei de la Malâi Teatr, în regia aceluiași unic Lev Dodin. Călătorie fără sfârșit este o incursiune în universul teatral răsăritean, unde recunoaștem cu ușurință eroul. Cartea este scrisă la persoana întâi, ceea dă senzația nu a unei lecturi, ci a unei discuții cu un prieten drag care își deapănă amintirile, mai întâi, începuturile în ținutul dur al Siberiei, ca pe urmă să-l regăsim lucrând pe marile scene ale Europei. Descendent al lui Stanislavski, Meyerhold și al altor pionieri ai regiei, Lev Dodin a preluat ce era mai bun fără să devină sclavul unei doctrine sau metode, subliniază în continuare Peter Brook. Este fascinant să descoperi parcursul acestui artist remarcabil care, cu generozitate, își descoperă gândurile și preocupările legate de teatru. În caietul de regie la Platonov, pe lângă note și observații de ordin tehnic, mai presus de orice se detașează relația extraordinară regizor-actor. Este un soi de familie, una specială, în care senzația este de stagnare, parcă se bate apa-n piuă, dar simți că se construiește. Se acumulează pas cu pas, intern, solid. Se face teatru. Unchiul Vanea a avut premiera acum doi ani la Sankt Petersburg. Prezent într-un turneu de cinci săptămâni în Anglia, spectacolul reprezintă de departe evenimentul teatral londonez al momentului. Este genul de producție pe care ți-ai dori să o vezi seară de seară. Fără să te plictisești sau să obosești. Jocul actoricesc, designul, mișcarea, eclerajul creează o atmosferă de o simplitate extraordinară. Însă, se pun întrebări grele. Prea grele. Este Cehov și este Dodin. Nimic în plus, nimic în minus. Doar dorința de a revedea acest spectacol.

În conferința ținută la Barbican Arts Centre, ați afirmat că vă doriți un nou teatru. De ce?

Teatrul în care lucrăm acum este o clădire foarte mică, care, de-a lungul timpului, a adăpostit companii relativ mici, ce obișnuiau să joace în turnee în jurul Leningradului. Malâi Teatr face parte din Uniunea Teatrelor Europene, iar spațiul și facilitățile actuale sunt complet neadecvate trupei numeroase pe care o avem. Ne simțim înghesuiți în această clădire. Pe de o parte, ne dorim un loc în care să putem exista și lucra adecvat, iar, pe de altă parte, nu s-a mai construit un teatru de foarte mult timp în Sankt Petersburg. Pe vremea Uniunii Sovietice, ultimul teatru construit a fost Teatrul Tinerilor Spectatori, în 1966, cu scopul de a ilustra arhitectura comunistă, însă fără nici un folos pentru companiile teatrale care își doreau un spațiu potrivit de lucru. Ne-ar plăcea să construim un teatru în care să ne putem manifesta creativitatea la maximum. De obicei, când se construiește un teatru nou, oamenii sunt îngrijorați de cum arată fața clădirii. Pe mine mă preocupă mai mult spatele scenei, în care mi-aș dori să avem camere de repetiții potrivite, o bibliotecă, un studio pentru studenți, o sală de gimnastica și poate o piscină





Elena KALININA, Igor IVANOV și Ksenia RAPPOPORT.

pentru actori. Aceasta ar putea fi o casă adevărată unde totul, pe de o parte, i-ar mobiliza înspre gândire și simțire. Pe de altă parte, actorii ar fi conștienți că s-a construit acest spațiu special avându-i în gând, că s-a avut grijă de ei și că sunt iubiți. În Anglia, am fost uimit de suma alocată pentru construirea noului Teatru Național. Din păcate, am aflat că primesc din ce în ce mai puțini bani pentru procesul creativ în sine. Se investește mai mult în pietre, și mai puțin în oameni și spirit. Cred că acest tip de alegere este greșit, în primul rând din punct de vedere economic și apoi filosofic.

Propun și o altă perspectivă. Laurence Olivier a consumat mult timp și energie în demersul său de a construi un nou Teatru Național în Londra. Este de necontestat faptul că producțiile de la Old Vic (vechiul teatru) erau mult mai bune decât cele ale noului Național, iar ceea ce era un regizor extraordinar, a devenit



Ksenia RAPPOPORT și Piotr SEMAK.

manager. Cu cât se cheltuia mai mult, cu atât se cerea mai mult, din nevoia de a nu stagna lucrările. Ca urmare, noul teatru a devenit din ce în ce mai mult o instituție de stat. Pe când, teatrul descris de dumneavoastră, este unul intern, este un teatru al minții și al spiritului. Mi se pare că ar trebui să aveți grijă să nu sacrificați spiritualitatea cultivată ani de-a rândul în compania pe care o conduceți.

Într-adevăr este o problemă majoră. Pentru că nu pot să mă despart de actori și de regie, de aceea nu am construit nimic în ultimii douăzeci de ani. Nu am timp să mă ocup serios de clădiri, subvenții și lucruri de acest gen. Întotdeauna am crezut, foarte naiv, că dacă muncim mult și bine, într-o direcție spirituală potrivită, atunci toți cei din jurul teatrului vor înțelege, și, din grija lor, o nouă clădire se va naste așa cum s-a născut Pasărea Phoenix. Volland din *Maestrul și Margareta* de Bulgakov spune „niciodată să nu ceri nimic de la nimeni.” Replica completă este:

„Niciodată să nu ceri nimic de la nimeni, ei vor veni singuri, și îți vor oferi din proprie inițiativă tot ce ai nevoie“. În ultimii douăzeci de ani am crezut în această frază a lui Bulgakov, în mod implicit, dar, din păcate, încă nu s-a întâmplat nimic. De aceea, acum vorbesc despre noul teatru. Este un vis pe care nu sunt sigur că o să-l văd împlinit. Iar când îți dorești ceva, îți dorești perfecțiune. Îți dorești o familie care să aibă o viață interesantă și diversificată și casa pe care o merită. Însă dacă ar trebui să aleg între familie și casă, fără îndoială că aș alege familia. Când m-am referit la noua clădire, nu am spus 2000 de locuri. M-am gândit că, probabil, Sala Mare să fie pentru aproximativ șase sute de oameni, iar Sala Mică pentru o sută. În Londra, am fost special să văd Teatrul Național, însă, după ce m-am întors, le-am spus actorilor că deodată mi s-a făcut dor de teatrul nostru mic și înghesuit. Când lucrezi într-o clădire mică, poți să faci numai câțiva pași și găsești tot ce ai nevoie în cinci minute. Cred că clădirea trebuie să fie în proporționalitate directă cu energia spirituală de care ești capabil. Teatrul Național niciodată nu poate fi umplut de spiritualitate; fizic este imposibil. Noi ne dorim ceva foarte simplu, modern și nu foarte mare. Mai este un exemplu – însă depinde de momentul când lucrurile sunt dezvăluite – atunci când Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au pus bazele Teatrului de Artă din Moscova. L-au făcut destul de devreme în carierele lor și acest teatru a fost construit pentru ei nu de către stat, ci de un negustor bogat care, pur și simplu, adora munca lor. A construit clădirea și le-a oferit-o drept cadou. Acesta era exact edificiul unde Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au materializat ideea de teatru ideal și de atmosfera unui teatru ideal. Pentru ei a fost foarte important că aceste două lucruri au coincis. Într-un teatru totul este important. Când Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au discutat proiectul noului teatru, au accentuat faptul că în fiecare cabină trebuie să existe draperii. La aceea vreme toată lumea făcea economie de materiale și s-a pus întrebarea de ce este nevoie de draperii în fiecare cabină. Stanislavski a răspuns că profesia de actor este, prin excelență, fără rușine și că actorii trebuie să ajungă să cunoască și să înțeleagă ce este acest sentiment. Prin urmare, ar trebui să se obișnuiască să tragă draperiile înainte de a-și schimba costumele. Deci, orice detaliu practic are semnificația lui spirituală. Se obișnuia atunci ca intrarea în teatru să fie foarte elegantă și curată, însă în spatele scenei era întotdeauna mizerie și dezordine. Stanislavski a urmat calea inversă. În spatele scenei era o curățenie exemplară, iar în fața teatrului, în locul podelei de parchet, ce era o condiție absolut necesară pe atunci, Stanislavski a venit cu idei complet noi legate de designul teatral. A pus pe podeaua foaierei traverse foarte groase ca să sugereze publicului că în teatru trebuie să se comporte cu cât mai puțin zgomot posibil.

Cu toate acestea, cred că majoritatea spectacolelor de bună calitate s-au născut în teatre mici. De exemplu, Peter Brook s-a retras la Bouffes du Nord, care este un teatru modest, situat aproape de centrul Parisului. Mă îngrijorează faptul că resursele crescute presupun interferența crescută a statului. Acest fenomen s-a manifestat în toată Europa. În caietul de regie la Platonov vorbiți despre contrastul dintre teatrul vestic și teatrul rusesc. În Anglia, tradiția protestantă a încurajat oamenii să-și asume anumite responsabilități în cadrul comunităților unde locuiau. Așa s-au construit teatrele în secolul al XIX-lea și majoritatea teatrelor de repertoriu din anii '60-'70. Există o distincție între simțul responsabilității în societatea britanică și spiritualitatea interioară, caracteristică poporului rus. În același caiet de regie, vorbiți și despre spiritualitatea teatrului, temă nu foarte dezbătută în zilele noastre.

Este un subiect care mă preocupă în ceea ce privește arta în general, și teatrul european în particular. În timpul Uniunii Sovietice, se striga la cer despre rolul distructiv al teatrului în societate. De fapt, cu toții am avut momente în carieră când eram fascinați de rolul social, politic al teatrului. Apoi, pe parcurs, am cunoscut dezamăgirile și deziluziile. În cazul Uniunii Sovietice, în primul rând, am avut de-a face cu falsitatea ideilor ce se propagau în slogane. În al doilea rând, dacă teatrul ar fi implicat într-o activitate politică, aceasta l-ar sărăci incredibil. Politica este despre *da* înseamnă *da*, și *nu* înseamnă *nu*. Ca atare, subliniază ce este bun și acceptabil și ce este rău, și deci, inacceptabil. Politicienii întotdeauna *știu*, însă, arta este despre *a nu ști*. În momentul în care noi, ca artiști, începem să slujim politica, socialul – chit că ar putea fi vorba despre cele mai minunate și juste probleme sociale – atunci încetăm să fim artiști și devenim un alt serviciu public al comunității. Când Uniunea Sovietică era dezamăgită de falsitatea sistemului politic, pe de altă parte, în Europa rolul social al teatrului a copleșit alte scopuri și idealuri. Drept urmare, când un spectacol pune o întrebare esențială sau ilustrează anumite controverse ale societății moderne, totul devine atât de mediatizat că nu mai contează dacă producția este bine realizată, dacă actorii sunt talentați ori dacă designul și regia au fost inspirate sau nu. Artă este despre a afla răspunsul unor întrebări interioare. De aceea este independentă de societate. Artă se situează deasupra societății pentru că are de-a face cu individualul. Societatea uită de o anumită structură, de care politicienii se tem și încearcă să aibă grijă, alcătuită din indivizi. Însă și această categorie, dacă este alcătuită din oameni infirmi spiritual, atunci și ea este falsă. Societatea la fel ca și politica, dacă ar fi fost mai inspirate, ar fi realizat până acum că ar trebui să fie mai umile și ar recunoaște dependența lor față de artă. Pentru că numai artă poate încerca și rezolva problemele ființei umane – nici politica și nici societatea. Numai artă. În zilele noastre, politicienii din lumea întreagă cred, cu o religiozitate incredibilă, că, dacă păturile sociale sunt corect structurate, atunci se vor rezolva problemele întregii omeniri. Într-un fel, politicienii din ziua de azi au devenit mai comuniști decât au fost comuniștii...

Cred că este o problemă politică mai mult decât orice altceva.

În Rusia, obișnuiesc să spună: dacă vrei mai mulți bani de la buget atunci înseamnă că statul va fi în măsură să facă anumite sugestii. O expresie rusească spune: cine comandă, acela și plătește muzica. Răspunsul meu este: dacă statul ar fi atât de inteligent pe cât ne-am dori, atunci ar alocă cât mai mulți bani tocmai ca teatrul să poată desfășura o activitate independentă. Nu statul trebuie să fie cel ce hotărăște care teatru funcționează, ci fiecare companie ar trebui să încerce independent calea imperfecțiunii umane, problemele ființei omenești. Din păcate, nici un guvern din lume nu a reușit acest lucru.

Cu excepția bisericilor, în Europa de Vest s-au pierdut acele locuri care ar permite o autoexaminare la nivel spiritual. În prezent, atenția se îndreaptă către teatre din Europa Centrală și de Est, unde încă mai există această tradiție.

Și în Rusia a început să se manifeste aceeași tendință. Rușii sunt întotdeauna întârziați în a se alinia cu vesticii, însă când încep, o fac cu o viteză ridicolă. Pragmatismul în Rusia a devenit o nouă religie. Când mă enervez cu actorii sau regizorii tineri, câteodată mă opresc imediat și realizez că avem perspective diferite. Întrebările care pe mine m-au frământat nu au fost niciodată problemele lor. Înainte de sistemul sovietic, a încerca să accezi la esență era văzut ca o formă de protest împotriva lipsei de spiritualitate a societății, și atunci erai

prevenit sau chiar pedepsit dacă atingeai acest subiect. Astăzi, într-o anumită măsură, puțini sunt cei cărora le pasă de problemele spirituale.

Se pare că a devenit o religie a modernității.

Este un soi de relativism absolutizat. În plus, problemele sociale ne îngrijorează atât de mult, încât întoarcerea la spiritualitate ar putea fi văzută din nou ca protest. Dacă este văzută ca un asemenea act și continuată ca atare, atunci ar părea interesant și ar atrage forțe proaspete, în special tineri. Acum lucrez la un proiect cu studenții din anul doi și observ cu câtă ardoare răspund când sugerez un alt cerc de întrebări. Sunt foarte interesați să se gândească la așa ceva și se mândresc să fie diferiți de alții, care nici nu ar visa să întrebe despre probleme spirituale. Al doilea lucru important, și mai dificil, este să adresezi aceste întrebări, iar ele chiar să intereseze publicul care le urmărește. Spectacolul de teatru ar trebui să incite publicul cu întrebări, ca apoi acesta să le regăsească în propriile individualități.

Niciodată nu am acuzat publicul.

Nici nu cred că trebuie blamat. Dacă publicul nu este interesat, înseamnă că pe scenă nu se întâmplă nimic. Iar dacă actorii pun aceste întrebări numai de formă, atunci au adresat întrebări plictisitoare și le-au numit spirituale. Și iarăși ajungem la ideea că arta trebuie să fie esențială. Este ceea ce lumea are nevoie astăzi, mai mult decât orice. Religia este în primul rând despre a simți.

Deseori vorbiți despre teatru ca religie.

Ființa umană a fost și este preocupată de marile întrebări. De ce m-am născut? Care este menirea mea în lume? De ce mor? Pentru ce trăiesc dacă tot mor? Nici un om nu trăiește fără aceste întrebări, conștiente sau nu, care te îndreaptă către religie. Artă este copilul religiei sau o altă formă de religiozitate, născută poate din disperare, speranță sau dorință de libertate. Orice religie oferă răspunsuri, însă noi, ca ființe umane, nu suntem de acord. Aici intervine arta, unde putem pune întrebări la nesfârșit. Când lucrăm la un spectacol – întotdeauna subliniez acest aspect – nu o facem pur și simplu pentru o nouă premieră, decât într-o anumită măsură, ci mai ales pentru că este întotdeauna fascinant să provoci întrebările eterne. Chit că este o iluzie, atâta timp cât există, dovedește că suntem vii și umani. De exemplu, astăzi am mai avut o repetiție de trei ore la *Unchiul Vanea*. Din punct de vedere managerial, nu este de nici un folos. Spectacolul a avut premiera acum doi ani, cronicile s-au scris, biletele s-au vândut, florile le-am primit, însă fascinația este cel mai prețios lucru. Ea este cea care transformă teatrul într-o profesie parțial religioasă. Orice intervenție de tip politic, social, comercial sărăcește și insultă acest tip de teatru. Iar teatrul serios, spiritual este mai bine să nu fie insultat. Aici intervine conceptul de etică creatoare sau artistică și asta înseamnă că nu are nimic în comun cu sistemul de disciplină promovat de uniunile teatrale. Este o crimă să prelungești un moment cu un minut în plus față de cât ar fi trebuit să fie sau să întrerupi repetițiile ce reprezintă un act de cunoaștere. Cred că aspectul pragmatic, promovat astăzi de uniunile teatrale, contrazice procesul creator în sine și anihilează ceea ce eu numesc etică artistică. După cum religia nu poate exista fără etică, nici teatrul nu poate exista fără etică artistică sau creatoare.

Ce este credința pentru dumneavoastră?

Înseamnă speranța că ceva acolo sus există. Ceva care generează un conflict. Teatrul este o reprezentare a speranței. Deseori oamenii îmi spun că spectacolele mele sunt pesimiste și întunecate. Dacă spectacolul este bine făcut,

dacă actorii pun întrebări care macină, atunci tocmai acolo este speranța. Un teatru care incită nu poate fi lipsit de speranță. Dimpotrivă.

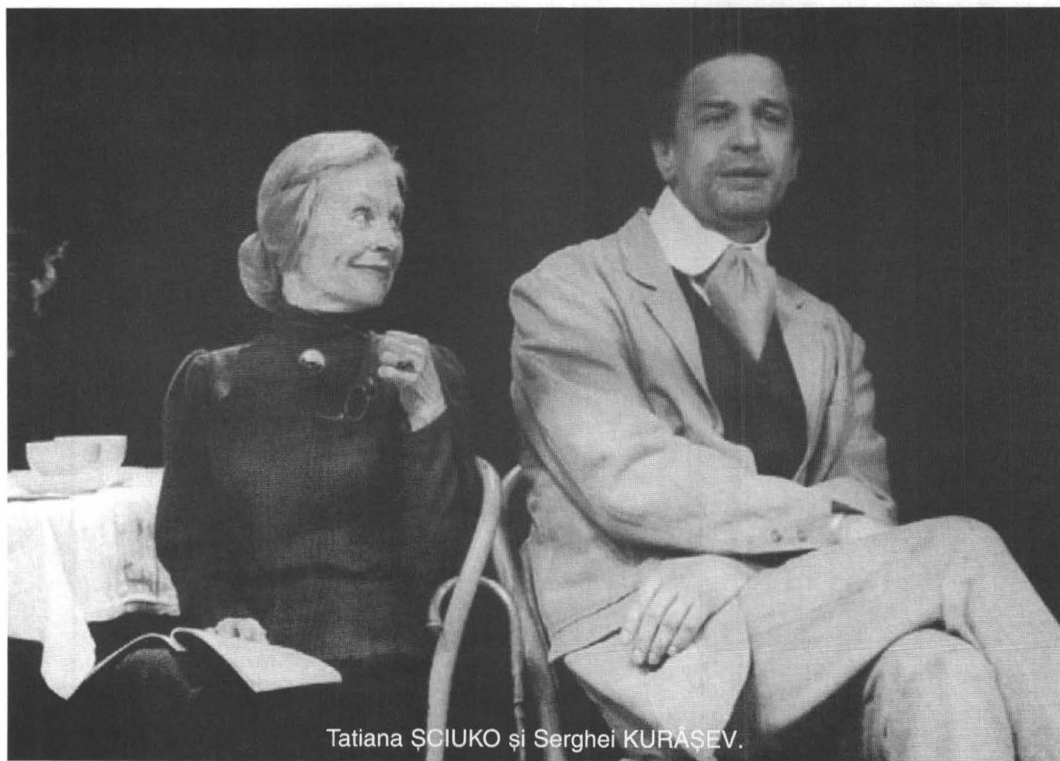
Cât de mult s-a schimbat Unchiul Vanea de la premiera de acum doi ani și până acum?

Foarte mult. Parțial și datorită acestui turneu de cinci săptămâni în Marea Britanie, care a însemnat treizeci de spectacole cu același titlu. Ni s-a oferit șansa de a încerca și verifica totul cu ce am venit inițial. Tot timpul sunt în sală să văd spectacolul, apar întrebări noi pe care le discut cu actorii. Nu avem numai un turneu de 35 de zile în Anglia, ci și 35 de repetiții. Din punct de vedere managerial, un turneu atât de lung creează presiuni asupra actorilor, însă ei găsesc noi soluții și acesta este unul dintre paradoxurile unui spectacol *live*. Acest turneu este ca un dar divin, pentru că ne oferă posibilitatea de a proba lucruri noi și de a verifica diferite variante. Pentru că totul este posibil când teatrul nu servește nimic altceva decât arta.

Discuție realizată de *Cătălina PANAITESCU* și *John ELSOM*

Unchiul Vanea de A.P. Cehov – regia Lev Dodin. Scenografia David Borovski, Olga Dazidenko; costumele Irina Țvetkova, Maria Fomina; muzica Vladimir Troian. În distribuție: Igor Ivanov, Ksenia Rappoport, Elena Kalinina, Tatiana Șciuko, Serghei Kurâșev, Piotr Semak, Aleksandr Zavialov, Nina Semionova, Vitali Picik. Data premierei: 29 aprilie 2003.

Unchiul Vanea a fost distins cu: Premiul Masca de Aur pentru cel mai bun regizor (2004); Premiul Masca de Aur pentru cel mai bun actor (2004); Premiul criticii italiene pentru cel mai bun spectacol străin (2004).



Tatiana ȘCIUKO și Serghei KURÂȘEV.