

GIORGIO STREHLER:

„Teatrul este un act de dragoste“

Abla s-a stins ultima replică din piesa lui Eduardo De Filippo *La grande magia* (Marea magie) și spectatorii care au umplut până la refuz sala Teatrului „Vahtangov“ din Moscova au izbucnit în urale, răsplătind astfel creația lui Giorgio Strehler la Piccolo Teatro din Milano.

Spectacolul a întrunit elogiile unanime ale criticilor. Regizorul a fost solicitat insistent să țină o conferință în fața oamenilor de teatru și a presei moscovite de specialitate.

Într-o sală arhitecturală (sala mare a Teatrului „Vahtangov“), Strehler a răspuns, timp de aproape trei ore, unor multiple și diverse întrebări. Vom încerca să reconstituim unele dintre dialogurile de mare interes ce s-au înfiripat cu acea ocazie.

Câteva întrebări au avut la bază mult dezbătută temă „Există sau nu o criză a teatrului în epoca contemporană?“

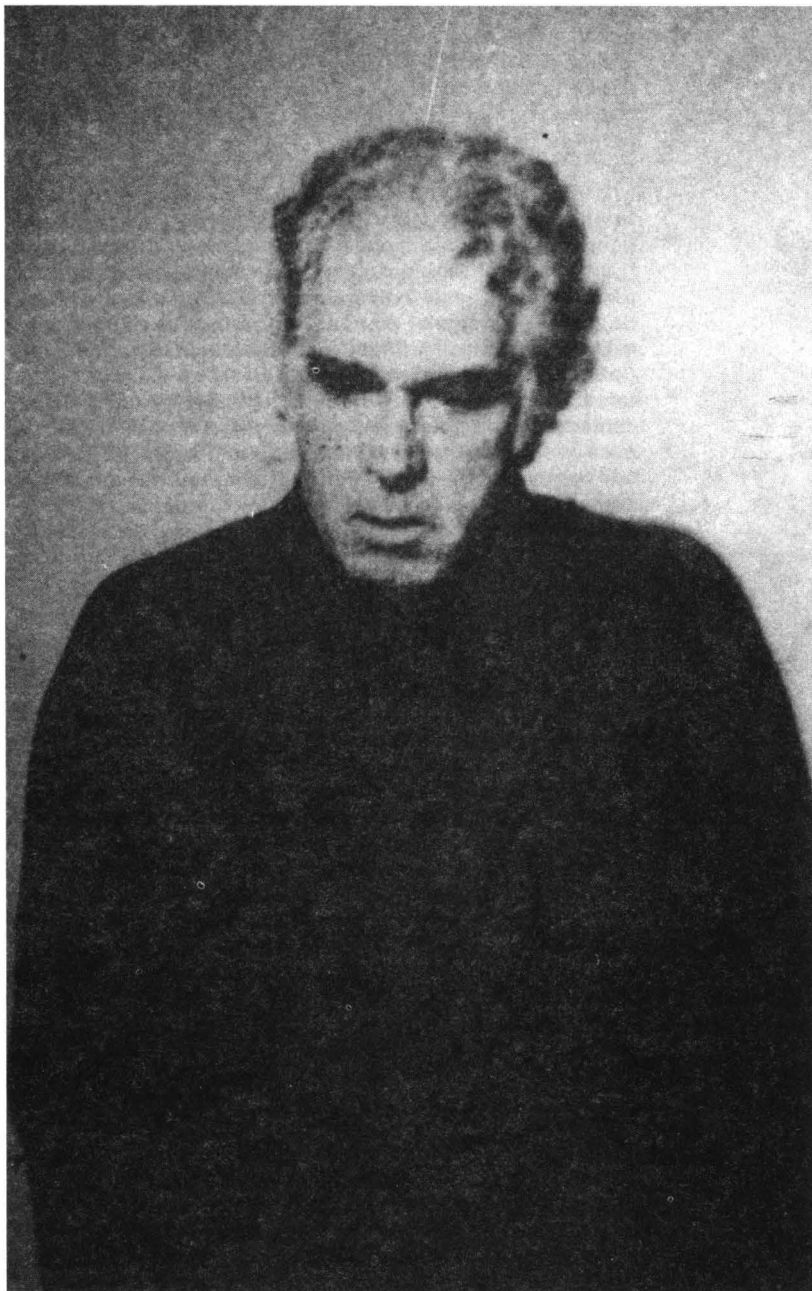
Răspunsul a venit prompt și fără ezitare: „Criză teatrală a existat întotdeauna. Nu a fost nici o perioadă în istoria culturală a omenirii în care să nu se fi vorbit despre această criză. Teatrul în care totul să fie în ordine, care să dispună numai de actori excepționali și de dramaturgi geniali, iar publicul să umple sălile până la refuz este o utopie. Eu cred că teatrul trebuie mereu să se afle în criză și că, oricât de paradoxal ni s-ar părea, omenirea ar trebui să stea tot timpul sub stare de criză. Criza, după părerea mea, este o necesitate pentru omenire, pentru că fiecare dintre noi, înfruntând-o, acumulează forțe noi.“

Până la nașterea cinematografului, teatrul a reprezentat viziunea artistică principală. Apoi a venit la rând era cinematografică, pe urmă cea a televiziunii, iar teatrul a devenit numai o părțică de viziune. S-a prăbușit treptat și năzuința noastră către teatrul la care merge toată lumea. Noi ne-am îndreptat acum către teatrul elevat – elitar, cum s-ar spune – și eu cred că asta e foarte bine. Astăzi teatrul joacă un rol foarte important pentru elita intelectuală a unei țări și rămâne locul unde oamenii se cunosc pe el înșși. Eu sunt convins că arta scenică trăiește numai o clipă, arzând puternic, pentru ca mâine să se aprindă din nou, cu aceeași intensitate.

În actul teatral se pune problema unei relații de dependență. Eu cred că așa-numita libertate deplină o au numai poezii și compozitorii: oamenii de teatru, nu. Noi nu suntem altceva decât interpreții gândurilor altor oameni și pentru aceasta avem un arsenal de procedee și gesturi cu care recomparam viața pe scena de teatru. Noi tălmăcim textul scris de alți oameni și redăm vizual acea măreție pe care ne-au lăsat-o Goethe, Pușkin, Gogol, Cehov, Shakespeare, Molière, transmițând oamenilor gândurile lor. Dar nu este deloc ușor să fii un bun interpret al gândurilor acestor titani. În munca noastră, ținta principală nu este numai căutarea unei libertăți de expresie, ci elaborarea adevărului și pentru aceasta avem neapărat nevoie de sinceritate.“

Imediat a urmat o întrebare ca o săgeată: „Ce este adevărul?“. Răspunsul a venit după câteva secunde de gândire. „Adevărul? Aspirația noastră este întotdeauna spre adevăr. Adevărul meu de ieri este necesar pentru adevărul

de azi, iar adevărul de azi va fi necesar pentru cel de mâine și așa din zi în zi. Nu trebuie să uităm că teatrul trebuie să se adreseze unei societăți anumite. Va trebui să înțelegem neapărat, mai ales atunci când lucrăm asupra textelor clasice, până unde această dramaturgie poate să fie înțeleasă și interesantă, pentru cine o jucăm și prin ce anume a atras ea publicul pentru care a scris-o dramaturgul. Problema nu constă în faptul de a-l juca pe Hamlet straniu, nehotărît, pasional sau mai știu eu cum, ci





de a-l arăta așa cum l-a gândit Shakespeare. Trebuie căutată acea sevă care stă la baza construcției dramatice și care va avea mereu rezonanță în contemporaneitate. În această direcție trebuie să luptăm pentru a găsi adevărul.“

Un cunoscut critic moscovit, Nikolai Jivago, a întrebat: „Am văzut spectacolul dumneavoastră cu Livida de vișini și m-a impresionat mult momentul în care Gaev a deschis dulapul și de acolo au început să cadă jucării și hăinuțe pentru copii. Ce ați vrut să spuneți cu asta, că omenirea trebuie să se întoarcă la copilărie?“

„Cam asta am vrut. Numai că de această întoarcere are nevoie artistul. Niciodată nu vom putea face teatru dacă nu vom fi puțin copii. Dar pentru Gaev dulapul era simbolul timpului care trece și atunci mi-a venit ideea că acel dulap trebuie neapărat să povestească despre trecutul acestei familii și că el trebuie să joace un rol foarte important în piesă. Nu întâmplător, în prima parte, acțiunea piesei se desfășoară în camera copiilor. Tocmai de asta am pus acolo și două băncuțe pentru copii și era teribil de caraghios să vezi niște oameni maturi cu se chinuie să se așeze în ele. I-am pus pe Liuba și pe Gaev să se joace copilărește, Gaev se lovește cu capul de dulap și în acel moment ușa acestuia se deschide și jucăriile cad de-a valma, în timp ce el rostește mica tiradă scrisă de Cehov. Printre jucăriile din dulap se vede și un cărucior de copii, la apariția căruia Ranevskaia începe să plângă. M-am gândit foarte mult la faptul că acea cameră de copii pare a fi un cimitir al timpului. O lumină stranie, metalizată va pătrunde în această cameră specială și va aduce o stare de tristețe a timpului pierdut. Am obținut un efect scenic extraordinar, care lui Cehov nu i-ar fi plăcut. Sau, mai știți? Cehov, ca majoritatea dramaturgilor, ne-a lăsat multe taine. Tainele autorilor dramatici eu le-am numit «Cutia chinezească». Deschizând cutia mare, dai peste una mai mică și tot așa mereu, până la una minusculă. În piesele lui, Cehov construiește admirabil aceste cutii ce conțin sensuri psihologice surprinzătoare. Cunoașteți cu toții celebrele dispute dintre Cehov și Stanislavski. De exemplu, atunci când Stanislavski îl juca pe Trigorin, s-a îmbrăcat într-un costum alb impecabil, fuma țigări fine dintr-un țigăret lung și vorbea aristocratic. Stanislavski l-a întrebat la un moment dat pe Cehov dacă îi place cum a conceput personajul. Cehov ar fi răspuns: «Nu-l rău, numai că Trigorin este îmbrăcat în pantaloni cu pătrățele, pantofii lui sunt ca niște bărci și fumează țigări ieftine». A trebuit să treacă câțiva ani pentru ca Stanislavski să înțeleagă de ce Cehov îl vede așa pe Trigorin. După Cehov, Trigorin nu era amantul elegant, ci doar un tip trist și nerealizat. Această privesc de dezolantă face ca dragostea Ninei pentru el să aibă un sens mult mai tainic în gândirea autorului.“

Cineva a pus interesanta întrebare: „Ce ne puteți spune despre actorii tineri?“

Răspunsul a venit imediat: „Actorii sunt foarte diferiți. Eu prețuiesc la actori sinceritatea și omenia. Mincinosul din viață este monstru în scenă. Dacă actorul nu iubește oamenii, publicul, mai devreme sau mai târziu, va înțelege asta. După părerea mea, teatrul este un act de dragoste și de aceea eu cer de la actorii mei în primul rând dragoste, și nu supunere. Eu cer de la ei un lucru esențial: să caute adevărul în toate drumurile vieții.“

Criticul moscovit Lidia Novikova, referindu-se la proiectele de viitor ale celebrului regizor, l-a întrebat: „Acum lucrați la Piccolo Teatro Faust. Ce vreți să spuneți cu acest spectacol?“ (Între timp, spectacolul a avut premiera.)

„Faust de Goethe este cunoscut de orice intelectual. De obicei, talmăcitorii lui se îndreaptă cu predilecție către

prima parte a tragediei: afacerea cu diavolul, povestea de dragoste dintre Faust și Margareta și secvența ce conține celebra replică «Oprește, clipă...» Toți își închipuie că aceste momente reprezintă întreaga capodoperă. Dar, în realitate, ea cuprinde 2000 de ani de evoluție a omenirii și sute de ani de istorie a culturii. Faust se poate compara numai cu Divina Comedie a lui Dante. Adevărul pe care eu vreau să-l fac să transpară din spectacol este unul foarte simplu: cea mai mare datorie a omului este să fie om. Pe orice individ care va merge pe acest drum greu, îl vor întâmpina multe ispite. Dintr-un anumit punct de vedere, eroul tragediei nu este un erou pozitiv, ci unul negativ. După un răstimp evolutiv, înspre final Faust se transformă într-un monstru, într-un tiran dominat de dragostea pentru bani și pentru putere. Aici l-a adus dorința încrâncenată de a face pentru omenire ceva mare și frumos. Devenit dictator, Faust asanează mlaștinile și ară pământurile forțând oamenii să muncească până la epuizare. Aceștia au ajuns să trăiască precum într-un lagăr de concentrare. El dorea fericirea numai pentru oamenii viitorului, nu și pentru oamenii prezentului; aici apare absurdul. Sunt convins că Goethe a vrut să ne arate paradoxul din ființa umană: omul, chiar dacă are gânduri bune, tot este forțat să cheme în ajutor demonii răului. Cel care vrea cu orice preț să devină celebru iese de multe ori din limitele posibilităților lui și, involuând în acest mod, declanșează oroarea semenilor.“

O persoană din sală l-a întrebat: „În cartea dumneavoastră Teatrul pentru oameni, notați că Brecht a spus odată: «Teatrul bun trebuie să-i dezbină pe oameni, nu să-i unească». Care este adevărul?“

„Această discuție țin în minte că a avut loc cam prin anii '50. Noi, pe atunci, trăiam cu ideea teatrului ca sărbătoare. Păcătuiam astfel prin naivitate; cunoșteam prea puțin lumea. Spre deosebire de noi, Brecht înțelegea totul perfect. El nu a fost un dogmatic. În acel moment, noi nu puteam înțelege de ce teatrul trebuie să-l dezbină pe oameni și spuneam că o asemenea idee este de sorginte fascistă. Brecht ne-a răspuns că teatrul are neapărat nevoie de discuții, de neliniști, că nu tot timpul trebuie să fim de acord unii cu alții și să căutăm mereu un consens permanent, ca în ideologia stalinistă. Atenție, Brecht a spus asta când stalinismul era în floare în țara dumneavoastră. Acum, după o oarecare experiență, sunt convins că Brecht avea dreptate, fiindcă viața este cu mult mai complicată decât credem noi și societatea are mai multe contradicții decât ni se pare nouă.“

O foarte interesantă întrebare a sunat cam așa: „Dintre toate misterele «cutiei chinezești», care vă tulbură cel mai mult?“

Răspunsul a fost: „Misterul dragostei! De ce, cum și pentru ce acest mister? De ce apare el într-un anumit moment, și nu în altul? De ce suntem aici, pe Pământ? De ce există omul? De ce asupra noastră, oameni vii, se fac experiențe? Ce înseamnă vocație? Eu, de exemplu, nici până acum nu știu de ce am venit în teatru și i-am dăruit lui toată viața mea, de la un spectacol la altul, de la un text la altul, de la o discuție despre artă la alta. Și toate acestea pentru ideea-fantomă de a spune niște adevăruri oamenilor. Credeți-mă, este foarte greu de trăit cu atâtea semne de întrebare. Toate aceste frământări converg spre ideile metafizice care sunt foarte interesante, dar nu avem nevoie de ele în viața de toate zilele. Dar, pe de altă parte, omenirea, existența nu ar mai avea sens în viitor fără aceste întrebări“.

SERGIU DAN POP