



**LEV DODIN:**

## „Bucuria și calvarul teatrului“

*Interviul care urmează a fost realizat de Claude-Henri Buffard și publicat în caietul-program al spectacolului **Frați și surori**, reprezentat la Odéon-Théâtre de l'Europe din Paris. Lev Dodin vorbește despre modul de lucru cu actorii de la Teatrul Malii, despre reconcilierea prin teatru a poporului rus cu propriile-i rădăcini și, nu în ultimul rând, despre confruntarea artistului cu Istoria.*

**- Lev Dodin, sunteți director artistic al Teatrului Malii din Sankt-Petersburg. În 1988, când ați venit în Franța cu prima versiune a acestui spectacol, puteam vorbi despre Teatrul Malii din Leningrad. Ce s-a schimbat între timp?**

- Nu s-a schimbat nimic în funcționarea teatrului în sine. Misiunea teatrului nu se schimbă în funcție de regimul politic sau de reformele sociale. Începând cu momentul preistoric, când primul om a început să danseze după o vânătoare reușită, nu s-a schimbat mare lucru în domeniul teatrului. În orice epocă, vedem omul reinterpretând toate versiunile posibile ale destinului său. Fie că teatrul se poate exprima liber, fie că e obligat să se supună unor coduri mai mult sau mai puțin constrângătoare, dacă e un teatru adevărat, care oferă sentimente, care traduce emoții, el va rămâne mereu același.

**- Față de momentul creării sale, în 1985, spectacolul Frați și surori este primit altfel de către publicul de astăzi?**

- 1985 era epoca lui Cemenko, și numele lui Gorbaciov nu spunea încă nimic nimănui. Nu puține au fost problemele pe care le-am avut atunci pentru obținerea permisiunii de a crea spectacolul. În acea perioadă, momentele de adevăr social ale spectacolului dobândeau o asemenea importanță pentru public, încât valoarea lui artistică era estompată. Ca orice fruct interzis, acest rod al adevărului era consumat cu aviditate, iar publicul nu mai avea timp să-i aprecieze gustul.

**- Era o experiență neplăcută?**

- Desigur, pentru că circumstanțele nu permiteau nimănui să facă distincția între acest fruct și altele, care erau alterate. Îmi aduc aminte că atunci când am fost prima dată la Moscova cu spectacolul, primeam aplauze practic după fiecare replică, pentru că fiecare sunet al adevărului era perceput ca o notă de disidență. Eu și actorii eram furioși pentru că nu aceasta era baza spectacolului. Erau multe alte detalii, mai ales de finețe psihologică, care puteau fi remarcate. Dimpotrivă, când recent am reluat montarea la Moscova, totul s-a desfășurat într-o liniște atentă. Astăzi publicul o percepe într-un mod mai profund și o înțelege mai bine. Spectatorul înțelege că nu vorbim numai despre comunitatea socială sau despre societate, ci despre om, despre destinul său de-a lungul timpului.

**- Cum reacționează publicul tânăr, care nu a cunoscut perioada precedentă?**

- Tinerii află din ce în ce mai multe lucruri care aparțin

Istoriei țării lor. Din păcate, nimic nu le arată că în viitor această Istorie va fi altfel. Ca și noi, ei aud promisiunile unui viitor luminos. Teama de foamete planează încă asupra majorității populației, chiar dacă magazinele sunt pline până la refuz. În apartamentele noastre e încă frig. Arestările continuă într-o veselie, dacă îndrăznesc să spun așa. Tinerii trăiesc toate acestea într-o manieră paradoxală. Bineînțeles, realitatea de astăzi este diferită de cea de ieri, fără a se fi debarasat în mod real de substanța trecutului. Realitatea de astăzi este contaminată până la măduvă de realitatea de ieri.

**- În această situație, misiunea teatrului este aceeași la Sankt-Petersburg, la Paris sau la New York?**

- Atunci când pe scenă atingem stadiul pur al pasiunilor, descoperim omul în forul său interior. Aici, ca pretutindeni, el este același. Cei care ne primesc în străinătate nu înțeleg totdeauna acest lucru. Suntem adesea preveniți: atenție, publicul nostru este dificil, greoi, rece, nu știe să rădă... De fiecare dată, toate acestea se dovedesc, desigur, inexacte. În Australia ni s-a spus: publicul nostru nu este deloc spiritual și nu cunoaște nimic despre artă. A fost unul dintre publicurile cele mai fine pe care le-am avut. Când am venit în Franța cu **Demonii**, am fost preveniți: este exclus ca francezii să suporte un spectacol de opt ore, un francez nu poate sta în același loc mai mult de oră, dacă nu este el cel care vorbește! Și totuși, timp de opt ore, publicul a rămas în sală... tăcând.

La noi, tocmai am făcut o experiență într-un orașel industrial din nord. Am jucat acolo cinci spectacole. Am avut nevoie de un an și jumătate de pregătiri. Am construit o scenă foarte mare pentru a oferi acestui public exact aceeași calitate a reprezentațiilor ca în marile capitale. Ni s-a spus: cele șapte ore ale spectacolului **Frați și surori** vor fi mult prea lungi pentru un public de muncitori. Iar în ceea ce privește **Gaudeamus**, nu vor înțelege nimic. **Livada de vișini?** Mult prea dificil pentru ei! Și așa mai departe. Evident, totul s-a petrecut foarte bine și nimeni n-a plecat din sală. Am amintit toate aceste exemple pentru a spune că funcționează prejudecăți, că se imaginează un spectator presupus cunoscut și despre care se vorbește la persoana a treia. Dar spectatorul sunt eu! Când fac un spectacol, îl fac despre mine și pentru mine. Nu ne ajută cu nimic să întrebăm publicul ce ar vrea să vadă, pentru că nu poate să știe acest lucru; de asemenea, nu poate ști ceea ce este capabil să vadă și să perceapă. Acesta este sensul teatrului adevărat: să descoperi oamenii omul, fie și numai pentru scurta durată a unei reprezentații teatrale.

**- Care vă sunt măestrii?**

- Aș putea menționa două nume. Primul este Dubrovin, creatorul Teatrului pentru copii din Leningrad, pe care l-am cunoscut când aveam 12 ani. Avea un talent și un har imense. Fusese elevul lui Meyerhold, despre care însă nu vorbea în acea perioadă... tot așa cum nu ar fi putut vorbi despre Troțki, dacă i-ar fi fost elev! Dar această sursă meyerholdiană se revela în fiecare dintre opțiunile sale scenice. Acest lucru l-am înțeles însă mult mai târziu. În plus, era un pedagog exemplar. Putea vorbi despre viață ore întregi, răspunzând tuturor întrebărilor. Era o epocă în care nimeni nu răspundea la întrebări, de altfel nimeni nu punea întrebări! (...) Astfel, teatrul a devenit pentru mine un spațiu privilegiat de reflecție. Apoi am intrat la Institutul de Teatru, la clasa profesorului Zon, care fusese elevul lui Stanislavski. În anii '30, acest Boris Zon, directorul unui teatru foarte popular la Sankt-Petersburg, l-a descoperit pe Stanislavski, bătrân deja. A avut astfel ocazia să învețe de la el lucruri care nu există în nici una dintre cărțile sale. Zon mi-a oferit posibilitatea unei perspective fparte vii asupra lui Stanislavski. De aceea sunt totdeauna surprins când astăzi aud vorbindu-se despre Stanislavski ca despre un gânditor îmbătrânit, demodat.

„Încrucșarea“ între Meyerhold și Stanislavski în viața mea s-a datorat hazardului pur. Dar acestea sunt originile teatrului pe care îl practicăm astăzi. În mod tradițional, cele două sisteme sunt opuse, însă reunirea lor mi-a îmbogățit considerabil munca. Teatrul trebuie să fie sinteză, de aceea este o artă supremă... atunci când este artă. Pentru că foarte des nu e cazul, și numim teatru ceea ce de fapt nu este teatru.

**- Care sunt condițiile pentru ca teatrul să fie teatru?**

- Să fie artă. Adică pasiune și frumusețe.

**- Actorii de la Teatrul Malii au o formație specială, urmează un antrenament particular pentru a putea practica această formă de teatru?**

- Nu e așa că sunt cei mai buni? Fără glumă, teatrul este pentru noi în același timp o modalitate de existență și o prelungire a vieții. Ne cultivăm capacitatea de a plonja în profunzimile psihologice și emoționale. Asta se învață și presupune un antrenament. Și, ca orice exercițiu obligatoriu căruia trebuie să i te consacrî mult timp, la un moment dat devine o activitate necesară. E nevoie de multă energie pentru a învăța un om să plonjeze în aceste profunzimi, câteodată trebuie chiar forțat, însă apoi această sondare îi este necesară, chiar o dorește.

Pentru noi, uneori, spectacolul, ca produs încheiat, este mai puțin important decât procesul care ne-a adus la acest rezultat. Rezultatul este provizoriu, dar procesul rămâne. Acum câțva timp le-am cerut actorilor să repete singuri **Demonii**, fără a se investi prea mult. Am avut surpriza să-i văd jucând cu aceeași energie ca în fața unei săli pline! O dată început, procesul de lucru nu mai poate fi oprit. Se spune adesea că actorii noștri sunt plini de energie. E un lucru firesc: energia antrenează energie, din ce în ce mai multă energie, tot așa cum donatorii produc din ce în ce mai mult sânge pe măsură ce donează. Pentru ca această sondare interioară să fie eficientă, actorul trebuie să învețe să și restituie senzațiile pe care le încearcă, într-un mod direct, imediat, aproape instantaneu. De aceea acordăm multă atenție tehnicii actorului. Numai prin exerciții vocale, de dans și muzică se poate ajunge la o maximă libertate de expresie.

**- Actorilor le vorbiți și despre altceva decât despre teatru, așa cum proceda, de exemplu, Dubrovin?**

- E adevărat, Dubrovin discuta cu actorii despre multe alte lucruri. Dimpotrivă, Zon, care fusese dat afară din Institut în 1953 pentru că era evreu, nu avea altă soluție și vorbea numai despre teatru... În ceea ce mă privește, am impresia că discut despre tot ce se poate discuta. Teatrul este singurul loc unde vorbesc... dacă fac abstracție de interviuri. Dar și aici este vorba tot despre teatru.

**- Despre ce discutați cu actorii? Despre lume, în general?**

- Despre toate, despre viață, despre sentimente, dar nu sub forma unui curs sau a unei lecții. Când montezi Cehov sau Dostoievski ești obligat să-ți pui întrebări despre tot ce există. De aceea spun că teatrul este prin excelență un spațiu al gândirii.

**- Scena este un refugiu, o reflectare, o altă lume...?**

- Toate la un loc. Pe de o parte, este o concentrare a unei lumi, pe de altă parte este un refugiu, dar și un nou spațiu de viață. Câteodată seamănă cu viața, altădată este ceva cu totul diferit. Scena este în același timp o bucată din această viață și un fragment din viața de dincolo de oglindă, în sensul lui Lewis Carroll.

**- Scena ca spațiu de reflecție. Așa se poate explica faptul că repetați un spectacol foarte mult timp - un an și jumătate pentru Frații și surori -, conform unui ritm pe care în Franța nu îl cunoaștem?**

- S-ar putea să fie din lene... Vorbind serios, cred că e nevoie de timp pentru a pătrunde suficient în tine însuși,

pentru a căuta o nouă realitate. E nevoie de timp pentru a respinge o idee, pentru a lăsa să treacă orele, pentru ca apoi această idee respinsă să redevină importantă. Pentru învățarea unui text și montarea lui nu e nevoie de atâta timp, dar aici e vorba de nașterea unei noi vieți, a unei noi realități... Desigur, câteodată îmi spun că aș putea să creez și eu un spectacol în șase luni, un spectacol care ar putea fi plăcut, fermecător, că durata repetițiilor e probabil exagerată. Am remarcat însă că tot ceea ce lucrăm în profunzime într-un spectacol se reflectă în celelalte. Niciodată nu e timp pierdut. Invers, mi se întâmplă uneori să mă gândesc că, dacă nu ar exista obligațiile exterioare, legate de un anumit festival sau de un anumit program, am putea continua să repetăm la nesfârșit. Tot așa cum nu ajungem niciodată să pronunțăm ultimul cuvânt al vieții. Se spune că Dostoievski scria cu o viteză vertiginosă, în ultimul moment. Probabil că din punct de vedere tehnic reușea să avanseze destul de rapid, dar cărțile se aflau deja în mintea lui de ani și ani de zile. Fără îndoială că și el profita de constrângerile contractelor pentru a le scrie. E vorba de o naștere care trebuie forțată.

**- Ce legături există între teatru și politică?**

- Nu există o legătură particulară. Politica nu înseamnă nici slogane, nici ideologie, ci, ca în orice alt domeniu de activitate, e vorba de aceeași pasiune, de aceeași mișcare a sufletelor omenești. Știu, se spune uneori că teatrul nostru are o sonoritate politică foarte puternică, dar asta se întâmplă numai pentru că atingem anumite adevăruri.

**- Ca director artistic al Teatrului Malii, ce fel de raporturi întrețineți cu lumea politică?**

- Tocmai am trăit o perioadă fericită în care puteam să ne dispensăm de contactul cu politicienii. Astăzi intrăm într-o etapă mult mai dificilă, în care oamenii politici încep din nou să se intereseze despre tot: Ce jucați? Ce scrieți? Ce spuneați?... Nu mă aștept la nimic bun. (...)

Cred că cenzura revine - altfel decât înainte, fără îndoială - însă într-o manieră sensibilă. Îi remarc prezența în ziare și la televiziune. La teatru încă nu poate fi observată cu adevărat, dar cred că totul este posibil. Imediat ce puterea se consolidează, oamenii influenți vor să... influențeze. De exemplu, există câteva mari subiecte care nu mai sunt tratate de către mass-media. Nu se prea vorbește despre coșmarurile stalinismului sau ale comunismului. Se spune că acestea aparțin trecutului. S-ar crede că nu mai constituie subiecte importante care merită tratate.

**- Astăzi vi s-ar putea interzice montarea unei piese?**

- Nu se poate ști nimic până la proba contrarie. Nu e mult timp de când mi s-a pus o întrebare pe care nu o mai auzisem de acum zece ani. La sfârșitul unei reprezentații cu **Frații și surori** am fost întrebant: „Cum de v-au lăsat să scoateți spectacolul ăsta?“

**- Ați spus că lucrurile sunt pe cale de a se schimba. În bine sau în rău?**

- Multe lucruri s-au schimbat. Dar aceste schimbări ar fi trebuit să fie de o mie de ori mai intense pentru ca lucrurile să se transforme în mod fundamental. Acum îmi dau seama că s-au schimbat mult mai puține lucruri decât credeam în momentul în care aveam loc schimbările.

Scenă din spectacolul Frații și surori





**- Credeți că teatrul poate să schimbe lumea?**

- Desigur că nu. Se pare că nimic nu poate să schimbe lumea. Teatrul nu este decât un element al acestei lumi, cu toate coșmarurile și minunile ei. Nu cred că lumea poate fi schimbată. Ea există ca atare și nu putem face nimic în acest sens. Dar, fără teatrul, lumea ar fi altfel.

**- Ați spus că teatrul este bucuria și calvarul dumneavoastră?**

- Da, e adevărat, în același timp bucuria și calvarul meu.

**- Ați mai spus că un artist este responsabil pentru viitor...**

- Fiecare om este responsabil pentru viitor. Artistul are probabil o responsabilitate și mai mare pentru că nu trăiește numai propria existență, ci o multiplică prin creație. Asta nu înseamnă că poate să facă prea multe lucruri. Niciodată nici un spectator n-a devenit un om nou ieșind de la teatru. Dar dacă, la un moment dat, acest om a împărțit un sentiment, adică a devenit puțin mai uman decât era înainte, chiar pentru un moment, înseamnă că teatrul și-a atins scopul.

**- A garanta viitorul începe printr-o muncă asupra trecutului?**

- Funcția artistului este de a reînoda firele rupte între trecut, viitor și prezent; să arate că viața umană este unică și nu poate fi niciodată ruptă, că nimic nu poate fi uitat sau respins.

**- La sfârșitul Claustrofobiei, spectacol creat cu elevii dumneavoastră de la Institutul de Teatru, decorul era distrus... Premoniție nefastă?**

- Nu-mi place să fiu atât de pesimist cu privire la viitorul Rusiei. Tot ceea ce am făcut, nu numai în domeniul artistic, se bazează pe speranță. În numele acestei speranțe, cu o încăpățănare furioasă, analizăm și recitim propria istorie. Dimpotrivă, în absența oricărei speranțe, când unica măsură este ziua de astăzi, devine posibilă convingerea absurdă că totul e în regulă. (...) E mai bine să exagerezi primejdii decât să le ignori. În acest moment pregătesc o piesă de Andrei Platonov care vorbește despre pasiunea unui om pentru o armonie eternă care până la urmă îl va distruge. Este foarte important să vorbim despre aceste probleme. Avem întotdeauna o tendință supărătoare de a închide ochii pentru a nu vedea primejdii care amenință omul, ale căror rădăcini se află în el însuși. În felul acesta revenim la problema responsabilității față de viitor. În ce privește sfârșitul **Claustrofobiei**, important era că muzicienii, handicapați, surzi, muți, tetanizați, erau capabili să creeze muzică. Asta era esențial.

**- Spectacolul dumneavoastră are ca titlu primele cuvinte dintr-un celebru discurs ținut de Stalin în iulie 1941: „Frați și surori, trebuie să luptați împotriva inamicului...” Ce i-ați spus astăzi poporului rus? Cărui scop ar trebui să i se dedice?**

- Nu mă voi adresa niciodată direct poporului rus! Eu îi vorbesc prin spectacolele mele.

**- ... Iar în acestea vorbiți despre speranță?**

- Vorbesc mai degrabă despre dorința de speranță. O să vă răspund totuși la întrebare. Dacă m-aș adresa poporului rus, aș folosi cuvântul pocăință, aș vorbi despre necesitatea de a se pocăi. Societatea rusă nu s-a ocupat încă de această fază istorică necesară.

**- Prin pocăință înțelegeți autocritică?**

- Cuvântul autocritică are o conotație marxistă care nu sună bine pentru urechile mele. Și, de altfel, am trecut prin acest stadiu, desigur în viteză și într-o manieră superficială. A te pocăi nu înseamnă a-ți face autocritica în fața cuiva; e un efort de profunzime, o purificare interioară. Pocăința este un demers spiritual intim, al sufletului. E o sarcină imensă pe care rămâne să o împlinim.

Traducerea de **ANCA PLATCU**

## **REGIZORI TINERI, SUCCESE DE CASĂ, SPECTACOLE REPREZENTATIVE**

La finele fiecărei stagiuni are loc – găzduit mereu de altă localitate – festivalul care reunește cele mai bune spectacole din țară: **Întâlnirea Teatrală Națională din Ungaria**. Dacă în anii trecuți spectacolele au fost selecționate de către o personalitate a lumii teatrale maghiare, la actuala ediție, a XVI-a, alegerea a fost făcută de către un grup de la Teatrul Național din Szeged, gazda acestor ample manifestări. Orașul de pe Tisa, care anul acesta își sărbătorește a 750-a aniversare, este renumit prin Jocurile de Vară ce se desfășoară, de peste un sfert de veac, în imensa piață din fața domului, cultivând în special genul muzical. Prin „manifestări” înțelegem programele complementare, legate de festivalul de teatru (expoziții, zeci de standuri cu cele mai recente apariții din Săptămâna Cărții, ca și Sărbătoarea saltimbancilor, „mutată” din capitală la Szeged). Noțiunea de „întâlnire” a însemnat, ca și la edițiile anterioare, vizionarea de către artiștii prezenți a tuturor spectacolelor, prilej pentru critici de a le compara, iar pentru „breaslă”, de a trage concluzii privind arta teatrală din Ungaria, acum, la sfârșit de secol.

Anul acesta, între 8 și 15 iunie, s-au adus și spectacole care, deși nu ating nici măcar un nivel artistic mediu, au fost socotite reprezentative, fie pentru că reflectă căutări ale unor regizori din cea mai tânără generație, fie pentru că arată ce înseamnă azi în Ungaria succes de casă: spectacole comerciale, lipsite de pretenții artistice. Organizatorii au amenajat un cadru ideal pentru întâlniri, în imensa sală de bal a unui vechi hotel dezafectat. În acest club al festivalului, deschis non-stop, se purtau până în zori discuții despre reprezentațiile urmărite. La discuții au participat nu numai critici, reuniți pentru a analiza spectacolele prezentate cu o zi în urmă, ci și publicul, care a putut sta față în față cu actorii principali ai diferitelor reprezentații.

Responsabilii festivalului s-au temut că nu vor avea public pentru cele douăzeci și două de spectacole convocate și că, în ciuda marilor pregătiri, lumea teatrală nu va fi suficient de interesată de eveniment. Contrar așteptărilor, publicul din Szeged a „devastat” în câteva zile casele de bilete, iar avalanșa de actori, regizori, studenți și oameni de teatru din capitală și din alte orașe, precum și invitații de peste hotare, au făcut ca sălile să fie tot timpul neîncăpătoare, organizatorii fiind nevoiți să programeze, pentru anumite spectacole, câte două reprezentații.

Cel mai bun spectacol a fost considerat, în unanimitate, **Un tramvai numit dorință** de Tennessee Williams, al Teatrului „Móricz Zsigmond” din Nyíregyháza, pus în scenă de regizorul de film János Szász. Abandonând, după cum a declarat domnia sa, „sentimentalismul” din textul dramaturgului american, caracterale piesei au căpătat mai multă forță, viața de pe scenă a devenit mai realistă și mai crudă, acționând cu o

