

**Giorgio STREHLER**

# CELE PATRU CETĂȚI ALE TEATRULUI DE ARTĂ

Am fost poftit aici, la *Théâtre du Vieux Colombier*, teatru pe care l-am cunoscut când eram tânăr și pentru a cărei reînnoire m-am luptat, pentru a vorbi despre *Piccolo Teatro* ca despre un teatru de artă. V-ați întrunit aici de două zile pentru a discuta despre această chestiune, despre această realitate. Dorința era legitimă, și legitim este de asemenea să te interesezi azi de teatrul public, așa cum au făcut-o recent la Brest câțiva dintre colegii mei. Teatru de artă și teatru public - chestiunile par diferite, fiind totuși apropiate. Ba chiar este de dorit, acum mai ales, să le legi una de alta pentru a le prinde în aceeași reflecție. Este o manieră de a ne lua în discuție meseria în relațiile sale cu prezentul și în același timp să ne punem întrebări în legătură cu publicul. Publicul este protagonistul teatrului și trebuie să ne gândim la el și să-i amintim că este opera oamenilor de teatru. Trebuie să știe că nu-l uităm.

Ne apropiem de sfârșitul secolului, și este firesc să ne simțim obligați să facem un bilanț. Nimeni nu va fi scutit, și se va strădui să-și facă bilanțul politic, social, uman... Noi, bieți oameni de teatru, trebuie bineînțeles să vorbim despre teatru. Meseria noastră publică este legată de colectivitate, suntem cei mai sensibili față de relațiile care există între arta noastră și societatea în care trăim.

Toți artiștii stabilesc un raport față de societatea în care trăiesc, dar posibilitatea pe care o au de a vorbi despre viață așa cum este văzută ea, este diferită pentru un pictor sau un muzician întotdeauna singur și pentru un grup de actori însoțiți de un regizor, de un scenograf, de un eclairagist... Aceștia vor să se adreseze, împreună, unui grup de persoane care se duc seara într-o sală ca să-i vadă. Aceste grupuri comunică între ele, de aceea suntem noi atât de sensibili față de problemele colective. Făcând bilanțul secolului, constatăm că teatrul de artă a fost unul din punctele forte ale veacului nostru. Dacă dăm la o parte toate eșecurile, erorile, ratările, pe scurt, dacă operăm o triere, descoperim o mulțime de bijuterii, de nestemate, de persoane eroice... toate aparțin teatrului de artă așa cum îl concep eu. Între spectacole, piese și artiști se produce un schimb pe care noi suntem datori să-l întreținem. Este marea îndatorire ce-i revine Uniunii Teatrelor din Europa. Pentru început, voi spune pur și simplu că teatrul de artă este de o importanță capitală pentru noi cei care îl facem. Nu știu dacă este adevărat pentru teatru în general, dar pentru noi, da. Și asta privește întreg acest secol, teribil de dialectic, care a produs lucruri oribile dar și lucruri extraordinare, fiind marcat totodată de distrugere și de

speranță. Sunt fericit că am trăit în epoca aceasta. Nu sunt bucuros că am trecut prin război, dar sunt fericit că am putut face teatru în acești ultimi cincizeci de ani... Generația noastră s-a confruntat cu toate aceste probleme, dar precursorii noștri ruși, francezi, nemți n-au fost scutiți de ele. Teatrul nu s-a putut sustrage tulburărilor istoriei noastre, și nici nu a putut ignora viața oamenilor care l-au făptuit. Ajuns la sfârșitul secolului, catalogul reușitelor sale este bogat, – bogat în autori, actori și regizori. A început cu *Livada de vișini*, o piesă teribilă, care trebuie întotdeauna jucată când se poate și, mai ales, când ești în stare s-o vezi. Sunt ridicoli, oamenii care nu înțeleg că totul se schimbă, dar sunt totodată atât de patetici! Angoasa lor este imensă. A mai fost și Pirandello, și Beckett... Au mai fost și actori care au schimbat totul. Nu am cunoscut-o pe Eleonora Duse, nu știu ce timbru de voce avea și n-o s-o știu niciodată. Dar știu ce-mi povestea Luchino Visconti într-o zi. "Eram copil, de șapte sau opt ani, când părinții mei care mă luau regulat la teatru, mi-au spus într-o seară că mergem s-o ascultăm pe Eleonora Duse. Am ajuns cu întârziere, spectacolul începuse. Scena reprezenta o grădină, cu două doamne așezate pe o bancă. Una dintre ele ținea în mână o umbrelă cu care se juca nepăsător,



vorbind pe un ton obișnuit, banal... nici nu o auzai întotdeauna foarte bine. L-am întrebat atunci pe tata când avea să înceapă spectacolul? Începuse, dar copilul nu-și dăduse seama că nu era nici o diferență între viață și teatru. "A fost o mare lecție, a conchis Visconti. Duse juca teribil de adevărat." În felul ei, ea făcea teatru de artă. Noi nu am cunoscut-o, dar de atunci au mai fost și alți actori minunați... ce am pierdut am pierdut, ce trebuia să vedem am văzut... Iar mâine, ce avem de văzut? Ce avem de văzut depinde de ceea ce trebuie să facem. Suntem răspunzători.

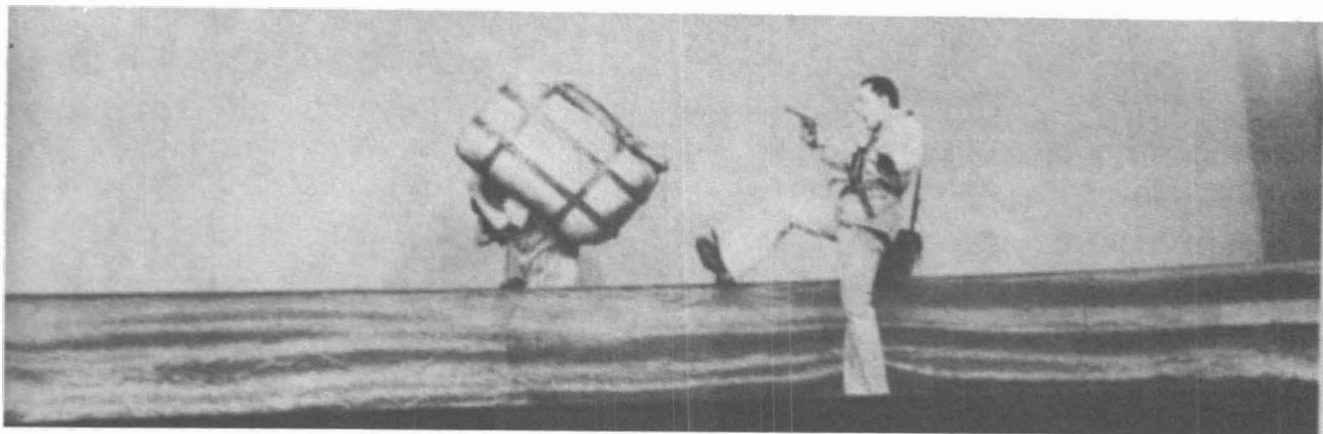
Pentru a ne întoarce la teatrul de artă din acest secol, aș vrea să iau drept punct de plecare un articol al lui François Regnault, publicat în revista *Le Théâtre en Europe* nr. 9 din 1986, pe care-l găsesc extraordinar. Este intitulat : *Povestea celor trei cetăți*. "Primul aștepta totul din partea teatrului, pentru al doilea teatrul nu era altceva decât teatru, iar pentru al treilea teatrul era teatru dar și altceva. Primul, Jacques Copeau, și al doilea, Louis Jouvet, nu formează, desigur, împreună cu Bertolt Brecht, al treilea, un trio și nici un grup; nimeni nu i-a văzut pe toți trei împreună. Al doilea a fost elevul primului, iar al treilea, din punctul de vedere al Franței, venea dintr-altă parte. Totuși, vom

pretinde aici că ei incarnează - ar trebui să spunem că primul incarnează, al doilea "dezincarnează", al treilea demonstrează - trei poli diferiți, opuși, ai unei concepții despre *locul* teatrului în societate. Ne vom strădui deci să caracterizăm cei trei poli ai cetății, nu atât din punct de vedere al principiilor generale, empirice sau raționale, și nici din punct de vedere al dramaturgiei sau al jocului actorului, dar mai ales în funcție de jocul acestei geometrii variabile, locul fizic al teatrului în cetate, în societate." Pornind de la aceasta, Regnault vorbește pe rând de fiecare dintre acești trei. Reproșul pe care i-l fac este că lipsește într-un fel prima cetate, aceea a lui Stanislavski, care, știu bine, nu este singur. Mai există și Dancenکو, așa cum Marx nu este singur, îl are întotdeauna pe Engels alături. Da, sunt patru cetăți în această poveste a teatrului de artă. S-au născut în acea țară, cea mai vastă, contradictorie și disperată, bogată în potențialități, care este teatrul.

Teatrul pleacă de la dorința de a se regrupa pentru a propune un produs artistic unui anume public. În tot lungul istoriei sale, a fost dominat, în primul rând, de obiceiuri. "Mama mea așa juca, iar tatăl meu așa juca, eu am încercat să fac contrariul." Poate că la origini, bunicul era foarte bine,

apoi tatăl a fost mai puțin bine și nepotul și mai puțin. Acest teatru familial se deteriorează cu timpul. Este amenințat de degradare. Atunci a apărut ideea teatrului de artă în mintea unui actor - Stanislavski era un actor - și a lui Dancenکو care era un director de teatru, un regizor, dar nu era actor. Ei se unesc pentru a restaura teatrul, pentru a face mai bine decât ce văd în jurul lor, pentru a descoperi ceva diferit. Și atunci au norocul formidabil pe care nici unul dintre stăpînii cetăților nu l-au avut, cu excepția lui Brecht : au avut un autor, un imens autor, Cehov.

Relațiile lor n-au fost dintre cele mai comode. Cehov nu este niciodată mulțumit, pe scenă este prea mult zgomot, prea mult dintr-asta, prea puțin dintre-aceea, nu se râde, nu ai voie să plângi... Dar această colaborare agitată mă emoționează mult. Mi-l închipui pe Stanislavski, care, în *Pescărușul*, juca rolul lui Trigorin și figurase un scriitor gingaș, fermecător, în straie albe și rostindu-și replicile cu nonșalanță. La sfârșit îl întreabă pe Cehov ce părere are : "Hm!... Trigorin, eu îl văd mai degrabă purtând pantaloni cadrilați, fumând trabuc și cu pantofii găuriți." Stanislavski rămâne mut și Cehov pleacă fără să mai adauge un cuvânt. Autorul distrusese cu aceste detalii imaginea lui Trigorin pe care o crease



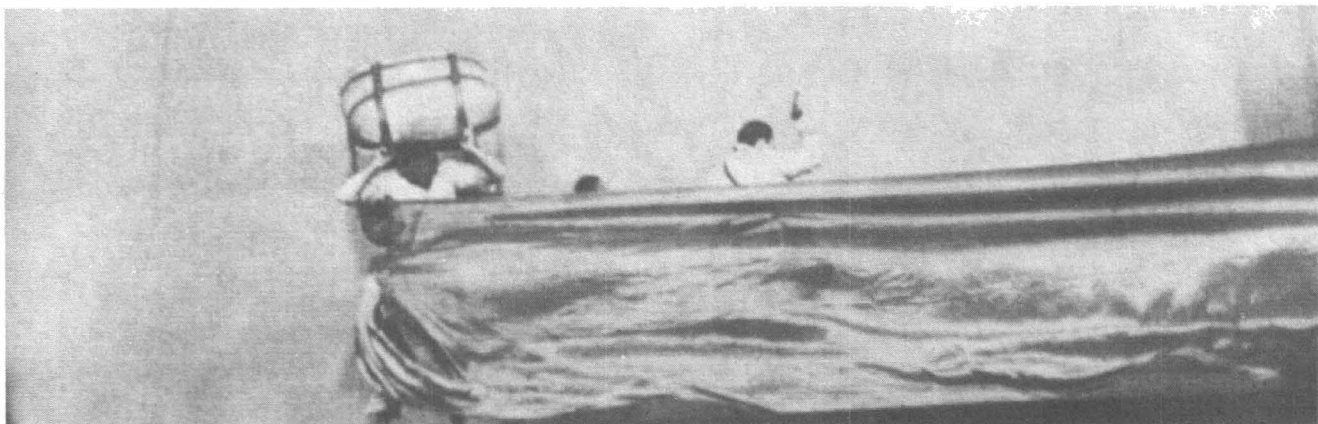
Stanislavski. I-a trebuit câțva timp regizorului ca să înțeleagă că Cehov îi sugerase că tragicul lui Trigorin provine din faptul că este în realitate un personaj jalnic, puțin cam vulgar, înfumurat, un scriitor pe care nimeni nu-l citește înafară de Nina care-l adoră. Dar văzându-i pantoful găurit și pantalonii cadrilați, noi înțelegem că Nina se înșală. Se înșală așa cum te înșeli în dragoste. Trigorin nu este cel pe care-l crede că este... iar noi, nu ni s-a întâmplat oare niciodată să ne facem iluzii în legătură cu cea sau cu cel pe care-i iubim? Aceasta este eroarea tragică despre care Cehov vroia să-i vorbească lui Stanislavski. Șansa acestuia a fost de a fi avut un autor în preajmă.

Copeau n-a avut un autor. El a trebuit să facă un ocol prin clasici, și, slavă Domnului, Franța are din belșug. L-a luat pe Molière, așa cum ar fi putut să-i ia pe Corneille sau pe Racine, în locul unui autor contemporan. Și a început să facă un teatru diferit de cel care se obișnuia. Și s-a arătat necruțător față de teatrul-marfă. S-a revoltat împotriva persoanelor care se duc la teatru după cină ca să rădă, ca să se distreze. Nu are dreptate, nu cred că acești oameni trebuie disprețuiți. Ei se duc într-o sală ca să vadă, împreună cu alții, felul în care joacă anumiți actori, poate nu foarte bine, personaje și situații care nu sunt

neapărat foarte interesante și nici foarte artistice. Dar fac efortul de a ieși din bârlogul lor, de a se dezbăra de acel odios aparat care te leagă de casă, televizorul, de a intra într-un loc și de a spune: "A! ia te uită, e și prietenul meu aici!", sau, dimpotrivă, de a întâlni pe cineva pentru a petrece câteva clipe împreună. Este un lucru admirabil. Publicul este misterul teatrului. De ce vine la teatru? De ce aleg acei oameni să fie acolo în seara aceea, să facă cunoștință, poate chiar să se iubească cât de cât? Nu poți să stai așezat unul lângă altul mai multe ore în șir fără să stabilești vreo legătură cu vecinii tăi apropiați. Nu știm ce fel de legături, dar știm că există, asta-i fără îndoială. Căci teatrul este un fel de a renunța la singurătate pentru a te regăsi într-o colectivitate. Înainte, faptul de a merge la teatru părea mai firesc decât azi, când ispitele s-au înmulțit... a iubi teatrul, azi, nu merge de la sine. Spun asta pentru ca să nu se uite că teatrul este o noțiune mult mai largă decât teatrul de artă. Iar Copeau, tare mă tem că uitase acest lucru. El spunea că voia să iasă din teatru pentru a-l servi mai bine. Pe Copeau nu l-am cunoscut foarte bine. El m-a influențat indirect prin unul din spectacolele sale cele mai interesante *Misterul Sfintei Uliva*. L-am văzut cu ochii unui copil, dar

asta nu are importanță. Căuta copii pentru a juca rolul unor îngeri. Eram cu mama, m-am prezentat, dar nu m-a vrut, spunea că am părul prea negru. Îi simt și azi degetele răsfirându-mi pletele: "Este prea negru, mă deranjează". Mai târziu, am văzut spectacolul, cei trei îngeri duceau o corabie pentru a simboliza călătoria... nu eram printre ei pentru că eram prea negru. Dar pe Copeau, nu l-am uitat. Ani după aceea, un strănepot al lui a venit la *Piccolo* să se angajeze ca mașinist. Îmi plăcea să știu că în culise se afla unul din neamul lui Copeau. Familia era acolo.

Pentru Copeau teatrul este o mașinărie infernală. Trebuie să ieși de acolo. De ce? Ca să faci alt teatru. Copeau n-a părăsit niciodată cu adevărat cetatea teatrului. A părăsit instituția pentru a face alt teatru. Care teatru? Avea despre teatru o idee foarte mistică, deosebit de austeră... gândea că teatrul este un lucru sacru. Și nu poți atinge sacrul într-un spectacol păgân, de boulevard. Se înșela, pentru că puțin sacru există întotdeauna, chiar și în spectacolul cel mai jalnic, cu publicul cel mai stupid... fiorul există întotdeauna, nu poți juca fără puțină nebulie... Trebuie întotdeauna un dram de nebulie pentru a-ți depune inima în mâinile oamenilor care te privesc.



Copeau visa la un teatru într-adevăr mistic, desigur utopic. Nu spunea el că se depărtase de teatru pentru că voia să ceară actorilor ceea ce doar Dumnezeu le poate cere? Toți l-au părăsit, dar învățătura lui a fost preluată de cineva precum Michel de Saint Donio care a predat în Anglia. Mulți mai sunt cei care se prevalează de ea. Teatrul de artă al lui Copeau are moștenitori.

Nu știm ce fel de teatru voia să facă Copeau înafara teatrului, dar știm că era vorba mai curând de un teatru colectiv. Și de asemenea de un teatru artizanal, actorii trebuiau să-și coase singuri costumele, să-și sculpeze măștile, să funcționeze ca membrii unei corporații de meșteșugari. Pentru a-și atinge scopul a avut intuiția necesității de a întemeia o școală. Nu putea concepe teatrul fără școală. Nici eu nu pot. La începutul anilor '50 am deschis o școală pe care a trebuit s-o închid cinci sau șase ani mai târziu. Nu puteam să repet până târziu seara și-apoi să mă-ntorc dimineața la școală, era insuportabil. Acum câțiva ani am mai deschis o școală, dar de astă dată aranjându-mă puțin, ca și Jovet, făcând compromisuri față de exigențele cursurilor. Mă duc și eu când pot, iar elevii vin după-amiaza la repetiții. Atunci le vorbesc, îi poftesc să urce pe scenă, fac școală cu ei în plină acțiune teatrală.

Teatrul de artă nu ți-l poți închipui decât așa. Cu o școală. Altminteri riscă să devină estetizant, ba chiar steril. Țasta-i motivul pentru care și Stanislavski a predat. Iar elevii lui, la rândul lor, au avut toți câte o școală. Meyerhold, Vahtangov, Tairov, toți l-au trădat, dar învățătura lor purta pecetea lui Stanislavski. Și aceasta datorită formării lor, la școală. Copeau o înțelesese în felul lui.

Și acum, iată-l pe al treilea, pe Jovet. A fost maestrul meu. Celălalt, Stanislavski, a fost maestrul tuturor, chiar al lui Brecht, credeți-mă. Jovet l-a părăsit pe Copeau care zicea despre el: "Nu caută decât succesul", sau și mai rău, cu un anume dispreț: "Jovet nu-și dorește decât succes". A făcut o carieră cinematografică, dar puțin îi păsa de cinema, v-o spun eu, căci l-am cunoscut bine pe acest maestru dificil, l-am cunoscut ca om. Stătea așezat în fotoliul lui de la Ateneu, nu-mi cerea să fac nimic, nu eram asistentul lui... nu-mi spunea lucruri extraordinare, nu aveam impresia că sunt îndochinat. Dar câte nu-mi spunea acest om ale cărui învățăminte le-am interpretat acum câțiva ani în piesa lui Brigitte Jaques *Elvira – pasiunea teatrală*. Lui, nu i se părea că trebuie să pleci într-alt loc ca să faci teatru. Nici să întemeiezi altă școală; se ducea regulat

la Conservator, căci celălalt, maestrul lui, îl învățase necesitatea de a lucra în cadrul unei școli. Dar nu a deschis o școală pentru trupa lui pe care o formase cu timpul. Jovet credea că în teatru, dacă ai răbdare, ajungi să înveți totul, înveți chiar să devii bătrân sau tânăr, vârsta nu conta. Da, înveți...

Jovet crease și el o cetate, care era puțin mistică. Era mistica scenei, a trupei, a teatrului pur și simplu. Mi-amintesc de ziua în care, la Florența, Jovet își aștepta actorii pentru a repeta *Școala femeilor* de Molière cu care venise în turneu, în Italia. Dăduseră nu știu câte reprezentații, dar Jovet tot îi punea să mai repete. Era singur, nimeni nu venise, apoi, cu o întârziere de trei sferturi de ceas – o oră, actorii au sosit, scuzându-se: "Am dat o raită prin Florența, e prima dată că ne găsim aici". Jovet le răspunde: "Florența, ce este Florența? Rafael, Uffizi... Florența voastră este aici." "Florența era scena" – Jovet se închisese în teatru. Nu ieșea defel. Era ceva sacru în această izolare. Rămânea închis în meserie. Într-o zi mi-am luat inima în dinți și l-am întrebat: "Dar, despre politică, ce credeți?" "Multe", mi-a răspuns. "Dar votați uneori pentru cineva?" "Cred că nu vota, nu era nici de partea unora nici de partea celorlalți. Era un



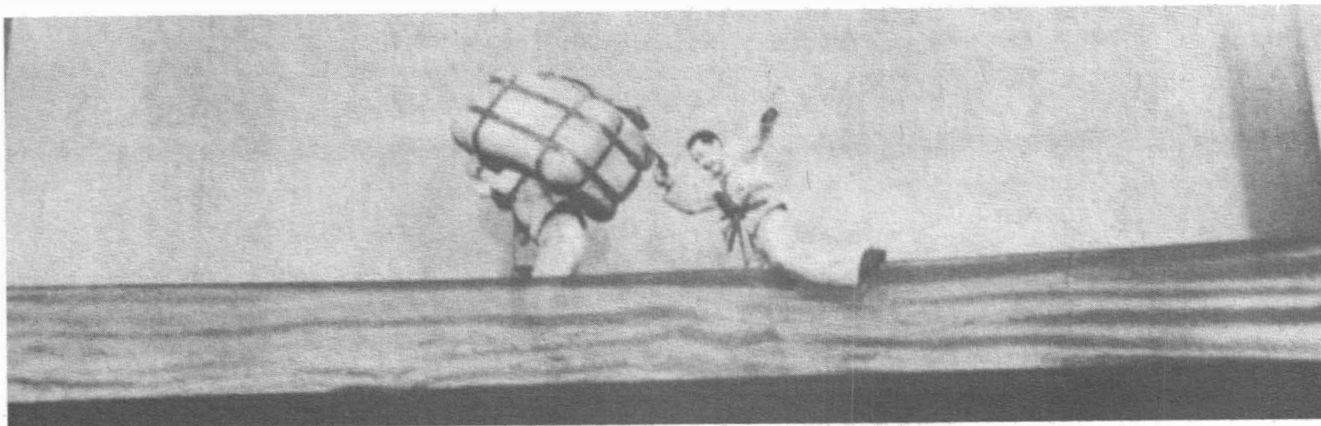
călugăr, un călugăr laic. Ducea o viață monahală, dedicată nu lui Dumnezeu, ci teatrului. Restul, și viața, și dragostea... nu-l interesau. Teatrul era un absolut. Atunci am înțeles că-mi lipsea ceva. L-am părăsit pentru a-l lăsa să facă în continuare un teatru foarte bun, un cinema foarte bun, dar eu, m-am îndreptat spre a patra cetate.

A patra cetate îi aparține lui Brecht. L-am întâlnit din întâmplare, înainte chiar de a monta una din piesele sale. Lucrul se petrecea la Berlin... i-am adresat cuvântul cu multă timiditate, cu umilință: "Maestre"... "Nu sunt un maestru, mi-a răspuns, nu fac decât propuneri." Apoi am început să discutăm împreună și a avut cu mine relații altele decât avea cu colaboratorii săi. De aceea și mergeam des la Berlin, ca să mă duc în teatrul lui, să stau alături de el în timpul repetițiilor, să discut puțin, câte o jumătate de ceas din când în când. Mă învăța cum să fiu uman, cu Dumnezeu sau fără Dumnezeu, cu Florența sau fără Florența, cu Marx sau fără Marx. Trebuie să fim oameni, spunea el, dar trebuie să avem idei personale, convingeri, căci numai așa putem face teatru cu adevărat. Dacă tu, "actorul dezincarnat", cum spunea Jovet, ești cât de cât prins în viață, te poți apropia de Hamlet.

Dacă compari, dacă ataci și ești atacat, dacă iubești, dacă înșeli, pe scurt dacă te zbați în mocirla vieții, atunci poți să înțelegi și să depeni povestea lui Hamlet. Și o poți face pentru că dispui de propriul tău material, pentru că este o parte din tine, o parte din oamenii epocii tale pe care o pui în acest rol... Brecht m-a învățat de asemenea că poți înțelege lucrurile într-un anume fel, și apoi să-ți dai seama că ai greșit. Atunci am descoperit că pot repeta cu îndârjirea lui Jovet, dar și să mă duc să votez. Brecht m-a făcut să descopăr utilizarea dialecticii, nu numai în teatru dar și în viață. M-a învățat ce este îndoiala, curajul de a mă îndoii de propriile mele certitudini. Când mă gândesc la el astăzi, ceea ce mă îndurerează este să-i văd pe unii dintre adversarii săi prezentându-l ca pe un om atoateștiutor.

Când am intrat în a patra cetate am înțeles că lungul drum al formației mele luase sfârșit. Nu a fost instituțională, am desăvârșit-o făcând teatru. Totul a fost trăit, încercat, admis, criticat în timpul practicii teatrale zilnice, practica de la *Piccolo*. Chiar atunci când l-am părăsit, timp de trei ani, din 1968 până în 1971, pentru a constitui o trupă independentă, *Grupul Teatru și acțiune*, mi-am continuat formația, marcată de

experiența celei de-a patra cetăți. Am acționat în spiritul din '68, dar diferența era că trupa nu era formată din tineri dornici să devină actori, ci din profesioniști care lucrau în teatru, nu aveau probleme de șomaj dar voiau să se unească în jurul meu ca să ne angajăm într-o practică autonomă. Am lucrat în autogestivitate. A fost greu, depindeam de succes, de rețeta fiecărei seri... în timp ce unii strigau "vrem să facem revoluție" – și n-au făcut-o – un grup de actori s-a constituit pentru a face teatru de artă în afara circuitelor obișnuite. Era felul nostru de a fi în dezacord. Eu, care am întemeiat un teatru, m-am plasat de cealaltă parte, împotriva teatrului, împotriva propriului meu teatru... Trei ani mai târziu experiența a luat sfârșit, întâi pentru că istoria evoluează într-un fel straniu, apoi pentru că fericirea de a fi împreună s-a preschimbat nu chiar în răutate, mai curând într-o neînțelegere reciprocă. Situația generală se schimbă, iar cum Grassi, care fusese solicitat la direcția Scalei nu voia să accepte dacă nu mă întorceam la *Piccolo*, m-am întors. M-am întors la matcă, îmbogățit în urma aventurii trăite. Pentru mine era o datorie civică să reiau *Piccolo*-ul. Atunci, unul dintre asistenții mei mi-a spus: "trebuie să accepți să calci în picioare pe cel ale cărui idei și gusturi



nu le împărtășești”. M-am gândit la ce mi-a spus și i-am scris : “Nu, nu trebuie să calci în picioare nici pe cel mai mizerabil dintre viermi, nemuritor ori nu”. Această frază mi-l amintește puțin pe Cehov, aproape că i-ar aparține, căci cele patru cetăți, eu le port în mine. Nu am vrut să fiu elevul primului, nici al celui de-al doilea, al celui de-al treilea sau al celui de-al patrulea, am vrut ca cei patru să se regăsească împreună la *Piccolo*. Aceasta mi-a fost lupta, și acesta pariul în timpul vieții.

Am lucrat la *Piccolo* și acesta și-a sărbătorit de curând cincizeci de ani de existență. Din cele 350 de spectacole prezentate, am semnat 225; las în urma mea o mare bibliotecă de teatru, un patrimoniu... Am repetat, m-am închis în teatru, dar am făcut tot ce puteam pentru a fura puțin timp ca să caut în cărți cuvintele care îmi lipseau, ca să înțeleg viața, ca să găsec puțină afecțiune, să zicem puțină dragoste. Pentru că am intrat în a patra cetate am înțeles datoria de a mă dedica vieții. Numai pătrunzând în viață, dialectizând-o, fiind în dezacord sau în acord cu ea, am putut să devin uman și, poate, să înțeleg mai bine o piesă. Pentru a înțelege ce a vrut Cehov să-i spună lui Stanislavski, trebuie să fii tu însuși bogat. Iar pentru

a fi bogat, trebuie să-ți cunoști propria natură și să ai curajul să te arunci în vîltoarea vieții, s-o trăiești din plin. O spun uneori elevilor mei și v-o repet acum, deși nu-mi sunteți elevi : “Nu trăiți dând cu pumnii în zid și cu frica vidului... poate că așa veți putea trăi, cine știe, până la nouăzeci de ani. Veți putea trăi mult, dar la ce servește ? Nu, faceți ce vreți, la capătul vieții veți fi suferit, veți fi avut decepții, dar veți fi fost ființe omenești. Așa trăită, viața merită să fie trăită, altfel nu. Ce spun acum este valabil și pentru teatrul de artă. Acesta nu este pur și simplu o operă artistică.

Mi se pun întrebări despre elevii mei. Dar, cum eu însumi nu am fost format într-o școală, pot spune că la rândul meu am format mulți oameni înafara școlii. Actori, regizori, – am lăsat o urmă, un asfințit de soare înainte de căderea nopții. Bob Wilson spune că s-a decis să facă teatru când a văzut luminile unuia din spectacolele mele. El, care este lumina în teatru nu mi-a copiat luminile, dar prin mine le-a înțeles importanța. De fiecare dată când faci ceva deplin, instruiesti de asemenea pe cineva.

Poate teatrul să schimbe lumea ? “O întrebare care mi se pune în fiecare zi!” zicea Brecht. Poate s-o facă, așa cum o pot face muzica sau celelalte arte, preț de un milimetru. Cine știe, poate chiar că nu schimbă nimic, ci

doar se schimbă el. De aceea artistul trebuie să aibă curajul să fie el însuși, să-și apere ideile, și în același timp să le sfărâme pentru a evolua. Îndrăzneala de a-și recunoaște eroarea, ce noblețe !

Important este să nu fii niciodată mulțumit, să nu te oprești niciodată. Pentru a defini teatrul de artă așa cum l-am înțeles voi folosi un cuvânt faustian, de netradus : *streben* : a tinde, a năzui spre, a se vlăgui pentru a ajunge la... *Streben* indică o mișcare spre ce nu este acolo. Cere un mare efort, dar nu poți să știi de ce îl faci, nu simți decât nevoia să-l faci. Iar când ajungi la o țintă îți se pare că altceva se profilează în zare, și te împinge să continui. Trebuie să te îndrepti spre..., mereu, neîncetat ... Astfel ar putea fi descrisă istoria unui teatru de artă, un teatru în mișcare care se străduiește să atingă mereu ceva mai bun, să dezvăluie tot mai în adâncime misterele acestei vieți pe care teatrul o preamărește, chiar când este vorba de tragedii. Acesta este, de altfel, motivul pentru care oamenii pot suporta tragedia : la sfârșit morții de pe scenă se ridică și mulțumesc publicului, tot așa cum mortul din acest fotoliu se scoală ca să vă spună: Mulțumesc !