

## REGIZORII GLĂSUIESC

PETER STEIN

*A construi, a distruge, a reconstrui*

Propunerea care mi s-a făcut de a participa la această întâlnire pe tema teatrului de artă m-a interesat pentru că mi s-a părut a fi utilă, chiar necesară, o reflecție asupra acestei idei ciudate care a constat în a voi să faci din teatru o artă, să îl compari cu alte arte, cu sculptura, de exemplu. Nu sunt de acord cu manifestul lui Briusov, pe care tocmai l-a citit Andrzej Sewerin și în care teatrul e asimilat în întregime unei arte. Părerea mea este total opusă. Sunt absolut convins că artistul-interpret și artistul-creator sunt două categorii distincte. Pentru mine, teatrul impune înțelegerea acestei diferențe: interpretul e un artist care trebuie să slujească. O dată cu triumful regiei, apare iluzia potrivit căreia interpretul e creator și aceasta a deschis calea unor idiotenii ce au făcut să se creadă că directorul de scenă se poate substitui unui adevărat autor. Această iluzie dă naștere unor convingeri hibride, împotriva firii. Nu trebuie să uităm niciodată că interpretul nu poate face altceva decât să re-creeze.

Chestiunea „**teatrului de artă**” ridică și o altă problemă. Când pretutindeni în Europa, nu numai la Moscova, ci și în Franța, în Anglia, în Germania s-au făcut încercări de redefinire a teatrului ca produs artistic, s-a procedat la separarea diferitelor tipuri de teatru.

Ceea ce fascinează la Shakespeare e tocmai faptul că nu există nici o separare, că teatrul politic și divertismentul coexistă, la fel ca și psihologia și istoria. Teatrul de artă nu se află la originea acestui fenomen, îmi apare mai degrabă ca fiind încheierea unui proces început încă din secolul al XVII-lea și intensificat în secolul al XIX-lea, atunci când se disting primele semne ale breșei care se adâncește între teatrul serios și teatrul distractiv. Această fractură a pus multe probleme oamenilor de teatru.

Dacă vrem să impunem ideea că teatrul nu este numai frivol, trebuie să respectăm anumite reguli ale acestei meserii și, mai ales, să ne întoarcem la marile evenimente ale istoriei teatrului. Clasicii, nu în sensul desuet de „**clasicist**”, constituie coloana vertebrală a dezvoltării artei noastre. Aproximarea de ei cere un comportament precaut, prudent, dar mai ales nediletant. Trebuie să ne amintim neîncetat că textele vechi au creat teatrul, și nu noi, cu siguranță. Așadar, dacă vrem să învățăm ceva, nu trebuie să mergem doar la bebelușii de la creșă, trebuie să ne confruntăm cu artiștii care au zămislit monumentele ce articulează arhitectura istorică a teatrului. Pentru a-i înțelege, este nevoie să fim prudenți, politicoși, căci nu putem obține nimic dacă strângem de gât textele. Atunci nu mai auzim decât zgomote, pocnete și apoi ni se urcă din stomac acea greață produsă de violența propriilor obsesii. Nu descoperim lucruri noi, ci repetăm doar ceea ce știm deja despre noi înșine. Nu trebuie să ne concentrăm asupra unui singur eveniment, asupra unui singur aspect al unui text, ci trebuie să căutăm o complexitate, să surprindem viața în integralitatea ei. Acest lucru cere respectarea regulilor și prima regulă va fi întotdeauna textul.

Cealaltă particularitate, care de altfel reprezintă dimensiunea fascinantă a practicii noastre, este faptul că niciodată nu lucrăm singuri. Ne adunăm câte cinci, zece, douăzeci, și apoi prezentăm produsul la o sută, cinci sute, o mie de persoane. Mă interesează legătura dintre oameni. Dacă dorim cât de cât continuitate, trebuie să creăm o echipă care să lucreze în mod regulat și datorită căreia invitații



pot face împreună experiențe, pot înainta laolaltă, pas cu pas și, în cele din urmă, pot evolua într-un grup mai mare. Așa s-a întâmplat cu noi la Schaubühne. Lucrând astfel, nu avem decât de câștigat, dar, cu timpul, acest lucru devine destul de greu, deoarece îmbătrânim, avem un ritm mai lent... toate trupele sunt amenințate. Iată de ce o instituție care se crede teatru de artă nu poate dura prea mult. Poate doar în Rusia, pentru că rușii au un alt raport cu timpul. Ei îl concep ca pe imensele lor câmpii, timp îndelungat, nedefinit, aproape nesegmentat. Ei, mai mult decât alții, reușesc să rămână împreună o viață întreagă. Până acum au făcut-o în mod firesc, dar astăzi se schimbă și ei, devin mai puțin ruși.

Nu mă simt întotdeauna bine când aud oameni de teatru vorbind despre teatru.

Cu Stanislavski e altceva, pentru că el vorbește de altundeva, dintr-o altă epocă. Mă interesează mult, pentru că a putut să lucreze cu un mare, foarte mare autor – Cehov. Nu putem înțelege gândirea acestor doi artiști decât dacă le cunoaștem înfruntările, schimburile de păreri, relațiile complicate. În această privință, țin să precizez că ei nu vorbeau despre „**teatru de artă**” – expresia este franceză – ci de „**teatru artistic**”, ceea ce înseamnă un teatru făcut de către artiști. Aceasta ne obligă să ne punem problema biografiei lor, a îmbătrânirii lor... de aceea o astfel de instituție nu poate dura la infinit. Firește, dacă presupunem că ea trebuie să rămână „**vie**”.

Marea inovație a lui Stanislavski constă în faptul că a conjugat estetica și etica. Știa că suntem niște „**târfe**” și totuși a vrut ca morala să-și găsească locul aici, în teatru, unde ne confruntăm fără încetare cu ceea ce eu numesc „les mots-singes”. Pentru a-l înțelege pe Stanislavski, nu trebuie să citim *Sistemul*, ci scrisorile, stenogramele care ne ajută să ne dăm seama că el a încercat ceva eroic și care, în același timp, ridică în fața noastră foarte multe dificultăți. De exemplu, am început să individualizăm etica: ea nu înseamnă același lucru pentru unul și pentru altul. Există morală politică, de stânga ori de dreapta etc... și astfel, s-a trecut treptat la o separare și la o diviziune a ceea ce am fi dorit să se reunească sub pompoasa sintagmă „**teatru de artă**”. Până la urmă, s-a produs o confuzie atât de mare încât am ajuns să ne întrebăm, astăzi, ce este teatrul.

E interesant de remarcat că limba franceză dispune de mulți termeni teoretici, poetici, pentru a vorbi despre teatru. La noi, la nemți, sunt mai puține cuvinte, nu există teorie. Primul principiu constă în a spune: „**Distrugeți regulile, reîncepeți acțiunea de distrugere**”. În mod straniu, acest gust al distrugerii datează din epoca în care s-a încercat să se construiască, propunându-i-se teatrului să adopte legile artei. Dar e ceva absolut imposibil... se poate face acest lucru pentru arta de a cânta la vioară și nici chiar atunci nu e sigur. Dar pentru arta noastră, care este atât de imprecisă, atât de murdară, atât de impură, nu vor exista niciodată reguli stabile. Trebuie întotdeauna să luăm iar totul de la zero, deoarece până și cuvintele exaltate de la început au dat naștere unor greșeli când au fost dezvoltate. Stanislavski însuși, inventând regia, a provocat și toate deformările, crimele, erorile ei din secolul al XX-lea. Viermele stătea ascuns încă de la început în teatrul de artă, în ciuda intențiilor nobile care l-au însuflețit. Ne putem da seama citindu-l cu atenție pe Stanislavski... este emoționant să observăm că și el era conștient de asta, încă de pe atunci.

Astăzi vedem foarte mulți actori tineri care se tem că nu-și vor mai putea face meseria deoarece sunt reduși la a fi executanții micilor obscenități ale fanteziei personale a regizorului. Ei încep să se răzvrătească pentru că nu mai vor să fie doar o parte a imaginii în două dimensiuni elaborată de un regizor care se crede artist. Și care se iluzionează că el e autorul... E normal ca actorii, care sunt puși doar să-și scoată un pește din pantaloni sau să treacă de la dreapta la stânga, să se revolte. Ei nu mai acceptă să fie instrumentele pentru „**artă**” ale unui megaloman.

La începuturile teatrului de artă, condiția prealabilă a fost apariția regizorului. Dar a mai fost și cea a dramaturgului, funcție ocupată mai cu seamă de Nemirovici-Dancenko, cel căruia, cred eu, nu i se acordă pe deplin respectul meritat. Pe măsură ce studiem documentele Teatrului de Artă din Moscova (M.H.A.T), figura sa se desprinde tot mai mult... În fond, datorită lui s-a acceptat puterea dramaturgului angajat în lupta pentru un teatru asimilat de acum înainte

unei forme de artă serioasă, responsabil față de text, de trupă, de locul său în societate. Făcând apel la dramaturg, la Schaubühne, am vrut mai ales să diminuăm puterea regizorului, să o democratizăm oarecum. Rolul acordat scenografului poate ține uneori de aceeași intenție...

Teatrul de artă este o expresie a ansamblului, a acelei coralități dragă lui Stanislavski și, mai ales, descoperită de Cehov la nivelul scriiturii. E o particularitate rusească și nemțească să crezi că teatrul înseamnă o muncă de echipă. Nu la fel stau lucrurile în Italia, unde poate exista un *cappo commico* care adună în jurul său un anumit număr de actori, fără ca aceasta să-i împiedice să facă un teatru de bună calitate. Se poate face teatru de artă fără a respecta principiile teatrului de artă. Și nu e nici obligatoriu să se facă o muncă pe termen lung... poate improvizația e cel mai bun atac împotriva convingerii teatrului de artă căreia trebuie să elaborezi un proiect și să-l dezvolți în timp. Se poate spune același lucru și despre relația dintre estetic și etic, atât de apărută de Stanislavski și, într-un anume fel, și de mine. Revenind la Italia, aici se pot aduna câțiva tineri talentați, care în patru săptămâni vor realiza lucruri fantastice. Da, știu că ceea ce spun este în contradicție cu mine și cu ideile mele. Dar sunt dator să amintesc chiar și ceea ce poate să contrazică propria mea gândire.

Într-o echipă, e nevoie să se știe de ce trebuie să se ridice cortina. Nu se poate ajunge aici decât dacă toată lumea începe să participe puțin câte puțin la proiect... asta cere o maturizare. În acest scop, e necesar să nu se impună de la început un decor, pentru ca bietul actor să nu fie obligat să se miște în el ca o fiară în cușcă. Cu costumele e mai ușor, dar în privința decorului trebuie să încerci să scapi de constrângerile obișnuite. De asemenea, dacă vrem să muncim timp îndelungat cu actorii, trebuie să imaginăm o serie de experiențe politice, artistice, turistice, pentru a reinnoi sentimentul de a fi împreună. La Schaubühne, toate aceste inițiative erau organizate de mine – era vorba de lucruri foarte clare, raționale, simple, căci eu n-am nimic dintr-un *guru*. Îmi place să critic și să fiu criticat, ceea ce ne-a ferit să cădem în capcana unui proiect de viață comunitară. Faptul de a fi prea apropiați într-o echipă creează uneori probleme serioase... voiam să dispunem de condiții democratice pentru a lucra într-un mod clar, profesionist în teatrul german. În fond, nu am făcut decât să aplicăm vechile reguli ale teatrului de artă.

La Schaubühne am încercat să aflăm sensul, regulile, pe scurt să înțelegem ce este teatrul și cum se lucrează în el. Niciodată nu înțelegem deplin ceva... ne înșală. Am vrut să instaurăm un stil de muncă având la bază autodeterminarea. Pentru aceasta ne-am inspirat din spiritul contestatar al anului '68, care domnea atunci... Nu mai doream ca regizorul și directorul să hotărască, în timp ce ceilalți se mulțumesc să execute. Am încercat să dovedim că, dacă se constituie un grup de oameni care au aceleași nevoi, același fel de a se bucura, același fel de a respira artistic, se poate instaura un climat de autodeterminare. Așa se explică de ce am acordat atâta importanță alegerii, selecției destinate să reunească oamenii potriviți. Și ei aveau nevoie de cineva ca mine, care are o latură bonapartistă și, în același timp, o alta, să zicem, devoțională. Puteam deci să accept democrația unui vot, căci fiecare actor vota și, în cele din urmă, mulțimea decidea. Era vorba de a conduce asumându-mi în același timp hotărâri care puteau să mă contrazică. De aceea noi am fost singurul teatru profesionist autodeterminat din Germania.

Voiam să ne bucurăm că suntem împreună. S-au înnodat relații, ca în viața obișnuită. Nu deveneam obligatoriu prieteni, dar cu siguranță buni colaboratori,

munca era trăită ca un fapt biografic. Nu căutam doar să jucăm pe scenă, ci și să avem experiențe comune în afara ei, să discutăm, să dezbaterem. Nu sunt mulți oameni talentați în stare să accepte așa ceva. Trebuia să știm să discutăm, să ne punem întrebări despre teatru, în general și în particular. Urmarea a fost că s-a redus numărul de candidați și Schaubühne a devenit un organism destul de închis. Într-un târziu, aceasta a început să pună probleme. Dar actorii, treptat au îmbătrânit, unii au devenit staruri care nu mai suportau angajamentele de autodeterminare inițiale și Schaubühne a început să aibă miros de mormânt. Edith Clever sau Bruno Ganz au sfârșit prin a pleca de acolo pentru că era prea multă democrație și asta nu făcea casă bună cu notorietatea lor. Cum se mai deteriorează lucrurile în viața unei trupe! Eu am plecat de 12 ani.

Și Meyerhold l-a abandonat la un moment dat pe Stanislavski. Dar, în realitate, ei nu s-au despărțit niciodată cu adevărat. Relația lor ne face poate să înțelegem ce înseamnă să *creezi un teatru de artă*, căci Meyerhold a propus un teatru de artă cu totul opus celui al lui Stanislavski. Pe fondul unei politici totalitare ce i-a amenințat când pe unul, când pe celălalt, povestea lor e dublă. E un roman teatral fantastic și fiecare actor care vrea să înțeleagă ceva din meseria noastră trebuie să se aplece asupra lui.

Cred că trebuie să regândim de fiecare dată dorința de a lucra împreună cu seriozitate și cu vigoare... chiar dacă nu vom folosi aceleași procedee ca Stanislavski. El și-a dat totul, întreaga sa viață, dar nu-l putem imita. Astăzi trebuie să relansăm cu un anume scepticism această muncă – cu un fel de zâmbet ușor, pe scurt, cu o inocență de început. Știm că e foarte important și, în același timp, nu trebuie să luăm totul în serios. Doar așa îi putem remota tineri.

Studiindu-l, am învățat și ceva despre evoluția lui Stanislavski și despre tentativa de a crea o școală pe baza *Sistemului* său, cu obiective și reguli precise. Doream să punem în discuție aceste reguli, căci ne temeam mult de normele scrise. Aceasta explică absența scolii la Schaubühne. O altă explicație e faptul că persoanele care ar fi putut să se ocupe de școală erau lipsite de *Eros pedagogicus*. Uneori vanitatea regizorilor, care e mare, îi împiedică să se dedice unei munci pedagogice. Fac și eu parte dintre ei, recunosc... iată un motiv în plus ca să-l admir pe Stanislavski care a acceptat această asceză. Dar, trebuie s-o spunem, în acel moment el a încetat să regizeze pentru a se dedica numai pregătirii tinerilor actori. De altfel, mă întreb, chiar, dacă el nu a folosit acest pretext pentru a se retrage din viața publică într-un moment când, în Rusia, amenințări foarte grave planau asupra artiștilor. Al treilea motiv al inexistenței unei școli la Schaubühne provine din analiza pe care am făcut-o asupra muncii noastre: n-are rost să deschizi o școală, vom face o școală cu noi înșine, noi suntem elevii. Și dacă accepți să fii elev, nu poți să fii, în același timp, pedagog.

Cât despre repertoriu, pot să spun că a fost singurul lucru propus actorilor fără a-i consulta. Le-am indicat un orizont... și, după zece ani, am constatat că făcusem cel puțin șaiszeci la sută din ceea ce ne propusesem la început. Actorii ne cunoșteau proiectele, căci li le prezentam de îndată ce semnau contractul. Am integrat desigur și multe texte recente care nu erau înscrise *a priori* în programul nostru.

Dar aș vrea să spun și o poveste care arată, practic, cum s-a constituit repertoriul nostru. La un moment dat, toți actorii voiau să joace Cehov. Am început să lucrăm la el, dar după o vreme ne-am spus că e prea greu, că trebuie să mai

așteptăm. Am așteptat trei ani, și apoi, prima propunere a fost să montăm o piesă „cehovizantă”, **Vilegiaturistii** de Gorki. Am început să transformăm piesa și să o adaptăm, ceea ce nu se poate face cu Cehov, pentru care actorii trebuie să se adapteze la piesă. Am ajuns astfel la un fel de „**realism al actorului**”, ceea ce înseamnă respectarea personalității actorului. A fost făcut un prim pas... Apoi a trebuit să așteptăm din nou și numai după aceea am făcut **Trei surori** și, cinci ani mai târziu, **Livada de vișini**. Între primele discuții despre textele lui Cehov și ultimul spectacol s-au scurs douăzeci de ani. Astfel, „**maturizarea**” colectivului a putut fi benefică pentru abordarea lui Cehov, al cărui teatru rămâne inaccesibil actorilor prea tineri (ei pot probabil interpreta piesele într-un act, dar nu pe cele mari). Repertoriul s-a constituit de-a lungul timpului... E foarte important să organizăm abordarea unei mari opere, Shakespeare sau grecii, de exemplu, ca pe o experiență esențială a vieții. Aceasta ne-a permis să fim mai puțin constrânși de exigențele succesului sau ale banilor.

Am dus o politică editorială, dar am urât întotdeauna publicațiile editurilor în care găsești declarații ale oamenilor de teatru, ale actorilor etc. Am hotărât să publicăm în documentele noastre numai texte importante care nu erau cunoscute în Germania. Texte atât despre teatru, cât și despre politică sau științe. Acest lucru a fost posibil doar pentru că printre noi se afla un om incredibil, un geniu, cel mai extraordinar cititor care există, dar care are mania de a nu scrie. Este Dieter Sturm. Dacă publicațiile noastre au fost atât de interesante, doar lui i se datorează. (Când am încercat să fac același lucru la Salzburg, a ieșit cu mult mai prost). Am lucrat într-un spirit polemic, pentru a evita cuvintele de prisos ori prea măgulitoare. Totul depinde de oameni. Ei ne ajută întotdeauna să ajungem la esența lucrurilor.

Teatrul de artă despre care vorbim aici a simțit nevoia de a crea instituții, dar aceasta dă naștere unei contradicții. Ea face ca o acțiune de avangardă, precum teatrul de artă, să sfârșească prin a fi o instituție și a deveni obligatoriu o piatră funerară care apasă asupra dezvoltării teatrului. Atunci apare pericolul pietrificării. Da, pietrificarea rămâne marea amenințare... Avem de gând să propunem comunității un lucru serios, călăuzit de reguli și, în același timp, sacrificăm cealaltă dimensiune foarte importantă a teatrului, frivolitatea sa, vocația sa de divertisment, mobilitatea sa. Iată de ce trebuie, fără încetare, să construim, apoi să distrugem pentru a încerca să reconstruim. E ritmul corect. Problema, în ultimii ani, vine din faptul că nu s-a construit mult... dimpotrivă, se continuă distrugerea.

Cred că toate instituțiile au o durată de existență. Și că, începând de la o anumită vârstă, nu mai trebuie să conduci un teatru. Dacă vrei să conduci și să organizezi un teatru, trebuie să ai o inimă largă, să fii înțelegător cu toată lumea, să rămâi deschis și mobil, să dispui de o carismă care mobilizează... și, o dată cu trecerea anilor, multe dintre aceste calități dispar. Avem idei deja experimentate, suntem mai puțin disponibili, avem nevroze personale, devenim duri pe dinăuntru și pe dinafară. De aceea trebuie să-i lăsăm pe tineri în locul nostru.

Sunt fericit, nu-mi lipsește conducerea unui teatru zis de *artă*. Dacă vreau să organizez ceva care mă pasionează, pot încă s-o fac într-un domeniu la alegerea mea... căci, recunosc, am o dublă identitate: sunt organizator și artist. Artist-interpret.

Reflecții culese de **George Banu**

Traducere din limba franceză: Delia VOICU