

## 28 NOIEMBRIE 1997

Giorgio STREHLER

*Cele patru citadele ale teatrului de artă*

Am fost invitat aici, la Teatrul Le Vieux-Colombier, pe care îl știu din tinerețe și pentru a cărei reînflorire am luptat, ca să vorbesc despre Piccolo Teatro ca teatru de artă. V-ați întrunit aici, cu două zile în urmă, pentru a dezbate această chestiune, această realitate. E o dorință îndreptățită, după cum îndreptățită este și o discuție despre teatrul public în zilele noastre. Teatru de artă, teatru public – problemele par diferite, și totuși, ele sunt apropiate. Ar fi de dorit, mai ales acum, să le reunim pentru a reflecta asupra amândurora. E un fel de a ne pune întrebări legate de meseria noastră, în relațiile ei cu prezentul, dar și de a ne pune întrebări despre public. Publicul e protagonistul teatrului, oamenii de teatru trebuie să se gândească la el, iar el trebuie să afle acest lucru. Trebuie să știe că nu îl uităm.

Pentru că ne apropiem de sfârșitul secolului, e inevitabil să ne simțim obligați să facem un bilanț. Toată lumea va trece prin asta, va face un bilanț politic, social, uman... Noi, bieți oameni de teatru, suntem nevoiți să vorbim despre teatru. Meseria noastră e legată de colectivitate, noi suntem cei mai sensibili în raporturile dintre arta noastră și societatea în care trăim. Toți artiștii întrețin un raport cu societatea în care trăiesc, dar posibilitatea de a vorbi despre viață așa cum se vede ea e diferită la pictorul ori la muzicianul care creează de unul singur, spre deosebire de un grup de actori și de un regizor care lucrează împreună cu un scenograf, cu un maestru de lumini... Toți aceștia vor să se adreseze, la unison, unui grup de oameni care vin seara într-o sală ca să-i vadă. Cele două grupuri comunică între ele și, tocmai de aceea, suntem noi foarte sensibili la problemele colective.

Făcând bilanțul secolului, descoperim că teatrul de artă a constituit unul dintre punctele forte ale ultimei sute de ani. Dacă lăsăm deoparte toate eșecurile, toate erorile, tot ceea ce nu ne-a izbutit, pe scurt, dacă facem o triere, vedem că rămân o grămadă de bijuterii, de pietre prețioase, de figuri eroice... toate aparțin teatrului de artă, așa cum îl înțeleg eu. Între spectacole, piese și artiști s-a stabilit un schimb, iar noi trebuie să avem grijă să-l continuăm. E cea mai importantă misiune încredințată Uniunii Teatrelor din Europa.

Aș începe prin a spune simplu că teatrul de artă e o problemă capitală pentru noi, cei care îl practicăm. Nu știu dacă asta e adevărat pentru teatru în general, pentru noi, însă, da. Afirmatia privește tot acest secol extrem de dialectic, care a produs lucruri îngrozitoare, dar care, în același timp, a dat naștere și unor lucruri extraordinare. Secolul al XX-lea e marcat deopotrivă de distrugere și de speranță. Sunt fericit că am trăit această epocă. Nu-mi place că a trebuit să fac războiul, mă bucur însă că am făcut teatru în ultimii cincizeci de ani... Generația noastră s-a văzut confruntată cu toate aceste probleme, dar asta s-a întâmplat și cu precursorii noștri, ruși, francezi, germani. Teatrul n-a

scăpat de zguduiri istoriei, de cele din viața oamenilor care l-au făcut. Lista succeselor înregistrate de el de-a lungul timpului și până la acest sfârșit de veac e bogată în autori dramatici, actori, regizori. Ea începe cu *Livada de vișini*, o piesă extraordinară, care trebuie jucată ori de câte ori se ivește ocazia și, mai ales, atunci când știi cum să o privești. Sunt nițeluş ridicoli oamenii aceia care nu înțeleg că totul se schimbă, dar sunt totodată atât de înduioșători! Spaimele, îngrijorările lor sunt enorme. Au mai fost, de asemenea, Pirandello, Beckett... Au fost și actori care au revoluționat totul. N-am văzut-o pe Eleonora Duse, nu știu ce timbru avea vocea ei și n-o să știu niciodată. Știu doar ce mi-a povestit, într-o zi, Luchino Visconti: „*Eram copil, aveam vreo șapte sau opt ani, și părinții mei, care mă duceau cu regularitate la teatru, mi-au spus într-o seară că mergem s-o ascultăm pe Duse. Am ajuns cu întârziere; când am intrat în loja noastră, spectacolul începuse. Pe scenă se vedea o grădină, două doamne stăteau pe o bancă. Una dintre ele ținea în mână o umbrelă cu care se juca nepăsătoare, în timp ce vorbea pe un ton banal, obișnuit... nici măcar nu se auzea întotdeauna prea bine ce zice. L-am întrebat pe tata când o să înceapă spectacolul*”. Spectacolul începuse, iar copilul nu-și dădea seama că între viață și teatru nu era nici o diferență. „*A fost o mare lecție – a încheiat Visconti. Jocul lui Duse era extraordinar de adevărat*”. În felul ei, făcea teatru de artă. Noi n-am cunoscut-o, dar au venit după aceea alți actori magnifici... ce am pierdut, am pierdut, ce am putut vedea, am văzut... Iar mâine, ce ne va fi dat să vedem? Ceea ce vom avea de văzut depinde de ceea ce urmează să facem. Asta e responsabilitatea noastră.

Ca să revenim la teatrul de artă în secolul al XX-lea, aș vrea să comentez, la început, un admirabil articol al lui François Regnault, apărut în revista *Le Théâtre en Europe*, nr. 9, din 1986. Se intitulează *Povestea celor trei citadele*. „*Primul stăpân* aștepta totul de la teatru, pentru *al doilea*, teatrul nu era decât teatru, iar pentru *al treilea*, teatrul era teatru dar și altceva. Fără îndoială că primul, **Jacques Copeau**, și al doilea, **Louis Jouvet**, nu formează cu cel de-al treilea, **Bertolt Brecht**, un trio, nici un grup, și nimeni nu i-a văzut vreodată împreună. Al doilea a fost elevul primului, iar al treilea era, pentru Franța, un venetic. Totuși, o să ne prefacem aici că ei incarnează – ar trebui spus: primul *incarnează*, al doilea «*descărnează*», al treilea *demonstrează* – trei poli diferiți, opuși, ai concepției despre locul teatrului în societate. Ne vom strădui, așadar, să caracterizăm acești trei poli în interiorul cetății, nu atât din punctul de vedere al unor principii generale, empirice sau raționale, și nici din punct de vedere al dramaturgiei sau al jocului actoricesc, ci mai degrabă în funcție de jocul acestei geometrii variabile, de locul fizic al teatrului în cetate”.

Pornind de aici, Regnault începe să vorbească despre fiecare dintre cei trei, pe rând. Ce-i reproșez eu e că nu spune nimic despre *prima citadelă*, cea a lui **Konstantin Stanislavski**, care și el, știu prea bine, nu e singur. Îl are alături pe **Vladimir Nemirovici-Dancenko**, așa cum, alături de Marx, stă întotdeauna Engels. Da, în secolul nostru există *patru citadele* în povestea teatrului de artă. Ele s-au născut pe tărâmul mai întins, contradictoriu și deznădăjduit, bogat în potențialități, care este teatrul.

Teatrul izvorăște din dorința mai multor oameni de a se aduna laolaltă pentru a propune un produs artistic unui anumit public. De-a lungul istoriei sale, travaliul teatral a fost, în general, călăuzit de o tradiție transmisă din generație în generație:

„Mama juca așa, tata juca așa, eu am încercat să fac ca ei“. Poate că, la început, bunicul și-a făcut meseria foarte bine, apoi tata ceva mai puțin bine, iar nepotul și mai puțin încă. Acest teatru familial se deteriorează odată cu trecerea timpului. E amenințat de degradare. Și atunci, ideea teatrului de artă încolțeste în mintea unui actor – Stanislavski era actor – și, în mintea lui Nemirovici-Dancenko, director de teatru, regizor, dar nu și actor. Ei își unesc eforturile pentru a da un nou impuls teatrului, pentru a face altceva, mai bun decât tot ceea ce vedeau în jurul lor, pentru a descoperi ceva diferit. Și au nemaipomenitul noroc, pe care niciunul dintre ceilalți stăpâni ai citadelor nu l-a avut (în afară de ultimul, Brecht): au un autor, un uriaș autor dramatic, Cehov.

Raporturile lor n-au fost dintre cele mai comode. Autorul nu e niciodată mulțumit, pe scenă e prea mult zgomot, e prea mult din asta, nu destul din altă, nu se râde, nu trebuie să se plângă... Dar, pe mine unul, această colaborare furtunoasă mă emoționează nespus. Mi-l închipui pe Stanislavski care, în *Pescărușul*, îl juca pe Trigorin ca pe un scriitor nițel cam dulceag, plin de șarm, îmbrăcat în alb din cap până-n picioare și înșirând nonșalant cuvânt după cuvânt. La sfârșit, îl întreabă pe Cehov ce părere are despre personajul creat de el: „*Hm, pe Trigorin îl văd mai curând cu pantaloni în carouri, cu o gaură la pantof și fumând trabuc*“. Stanislavski rămâne perplex, iar Cehov pleacă fără să mai scoată o vorbă... Cu aceste câteva detalii, autorul a făcut praf imaginea lui Trigorin creionată de Stanislavski. I-a trebuit multă vreme regizorului până să înțeleagă ce voise Cehov să-i sugereze: că tragismul lui Trigorin vine din faptul de a fi, în fond, un personaj lamentabil, ușor vulgar, vanitos, un scriitor ale cărui texte nu le citește nimeni... în afară de Nina, care îl divinizează. Gaura din talpa pantofului și pantalonii în carouri ne lasă să înțelegem că fata se înșală. Se înșală așa cum te înșeli în dragoste. Trigorin nu e cel pe care îl crede ea... dar noi, nu ne-am lăsat oare și noi amăgiți de iluziile pe care ni le-am făcut despre iubitul sau iubita noastră? Despre această eroare tragică voia Cehov să-i vorbească lui Stanislavski, a cărui șansă a fost aceea de a avea alături de el un autor.

**Copeau** nu a avut un autor. El a fost nevoit să facă un ocol prin clasici și, slavă Domnului, Franța nu duce lipsă de ei. În locul unui dramaturg contemporan l-a luat pe Molière, așa cum ar fi putut să-i ia pe Corneille sau pe Racine. Și a început să facă un teatru contrar manierei curente în care se făcea teatru pe atunci. Copeau s-a arătat necruțător față de teatrul-marfă. S-a ridicat vehement împotriva oamenilor care, după ce și-au luat cina, vin la teatru ca să râdă, să se distreze. Nu avea dreptate, eu nu cred că oamenii ăștia sunt pe de-a-ntregul demni de dispreț. Ei se duc într-o sală de spectacol să vadă, împreună cu alții ca ei, cum joacă anumiți actori (și poate că joacă prost) să vadă personaje sau situații care nu sunt neapărat foarte interesante sau foarte artistice. Dar fac efortul de a ieși din casă, de a scăpa de teribila mașinărie care te țintuiește la domiciliu – televizorul – ca să intre într-un loc și să spună: „A, ia te uită, e și prietenul meu aici“, sau, dimpotrivă, să întâlnească pe cineva necunoscut, ca să petreacă un moment împreună. E un lucru minunat. Publicul e misterul teatrului. De ce vine? De ce oamenii au ales să fie aici în seara asta, să se cunoască, poate să se și simpatizeze un pic? Nu poți sta așezat lângă cineva ore în șir fără ca niște legături să se stabilească între tine și vecinii apropiați. Nu știm care este natura acestor legături, dar că ele se înfiripă e sigur. Căci teatrul e un mod de a renunța la singurătate pentru a te regăsi în mijlocul acestei colectivități. Înainte,

faptul de a merge la teatru părea mai firec decât astăzi, când tentațiile s-au înmulțit... Să iubești teatrul în zilele noastre nu e ceva de la sine înțeles. Spun asta ca să nu se uite că teatrul e întotdeauna mai cuprinzător decât teatrul de artă. Mă tem că Jacques Copeau a uitat acest lucru. El zice că vrea să plece din teatru pentru a-l sluji mai bine.

Nu l-am cunoscut îndeaproape pe Copeau. M-a influențat indirect, prin elevii lui. L-am întâlnit la Florența, când aveam unsprezece ani și când el monta unul dintre spectacolele sale cele mai interesante, *Misterul Sfintei Olivia*. L-am văzut cu ochii unui copil, dar asta n-are importanță... Căuta copii pentru roluri de îngerași. Eram cu mama, m-am prezentat la selecție, dar nu m-a ales, fiindcă aveam părul prea negru. Îi mai simt și acum degetele prin păr: „*E prea brunet, mă deranjează*”. Am văzut apoi spectacolul, cei trei îngeri nu făceau decât să susțină o corabie pentru a simboliza călătoria... iar eu nu mă număram printre ei, pentru că eram prea brunet. Pe Copeau, însă, nu l-am uitat. Mulți ani mai târziu, un strănepot al lui a venit la Piccolo să învețe meseria de mașinist. Îmi făcea plăcere să știu că în culise se afla un Copeau. Familia era acolo.

Pentru Copeau, teatrul e o mașină infernală. Trebuie să ieși din ea. De ce? Ca să faci din nou teatru. Copeau n-a părăsit niciodată de-adevăratale citadela teatrului. A abandonat instituția, pentru a face un alt fel de teatru. Ce fel? Avea o idee mistică despre teatru, o idee deosebit de austeră... credea că teatrul e ceva sacru. Iar la sacru, spunea el, nu se ajunge printr-un spectacol boulevardier păgân. Se înșela, căci o fărâmă de sacru dăinuie în orice reprezentație, oricât de jalnică ar fi ea și oricât de stupid ar fi publicul... Nu lipsește niciodată o înfiorare, un dram de nebunie, fără de care nu poți juca... Ai nevoie de dramul ăsta de nebunie ca să-ți pui inima în mâinile oamenilor care te privesc. Copeau visa la un teatru cu adevărat mistic, fără îndoială utopic. Nu spunea el oare că s-a îndepărtat de teatru pentru că voia să le ceară actorilor ceea ce doar Dumnezeu le poate cere? Toți l-au părăsit, dar lecția lui a fost continuată de Michel de Saint-Denis, care s-a dus s-o predea în Anglia. Numeroși sunt încă cei ce se revendică de la școala lui Copeau. Teatrul lui de artă a avut moștenitori.

Nu știm ce gen de teatru se gândea Copeau să facă în afara teatrului, știm însă că era vorba mai degrabă de un teatru colectiv. Și, de asemenea, artizanal; actorii trebuia să-și coasă singuri costumele, să-și sculpeze măștile, să acționeze ca membri ai unei bresle de artizani. Ca să poată realiza toate acestea, Copeau a intuit că era necesar să întemeieze o școală. Nu putea concepe teatrul fără școală. Ca și mine. La începutul anilor '50, am deschis o școală la care a trebuit să renunț după vreo cinci, șase ani. Nu puteam repeta până noaptea, pentru ca a doua zi dimineață să mă întorc la cursuri. Nu rezistam. Acum câțiva ani, am deschis iarăși o școală, numai că de astă dată mi-am aranjat un program convenabil, cam așa cum procedase Jouvett ca să se împace cu exigențele cursurilor. Mă duc când pot, iar după-amiezele elevii vin la repetiții. Le vorbesc, îi invit să urce pe scenă, fac școală cu ei în plină activitate teatrală.

Numai așa poate fi imaginat un teatru de artă. Însoțit de o școală. Altfel, riscă să devină estetizant, dacă nu chiar steril. De aceea preda Stanislavski. Iar elevii lui au avut și ei, fiecare, o școală. Meyerhold, Vahtangov, Tairov. Toți l-au trădat, dar, ca dascăli, toți poartă, mai presus de orice, pecetea lui Stanislavski.

Și asta datorită formației lor, pregătirii din școală. În felul lui, Copeau înțelesese și el acest lucru.

Și iată-l și pe *cel de-al treilea, Jovet*. Mi-a fost profesor. Celălalt, Stanislavski, a fost profesorul tuturor, chiar și al lui Brecht, credeți-mă. Jovet l-a părăsit pe Copeau, care spunea despre el că „nu urmărește decât succesul” sau, și mai acuzator, și cu un oarecare dispreț: „Jovet nu vrea decât să facă furori”. A făcut carieră în cinematografie, dar puțin îi păsa de cinema, ascultați ce vă spun, fiindcă l-am cunoscut bine pe acest maestru, dificil ca om. Rămâneam așezat într-un fotoliu la Teatrul Athénée, nu-mi cerea să fac nimic, nu eram asistentul lui... nu-mi spunea lucruri extraordinare, nu aveam sentimentul că mă învață ceva. Dar câte nu am învățat, totuși, de la omul ăsta, căruia i-am interpretat acum câțiva ani lecțiile, sintetizate de Brigitte Jaques într-o piesă, *Elvira sau pasiunea teatrală*. Jovet nu credea că trebuie să plece altundeva ca să facă teatru. Nici să creeze o altă școală; se ducea în mod regulat la Conservator, fiindcă învățase de la celălalt, de la maestrul lui, cât e de necesar să lucrezi într-o școală. Pentru trupa lui, însă, pe care și-o formase cu timpul, n-a deschis o școală. Era convins că în teatru, dacă ai răbdare, înveți până la urmă totul; chiar dacă-ți ia o viață până să reușești, nu contează vârsta... Da, înveți...

Și Jovet clădise o citadelă, întrucâtva mistică. Era mistica scenei, a trupei, pe scurt, a teatrului. Mi-amintesc de ziua când, la Florența, Jovet își aștepta actorii pentru o repetiție cu *Școala femeilor*, cu care venise totuși să mai repete. Era singur, aștepta; după vreo trei sferturi de oră, actorii au sosit, scuzându-se: „Am vrut să vedem și noi puțin Florența, suntem aici pentru prima oară”. Iar Jovet le-a replicat: „*Ce înseamnă Florența? Rafael, Uffizi... Florența voastră e aici!*”.

„*Florența e scena*” – Jovet se închisese în teatru și nu mai ieșea de acolo. Era ceva sacru în această izolare. Rămânea închis în meseria lui. Într-o zi, mi-am luat inima în dinți și l-am întrebat: „Ce credeți despre politică?”. „Multe”, mi-a răspuns. „Dar votați vreodată pe cineva?”. Cred că nu vota, nu ținea nici cu unii, nici cu alții. Era un călugăr, un călugăr laic. Ducea o viață monahală, închinată nu lui Dumnezeu, ci Teatrului. Iar restul, viața, dragostea... toate astea nu-l interesau. Teatrul era un absolut. În clipa aceea, am înțeles că îmi lipsea ceva. M-am despărțit de el, l-am lăsat să facă în continuare un teatru foarte bun, un cinema foarte bun, dar, în ce mă privește, mi-am îndreptat pașii spre cea de-a patra citadelă.

Cea de-a patra citadelă îi aparține lui **Brecht**. L-am întâlnit din întâmplare, chiar înainte de punerea în scenă a uneia dintre piesele lui. Era la Berlin... intimidat, plin de sfială, m-am adresat lui: „*Maestre...*”. „*Nu sunt maestru*, mi-a răspuns, *nu fac decât propoziții!*”. Am început apoi să vorbim, iar el a sfârșit prin a avea cu mine o relație deosebită de cele pe care le întreținea cu colaboratorii lui. De aceea mă duceam des la Berlin, anume ca să merg la teatrul lui, să rămân alături de el la repetiții, să stăm puțin de vorbă, măcar câte o jumătate de oră, cum se nimerea. Mă învăța cum să fiu uman, cu sau fără Dumnezeu, cu sau fără Florența, cu sau fără Marx. Trebuie să fim oameni, dar niște oameni cu idei personale, cu convingeri proprii, căci numai astfel putem face teatru cu adevărat. Dacă tu, „actorul descărnat”, cum spunea Jovet, acționezi cât de cât

în viață, te poți apropia de Hamlet. Dacă faci comparații, dacă ataci și ești atacat, dacă iubești, dacă te înșeli, într-un cuvânt, dacă te tăvălești în mocirla vieții, poți să înțelegi și să istorisești povestea lui Hamlet. Deoarece atunci dispui de propriul tău material, pui în rolul ăsta o parte din tine, o parte din oamenii epocii tale... Brecht m-a învățat și că poți înțelege lucrurile într-un anumit sens, dar că apoi poți să-ți faci autocritica, să-ți dai seama că ai greșit. Am descoperit atunci că pot repeta cu îndârjirea lui Jouvet și că mă pot duce să și votez. Îi datorez lui Brecht faptul de a fi descoperit că dialectica se aplică nu numai în teatru, ci și în viață. El m-a învățat îndoiala, curajul de a-mi revizui certitudinile. Când mă gândesc astăzi la el, ceea ce mă supără e să-i văd pe unii dintre adversarii lui înfățișându-l ca pe cineva care credea că deține adevărul absolut.

Poate teatrul să schimbe lumea? „În fiecare zi mi se pune întrebarea asta!”, spunea Brecht. Poate să o schimbe, ca și muzica sau ca și celelalte arte, cu un milimetru. Cine știe, poate că nu schimbă nimic în afară de sine însuși. De aceea, artistul trebuie să aibă curajul de a fi el însuși, de a-și apăra ideile și, în același timp, de a renunța la ele, pentru a putea evolua. Câtă noblețe e în îndrăzneala de a-ți recunoaște greșelile!

Când am intrat în cea de-a patra citadelă, am înțeles că drumul formării mele ajunsese la capăt. Nu m-am format într-o instituție, ci făcând teatru. Totul a fost trăit, încercat, admis, criticat în exercițiul practicii teatrale zilnice, *practica de la Piccolo*. Chiar când am părăsit Piccolo timp de trei ani, din 1968 până în 1971, ca să alcătuiesc o trupă independentă, *Grupul Teatru și acțiune*, mi-am continuat pregătirea, marcată de experiența celei de-a patra citadele. Am acționat în spiritul lui '68, cu diferența că trupa nu era formată din tineri dornici să devină actori, ci din profesioniști care lucrau în teatru, nu aveau probleme de șomaj, voiau doar să se strângă în jurul meu ca să înceapă o practică autonomă. A fost greu, depindeam de succes, de încasările din fiecare seară... În timp ce ceilalți strigau „O să facem revoluție!” și n-au făcut-o, un grup de actori se închegase și-și propusese să facă teatru de artă în afara circuitelor internaționale. Era modul nostru de a ne exprima dezacordul. Eu, fondatorul unui teatru, am trecut de partea cealaltă a baricadei, împotriva teatrului, împotriva propriului meu teatru... Experiența a luat sfârșit după trei ani, mai întâi pentru că meandrele Istoriei sunt ciudate, apoi, pentru că bucuria de a fi împreună s-a preschimbat nu propriu-zis în răutate, ci mai curând într-o neînțelegere reciprocă. Situația generală se schimbă și, cum Grassi, care fusese chemat să conducă școala, nu voia să accepte postul dacă nu mă întorceam la Piccolo, am revenit. M-am întors acasă, încurajat de aventura pe care o trăisem. Să reiau Piccolo însemna pentru mine o datorie civică. Unul dintre asistenții mei m-a întrebat atunci: „Trebuie să acceptăm să călcăm în picioare pe cineva ale cărui idei sau gusturi nu le împărtășim?”. M-am gândit și i-am scris: „Nu, nu trebuie călcat în picioare nici cel mai ticălos vierme, nemuritor sau nu”. Faza asta îmi amintește un pic de Cehov, pare că vine de la el, căci cele patru citadele le port în mine, fără să fi sacrificat vreuna. N-am vrut să fiu elevul primului, nici al celui de-al doilea, de-al treilea sau de-al patrulea, am vrut ca la Piccolo să se regăsească toți patru laolaltă. Asta a fost bătălia mea, pariul vieții mele.

Am lucrat la Piccolo, care și-a sărbătorit de curând cincizeci de ani de existență. Din 350 de spectacole prezentate, 225 sunt semnate de mine. Las în

urma mea o mare bibliotecă teatrală, un patrimoniu... Am repetat, m-am închis în teatru, dar am făcut tot posibilul să fur câteva clipe ca să caut în cărți cuvintele care-mi lipseau, să înțeleg viața și să o îndrăgesc, să dăruiesc puțină dragoste, să zicem. Fiindcă am intrat în a patra citadelă, am înțeles că e o datorie să te dăruiești vieții. Intrând în clocotul ei, aplicându-i legile dialecticii, aprobând-o ori dezaporobând-o, am putut deveni mai uman și, poate, am putut înțelege mai bine o piesă. Ca să pricepi ce a vrut Cehov să-i spună lui Stanislavski, trebuie ca mai întâi să ai propria ta avuție launtrică. Și pentru asta trebuie să-ți cunoști propria natură, să ai curajul să te arunci în vârtoarea vieții, să trăiești viața din plin. Le spun uneori elevilor mei, și v-o repet acum și dumneavoastră, deși nu sunteți elevii mei: „Nu trăiți cu pumnii încleștați, cu fața la zid, temându-vă de vid... sigur, așa s-ar putea să ajungeți, cine știe, chiar și la nouăzeci de ani. O să trăiți mult, dar la ce bun? Nu, faceți ceea ce vreți să faceți, iar la sfârșit veți fi suferit, veți fi avut deziluzii, dar veți fi trecut prin viață ca niște ființe umane. Viața trăită astfel merită osteneala de a fi trăită. Altfel nu!“. Ceea ce spun acum e valabil și pentru teatrul de artă. Nu ajunge să faci doar o operă artistică.

Sunt întrebat despre elevii mei. Dar cum eu însumi nu m-am format la vreo școală, pot spune că și eu am format mulți oameni în afara școlii. Actori, regizori, am lăsat o urmă, un asfințit de soare înainte de căderea nopții. Bob Wilson declară că s-a hotărât să se apuce de teatru când a văzut luminile la unul dintre spectacolele mele. El, care e maestrul luminii în teatru, nu mi-a copiat eclerajele, dar datorită mie a înțeles importanța lor. De fiecare dată când faci ceva plener, cineva are de învățat din asta.

Important e să nu fi niciodată satisfăcut, să nu te oprești. Ca să definesc teatrul de artă așa cum l-am înțeles eu, voi folosi un cuvânt faustian, intraductibil: „*streben*“. Înseamnă „a tinde către“, „a te strădui din rășputeri să ajungi la“... „*streben*“ indică un imbold către ceva ce nu se află acolo. Un lucru care cere un efort deosebit, numai că nu poți să spui care anume e acel lucru, poți doar să simți că ai nevoie de el. Iar când îl atingi, ai sentimentul că în depărtare se profilează un alt lucru și te îndeamnă să continui. Trebuie mereu să te îndrepti către ceva... Așa ar putea fi descrisă istoria teatrului de artă, istoria unui teatru în neconținută mișcare și care își dorește astăzi să ajungă la ceva mai bun decât ieri, să dezvăluie tot mai în profunzime misterele acestei vieți pe care o exaltă, chiar când e vorba despre tragediile ei. De altfel, tocmai din această cauză oamenii pot suporta tragedia, căci, la sfârșit, morții de pe scenă se ridică și mulțumesc publicului, așa cum mortul așezat în acest fotoliu se ridică și vă spune: „*Mulțumesc!*“.

*Publicul din sala Teatrului Le Vieux-Colombier se ridică și îl ovaționează pe maestrul care îi vorbise în ziua aceea pentru ultima oară. Dar cine putea ști asta atunci, pe 28 noiembrie 1997?*

Alocuțiune reprodusă de **GEORGE BANU** (coordonator)  
în *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*,  
Éditions THÉÂTRALES – Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, 2000.

Traducerea din limba franceză: *Delia VOICU*