

Cu câteva luni în urmă, Liviu Ciulei a răspuns unei anchete internaționale despre realism. Organizată de revista „Théâtre dans le monde”, în contextul unei orientări realiste tot mai ferme a marilor oameni de teatru din lume, ancheta cuprindea întrebări referitoare la posibilitatea unei dezvoltări viitoare a realismului scenic, la deosebirile dintre realismul teatral 1964 și realismul teatral al secolului XIX și la argumentele pe care regizorul le poate aduce în favoarea realismului, referindu-se la experiența sa.

Publicăm răspunsul lui Liviu Ciulei, considerînd că, în ansamblul dezbaterilor despre realism din ultima vreme de la noi, el interesează în cel mai înalt grad și pe cititorii noștri. Este un bun prilej pentru o discuție mai amplă despre problemele realismului în teatrul românesc de astăzi.

PASIONANTUL DRUM SPRE REALISM

Cred că astăzi cele mai de seamă creații teatrale din lume tind spre un realism din ce în ce mai cuprinzător și mai divers. Este o reacție firească (și care are loc și în mișcarea teatrală românească): după redescoperirea convenției, a teatralului, după o nouă explorare și înțelegere a efectului scenic, teatrul contemporan se reîntoarce, conștient și îmbogățit de experimentele parcurse, la obligația lui dintotdeauna, aceea pe care Shakespeare a numit-o, prin gura lui Hamlet: „a așeza în fața vremii o oglindă”.

A face regie de dragul regiei, a transforma regia și, prin asta, întregul spectacol într-o jucărie năstrușnică și frumoasă pentru regizor înseamnă, astăzi, a face teatru vechi. Virfurile vieții teatrale din vremea noastră — spectacolele de la Shakespeare Royal Company, Berliner Ensemble, Piccolo Teatro, teatrul lui Roger Planchon, unele montări leningrădene semnate de Tovstonogov — sînt spectacole realiste care dovedesc că realismul îngăduie extrem de variate forme de expresie, întinzîndu-și compasul de la teatrul psihologist pînă la teatrul epic (citește brechtian).

Realismul contemporan este mai puțin legat de alegerea formei de expresie, dar este foarte strîns legat de forța de analiză a realităților istorice, sociale, economice, psihologice și omenești, ca determinanți principali ai conflictului dramatic și ca elemente ce recompun pe scenă firul filozofic și poetic al spectacolului. Deosebirile mari dintre realismul teatral al secolului XIX și realismul teatral al anului 1964 se definesc foarte net. În spectacolele numite realiste din secolul trecut și de la începutul secolului nostru — să zicem, de la Meiningen sau cele regizate de Antoine —, realismul exista mai ales ca imagine de suprafață, relativ statică, întemeiată pe categorii fixe. Adevărul căutat pe scenă era mai mult adevărul limitat al înfățișărilor limitate ale existenței: costum, atmosferă, gest, verosimil istoric al ambianței. Stanislavski însuși a contribuit prin unele realizări, nu prin întreaga sa creație, la instituirea unei asemenea con-

cepții despre adevărul imaginii scenice. Realismul anului 1964 este mult mai dinamic, mai complex, contradictoriu, cuprinzător și aproape întotdeauna angajat, într-un fel sau altul, implicat în dialog direct, fie cu tradiția teatrală, fie cu anume concepții filozofico-estetice mai largi, fie direct cu niște poziții politice sau de etică a colectivității umane. Adevărul artistic al teatrului nu mai este un adevăr al imaginii, în primul rând, ci un adevăr al ritmurilor, raporturilor, interacțiunilor fățișe și de subtext. Principala materie primă a realismului în arta contemporană a spectacolului este, cred, *dialectica realităților omenești*. Cu toate ramificațiile ei de sens, și cu șirul consecințelor aduse în destinul social și individual. Marea revelație a epocii noastre, revelația mișcării — în înțelesul larg filozofic al noțiunii, ca devenire neîntreruptă și atotcuprinzătoare a tuturor faptelor vieții — a modificat din rădăcini estetica teatrului, fie prin intervenția programatică a unor artiști dialecticieni (Brecht, Meyerhold, de pildă), fie prin reflex neclarificat teoretic în universul sensibil al unor creatori intuitivi. E ceea ce explică atracția exercitată asupra oamenilor de teatru de un anumit repertoriu modern sau clasic, dominat de mari dramaturgi poeți ai contradicțiilor existenței umane. Să zicem, Brecht și Shakespeare. E ceea ce explică, de altfel, și schimbarea din rădăcină a concepțiilor despre teatrul lui Shakespeare.

Voi exemplifica. Un spectacol perfect și profund realist, cunoscut în toată lumea și la noi în țară, în urma unui turneu, mi s-a părut a fi *Regele Lear*, în regia și scenografia lui Peter Brook. Renunțând definitiv la regalitatea înțeleasă teatral și la succesiunea unor situații străbătute de tipuri schematice, fixe — regele, ticălosul, fiica iubitoare și năpăstuită etc. — Brook și-a construit în întregime spectacolul pe mersul, înfruntarea și, pînă la urmă, contopirea unor forțe contradictorii. Un exemplu, cel mai simplu care poate fi dat, îl constituie costumele, celebrele costume de piele, colorate în nuanțe șterse de cafeniu, verde și ruginiu. Se știe că regizorul scenograf a evitat cu bună-știință costumele precis situate în istorie — de Renaștere sau de Ev mediu timpuriu — pentru că socotea greu și greșit a lega de o epocă strict delimitată tragedia păgînă și în același timp filozofic-polemică a lui Lear, istorie mai ușor de raportat la mentalitatea unui interval din istorie, decît la un timp istoric dat. Asemenea costume evită falsificarea prin fast a spectacolului, dau neutralitate prezențelor actorilor, creează terenul apt pentru construirea ideii abstracte în imagini; în același timp, însă, ele îndeplinesc și funcția contrară, dînd viață unui spațiu psihic, moral și social, istoricește precis determinat. Veșmintele cu linii severe, de o duritate evidentă a materialului, amintesc lupta, ploaia, vîntul, traiul în aer liber și în condiții rudimentare, apropiat de barbarie; oamenii astfel înveșmîntați par să fi coborît abia de cîteva clipe de pe cai. Și pielea — material dur, dar mlădios, plin de eleganță — sugerează interpreților sentimentul autorității nobiliare, princiere, regale, dă concret senzația maiestății, fără de care întreaga piesă nu ar putea fi reprezentată. Deci, costumele sînt în același timp anistorice, ca imagine formală, și istorice, prin sugestia unei psihologii de clasă, a unei epoci; ele sînt neutrale, aproape abstracte, dar și net ancorate în anumite condiții economice, sociale, morale.

Dinamica unor caractere opuse, complementare nu se desface niciodată în spectacol, care este, în același timp, senzorial și ideal, gîndit și interpretat, concret și abstract, individual și general, afectiv și intelectual, istoric și contemporan. Asemenea complexitate se exprimă în contraste brutale de mijloace, tonuri și atmosferă, în abolirea oricăror prejudecăți de ordin estetic. Simplitatea cea mai stanislavskian despuiață de efect urmează în jocul lui Scofield grandilocvenței cîntăte, elementul naturalist, brutal (urme de sînge, convulsii) alternează cu clipe de o seninătate și o austeritate desăvîrșite. Regizorul apelează conștient la intelect și la simțuri, la minte și la reflexul fiziologic, folosindu-le pe toate în sensul cerut de ideea artistică. El își fundamentează teoretic această atitudine, vorbind foarte clar despre ea într-un interviu publicat în „Lettres françaises”. Brook susține că teatrul trebuie să vorbească inteligenței, dar să

miște, în același timp, și măruntaiele privitorului, pentru a putea exprima „realitatea la toate nivelurile ei“. Iată, cred, una din cele mai bune definiții ale idealului realist contemporan în teatru: un realism amplu, complex, activ, cu multe fețe, aflat mereu în mișcare, ca însăși viața.

Este, poate, numai o coincidență fericită pentru mine, sau o lentă determinare subterană, o sumă de influențe exterioare subtile, mai mult sau mai puțin inconștient asimilate — nu știu; fapt este că mă aflu de câțiva timp într-o tenace căutare a realismului scenic, în munca mea de regizor, scenograf, actor. Nu am ajuns la asta prin studiu sau speculație, nu fiindcă nu m-ar interesa teoria, dar, mai simplu, pentru că nu am avut timp. Convingerile estetice mărturisite aici, pasiunea mea, relativ nouă, pentru realism s-au sedimentat firesc și uneori fără să-mi dau singur seama încotro merg, chiar în muncă, în efortul de realizare a unor spectacole, decoruri, roluri. Cu atît mai adînci, mai ale mele sînt aceste convingeri astăzi, cînd au început să se cristalizeze în formulări lucide. Și cu atît mai favorabile dezvoltării unor asemenea opinii mi se par împrejurările care așază căutările de acest fel într-un atît de vast consens de principii.

În urmă cu mai puțin de zece ani, am fost printre cei care au pledat, în teatrul românesc, pentru teatralizarea artei spectacolului. Fascinația convenției ca atare poate să fie foarte puternică pentru un om de teatru; ea a jucat un rol pozitiv în teatrul românesc, salvîndu-l de la naturalism, platitudine, realism prost înțeles și a constituit, pentru mulți dintre regizorii și scenografuli noștri, un stimulent al fanteziei și inițiativei, un pămînt al experiențelor fertile, un excelent domeniu de exersare a capacităților noastre teatrale. Astăzi, însă, repet: jocul cu convenția mi se pare că începe să devină un fenomen vechi pentru noi, el ne poate ușor împinge spre un teatral decorativ, amabil și destul de sărac. Cunoșcînd-o bine, putem să minuiam astăzi convenția, cu toată libertatea și fără nici o opreliște formală, reducînd-o la rostul ei firesc: acela de mijloc, nu de scop.

De altfel, privind în urmă, cred că pot descoperi chiar în realizările mele calificate la vremea premierei drept formaliste, drept demonstrații de regie, un efort realist — nu totdeauna deplin conștient. În *Cum vă place*, am căutat să atac prejudecățile și falsele tradiții, care făceau din acest text o pastorală de salon. În strălucirea barocă a decorativismului de tapiserie, realizat în decor, costume, mișcare — deci în plastica spectacolului —, am căutat viața reală a meditației shakespeareene. Am vrut să fac din spectacol mult mai mult decît un protest antipastoral, am încercat să însuflețesc pe scenă o comedie liric-filozofică, închinată triumfurilor vitale ale dragostei, care determină lepădarea tuturor măștilor de convenționalism social. Focarul polemic al spectacolului se concentra în viața de curte și în prezența lui Jacques Melancolic, pe care l-am jucat ca „primul personaj bolnav de spleen din literatura engleză“, întrupare a nihilismului snob intelectual, care spune uneori adevăruri amare, dar le folosește și pe acestea pentru a nega întreaga condiție umară și a-și justifica, printr-o pretinsă filozofie a zădărniciiei, sterilitatea și parazitismul.

În *Sfînta Ioana* am căutat să unesc planul abstract al dezbaterii despre istorie, cu imaginea a două epoci suprapuse — Evul mediu și timpul contemporan —, pentru a aduce în fața spectatorului drama eroismului, sacrificat în mod conștient de către interesul păturilor conducătoare. În *Azilul de noapte* m-am străduit să smulg din cenușul unor interpretări monotone, epigonice, violența luptei pentru omenie a foștilor oameni. Am pornit de la un decor inspirat din realitate, vrînd să concentrez în imaginea plastică, regizoral-scenografică, tot ce înseamnă viață în însingurare comună, de la experiențele lagărelor pînă la existența locuințelor alveolare din malul fluviului Yeng-tze. Am ajuns astfel la un decor vertical, care mi-a contrazis intențiile inițiale de a trata piesa

ca pe o dezbatere filozofică. Acest decor a determinat o întregă mizanscenă și a ajutat publicului să perceapă, în desen concret, desfășurat pe toată înălțimea scenei, traseul relațiilor care contruiesc viața piesei. Am ajuns astfel la o piesă de acțiune, care a fost apreciată ca având un ritm de piesă polițistă. De fapt, spectacolul dura, ca orice montare cu capodopera lui Gorki, aproape patru ore. Poate cel mai reușit lucru din realizarea mea regizoral-scenografică a fost această evidențiere a ritmului interior determinant pentru destinele eroilor. În *Copiii soarelui*, spectacol realizat împreună cu Lucian Pintilie, am căutat să desfășurăm în fața spectatorilor nodul contradicțiilor tragicomice, definitorii pentru condiția burgheză a intelectualului talentat, strălucitor șlefuit de cultură, dar izolat, în ultimă instanță neputincios, neajutorat.

În sfârșit, în *Opera de trei parale*, ultima mea montare, am subliniat conștient, dincolo de farsă, parodie, exotism oarecum picaresc, tragedia contradicțiilor de clasă. Socotesc că o realitate sfîșietor de tristă și cumplit de nedreaptă se ascunde în apele oglinzii ironic diformatoare pe care Brecht o pune cu viclenie în fața publicului. Textul posedă în aceeași măsură o stranje veselie și o gravitate înfiorată, o strălucire agresivă de cabaret sau de bilci și o atmosferă de mizerie sordidă, a nepăsare de gheață și o impresionantă conștiință a răspunderilor față de societate și de om. Este un ghem de contradicții a cărui raportare la lumea de astăzi, cu burgezia ei, mult mai strălucitoare și mai îndestulată decât cea concretizată de Brecht, dar nu mai puțin sfîșiată launtric, mi s-a părut pasionantă. Am situat deci acțiunea în vremea noastră, având tot timpul în minte imaginea universului marilor afaceri, și căutînd urîtul în frumosul aparent al unor miraje, mizeria în amăgiriile prosperității capitaliste, sălbăcia zoologică disimulată sub chipul civilizației de ultimă oră.

Știu că nu am reușit decât în parte și de data aceasta ca și în alte spectacole. Realismul contemporan, care ambiționează să îmbrățișeze realitatea, cum spune Peter Brook, la toate nivelurile ei, cere un instrument extrem de sensibil și de puternic: colectivul teatral, organic și armonios dezvoltat. Un asemenea instrument se formează anevoie și prin strădania multor creatori (idealul s-a concretizat în vremea noastră în organisme teatrale ca Berliner Ensemble, Piccolo Teatro, Shakespearo Royal Company). El pretinde regizorului și conducătorului de ansamblu să se desăvîrșească pe sine mereu. Dar chiar dacă deocamdată nu am izbutit să înfățișez publicului decât fragmente din acea imagine a realității la care încerc să ajung — fascinantă viziune a interdependențelor, înfririlor, opozițiilor care condiționează destinul istoric, social și moral al omului — nu încetez să găsesc în drumul spre realism cele mai trainice satisfacții și cele mai încurajatoare promisiuni. Nimic nu mi se pare mai pasionant pentru artist decât descoperirea relațiilor de viață și a realităților condensate în text și recompunerea lor pe scenă, fie că e vorba de teatrul lui Labiche sau de cel al lui Euripide. Cred că realismul, orice mijloace ar folosi — concrete sau metaforice, raționale sau afective —, este chemat să clarifice mersul ideilor în lumea noastră și să așeze o piatră de temelie la construirea unui nou umanism. De aceea, el trebuie să respingă orice formulă estetizantă care se interpune între uriașa, infinita imagine a vieții în mișcare, și spectator.