Aspecte practice...

Un realism prost înțeles se confunda într-o vreme cu naturalismul. De-atunci, au trecut ani — și nu puțini —, și astăzi se poate afirma că, prin noțiunea de realism, înțelegem o opțiune pentru rezolvarea clară a ideilor, în care claritatea nu se confundă cu didacticismul, ci, îmbrăcînd forme — să le zicem — metaforice (și, desigur, nu numai metaforice), deschide un cîmp larg fanteziei și inteligenței, gustului personal, preferinței pentru o anumită modalitate de exprimare, opunîndu-se schematismului dogmatic, încercării de limitare a cîmpului de creație.

Fără doar și poate, un estetician sau un critic de artă, un cercetător al literaturii, într-un cuvînt, un teoretician, ar putea defini de mii de ori mai bine noțiunea de realism, ar putea găsi în rîndurile mele multe goluri etc., etc. Nu sînt un teoretician și, probabil, nu am obișnuința unor formulări sintetice atotcuprinzătoare. Mai mult încă, luînd parte la discuțiile din coloanele revistei „Teatrul", nici nu-mi propun așa ceva.

Nesistematic, și poate adeseori periferic față de temă, voi încerca să-mi expun unele păreri legate de aspectele practice ale realismului, raportat la arta teatrului; și, deoarece însuși realismul pretinde o ancorare în „real", la unele „realități" ale muncii noastre de creație.

* * *

Acum cîtva timp, am citit într-un ziar declarația regizorului sau scenaristului (nu-mi amintesc exact) care pregătește ecranizarea romanului Răscoala de Liviu Rebreanu. Ca un plus pe drumul originalității, se marca acolo eliminarea personajului Titu Herdelea din viitorul film. Ei și? — veți exclama dv. într-adevăr, e dreptul lor. Numai că părea puțin curioasă această dorință de a transpune opera unui scriitor renunțînd la cel care aduce în fața noastră, just sau greșit, tocmai unul din punctele de vedere ale autorului (am spus intenționat: unul din punctele de vedere, și nu: punctul de vedere, deoarece eroul nu poate fi complet confundat cu scriitorul). În acest caz, se naște legitima întrebare: oare dorim un 1907 în general, sau prin prisma lui Rebreanu? E oare realist să luăm trama, renunțînd la idei de mare importanță ce caracterizează o operă?

Dar să lăsăm ecranul și să ne întoarcem la scîndura scenei. Mai ales că un film, ca și o piesă, nu se judecă după interviuri, ci în stare finită. Pro-

www.cimec.ro

blema ce se ridică în fața noastră este de fapt aceasta: un interpret realist va fi ținut să respecte litera textului, sau spiritul său?

Cînd am montat, la Național, Cercul de cretă caucazian, cîțiva „brechtieni", recent convertiți întru epic, m-au acuzat de încălcare a preceptelor brechtologistice, de lipsă de rigoare în aplicarea lor. (Rigoarea, iată o nouă marotă, o nouă sperietoare, pe care o folosim, docți și snobi, fie că e vorba de psihologie, fie de halviță, și cu care închidem ușor gura păcătoșilor, deoarece nici ei, nici noi nu știm la ce ne referim, termenul devenind la fel de „universal valabil", ca și „chestie" sau „problemă"). Spuneam deci că m-au acuzat de fugă de rigoarea atît de dragă, ziceau ei, creatorilor de pe Schiffbauerdamm, deoarece am prezentat un Brecht colorat! Realismul „sec și cenușiu" (?!?) al poetului german ar fi fost, chipurile, trădat. Dar oare, mă întreb eu, acum, cînd anii au creat efectul de distanțare între mine și eveniment, oare Brecht e albastru și numai albastru, gri și numai gri, oare numai respectarea formei îți conferă galonul priceperii? Categoric, nu. Iată, Opera de trei parale. Două montări (George Teodorescu — Liviu Ciulei); două modalități complet diferite de a-l reda pe Brecht. Într-o discuție serioasă, judecarea lor nu s-ar putea face în funcție de fidelitate formală, ci doar de dezghiocarea sensurilor, a semnificațiilor Operei. Important nu e ritmul, mai modern sau mai „desuet", al muzicii lui Weill, ci, de exemplu, înțelegerea de către toți spectatorii a cauzei care opune cu atîta violență pe Peachum lui Mackie. Realizatorii au dreptul — era să spun datoria, și cred că nu greșeam — să vină cu un punct de vedere personal, să taie sau să adauge la text; ei n-au însă dreptul de a ocoli clarificarea cauzelor conflictului.

Ideea și nu forma. Conținutul, și nu neapărat mijloacele indicate de un autor, fie el și genial — iată ce interesează pe regizorul realist. El nu este îngrădit decît de obligația de redare a fondului (e vorba, de altfel, de o „îngrădire" acceptabilă și acceptată, fără de care textul ar deveni un simplu pretext), și — oricîte inovații formale vor încerca să mascheze neînțelegerea piesei-idee, oricîtă fidelitate față de litera textului va machia neputința invenției — regizorul nu va fi salvat decît de claritatea transpunerii conținutului.

Spectacolul de la T.E.S. cu Opera de trei parale (și vreau să-l reamintesc nu de dragul unor comparații, care aici nu-și au locul, ci doar pentru că nu mai e atît de prezent, iar o operă de teatru nu trebuie dată uitării odată cu împuținarea spectatorilor) avea tocmai această calitate, iar gîndul regizorului, poziția lui s-au văzut și mai limpede, atunci cînd, după Brecht, a montat Opera de trei parale a zilelor noastre, Frank al V-lea de Dürrenmatt.

* * *

O altă întrebare ce se pune este și aceea: în ce măsură avem sau nu dreptul să trecem o piesă dintr-o epocă în alta, în ce măsură e necesară și firească actualizarea, transpunerea ei.

Cred că aici punctele de vedere pot fi foarte deosebite. În general, însă, practica ne demonstrează că operația de apropiere istorică pe perioade scurte e mult mai dificultuoasă decît cea de modernizare la distanță de secole, fiindcă, în acest ultim caz, o mulțime de referiri își pierd acuitatea, rămînînd pentru spectatorul contemporan liniile mari, generalul și nu particularul.

De fapt, însă — și aici voi da din nou exemplul lui Brecht — de ce nu am recurge, în asemenea caz, la adaptare și nu la actualizare forțată, cum a procedat și el, pe nevoile și cerințele epocii noastre? Personal, consider mult mai eficient un asemenea procedeu, pentru că „actualizarea" fără adaptare creează paradoxuri nedorite de realizatori, se poate asemăna cu un tun atomic ce trage cu ghiulele-bilă de pe vremea lui Ștefan cel Mare.

* * *

Oare, totuși, o operă dramatică nu impune un stil de joc?

O piesă bună îți pretinde, fără doar și poate, înscrierea într-o arie de expresie scenică ce are ca punct comun nu capetele de rinocer, proiectate sau butaforice, la Ionescu, ci prezența puternică a pericolului, strîngerea cercului în jurul oamenilor, atmosfera de tensiune crescîndă, ce duce la clarificarea punctelor de vedere, a atitudinilor eroilor față de situația în

www.cimec.ro

care nu mai poate exista cale de mijloc; nu existenţa placatelor la Brecht, şi nici un „joc pe dinafară" (cum se credea într-un timp), ci opoziţia grotescă şi, în acelaşi timp, feroce dintre Bullinger şi Şvejk, rîsul lucid, caricatura politică, îmbinarea convenţiei nedisimulate şi a amănuntului realităţii cotidiene.

Am avut norocul de a fi primul regizor bucureştean care a montat Ionescu şi Brecht. Citisem cîte ceva despre „cam cum ar fi" teatrul lor şi ascultam cu multă atenţie pe „specialişti".

Pot mărturisi astăzi că, din fericire, poveştile de groază şi de spaimă, cu distanţare şi absurd, cu songuri pe care doar Helene Weigel le-ar înţelege şi cu avangardă pariziană, în care nu s-ar descurca decît un rafinat cunoscător al artei moderne (poveşti citite, probabil, în rubricile informative ale revistelor), nu m-au impresionat şi, recurgînd la textele impricinaţilor, am constatat că, atît în teorie cît şi în practică, dracul nu e chiar atît de negru.

Ştiu că s-au găsit vreo doi-trei „avangardişti" dîmboviţeni care nu au putut înţelege că Rinocerii e o piesă de profundă investigaţie a sufletului şi raţiunii şi şi-ar fi dorit un spectacol de mare montare, pe ecran panoramic, un grotesc mecanic şi „modern", o desfăşurare de forţe, la proporţiile regimentelor. Regret că nu le-am putut oferi aşa ceva, dar tare nu s-ar fi potrivit cu piesa.

Cînd am renunţat complet la muzică în Puntila, am făcut-o dîndu-mi seama de valoarea versurilor, de propria lor muzicalitate, de faptul că încorsetarea lor, în traducere, în tempii lui Dessau, răpea, pentru spectatorul nostru, tocmai forţa de sintetizare, forţa de pătrundere, ascuţimea observaţiei — cuprinse în intenţia şi realizarea autorului, redate cu măiestrie de traducător.

Mi-am permis această „debrechtizare" aparentă pentru a nu prezenta şarade, catrene ermetice, care n-ar fi avut altă calitate decît aceea de a se potrivi cu măsura muzicală. La Cercul de cretă caucazian, din lipsă de timp, am neglijat o mai atentă îmbinare a versului cu muzica songurilor, de unde a rezultat o psalmodiere lipsită de nerv şi, la urma urmei, plictisitoare. O recitare pe fond muzical ar fi dat forţă şi precizie, o muzică nouă pe temele celei originale ar fi permis o subliniere a acestor recitative. Pentru că, orice s-ar spune, tot textul primează chiar şi la songuri, şi în acest caz, decît un vers siluit, lipsit de forţă şi claritate, prefer o muzică „tradusă", nu modernizată, dar adaptată.

* * *

Chiar cînd nu e vorba de somităţi mondiale, un autor, dacă are ceva de spus, te împinge spre o anumită modalitate de exprimare în imagini.

O piesă se pretează la nenumărate interpretări, sau chiar la nenumărate falsificări, şi nu arareori un joc gratuit, strălucitor şi alert, poate da spectatorilor o seară plăcută, actorilor, un succes de prestidigitaţie teatrală, iar textului, un rol de simplu pretext.

Indiferent ce părere ar avea cineva despre piesa Sonet pentru o păpuşă, ea era şi este interesantă, atractivă şi instructivă ca satiră; şi cum o satiră nu e un joc lirico-amabil, în care te încîntă ochiadele, replicile neînţelese, dar frumos intonate, jocul „frumos", dar gratuit, era normal jocul grotesc, direct şi violent, chiar dacă ar jena unele urechi delicate sau astupate, chiar dacă ar păcătui prin aceea că invită publicul la rîs.

N-am înţeles niciodată încăpăţînarea unor regizori de a intitula comedii, spectacole, de altfel valoroase, dar la care reacţia sălii este poate raţională — pudică (de interiorizare a sentimentelor într-o atmosferă de tăcere reculeasă), dar în nici un caz nu are de-a face cu elementul „rîs", rîs deschis, bucuros, necruţător.

Nu e obligatoriu rîsul în sala de spectacole, ba în unele cazuri e de-a dreptul dramatic (mai cu seamă la drame!), dar comedia snobă şi uscată e spectacol prestigios, dacă vreţi, exerciţiu de stil, încercarea nervilor spectatorului de rînd, baie intelectualistă pentru snobi, dar de ce oare comedie?

* * *

S-ar putea replica rîndurilor de mai sus cu principiul personalităţii interpreţilor (regizor, actor, scenograf etc.).

Sînt ultimul care neg existenţa acestei personalităţi, fără a cădea însă în păcatul unor birocraţi teatrali ce taxează pe creatorii de teatru, să zicem cam aşa (a se ierta aproximaţia şi a nu-mi fi atribuite mie astfel de carac-

www.cimec.ro

terizări, pe care le fac doar pentru a demonstra ridicolul lor): Penciulescu — gust, dezbatere de idei, punct; Cernescu — spectacole cu fantezie egală și debordantă, indiferent de text; Horea Popescu — forță intuitivă, imaginație hiperbolizată; Giurchescu — fantezie, dar prea multă, deci îngroșare etc., etc.

E un mod cel puțin simplist de a gîndi. Eu cred că stilul regizorilor e egal cu afinitatea lor la o anumită problematică, ce poate cuprinde — de la farsă la tragedie, de la teatrul de cameră la superproducție — orice operă teatrală care duce spre un anume spațiu de preocupări de fond și, desigur, de găsire a noi forme.

Și iată-ne ajunși la punctul cînd sîntem obligați să trecem din bibliotecă la bucătărie.

Nu se poate tăgădui că lipsa posibilității de a-ți alege tu repertoriul de înscenat te poate schematiza, volens-nolens. Poți deveni astfel un specialist al unei singure piese, pe care o multiplici la infinit, sau meseriașul bun la toate, o leacă cizmar, o leacă croitor, tapițer sau cofetar, corect, dar fără preferințe, fără un univers propriu.

La început (și prin început înțeleg ceva mai mult decît un deceniu), e în orice caz preferabilă cea de-a doua alternativă; dar, de la un moment dat, e absolut obligatoriu să-ți definești propriul tău univers artistic. Iată exemplul lui Liviu Ciulei. Regizorul, pus în situația de a fi stăpîn pe propriul său repertoriu, se definește, deosebit de interesant pentru cei care l-au urmărit cu atenție, pe două linii directoare: cea a piesei de investigație, de sondare psihologică, de metaforă „cotidiană", plină de poezie, reprezentată de Omul care aduce ploaie, Copiii soarelui, Clipe de viață; și cea a unor spectacole spectaculoase, spectacole de regizor, spectacole de desfășurare: Cum vă place, Opera de trei parale. Cele două tendințe creează, de fapt, un complex de gîndire scenică, în care anii vor înclina balanța în favoarea uneia sau celeilalte dintre direcțiile mai sus arătate.

Oare asta ar însemna „fiecare om de teatru cu teatrul lui"? Nu! Cred că nu. Colectivul — această realitate a muncii noastre — poate fi compus dintr-o multitudine de personalități. Ele se pot grupa pe afinități, dar e necesară existența unor contradicții creatoare, stimulatoare. Stilul unui teatru are nevoie de confruntări de păreri și realizări opuse chiar în cadrul său, altfel fiind pîndit de anchiloză, de funcționarism. Nu puține exemple ale unor teatre mari, devenite propria lor umbră, ni le dau acele ansambluri în care fidelitatea față de o singură idee scenică, de un singur cap, fie el și genial, într-un cuvînt, epigonismul sterp, imitația necreatoare, servilismul artistic au dus la anchiloză, lipsă de curaj, înmormîntare clasa întîi.

Cît mai multe discuții în cadrul colectivelor, cît mai multe experiențe dau viață. A fi realist înseamnă a crede că pot și trebuie să existe mai mulți oameni cu cap, mai mulți oameni valoroși, ce pot să se înfrunte, să nu fie de acord, să polemizeze dur și chiar nedrept, ce pot temporar să se despartă, dar cărora valoarea și crezul într-un țel comun le dau acel dram de obiectivitate necesară pentru a înțelege complexitatea vieții artistice — complexitate ce-i conferă frumusețe și realism. (Pe un plan mai larg, desigur, însăși discuția de față poate deveni o confruntare creatoare, dacă nu se va aluneca pe panta afirmațiilor categorice, dar neargumentate, a unei infatuări ce ne poate face să credem că pînă la noi n-a fost mai nimica și că în 10—20 de fraze alerte putem face procesul a cel puțin de zece ori mai multe experiențe.)

Înțelegerea operei prin prisma epocii tale, credința în ideile ei, fantezia în transpunerea directă și fără ocolișuri a mesajului, iată cîteva deziderate ale celui ce crede în realism.

Propria definire a universului tău de creație, confruntarea zilnică a modalităților tale cu cele ale altor creatori, credința în complexitatea fenomenului teatral și respingerea prejudecății de infailibilitate, refuzul clasamentelor sportive, schimbate de la lună la lună, iată alte cîteva deziderate ale regizorului zilelor noastre.

Lucian Giurchescu

www.cimec.ro