

## „NU IMIT NATURA, LUCREZ CA EA”...

Noțiunea de realism a fost oarecum compromisă în timp de către acei oameni din teatru care aveau o înțelegere dogmatică, meșteșugărească, asupra ei, pretinzându-se exponenții acestei modalități artistice, dar acționînd fie printr-o autoînchistare determinată de niște canoane școlarești, nedialectice, în ceea ce privește criteriile reflectării realității în artă, fie prin promovarea unui naturalism sterilizat, cenzurat în trăsăturile sale caracteristice și deghizat sub formă de realism. În fapt, acești oameni nu realizau nici spectacole naturaliste — în sensul artistic al expresiei, ca act de artă care apelează nu la emoția estetică, ci la senzația fiziologică —, nici spectacole realiste, în accepția pe care o dăm astăzi cuvîntului, ci impuneau instaurarea unui „realism” muzeistic, academizat și, în consecință, devitalizat, reproducînd în secolul al XX-lea un realism teatral, destul de vag, aparținînd secolului al XIX-lea. Fenomenul nu era numai necorespunzător, dar chiar în contradicție cu idealurile estetice ale epocii noastre, determinînd o abatere de la realism, sub aparența realismului.

Ca o reacție, au apărut în mișcarea noastră teatrală, cum s-a mai spus, o serie de spectacole care încercau să redescopere convenția, teatralul. Acestea au realizat o atitudine activă, angajată a creatorului față de viață, aducînd și o reînnoire a uneltelor noastre de lucru.

Prin transfer de mijloace, alături de aceste spectacole au început să apară o serie de produse teatrale hibride, fals inovatoare, de o teatralitate drăgălașă, colorată și cîrlișoară, de o fantezie rudimentară și neselectivă, spectacole de *trouvailles*-uri, întemeiate pe lecturi superficiale și pe vizualizarea decorativistă a anecdoticii în detrimentul ideii. Aceste subproduse nu sînt un rezultat al căutării teatralității și convenționalului, ci, așa cum remarca Esrig, ele se nasc din „eșuarea în stilizare”.

Spre deosebire de clasicism și romantism, care căutau, fiecare în felul său, armonia și echilibrul, arta modernă se preocupă de explorarea caracteristicului și individualului,

a elementelor contradictorii, profund dialectice, ale realității. Or, stilizarea se apropie, pe un anumit plan, de niște procedee moderne doar în aparență, clasicizante în fond, care — prin însuși mecanismul ce le produce —ucid caracteristicul, individualul și contradictoriul.

Stilizarea este, în primul rând, o modalitate mai apropiată plasticii decât teatrului. „Scena de stil a ajuns în captivitatea picturii” — scria Tairov, cu zeci de ani în urmă. „Toată scena, toate problemele creației au fost considerate din punct de vedere al «frumuseții». Însă nu al frumuseții materialului actoricesc, ci al frumuseții planului decorativ general și a ideii de bază picturale, care îl privea pe actor doar ca «o pată de culoare» necesară.”

Ne dăm seama astăzi că s-au schițat niște drumuri ocolite, false și uzate, care nu ne pot duce la înțelegerea și sensibilitatea spectatorului contemporan. Și una din direcțiile principale ale discuției de față o constituie tocmai combaterea acestei greșite înțelegeri a teatrului. Nu aș vrea să se deducă însă cumva că, reluând discuția despre realism astăzi, ne întorcem de unde am plecat. Noi dorim să fim realiști în sensul unui dicton chinez, citat de Picasso: „Nu imit natura, lucrez ca ea.”

„Cînd omul a vrut să imite mersul omului, nu a mai făcut două picioare, a făcut roata”, scria Apollinaire.

Întotdeauna, adevăratul realism în artă a fost acela care nu a pornit de la premisa falsă că trebuie înfățișat în opera de artă adevărul brut, pentru a convinge că acest adevăr există ca atare (realism de tipul verismului), ci de la criteriul că opera de artă trebuie întâi să convingă prin ea însăși, și apoi ea devine adevărată. Vreau să spun, prin asta, că realismul în teatru nu este o metodă ce caută să demonstreze, prin argumente „artistice”, că realitatea există (ca existînd, oricum, independent de opera de artă). Artă cu adevărat realistă este aceea care creează o a doua realitate, de natură artistică, și care are putere de a influența realitatea obiectivă.

Vorbînd despre Hamlet, Ehrenburg spunea cîndva (citez din memorie), că nu are importanță dacă a existat într-adevăr un prinț danez care se numea așa, sau dacă el este o născocire a unor vechi letopisețe. Astăzi, faptul istoric nu mai interesează pe nimeni. În Danemarca ți se arată mormîntul lui Hamlet, iar turiștii, privind mormîntul imaginar, nu se îndoiesc că Hamlet a existat. Ei văd în fața lor pe eroul creat de Shakespeare. Același lucru se întîmplă și cu legenda populară romînească despre Meșterul Manole. Dacă acest meșter a existat sau nu este pentru noi un fapt lipsit de importanță. Călătorului care poposește la Curtea de Argeș i se arată fîntîna Meșterului Manole, constructorul legendar devenind personaj real datorită geniului creator popular. Asemenea observații sînt elementare și comune pentru poezie sau plastică; în teatru însă, ele nu au fost încă asimilate. De aceea ni se întîmplă să ne întorcem, în discuția despre realism, la adevăruri elementare, pentru a evita confuziile dintre realism ca metodă a spectacolului și realism ca reproducere a realității brute pe scenă, sau ca noțiune de teorie literară limitată precis, curent cu coordonate istorice cunoscute.

Uneori, imaginea artistică poate fi realistă, chiar atunci cînd contrazice realitatea. Pădurea descrisă de Liviu Ciulei în *Cum vă place* era profund realistă, și nu știu în ce măsură ar fi fost mai realistă o pădure din butaforie, spectatorul neputînd oricum să aibă față de scenă decît o percepție întemeiată pe senzații vizual-auditive de un anumit ordin, și nu o percepție ca în fața unei păduri adevărate, la care să contribuie senzații olfactive sau tactile. Sentimentul de ficțiune continuă să existe, așadar, indiferent dacă pădurea era reprezentată printr-un balet, ca în spectacolul citat, sau dacă ea era construită butaforic, conform tradiției. Numai că pădurea lui Ciulei căpăta o expresivitate realist-teatrală, pentru că era organic apropiată de factura textului propriu-zis, de modalitatea teatrului shakespearean și de viziunea regională, și pentru că participa direct în acțiune. O pădure de butaforie ar fi fost, în cel mai bun caz, ca trandafirii executați din material plastic, care se vînd în unele magazine de artizanat și pe care unele persoane naive îi cumpără, îi parfumează cu colonie și îi țin în glastre, în credința că se vor găsi alte persoane și mai naive, care să-și închipuie că sînt adevărați, ignorînd faptul că ei nu pot fi nici adevărați, nici artistici, oricît de perfect ar fi executați și oricît de „frumoși”, frumusețea lor fiind inexpressivă. Judecați din punctul de vedere artistic, ei sînt deci urîți, pentru că singura formă de urît în artă este inexpressivitatea.

De aceea, cred că imaginea teatrală care transmite cu *maximum de expresivitate* un conținut realist devine implicit realistă. Condiția maximei expresivități mi se pare de primordială importanță în teatrul actual; indiferent de factura acestei expresivități, ea trebuie să se întemeieze pe o dinamică specific teatrală, pe care creatorii spectacolului o extrag din realitate. Mă refer nu la realitatea luată în mod global, ci la acele

aspecte ale realității privite din punct de vedere estetic, care pot genera o gândire teatrală. Un pictor va vedea, într-un interior sau într-un peisaj, oameni și obiecte, raporturi dintre oameni și obiecte etc., descoperindu-le din punctul de vedere al expresivității lor picturale. Această înțelegere a realității din punct de vedere estetic este determinată de către experiența, personalitatea și cultura plastică a pictorului. Afirmatia paradoxală a lui Oscar Wilde, care spunea că, de la o vreme, peisajele seamănă cu tablourile domnului Corot, își găsește într-un fel o adâncă justificare, deoarece, în evaluarea estetică a naturii, noi folosim adeseori elemente dobândite prin artă. Chiar în limbajul cotidian întâlnim expresii în care aprecierea unei realități se bazează pe elemente împrumutate din artă: „Un apus de soare pictural” sau „Ninge ca în basme” sau „E o lună ca la teatru”.

Țin să subliniez deci că, pentru un om de teatru, înțelegerea realității din punct de vedere estetic, ca și exprimarea ei vor conține, în mod necesar, niște date specific teatrale; ceea ce nu include elementul expresivității teatrale — în gând, sentiment, gest ș.a.m.d. — oricât de real ar fi în fapt, nu va deveni realist, adică artistic real, din moment ce nu există ca material constitutiv al acestei arte specifice, teatrul. Sesizarea și determinarea planului de teatralitate al unui spectacol sînt în funcție de cultura teatrală a artistului creator, de puterea sa de sintetizare și esențializare, de sensibilitatea și capacitatea sa de interpretare activă a realității, sînt în funcție de puterea sa de a descoperi în viață niște raporturi inedite din punct de vedere teatral etc. Este o problemă de optică a creatorului asupra vieții, optică ce poate și trebuie să fie individuală, particulară, în cadrul unei gândiri general-științifice despre lume și societate, care o ordonează și o orientează. Liviu Ciulei, vrînd să comunice ideea mirajului lumii capitaliste și a contradicției dintre miraj și realitate, și-a construit spectacolul cu *Opera de trei parale* pe o succesiune de raporturi inedite, o suită de imagini care se răstoarnă în contrariul lor. În prolog, avem în față o paradă strălucitoare a străzii de mare metropolă, urmată însă imediat de viziunea demistificată a unei fundături sordide, în care prezența femeii bătrîne ce scotocește în lada de gunoi creează direct, prin contrapunctare, imaginea adevărului ascuns, cum s-a mai spus, în curtea din dos a capitalismului. Procedul este reluat în mijlocul spectacolului — în scena bordelului — și în final. Observația unor fenomene reale de ansamblu, impresiile și amintirile strict particulare ale regizorului, ca și concepția sa generală, marxistă despre lume, au contribuit în egală măsură la crearea unui asemenea plan de teatralitate realistă în spectacol.

Descoperirea neditului din viață, ținînd de particularitățile artistului creator (de ceea ce i se descoperă lui ca inedit), recrează în teatru senzația de adevăr, de realism deci, prin reprezentarea gândurilor, sentimentelor, situațiilor, caracterelor, relațiilor, gesturilor umane, nu în general, ci selectate în particular, în funcție de ceea ce el vrea să transmită, cu dorința de a influența activ, printr-o realitate interpretată și transfigurată artistic, realitatea obiectivă; dorința de influențare creînd în mare măsură bucuria actului creator.

Ceea ce deosebește pe un anumit plan realismul teatral contemporan de realismul secolului al XIX-lea este faptul că el își caută forța de pătrundere și influențare în înfrunghirea unui dinamism al ideii, lăsînd pe un plan secundar latura anecdotică a piesei. O piesă bulevardieră sau o piesă ce vrea să demonstreze teze false pot folosi în aceeași măsură o anecdotică ce are aparențe realiste. În secolul atomului și ciberneticii, oamenii vin la teatru din ce în ce mai puțin în dorința de a vedea povești, ce par desprinse din viață, despre oameni buni sau răi, deștepți sau proști, îngîmfați sau modești, tocmai pentru că „povestea”, anecdota în sine, nu poate satisface dorința lor de cunoaștere. Ei vin să descopere esențe de viață cît mai puțin diluate. De aici și gradul de tărie, violență dorită a spectacolului contemporan. Deci, realismul contemporan nu este un realism al fapticii, imaginii, expresiei, formei (acest tip de realism în sine l-aș numi, paradoxal, realism formalist), cît un realism al esențelor, al puterii de concentrare, al densității conținutului. Dacă gîndirea este realistă, expresia convinge, devenind și ea realistă, chiar dacă, independent privită, ea este de natură convențională, simbolică, metaforică, naturalistă, abstractă chiar. Gradul de realism în teatru nu mai poate fi judecat astăzi în funcție de cît de normală sau adevărată este expresia în raport cu viața, considerată la suprafață. Este normal ca niște oameni să se comporte asemenea personajelor din *Cîntăreața cheală* a lui Eugen Ionescu? Se întîmplă așa în realitate? Evident, nu. Numai că asta nu alterează gîndirea realistă a piesei, viziunea realistă a dramaturgului asupra micii burghezii.

Artistul e cel care, descoperind niște raporturi inedite în realitate și transfigurîndu-le teatral-artistic, determină realitatea să țină seama de ele. Așa se explică de ce mai mulți oameni cu o pregătire artistică medie, după ce au citit versiunea romînească

a piesei *Cîntăreața cheală*, publicată în revista „Secolul 20”, îmi mărturiseau că s-au surprins discutind cu importanță, în diferite ocazii, banalități care ajungeau pînă la absurd, de tipul celor emise în piesă. Pînă la lectura piesei lui Ionescu, ei nu sesizaseră asta, nu avuseseră acest plan de înțelegere asupra realității. Cu atît mai mult, are influență asupra artistului creator un anumit fapt artistic ce răspunde particularităților sale structurale; el îl determină să înțeleagă viața într-un anumit fel, iar această optică estetică asupra vieții, creată de artă, se răsfrînge din nou asupra materialului de viață care va fi reflectat în arta creatorului.

Poate părea ciudat, dar sînt convins că citindu-l pe Dürrenmatt, îl voi monta astăzi altfel pe Shakespeare, și cunoscîndu-l în adîncime pe Shakespeare, voi monta mai bine pe Dürrenmatt. Giorgio Strehler pune în scenă *Gilcevilă din Chioggia* de Goldoni, prin prisma unei alte înțelegeri decît aceea care a prezidat la realizarea *Slugii la doi stăpîni*, în urma influenței pe care au avut-o asupra sa teatrul și estetica brechtiană. El a renunțat la exuberanța coloristică și la efectul pitoresc, accentuînd tonurile grave, în scopul unor investigații mai profunde asupra vieții cotidiene a pescarilor din Chioggia. Iată, dar, cum spectacolul contemporan, chiar dacă interpretează un text clasic, nu poate să nu țină seama de valorile gândirii teatrale de astăzi.

Numai că procesul creator al interdependențelor și al influențării reciproce între fenomenele artistice, de-a lungul timpurilor, nu se poate efectua dinspre exterior spre interior, de exemplu, prin aplicarea asupra unui text clasic a unor așa-zise modalități moderne — mai curînd, la modă —, fie că ele țin de descoperirea teatralității și convenționalului, fie că readuc pe scenă mizeria, zdrențele și noroiul. Un spectacol realist contemporan cu o piesă clasică este acela care descoperă complexitatea relațiilor interne ale unei lumi și ale unor mentalități, prin studiul atent și științific al epocii, proiectînd complexitatea acestor relații, printr-un fenomen de distanțare, în același timp în trecut și în contemporaneitate, și dezvăluind astfel raporturi inedite, în funcție de evoluția în timp a gândirii omenești.

Lipsa distanțării, a răcelii, în procesul de disecție artistică sufocă esența de gîndire, împingînd spre sentimentalism, iar sentimentalismul în artă, după cum spunea pe bună dreptate Paul Valéry, este frate bun cu pornografia. Atunci însă cînd distanțarea exclude lumea internă a piesei și se reduce la un zîmbet de superioritate, apare în regie parodia, care constituie, de cele mai multe ori, manifestarea suficientei regizorului în fața unui text considerat de el, de cele mai multe ori pe nedrept, insuficient. Asta nu face decît să îndepărteze teatrul de realism, prin jonglerie și facilitate, oricît de inventiv și ingenios ar fi compus spectacolul.

Adevărata inventivitate în construcția imaginii scenice este cea care descoperă noi și noi relații de analogie între fenomene, țesînd o rețea — teoretic infinită — de expresii ale unei realități date, cu putere de influențare asupra realității obiective.

Construcția imaginii în spectacolul realist contemporan trebuie să fie, cred, deosebit de concentrată, de esențializată. Ea poate indica uneori (desigur, nu totdeauna) o expresie pur convențională, ca aceea a unui semn, a unei formule chimice sau matematice, care, chiar dacă la început nu va fi acceptată, prin reluare în cadrul aceluiași spectacol, prin asociere cu un obiect, o situație, poate deveni simbol și poate căpăta valoarea de transmitere a unui sens profund.

Așa ajungem la un laconism al limbajului teatral, la o concizie a expresiei scenice, care slujește foarte activ la comunicarea unor complicate procese de gîndire.

În ultimul spectacol pe care l-am montat — *Cîntăreața cheală*, scena dintre soții Martin, în care fiecare execută o mișcare de rotație în jurul axei sale, neizbutind să înlănească privirile celuilalt, deși se află unul lîngă altul, căutîndu-se, dar negăsindu-se, ca un mecanism care funcționează dereglat, în contratimp, reprezintă pentru mine echivalentul unei formule matematice. Dar în contextul piesei și al spectacolului, această formulă se dezabstractizează, devenind pentru spectator o metaforă, un simbol al neputinței de comunicare. Formula este, cred, nerepetabilă, pentru că ea corespunde unor date strict particulare ale piesei și ale spectacolului; ea nu poate fi judecată în general.

Se poate obiecta că, folosind formule care transcriu direct mecanizarea absurdă a traiului filistin, materializînd-o vizual în mișcare, am riscat să ajung la un pleonasm

artistic, la „absurdizarea absurdului“, un fel de ridicare la pătrat a absurdului. Dar rimeni, niciodată, nu a susținut că, punind în scenă *Micii burghezi* cu amănunte autentice de viață și respect al atmosferei — așa cum solicită textul —, s-ar fi ajuns la pleonasm. Dacă admitem acest raționament și îl ducem mai departe, până la ultimele lui concluzii, putem cere ca *Micii burghezi* să fie reprezentați cu mijloacele teatrului ionescian, iar *Cîntărețea cheală* să se monteze ca un text de Gorki. În dramaturgie, ca în orice artă, marii creatori își compun o estetică proprie — fie că o teoretizează sau nu, fie că o demonstrează în cadrul unui sistem teoretic foarte coerent, fie că o afirmă prin fraze paradoxale și aparent contradictorii —, și regizorul nu poate să facă abstracție de această estetică. În principiu, cred că este just să cauți o expresie teatrală directă pentru acel teatru pe care și-l dorește Ionescu: „...un teatru în care invizibilul devine vizibil, în care ideile devin imagine concretă, realitate, în care problema capătă carne...“ (sublinierile noastre).

În fond, în general, convenția în teatru, o anumită convenție stabilită și acceptată, se sclerozează în timp, se uzează, iar puterea ei de expresie scade. Cred, de aceea, că spectacolul modern trebuie să-și creeze propriul său limbaj convențional, pe care spectatorul îl va descifra pe parcursul reprezentației; așa susține chiar că, în cazurile cele mai fericite, o nouă montare de mare valoare își descoperă limbajul său propriu, și bucuria spectatorului este mai mare, întărită de bucuria de a explora acest limbaj nou. Un limbaj convențional propriu spectacolului, creat în funcție de datele specifice ale piesei și ajutînd la transmiterea unui conținut realist, capătă implicit factură realistă, cît timp izbuteste să comunice activ ceea ce și-a propus.

Teatrul european, așa cum există acum, presupunînd un nou act de creație global la fiecare spectacol, nu posedă capacitatea teatrului asiatic de a se construi pe un singur sistem, prestabil, de semne. Putem folosi orice fel de semne, dar sistemul de semne — în ideal vorbind — trebuie să fie nou pentru fiecare spectacol. Pentru a reprezenta spaima, sentimentul teroarei, în spectacolul *Umbra*, David Esrig a creat o mișcare foarte expresivă în scena dintre doctor și învățat. Fiecare din cele două personaje evoluă pe rînd, în semicerc, la unul din arlechine, dînd senzația că nu comunică deloc cu celălalt, și comunicarea dintre ele se desfășura în funcție de prezența posibilă a unei lumi care suspectează și se suspectează. Această mizanscenă foarte grăitoare nu poate fi reluată întocmai în alt spectacol, fără a-și pierde eficiența artistică. Asta nu înseamnă însă că, dacă aduci în scenă, de exemplu, un cal de lemn sau un manechin, elemente care au mai fost văzute și în alte montări, ajungi inevitabil la repetare mecanică, la copie. Pentru că nu semnul în sine contează, ci sistemul de semne pe care ți l-ai propus să-l creezi. În manualele vechi de actorie se dădeau o serie de sfaturi practice — cum se pot reprezenta sentimentele în general, desprinse de contextul unei piese și al unui spectacol: spaima — cu vinele de la gît umflate, răsuflarea tăiată, ochii holbați; durerea — cu capul dat pe spate, pleoapele coborîte ș.a.m.d. Noi nu putem opera cu asemenea sisteme fixe de semne, ci sîntem în situația de a căuta pentru fiecare spectacol o convenție a sa, folosind ca material tot ce ni se pare adecvat pentru exprimarea ideii.

Iată deci de ce cred că realismul teatral contemporan este — cum spunea Liviu Ciulea la începutul discuției — larg și cuprinzător, tocmai pentru că nu își fundamentează teoria pe mijloace de expresie, ci se axează pe transmiterea pregnantă a unui punct de vedere activ, în fața marilor probleme ale vieții, rezultat al unei gândiri teatrale angajate, corespunzătoare stadiului de evoluție intelectuală a omului din epoca noastră.

Valeriu Moisescu