

# interpretarea modernă a clasicilor

## RADU BELIGAN ȘI LIVIU CIULEI DESPRE CONGRESUL AL XI-LEA AL I. T. I.

Între 20 și 27 iunie 1965, a avut loc în Israel, la Tel-Aviv, al XI-lea Congres al Institutului Internațional de Teatru. Cu această ocazie s-au întâlnit oameni de teatru din peste 30 de țări, actori, regizori, scenografi, dramaturgi, cronicari, care și-au expus punctul lor de vedere în problema interpretării moderne a pieselor clasice. Printre participanți s-au numărat: Luigi Squarzina — directorul Teatrului Stabile de la Citta di Genova; Jean Meyer — membru onorific al Comediei Franceze; M. I. Tariov — artist al poporului, secretarul centrului sovietic I.T.I.; P. A. Markov — teatrolog sovietic; Richard Schechner — directorul revistei americane „Tulane Drama Review”; regizorul Alan Schneider — directorul noului teatru Arena Stage din Washington; Henry Popkin — cronicar al ziarelor „New York Herald Tribune”, „New York Times”; Jack Wittika — directorul Teatrului Național din Finlanda; Carl Ohman — directorul Teatrului Național suedez; René Hainaux — actor al Teatrului Național din Bruxelles și redactor-șef al publicației I.T.I. „World Theatre”; Jean-Louis Roux — fondatorul unui teatru experimental din Canada; Ossia Trilling — cronicar englez; Kosta Spaic — decanul Academiei de artă teatrală din Zagreb. Delegați ai țării noastre la acest congres au fost Radu Beligan și Liviu Ciulei. De la ei am aflat detalii asupra lucrărilor congresului. Discuțiile prezidate de Paul-Louis Mignon — președintele Comitetului publicațiilor I.T.I. și secretarul Centrului francez — au avut caracterul unor schimburi libere și improvizate, vii și dinamice. Multe spectacole bucureștene au fost date ca exemplu de izbutite spectacole moderne după piese clasice. Lipsa unei ordini dinainte stabilite și a textelor scrise pe care, în asemenea ocazii, vorbitorii le citesc, a permis ca ședințele de lucru ale congresului să decurgă într-o atmosferă de destindere, prielnică dialogului intelectual.

Invitați în redacția noastră, Radu Beligan și Liviu Ciulei ne-au vorbit pe larg despre felul în care s-a desfășurat congresul. A început Liviu Ciulei:

— Importanța unui congres al oamenilor de teatru din toată lumea, sub egida I.T.I. — instituție-trăsătură de unire a tuturor curentelor și aspirațiilor nobile ale artei scenice — mi se pare că se poate subîmpărți în câteva puncte. Întîi: semnificația, simbolul pe care o asemenea întîlnire le constituie și pe care le-am rezuma în efortul oamenilor de teatru de pretutindeni, depus în folosul umanității, al progresului și al păcii. Apoi, posibilitatea de a constata că în limitele unor concepții de viață și de artă deosebite, totuși telurile converg spre același punct, spre aceleași orizonturi și, iarăși în ciuda acestor limite, că problemele de viață socială în contextul lor istoric nu pot fi eludate din arta scenică. În al treilea rînd, contactul direct, nemijlocit, cu personalități artistice

din toată lumea, preocupate de aceleași probleme și idealuri profesionale și vorbind din ce în ce, în funcție de contextul istoriei, o limbă mai asemănătoare.

— *Care au fost subiectele abordate în discuțiile congresului?*

— Într-un congres ca cel care a avut loc, sigur că o mare parte din discuții se referă la măsurile organizatorice, privind următorii doi ani, la programarea activității de întărire a legăturilor internaționale ale vieții teatrale. Alături de aceste necesare discuții organizatorice, care au condus la stabilirea unui plan de măsuri, și-au găsit loc, și în proporție mai mare decât în alte congrese, discuțiile teoretice. S-au discutat probleme naționale tipice, apărute în viața teatrală a diferitelor țări, cum ar fi: reducerea numărului de spectatori; influența prea puternică a unei critici lăsate în voia liberului arbitru al gustului individual și impusă prin forța tirajului unei publicații; concurența și influența televiziunii; descompunerea sau imposibilitatea compunerii unor colective teatrale stabile în Occident, din cauza atracției exercitate asupra actorilor de către televiziune și film etc. În cadrul unei comisii de specialiști s-au purtat discuții asupra formației profesionale a actorului, atât în școală cât și în munca de toate zilele, la care s-au adus importante comunicări. În sfârșit, tema profesională discutată în principal, despre punerea în scenă modernă a teatrului clasic, a prilejuit dezbateri de amploare, începând cu delimitarea noțiunii de clasic.

— *Au existat luări de poziție interesante?*

— Părerile contradictorii ale tradiționaliștilor s-au încrucișat cu părerile moderatorilor și cele ale moderniștilor intransigenți. De pildă, Jean Meyer — care a condus mai mulți ani echipa Comediei Franceze — a pledat pentru respectarea stilului clasic; Luigi Squarzina, animatorul Teatrului Stabile din Genova, care a pus recent în scenă spectacolul *Troilus și Cresida* în uniforme de parașutiști, a susținut contrariul; iar directorul revistei „Tulane Drama Review”, Richard Schechner, afirmând că, în fond, textul este materia primă din care se clădește spectacolul, așa cum din cărămizi se clădește o construcție, a socotit că acest text, nu numai că poate fi modificat (în felul în care Brecht a modificat, de pildă, *Coriolan*), dar că se pot lua și paragrafe din alte opere ale aceluiași autor și introduce în spectacol, atunci când este nevoie. În continuare, Ossia Trilling a arătat că, într-un spectacol shakespearian, chiar la Stratford, au fost introduse circa 150 de versuri, parte din alte opere shakespeareene, parte scrise ad-hoc în stil shakespearian, pe care nici un critic n-a putut să le detecteze.

O discuție care a definit atitudinile multora a fost cea purtată în jurul unei observații a lui Jean Meyer. Acesta a remarcat că, în textul clasic, indicațiile de regie sînt foarte puține; dar cînd există, ele trebuie analizate și respectate. Jean Meyer dădea ca exemplu indicația de regie, singura, din *Avarul* de Molière: Harpagon, în clipa în care descoperă dispariția casetei, intră în scenă, conform notației din Molière, „fără pălărie”. Studiind conținutul acestei indicații, Meyer susținea că pălăria era simbolul demnității, în epoca Regelui-Soare, și că personajele nu se despărțeau de ea niciodată, indicația lui Molière desemnînd așadar pierderea demnității. Jean-Louis Roux din Canada a replicat că asemenea indicații, respectate întocmai, în fața unui public care umblă în mod obișnuit cu capul descoperit, și-ar pierde sensul lor clasic și că ar fi mai degrabă necesară găsirea unui corespondent pe înțelesul spectatorilor contemporani.

Discuțiile, cum era și normal, s-au încheiat fără concluzii oficiale, fiecare urmînd să și le formuleze pentru sine și să le aplice în practica vie a teatrului.

— *În luarea dv. de cuvînt, care a fost poziția dv.?*

— Personal, în luarea mea de cuvînt, am căutat să definesc nu noțiunea de teatru clasic, ci pe cea de teatru modern, arătînd că dacă în celelalte arte — pictura, sculptura, arhitectura, muzica — modernul a determinat categorii de stil precise, lesne de recunoscut și de grupat, în teatru, definiția spectacolului modern nu a fost pînă acum concludent formulată. Am subliniat imposibilitatea pentru un artist contemporan de a se sustrage vieții inconjurătoare și de a nu impregna cu sensurile majore social-istorice ale prezentului chiar privirea asupra trecutului, deci opera clasică. Cum tema expusă cere o dezvoltare mai amplă, îmi pot permite să o dezvolt într-un articol de sine stătător.

— Cuvîntul lui Liviu a fost ascultat cu multă atenție. Cei ce au vorbit după el au făcut dese referiri la opiniile lui.

— *Ați luat, desigur, și dv. cuvîntul ?*

— Da, a răspuns Radu Beligan. Eu mi-am expus punctul de vedere ca actor. Am început prin a arăta că, în accepția cuvîntului clasic, este implicită noțiunea de perfecțiune. Într-un sens mai restrîns, acest cuvînt implică durabilitate în timp. Referindu-mă la piesele clasice care au rezistat vremii adăugam că ele păstrează o virtute permanentă de solicitare, de meditație. În oricare din operele lui Molière sau Shakespeare, prezentate cu fidelitate pe scenă și respectate în spiritul lor, spectatorul va găsi întotdeauna un răspuns la o problemă contemporană. După 81 de ani, *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale, jucată la Teatrul Municipal din Haifa, în preajma alegerilor, a uimit prin actualitate, întocmai ca și spectacolul montat cu doi-trei ani în urmă la Atena.

— *Totuși, de multe ori, spectacolele după piesele clasice sînt — cum le numesc criticii — „prăfuite“ și nu mai suscită interesul viu al publicului. Probabil din această cauză se și discută atît de mult despre „interpretarea modernă a clasicii“ ! Care credeți dv. că este metoda ca aceste opere să nu-și piardă prospețimea ?*

— Piesele clasice rămîn proaspete atunci cînd le privim cu ochi proaspeți, așa cum viața e nouă pentru ochii care se deschid asupra ei. În montarea clasicii trebuie să știi totul despre piesă și apoi să uiți totul ! Devotamentul față de tradiția teatrală trebuie să excludă toate tradițiile. Am văzut în Japonia Teatrul Nô, în care tradiția este păstrată intactă. Inițiatii, care urmăreau spectacolul cu pantura în față, se delectau. Eu însă n-am înțeles nimic. Ca să montezi un clasic în așa fel încît să stîrnească interes în contemporanitate, trebuie să dai la o parte explicațiile prealabile ale înaintașilor, după ce însă mai întii le-ai solicitat. Deci, dacă de la un interpret la altul se regăsește un gest, reapare o atitudine, nu înseamnă că acestea au fost reluate, ci reinventate : de fiecare dată ele s-au născut din virtuțile textului.

— *Deci, după ce-ai aflat totul și ai uitat totul despre piesă, următoarea treaptă este un contact nou, o reîntîlnire cu textul ?*

— Întocmai ; pentru că textul este cel mai bun ghid. Iar mijlocul sigur de a te apropia de un text clasic, de a-l redescoperi și de a-l oferi nesărăcit publicului, este să crezi în existența și viața unei piese, să crezi în valoarea ei proprie. Îmbibate cu cugetările și comentariile mai multor generații, aceste piese — la simpla enunțare a titlului — evocă un monstruos madrepod de adnotații, de studii, de note și contranote. Cel ce întreprinde azi lectura unui text clasic dorește un supliment de obscuritate, ca să vadă mai limpede la rîndul lui, ca să regăsească, cu propria-i inteligență și sensibilitate, o impresie debarasată de toate deducțiile anterioare. El dorește o apropiere și un contact nemijlocit. Certitudinile, vaccinurile cu care spectatorii sînt inoculați din copilărie, adăugate unei lenevii în gîndire a actorilor și regizorilor, într-un cuvînt, rutina și inerta, subjugă piesa, dîndu-i o securitate care este aceea a mormîntului. Personajele Tartuffe, Don Juan, Hamlet, Othello s-au detașat, au evadat din intriga piesei, au dezertat din condițiile în care autorul le-a plasat, ca să devină generalizarea unui tip, o abstracție de personaj, un concentrat de psihologie.

— *De aici s-a și născut probabil la unii interpreți nevoia de a rupe cu tradiția.*

— Desigur, din necesitatea unei mai mari fidelități față de autor, față de piesă.

— *Ce sfaturi ați da dv. unui actor care are năzuința de a rămîne fidel autorului ?*

— Să respecte regula de aur — pe care eu însumi nu o calc niciodată — care îl învață să descopere piesa, să se bucure de ea, înainte de a o înțelege și de a face aprecieri ! Să se întoarcă prin text la izvoarele inspirației autorului. Îmi vin în minte cuvintele lui Jouvett : „Unui text clasic trebuie să-i încălzești trupul și inima.“ Materia tea-

trală e făcută din uman; ea este imuabilă și totuși variabilă, ca tot ceea ce ține de om, supusă accidentului și momentului, schimbătoare cu fiecare epocă. Arta actorului, a omului de teatru în general, este să nu se îndepărteze de acest conținut uman. Și, în același timp, să nu uite că o interpretare clasică trebuie concepută cu sentimentul și dorința de a prezenta mai mult decât omul de fiecare zi, ceva mai mult decât pot auzi urechile noastre, ceva mai mult decât pot vedea ochii noștri.

— *Ce este stilul în jocul actorilor? Această noțiune înseamnă, oare, doar purtarea corectă a costumului, o comportare potrivită, o corectă interpretare a textului, fără exagerare sau excentricitate, un elegant simț al epocii, o vorbire frumoasă într-un corp flexibil?*

— Toate acestea sînt necesare, firește. Dar stilul în jocul actorului nu constă numai într-o eleganță exterioară. Care sînt, după opinia mea, cele mai importante calități pentru un actor clasic? Imaginația, sensibilitatea, forța, știința relaxării și arta de a asculta. A vorbi frumos și a te mișca grațios sînt îndatoriri elementare, pe care actorul le poate dobîndi prin muncă susținută, prin practică, deși unii actori mari le-au avut, din capul locului, fără efort. Din propria mea experiență pot afirma că nu e contraindicat ca un actor tînăr să imite la început un maestru, să aibă un model. Propriul lui gust nu funcționează încă. Dar, pe măsură ce crește, el va fi din ce în ce mai mult influențat de tablourile pe care le vede, de cărțile pe care le citește, de muzica pe care o ascultă și de experiențele proprii de viață, decât de jocul altor actori. El va începe să creadă în inteligența, în instinctul lui și în descoperirile personale cu privire la caracterul uman.

Propria experiență, jucînd în diferite piese, îl va învăța de asemenea mult. Și adesea, un actor bun în roluri moderne, care joacă pentru prima oară o piesă clasică, poate aduce în jocul său un mult mai adevărat simț al stilului decât un actor care e îngropat în tradiționalism și a făcut o lungă carieră în repertoriul clasic. Crescînd în experiență și forță, actorul descoperă că comportarea exterioară nu e suficientă, cîtă vreme nu e bazată pe o concepție personală asupra rolului. La început — am observat lucrul acesta la studenții mei și la actorii tineri — el se bucură, precum copiii, îmbrăcînd costumul, arătînd și comportîndu-se ca un om din alte vremuri. Dar actorul tînăr descoperă curînd că întruchipînd un personaj ca Macbeth, oricît de bine ar executa partitura exterioară a rolului, trebuie să găsească — ca un mare adevăr — reacțiile lui personale la ceea ce se petrece pe scenă. Aici începe marea bucurie creatoare. Căci în marile caractere clasice, există o atît de adîncă posibilitate de creație, atît de multe și subtile varietăți de culoare, încît o sută de actori pot alege o sută de feluri de a le interpreta.

— *Dar este indiscutabil că există un stil propriu al fiecărui autor clasic în parte, pe care interpretii trebuie să-l cunoască și să-l respecte. Pentru că Cehov nu poate fi interpretat ca Victor Hugo, și nici Ibsen ca Gorki...*

— Specificul fiecărui autor, maniera stilistică, sistemul său plastic, stilul vorbirii trebuie păstrate. Dar asta nu înseamnă să-l cîmți pe Racine, ca la Comedia Franceză, sau să-l joci pe Cehov în tonuri înăbușite și minore, după o manieră binecunoscută. Stilul autorului e legat în chipul cel mai strîns de concepția sa despre lume și numai înțelegînd, pătrunzînd această concepție a lui, ideologică și artistică, bazîndu-se pe viața dezvăluită de forța geniului său, teatrul poate să-l facă din nou foarte viu. În fond, aici e toată problema. Să aduci pe scenă viața, universul autorului, și nu o reconstituire formală și rece a acestui univers.

Dînd la o parte buruieniișul convenționalismelor care au năpădit o piesă clasică, ne croim drum spre viața adevărată care a dictat-o. Nici jucăriile estetice, nici imitarea jocului înaintașilor, nici admirația față de epoca trecută, nici sociologizarea vulgară, nici „contemporaneizarea” forțată nu pot arăta adevărata cale spre interpretarea eficace a clasicii. Cunoașterea vieții care dlocotește în afara cadrului operei și pe care a reflectat-o autorul, pătrunderea în esența caracterelor, a forței ideilor apropiate nouă, conjugate cu cultura și experiența noastră de artiști-cetățeni ai acestei epoci, reprezintă cea mai sigură cale de abordare a clasicii.

Dana Crivoăț