

Colocviul regizorilor din teatrele dramatice (II)

■ LIVIU CIULEI

despre :

Ecuția spectacolului*

Odată, cînd filmam la *Pădurea spinzuraților*, îmi amintesc, bătea un vînt uscat, trebuia să facem noroi, apa se aducea greu, o mică de probleme, se aștepta mult, actorii pierdeau timpul; Costache Antoniu stătea pe un scaun pliant, de filmare, rîdea în barbă și-mi spunea: „Deh, meserie grea!” Ziceam, atunci, că mai încolo o să-mi fie mai ușor, dar tot mai grea pare meseria noastră, din ce în ce mai grea; și grea, și incomodă. Incomodă pentru autor, pentru critici, citeodată și pentru public, chiar pentru actori.

De ce incomodă? În primul rînd, din pricina caracterului ei subiectiv. Regizorul este responsabilul citirii textului. Al citirii *ilustrate* a textului. Sigur, fiecare om citește în felul lui, fiecare cititor are subiectivitatea lui, puterea lui de pătrundere, experiența lui. Simpla lectură a unui text dramatic înseamnă, într-un fel, o modificare a intențiilor autorului. Cu atît mai mult, e subiectiv actul regiei. După ce ai citit textul, mai trebuie să-l și transpui într-o viziune scenică, să-i dai expresie scenică, și aici subiectivitatea este și mai mare.

În ultimul timp, folosesc termenul de „ecuție a spectacolului”. Ea conține foarte multe necunoscute: actor, text, scenograf ș.a.m.d., cărora, peste un timp, li se adaugă altă necunoscută — publicul.

Mișcarea culturală, în ansamblu, este un alt termen al ecuției: ce se joacă în celelalte teatre? Ca să rezolv ecuția repertoriului teatrului meu: în peisajul cultural al Capitalei, cum se exprimă personalitatea Teatrului „Bulandra”? Vedeti, așadar, cîte elemente vin să compună acest fenomen extraordinar de complex care este spectacolul. Sigur că cel mai important argument în realizarea unui spectacol — pe care, ca regizor, totuși, numai subiectiv poți să-l pri-

vești — este zina de azi. Meseria noastră este, într-un fel, o meserie jurnalieră, produsul ei este efemer, e o artă de o scară. În organizarea teatrelor noastre, pe care o consider foarte favorabilă, spectacolele au o durată de viață mai mare, chiar și în provincie poți să vezi un spectacol reprezentat de-a lungul mai multor stagii, lucru rar întîlnit în sistemul de teatru comercial. Dar, în alte țări, chiar în teatrul subvenționat, foarte rar se reia o montare în stagiunea următoare; viața ei ține patru-cinci săptămîni.

Tocmai actualitatea regiei este incomodă. Indiferent de epoca textului, noi facem artă actuală, într-o concepție contemporană. Noi reliefăm, prin spectacol, actualitatea. Regia este considerată uneori incomodă și pentru că poate deveni o forță activă. Are capacitate de influențare, într-o oarecare măsură. Superbă este, în *Furtuna*, conștiința acestei limite a capacității de înfrîngere a artei, pe care Shakespeare o are. Este aproape tragică, această conștiință a limitei. Concluzia lui e că arta poate înfrîngi numai acolo unde găsește teren fertil.

Actualitate și modă

Din dorința de a fi actuali prin modalitatea în care ne exprimăm, apar foarte multe dificultăți. Modernizarea are două tălșuri: ori reușim să ne exprimăm modern, ori urmăm moda. Teatrul este adesea alterat prin modernizare exterioară. Sigur, e mult mai greu să creezi o imagine care să exprime esența fenomenului social-istoric. Acesta este scopul suprem și cel mai greu de atins. Cîți dintre noi am reușit, pe scenă, într-un singur moment (și de cîte ori?) să realizăm o imagine semnificativă a perioadei în care trăim? Cred că aceasta trebuie să fie aspirația majoră a fiecărui regizor. Altfel, facem teatru bun, corect, dar nu ajungem la *spectacolul important*, adică edificator. Am văzut cu toții spectacole de la care ieșim indiferenți, deși sînt spectacole bune. Un spectacol important este acela care-l pune pe spectator față în față cu propria-i conștiință.

* Fragmente din textul înregistrat pe bandă.

Spectacole bune, spectacole importante

Cum să facem un spectacol actual? Cum să esențializăm momentul? Am văzut, în Statele Unite, o foarte discutată montare a *Livezii cu vișini*, în regia lui Andrei Șerban. În acest spectacol, eu am simțit lipsa psihologiei; exista atmosfera din Cehov, fără să existe psihologia lui. Andrei Șerban a găsit, însă, un mod extraordinar de a se adresa generației de azi, în special tineretului, care asculta înmămurit. El a reușit să simtă pulsul tineretului. Eu am pus în scenă, la Essen, *Livada cu vișini*, cu o mare actriță de origine română, am făcut un spectacol bun, eu o respectare a relațiilor de mare precizie, subtile, așa putea să spun, și, totuși, a fost un spectacol neimportant. Spectacolul lui Andrei Șerban păcătuia în ce privește virtutea exactității și studiul nuanțelor și, totuși, era un spectacol important. Te apropii cu cea mai mare conștiințiozitate și seriozitate de autor, dar nu ajunge. În *Livada cu vișini* vorbeam despre eroii pieșei, însă nu vorbeam despre problemele noastre, nu aduceam imaginea timpului nostru. Aș reaminti spectacolul lui Peter Brook, *Visul unei nopți de vară*. Cred că este unul dintre cele mai edificatoare, ca imagine scenică a epocii în care trăim. Peter Brook a făcut un decor din patru pereți albi, delimitându-și obsedantul spațiu gol, pe care noi, regizorii, trebuie să-l umplem. El l-a delimitat așa cum apar limitele spațiului scenic, de la Renaștere încoace, a adus în el prejudecățile moștenirii culturale de patru secole (cutia italiană este marea noastră obsesie și nu știm cum să mai ieșim din ea). Schema acestei scene exista și era enunțată în puritatea ei albă. Deasupra, a făcut o pasarelă tehnică, pe care erau orchestra, reflectoarele etc.; delimitarea spațială era, de fapt, violentată prin tehnica secolului nostru.

Dacă ar fi fost un regizor mai bătrîn, ar fi făcut numai spațiul alb. Dacă ar fi fost unul mai tînăr, ar fi făcut numai pasarela. Dar el este nou și vechi la un loc. Ca secolul nostru, lată, secolul și-a găsit expresia în acest decor.

Un alt element esențial care definește spectacolul este modul cum reprezentăm ziua de azi, într-un specific național. Cum se păstrează specificul național, într-o civilizație urbană? Neconcludent, cu câteva excepții — cum e arhitectura japoneză, care are un caracter pregnant național, dar a influențat arhitectura întregii lumi. Și în grafică se întimplă același lucru: grafica modernă este inspirată de grafica tradițională japoneză. Și fotografia modernă japoneză are caracter național, fiindcă e o continuare a graficii japoneze. Se spune că definiția prin analogie nu e științifică; totuși, este foarte eloventă; iar în materie de artă

judecata analogică este foarte importantă.

Noi, cum să facem artă modernă națională? Făcînd rîuri, ca pe ție, nu se poate. Dar, teatrul? A existat în lume o depreciere a elementului național. Un exemplu ne oferă teatrul german. Ca o reacție împotriva naționalismului fascist, care încerca să exacerbeze mitologia germană și a ajuns la o artă elasicizantă, cu un caracter incert, acuzîți de după război au recurs la importul de cultură și toată arta lor a fost o imitare neasimilată. Nu au re-creat un model propriu. Teatrul lor era un teatru de modă imprumutată. Abia acum, încetul cu încetul, își redescoperă virtuțile naționale. Scenografia germană, de pildă, preia acum experiențele romanticilor germani.

Totuși, cred că există posibilități de a reflecta specificul național în teatru; numai surprinzînd o realitate specifică, putem da caracter național artei noastre.

Nevoia de meserie...

Din unghi strict profesional, problemele creației spectacolului trebuie considerate într-o dublă perspectivă: pe de o parte, nevoia de meserie, pe de alta — pericolele căderii în meserie. Mi se pare că persistă în teatrul românesc anumite defecte la care trebuie să fim din ce în ce mai atenți: un asemenea defect este patetismul. Avem încă un teatru patetic și recurgem la formula patetică, pentru că este mult mai ușor de realizat și este de efect sigur la public. Asta dă un caracter vetust teatrului nostru. Patetismul acesta se manifestă violent în rezolvarea prin rețete; în clipa cînd rezolvăm o situație printr-un clișeu teatral, totul devine mai comod. Fără a redescoperi întimitatea situației și ceea ce reflectă ea e mai greu, cere mai multă putere de pătrundere, un mai profund spirit de analiză. Patetismul are și o nuanță de minor, un fel de sentimentalism.

O altă problemă care trebuie să ne preocupe este reintroducerea dicțiunii în teatru. Toți sîntem vinovați, cei mai în vîrstă, mai viuvoați decît cei tineri, de degradarea dicțiunii pe scenă. Din oroare de declamatoriu, noi am refuzat vorbirea declamatorie, și am luat singurul model de joc realist, l-am imprumutat din cinematograful, l-am adus pe scenă; am vorbit natural și nu s-a mai înțeles nimic. Regret că trebuie s-o spun, în spectacolul de așară cu *Trei surori* *, am pierdut un sfert din text, și în special în momentele de emoție. Sigur că e mai ușor, pe emoție, să vorbești încet, decît să vorbești tare. Dar, scena ne obligă.

Cînd am făcut *Hamlet* la Washington, am avut o profesoară de vorbire care ne-a ajutat enorm. A respira în versul shakespearian este o chestiune dificilă, de antrenament, de tehnică. În loc să denigrăm declamația, ar

* Prezentat de Teatrul Bacovia din Bacău.

trebuie să ne întoarcem, să-i redescoperim virtuțile. Nu mă înțelegeți greșit, nu vreau un teatru declamator, ci unul clar, inteligibil. Dealtfel, s-a cum stricată și vorbirea de pe stradă; e un alt debit, lucru grav și pentru limbă. Cred că maniera noastră de a juca teatru căutând un echivalent naturalității din cinematograful provocat o rebifare a regiei tinere și a dus, la Institut, la o altă reacție — vorbirea pe răgete. De câte ori asistam la un spectacol al studenților, mă durca gâtul pe mine. Refuzul naturalismului verbal a dus la o cenlaltă extremă, care nu e o soluție. E o problemă deschisă.

... și căderea în meserie

Scenografia noastră a cunoscut, în ultima vreme, o dezvoltare foarte interesantă, și această dezvoltare continuă, dar cred că e momentul să ne ferim de a cădea din nou în meseria scenografică. (Sunt țări în care scenografia este complet desprinsă de experiența plastică. Așa se întâmplă în America.)

Un exemplu pozitiv, recent, îl reprezintă scenografia la *Nevestele vesele**, care nu e străină de arta plastică modernă.

Pe alt plan, cred că se poate spune că, undeva, ne-am despărțit de experiențele muzicii culte românești. Mi-a plăcut ce a făcut Alifantis în *Nevestele vesele*..., dar există niște valori muzicale, de care trebuie să fim seamă; noi am cam uitat de compozitorii foarte avansați pe care-i avem astăzi. Ne va fi de ajutor să reînodăm acest contact. Noi practicăm o artă de sinteză, care impune interferențe cu alte arte.

Pericolul căderii în meserie este vizibil și în regie; spectacolul *Trei surori* așeza între valoarea textului și spectrul obstaculul estetismului. Să nu ne entuziasmăm de soluții formal-estetice, ajungând ermetici. Am văzut două dintre spectacolele făcute de Cernescu — unul mi s-a părut îngrozitor, celălalt mi s-a părut foarte bun. În *Zamolxe*, din toate efectele scenice, hieratismul, dorința de ceremonie, eu n-am înțeles nimic, nici măcar textul; *Timon* e brechtianizat, dar e limpede ce vrea să spună. Eu cred că sarcina noastră este, în primul rând, să fim clari. Le spunem colegilor, în repetiții, că în prima etapă de lucru trebuie să ne concentrăm asupra clarității, a logicii. După asta, putem să-i punem și aripi.

Există autori care influențează în bine dezvoltarea regiei românești; Sorescu, Mazilu, D. R. Popescu au determinat, prin însăși imperfecțiunea construcției pieselor lor, apariția unor modalități de regie. Tocmai această lipsă a stimulat gândirea regizorală. Într-un anumit fel, și ei sînt rezultatul unor descoperiri în regie. Acesta mi se pare un proces viu, de schimb.

Ceea ce vreau să scunalez este pericolul de a înțelege meseria vulgar, ca meșteșugă-

reală, acela de a ne alimenta cu imagini din depozitele meseriei noastre; ne bizuim pe ceea ce știm, și asta este moartea artei; trebuie mereu să uităm ce știm și să redescoperim mereu. Eu, personal, mă suspectez îngrozitor de autoimitare, de soluția ușoară; de pildă, pot să descenez orice decor, pentru orice piesă, în jumătate de oră, dar nu va avea nici o valoare artistică.

A relua procedeul pe care le-ai mai folosit și le consideri sigure înseamnă a abdică. Avem exemple de actori mari care au avut succes cu un anumit rol și care se plafonează, din cauza drumului ușor găsit; modalități de comedie se repetă la actori intereseanți cum sînt Ogașanu, Caramitru, chiar Diaconu, ceea ce e foarte periculos pentru cariera lor. Nu avem voie să fim împăcați cu o rezolvare anterioară, pe care s-o aplicăm în noua sarcină. Știu, e greu să renunți la certitudinile...

Ne aflăm într-un impas: în momentul de față, există un fel de întoarcere la psihologism, în teatrul din toată lumea. Se remarcă și în repertoriu: se joacă mult Ibsen, O'Neill, Hauptmann etc. Această întoarcere reprezintă un fel de relativă stagnare.

Problema mare e că teatrul e o artă de sinteză, ce se alimentează, în principal, din două domenii, care nu merg mîna în mîna: artele vizuale și cele literare. Intotdeauna, literatura a fost mai în contact cu psihologia decît artele plastice. Artele plastice contemporane au eliminat psihologia.

Lipsa de psihologie duce la ceremonial, la teatrul hieratic. Momentul de alegere: cît renunțăm la psihologie, cît mergem spre ea, este un moment foarte greu. În spectacolul cu *Trei surori* am admirat, pe alocuri, tăria lui Mircea Marin de a renunța la psihologie, și am regretat, în alte locuri, absența ei. Cînd am făcut *Livada cu vișini*, am fost necăjit că m-am lăsat furat de psihologie, că n-am găsit alte modalități. Dar, eu nu pot să gîndesc altfel, m-a marcat școala lui Stanislavski. Nu pot să revin la modul cum vedeam teatrul înainte de aceasta. Am început, cumva, preocupat de arta abstractă, la douăzeci de ani, și apoi a intervenit întoarcerea la academic. Experiența lui Stanislavski mi-a dat aîncime; teatrul românesc era un teatru de intuiții minunate. Stanislavski ne-a dat o metodă organizată, de idei despre teatru. De aceea, cred că teatrul românesc a cîștigat în special în aîncime.

Teatrul românesc a cunoscut un superb reviriment în anii '60, a fost un moment cînd lumea ne-a privit uimită; noi înșine ne-am văzut puțin mai tîrziu; din motive care se pot înțelege, mai greu accepta, el a intrat, la un moment dat, într-un declin. Cred că o sarcină importantă a noii generații este să ridice din nou nivelul teatrului românesc. E îmbucurător că acest fenomen este anunțat în multe spectacole frumoase, încă nu îndeajuns de semnificative, dar sînt semne care nu pot decît să ne bucure.

* Prezentat de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.