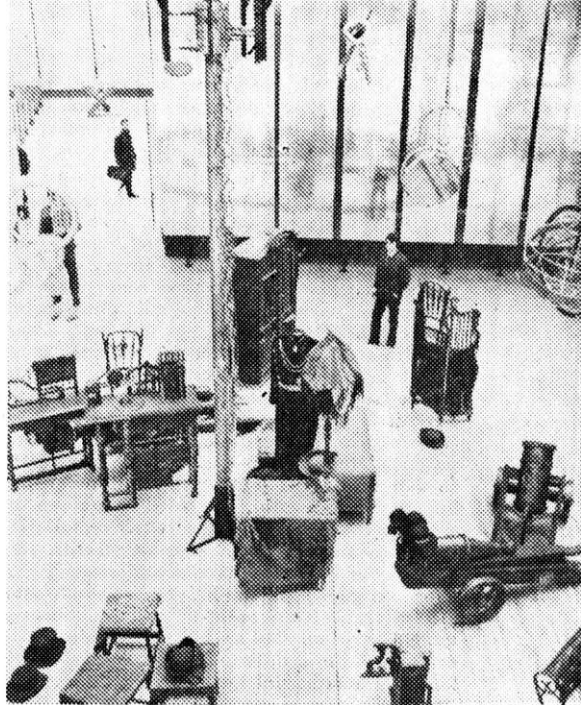


ION
FRUNZETTI



Trienala de scenografie

În acest „secol al imaginii”, în care sîntem invadați de simulacrele realității ce se fabrică pe cale industrială și în cantități industriale, sub formă de filme, — normale, panoramice, cinemascopice, în relief etc., ecranizări televizate, magazine ilustrate, comics-uri, pancarte comerciale și afișe, fotomontaje și firme luminoase cu jocuri electronice, foarte puține prilejuri mai putem avea, totuși, de a ne întîlni cu imagini expresive — „îcones” — dacă n-ar fi să le căutăm.

Trebuie să mărturisesc că eu am prins năravul de a le ieși într-o întîmpinare, acolo unde sînt de așteptat să se producă. Dacă nu aceste icoane, vorbitoare pentru un univers întreg de simțire și idei, cel puțin o minimă icoastică, sau măcar o iconologie a conștiințelor, al căror mulaj îl iau, cînd s-au configurat deplin, metodele artelor plastice, cum ar proceda un artist cu fizionomiile mulate în ceară în vederea realizării unei măști portretistice; cel puțin cochiliile imaginilor posibile să ne rămînă.

Teatrul mi-a oferit adeseori, pe lângă bucuria unor ritmuri spectacologice deținătoare de sensuri substanțiale, și satisfacția unor pure muzici vizuale, adecuate acestor ritmuri. Atenă la tot ce poate fi absorbit și pe cale optică, spectatorul de teatru își întregeste prin vîz plăcerea receptării mesajelor de ordin afectiv și noematic, incluse în textul vorbit și în jocul dramatic, sensuri sprijinite și de fondul sonor, cînd este. Dar teatrul este o artă a văzului, în primul rînd.

„Decorul”, adică organizarea plastică a spațiului ce servește drept cadru acțiunii dramatice, a fost multă vreme conceput aproape ca o artă autonomă. „Scenografia” era o ramură a artelor plastice pînă nu de mult, și la Uniunea de creație a artiștilor plastici din țara noastră există și astăzi o secție de scenografie, cu drepturi, dacă nu chiar egale, măcar egalabile celor ale pictorilor, sculptorilor, graficienilor, monumentalistilor și decoratorilor.

Dar „scenografia” este o noțiune totalmente inadecuată, și depășită de practica domeniului, care nu mai are totdeauna nevoie doar de obiecte, și de simulacre de obiecte, implantate în spațiul scenic, ci cere, în primul rînd, organizarea ATMOSFEREI VIZUALE a acestui spațiu, indiferent prin ce mijloace, fie și doar prin texturi de lumini. Acestea sînt calificate cu sens expresiv datorită calității lor cromatice, (reflectoare colorate divers,

și cu puțință de modificare a tonului, nuanței, intensității luminoase, direcției de ecleraj și volumului fasciculelor de raze), adică dispensându-se, în fond, de orice suprafață de volum concret, de orice obiect tridimensional și de orice „fundal pictat” — apanaje ale vechii scenografii, confundate cu „pictura de scenă”.

Această atmosferă afectivă, exprimată vizual, și uneori sonor deopotrivă, întru secundarea evenimentului scenic, constituie una din metaforele expresive, fără de ajutorul căreia textul își vehiculează mai greu, spre conștiințe, valențele. Adeseori, hipertrofia metaforelor scenoplastice ori sonore, însă, fetișizate, urmărite în sine, bruiază sensurile textului, împiedică receptarea lor. În mod firesc, concepția regizorală trebuie să înglobeze atât scenoplastica, cât și cortina de fond sonor a spectacolului, să le vadă împreună, conjugate, topite în aceeași viziune, a imaginii plurisenzoriale prin care spectacolul dă asaltul estetic publicului. Recuzita și mobilierul scenei, costumația și accesoriile ei, nu pot fi eliminate din percepția vizuală la globalului, și cu atât mai puțin aspectul fizic al actorilor, gestica lor, mimica și pantomima, tipul individual de motricitate și ritmica evoluției lor scenice: toate se întretes optic cu cadrul spațial, devenit încintă organizată — prin arhitecturarea lui, în funcție de câteva elemente tectonice (orizontalele și verticalele inerente oricărui spațiu localizabil), și de câteva adaosuri proiectiv-atectonice, — elementele de pătrundere diagonală în profunzimea spațială, ce dau un „avant-gout” static al itinerariilor posibile, și care apar ca și executate, probabil, în toul jocului, de către actori în scenă. Iar stofa emoțională, carnația afectivă a acestui spațiu este rezultatul îmbinării tuturor acestor elemente spațiale, percepute vizual ca sugestii plurisenzoriale (tactile, termice, motrice, cromatice, luministice, de continuitate ori discontinitate a atmosferei, și, în cazul din urmă, de ritm al emiterii semnalelor vizuale discontinuite). Se cheamă asta „scenoplastică”? Se cheamă „scenografie”? „Decor”? Globalul optic al spectacolului scenic e un actor, ca oricare altul, dar de mai mare importanță! Fără el, fără acțiunea lui imediată asupra spectatorului, oricare alt actor este lipsit de contraforții afectivi inerenți edificiului fiecărui rol în parte și ansamblului dramatic, în totalizarea acțiunilor actorilor, coroborate.

Decorul, astfel conceput, e actor, adică are acțiune directă asupra spectatorului. Din pricina aceasta, nu poate fi eliminat. Încercări de a-i reduce rolul s-au făcut. Eliminarea lui totală este imposibilă. Cînd aerul spațiului scenic e doar tăiat de o lumină sau numai centrat pe un focar luminos, ori chiar difuz iradiat de niște fotoni fără sorginte recognoscibilă, se cheamă că există scenoplastică, „decor”!... Acordarea de cheia spectacolului, în genere, a fiecărui spectator, se face, optim, prin izolarea lui de restul spectatorilor, datorită întunericii sălii, și prin reconectarea atenției sale la atmosfera emoțională a scenei, enunțată cromatico-luminos, — sau prin spațialitatea, tridimensională percepută tot vizual, a volumelor obiectelor reale de pe scenă, cu ritmuri și gamă cromatică proprie, cu apetențe proprii pentru absorbirea ecleraajelor, dominate de ele, de obiectele ce „fac” spațiul, sau dominîndu-le, suveran, înglobîndu-le, anvelopîndu-le.

Ce, din toate astea, ne poate da o „expoziție de scenografie”? Și ce poate fi, în fond, ea?

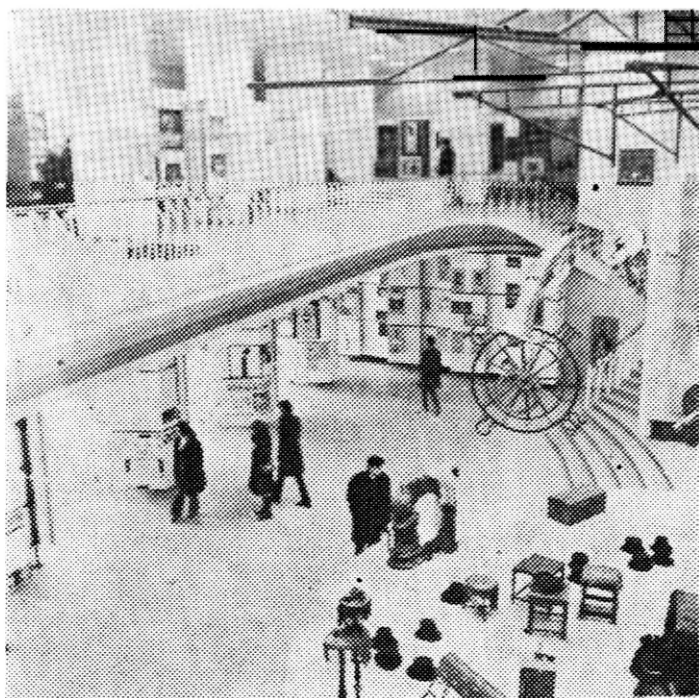
O adunare de schițe, planuri, releveuri, desene pregătitoare pentru decor și costume, unele concepute ca niște guașe, acuarele, uleiuri, tușuri sau reliefuri plastice cu valoare în sine, se poate numi expoziție de scenografie? Chiar dacă își adaugă recuzită, costume și alifșe?

Mai sînt și machetele. Da, ele au o valoare sugestivă. Sugestiile spațiale sînt, în machetele tridimensionale, directe; adică cele trei dimensiuni, lungimea, înălțimea și adîncimea, sînt prezente toate, deși reduse la scară, la aceeași scară (și nu trucidînd scara uneia din ele, adîncimea de obicei, ca în dioramele scenice sau reliefurile plastice).

Dar cea mai importantă sugestie a spațiului cu trei dimensiuni, locuibilitatea lui, puțința de inserție a spectatorului înăuntrul incintei spațiale, lipsește, la dimensiunea machetelor, plus faptul că, în lumina egală, neutră și indiferentă a unei săli de expoziție, eclerajele speciale de scenă nu mai funcționează, nu-și mai adaugă sporul lor de sugestivitate — de forță expresivă — iar artificiozitatea decorului e trădată crud.

Au fost, în ediția 1971 a Trienalei de scenografie, organizată de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, de Uniunea Artiștilor Plastici și de Centrul român al O.I.S.T.T., trecute prin juriul, impozant și prestigios ca listă de nume, cele mai bune dintre realizările a peste o sutășazeci de artiști ce lucrează ca angajați ori colaboratori ai teatrelor din țară, secondați de arhitecți și tehnicienii apropiați domeniului. Profesioniști sau amatori, lucrînd pentru teatre de profesioniști ori de amatori din București și din țară, vîrstnici sau jûni, consacrați sau debutanți, autorii sînt interesați, fiecare în parte, dar important e nivelul general indicat de selecția creației lor. Trebuie recunoscut că nivelul nu e de fel neglijabil, că scenografia românească are o ținută, este vie, este încîntătoare adeseori, surprinzătoare mai totdeauna, într-un sens sau într-altul, și mai niciodată plicticoasă. O reacție fericită față de extrem de greoaia concepție veristă,

Decorul are acțiune directă asupra spectatorului, ca și actorul.



dominantă în deceniile V și VI ale secolului al XXI-lea, face ca, fără excepție, toți autorii de propuneri scenoplastice să fugă de descriptivismul banal, de mimetica plată, de definiția iluzionistică a mediului acțiunilor reprezentate, cu excepția, încă, a unora din propunerile pentru scenoplastica filmului istoric, cum e și firesc până la un punct, căci în acest gen de artă forța exemplului civic, eroic, propus spre imitație/prezentului, trebuie să se întemeieze și pe senzația adevărului evenimentelor, rememorate cu ambianța lor spațială colorată de epocă. N-avem să discutăm, dar, decât în acest context de obligativitate a poziției veriste, decorurile lui Dumitru Filip și Nicolae Teodoru, la filmele „Tudor” și „Mihai Viteazul”, unde e locul să se pronunțe istoricii și „arheologii” acestor perioade. Cred că unele din construcțiile înălțate cu prilejul turnării acestor filme, la Buftea sau aiurea, ar putea fi cedate spațiului locativ, spre fructificare, până într-atât de „constructori” sînt scenografii acestor filme. Dar există și alt mod de a construi în scenoplastică: organizînd spațiul acțiunii dramatice cu ajutorul unui minim de elemente, capabile de o funcționalitate heterogonică, adică adaptabile în cursul spectacolului la funcții integrate unor scopuri diverse, sugerînd prin aceleași schelete de lemn, ori metal, datorită varierii elementelor lor mobile, tipuri de incinte spațiale cu totul diferite de la act la act, de la tablou la tablou. Campionul decorului constructiv cu nucleu stabil și elemente variabile s-a făcut de mult la noi un mare artist, regizorul Liviu Ciulei, care, de la Ioana d'Arc la Cum vă place a experimentat acest principiu, devenind astăzi un virtuoz al utilizării cu efecte multiple și bogate, a schemelor constructive simple, adaptabile prin doar jocurile de unghiuri, la noi încărcături de sensuri. În afară de Noaptea Iguanei, pentru care a gîndit construcția, cu sugestii polineziene, stabilă, atît decorul conceput pentru Lungul drum de O'Neill, pentru Viteazul de Paul Anghel, sau pentru Macbeth ori Leonce și Lena, cît și cel pentru Harfa de iarbă, sînt construcții nucleate pe o schemă cu variabilitatea „la vînt” a elementelor, păstrînd o sugestie centrală, primordială, de spațiu de „Luna-Park” la Büchner, de Cromlech tip Stonehenge sau de construcție civilă ori ecleziastică medievală, în ambianța dramatică, de la Shakespeare la Truman Capote. Experiența lui Ciulei dă articulații suple acestui limbaj, ascetic, voit simplificat, redus la esențialul necesitat de maxima eficiență a comunicării. Dar eșafode — lignee ori metalice, de birne în diverse esențe de lemn și cu diverse sugestii de masivitate și pondere, de la similitudinile scobitoare (ca în Meșterul Manole, al Sandei Mușatescu) pînă la cabanele pădurarilor fără unelte de geluit și cizelat, ca în Noaptea încercărilor de Mihai Mădescu, sau pînă la turnurile de fier calcinat concepute de Dumitru Icodim pentru un Macbeth — eșafode știu să facă mulți, cu sau fără justificare, cu sau fără efect. Se adaugă uneori la viața nudă a schelăriei, care-și are farmecul ei, recuzită suprarrealistă (hîrca de cal, mătura și colivia, roata pe acoperiș, la Mihai Mădescu, spre a sublinia sensurile confuziei fantastice a regnurilor, opuse lucidității în Goldsmith). Aceste elemente de Pop-art se autonomizează uneori, părăsindu-și scopul suprarrealist, de metaforizare, pentru a-l urmări pe cel al

intoxicației de concretul agresiv ca în Comedia gamelor la Dumitru Georgescu, sau Cîntăreacă cheală și Visul la Dan Cioca, inspirat în același fel pentru Ionescu, Labiche sau Strindberg, adică venind cu partis-pris-uri tehnice, în împrejurări unde trebuia preîntîmpinată atmosfera emoțională a textului dramatic prin metafora vizuală, astfel interzisă.

Metaforele neadecuate se realizează mai des în scenografia noastră, decît refuzul metaforei. Pentru un King John, cineva leagă faldurilor de ghirlânzi grele ale unor draperii, doi „putți” baroci, amorașii gigantici zburînd de-asupra unui scaun de tipul clepsidrelor cu muchii de la „masa tăcerii” a lui Brîncuși, dar... roșu. Altcineva propune pentru un Prometeu, (fie el și de Victor Eftimiu, tot nu poate fi citadin) un decor de bar. Alt scenograf vede un Fidelio în stil de gravură Frans Masereel, iar un al patrulea îl pune pe Don Carlos să evolueze în ritmurile melodiilor lui Verdi, între frinturi cubiste de decor dezagregat, ca în Gino Severini, Midsummernightsdream-ului shakespearean propunîndu-i-se o structură de tapiserie-verdură de secolul XVIII francez. Rareori, însă la niveluri foarte intense de emoție, metafora devine expresivă la maximum prin concizie și adecuare: iată-l pe Don Carlos al Hristofeniei Cazacū, cu o structură fixă de retablo spaniol, în albul și negrul funerar, adecuat sensurilor tuturor actelor tragediei, cu rigiditățile polipticelor acestora de calvare populare, sobre și crude în simplitatea lor dureroasă. Iată Golemul lui Lucu Andreescu, aducîndu-și ideogramele decorului la o gîndire spagirică. de alchimist, prin metaforă grafică, de fapt, și Orașul nostru, redus de Helmut Stürmer în chip convingător la niște mansions ale unui „miracol” modern, loc de trecere al pasagerilor cosmici pe pămînt. Iată-l pe Mircea Matcaboji folosînd pentru același Vis al nopții de sinziene al lui Shakespeare, sugestia zodiacului în solstițiu, și dînd lui Don Carlos structura predestinării unui decor fix, ca preseața în protocol imuabil de la Escorial, ca legea inumană a „rațiunii de stat” a lui Filip, habsburgul... Iată-l și pe Roland Laub alegînd pentru Oedip un sens de spirală ascendentă, materializat într-un unie decor, tambur asimetric, ce se integrează spațial în chip variat, prin lumină, dar greșînd, datorită acutomanței, cînd repetă ideea pentru Tannhäuser, unde metafora aridității geometrice eline nu ne poate traduce de fel un destin arboros, nordic, germanic, cu stufoșenii de subconștient, negeometrizabile.

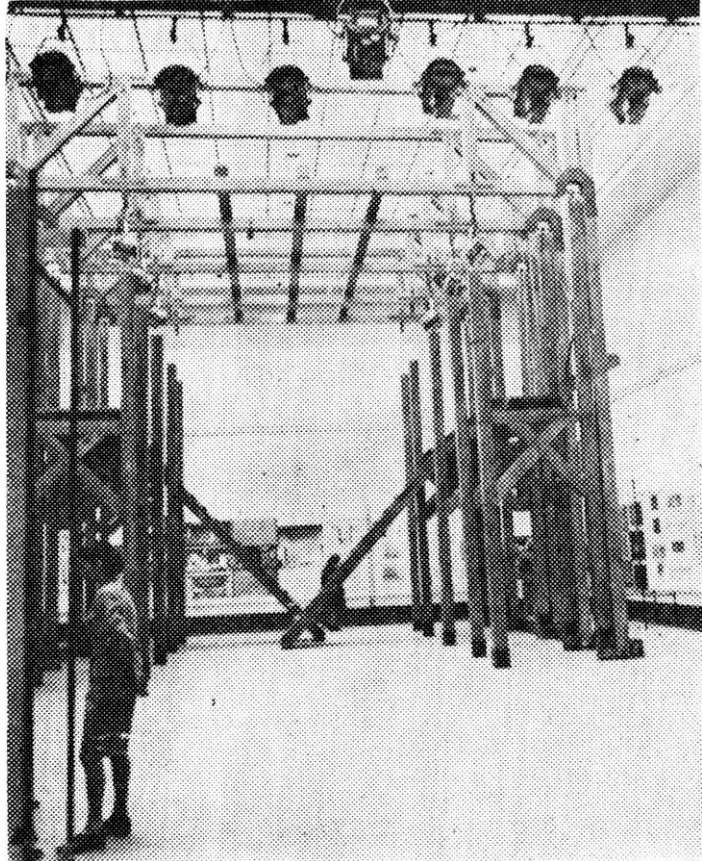


Unele intenții admirabile: Emil Moise în Scrisoarea pierdută, aceea de a coordona interioarele pentru diverse acte, cu dominantă unui fundal arătînd un exterior urban, care să reamintescă prezența presiunii tirgului. „Idola tribus”: opinia publică. Dar tirgul e altul decît structura ploieșteano-mizilo-roșioarească-de-vede a lui Caragiale, e un burg! Excelentă ideea Elenei Pătrășcanu-Veakis pentru Bătrînele și marea de Ritsos, unde sugestia litoralului e adusă doar de plasele de pescari, cu care seamănă pinzele întinse peste capetele protagoniștilor, și de un orizont implicat în ele. Bună, ideea modernizării lui Prometeu al lui Eschil, înlănțuit între schelăriile de fier ale unui tip de spațiu simili-urbano-metropolitano-industrial, cu toate că același scenograf, Armand Crîntea, e mai bun cînd nu face metaforă, ci transpune medii reale, ca în Alcesta lui Euripide. Excelentă idee și în Regele moare, la Paul Bortnovski, deși „Merzbild”-ul dadaist de tip Kurt Schwitters îi stă la bază, dar aplicarea la textul ionescian este un trouvaille. Nu știu cum arată, spre rușinea mea, un decor realizat de Radu Boruzescu, dar propunerile sale pentru Suflete moarte și pentru Cameristele lui Genêt par apte să dea o transpunere metaforică adecuată, admirabilă, textului, pe lingă că constituie o grafică valoroasă prin sine, ceea ce cred că i-a folosit cînd cu juriul pentru premiile Uniunii Artiștilor Plastici.



Grafica fură însă ochii. V. Rotaru face pictură în guașe, peisagistică în toată accepția cuvîntului, și în Richard al III-lea și în Claudel. Un excelent decor pentru aceeași dramă shakespeareană realizează Traian Nițescu, sobru și alert, substanțial și poetic și în Romulus cel Mare, de fapt, alături de Dan Nemțeanu, prin Godot și Ucigaș fără simbrerie, la nivelul cel mai înalt al ierarhiei sobrietății și puterii de sinteză de care dă dovadă scenografia noastră actualmente. Un Godot fără spațiul corodant, vid, macerant, al lui Nemțeanu, ne oferă Sorin Haber, care face și el grafică pe hirtie, atît în Becket cit și în Goldoni (Chioggia) și Shakespeare (Furtuna), fiecare în alt stil, ca să nu mai

Decorurile lui Liviu Ciulei — scheme constructive simple, adaptabile la variate încărcături de sensuri.



vorbim de reliefurile pentru Salomeea lui Richard Strauss, propuneri de sculptură, întocmai ca la Axinte Bozeșan. Vasile Roman ne oferă o viziune falsă a Hangiței lui Goldoni, sectionând nu un han venet, ci un fel de culă cu etaje, ca la Posada. în vreme ce pentru A 12-a noapte, Eva Bîrsan elaborează costume în spirit „Pop'art“, cărora le sînt preferabile cele direct decalchiate după stampe, ale Teatrului din Satu Mare, care le expune în carnație de stofă și oase, de piele și metal (pentru Haiducii lui Victor Eftimiu).

Ideea de a expune recuzită o au și Dan Nemțeanu, Vladimir Popov și Liviu Ciulei, care aduc în centrul sălii obiectele ce-au folosit unor spectacole cu totul necomparabile între ele (Ionescu, Paul Anghel, Brecht), dar alcătuiind totuși un global, creator de atmosferă autentică de teatru, în sensul demistificării „fabricii de iluzii“, sens dramaturgic pirandellian, dacă vreți, el însuși !...

Aș vrea să remarc propunerea de decor simultan, a lui Vladimir Popov, ce-ar urma să îmbrace, anglobant, cu o construcție de castel, pentru Nunta lui Figaro, Teatrul de vară de la Herăstrău, schimbînd prin rotație doar mansiunile, pe măsura trecerii acțiunii pe sub donjoanele palatului comital.

O construcție interesantă de decor simultan obișnuit expune în machetă Adriana Leonescu pentru Enigma Otiliei, unde însă aluziile tragice ni se par pueril cerute de la înlocuirea coloanelor și pilaștrilor cu oase, tibiile și femurele amintindu-ne mai curînd macabra capelă barocă de la Sedlač (Cehoslovacia) unde totul, de la candelabre și panoplii sau altare, pînă la mobilier, este constituit din rămășițele unui osuarium mănăstiresc, ca un „memento mori“ de grand-guignol. Efectul e cel opus.

Nu pot încheia fără să remarc strădaniile către o pictură cu lumină în mișcare, pe care scenografia noastră le depune încă timid, prin Diana Ioan, creatoarea primului nostru decor luministico-cinetic. A la bonne heure, dar costă mult urmarea, și sîntem puși, la teatre, pe economii, ceea ce explică de ce fug după nimfe satirii pe după copaci... din bețe de cort (vezi Chinurile zadarnice ale dragostei, pseudonimizate în jocuri de iubire, tot zadarnice, la Teatrul Mic !)

Avem talente, avem idei, cheltuim uneori și bani destui pentru decor, dar se întîmplă să nu coincidă chiar întotdeauna dezlegarea pungii cu prezența ideii și putințele talentului de a o realiza : chiar cînd e vorba de un decor pentru Milionara lui Shaw, putem avea impresia de sărăcie, și chiar cînd un talent este valută foarte artistică, i se acceptă „schimbul“ la cursul oficial al televiziunii, demonetizat.