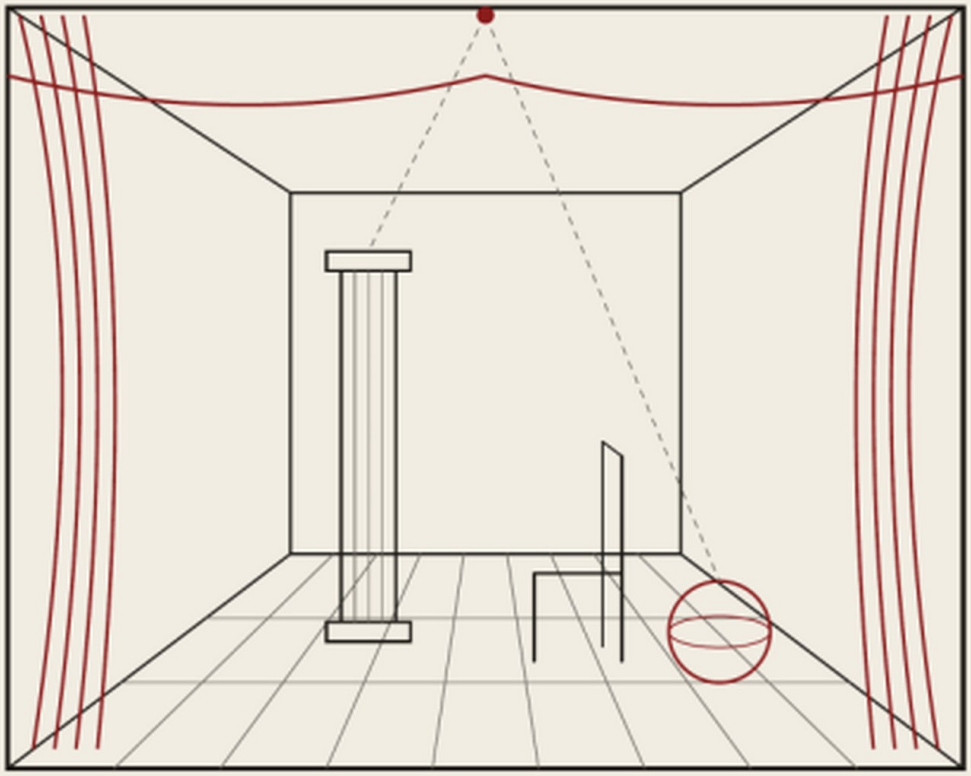
PAUL CORNEL CHITIC



Teatrul obiectelor

Volumul I

Junimea, Iași, 1982

Ediție critică adnotată

Paul Cornel Chitic

Teatrul obiectelor

Editura Junimea, Iași, 1982

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Nota ediției

Textul urmează singura ediție a cărții: Paul Cornel Chitic, «Teatrul obiectelor», I, Editura Junimea, Iași, 1982 (140 de pagini; X pagini de prefață cu cifre romane; redactor V. Gheorghiu, tehnoredactor Mihai Bujdei; coperta de serie: Radu Ceontea; bun de tipar 29.I.1982; format 54×84/16, coli de tipar 9,5; tipărită la Întreprinderea Poligrafică Bacău). Pe foaia de titlu: «I» — un al doilea volum nu s-a putut identifica. Cartea e dedicată «fiului meu Mircea Victor Daniel» (p. IV a ediției de față).

Autorul

Paul Cornel Chitic (n. 17 martie 1944, București – m. 8 iulie 2007) a fost dramaturg, critic de teatru și critic de artă, membru al Uniunii Scriitorilor și al Uniunii Artiștilor Plastici, laureat al Premiului Uniunii Scriitorilor (1966). Între cărțile lui: «Teatru» (Cartea Românească, 1970), «Teatrul obiectelor» (Junimea, 1982), «Mârâiala» (Cartea Românească, 1982); a scris în «Amfiteatru», «Teatrul», «Revista muzeelor și monumentelor», «Oglinda literară». Datele sunt cele din articolul Wikipedia despre autor (consultat la 11 noiembrie 2026).

Exemplarul transcris

Transcrierea s-a făcut vizual, pagină cu pagină, după scanul unui exemplar al ediției din 1982 (scanat la 30 octombrie 2026), fără OCR. Exemplarul poartă pe foaia de titlu o dedicație autografă a autorului — «Domnului profesor P[…], cu stimă, această carte despre meșteșugul de a-i face pe spectatori să înțeleagă cele ce se întâmplă pe scenă» — reprodusă aici ca planșă; numele destinatarului nu se citește sigur. Pagina 122 e albă în carte (pe scan se vede numai textul paginii 121, prin hârtie). Foaia cu paginile 130–131 (ultimele două planșe ale secțiunii «Ilustrații») lipsește din scan: va fi completată după exemplar. Cele trei cuprinsuri ale cărții (Sumar, Inhaltsverzeichnis, Summary, p. 136–140) nu se reproduc — ediția de față are cuprinsul ei, pe paginile reale; colofonul e trecut în nota de față.

Marcajul paginilor

În text, marcajul [n (orig)] dă, întâi, numărul paginii din ediția de față și, între paranteze, pagina ediției din 1982; paginile Prefeței păstrează cifrele romane ale originalului (V–XI).

Ortografia și punctuația

Ortografia s-a adus la norma Academiei din 1993 («sunt», «â» în interiorul cuvântului; «î» rămâne la începutul și la sfârșitul cuvântului și după prefix: «neîndoielnic», «reîntoarcere»). Semnele «: ; ! ?» s-au lipit de cuvânt, după norma românească (ediția din 1982 le culegea cu spațiu, după obiceiul franțuzesc); pasajele franceze își păstrează norma lor. Ghilimelele românești „…”.

Greșelile de tipar

Greșelile evidente de tipar ale ediției din 1982 au fost îndreptate în text; se dau aici toate, ca să poată fi controlate: p. VII: «Ostwald» → «Oswald»; p. VII: «„viziune scenică, regizorală. Una» → «„viziune scenică, regizorală”. Una»; p. 1: «ceea este posibil» → «ceea ce este posibil»; p. 2: «„mise-en-scéne”.» → «„mise en scène”»; p. 2: «frecventa

judecare» → «frecventă judecare»; p. 3: «„en ronde”» → «„en rond”»; p. 3: «Hélène Pamelin» → «Hélène Parmelin»; p. 4: «experința» → «experiența»; p. 5: «racourçi» → «raccourci»; p. 6: «componetele» → «componentele»; p. 6: «revirimentul teatrul românesc» → «revirimentul teatrului românesc»; p. 6: «spectacol a lui Ciulei» → «spectacol al lui Ciulei»; p. 7: «Levi-Strauss» → «Lévi-Strauss»; p. 9: «exiomă» → «axiomă»; p. 9: «îngăduindu-se» → «îngăduindu-ne»; p. 10: «identizare» → «identificare»; p. 11: «entinema» → «entimema»; p. 11: «trebuie instituită» → «trebuia instituită»; p. 16: «îndolienic» → «îndoielnic»; p. 18: «și să confunde cu ea» → «și să se confunde cu ea»; p. 19: «etc;» → «etc.;»; p. 21: «boticelliene» → «botticelliene»; p. 23: «„en ronde”» → «„en rond”»; p. 23: «Kipphard» → «Kipphardt»; p. 23: «teatru Național» → «Teatru Național»; p. 25: «înserată» → «inserată»; p. 27: «„ronde bose”» → «„ronde-bosse”»; p. 29: «însolită» → «insolită»; p. 30: «mulțumii» → «mulțimii»; p. 31: «propriri» → «proprii»; p. 31: «impestrițează» → «împestrițează»; p. 34: «Panowski» → «Panofsky»; p. 34: «automatiza» → «autonomiza»; p. 37: «personajele-:» → «personajele:»; p. 38: «echivalențe a două» → «echivalente a două»; p. 39: «Scenografia de acest fel al Elenei» → «Scenografia de acest fel a Elenei»; p. 43: «Massaccio» → «Masaccio»; p. 45: «superfulă» → «superfluă»; p. 45: «nuvolla» → «nuvola»; p. 45: «comedia dell’arte» → «commedia dell’arte»; p. 46: «refleție» → «reflecție»; p. 46: «luxuriantă convingătoare» → «luxurianță convingătoare»; p. 47: «de concentrarea raționalității» → «de concentrare a raționalității»; p. 47: «Bernager» → «Beranger»; p. 48: «din năuntru» → «dinăuntru»; p. 48: «Sturmer» → «Stürmer»; p. 52: «decreptitudine» → «decrepitudine»; p. 53: «Villar» → «Vilar»; p. 54: «numai este vorba doar» → «nu mai este vorba doar»; p. 55: «în același tip afectivă» → «în același timp afectivă»; p. 56: «accesorilor eblematice» → «accesoriilor emblematice»; p. 56: «Tuilleries» → «Tuileries»; p. 57: «personanajelor» → «personajelor»; p. 57: «idelogic» → «ideologic»; p. 57: «perspective artificialis» → «perspectiva artificialis»; p. 61: «domnia s-a» → «domnia sa»; p. 61: «de reprezentarea plastică» → «de reprezentare plastică»; p. 62: «cotrapune» → «contrapune»; p. 65: «asamblu» → «ansamblu»; p. 69: «Sturmer» → «Stürmer»; p. 73: «In acest caz» → «În acest caz»; p. 76: «familialitatea» → «familiaritatea»; p. 77: «Titirică» → «Titircă»; p. 78: «Breugel» → «Bruegel»; p. 78: «ii sunt suficiente» → «îi sunt suficiente»; p. 82: «tip de expresii artistică» → «tip de expresie artistică»; p. 82: «Ion Popescu Udriște» → «Ion Popescu-Udriște»; p. 83: «tête-á-tête» → «tête-à-tête»; p. 83: «traveling» → «travelling»; p. 84: «În această constă» → «În aceasta constă»; p. 84: «Evident, această nu se putea» → «Evident, aceasta nu se putea»; p. 85: «SI D’APRES» → «ȘI D’APRÈS»; p. 85: «JOZEF SZAJNA» → «JÓZEF SZAJNA»; p. 85: «Josef Szajna» → «Józef Szajna»; p. 85: «In sfârșit» → «În sfârșit»; p. 86: «Bohmerland» → «Böhmerland»; p. 86: «Jeronymus Bosch (Van Aaken)» → «Hieronymus Bosch (Van Aken)»; p. 88: «defintește» → «definește»; p. 88: «d’apres» → «d’après»; p. 88: «în care și lăcașuri» → «în case și lăcașuri»; p. 92: «Sazjna» → «Szajna»; p. 92: «„imediatețea actului artistic nu face ca arta să se transforme în obiect de consum?» → «„imediatețea actului artistic nu face ca arta să se transforme în obiect de consum?”»; p. 93: «Jozef Szajna» → «Józef Szajna»; p. 93: «numita expoziție» → «numita expoziție»; p. 93: «intinerantă» → «itinerantă»; p. 93: «26 de scenografii francezi» → «26 de scenografi francezi»; p. 94: «Remo-Ferlani» → «Remo Forlani»; p. 94: «Theatre de l’atelier» → «Théâtre de l’Atelier»; p. 94: «Paolo Ucello» → «Paolo Uccello»; p. 95: «Ferlani» → «Forlani»; p. 95: «Jacques Noel» → «Jacques Noël»; p. 95: «Piero de la Francesca» → «Piero della Francesca»; p. 96: «până la epidermă —,) masca, costumul.» → «până la epidermă) — masca, costumul.»; p. 97: «Bleus, blanc,

rouges» → «Bleus, blancs, rouges»; p. 97: «Theatre de la Cité-Villeurbanne» → «Théâtre de la Cité, Villeurbanne»; p. 97: «Les legendes de la Lozére» → «Les légendes de la Lozère»; p. 97: «la Canourgue» → «La Canourgue»; p. 100: «sau ale uzine» → «sau ale uzinei»; p. 101: «„Istoria hieroglifică)» → «„Istoria hieroglifică”)»; p. 102: «Reliatatea» → «Realitatea»; p. 104: «„en ronde”» → «„en rond”»; p. 104: «etc).» → «etc.).»; p. 105: «nu trebuie înțeleasă acest tip de scenografie» → «nu trebuie înțeles acest tip de scenografie»; p. 108: «habites» → «habités»; p. 108: «à la foi» → «à la fois»; p. 108: «théatral» → «théâtral»; p. 108: «est un poet muscle» → «[c’]est un poète musclé»; p. 112: «mărturii alte artei teatrale» → «mărturii ale artei teatrale»; p. 117: «între-o rețetă» → «într-o rețetă»; p. 117: «căci simplu act» → «căci simplul act»; p. 119: «Pătrașcanu-Veakis» → «Pătrășcanu-Veakis»; p. 119: «Don Qujote» → «Don Quijote»; p. 119: «Ives Jamiaque» → «Yves Jamiaque»; p. 119: «a fost realizat ulterior» → «a fost realizată ulterior»; p. 121: «Gabrielei Rișcan» → «Gabrielei Ricșan»; p. 126: «JOSEF SZAJNA» → «JÓZEF SZAJNA»; p. 128: «JACQUE NOËL» → «JACQUES NOËL»; p. 129: «Les legendes de la Lozére» → «Les légendes de la Lozère»; p. 132: «Wirklich — keit» → «Wirklichkeit»; p. 132: «Darstellung-bezeugt-» → «Darstellung — bezeugt —»; p. 132: «auf — und obgewertet» → «auf- und abgewertet»; p. 132: «die Denkprozesse aus der sie erwächst» → «die Denkprozesse, aus denen sie erwächst»; p. 132: «Gegenständes» → «Gegenstände»; p. 132: «groBer rumänischer Bühnenbilder» → «großer rumänischer Bühnenbildner»; p. 132: «Paul Bortnovski» → «Paul Bortnovschi»; p. 132: «metodo» → «methodo-»; p. 133: «SchluBfolgerung» → «Schlußfolgerung»; p. 134: «preceeding» → «preceding»; p. 134: «are to be perceived» → «to be perceived»; p. 134: «Objcets» → «Objects»; p. 134: «irrepressable» → «irrepressible»; p. 134: «scenery- both a personage and an interpreter in itself-despite» → «scenery — both a personage and an interpreter in itself — despite»; p. 134: «Paul Bortnovski» → «Paul Bortnovschi»; p. 134: «Dan Jitian a. o.» → «Dan Jitianu a. o.»; p. 134: «Romanian scenography an intimacy wary» → «Romanian scenography, an intimacy wary»; p. 135: «by, W. Shakespeare Ben Jonson» → «by W. Shakespeare, Ben Jonson»; p. 135: «the scenography the actor’s movement» → «the scenography of the actor’s movement». Grafiile voite ale autorului și formele vremii au rămas neatinse; unde o formă e îndoielnică, ea a rămas în text și a primit notă.

Notele

Ediția din 1982 nu are note. Toate notele sunt ale ediției de față: traducerea fiecărui termen și pasaj străin (franceză, germană, engleză, latină, italiană), pe pagina unde apare; identificarea fiecărei persoane (scenografi, regizori, actori, teoreticieni, pictori), a fiecărui spectacol (teatrul, regia, scenografia, anul premierei — verificate în Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc, dmtr.ro, și în alte surse) și a fiecărei opere citate; izvorul citatelor, cu textul original acolo unde s-a putut afla; atribuirile greșite, îndreptate în notă. Unde o informație nu s-a putut verifica, nota spune «pare», «probabil», sau o lasă deschisă.

Fotografiile

Cele opt reproduceri din secțiunea «Ilustrații» (p. 123–129) au fost extrase din scan la 400 dpi, aduse la orizontală (în carte sunt culese de-a curmezișul paginii, cu legenda pe margine) și curățate; legendele se dau întocmai. p. 123: Liviu Ciulei: decor la O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale — spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” din București, regia și scenografia Liviu Ciulei, premiera în 1972 (anul centenarului nașterii lui Caragiale); a rămas în repertoriu mulți ani (reluat în 1979, cu costumele

Dorisei Jurgea) și a fost filmat în 1982. I. L. Caragiale, O scrisoare pierdută (1884). p. 124: Paul Bortnovschi: decor la Danton de Camil Petrescu — spectacolul Teatrului Național din București, regia Horea Popescu, decorurile Paul Bortnovschi (1922–2007), prima și singura montare a dramei lui Camil Petrescu pe scena noii clădiri a Naționalului (premiera: 1974 sau 1975, după surse). Decorurile se schimbau în cursul reprezentației. p. 125: Paul Bortnovschi: decor la Danton de Camil Petrescu — alt tablou al aceluiași spectacol al Teatrului Național din București (regia Horea Popescu); vezi nota precedentă. p. 126: Józef Szajna: imagine din Gulgutiera — spectacolul Teatrului Studio din Varșovia (1973), scenariu (cu Maria Czanerle), regie și scenografie Józef Szajna. Prenumele e tipărit «Josef» în loc de Józef. p. 127 (sus): Pieter Bruegel cel Bătrân (c. 1525–1569). Legenda tipărită spune «„Parabola orbilor” (detaliu)», dar reproducerea NU este din Parabola orbilor (1568, Museo di Capodimonte, Napoli — șase orbi care se țin unul de altul și cad în șanț, în diagonală, pe fundalul unui sat cu biserică). Imaginea arată un grup de schilozi cu cârje și proteze de lemn, cu bonete și pelerine, adunați în fața unui zid de cărămidă: este tabloul Cerșetorii (numit și Schilozii; fr. Les Mendiants; nl. De bedelaars), 1568, ulei pe lemn, 18,5 × 21,5 cm, Muzeul Luvru, Paris. Legenda e deci greșită; autorul a pus imaginea alături de personajele schilodite ale lui Szajna și de figurile uriașe de stradă. p. 127 (jos): André Acquart: decor la Bleus, blancs, rouges ou les Libertins de Roger Planchon — Théâtre de la Cité, Villeurbanne, 1967 (regia Roger Planchon). Titlul e tipărit greșit «Blues, branc et rouge» (corect: Bleus, blancs, rouges); în text (p. 97) apare «Bleus, blanc, rouges». Atribuirea decorului lui Acquart e a autorului; n-am găsit-o confirmată în sursele consultate. p. 128: Jacques Noël: decor la Jeux de massacre („Jocul de-a masacrul”) de Eugen Ionescu — piesa a avut premiera franceză la Théâtre Montparnasse din Paris, în septembrie 1970, în regia lui Jorge Lavelli; prenumele scenografului e tipărit «Jacque» (corect: Jacques). Jacques Noël a semnat decorurile pieselor lui Ionescu din 1952 până în 1975; creditul lui pentru montarea din 1970 nu l-am putut confirma la izvor. p. 129: Denis Jean Boidot: decor la Les légendes de la Lozère — spectacol-creație colectivă de stradă, cu personaje uriașe, la festivalul de la La Canourgue (Lozère, Franța); titlul e tipărit «Les legendes de la Lozére» (corect: Les légendes de la Lozère). N-am găsit date despre spectacol sau despre scenograf în sursele consultate.

Rezumatele

Rezumatele în germană («Theater der Gegenstände», p. 132–133) și în engleză («The Theater of Objects», p. 134–135) se reproduc întocmai, cu greșelile de tipar îndreptate (lista de mai sus). «Curriculum vitae» anunțat în cuprins nu se află în carte.

Glosarul

La sfârșit, un glosar de termeni de teatru și de scenografie, de teoria artei, de termeni străini și de nume proprii, cu articole dezvoltate pentru noțiunile pe care se sprijină cartea (scenografia, decorul, obiectul scenografic, cutia italiană, scena centrală, cele trei spații, simultaneitatea, convenția, echivalențele…). În EPUB, fiecare termen trimite la articolul lui; în Word și PDF, nota dă pagina glosarului.

Legăturile

Operele citate care se află în acces liber (Shakespeare, Ben Jonson, Caragiale, Molière, Ibsen, Büchner, Cantemir, Diderot…) au legătură către ediția lor în limba originalului,

și, în Word și PDF, un cod QR. Operele autorilor încă sub drepturi (Camil Petrescu — liber abia din 2028 —, Brecht, Ionescu, Francastel, Lotman…) n-au legătură la text.

Coperta

Coperta ediției de față e un desen propriu, geometric: cutia italiană în perspectivă, cu cortina strânsă și trei obiecte pe scenă — o coloană, un scaun, o sferă. Coperta ediției din 1982 (de Radu Ceontea) se reproduce ca planșă, la începutul cărții.

Ce a rămas de verificat

Foaia cu paginile 130–131 (lipsă din scan). Izvorul câtorva citate fără sursă (p. VI, 3, 5–6, 11, 26, 29, 47, 53, 65 — unele par a fi din Pierre Francastel). Anii de viață ai lui Toni Gheorghiu, Florian Potra, Radu Nichita, Nicoleta Toia; mimul Helfrid Foron; Denis Jean Boidot și spectacolul de la La Canourgue; câteva montări pomenite fără nume (decorul unic al lui Ciulei, «Istoria hieroglifică», [„Hamlet”] și [„Volpone”] din stagiunea curentă). Datele divergente ale unor premiere («Cazul Oppenheimer», «Macbeth», «Danton») sunt date în note.

CUPRINS

Dedicația.....11

Prefață.....13

I. Traiectoria și dimensiunile scenografiei românești.....18

II. Despre limbajul scenografic.....46

III. Prezumții despre obiectul scenografic.....79

IV. Scena centrală.....111

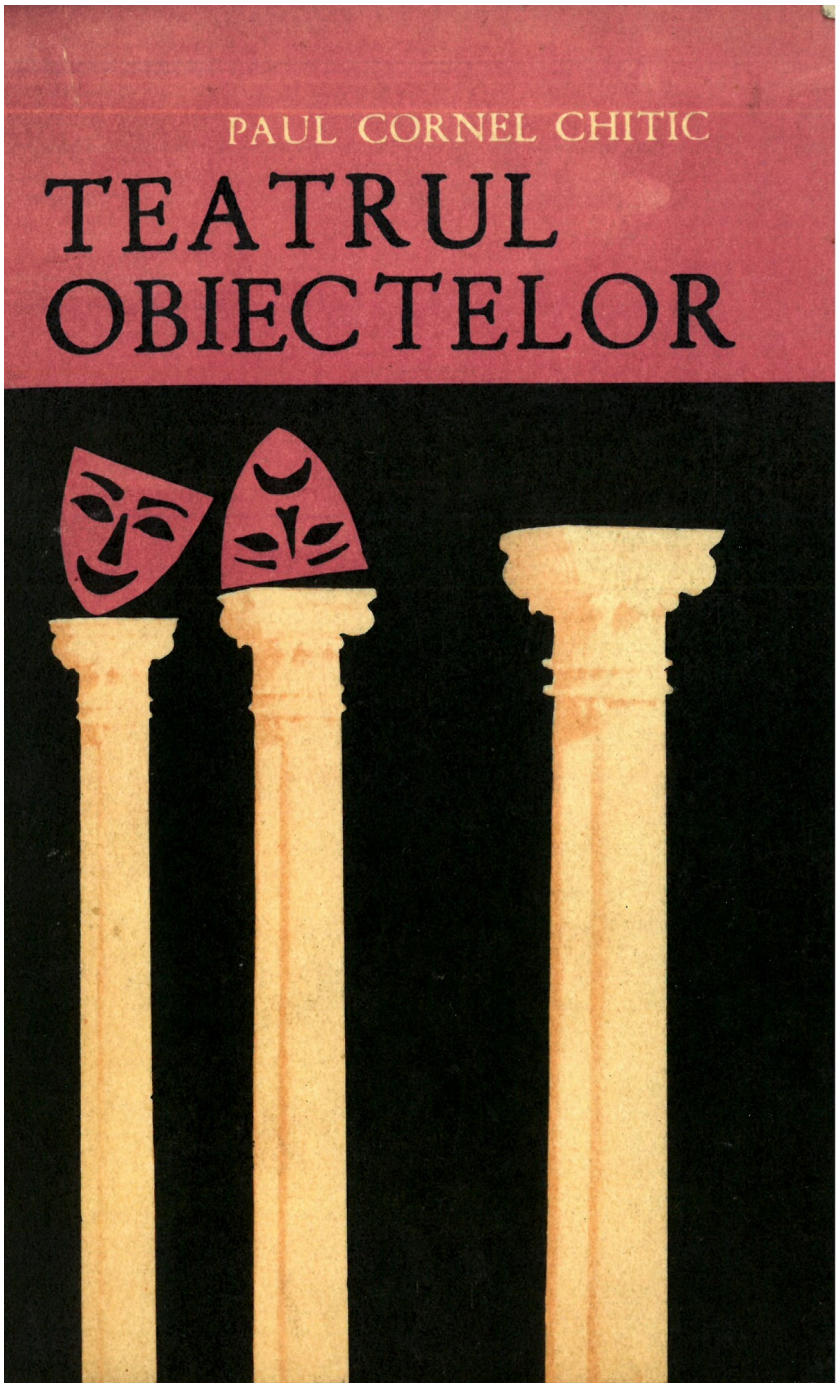
V. Preambul la următorul spectacol al scenografiilor.....121

Ilustrații.....133

Theater der Gegenstände.....137

The Theater of Objects.....138

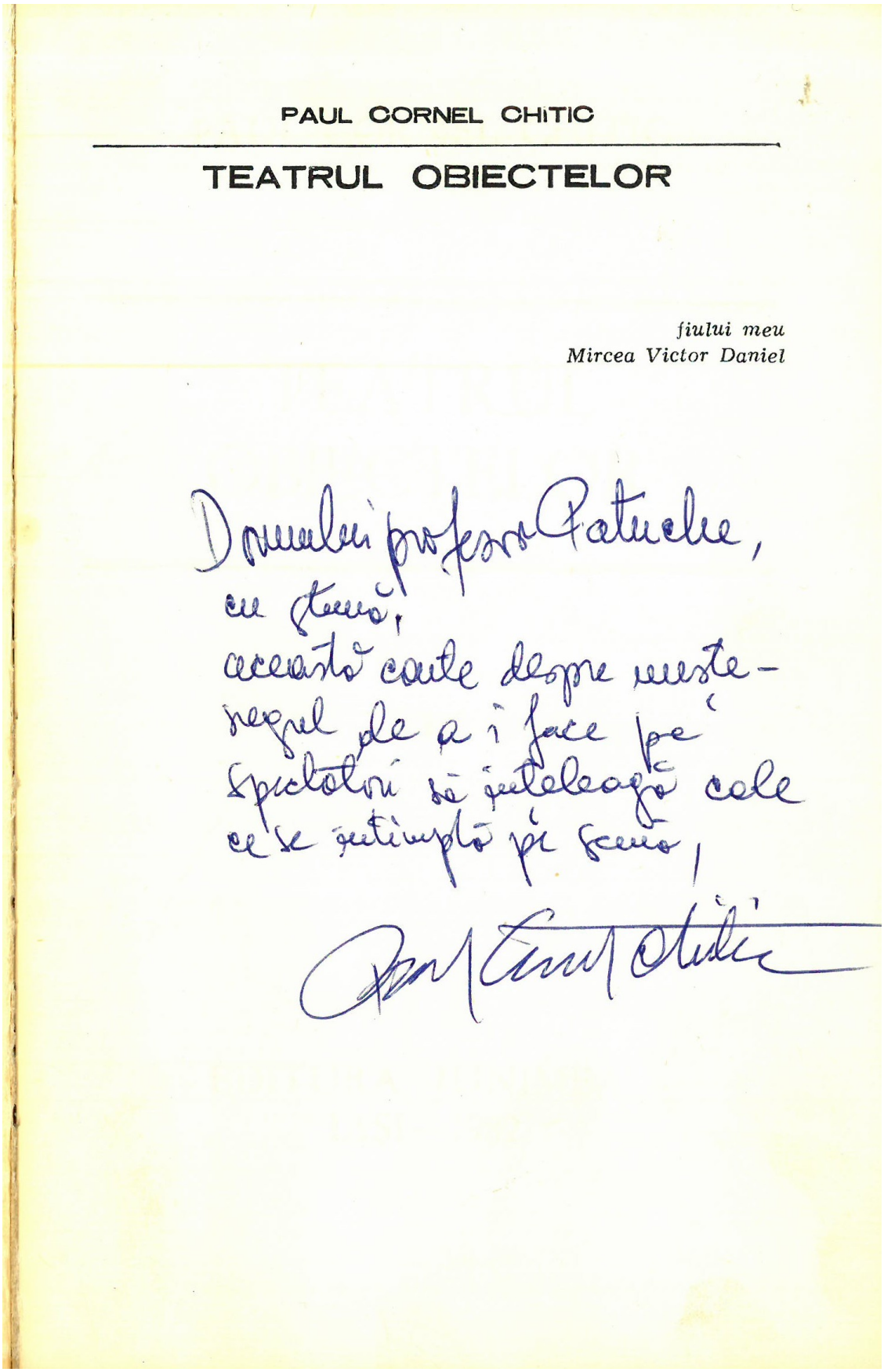
Glosar de termeni.....140


PAUL CORNEL CHITIC
TEATRUL
OBIECTELOR

Dedicația

fiului meu
Mircea Victor Daniel[1]

1 sursa: Dedicația: fiul autorului, Mircea Victor Daniel Chitic, căruia îi este închinat volumul.


PAUL CORNEL CHITIC

TEATRUL OBIECTELOR

fiului meu
Mircea Victor Daniel

Domnului profesor Paturelu,
cu stimă,
această carte despre meste-
șugul de a-i face pe
spectatori să înțeleagă cele
ce se întâmplă pe scenă,

Foaia de titlu a exemplarului transcris, cu dedicația tipărită și cu dedicația autografă a autorului

Prefață

O ÎNTREBARE

— Dacă în spectacol scenografia își vădește implicit utilitatea sa, vizitând o expoziție de scenografie[2] sau depozitul unui teatru se formulează, ca de la sine, o întrebare pe cât de firească pe atât de simplă: ce este un decor[3]? Obiect de artă? Piesă tehnică? Subansamblu necesar montării unui spectacol?

Cronicarul de teatru „simte” dacă un decor este sau nu cel care trebuie, „află” din spectacol dacă aparține sau nu contextului, „știe” dacă, și cât, este capabilă scenografia să se alăture celorlalte mijloace de transmitere a mesajului. Dar rareori un spectator are revelația valorii scenografice. De câteva ori am avut intenția să aflu care sunt virtuțile acelei scenografii care mă entuziasmase sau, dimpotrivă, limitele decorului care mă convinsese — doar — de oportunitatea lui. Puținele prilejuri de a vedea una și aceeași piesă de teatru, montată și jucată în decoruri diferite, au fost prilejuri de derută și nicidecum de clarificare. Concluzia aparent firească: aportul spațiului scenografic nu poate fi în nici un alt fel cercetat decât plecând de la una și aceeași premisă constantă și veritabilă — emoția provocată de spectacol. Dar emoția este datorată spectacolului ca unitate, iar proporția participării oricăreia dintre cele trei componente: regie — interpretare — scenografie poate oricând fi transferată în

[3 (VI)]

favoarea alteia decât scenografia. (Exclud cu bună știință din acest ansamblu textul dramatic. El este oricum obiectul unei prime opțiuni — în cazul textului clasic.)

O OMISIUNE

Critica teatrală, cu toate virtuțile ei de netăgăduit, privează de atenție scenografia. Cadrul material al oricărui spectacol (apt să se definească, să-și constituie prezența chiar și în paradoxala situație când „lipsește” de pe scenă) rămâne și pe mai departe urgisita cenușăreasă a oricărei consemnări critice, fie ea notă informativă, fie studiu amplificat până la grosimea unei cărți. Și această omisiune este practicată tocmai în activitatea care va rămâne unica mărturie, unicul document despre o artă care are avantajul și dezavantajul principalei forme de existență numită durată. De ce?

Să amintim postulatul care fundamentează amendarea critică a cronicii dramatice: „limbajul verbal este susceptibil de a fi analizat în funcție de o dublă

2 scenografie — Cuvântul vine din gr. (vezi pagina 155)
3 decor — Din fr. (vezi pagina 144)

articulație[4] care îl caracterizează...", articulația internă dintre cuvinte, noțiuni, expresii, propoziții etc. și articulația dintre acestea și gest, mișcare, acțiune declanșată sau însoțitoare. Pe când artele spațiului, din care face parte și scenografia, „...fac să se interfereze, la niveluri variabile, un număr mult mai considerabil de elemente, ținând seama că, răspândite în spațiu, ele admit mai multă complexitate decât formele care se situează în durată". Deci se pot scrie (nu-i așa?) un număr extrem de mare de cronici dramatice despre un același spectacol, prin care să se exprime o diversitate de opinii — niciodată concludentă asupra modului de gândire propriu grupului social (actori, regizor, scenograf etc.) care au făcut spectacolul; ci numai asupra deosebirii de percepere și înțelegere dintre cronicarii aflați în fața aceluiași spectacol. Fapt extrem de necesar pentru cunoașterea unei epoci, a unei mișcări artistice, dar nu și suficient. Mâine, pentru oricine va citi aceste cronici, va fi evident că spectacolul a fost prezent în memoria cronicarului, dar niciodată aceste texte nu vor reuși să recompună coerent spectacolul în imaginația cititorului de cronică (Subliniez: să recompună coerent și nu să

[4 (VII)]

reconstituie fidel spectacolul; căci acest lucru nu e pe deplin posibil nici în cazul mărturiei peliculei cinematografice; întotdeauna va rămâne nelămurit contextul în care desfășurarea spectacolului a fost admisă de către public drept formă exemplară de reprezentare teatrală a textului). Iată așadar cum cronica teatrală diminuează valoarea culturală ignorând valoarea informativă pe care, implicit, pentru posteritate, trebuie să o aibă. *Vorbindu-se despre un spectacol,* despre o idee regizorală, despre interpretarea unui rol, *se ocolește unicul element material conservabil,* fie și numai prin imagine fotografică, și anume *decorul* (cadrul, butaforia, accesoriile individuale, simulacrele, „peisajul" etc.) — *element material în funcție de care se poate reconstitui, recunoaște și recompune conduita actorului;* se omite deci singura realitate generată de concepția regizorală, sau față de care s-au ordonat elementele spectacologice din care se compune o „viziune scenică[5], regizorală". Una este *tirada* actoricească *în timp ce interpretul ține* cu semeție în sus o strălucitoare *sabie de carton* și alta e, de exemplu, *mișcarea melifluă* a lui Oswald și a fiicelor lui

4 sursa: Citat tradus, dat de autor fără sursă. Noțiunea de «dublă articulare» a limbajului (unitățile cu sens — monemele — se articulează la rândul lor din unități fără sens — fonemele) e a lingvistului francez **André Martinet** (1908–1999), *Éléments de linguistique générale* (1960). Opoziția dintre limbajul verbal, desfășurat în durată, și «artele spațiului», care «admit mai multă complexitate», pare a fi luată dintr-un teoretician francez al artei din anii '60 (Pierre Francastel?); textul original n-a putut fi verificat.

5 sursa: **«Regele Lear» de W. Shakespeare** (trad. Mihnea Gheorghiu), regia Radu Penciulescu, decoruri și costume Florica Mălureanu, muzica Mario Rellini, Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București, premiera 30 octombrie 1970; cu George Constantin (Lear), Silvia Popovici (Goneril), Eliza Plopeanu (Regan), Valeria Seciu (Cordelia), Ovidiu Iuliu Moldovan (Oswald). Spectacol fără cortină, cu actorii tineri în blugi și mașinăria scenei la vedere, a stârnit o adevărată furtună de cronici pro și contra (dezbaterea din «România literară», decembrie 1970). «Mișcarea melifluă a lui Oswald și a fiicelor lui Lear» trimite la jocul lui Ovidiu Iuliu Moldovan, al Silviei Popovici și al Elizei Plopeanu. Autorul scrie «Ostwald»; personajul lui Shakespeare se numește Oswald. [William Shakespeare — King Lear (c. 1605–1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1532, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

Lear din spectacolul bucureștean[6]; și amândouă interpretările se pot „bucura” în egală măsură, după cronicari diferiți, de calificativul: interpretare expresivă, sugestivă, strălucită etc. etc. etc. Aceste calificative, întrutotul firești într-o cronică, nu cuprind în aria lor prezența, fie și numai prin descriere, a obiectului judecat și calificat, pretinzând însă, într-un mod cu totul nejustificat, a fi atributele valorice ale acesteia.

Indiferent de atitudinea afectivă și spirituală a cronicarului față de spectacol, *prezența, depistarea, recompunerea obiectului comentat (spectacolul) într-un comentariu critic este obligatorie.* Căci numai comparând, în timp, aceste impalpabile, efemere dar fascinante „obiecte” care sunt spectacolele de teatru, putem constata și semnala transformarea, evoluția artei teatrale, devenirea umană. Iar spectacolul „cuprinde” și scenografia.

Rigoarea unei analize impune și un anume risc al limitei: decorul nu poate fi *numai* un obiect de artă, nici *numai* un microansamblu necesar sistemului numit spectacol; decorul nu poate fi cercetat *oricând* drept com

[5 (VIII)]

ponent al unui spectacol. Mai mult chiar, necesitatea obiectivității obligă la desprinderea decorului din spectacol, la analiza lui în absența spectacolului, în absența spectatorului, adică a contextului care a determinat alegerea textului de teatru, dorința scenografului de a face decorul etc. O soluție de mijloc există: investigația spațiului scenografic până la limitele metodei de cercetare a lui ca obiect de artă; însă odată atinsă limita, există posibilitatea unei subtile substituiri de metodă, unei insesizabile schimbări a obiectului cercetat, decorul începând a fi privit nu ca obiect de artă ci drept componentă „tehnică” a spectacolului. Argumente în favoarea uneia sau alteia din ipostazele servite drept aparență sunt multe, și nu o dată demne de luat în considerație. Ele nu pot fi ignorate decât în măsura în care sunt tentate să închidă problema. Căci dincolo de limitele lor întrebarea rămâne aceeași. Decorul ce este? Obiect de artă sau auxiliar regizoral? Schimbând punctul de vedere, întotdeauna va rămâne o față invizibilă a chestiunii. Subtilitatea rezistă dar și imprecizia dăinuie.

O ANALOGIE FUNDAMENTALĂ

Nici un spectator nu poate sesiza totalitatea semnificațiilor unui spectacol. De cele mai multe ori spectatorul, împins de existența sa socială către propria sa contemporaneitate, va descifra în evantaiul de semnificații pe cele nemijlocit dependente de văzul său, de ceea ce se poate înțelege din ceea ce vede, într-un cuvânt de optica sa ideologică. Spectatorul înainte de toate este ins social; această calitate îl face apt pentru descifrarea sensurilor oricărei opere de artă. Nu cred să existe un alt motiv frecventat care să-l îndemne pe spectator să se îmbulzească la ușile teatrului decât tocmai șansa unui text clasic de a deveni contemporan printr-o regie contemporană. Tot așa cum șansa textului ca și a regiei contemporane de a stârni interesul publicului constă tocmai în

6 viziune scenică — La autor, „operația de transcriere în plan vizual a ceea ce se întâmplă în text”, realizată „dependent de scenografie” (p. (vezi pagina 159)

capacitatea lui de a modifica realul conform imaginarului spectatorului; de a propune modificări în real conform conturului ideal pe care îl are realul în imaginarul spectatorului. Analogia între actul teatral și activitatea socială

[6 (IX)]

este evidentă: insul social[7], dincolo de calitatea sa de spectator, modifică realitatea. Actul teatral se desfășoară conform rigorilor artistice. Legile și mecanismele sale specifice nu pot fi ignorate sau înlăturate fără descoperirea prealabilă a altor legi și rigori. Acțiunile înșilor sociali se desfășoară conform rigorilor ideologice. Activitățile lor nu răspund numai unor cerințe obiective, impuse de real, ci și dinamicii societății către idealitatea ei. Conștientizarea idealului determină constituirea în imaginar a conturului ideal al realului, al realității sociale. Spectacolul de teatru este acela care instituie conturul, propunând anume modificări în real. Pentru insul social, societatea sa este întotdeauna o derivație a idealului și niciodată invers. Pentru insul social activitatea sa este împingerea realității către ideal, parcurgerea spațiului dintre societatea sa (ca derivație a idealului) și proiecția ideală, utopică a societății sale. Prin omul de teatru se realizează proiecția idealului în planul realului; act care pune în evidență diferențele care trebuie înlăturate, distanțele care trebuie parcurse. Acestea sunt dealtfel și premisele teoretice ale angajării politice a actului artistic.

UNA DIN PREMISE

Cum cele două răspunsuri prezumtive la întrebarea: „Ce este un decor?” se deroghează reciproc și nejustificat, spațiul scenografic[8] rămâne să fie dictat, impus, determinat de factorii: regie, interpretare, spectatori. Deci, de semnificațiile pe care le doresc descifrabile aceste trei elemente fundamentale ale spectacolului. Spațiul scenei își va converti goliciunea în componentă a spectacolului abia după ce textul a fost decodat, tradus în limbajul teatral. Iată, deci, momentul când decorul se „încarnează” în obiecte, panouri, volume, spații goale. Spațiul fizic, spațiul scenografic, deci, își are propriile lui Legi. Funcțiile sale de comunicare diferă de cuvânt, de gest; spațiul scenic nu se bucură decât arareori de privilegiul transformării în altceva decât este: volumul mărindu-se sau micșorându-se, rămâne să fie ceea ce este, deci tot volum. În teatru, un scaun nu se poate transforma în personaj uman sau în animal vorbitor. Obiectele nu pot „comunica” decât funcția

[7 (X)]

lor laică: semnificațiile adiacente nu le aparțin, le sunt doar atașate și odată adaosul făcut, rareori se petrece o corecție fundamentală, *o alterizare de fond.*

Ele se ordonează conform unor alte intenționalități. De fapt cui aparțin? Textului? Poate. Uneori aparțin în egală măsură și spectatorului. Dar de drept nu pot fi nici obiecte de consum. Considerând teatrul, spectacolul, drept un

7 insul social — Expresia autorului pentru omul ca membru al societății: spectatorul e „înainte de toate ins social” (p. (vezi pagina 148)

8 spațiul scenic — Autorul își fixează terminologia în polemica cu Florian Potra: „conceptul de spațiu teatral ni se pare atât de echivoc încât l-am evitat, pe cât a fost cu putință, în articole, înlocuindu-l cu conceptul de spațiu scenic”, definit... (vezi pagina 157)

sistem de comunicare, obiectele din scenă își capătă o reală identitate: ele sunt semne. Dar analizând spațiul scenografic ca sistem de semne, ne depărtăm de realitate, căci decorul, totuși, rămâne un auxiliar — indiscutabil de reală importanță — al spectacolului. Iată însă un alt fapt: decorul nu este numai mulțimea ordonată de obiecte aflate în scenă; scândura scenei pe care s-ar vedea un personaj plimbându-se fără încetare, negăsindu-și locul, neputându-se odihni, întrucât singurul obiect existent — o cană de apă — nu-i poate folosi drept scaun — este tot decor. Costumul personajului poate fi unul din motivele în virtutea căruia nu se poate așeza jos pe scândura goală. Această ipostază posibilă derutează: scenografia nu este suma obiectelor din decor. Iată o altă situație: o stradă pe care până acum o oră circulau pietonii, este blocată. O trupă de actori dă un spectacol. Strada nu mai este stradă, ea devine spațiu scenografic, decor. Dincolo de întreita convenție fundamentală: teatrul necesită cel puțin un actor, un spectator și un spațiu de joc — obiectul stradă nu-și mai justifică aparent funcția de decor. Decorul nu este legat de existența unor obiecte. Strada pentru pietoni aparținea realului. Odată utilizată drept scenă, drept scenografie, ea devine simultan câmp al perceputului și al imaginarului. Pe caldarâm se vor petrece întâmplări, acte a căror importanță și valoare țin de semnificație. Chiar dacă actorii vor scoate pietrele din pavaj, nu actul fizic, cotidian, va avea primatul, ci semnificația activității în contextul spectacolului. De fapt în dublul său context: cel al spectacolului și cel al socialului în care se desfășoară spectacolul.

Analiza pe care intenționez a o face asupra scenografiei câtorva scenografi conține, fără putință de tăgadă, și o altă variantă de înțelegere și de „explicare” a obiectului propus cercetării; această vinovăție — a oricărei ana

[8 (XI)]

lize — nu se naște din neobiectivitatea criteriilor care vor permite decodarea elementelor componente ale scenografiei, ci din interpretarea datelor obiective. Interpretarea va trăda o anume înțelegere avută asupra teatrului, atitudine care dictează specificitatea oricărui discurs mai mult sau mai puțin teoretic. Subiectivitatea unei interpretări rezultă tocmai din înțelegerile cu care sunt prelungite analizele, din decodările, descifrările operate asupra obiectului de artă — în cazul de față scenografia. Dar tocmai aceste prelungiri „post actum[9]”[10] ale analizei sunt atât premisele operației săvârșite cât și premisele subiectivității. Obiectivă nu va putea fi decât critica unei astfel de analize; deci obiectiv nu va putea fi decât viitorul cititor al acestei cărți. Dar și obiectivitatea lui are limite: ceea ce va fi înlăturat sau amenințat cu semnul întrebării sunt premisele și nu actul analitic decurgând din premise.

[9 (XII)]

9 „după faptă”, „după săvârșirea actului” (lat.) — aici: prelungirile interpretative care vin după actul analitic propriu-zis. (vezi pagina 152)

10 post actum — Lat., „după faptă” (p. (vezi pagina 152)

[10 (1)]

I. Traiectoria și dimensiunile scenografiei românești

Practic, este imposibil de realizat o trecere în revistă a întregii creații scenografice românești. Și aceasta datorită unor piedici obiective, materiale: nu există, din păcate, nici până azi, o arhivă, o formă instituționalizată de culegere, ordonare și stocare a principalului document scenografic — fotografia decorului în spectacol; la care se adaugă o limită subiectivă — oricare s-ar încumeta la săvârșirea unui astfel de material teoretic, indiferent de vârstă și competență, nu se poate mândri cu performanța vizionării *tuturor* spectacolelor de teatru desfășurate pe scenele țării; oricum semnatarul acestor rânduri trece această limită în categoria piedicilor obiective; în eventualitatea existenței unui astfel de performer, este puțin probabil că obiectul atenției sale a fost scenografia.

Astfel că, în analiza evoluției acestei arte, am utilizat ca material informativ și de referință, mărturiile scrise, atâtea câte există, despre această artă; cu alte cuvinte ceea ce este posibil de conturat teoretic, este mai puțin traiectoria parcursă de scenografii noștri, constatabilă în variația și frecvența de adopțiune a unor utilaje expresive artistic, și mai mult modificările petrecute în relația *spectacol-decor;* într-adevăr, seismograful acestor modificări îl reprezintă variațiile atitudinii teoretice, ale interesului și ale comprehensibilității teoreticianului, regizorului și ale publicului față de rolul și funcția decorului care de multe ori au fost transferate pe lista virtuților regizorale ale unui spectacol teatral.

În sfârșit, realitatea teatrală, din punct de vedere scenografic, pe care autorul acestor rânduri o cunoaște îndeaproape din anii 1966 până în prezent[11] (chiar dacă

[11 (2)]

acest interes nu și l-a manifestat în presă decât de 7 ani) este îndeajuns de fierbinte astfel încât nu îngăduie nici o atitudine teoretică suficient de cristalizată.

Nici una din atitudinile critice, nici unul din unghiurile de interes sau din punctele de vedere, exprimate în critica de specialitate față de arta spectacolului nu este inutil sau ignorabil. Am rostit această opinie, recunoscând

11 sursa: Autorul (n. 1944) se referă la propria experiență de spectator și critic începând din 1966; textul a fost încheiat în jurul anului 1980, cartea apărând la Junimea în 1982.

utilitatea (beneficiul) existenței unui număr oarecare de mărturii scrise pe care ne bizuim în încercarea noastră teoretică. Probabil că este justificată frecventă judecare a celor trei elemente participatoare la spectacol: interpretarea actorului, regia, scenografia, tocmai în această ordine, în care, dacă interpretarea și regia își mai schimbă locul în ordinea aprecierilor critice, scenografia ocupă cu majoritară frecvență locul ultim. Justificarea ar putea fi aceasta: spectatorul percepe în principal actorul și — prin ansamblul jocului — regia, și abia în ultima instanță constată oportunitatea decorului. Iar criticul teatral este, desigur, inițial, un spectator. Dar oricât pare de firească o atare ordine, ea nu relevă întotdeauna un fapt de reală importanță: aceea că spectacolul este o succesiune de *imagini vii,* fie că acestea se desfășoară în suprafața unui dreptunghi („ecranul" scenei italiene) fie că se desfășoară tridimensional (ca în cazul scenei centrale, al scenei înconjurată de public). Așadar ceea ce percepe spectatorul nu este nici o sumă de obiecte (decorul) nici un număr de oameni (actorii) ci un extrem de complex montaj de relații dintre aceste două categorii de prezențe fizice vizualizate. Există două expresii consacrate care definesc telegrafic arta regiei și arta scenografiei: „mise en scène[12]"[13] și „mise-en-place[14]"[15]. Propriu-zis cele două cuvinte care desemnează obiectul supus acțiunii este același: podiumul, fie că e numit „scenă" sau „loc". De altminteri, Toni Gheorghiu[16] a spus aceasta răspicat încă din anul 1961[17] numind scenografia *o regie* a locului de joc. Tocmai această ireductibilă formă de existență în real a exprimării și comunicării între oameni care este *imaginea* a permis apariția cinematografului și a impus, în vremurile de grea cumpănă a concurenței făcută de peliculă teatrului, apariția — mai

[12 (3)]

bine-zis reapariția — scenei centrale, „en rond[18]"[19]. Teatrul a trebuit să renunțe la trucul decorului ca „realitate" — pe care filmul îl folosește cu neconcurabilă strălucire — și să revină la imaginea-convenție, la reducția cadrului dat spre vizualizare cât mai aproape de actor, de interpret. Scena centrală este cea care permite revenirea dialectică a teatrului de la estetica

12 *mise en scène* — „punere în scenă" (fr.): arta regizorului de a dispune pe scenă actorii, decorul, lumina și mișcarea; în românește s-a încetățenit «mizanscenă». Ediția din 1982 tipărea greșit «mise-en-scéne», cu accent ascuțit. (vezi pagina 150)

13 *mise en place* — „punere la locul ei", „așezare în loc" (fr.): autorul o folosește pentru a desemna arta scenografului, aceea de a organiza locul de joc, în pereche cu *mise en scène*, arta regizorului. (vezi pagina 150)

14 sursa: **Toni Gheorghiu** — pictor și scenograf, una dintre vocile cele mai articulate ale scenografiei românești postbelice; decorurile lui sunt legate de marile spectacole ale Teatrului Muncitoresc C.F.R. din București (Giulești), iar la Institutul de Arte Plastice l-a format, între alții, pe Ion Popescu-Udrișteː Formula «scenografia — o regie a locului de joc» (1961) e reluată și în titlul studiului lui Mihai Nadin.

15 Toni Gheorghiu — Pictor și scenograf, profesor la Institutul de Arte Plastice din București; a numit în 1961 scenografia „o regie a locului de joc" (p. (vezi pagina 158)

16 mise en scène — Fr. (vezi pagina 150)

17 mise-en-place — Fr. (vezi pagina 150)

18 Corect: *en rond* — „în cerc", „în rotund" (fr.): scena înconjurată de public din toate părțile (engl. *theatre in the round*), adică «scena centrală» despre care vorbește autorul. (vezi pagina 146)

19 sursa: **Hélène Parmelin** (1915, Nancy – 1998, Paris; tipărit greșit «Pamelin») — scriitoare, jurnalistă și critic de artă franceză, soția pictorului Édouard Pignon, autoare de eseuri despre Picasso și de romane (*La Montée du mur*, 1950).

reprezentării[20] la estetica trăirii[21], păstrând din procedura reprezentării doar esența sa operatorie — convenția: *sumă de date acceptate (abstracțiile)* de spectator, *nivel ontologic* al teatrului ca artă. Din moment ce spectatorul percepe o *imagine* sintetică la care participă actor-regizor-scenograf, singura diferență, raportându-se la produsul final — imaginea, între regizor și scenograf este aceea că regizorul introduce mișcarea, deci succedarea de imagini în care relațiile dintre cele două categorii de prezențe fizice amintite își schimbă relația în funcție de cuvântul rostit. Hélène Parmelin[2223], într-un citat comentat de Eugen Schileru[2425], este mai drastică; ea spune: „Regizorul imaginează dar încă nu vede”. Așadar putem spune că regizorul realizează o „punere în mișcare” a elementelor *vizibile* aflate în scenă. El operează deci cu elemente proprii artelor spațiului — arte ale simultaneității, și, în ciuda faptului că spectacolul teatral este o artă a succesiunii (ca și literatura dramatică) fiecare imagine emisă de spațiul scenei obligă la o corelare simultană a elementelor vizuale cu elementul rostit — cuvântul. Referitor la constituirea imaginii în funcție de cuvânt amintim că, atât ceea ce săvârșește regizorul cât și scenograful, ele — imaginile — sunt derivate ale raportului text (literar) — context (politic, social, cultural). Aceste imagini spectatorii nu le privesc, se înțelege, dintr-o perspectivă adecvată (nici față de locul ideal din sală nici față de înțelegerea ideală presupusă și dorită de realizatorii spectacolului). Ei fragmentează „tabloul” (imaginea) pentru a extrage astfel din el elementele asimilabile cu învățămintele experienței lor operatorii. „Vizualul le rămâne în întregime închis[26], dar ei regăsesc în mod valabil obiectele ce le sunt lor familiare și le raportează într-un chip cu totul firesc la acel decupaj al realului pe care li-l impune limba și comportamentele de zi cu zi”. Vizualul rămâne în întregime închis... această afirmație nu acuză

[13 (4)]

spectatorul de incapacitatea de a percepe, și nici nu vrem să insinuăm, prin acest citat, vreo adeziune la aberanta teză a incomunicabilității. Departe de noi asemenea gânduri. Probabil că e suficient să amintim că unui spectator

20 sursa: **Eugen Schileru** (13 septembrie 1916, Brăila – 10 august 1968, București) — critic și teoretician de artă, eseist, critic de film și traducător, profesor de istoria artei la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, unde l-a avut printre studenți și pe autorul acestei cărți (care pomenește, la p. 6, «prelegerile peripatetice» ale lui Schileru). În 1952 a fost țința unei campanii «anticosmopolite».

21 sursa: Citat tradus, fără sursă în original; n-a putut fi identificat (contextul — spectatorii care fragmentează «tabloul» și raportează obiectele familiare la «decupajul realului» impus de limbă — trimite la sociologia artei de limbă franceză).

22 estetica reprezentării — Teatrul care își arată și își asumă caracterul de joc și de convenție (p. (vezi pagina 146)

23 estetica trăirii — Teatrul identificării, al iluziei psihologice, de tradiție stanislavskiană; scena centrală ar permite, după autor, o „revenire dialectică” spre ea, păstrând din reprezentare doar convenția (p. (vezi pagina 146)

24 Hélène Parmelin — Hélène Parmelin (1915–1998) — scriitoare și critic de artă franceză; de la ea, prin Schileru, formula „Regizorul imaginează dar încă nu vede” (p. (vezi pagina 147)

25 Eugen Schileru — Eugen Schileru (1916–1968) — critic și teoretician de artă, profesor de istoria artei la Institutul de Arte Plastice, la ale cărui „prelegeri peripatetice” a fost autorul (p. (vezi pagina 147)

26 scena centrală — Scena înconjurată de public din toate părțile — fr. (vezi pagina 154)

european, un spectacol de teatru Kabuki[27] sau Nô[28], al unei trupe nipone nu i-ar „spune” prea mare lucru, dincolo de curiozitatea trezită în fața unui obiect exotic.

Prin acest exemplu vrem să spunem că imaginile unui spectacol contemporan reprezintă un montaj de obiecte familiare, inteligibile tocmai pentru că atât publicul cât și trupa aparțin aceleiași arii de comportamente, aceleiași limbi, aceluiași ansamblu de concepții, atitudini și judecăți, aceleiași arii culturale și că această valoare de intermediar complex a mesajului între oameni nu este realizabilă dacă imaginea nu se prezintă ca un ansamblu închegat, închis și prin aceasta conturat în autonomia sa.

Teatrul este un mijloc de culturalizare a spectatorului, un mijloc de comunicare a ideilor unei epoci etc. Oricât ar părea de paradoxal, teatrul îndeplinește această funcție prin imaginile percepute de spectator — *extrasul ultim și fundamental al oricărei participări la o reprezentație* — pe care spectatorul le manevrează mintal. Tocmai prin imaginea emisă de spectacol și receptată de public teatrul poate fi numit *obiect de civilizație* — obiect la a cărei constituire actorul, regizorul și scenograful se inspiră din experiența socialmente instituționalizată. Odată născut, acest „obiect” se întoarce în social încărcat de experiența și înțelegerea particularizată a creatorilor pentru instaurarea unei noi viziuni care participă la modificarea și adecvarea experienței sociale la dinamica relațiilor obiective intrasociale.

E limpede că acest demers locvace nu a avut intenția de a diminua rolul, de o indiscutabilă importanță, avut de actor și regizor într-un spectacol (obiective predilecte ale cronicii teatrale), ci dimpotrivă, intenția dorită a fost aceea de a pune în evidență *care* anume este fundamentul pe care se așază orice îndreptățită afirmație despre teatru ca artă de sinteză. Or, la imaginea percepută, analizată și calificată afectiv și mintal de spectatorul de teatru, participarea scenografiei este cu mult mai importantă decât apare la prima vedere.

[14 (5)]

E foarte probabil ca, pe durata vizionării unui spectacol, să fie mai dificil de „întrezărit” importanta funcție avută de decor, căci, într-adevăr, spectacolul este „momentul” când se instaurează noua înțelegere a întâmplărilor povestite de textul teatral și deci momentul când se instituie noi corelări între „realitatea” textului și realitățile publicului.

Acesta ar fi esența scuzei invocate de comentatorul teatral care ignoră scenografia. Dar *dacă dorim să înțelegem mecanismul de asamblare a elementelor de spectacol, schemele de gândire premergătoare reprezentației și*

27 *Kabuki* (jap.; scris cu ideogramele «cântec – dans – artă») — teatru popular japonez apărut la începutul secolului al XVII-lea, cu machiaj stilizat, costume fastuoase și scenă cu pasarelă prin sală (*hanamichi*); *Nô* (jap. «talent, măiestrie») — teatru liric japonez din secolul al XIV-lea, cu actori mascați, cor și orchestră, jucat pe o scenă de lemn cu acoperiș, fără decor, cu un singur pin pictat pe peretele din fund.

28 Kabuki — Teatru popular japonez apărut la începutul secolului al XVII-lea, cu dans, cânt, machiaj stilizat și costume fastuoase; autorul îl pomenește alături de Nô, teatrul liric japonez cu măști din secolul al XIV-lea, ca exemplu de… (vezi pagina 149)

instaurate prin ea, deci tot travaliul care naște suita de imagini percepute de spectator, este inevitabil să pornim de la scenografie spre spectacol, spre arta teatrală a epocii — căci scenografia este singura amprentă materială în care au rămas notate, fie și rudimentar, imaginația epocii, criteriul de exprimare și de realizare a expresivului în operația de decupare a elementelor din realitate și de asamblare a lor, judecățile și conduitele mintale și sociale ale epocii.

Ni s-ar putea reproșa — recunoaștem, într-o bună măsură justificat — că o astfel de întreprindere „arheologică" este plină de risc și pândită de arbitrar, că ea n-ar putea da naștere decât fie la un profil fantasmagoric al perioadei artistice comentate, fie la o cazuistică brodată pe detalii memorate, pe accidente și particularități lipsite de semnificație, dar notate anecdotic, fie, în cea mai bună situație, la un raccourci[2930] al dezvoltării artei teatrale românești generată de o concepție fatalist deterministă și mecanicistă.

Vom contrapune unui astfel de posibil reproș consemnările unei dispute peste care de acum s-au așternut aproape două decenii: prilejuită de spectacolul lui Liviu Ciulei[31] cu piesa „Cum vă place"[32] (putem expune toate motivele pentru care considerăm că acest spectacol a constituit punctul de fundamentală cotitură în arta teatrală românească. Sperăm însă că atribuirea unui atare merit nu întâmpină obiecții). Atitudinea teoretică a scenografului — regizor — interpret Liviu Ciulei a fost tranșantă și definitorie; argumentația sa relevă că, într-adevăr, „arta nu traduce în semne valori constituite în prealabil[33]; ea

29 Corect: *raccourci* — „scurtare", „prescurtare" (fr.); în artele plastice, reprezentarea în perspectivă scurtată a unui corp; aici: o imagine sumară, comprimată (o «schiță în mic») a dezvoltării artei teatrale. (vezi pagina 153)

30 raccourci — Fr. (vezi pagina 153)

31 sursa: **Liviu Ciulei** (7 iulie 1923, București – 25 octombrie 2011, München) — arhitect, scenograf, regizor, actor și cineast; director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" (fostul Teatru Municipal) între 1963 și 1972, demis după interzicerea «Revizorului» lui Lucian Pintilie; din 1980 director artistic al Teatrului Guthrie din Minneapolis. Și-a semnat aproape întotdeauna singur decorurile spectacolelor proprii. Pentru carte el este scenograful-regizor prin excelență: «Cum vă place» (1961), «Macbeth» (1968) și «O scrisoare pierdută» (1972), toate la Bulandra, sunt pentru autor reperele ieșirii scenei românești din cutia italiană. — **«Cum vă place» de W. Shakespeare**, regia și decorul Liviu Ciulei (costume și co-scenografie Ion Oroveanu, muzica Theodor Grigoriu, coregrafia Oleg Danovski, traducerea Virgil Teodorescu), Teatrul Municipal (azi Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"), sala Izvor, premiera 24 iunie 1961; cu Clody Bertola (Rosalinda), Victor Rebengiuc (Orlando), Ileana Predescu (Celia), Liviu Ciulei (Jacques Melancolicul). Decorul prelungea prosceniul peste primele rânduri ale sălii, iar tapiseriile pictate se schimbau la vedere. Cronica lui Mircea Alexandrescu din «Teatrul» nr. 8/1961 («Regie în slujba textului sau demonstrație de regie?») și replica lui Ciulei din nr. 12/1961 («Critica în slujba textului sau demonstrație de critică?») au deschis disputa la care se referă autorul, continuată de dezbaterea organizată de A.T.M. la 8 ianuarie 1962 și publicată în «Teatrul» nr. 2 și 3/1962. Spectacolul e socotit în istoriografia teatrului românesc încheierea primei etape a «reteatralizării». [William Shakespeare — As You Like It (c. 1599), ediția Project Gutenberg (eBook #1523, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

32 sursa: Citatul (tradus, fără sursă) nu e al lui Ciulei, deși încheie fraza despre argumentația lui; formularea — arta nu traduce în semne valori constituite dinainte, ci își elaborează simultan valorile și reprezentările — pare a fi a lui Pierre Francastel (teza centrală din *Peinture et société*, 1951, și *La Réalité figurative*, 1965); textul original n-a putut fi verificat.

33 Liviu Ciulei — Liviu Ciulei (1923–2011) — arhitect, scenograf, regizor și actor, director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" (1963–1972). (vezi pagina 149)

[15 (6)]

elaborează în același timp propriile ei valori și propriile ei reprezentări”. Iar *imaginile emise de spațiul de joc (de spectacol) nu sunt altceva decât reprezentări atributive de valoare elaborate în timp și spațiu și care funcționează mental, pentru orice spectator, ca focare de semnificație, ca entități semnificative.*

Or, la această capacitate a imaginii de a desemna și de a atribui valori, participarea decorului este încă neestimată: *decorul reprezintă reperul inițial, lesne codificabil, relativ fix (cadrul scenei) la care oricare din componentele mobile și succedabile: cuvânt, gest, mimică, lumină — este raportat mintal, de către spectator, în permanență și insesizabil.*

Nu e întâmplător faptul că revirimentul teatrului românesc a fost început odată cu suita de inovații scenografice ale lui Toni Gheorghiu[34], a fost continuat de *asocieri* între scenograf și regizor, după cum nu întâmplător este faptul că în controversa iscată de faimosul spectacol al lui Ciulei[35], unul din elementele cele mai contestate a fost scenografia.

Când am început să cercetez obiectul numit scenografie, am săvârșit o ruptură între *decor* — ca definire a spațiului de joc și costum[36] — decor mobil, la purtător, manevrat de chiar actorii-interpreți, interesându-mă exclusiv numai de spațiul de joc. Mărturisesc că această discriminare am făcut-o spontan și nu dintr-un raționament anterior și justificator. Ceva mai târziu, am fost surprins de reproșul mut și indirect pe care mi l-a făcut, prin articolele sale publicate într-un volum, esteticianul și profesorul Eugen Schileru[37] la ale cărui prelegeri peripatetice am fost, preț de câțiva ani, un asiduu și entuziasmat ascultător.

Incontestabil, costumul este scenografie. Revelația acestui fapt pune în inevitabila penumbră a incompletului efortul de cercetare întreprins până acum. Mai mult chiar, există putința interpelării demersului teoretic de până acum cu firescul amendament al inconsecvenței teoretice săvârșite prin omisiunea unui element.

Și totuși, separația celor două elemente scenografice, chiar făcută spontan, nu înseamnă ignorarea costumului

[16 (7)]

și a funcțiilor sale, ci asimilarea sa la spațiul scenei, adică identificarea sa cu o formă particulară de existență a spațiului de joc. Într-unul din articolele

34 sursa: Despre **Toni Gheorghiu** vezi nota de la p. 2.

35 sursa: E vorba de «Cum vă place» (Teatrul Municipal / Bulandra, 1961); vezi nota de la p. 5. Cel mai contestat element a fost decorul — criticul Mircea Alexandrescu l-a numit, ironic, un șir de «truvaille-uri tehnice, cu coborâri de poduri și practicabile». [William Shakespeare — As You Like It (c. 1599), ediția Project Gutenberg (eBook #1523, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

36 sursa: Despre **Eugen Schileru** vezi nota de la p. 3. «Prelegerile peripatetice»: Schileru își ținea cursurile plimbându-se printre studenți, ca Aristotel în Lykeion (de unde numele școlii peripatetice, de la gr. *peripatein*, „a se plimba”).

37 costum — Pentru autor, o formă a spațiului de joc: „spațiul de joc contractat în jurul actorului până la momentul mulării sale pe trupul fizic al interpretului”, adică un spațiu „care joacă” (p. (vezi pagina 143)

publicate în revista „Teatrul”[3839] am făcut afirmația că un costum este spațiul de joc contractat în jurul actorului până la momentul mulării sale pe trupul fizic al interpretului. Sigur că această recesiune a spațiului de joc până la nivelul vestimentului înseamnă de fapt transformarea spațiului de joc în spațiu care „joacă”. Într-un studiu antropologic al lui Lévi-Strauss[4041] este făcută constatarea că, în reprezentațiile rituale la popoarele „sălbatice”, tatuajul, penajele, auxiliarele trupului, costumul — nu constituie altceva decât o hartă de simboluri și semne cu valoare „legislativă”. De altminteri însuși profesorul Schileru, în generozitatea sa nedesmințită nici după moarte, acreditează considerentele teoretice făcute de noi până acum, citând — în contextul analizei sale despre „Culoare și scenografie”[42] — un exemplu dat de Jean Duvignaud[4344]: „Richard al II-lea în regia lui Jean Vilar[4546] se întemeia cu culoarea roșie a hlamidei[47] regelui învins. Acest veșmânt roșu făcea posibilă suprimarea oricărui decor. Utilizarea judicioasă a luminii izolând în mijlocul unei scene imense personajul, accentua caracterul de „uns al divinității” distrus în ființa lui de rege, căruia i se „răpise” dreptul de a exersa puterea religioasă.

---

38 *hlamidă* (gr. *chlamys*) — manta scurtă, prinsă cu o fibulă pe umăr, purtată de grecii antici; prin extensie, mantie de ceremonie, aici mantia roșie a regelui Richard.

39 sursa: **«Teatrul»** — revista lunară de specialitate a teatrului românesc, apărută la București din 1956 până în 1989 (continuată după 1990 de «Teatrul azi»); autorul a publicat în ea cronici și studii de scenografie.

40 sursa: **Claude Lévi-Strauss** (1908–2009; tipărit «Levi-Strauss») — antropolog francez, întemeietorul antropologiei structurale. Autorul nu numește studiul; analiza picturilor faciale și corporale ale indienilor caduveo ca sistem de semne cu funcție socială apare în *Tristes Tropiques* (1955) și în studiul «Le dédoublement de la représentation dans les arts de l’Asie et de l’Amérique», din *Anthropologie structurale* (1958).

41 sursa: Studiu al lui **Eugen Schileru** (vezi nota de la p. 3) despre funcția culorii în scenografie, publicat într-un volum de articole al său; volumul n-a putut fi identificat cu precizie.

42 sursa: **Jean Duvignaud** (1921, La Rochelle – 2007, La Rochelle) — sociolog, scriitor și critic de teatru francez, asistent al lui Georges Gurvitch la Sorbona; autorul lucrărilor *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives* (PUF, 1965) și *L’Acteur. Esquisse d’une sociologie du comédien* (Gallimard, 1965). Citatul, tradus, pare a fi luat din *Sociologie du théâtre* și e reprodus de autor prin intermediul lui Schileru.

43 sursa: **Jean Vilar** (1912–1971) — actor și regizor francez, întemeietorul Festivalului de la Avignon (1947) și director al Théâtre National Populaire (1951–1963). **«La Tragédie du roi Richard II»** de Shakespeare, pe atunci aproape necunoscută în Franța, a fost montată de el, cu el însuși în rolul titular, în Curtea de onoare a Palatului Papilor din Avignon, în cadrul «Săptămânii de artă» din 4–10 septembrie 1947 (momentul de naștere al festivalului), apoi reluată la T.N.P.; decorul aproape absent și scena imensă în aer liber au făcut din costum principalul semn vizual. [William Shakespeare — King Richard II (c. 1595), ediția Project Gutenberg (eBook #1512, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]



44 Jean Duvignaud — Jean Duvignaud (1921–2007) — sociolog și critic de teatru francez (Sociologie du théâtre, 1965), citat prin Schileru despre Richard al II-lea al lui Vilar (p. (vezi pagina 148)

45 Lévi-Strauss — Claude Lévi-Strauss (1908–2009) — antropolog francez, întemeietorul antropologiei structurale; amintit pentru ideea că podoabele și picturile corporale ale „sălbaticilor” sunt o hartă de semne cu valoare „legislativă” (p. (vezi pagina 149)

46 Jean Vilar — Jean Vilar (1912–1971) — actor și regizor francez, întemeietorul Festivalului de la Avignon și directorul Théâtre National Populaire; în Richard al II-lea, hlamida roșie a regelui „făcea posibilă suprimarea oricărui decor” (p. (vezi pagina 148)

47 „Teatrul” — Revista lunară de specialitate a teatrului românesc (București, 1956–1989), în care autorul și-a publicat cronicile scenografice (p. (vezi pagina 159)

Aceasta îngăduie „a strecura” ceva care nu se afla scris în textul lui Shakespeare[4849], pentru că, pe atunci, spectatorul cunoștea teoria monarhiei de drept divin, înțelegea dintr-o dată tragedia deposedării de sacralitate, a desacralizării monarhului, în timp ce spectatorului modern trebuie să-i explici „fără a adăuga ceva textului”.

Nu mai insistăm asupra faptului că și acest citat argumentează clar că regizorul nu poate face inteligibil un text decât prin corelarea simultană a imaginii cu cuvântul rostit. Să considerăm citatul doar argument al identificării costumului cu o formă particulară de existență a spațiului de joc: hlamida roșie — costumul — este un element funcțional. El preia, rezumă, substituie sau implementează funcțiile scenografiei — adică ale spațiului de joc — în cazul scenei italiene sau al scenei elisabetane[50] *așa cum o folosim noi azi.* Un decor este funcțional — fie acesta

[17 (8)]

spațiul de joc sau spațiul care joacă — dacă izbutește să facă înțeles dintr-o dată ceea ce nu poate fi *adăugat* unui text. (În exemplul citat, soluția aleasă de Jean Vilar[51] poate fi înlocuită — și mai mult ca sigur că a fost — cu alte soluții oferite de modificările spațiului de joc și nu de simbolica cromatică a veșmântului). Să alăturăm acestor concluzii, afirmația făcută anterior și anume că: mijloacele artistice, atitudinile teoretice, viziunea regizorului și scenografului aplicate în procesul de corelare a elementelor vizuale dintr-un spectacol cu cuvântul rostit sunt derivate ale raportului text (literar), — context (politic, social, cultural). Realizăm astfel suita de argumente pentru o definiție a scenografiei de teatru: *decorul este un obiect figurativ; prin el spectatorul și societatea sa au putința de a desluși relațiile dintre domeniile perceputului, ale realului și imaginarului. Decorul este un spațiu politic, el este un obiect de utilitate ideologică.*

În sumara traversare a creației scenografice românești de după 23 august 1944[52] ne mărturisim îndoiala asupra utilității și oportunității unor „comentarii — după comentarii” despre creația unor reputați oameni de teatru cum au fost

48 sursa: **William Shakespeare** (1564–1616) — *Richard II* (c. 1595), drama istorică a detronării lui Richard al II-lea de către Henry Bolingbroke; tema regelui «uns al lui Dumnezeu» care își pierde sacralitatea e centrală în piesă. [William Shakespeare — King Richard II (c. 1595), ediția Project Gutenberg (eBook #1512, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

49 Shakespeare — William Shakespeare (1564–1616). (vezi pagina 156)

50 sursa: Scena teatrului elisabetan (Anglia, c. 1570–1640, ex.: «The Globe»): o platformă înaintată adânc în sală, cu publicul pe trei laturi, fără decor pictat, cu un balcon și o galerie în fund; locul acțiunii era indicat prin cuvânt și prin câteva obiecte.

51 sursa: Despre **Jean Vilar** și «Richard al II-lea» (Avignon, 1947) vezi nota de la p. 7.

52 sursa: **23 august 1944** — ziua arestării mareșalului Ion Antonescu și a ieșirii României din alianța cu Germania; istoriografia comunistă a făcut din ea data inaugurală a regimului, de unde periodizarea «după 1944» a teatrului românesc.

Soare Z. Soare[53], Ion Sava[54], Toni Gheorghiu[55], și încă mulți alții. Nu poate avea nimeni încredere în afirmațiile făcute de cineva despre spectacole și decoruri pe care nu le-a văzut nicicând. Echivocul, convenționalul, generalitățile unor astfel de însăilări, vor deveni ridicole imediat ce vor apare așteptatele pagini memorialistice ale unor participanți la arta epocii și ale martorilor oculari.

Ca atare considerăm că altele trebuie să fie metodele și procedeele de reconsiderare a creației scenografice din primul deceniu al culturii noastre socialiste: decorurile din această perioadă reprezintă astăzi pentru noi în primul rând o etapă de referință istorică: atât în ceea ce privește evoluția atitudinii politice și culturale față de arta teatrală, cât și în legătură cu dezvoltarea limbajelor și expresiilor artistice în scenografie și teatru. Din punct de vedere estetic, bună parte din producția scenografică de atunci nu poate fi ordonată după vreo premiză stilistică formulată atunci subteran și detectabilă abia în zilele noastre; iar excepțiile de la această stare de fapt

[18 (9)]

nu le putem judeca decât ca postulate artistice, și deci numai ca matrice artistică inițiatoare a revirimentului artistic petrecut în scenografia și teatrul românesc după anul 1960.

Întreprinderea unei analize a scenografiei românești rămâne extrem de dificilă chiar și după apariția în volumul „Teatrul românesc contemporan: 1944—1974”[56] a studiului semnat de esteticianul Mihai Nadin[5758]: „Scenografia — de la condiția ilustrativă la funcționalitatea regiei locului de joc” (Ed. Meridiane 1975).

Mărturisim că am folosit acest studiu drept principal material de referință, îngăduindu-ne, așa cum ni se pare și firesc, să avem uneori alte poziții față de

53 sursa: **Soare Z. Soare** — regizor, unul dintre principalii directori de scenă ai Teatrului Național din București în perioada interbelică. **Ion Sava** (m. 1947) — regizor, teoretician și profesor de regie, autorul celebrului «Macbeth» cu măști de la Teatrul Național (1946); azi Centrul de Cercetare și Creație Teatrală al Teatrului Național din București îi poartă numele; i-a avut elevi, între alții, pe Liviu Ciulei și Dan Nasta. Despre **Toni Gheorghiu** vezi nota de la p. 2. [William Shakespeare — Macbeth (c. 1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1533, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

54 Soare Z. Soare — Regizor, unul dintre principalii directori de scenă ai Teatrului Național din București în perioada interbelică (p. (vezi pagina 156)

55 Ion Sava — Regizor și teoretician de teatru (m. (vezi pagina 148)

56 sursa: **Teatrul românesc contemporan. 1944–1974** — tratat colectiv coordonat de Simion Alterescu și Ion Zamfirescu, sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice și a Institutului de Istoria Artei, apărut la Editura Meridiane, București; Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc îl citează cu anul 1974, autorul cărții de față cu 1975. Cuprinde, între altele, studiul lui Mihai Nadin «Scenografia — de la condiția ilustrativă la funcționalitatea regiei locului de joc» și pe cel al Letiției Gîtză despre «Evoluția artei regizorale».

57 sursa: **Mihai Nadin** (n. 2 februarie 1938, Brașov) — inginer, estetician și semiotician; doctor în estetică al Universității din București, emigrat la sfârșitul anilor ’70, a lucrat apoi în Germania (Wuppertal) și în S.U.A. (Rhode Island School of Design; profesor emerit la University of Texas at Dallas), cunoscut ca teoretician al semioticii peirceene și al sistemelor anticipative. Studiul său despre scenografie din volumul colectiv «Teatrul românesc contemporan. 1944–1974» este principala lucrare de referință pe care o discută autorul în capitolul I.

58 Mihai Nadin — Mihai Nadin (n. (vezi pagina 150)

obiectul cercetat, și desigur, fără a avea pretenția de a fi găsit înțelegerea unică, absolută a acestuia.

Chiar de la bun început vom porni de la una din afirmațiile făcute de Mihai Nadin care ne permite abordarea metodologică fără prea multe digresiuni: Iată afirmația: „Reorganizarea mișcării teatrale în perioada de după 1944 a presupus investiții deosebite (nu numai materiale), cum și instaurarea unui climat favorabil unei arte menite să îndeplinească scopuri noi. Trebuie observat, din această perspectivă, că începând cu arhitectura sălii de spectacol și continuând cu scenografia (dar neoprindu-ne aici) ne aflăm în fața unor chestiuni de politică teatrală, și nu de tehnică sau arhitectură pur și simplu. Partea cea mai conservatoare în teatru este tocmai *structura locului scenic,* adică cea care determină scenografia.

În momentul istoric la care ne referim, scena se prezintă, prin datele ei, ca expresie a unui ideal estetic anacronic, distanța pe care o impunea față de sală, iluzia pe care o propunea ca axiomă a reprezentărilor sale, limitarea de tip ilustrativ pe care o accepta, toate marcând o stare de *criză* în raport cu ceea ce, în planul vieții sociale, se înfățișa ca ideal de comuniune, de solidaritate, de elan romantic și mai ales de adevăr. Momentul trebuie bine înțeles, cu datele sale specifice, adică în evoluția organică a unor evenimente, dar și în considerarea ansamblului de influențe exterioare...”

Acestei perioade, mai bine-zis primului deceniu, îi corespund decorurile pictate și decorurile numite, în bună măsură justificat, *ilustrative.* Întrebarea, căreia nu i-am

[19 (10)]

găsit nicăieri răspuns, și anume: ilustrarea cui, ilustrare la ce anume este decorul (scenografia) în această perioadă? — ni se pare a merita o încercare de răspuns, prin care credem că este cu putință o definire a artei scenografice românești pe întreaga perioadă de aproape 4 decenii.

Problema de bază a perioadei amintite era *instituționalizarea* noii structuri politice; situație în care scopul politic imediat trebuia să fie persuasiunea, convingerea unei cât mai mari proporții din corpul social asupra validității și necesității noii structuri politice. Persuasiunea ca o formă de realizare a unui curent de opinii favorabile și a unui val de adeziune la multe instituții, presupune din capul locului, existența unei alternative, a unei alegeri în fața insului social.

Sociologic și politic, acest mecanism nu era cu putință de adoptat, întrucât el presupune opțiunea între două instituții — forme politice, întrucâtva autonome față de structura economică. Or, noua structură politică necesita însăși schimbarea de structură economică generatoare de instituții; prima etapă a noii societăți fiind cucerirea puterii politice și mai apoi schimbarea structurii economice în conformitate cu metodele, scopul și rezultatul dorit de această nouă orânduire. Așadar nu persuasiunea a fost scopul imediat ci instituționalizarea noii structuri politice.

Într-o atare situație s-a impus, atât prin condițiile politice concrete cât și datorită „ansamblului de influențe exterioare”, o identificare între artă și politică prin *transferarea Retoricii din domeniul Politicii în domeniul Artei*. Problema pusă de activitatea politică era realizarea practică, concretizarea noii Idei din care s-a născut orânduirea socialistă. Politica nu-și putea realiza obiectivele (schimbarea structurii economice) prin mijloace retorice, deci prin verbalitate argumentativă, ci prin acțiuni concrete și imperative. Arta, în general și arta teatrală în special, în noua sa calitate, de auxiliar, trebuia să preia atribuțiile Retoricii — a argumentației și a persuasiunii prin cuvânt și imagine.

Problema concretă și de fond a artelor din deceniul „obsedant”[59] era aceea de a propune și de a instaura în

[20 (11)]

componența socială (public) imagini verosimile ale Ideii politice; acele imagini propuse erau însă imitații ale Ideii; căci realitatea socială conținea, în ordine cantitativă, prea puține corespondențe cu Ideea. Tipul omului nou, spre exemplu, era posibil de dedus și realizat în plan artistic, dintr-un număr restrâns de persoane, și ca atare nu era o generalitate socială reală ci o generalizare necesară și care, din punct de vedere politic, trebuia instituită.

Ca atare, literatura și arta construiau imaginare structuri comportamentale și atitudinale cărora necesitățile de ordin tactic și strategiile noii Idei politice le asigurau verosimilitatea. Verosimilul[60] imaginii artistice nu era efect al persuasiunii, nu se năștea din răspunsul la necesitățile convingerii, ci, efectiv, din necesitățile direct politice. „Se afirmă, repetând și aici o apodicție[61] a „Retoricii”, că verosimilul nu este în esență altceva decât adevărul tot așa cum entimema[6263] nu este substanțial diferită de silogism”. Verosimilul — considerat drept calitate necesară oricărui discurs spre a fi convingător — nu era statuat, în primul deceniu de socialism, după criteriul corespondenței dintre elementele unei opere și realitate — căci realitatea socială către care se adresa opera era ea însăși în plin proces de transformare — ci devenise o calitate atribuită lucrării artistice după măsura în care ea realiza imitația Ideii. Întrucât Ideea era adevărată, era Adevărul, orice imagine, orice alcătuire care viza Ideea, era considerată drept verosimilă, adeveribilă, deci adevărată. Într-adevăr problema artei era aceea de a găsi formule prin care realitatea socială să poată imita Ideea; imaginile retorice ale artei din acea perioadă nu erau însă indiferente față de realitatea socială; căci ele se configurau ca verosimilități numai în

59 sursa: Expresia «obsedantul deceniu» (anii 1950, ai stalinismului românesc: colectivizare, procese politice, realism socialist) a fost pusă în circulație de romancierul **Marin Preda** (1922–1980) și a devenit numele unei întregi literaturi de revizuire a acelor ani.

60 *apodicție* (din gr. *apodeiktikos*, „demonstrativ”) — afirmație cu valoare de adevăr necesar, demonstrat; aici: o teză socotită de la sine înțeleasă.

61 Corect: *entimemă* (gr. *enthymēma*) — la Aristotel, silogismul retoricii, care pleacă de la premise doar verosimile; în logica școlară, silogism prescurtat, cu o premisă subînțeleasă. (vezi pagina 146)

62 Verosimilul — Ce pare adevărat. (vezi pagina 159)

63 entimema — Gr. (vezi pagina 146)

măsura în care încriminau acea fracție socială care se opunea sau care nu înlesnea instituționalizarea noii Idei politice, a noii orânduiri sociale.

Din punct de vedere estetic, manifestările, lucrările artistice țînteau, în intenția lor, să descopere și să exalte în public, în spectator, reacții sentimentale favorizatoare procesului de instituționalizare, și să ridice aceste reacții la rangul de caracteristică dominantă a societății.

Retorica[64] artei din acel deceniu nu admitea contrarăspuns, nu ținea seama de disponibilitățile elective ale[65]

[21 (12)]

publicului — înseși aceste disponibilități trebuiau modificate — ci impunea *forme idealizante* de apartenență la noua Idee; adoptarea — prin imitație — de către public a acestor forme însemna acceptarea tuturor mijloacelor de instituționalizare a noii Idei politice; adoptarea avea un rezultat politic practic; încriminarea tuturor segmentelor sociale și a tuturor manifestărilor care contraveneau procesului de instaurare a noii orânduiri sociale.

Așadar, producțiile literare și artistice ale deceniului ’50—’60 formulau și transcriau — prin mijloacele sale figurative — discursul demonstrativ al acțiunii, al practicii politice. Idealitatea era considerată o realitate obligatoriu-posibilă; finalitatea artei — teoretic — era realizarea imediată a identității dintre Idealitate și Realitate; practic — propunând acele forme de apartenență la Idee, trebuia să le instituționalizeze ca fiind forme ideale, deci unice și adevărate.

Este vădit că, prin subiectele predilecte, literatura dramatică a epocii imagina, „compunea” prezențe umane din decupaje comportamentale asamblate în conformitate cu *virtualele* necesități coborâte din idealitatea a cărei realizare concretă era îndârjit visată cu ochii deschiși și pumnii strânși. Aceste prezențe umane reprezentau standardul ideal al realizării concrete a noii idei politice; ele coborau din proiecția mintală și trebuiau verosimilizate, socializate; *și aceasta nu se putea realiza decât prin prezența lor într-un decor care calchia paroxistic concretul.* Verosimilizarea, socializarea necesitau iluzia realității pe scenă: aceasta este într-adevăr axioma oricărei reprezentări artistice care primește transferul Retoricii, din domeniul Politicii, în domeniul său.

În realizarea scenografiei orice meditație asupra spațiului scenic și a problemelor de figurare scenografică ar fi adus cu sine o suită de modificări în

64 Retorica — Pentru autor, cheia scenografiei din „deceniul obsedant”: „transferarea Retoricii din domeniul Politicii în domeniul Artei” — arta trebuia să argumenteze și să convingă în locul politicii, de unde decorul-iluzie care „calchia… (vezi pagina 154)

65 sursa: **Aristotel, *Retorica*** (sec. IV î.Hr.) — tratatul despre arta persuasiunii; acolo entimema e definită drept silogismul retoricii, construit pe premise verosimile (*eikota*) și pe semne, iar verosimilul e ceea ce se întâmplă de cele mai multe ori. Citatul din ghilimele (tradus, fără sursă) nu e din Aristotel, ci dintr-un comentator modern al teoriei verosimilului; pare a fi din numărul 11 (1968) al revistei franceze *Communications*, consacrat verosimilului (Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Julia Kristeva). [Aristotel — Ῥητορικὴ (Rhetorica), textul grec ed. W. D. Ross (OCT 1959), Perseus / Scaife, grc]

reprezentarea realității concrete; ceea ce nu putea fi acceptat căci îngreuna adoptarea (ca realitate posibilă) a tipului de comportament considerat ideal. Un decor care decupează „realist” o așchie de realitate nu perturbă procesul de verosimilizare, ba mai mult, se dovedește a fi singura „tehnică” a acestui proces. Faptul este, azi, concludent: dacă

[22 (13)]

necesitățile politice erau, indiscutabil, reale, ideala atitudine pozitivă care era consfințită prin reprezentația teatrală era, față de aceste necesități, o virtualitate. „Prin scenografie — scrie Mihai Nadin[66] — luăm cunoștință... de constrângerile estetice (și nu numai estetice) prin care a trecut teatrul”.

Decorurile producțiilor dramatice din deceniul comentat sunt considerate ilustrative. *Într-adevăr, ceea ce se urmărea prin acea scenografie era ilustrarea: dar nu a realității, ci a idealității:* prin decalcul ansamblului de obiecte concrete, civile, publice, în acele scenografii se urmărea ilustrarea faptului că Idealitatea noii lumi care se construia, are sorți de a deveni o realitate socială, concretă, chiar în „peisajul” cotidian al acelui moment istoric, deci imediat, fără nici o zăbavă sau vreo altă intervenție pregătitoare.

Iată deci că scenografiei i se cerea nu numai să reproducă concretul obiectual ci să-l și modifice astfel încât Idealitatea, ilustrată dramatic prin acele *personaje — formă idealizantă* să apară drept o intervenție aclamată de „peisaj” și deci naturalizată prin necesitate. Decorurile spectacolelor teatrale din această perioadă sunt ilustrative tocmai prin faptul că lor li se încredința rolul de *argument formal* în discursul retoric al acțiunii și conflictului dramaturgic: decorul-iluzie trebuia să funcționeze „trompe l’oeil[67]”[68] și foarte demonstrativ, întocmai ca o realitate nedesmințită. Față de această imperioasă cerință — adresată spectacolului teatral — de a fi argument al retoricii, scenografia perioadei de care ne ocupăm poate fi considerată pe drept cuvânt statică.

Este necesară o enumerare a elementelor utilizate de scenografii: scena (cutia) italiană; peisajul pictat (cortina de fundal); perdelele — perete circular de perdele, vălul, drapajul lateral, reconstituirea arhitecturală a interiorului — pereți, uși, ferestre, plafon, utilajul tehnic al habitatului; aceste construcții erau „teatralizate”, convenționalizate scenic prin câte o draperie care se bucla fastuos spre fundul scenei, sau între obiectele civile concrete, aflate în scenă, și fundalul pictat[69]. Un spectacol însemna succesiunea unor tablouri „vivante”[70], altminteri imobile (Sperăm că un fapt e limpede: nu acest imobilism

66 sursa: Din studiul lui **Mihai Nadin** «Scenografia — de la condiția ilustrativă la funcționalitatea regiei locului de joc» (vezi notele de la p. 9).

67 *trompe-l’œil* — „înșală-ochiul” (fr.): pictură care creează iluzia perfectă a realității tridimensionale (perspective, arhitecturi, obiecte pictate «ca adevărate»); în scenografie, decorul pictat iluzionist. (vezi pagina 159)

68 trompe l’oeil — Trompe-l’œil (fr., „înșală ochiul”): pictură iluzionistă care dă impresia volumului și a realității. (vezi pagina 159)

69 *tableaux vivants* — „tablouri vii” (fr.): grupuri de actori care, nemișcați, reconstituie o pictură sau o scenă; aici: spectacolul ca succesiune de imagini statice.

70 fundalul pictat — Pânza din fundul scenei, pictată iluzionist („cortina de fundal”). (vezi pagina 147)

[23 (14)]

ne-a determinat să considerăm scenografia acestei epoci drept statică).

Desigur staticismul poate fi explicat și prin precaritatea utilajelor scenice moștenite din trecutul regim, dar explicația aceasta este valabilă doar parțial: valoarea spectacolelor — și a decorurilor — din ultimii 20 ani nu se datorează în principal sporului de tehnicitate pe care scenele teatrelor românești, de altminteri, l-au cunoscut din plin. Multe spectacole, nenumărate scenografii de certă valoare utilizează cu maximă economicitate aparatura tehnică, străduindu-se să nu abuzeze de posibilele jonglerii tehnice îngăduite de instrumentația consistent îmbunătățită a scenelor.

Am sugerat pe parcurs că nici dramaturgia românească, contemporană epocii, nu înlesnea depășirea *staticismului,* căci și ea, ca și scenografia, se străduia să-și formuleze o estetică proprie, un mănunchi de principii estetice care să se poată numi astfel fără a contrazice și fără a altera principiile politice pe care era datoare să le conțină și să le instituționalizeze în public.

La nivelul fenomenului teatral românesc, depășirea acestui staticism a putut fi realizată în principal prin abordarea repertorială a dramaturgiei clasice și universale. Și, nota bene[7172], ieșirea din criză s-a petrecut simultan pe două paliere ale spectacolului — regie și scenografie. De ce a fost necesară irumperea din stagnare prin aceste două activități în esență disjuncte, vom avea prilejul să arătăm ceva mai încolo.

Cert este că însăși depășirea crizei în teatrul românesc este efect incontestabil al evoluției structurii social-politice proprie epocii.

Transformările social-politice au dus la abolirea elementarelor raționamente formale și cantitatizante și la instaurarea demersului spre calitativ; efectul direct a fost necesitatea reconsiderării clasicilor, necesitatea recitirii și a interpretării lor prin prisma noii rațiuni filosofice: artei teatrale îi revenea sarcina nu de a emite supoziții estetizante ci de a transforma literatura dramatică clasică și universală într-un bun și într-un argument al noii societăți. (Clasicii = latență militantă, aceasta este deviza oricărui reviriment în cultură).

[24 (15)]

Or această transformare era posibilă prin schimbarea rutei: spectacolul trebuia să renunțe la a mai fi argumentul formal al retoricii faptelor politice — funcția aceasta devenise de-acum superfluă — și să pornească la acțiunea de recuperare ideologică a dramaturgiei clasice și universale. Operație extrem de dificilă, care-și propusese ca finalitate instituirea unei noi înțelegeri a uriașului stoc de creații dramatice (Și această nouă înțelegere trebuia să aparțină nu numai celor ce practicau arta teatrală dar și publicului).

Ceea ce nu era cu putință decât prin revirimentul limbajelor specifice atât artei interpretative — regia — cât și a uneia din artele spațiului — scenografia.

Ceea ce fusese considerat un potențial contravenient față de intenționalitatea noii orânduiri sociale — meditația asupra spațiilor scenei și

71 *nota bene* — „notează bine”, „ia aminte” (lat.): formulă de atragere a atenției. (vezi pagina 151)
72 nota bene — Lat., „ia aminte”, „notează bine” (p. (vezi pagina 151)

asupra schemelor figurative — se dovedea, de astă dată, un necesar aliat al procesului de considerare: căci „realitatea” operei dramatice nu putea fi transformată, schimbată (opera literară este un dat care supraviețuiește prin integritatea sa invulnerabilă) ea trebuia *integrată* noii viziuni filosofice și politice aplicându-i-se stratagema re-valorizării ei în conformitate cu noile tipuri de asociere a ideilor și cu noile valori morale ale societății.

Fapt care se putea realiza numai prin reconsiderarea tuturor câștigurilor artistice de până în momentul instaurării noii orânduiri social-politice. Conștiința politică a epocii a făcut distincția între ceea ce se numește *mesajul* operei și *tehnicile procedurale,* între conținut și formă, iar creația teatrală, începând cu prima jumătate a deceniului 7, prin valorile ei artistice, a reușit în mod implicit să demonstreze că nu materialul figurativ determină valoarea ideologică a operei ci că *sistemele de cauzalitate* (care stau la baza asamblării materialului) conferă sens și semnificație, și astfel intervenția selectivă trebuie să opereze asupra acestui agregat intern al interpretării și nu asupra materialului vehiculat de spectacol.

„Sistemul de cauzalitate” exprimă optica filozofică, ideologia noii societăți; numai în felul acesta se poate explica faptul că noul tip de societate, opusă fundamental societății burgheze, poate să răsfrângă noile ei valori și comportamente, atât de distincte față de cele ale societății

[25 (16)]

anterioare, tocmai cu ajutorul aceluiași fond comun de mijloace artistice, semne și procedee tehnice (cutia italiană[73], individualizarea personajului, prin costume, mască[74], scenă turnantă, arenă, cinetismul decorului etc. sunt câștiguri ale artei universale, fac parte din „inventarul” oricărei expresii artistice, și nu poartă, fiecare în parte, semnul apartenenței ideologice), fond care nu numai că nu dispare, dar se și îmbogățește. În geneza și dezvoltarea acestor sisteme de cauzalitate, semnele, — elemente ale exprimării artistice — nu pot fi despărțite de conținuturi.

Mihai Nadin afirmă în studiul citat[75]: „Momentul reteatralizării[76] nu a fost unul cu necesitate al scenografiei, dar a presupus-o” (op. cit.[77] pag. 170).

Încă din primele pagini ale acestei expuneri, ne-am îngrijit să contrazicem argumentat o asemenea afirmație.

---

73 cutia italiană — „Scena italiană” (fr. (vezi pagina 143)

74 mască — Pentru autor, „un decor condensat, redus la suprafața feței interpretului”; în spectacolul cu măști coexistă doar două dintre cele trei spații, cel intențional și cel constituit (p. (vezi pagina 149)

75 *op. cit.* (lat. *opere citato*) — „în lucrarea citată”.

76 sursa: Din studiul lui **Mihai Nadin** din volumul «Teatrul românesc contemporan. 1944–1974» (vezi notele de la p. 9).

77 sursa: «Reteatralizarea» — termen pus în circulație în 1956 de Radu Stanca și Liviu Ciulei, în eseuri despre regie și scenografie: reîntoarcerea teatrului la mijloacele lui specifice (convenție, joc, metaforă scenică) după deceniul realismului socialist ilustrativ; vezi și glosarul.

Stadiul metaforei scenice, de care regia românească își leagă revirimentul său, se poate demonstra azi că a fost mai degrabă o soluție tactică în efortul de redobândire a libertăților de exprimare atât de necesare reinterpretării clasicilor prin prisma noii rațiuni filozofice și mai puțin o victorie a unor viziuni regizorale (stricto-sensu[78]). (Este îndoielnic faptul că ar fi fost posibilă reteatralizarea teatrului fără metafora scenică!)

Sperăm să nu trezim reacții de violentă indignare afirmând că viziunea regizorală[79] este de fapt o *înțelegere, o optică politică* asupra personajelor și a acțiunilor, conflictului dintre ele — considerând grupul de personaje drept grup social, eșantion, mostră reprezentativă extrasă din universul uman. Regizorul aplică judecăți politice pe două paliere: pe de o parte asupra epocii, istoriei căreia i-a fost contemporan dramaturgul, pe de altă parte confruntă conflictele din text cu propria sa contemporaneitate. Primului palier îi corespunde ceea ce am numit interpretarea, în conformitate cu rațiunea filosofică a epocii noastre, a universului uman și social din text; cel de al doilea palier îi oferă regizorului posibilitatea afirmării propriilor sale judecăți despre epoca sa și deci conturarea propriei sale atitudini.

Raportarea acestor două nivele de judecăți la claviatura de procedee și mijloace artistice de exprimare a judecăților

[26 (17)]

pune în evidență ideologia artistică a regizorului. Ca atare nu putem confunda înțelegerea, interpretarea politică a relațiilor (sensul adevărat — după opinia noastră — a viziunii regizorale) cu transcrierea plastică, echivalarea în plan vizual a ceea ce se petrece în textul dramatic. Mai înainte am citat un exemplu: „Richard al II-lea”, în regia lui Jean Vilar[80]: este o mostră de înțelegere și interpretare politică realizată și comunicată public prin mijloace iconice[81]. Spectacolul românesc — considerat de majoritatea comentatorilor și teoreticienilor ca moment funciar în evoluția artei noastre teatrale — și anume „Cum vă place” al lui Liviu Ciulei[82] este exemplul autohton de exprimare iconică a viziunii regizorale.

(Comentariile care au urmat acestui spectacol și prin care au fost confruntate judecățile aplicate de regizor realității textului cu cele aplicate realității căreia i se adresa spectacolul au pus, încă de pe atunci, în lumină, ideologia artistică a lui Liviu Ciulei. Dar acest spectacol de excepție este el însuși una din excepțiile care se sustrag generalităților care definesc evoluția globală a artei noastre teatrale).

78 Corect: *stricto sensu* — „în sens strict”, „în sensul restrâns al cuvântului” (lat.). (vezi pagina 158)

79 viziunea regizorală — Pentru autor, „o înțelegere, o optică politică asupra personajelor și a acțiunilor”, judecăți aplicate atât epocii dramaturgului, cât și contemporaneității regizorului (p. (vezi pagina 159)

80 sursa: Vezi nota de la p. 7 (Avignon, 1947).

81 sursa: Teatrul Municipal (Bulandra), premiera 24 iunie 1961; vezi nota de la p. 5.

82 mijloace iconice — Mijloace de expresie prin imagine (culoare, costum, compoziție vizuală): Vilar la Richard al II-lea și Ciulei la Cum vă place își exprimă viziunea regizorală iconic (p. (vezi pagina 150)

Spre deosebire de Vilar și Ciulei, Radu Penciulescu[83] în „Regele Lear”[84] și-a exprimat interpretarea politică asupra textului în principal prin mijloace aniconice[85].

Dar evenimentul cultural al acestui spectacol avea să se petreacă la o distanță în timp de aproape 10 ani față de perioada despre care Mihai Nadin pretinde a fi aparținut revirimentului regizoral românesc (Nu am văzut spectacolul cu „Brigada I-a de cavalerie”[86] în regia lui Penciulescu — căci acesta este spectacolul despre care s-a scris (revista Teatrul 1961/12) că este argumentul esteticii reteatralizării).

Oare își poate îngădui cineva să conteste locul regiei în teatrul românesc și uriașul salt pe care l-a făcut în decurs de numai câțiva ani? Desigur, nu. Și nici nu am urmărit să insinuăm o atare denigratoare opinie.

Distincția — operată cu brutalitate, probabil — între viziunea regizorală și viziunea scenică (așa poate fi numită operația de transcriere în plan vizual a ceea ce se întâmplă în text) nu încearcă să nege rolul regiei și al regizorului ci să restabilească ponderea și importanța scenografiei.

[27 (18)]

Reamintim o afirmație citată anterior: regizorul imaginează dar încă nu vede. Metafora scenică este un mod de a face vizibilă orice imaginare. Metafora scenică nu se poate realiza decât prin relația: actor-obiect aflat pe scenă, deci relația actor-decor, în care unul i se substituie celuilalt, dând naștere unei „infra-relații”, unui nou raport între acele relații stabilizate textual. Cu alte cuvinte relațiile stabilizate de text se desfășoară în funcție de ulterioarele modificări produse prin substituiri, suprimări, transformări, augmentări etc. ale unora din componentele celor două categorii de elemente vizibile: actori, obiecte (decor). Metafora scenică este un comentariu rostit simultan cu desfășurarea conflictului scris.

Nu reiese nimic peiorativ sau minimalizator din descrierea — fie ea și sumară — a creației regizorale numită viziune scenică. Rămâne doar de

---

83 sursa: **Radu Penciulescu** (25 mai 1930, București – 22 martie 2019, Stockholm) — regizor și pedagog; absolvent al I.A.T.C. (1955), prim-regizor la Oradea (1955–1959), fondator și primul director al Teatrului Mic din București (1964–1969), profesor de regie la I.A.T.C.; a plecat din țară în 1973 și a predat apoi în Suedia (Stockholm, Malmö). Teatrul său, sobru, «de idei», cu scena goală și fără cortină, e opus de autor regiei «iconice» a lui Ciulei. — **«Regele Lear» de W. Shakespeare** (trad. Mihnea Gheorghiu), regia Radu Penciulescu, decoruri și costume Florica Mălureanu, muzica Mario Rellini, Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București, premiera 30 octombrie 1970; cu George Constantin (Lear), Silvia Popovici (Goneril), Eliza Plopeanu (Regan), Valeria Seciu (Cordelia), Ovidiu Iuliu Moldovan (Oswald). Spectacol fără cortină, cu actorii tineri în blugi și mașinăria scenei la vedere, a stârnit o adevărată furtună de cronici pro și contra (dezbaterea din «România literară», decembrie 1970). «Mișcarea melifluă a lui Oswald și a fiicelor lui Lear» trimite la jocul lui Ovidiu Iuliu Moldovan, al Silviei Popovici și al Elizei Plopeanu. [William Shakespeare — King Lear (c. 1605–1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1532, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

84 mijloace aniconice — Mijloace care nu lucrează prin imagine figurativă, ci prin mișcare, relație, scena goală: așa își exprimă Radu Penciulescu interpretarea în Regele Lear (p. (vezi pagina 150)

85 Radu Penciulescu — Radu Penciulescu (1930–2019) — regizor, întemeietorul Teatrului Mic din București; Regele Lear (Teatrul Național, 1970) își exprimă interpretarea prin „mijloace aniconice” (p. (vezi pagina 153)

86 sursa: **«Brigada I de cavalerie»** de Vsevolod Vișnevski (1900–1951), regia Radu Penciulescu, Teatrul Mic din București, premiera 24 decembrie 1959 — spectacol de grup, «plin de energie, cu patetism sobru», cu care Penciulescu s-a impus în București.

constatat că aceasta se realizează *dependent* de scenografie, adică prin intermediul mijloacelor scenografice de figurare și reprezentare.

Această afirmație marchează un principiu, o generalitate de la care marile creații regizorale au făcut strălucite și faimoase excepții: spectacolul lui David Esrig[87] cu „Nepotul lui Rameau”[88] — un spectacol despre care nu am ostenit niciodată să-l socotesc o capodoperă — este cazul în care translația în plan vizual a tot ce se petrece în text (viziune scenică, am zis noi) este exprimarea judecăților emise în cele două paliere amintite. Iată motivul pentru care nu se poate face nici o apreciere valorică *exclusiv* asupra scenografiei din acest spectacol: fiecare gest al interpreților, fiecare mișcare, sunet sau glisare a oglinzilor (decorul ca atare) constituie însăși mesajul spectacolului. Acest spectacol constituie singurul „obiect” de cercetare pe care distanțarea prin timp nu-l mumifică până la conturul unor premize teoretice. „Nepotul lui Rameau” este spectacolul unei viziuni regizorale datorate scenografiei. Iar decorul lui Ion Popescu Udrișteste[89] este, după opinia noastră, unicul caz de scenografie aptă să genereze o viziune regizorală și să se confunde cu ea.

Așadar, reanalizând cele două expresii considerate drept marcaje ale etapelor în evoluția artei teatrale românești,

[28 (19)]

și anume: reteatralizare[90] și metaforă scenică[91], nu e greu de observat că reteatralizarea poate fi socotită *tendința* iar metafora scenică — *mijlocul de realizare* a acesteia.

Reamintim că momentul de vârf și totodată final al disputei în legătură cu hegemonia regiei îl marchează disputa în jurul spectacolului cu „Regele Lear”. Începutul autonomizării până la suveranitate a regiei este imposibil de dibuit în altă etapă decât aceea a *metaforei scenice.* Să ne explicăm.

Una din soluțiile frecvente de rezolvare a decorului era cortina pictată, fundalul pictat în fața căruia se „aranjau” *obiectele cu care actorul intra în*

87 sursa: **David Esrig** (n. 23 septembrie 1935, Haifa) — regizor de teatru, absolvent al I.A.T.C. din București (1956), regizor la Teatrul de Comedie («Capul de rățoi», 1966), stabilit apoi în Germania, unde a întemeiat în 1995 Academia Athanor de arte ale spectacolului (Burghausen, mutată la Passau în 2014). — **«Nepotul lui Rameau» de Denis Diderot**, regia David Esrig, scenografia Ion Popescu-Udrișteste, cu Gheorghe Dinică și Marin Moraru; spectacolul, pregătit timp de peste doi ani la Teatrul de Comedie, a avut premiera la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” la 12 mai 1968 (echipa s-a mutat acolo în faza finală a repetițiilor) și s-a jucat aproximativ doisprezece ani. Decorul, cu oglinzi glisante și un spațiu pe mai multe niveluri, ștergea granița dintre realitate și iluzie. Dialogul filozofic al lui **Denis Diderot** (1713–1784), *Le Neveu de Rameau*, scris în anii 1760–1770, a fost publicat abia postum (în traducerea germană a lui Goethe, 1805). [Denis Diderot — Le Neveu de Rameau (publ. postum), fr.wikisource (ed. Asselineau 1862 și Assézat 1875), fr]



88 sursa: **Ion Popescu-Udrișteste** (n. 1929) — pictor și scenograf, format la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București sub îndrumarea lui Toni Gheorghiu; scenograful de casă al Teatrului de Comedie din București și profesor la Universitatea Națională de Arte; colaboratorul principal al lui David Esrig («Capul de rățoi», 1966; «Nepotul lui Rameau», 1968). [Denis Diderot — Le Neveu de Rameau (publ. postum), fr.wikisource (ed. Asselineau 1862 și Assézat 1875), fr]

89 David Esrig — David Esrig (n. (vezi pagina 144)

90 metaforă scenică — Concept pus în circulație după război de Radu Stanca (p. (vezi pagina 149)

91 reteatralizare — Numele mișcării de înnoire a teatrului românesc de după realismul socialist. (vezi pagina 153)

contact direct. Punerea în scenă a unui text înseamnă punerea în relație a elementelor vizibile în scenă — acest lucru l-am mai spus; ceea ce pare mai greu de sesizat este că transcrierea, translarea textului în plan vizual, precum și comentariul rostit simultan cu desfășurarea acțiunii „scrise” în text nu putea fi realizat „teatral” de către un regizor, în acel moment, decât prin folosirea procedeelor artistice proprii celui mai apropiat „obiect” aflat în scenă: *fundalul pictat.* Or, acel fundal pictat, „trompe l’oeil”[92] sau altcumva, era în esență o *pictură!* (Și era singura cale de a opune *„esteticii trăirii* posibilitatea unei *estetici a reprezentării*” — după cum observă Mihai Nadin[93]).

Or, conceptul „metaforă scenică”, lansat postbelic de către Radu Stanca[9495], reprezintă soluția vizuală practicată atunci de regizori: spectacolul fiind o succesiune de imagini, acele imagini considerate „cheie” în spectacol erau compuse după legile picturii: scena italiană era un ecran pe care regizorii „pictau” gesturi, relații, situații. Imaginea „picturală” dura puțin, (metaforele erau perisabile) căci pictura este o artă a spațiului, a simultaneității și nu a duratei și succesiunii. Pe „ecranul” scenei italiene se desfășurau suite, mai ample sau mai restrânse, de astfel de picturale imagini-metaforă.

Perioada în care s-a practicat o „mise en scène”[96] picturală a lansat (sau a re-lansat) și o expresie consacrată: *scenoplastica.* E limpede: decorul era considerat obiect pictural, spațiu pictat etc.; scenograful era numit adesea decorator[97], iar problemele iscate de acești decoratori și viziunile lor picturale se apropiau de reprezentația teatrală

[29 (20)]

doar prin ușa care dă în anticamera tuturor artelor și pe care științele contemporane au aplicat titulatura: psihologia percepției. În clipa în care a fost formulată întrebarea „ce trebuie să înțelegem, în teatru, prin culoarea funcțională?” au dispărut și problemele strict picturale din agenda scenografilor.

Căci într-adevăr, toate elementele aflate în scenă (inclusiv culoarea) sunt semne într-o scriitură care comunică spectatorului o semnificație.

Metafora scenică este deci „etapa” de tranziție între mijloacele de exprimare artistică, de simbolizare, semnificare proprii picturii și basoreliefului și mijloacele cinematice — proprii teatrului și filmului.

---

92 *trompe-l’œil* — „înșală-ochiul” (fr.): decor pictat iluzionist; vezi nota de la p. 13. (vezi pagina 159)

93 sursa: Din studiul lui **Mihai Nadin** despre scenografie (vezi notele de la p. 9).

94 sursa: **Radu Stanca** (5 martie 1920, Sebeș – 26 decembrie 1962, Cluj) — poet, dramaturg, regizor și teoretician de teatru, membru al Cercului Literar de la Sibiu; regizor la Teatrul de Stat din Sibiu, care îi poartă azi numele. În 1956 a lansat, împreună cu Liviu Ciulei, dezbaterea despre «reteatralizarea» teatrului.

95 Radu Stanca — Radu Stanca (1920–1962) — poet, dramaturg, regizor și teoretician de teatru, membru al Cercului Literar de la Sibiu; a lansat conceptul de „metaforă scenică” (p. (vezi pagina 153)

96 *mise en scène* — „punere în scenă” (fr.); vezi nota de la p. 2. Aici: o regie concepută ca suită de tablouri picturale. (vezi pagina 150)

97 decorator — Numele vechi al scenografului, din vremea decorului pictat; problemele acestor „decoratori” țineau de pictură și de psihologia percepției, nu de reprezentația teatrală (p. (vezi pagina 145)

Abia prin practicarea cinetismului (Liviu Ciulei — „Cum vă place”) se poate vorbi de „decor funcțional[98]”. *Metafora scenică* a fost cea care — prin eșecul ei, raportat la durată — *a dus la dispariția decorului pictat* (pictura de fundal) *și totodată a accelerat demersul către autonomia și hegemonia regiei.*

Căci ineficiența — prin relativa lor incompatibilitate — a mijloacelor picturale în punerea în scenă a deschis drumul către căutarea mijloacelor *aniconice* de exprimare regizorală.

Cu părere de rău am constatat că — în studiul lui Mihai Nadin[99] — acea a treia etapă în care s-ar fi produs *un salt calitativ spre funcționalitate a decorului,* nu este în nici un fel marcată cronologic. Nu respingem credința că în evoluția scenografiei, ca dealtfel a oricărei arte, acționează treimea dialectică, teză — antiteză — sinteză[100]; dar, tot dialectic, și de data aceasta, evoluția reală a scenografiei răstoarnă voința-de-a-pune-ordine-în-concret. (La nedumerirea produsă de absența precizării măcar a deceniului în care s-a produs saltul calitativ spre funcționalitate, se adaogă o alta: ne întrebăm ce alt salt s-ar mai putea produce după cel amintit? Căci, așa stând lucrurile, nu ne rămâne decât să spunem că scenografia românească și-a încheiat socotelile în chestiunea evoluției și dezvoltării; după atingerea funcționalității nu-i mai rămâne altă soluție decât dizolvarea în eternitate! Or, din concluziile finale ale studiului citat rezultă că Mihai Nadin privește scenografia ca pe o artă care are tot drumul deschis înainte!)

[30 (21)]

Crucialul spectacol „Cum vă place” al lui Liviu Ciulei — despre care Mihai Nadin afirmă[101] că deschide „...etapa calitativ nouă a evoluției teatrului contemporan românesc...” — provoacă, de fapt, un salt *numai* în scenografia spectacolelor puse în „cutia italiană”.

Iar acest salt poate fi socotit mai degrabă cantitativ sau, în cel mai bun caz, o extindere a limbajului îmbunătățit calitativ, întrucât valoarea de ansamblu a acestui spectacol (deci și a scenografiei) a permis expansiunea numerică a tentativelor de *utilizare operantă* — în scenografie — a elementelor vizuale din celelalte arte ale spațiului (pictură, basorelief[102] etc); adică de utilizare a tuturor componentelor artistice care puteau fi adecvate cinetismului și convenției teatrale — derulare, succesiune — și renunțarea la plastica statică, de „tablou”, practicată până atunci. Iată și explicată înțelegerea termenului de „cinetic” prin spectacolul lui Ciulei.

Personajele — prin costum — erau prezențe botticelliene. Dar cele 4 categorii de personaje se distingeau și prin 4 categorii de „conveniri” comportamentale, deci prin 4 nivele ale convenției sociale. Astfel că orice instantaneu fotografic luat din spectacol putea fi referit la imaginea epocii în

98 decor funcțional — Decorul care nu ilustrează, ci lucrează în spectacol. (vezi pagina 145)

99 sursa: Triada dialectică teză–antiteză–sinteză e atribuită de obicei lui Hegel, dar a fost formulată de **Johann Gottlieb Fichte** (1762–1814); Hegel însuși n-a folosit-o ca schemă.

100 sursa: Vezi notele de la p. 9.

101 sursa: Vezi notele de la p. 9.

102 basorelief — Sculptură în relief scăzut pe un fond plan. (vezi pagina 140)

care se confruntau personajele shakespeariene, fără ca în aceste imagini foto să poată fi identificată o pictură a lui Botticelli[103][104]. Așadar, regizorul-scenograf a „tradus” încremenirea de „poză” a personajelor celebrului pictor, în comportament și gestică curentă în epocă. În convenționalitatea pozărilor pictate regizorul a descoperit convenționalitatea societății. Aparent, procedeul seamănă cu animația, în esență este vorba de re-socializarea unei maniere de a statua instituția socială a epocii. În fiecare moment, „totul vorbește despre realitate, despre viață, însă realitatea, viața, ne apare mijlocită prin convenție” (L. Ciulei)[105]. Or, operația făcută de regizor, aceea de resocializare, de reconstituire prin convenții a instituției sociale de atunci, a părut criticilor o artificiozitate, întrucât criticii care încriminau spectacolul nu au sesizat faptul că orice moment al vieții sociale este marcat și exprimat prin convenții; altminteri disputa a demonstrat faptul că și ei, criticii, fuseseră „mânuiți” de acele convenții la fel precum contemporanii lui Botticelli:

[31 (22)]

„văzuseră” pe scenă mai multe lucruri decât erau de fapt prezente. Așadar: *cinetismul* este operația de reconvertire a unei imagini — picturale, de exemplu — în acea realitate care a generat imaginea și care a convins pe pictori, în cazul nostru, să o reprezinte plastic în acea „optică”, în care o vedem și azi pe pânză. „Cinetizarea” scenică a unor imagini mai apropiate de epoca noastră — de exemplu epoca Brecht[106] sau Maiakovski[107] — nu necesită atâtea complicate demersuri mintale. Intuiția și experiența individului sunt suficiente.

Bineînțeles că nu poate fi ignorat mai sus amintitul beneficiu adus teatrului românesc de acest spectacol; el a însemnat un uriaș câștig. Dar adevăratul efect al acestui spectacol este cu totul altul: el a produs o *ruptură,* invizibilă 7—8 ani, dar decisivă pentru teatrul românesc: renunțarea la teatrul iluziei scenice — la cutia italiană.

Amintim un singur element revitalizat de Ciulei în spectacol: acel proscenium-prelungit[108] spre public — reintroducere a teatrului elisabethan[109].

---

103 sursa: **Sandro Botticelli** (c. 1445–1510) — pictor florentin al Renașterii («Nașterea lui Venus», «Primăvara»); costumele Rosalindei și Celiei din «Cum vă place» al lui Ciulei trimiteau direct la figurile lui. [William Shakespeare — As You Like It (c. 1599), ediția Project Gutenberg (eBook #1523, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

104 sursa: Citat din Liviu Ciulei (vezi nota de la p. 5), fără indicarea sursei; în replica lui din «Teatrul» nr. 12/1961 («Critica în slujba textului sau demonstrație de critică?») Ciulei își apără tocmai «maniera metaforică», limbajul convențional al spectacolului «Cum vă place». [William Shakespeare — As You Like It (c. 1599), ediția Project Gutenberg (eBook #1523, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

105 Botticelli — Sandro Botticelli (c. (vezi pagina 141)

106 sursa: **Bertolt Brecht** (1898–1956) — dramaturg, regizor și teoretician german, întemeietorul teatrului epic și al «efectului de distanțare»; **Vladimir Maiakovski** (1893–1930) — poet și dramaturg rus futurist («Ploșnița», «Baia»), colaborator al lui Meyerhold.

107 Brecht — Bertolt Brecht (1898–1956) — dramaturg și teoretician german al teatrului epic; decorul de la Un om = un om (Dispariția lui Galy Gay) e analizat la p. (vezi pagina 141)

108 *proscenium* (lat., din gr. *proskēnion*, „partea dinaintea scenei”) — avanscena, porțiunea scenei dintre cortină și rampă; prelungit peste fosa orchestrei și primele rânduri, el apropie jocul de public, ca în teatrul elisabetan.

109 sursa: Teatrul Angliei din epoca Elisabetei I și a lui Iacob I (c. 1570–1640): Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson; scena lui era o platformă înaintată în mijlocul publicului (vezi nota de la p. 7).

Nu mai enumerăm spectacolele de mare valoare în care acest, nesesizat până acum, adaos a fost hotărâtor în configurarea viziunii scenice, realizate de regizori. Criticii de teatru au semnalat cu luciditate și acută competență toate virtuțile acelor spectacole. Cert este faptul că, odată produs, revirimentul scenei elisabethane a permis deschiderea spectacolului spre procesele sociale, spre realitate, într-un sens mai amplu.

Nu credem că mai este necesar să argumentăm sociologic și ideologic această afirmație. Ni se pare suficient apelul la „trăirile" cititorului acestor rânduri, avute în fața ecranului de film și în sala de spectacol, și compararea lor. Oricât ar fi de acut prezent subiectul cinematografic și de stângaci spectacolul de teatru, spectatorul tot va trăi senzația participării la „o lume de împrumut" la o lume aflată „dincolo de vitrină" după ieșirea din sala de proiecție, pe când după un spectacol teatral pe o astfel de scenă prelungită spre el, va avea cel puțin iluzia putinței de a fi putut interveni direct, nemijlocit în ceea ce se întâmplă pe scândura scenei.

Odată reîntâlniți cu expresia „participarea publicului" demonstrația alunecă pe un făgaș cunoscut și dezbătut de oamenii de teatru.

[32 (23)]

Iată deci efectul nebănuit pe care l-a avut „modesta" modificare a scenei de teatru făcută de Liviu Ciulei[110].

În mod dialectic, efortul de a ieși din scena italiană a fost repetat și de alți scenografi, printre care Paul Bortnovschi[111][112] și Dan Jitianu[113][114] pot fi socotiți capete de afiș și, în mod cu totul surprinzător, pe cu totul alte căi și revitalizând alte soluții scenografice verificate cultural și istoric.

(Dar despre una din aceste tentative vom vorbi pe larg în „Cele trei spații ale scenei").

Un alt eveniment scenografic care marchează ieșirea spectacolului din cutia italiană și în care poate fi azi deslușit noul parcurs al scenografiei și spectacolului de teatru este decorul lui Ion Popescu-Udrișteˢ[115] la „Capul de

110 sursa: Vezi nota de la p. 5.

111 sursa: **Paul Bortnovschi** (17 iulie 1922, Sinaia – 12 octombrie 2007, București) — arhitect și scenograf, unul dintre principalii creatori ai scenografiei românești postbelice; colaborator statornic al lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu și Radu Penciulescu, mai ales la Teatrul Bulandra («Copiii soarelui», 1961; «Nu sunt turnul Eiffel», 1966; «Livada de vișini», regia Pintilie, 1967); a scris și eseuri teoretice în revista «Teatrul» («Arhitectură, scenografie, teatru», 1965; «Obligația de a visa», 1966). Împreună cu Dan Jitianu a amenajat, la «Cazul Oppenheimer» (1966), o platformă de joc peste primele rânduri ale sălii de la Grădina Icoanei.

112 sursa: **Dan Jitianu** (7 martie 1940, Ploiești – 22 iulie 1994, București) — scenograf, arhitect și profesor (conferențiar la I.A.T.C. și la Institutul de Arte Plastice din București), autor a peste o sută de scenografii (1965–1994), colaborator al lui Liviu Ciulei, Valeriu Moisescu, Dan Micu, Olimpia Arghir; a lăsat și scrieri teoretice (postum: «Sinteza scenografică», Iași, Cronica, 2004).

113 Paul Bortnovschi — Paul Bortnovschi (1922–2007) — arhitect și scenograf, unul dintre creatorii scenografiei românești postbelice. (vezi pagina 152)

114 Dan Jitianu — Dan Jitianu (1940–1994) — scenograf, arhitect și profesor; după autor, scena centrală devine realitate prin decorul lui la Cazul Oppenheimer (p. (vezi pagina 144)

115 sursa: **«Capul de rățoi» de George Ciprian** (1883–1968; piesa, scrisă în 1938, e socotită un precursor românesc al teatrului absurdului), regia David Esrig, scenografia Ion Popescu-Udrișteˢ, Teatrul de Comedie din București, premiera aprilie 1966. Cronica lui Traian Șelmaru («Capul de rățoi, în optica de azi», «Teatrul», nr. 6/1966) descrie decorul: Popescu-Udrișteˢ «a înlocuit copacul în care cei patru își construiesc «castelul», cu o sferă imensă, cât scena, fără legătură cu pământul», astfel încât tot ce se petrece în sfera suspendată «capătă semnificaţia unui alt univers». Despre

rățoi”[116]: o sferă din plasă de sârmă armată cu 8 cercuri de metal așezate ca meridianele unui glob pământesc; înlăuntrul sferei — punți aeriene pe care „păşesc” actorii, — aceasta este descrierea decorului.

Fotografia acestui decor, aleasă cu admirabilă intuiție de Mihai Nadin[117] și tipărită într-un spațiu tipografic generos, înfățișează patru interpreți așezați de jur-împrejurul sferei suspendate: (în care se petrece înfruntarea dintre alte trei personaje, adică tocmai poziția spectatorilor față de „scena centrală” (sau scena „en rond”[118]).

Căci, într-adevăr, saltul calitativ adus de scenografie în teatrul românesc este „scena centrală”. Prefigurată de Liviu Ciulei, această noutate radicală în teatru și arta spectacolului avea să fie împlinită tot de acest om de teatru de valoare europeană care, în vremea directoratului său, a construit în sala din „Grădina Icoanei[119]”[120] o scenă centrală utilată complex și ingenios. Ecoul, spectaculos ca oportunitate și realizare tehnică, al acestei scene este sala mică a noului Teatru Național din București[121].

Dar „scena centrală” avea să devină o realitate concretă abia în 1969 prin decorul lui Dan Jitianu la „Cazul Oppenheimer” de Kipphardt[122][123]. Un decor peste care s-a trecut cu ușurință, poate din cauza stânjenelii, produse în receptarea spectacolului, de către noile convenții scenice și teatrale pe care le impune acest tip de scenă.

[33 (24)]

Argumentul definitiv în favoarea „Scenei centrale” avea să îl aducă în același an 1969, tot un decor instalat în cutie și anume „spațiul unic pentru teatrul lui Shakespeare” al lui Liviu Ciulei, scenografie utilizată, din păcate, într-un singur spectacol și anume „Macbeth”[124].

Popescu-Udrişte vezi nota de la p. 18.

116 Ion Popescu-Udrişte — Ion Popescu-Udrişte (n. (vezi pagina 148)

117 Corect: *en rond* — „în cerc” (fr.): scena înconjurată de public; vezi nota de la p. 3. (vezi pagina 146)

118 sursa: Vezi notele de la p. 9.

119 sursa: Sala Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” din strada Jean-Louis Calderon, lângă Grădina Icoanei, din București; Liviu Ciulei a fost directorul teatrului între 1963 și 1972.

120 sursa: Noua clădire a Teatrului Național din București (Bulevardul Nicolae Bălcescu), inaugurată în 1973, avea, pe lângă Sala Mare, o sală mică cu scena modulabilă, folosibilă și ca scenă centrală.

121 Grădina Icoanei — Prin metonimie, sala Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” din București (lângă Grădina Icoanei), în care Liviu Ciulei a construit o scenă centrală (p. (vezi pagina 147)

122 sursa: **«Cazul Oppenheimer» (In der Sache J. Robert Oppenheimer, 1964) de Heinar Kipphardt** — piesă documentară despre ancheta din 1954 împotriva fizicianului J. Robert Oppenheimer. Montarea românească: regia Cornel Todea, scenografia Dan Jitianu (cu Paul Bortnovschi), Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, sala din Grădina Icoanei, premiera 9 martie 1966 — prima scenografie a lui Jitianu: «o platformă de joc peste primele rânduri cu scaune din sală, iar pe scena italiană am amplasat gradene cu public», astfel încât spectatorii ședeau pe două laturi. Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc dă anul 1966; autorul scrie 1969. **Heinar Kipphardt** (1922–1982; tipărit «Kipphard») — dramaturg german, unul dintre autorii «teatrului-document».

123 Kipphardt — Heinar Kipphardt (1922–1982) — dramaturg german, autorul piesei documentare Cazul Oppenheimer (1964), primul decor românesc pentru scena centrală (p. (vezi pagina 149)

124 sursa: **«Macbeth» de W. Shakespeare**, regia și scenografia Liviu Ciulei, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” — în teatrografia lui Ciulei din Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc spectacolul e trecut la anul 1968 (autorul scrie 1969); Ion Caramitru juca rolul lui Malcolm. «Spațiul unic pentru teatrul lui Shakespeare» era o mașinărie de bârne într-un cub, cu glisări, rabatări și răsturnări care transformau la vedere alcovul în închisoare sau turn de pază. [William Shakespeare — Macbeth (c. 1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1533, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

Acest „spațiu unic” — capodoperă a scenografiei — este cel mai complex „obiect scenografic[125]” întâlnit de subsemnatul până azi. Un decor creat parcă anume pentru a dezlănțui câteva paradoxuri: deși constituit din virtuțile scenei italiene, a transformat-o pe aceasta într-un soi de anexă ori debara de care lesne te poți lepăda; complexele disponibilități ale acestui „spațiu unic” de semnificare și de conotare a acțiunii ignorau „iluzionarea”, astfel că prezențele actoricești erau — cel puțin în regia aceluiași Liviu Ciulei — atribute ale „discursului topografic și volumetric” desfășurat scenografic; un decor căruia fiindu-i suficientă prezența fantomatică a interpreților, devenea spectacol shakespearean. Un decor-personaj singular... „machetă[126]” a ariei ideologice a universului shakespearean: un spațiu în care, dacă ar putea fi cuprins, însuși publicul spectator ar resimți senzorial și afectiv „feudala” presiune exercitată asupra gloatei de suprastructura socială care se vânzolește în teatrul marelui Will[127]; căci mașinăria grosolană prin bârnele ce o alcătuiesc, în mișcările ei surprinzător de complexe, de fastuoase și impresionante, tălmăcește fizic, concret „structura de guvernământ”, înfricoșătoarea „machina ex deus”[128] a sângerosului joc politic; tot ce se mișca în acel cub al decorului unic, era din porunca celor ce se întâmplau între personaje. Scena vieții politice se transformase în viața scenei fizice. Decorul „eliminase” importanța personajelor; modificările impuse cu necesitate în spațiu de prezența unui personaj, erau negate, răstălmăcite, răsturnate în scena următoare în care „strălucea” o altă prezență politică. Câteva glisări, pe scripeți, rabatări, răsturnări — și locul unde mai adineaori era un alcov putea deveni închisoare, turn de pază, anticameră a atâtor tropăituri nerăbdătoare. Ceea ce conta nu era personajul ci lanțul relațiilor ce îi sfârteca prezența. Plecând de la acest decor, cred că celebra carte a lui Jan Kott[129][130] putea fi scrisă în România.

[34 (25)]

Ideea fundamentală căreia acest decor al lui Ciulei i-a dat dreptul să fie inserată în prezentul text este aceea că spectatorul nu putea trăi cât mai cuprinzător tragedia shakespeariană altfel decât asistând la acele modificări uimitoare și amenințătoare care aveau loc într-un cub — volumul cel mai des întâlnit în viața „civilă” a spectatorului, și cel mai apt de a sugera siguranță,

125 Inversare voită a expresiei latine *deus ex machina* — „zeul din mașinărie”: în teatrul antic, zeul coborât cu o macara pe scenă ca să dezlege intriga. «Machina ex deus» = „mașinăria [ieșită] din zeu”: aparatul puterii devenit el însuși divinitate implacabilă.

126 sursa: «Marele Will» — William Shakespeare (1564–1616); «Macbeth» (c. 1606). [William Shakespeare — Macbeth (c. 1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1533, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

127 sursa: **Jan Kott** (1914–2001) — critic și teatrolog polonez; ***Szkice o Szekspirze*** (1961), tradusă în franceză (*Shakespeare notre contemporain*, 1962) și engleză (*Shakespeare Our Contemporary*, 1964), citește dramele istorice și tragediile lui Shakespeare ca imagini ale «Marelui Mecanism» al puterii, care strivește pe rând pe toți cei ce urcă treptele lui — exact ce vede autorul în decorul lui Ciulei.

128 obiect scenografic — Noțiunea care dă titlul cărții (Teatrul obiectelor) și capitolului III, „Prezumții despre obiectul scenografic”. (vezi pagina 151)

129 Jan Kott — Jan Kott (1914–2001) — critic polonez, autorul cărții Shakespeare, contemporanul nostru (1961), care citește dramele lui Shakespeare ca „Mare Mecanism” al puterii; ea „putea fi scrisă în România” pornind de la decorul lui Ciulei... (vezi pagina 148)

130 machetă — Modelul redus, în trei dimensiuni, al decorului. (vezi pagina 149)

echilibru și trăinicie. O aparență măcinată pe dinăuntru de realitate. În sfârșit, putem folosi, fără teamă de astă-dată, expresia — azi banalizată — de „decor funcțional”. Funcționalitatea unui decor este dată de gradul de emergență a întregului ansamblu spre o nouă înțelegere a textului.

Spectacolul „Macbeth” a fost[131], și după mărturisirile lui Liviu Ciulei, o neizbândă. Ceea ce contează azi nu este acel relativ eșec regizoral ci importanța de netăgăduit, avută de decor, în evoluția teatrului românesc: el a constituit înfrângerea dominației „cutiei italiene” și a ansamblului imuabil de convenții teatrale ce le presupune. Este momentul de *culminație* a *celei de a doua crize* semnalabile în evoluția artei spectacolului: o criză net deosebită de cea descoperită și enunțată de Mihai Nadin, căci în acest caz ea nu a izbucnit din impactul dintre necesitățile ideologice și specificitatea limbajelor artistice, ci pe domeniul, aflat într-o perpetuă expansiune și sistematizare, al expresiei teatrale, al utilajelor de exprimare. Criza, ca atare, își semnalase iminența, cu câțiva ani mai înainte, în „...primul val de exaltare care dusese și la excese...” după expresia lui Mihai Nadin[132] referitoare la metaforizarea scenică.

Această a doua criză își avea pregătită soluționarea tocmai în „scena centrală”, și ca atare nu s-a manifestat „conclusiv”[133] printr-un vid de creație, ci, în mod paradoxal, printr-un număr de spectacole remarcabile care însă nu defineau traiectorii constante de evoluție a artei teatrale ci strălucite succese-unicat.

Deceniul 1961—1971 aparține pleiadei de regizori; constelația lor — numeric variabilă în funcție de generozitatea sau fixitatea criteriilor de judecată estetică — s-a conturat grație relativei simultaneități de apariție a „stelelor” regizorale pe firmament și mai puțin printr-o posibilă

[35 (26)]

grupare a lor în jurul câtorva nuclee „stilistice” categoric distincte; creațiile lor erau o spectaculoasă competiție, benefică pentru peisajul teatral, dar netransmisă seminal.

Prin această afirmație am deschis larg porțile prin care pot năvăli acuzatoare contraargumentări cu privire la proliferarea numărului de spectacole excelente, și deci la stabilizarea nivelului valoric al artei noastre teatrale, care altminteri, prin afirmația mea, pare a fi ignorată și contestată cu rea intenție.

În studiul citat atât de frecvent în aceste pagini — cel semnat de Mihai Nadin[134] — se spune: „seriile de evenimente și seriile tipologice sunt cumva complementare...”. Așadar nu e vorba de a nega valoarea acelor spectacole care au precedat evenimentele și nici de a nega influența vădită, „școlile” inițiate de pleiada de regizori, ci de a decela într-un nou „obiect” artistic creat — spectacolul — tehnicile preluate de invenția celui ce le re-utilizează, și prin

131 sursa: Vezi nota de la p. 24.
132 sursa: Vezi notele de la p. 9.
133 „conclusiv” (din lat. *conclusivus*) — „concludent”, „în chip definitiv, care încheie”.
134 sursa: Vezi notele de la p. 9.

aceasta, de a sesiza motivația pe care se întemeiază adoptarea acelor noi „tehnici”.

Asemănările — dealtfel remarcate de critica teatrală — dintre spectacolele-„prototip” și următoarele, fie că aceste asemănări au fost semnalate pentru a releva fericita descendență, ori pentru a încrimina împrumutul, faptul denotă că această *contagiune* cu un tip sau altul de invenție și inovație era necesară; și că ea a apărut atunci când plutonul de regizori a căutat să satisfacă o necesitate: extinderea mijloacelor artistice de exprimare pe tipul de scenă italiană. Împrumutul, operat mecanic sau inspirat, nu se întâmpla dacă apariția unei „soluții” ulterior preluate din spectacolul exemplar, „prototip”, pilot — nu coincidea cu propriile lor căutări artistice.

Dar, „în epoca cea mai recentă, ca și în cea mai îndepărtată[135], ceea ce constituie valoarea unui împrumut nu e obiectul care intră în mediul dat, ci soarta ce i se rezervă... Numai valoarea indivizilor dă soluției o valoare negativă sau pozitivă”.

Or, în acest sens, lucrurile sunt limpezi: valoarea regizorilor determină valoarea spectacolelor lor, și prin aceasta putem nota deja existența unei tradiții conform căreia, mai devreme sau mai târziu, promisiunea unei alte

[36 (27)]

pleiade de regizori se va împlini. Așadar, nu puterea de imaginare (regia) ci „suportul” care face posibilă vizualizarea (scenografia) este cea care poate determina redirecționarea spectacolului, a artei teatrale. „Cazul Oppenheimer”, „Nu sunt turnul Eiffel”[136], „Vicarul”[137], „Noile suferințe ale tânărului W.”[138], „Puterea și adevărul”[139], „Elisabeta I”[140], „Năpasta” (de pe scena mică a Teatrului Național)[141] — iată câteva spectacole în care regizori, scenografi, actori au plămădit o nouă ideologie artistică, noi proceduri de figurare și expresie teatrală: cele pretinse de scena centrală.

---

135 sursa: Citat tradus, fără sursă; n-a putut fi identificat (tema împrumutului cultural, a cărui valoare stă în «soarta» pe care i-o rezervă mediul primitor, e comună antropologiei culturale și sociologiei artei de limbă franceză).

136 sursa: **«Nu sunt turnul Eiffel»** de Ecaterina Oproiu, regia Valeriu Moisescu, scenografia Paul Bortnovschi, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, premiera 30 aprilie 1966. **«Cazul Oppenheimer»**: vezi nota de la p. 23.

137 sursa: **«Vicarul» (Der Stellvertreter, 1963) de Rolf Hochhuth** — dramă documentară despre tăcerea papei Pius al XII-lea în fața Holocaustului; regia Radu Penciulescu, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, premiera 17 februarie 1972, cu Ion Caramitru — ultimul spectacol montat de Penciulescu în București înainte de emigrare.

138 sursa: **«Noile suferințe ale tânărului W.» (Die neuen Leiden des jungen W., 1972) de Ulrich Plenzdorf** — rescriere ironică, în Germania de Est, a «Suferințelor tânărului Werther» de Goethe; regia Olimpia Arghir, scenografia Dan Jitianu, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, premiera 23 octombrie 1973.

139 sursa: **«Puterea și adevărul» de Titus Popovici**, regia Liviu Ciulei și Petre Popescu, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, 1973 (Ciulei juca rolul lui Petre Petrescu).

140 sursa: **«Elisabeta I» (Elizabeth I, 1972) de Paul Foster**, regia Liviu Ciulei, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, 1974.

141 sursa: **«Năpasta» de I. L. Caragiale** (dramă, 1890), montată pe scena mică a noului Teatru Național din București; datele montării (regizor, scenograf, an) n-au putut fi verificate. [I. L. Caragiale — Năpasta (1890), ro.wikisource, ro]

Este inutil să mai insistăm asupra incontestabilului fapt că aceste două direcții: spectacolul pentru cutia italiană și cel pentru scena centrală, în ciuda divergenței definitive, nu se condamnă reciproc la dispariție: scenografii noștri sunt aceiași; ei practică și decorul „italian” și decorul „scenei centrale”; numai astfel se explică avalanșa de inventivitate materializată în multe decoruri. Dealtfel, problema spațiului de joc a fost pusă de *scenografia destinată scenei italiene,* și aceasta din momentul în care s-a îndrăznit realizarea „în volum” a decorului pictat.

Era aproape obligatorie trecerea prin perioada decorului pictural, adică a decorului în care ceea ce ar fi fost sortit pictării pe pânza fundalului a început să fie construit „ronde-bosse[142]”[143], permițând deci circularea actorului — în scenă — prin spatele majorității obiectelor.

Acesta era momentul abundenței panourilor de tot felul, al draperiilor, al dantelăriilor butaforice. Regulile generale cărora acelor scenografii le plăcea să se supună cu virtuozitate erau ale basoreliefului pictural, mișcarea scenică glisând între decor și spectatori, nu arareori fără nici o altă legătură între ele decât aceea care există între umbrele chinezești[144] și ecranul pe care sunt proiectate. Așa se explică și existența celor două școli de interpretare actoricească. De la acel stadiu până în prezent, evoluția scenografiei românești (tipică scenei italiene) a avut o evoluție spectaculoasă.

Câteva rânduri mai sus spuneam: nu puterea de imaginare (regia) ci „suportul” care face posibilă vizualizarea

[37 (28)]

(scenografia) este cea care poate determina redirecționarea spectacolului, a artei teatrale. Afirmație pe deplin necontradictorie față de imediat anterioara: valoarea regizorilor determină valoarea spectacolelor; teatrul brechtian, teatrul „cehovian”, teatrul absurd[145][146], teatrul agitatoric-stradal sunt direcții, stiluri, școli, modele de imaginare și de reprezentare a existenței umane; fiecare dintre aceste modele decodifică realitatea și o recodifică, astfel încât textul dramatic sau spectacolul rezultat constituie o „soluție de reprezentare” a

142 Corect: *ronde-bosse* — „rotund-relief” (fr.): sculptură de jur-împrejur, liberă în spațiu, care se poate privi din toate părțile (spre deosebire de basorelief); aici: elementele decorului construite în volum, nu pictate pe fundal. (vezi pagina 154)

143 ronde-bosse — Ronde-bosse (fr.): sculptură liberă în spațiu, care se vede din toate părțile; la autor, momentul în care ce era pictat pe fundal a început să fie construit în volum, iar actorul a putut circula prin spatele obiectelor (p. (vezi pagina 154)

144 «Umbrele chinezești» — teatru de umbre (originar din China și Asia de Sud-Est), în care siluete decupate sunt proiectate pe un ecran luminat din spate; imagine a jocului plat, desfășurat ca în fața unei pânze.

145 sursa: **Teatrul brechtian** — teatrul epic al lui Bertolt Brecht (1898–1956), cu «efect de distanțare»; **teatrul «cehovian»** — după A. P. Cehov (1860–1904): dramă a atmosferei, a subtextului și a acțiunii interioare; **teatrul absurdului** — denumire dată de Martin Esslin (1961) dramaturgiei lui Beckett, Ionesco, Adamov, Genet; **teatrul agitatoric-stradal** — agit-prop, teatru politic jucat în stradă.

146 teatrul absurd — Teatrul absurdului (Beckett, Ionesco, Adamov): denumire dată de Martin Esslin în 1961; pentru autor, una dintre „soluțiile de reprezentare” a societății (p. (vezi pagina 158)

societății și a indivizilor. Valoarea unei opere, valoarea unui spectacol se manifestă și se resimte prin rapiditatea și intensitatea cu care acea „soluție de reprezentare” se încetățenește, se instaurează devenind ecuație a conduitei mintale, morale, sociale a indivizilor, sau a grupurilor de inși dintr-o societate.

Valoarea unui spectacol, deci, poate direcționa mișcarea teatrală doar în măsura în care construiește un astfel de model și oferă o soluție de reprezentare într-un mod atât de convingător încât „modelul” și „soluția” să fie acceptate și repetate în variante artistice în virtutea definitivei lor validități și eficienței într-un anume moment; or, în acest sens, ne-am străduit să arătăm că faptul este posibil numai prin vizualizare la care aportul scenografiei este funciar.

Dar la apariția unui astfel de *model-soluție de reprezentare,* concură atâtea componente încât pătrunderea în hățișul lor devine imposibilă fără o sociologie a artei. Iată motivul pentru care cutezanța noastră în a cerceta evoluția scenografiei se oprește la realizările de până acum 7—8 ani, iar fraza finală a capitolului precedent este aceasta: scenografia românească a avut o evoluție spectaculoasă.

O afirmație pe deplin îndreptățită pe care, dealtfel, în capitolele ce urmează încercăm să o argumentăm prin prezentarea detaliată a scenografiilor câtorva spectacole de teatru.

[38 (29)]

II. Despre limbajul scenografic

„O SCRISOARE PIERDUTĂ” ÎN CONCEPȚIA LUI LIVIU CIULEI[147]

Nici un spectator nu se duce la teatru pentru a vedea scenografia „piesei”; știe doar că spectacolul se va desfășura în niște decoruri, și în nici un caz nu va renunța la spectacol în schimbul vizionării decorului, dacă cineva i-ar face o astfel de insolită propunere.

Deci să considerăm inexactă convingerea că scenografia este expresia textului dramatic; evitând numirea decorului drept simbol al textului, îi îngăduim să fie ceea ce este el: contextul spectacolului și, implicit, și al textului. Decorul, scenografia nu este nici pictură și nici arhitectură — „care pot fi considerate ca alcătuind cei doi poli extremi[148] ai creației artistice privite sub unghi figurativ” — și rămâne să fie gradul de vizualizare a semnificațiilor textului. Este un obiect constituit din suma tuturor obiectelor care pot avea funcție de semn. Și va fi un ansamblu de semne care conține și schemele de asociere a lor cu celelalte semne din spectacol. Este cazul aparatului scenografic unic — pentru opera lui Shakespeare și pe care autorul Liviu Ciulei l-a folosit în spectacolul cu „Macbeth”[149].

„Montarea” unui spectacol — ca expresie consacrată a pregătirii actului teatral — funcționează într-un sens foarte apropiat de cel literal: mulțimea de elemente din textul teatral sunt combinate și asamblate în funcție de

[39 (30)]

capacitățile de percepere a ceea ce este comun textului dramatic și mulțimii, sferei sociale din momentul spectacolului.

Deci decorul nu este realitatea textului decât în măsura în care a convenit să înglobeze, să utilizeze elementele dictate de text; și atunci nu-i rămâne să fie decât obiectivarea și obiectizarea înțelegerii textului.

Nu se putea găsi prilejul mai nimerit de constatare a acestui demers artistic decât scenografia la „O scrisoare pierdută”.

---

147 sursa: **«O scrisoare pierdută» de I. L. Caragiale** (comedie, premiera la Teatrul Național din București, 13 noiembrie 1884), regia și scenografia Liviu Ciulei, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, 1972 (Ciulei juca și rolul lui Agamemnon Dandanache); reluată de Ciulei în 1979 și înregistrată pentru televiziune în 1982. Decorul: un chioșc-baldachin hexagonal din «broderie de lemn», ca un chioșc de fanfară, care rămâne pe scenă tot spectacolul. [I. L. Caragiale — O scrisoare pierdută (1884), ro.wikisource, ro]

148 sursa: Citat tradus, fără sursă; n-a putut fi identificat (pictura și arhitectura ca «poli» ai creației figurative — temă a sociologiei artei de limbă franceză, la Pierre Francastel).

149 sursa: Vezi nota de la p. 24.

Iau în discuție această scenografie pentru că reprezintă o alternativă consumabilă în infinite variațiuni-satelit și în același timp pentru că, indiferent dacă va fi considerată stația terminus sau element inițial pentru oricare alt decor, indică un parcurs obligatoriu al scenografiei.

În fond decorul este mulțimea de obiecte asociatoare și socializante prin care textul izbutește să aparțină momentului când este dat în reprezentație.

Obiectele care compun spațiul scenografic sunt prezente în scenă nu pentru a simboliza faptele și ideile despre care este vorba în text, ci pentru a evidenția zona din banda spectrală a faptelor și ideilor care pot apare din text — în fața mulțimii — prin spectacol, iar codul ideologic transpare tocmai printre aceste obiecte. În acest mod funcționează decorul la „O scrisoare pierdută”.

Prin el se produce tentativa de transfer a unei realități — a textului — neperceptibile imediat, în prezentul spectatorului.

Fiecare obiect plantat în scenă este de o autenticitate credibilă; și minuția merge până la descrierea plastică a unei mulțimi de detalii.

Ansamblul este încărcat sau simplificat până se obține imaginea și emotivitatea emanată de documentele epocii.

Decorul ajunge să convingă prin veridic, dar de fapt nu el ne-a convins, ci documentele la care am parvenit și la care s-a apelat; căci ele au fost acelea care ne-au permis să ne imaginăm alura epocii într-un fel sau altul; căci din cantitatea documentării scenograful a selectat tocmai acele detalii, elemente, obiecte, culori, ritualuri din care se constituie în conștiința colectivă imaginea despre epocă,

[40 (31)]

iar selecția este dictată întotdeauna de bagajul ideologic al oamenilor de artă, al mulțimii de spectatori.

Cunoaștem textul „Scrisorii pierdute”[150] și datele sale sociale și politice inițiale. Textul s-a bucurat de un număr uriaș de puneri în scenă.

În principiu, fiecare spectacol apelează la uzanțele de gândire proprii mulțimii care asistă; spectacolul este forma interpretării, înțelegerea formată și formulată particular.

Schimbându-se datele de interpretare — uzanța de gândire — textul trebuie montat într-un alt spectacol; cel vechi este exclus prin „uzura ideologică[151]”, întrucâtva sinonimă „uzurii morale” din economie.

(Scenografia este perisabilă în aceeași măsură ca spectacolul însuși, întrucât este chiar modul de vizualizare a semnificațiilor proprii spectacolului). Iată decorul: o broderie de lemn înălțată pompos ca un baldachin tronează pe suprafața scenei. Minuția detaliului și pedanteria nu-i lipsesc. Baldachinul-chioșc are ceea ce se numește empiric „atmosferă”, adică identitate local-

150 sursa: **Ion Luca Caragiale** (1852–1912), ***O scrisoare pierdută* (1884)** — comedia alegerilor dintr-un oraș de provincie; actul I în casa prefectului Tipătescu, actul II tot acolo, actul III în sala cea mare a primăriei (întrunirea electorală), actul IV în grădina lui Trahanache. Vezi și nota de la p. 29. [I. L. Caragiale — O scrisoare pierdută (1884), ro.wikisource, ro]

151 uzura ideologică — Învechirea unui spectacol prin schimbarea „uzanțelor de gândire” ale publicului, comparată de autor cu „uzura morală” din economie (p. (vezi pagina 159)

istorică. Dar o identitate care nu aparține nici unui obiect uzual anume. Nu e de mirare, căci volumul hexagonal de broderie din lemn este un obiect inventat, asimilabil, identificabil cu alte obiecte, dar ne-similar lor. Fiind o scenografie de reconstituire[152], pare, totuși, la o analiză sistematică, să nu reconstituie nimic, sau prea puțin.

Paradoxul se întinde și în timp: chioșcul se încăpățânează să nu dispară din scenă pe durata spectacolului și patronează, sclipind din sticlele colorate care-i împestrițează bolta, cele 3 locuri în care se petrece — textual — acțiunea, și care fizic și practic nu pot fi de loc identice. Deci — înăuntrul lui se desfășoară întreaga piesă.

Și totuși cele trei locuri indicate textual nu sunt confundate; în actul II chioșcul devine spațiul unei colectivități (întrunirea electorală) și pentru aceasta i se atașază înăuntru elemente care fac din orice încăpere un loc impersonal, de utilitate comună: două scări laterale — simetric așezate — care duc undeva mai sus, o masă de prezidare, o masă de discurs cu accesoriile ei — multe scaune desperecheate etc.

Deci interiorul baldachinului este amenajat tipic — după acea tipicitate bănuită ca fiind proprie epocii. Separat,

[41 (32)]

obiectele din scenă sunt, verist, accesoriile epocii; asamblate în chioșc ele sunt tranzitive — devin cadrul de referință între conflict și semnificație. Așadar, nici unul din semnele scenografice nu aparține epocii reconstituite, ci modelului tradițional referent — de reconstituire a epocii. Decorul tradițional este mijlocul prin care se instituie sau se reamintește un mod de înțelegere a istoriei.

De cele mai multe ori decorul tradițional constituie experiența cunoașterii în actul ei, actualul experienței intelectuale.

Am făcut observația că schimbările sunt suportate doar de interiorul construcției scenografice, chioșcul rămâne prezent și neschimbat, cutia de rezonanță a unui instrument și, vom sugera, funcționează ca un calificativ.

Faptul pare contradictoriu. Mobilierul — înțelegând astfel orice obiect înlocuibil cu un altul — este cel care permite perindarea succesivă a locurilor de acțiune. Chioșcul-baldachin pare inutil, ca orice ornamentație prețioasă și abuzivă. Numai că spațiul pe care îl oferă scenografia este compus dintr-un număr de date care aparțin cel puțin unor două realități: realul concret, fizic din care fac parte obiectele concrete: scaun, masă etc. și realul ideologic din care pot face parte expresiv ori semnificativ obiecte fizice: blazonul, arma, coroana etc., dar de obicei din acest nivel al realității fac parte relațiile prin care se asociază obiectele, schema de combinare a elementelor fizice și dramatice, într-un cuvânt elementele de socializare a semnificațiilor din text.

Chioșcul-baldachin face parte din arsenalul realului ideologic: faptul că el poate conține și găzdui acțiuni dramatice mai mult decât distincte este actul de

152 scenografie de reconstituire — Decorul care reproduce minuțios obiectele și atmosfera unei epoci. (vezi pagina 155)

semnificare a unei realități care ține de caracterizarea epocii acțiunii dintr-un unghi ideologic — diferența dintre locurile de acțiune este o improvizație; chioșcul este arhitectura apartenenței tuturor conflictelor la aceeași natură. Semnificația aceasta — perceptibilă intelectual este astfel și vizualizată.

Actul III al piesei, împăcarea, se petrece tot sub oblăduirea indiferentă a cupolei: iată deci că prin el toate conflictele textului au același consemn — spațiul închis, ca de cușcă — și suportă același calificativ — dimensiunile

[42 (33)]

burlești ca de chioșc sau de baldachin ale spațiului social și politic vizat în text.

Dincolo de toate, chioșcul rămâne obiect prin care se poate semnifica, fără să coboare la rangul de simbol.

Asimilabil cu cele două obiecte de consum, decorul lui Ciulei conține un comportament; asocierea conflictului politic din piesă cu emoția pe care o provoacă un chioșc de fanfară denotă o atitudine și invită publicul la această atitudine.

Fără să-și divulge de la început funcția și destinația, scenografia participă efectiv în desfășurarea conflictului din spectacol, în „final” devenind o prezență patronantă.

Spunând că un decor încearcă să reconstituie o epocă, o realitate neconservată și necontingentă, admitem că inventarul de obiecte din scenă descrie și însoțește cu narația suita de întâmplări, acțiuni etc. date de text și puse în spectacol, până la culminația în semnificare.

Narația, ca procedeu scenografic, stabilește un acces particular la semnificație, iar în cazul textelor clasice, arhicunoscute publicului, oferă discret codul prin care succesiunea scenelor capătă accentul intenționalității; obiectul scenografic chioșc-baldachin înglobează în sine toate detaliile dramatice, dar mai presus de orice îngăduie asimilarea datelor comune gândirii sociale exprimate în text și cu cele ale gândirii sociale dominante în conștiința spectatorului actual, și această corespondență marcată ajută transformarea sensibilului în perceput și a acestuia în calificativ.

Iată deci că scenografia narativă[153] conține deslușit în codul său și articulațiile de modelare a sensibilității și perceperii necesare comunicării ideologice. Narația, ca procedură, în scenografie contrazice reconstituirea întrucât nu implică reprezentarea tuturor obiectelor vizibile întâlnite de un povestitor, pe când reconstituirea implică imitație, calchiere; iar imitația nu află sensul figurat, nu-și figurează sensul, fiind doar o tehnică de reproducere a proprietăților vizibile la toate obiectele vizibile. Dar decorul la „O scrisoare pierdută” care nu ignoră tehnica reconstituirii, imitația, rămânând în același timp scenografie narativă, nu este contradictoriu: — obiectul „chioșc” ș.a. —un obiect concret — asamblează detaliile concretului într-o

153 scenografia narativă — Decorul care „povestește”: inventarul de obiecte „descrie și însoțește cu narația” acțiunea, fără să reproducă tot ce e vizibil, și oferă discret publicului codul de lectură; la Ciulei, în O scrisoare pierdută, el „vizualizează… (vezi pagina 155)

[43 (34)]

configurație inventată, și devine, prin desfășurarea spectacolului, vizualul; în loc să facă vizibile obiectele epocii, vizualizează semnificațiile ei.

ÎNTRE CONVENȚIA ECHIVALENȚELOR ȘI SOCIALIZAREA EMOȚIEI

Spectacolele se perimează, dispar; decorul mai poate dăinui fie și într-o imagine-martor — pelicula fotografică. Din acest fapt decurge un prejudiciu imposibil de răscumpărat: imaginația nu poate reconstitui reprezentația prin care a existat decorul. Ne oprim de astă dată asupra decorurilor semnate de Elena Pătrășcanu-Veakis[154][155] — peste o sută la număr — fără a mai adăuga și costumele pe care scenografia le consideră altceva decât auxiliare, scenografice, și anume — decor modal[156].

În diversitatea scenografiilor ochiul deslușește două procedee scenografice, în ultimă instanță două tehnici.

ECHIVALENȚELE

Cadrul scenografic al scenei italiene îl putem asimila empiric cu rama unei reproduceri de artă. Dacă reproducerea cuprinde doar un detaliu dintr-o pictură, ceea ce separă detaliul de întreg este cadrul, rama. Detaliile pot constitui ele însele o imagine independentă de ansamblu. Ei bine, reproducerile-detaliu care înfățișează „naturi moarte”, sau „peisaje” se supun unor rigori anume, pentru a putea autonomiza detaliul până la rangul de imagine artistică, picturală. (Analogia cu reproducerea de artă nu este nici fortuită, nici speculativă. E suficient să amintim că scenograful reconstituirii „istorice” a unei epoci cu o bogată iconografie nu-și pune niciodată întrebarea dacă și cât din iconografia epocii se identifică *realmente* cu epoca. De la Erwin Panofsky[157][158] și Francastel[159] încoace este clar faptul că fiecare epocă se „ilustrează” pe sine în primul rând prin „preluările” dintr-o perioadă anterioară,

[44 (35)]

preluări asupra cărora a convenit că îi sunt utile. Dar acest fapt pentru un scenograf are mai mică importanță. Se preia iconografia tocmai pentru că ea

---

154 sursa: **Elena Pătrășcanu-Veakis** (n. Hertha Schwamen; 12 aprilie 1914, Cernăuți – 5 mai 2000, București) — scenografă, cofondatoare a Teatrului de păpuși „Țăndărică”; soția lui Lucrețiu Pătrășcanu, arestată în 1948 și deținută politic ani de zile, reabilitată deplin abia după 1968; căsătorită apoi cu regizorul grec Yannis (Ioannis) Veakis, refugiat politic în România, cu care a lucrat la Brăila și în alte teatre. Autorul îi atribuie peste o sută de decoruri.

155 Elena Pătrășcanu-Veakis — Elena Pătrășcanu-Veakis (1914–2000) — scenografă, cofondatoare a Teatrului „Țăndărică”, profesoară de scenografie la Institutul „Nicolae Grigorescu”, autoare a peste o sută de decoruri, toate pentru scena italiană. (vezi pagina 146)

156 decor modal — Termen al autorului pentru costum, socotit o formă particulară a decorului, „decor mobil, la purtător” (p. (vezi pagina 145)

157 sursa: **Erwin Panofsky** (1892–1968; tipărit «Panowski») — istoric de artă german, emigrat în S.U.A., întemeietorul metodei iconologice (*Studies in Iconology*, 1939; *Die Perspektive als „symbolische Form”*, 1927).

158 sursa: **Pierre Francastel** (1900–1970) — istoric și sociolog francez al artei (*Peinture et société*, 1951; *Art et technique*, 1956; *La Réalité figurative*, 1965; *La Figure et le lieu*, 1967): opera de artă ca sistem figurativ care nu reflectă, ci construiește realitatea unei epoci.

159 Erwin Panofsky — Erwin Panofsky (1892–1968) — istoric de artă german, întemeietorul iconologiei; citat, alături de Francastel, pentru ideea că fiecare epocă se „ilustrează” prin preluări din trecut (p. (vezi pagina 146)

este echivalentă din punct de vedere cultural, cu epoca). Lucrurile stau cumva în același fel și cu scenografiile. Există de câțiva zeci de ani încoace practica asamblării, construirii decorului pe câteva axe, pe câțiva piloni, pe o schelă fixă, la care sunt atașate, adecvate celelalte elemente ale „peisajului” scenografic. Fiecare scenograf se adaptează în mod particular la aceste privațiuni tehnice.

Observațiile acestea se referă la scena de tip italian, toate scenografiile Elenei Pătrășcanu-Veakis fiind ale acestui tip de scenă.

Scena italiană ambiționează să înglobeze, să poată reprezenta oricare alt spațiu: istoric, social, politic; starea civilă sau aluzivă a textului, climatul geografic sau psihologic etc., etc.

Față de această condiție funciară a scenografiei „italiene”, rămâne de observat, în decorurile de care ne ocupăm, ce anume reprezintă și cum pune în semn, cum însemnează, unul sau altul din spațiile amintite.

Ne facem datoria și amintim că premiza inițială a oricărei scenografii este conversiunea, conformarea tuturor datelor de pe scenă la statutul arhaic și perpetuu al spectacolului — reprezentația.

Numai că lumea se dă în spectacol în fața ei însăși ținând seama de asprimea tuturor restricțiilor convenționale. Aglomerația de actori și obiecte pe un podium întotdeauna limitat în suprafață nu poate fi lumea ci doar rezumarea ei: o rezumare-reducere cantitativă, o rezumare-abstragere până la semnificații.

E foarte greu de precizat care elemente dintr-o scenografie sunt semne, care sunt consensuri, conveniri. Un decor cuprinde cu necesitate cel puțin aceste două (posibile) grupe de materiale.

Situația se complică și mai mult dacă recunoaștem că aceste două categorii de materiale își schimbă calitățile, se substituie una alteia; se reduc și se amplifică de la scenograf la scenograf, de la o perioadă la alta.

Înlesnirea oferită de scenografia Elenei Pătrășcanu-Veakis simplifică discret și binevenit lucrurile.

[45 (36)]

Este decorul la „Avarul” lui Molière[160][161] ciobul de urbe în care putea fi întâlnit aievea burghezul Harpagon? Ar fi absurd să credem. Dar și pentru cel mai pedant și prețios spectator decorul acesta funcționează drept lăcaș al vestitului personaj; pentru ochi totul a fost redus la ceea ce se poate vedea simplificat și ordonat în jurul chipului lui Harpagon. Un oraș întreg, o lume pe care n-o mai putem percepe nemijlocit s-a subțiat până la ceea ce poate fi

160 sursa: **Molière** (Jean-Baptiste Poquelin, 1622–1673), ***L’Avare*** **(1668)** — comedia lui Harpagon, burghezul parizian stăpânit de zgârcenie. Decorul discutat e al Elenei Pătrășcanu-Veakis; datele montării n-au putut fi verificate. [Molière — L’Avare (1668), fr.wikisource (ed. Garnier 1904, Louandre 1910, facsimil 1669), fr]

161 Molière — Molière (1622–1673); decorul Elenei Pătrășcanu-Veakis la Avarul e analizat la p. (vezi pagina 150)

imaginat; o lume, un oraș, a devenit o mască: așa cum însuși personajul s-a uscat până la crusta simbolului.

Nimic inventat, totul convertit.

Să observăm și să comparăm însă obiectele, elementele folosite în două decoruri: „Avarul” și „Acul cumetrei Gurton”[162]. Sunt obiecte universale; pereții unor clădiri, mobilier sumar (doar el face o vagă precizie „de epocă”): toate aceste semne sunt ordonate într-o unitate a vizualului care suprimă obligația imaginării unei alte lumi, unui alt nivel de civilizație decât cel al spectatorului. Nesolicitându-i-se imaginația, *spectatorul admite mental existența în decor a lumii lui Harpagon, întrucât i se oferă ochiului ceea ce este comun între lumea textului și lumea sa și nu ceea ce deosebește cele două lumi.*

Probabil nici nu e posibilă perceperea unui alt spațiu social altcumva decât prin condițiile mentalității.

Așadar, amintitele elemente de decor nu sunt semnele acelei alte realități — realitatea personajului Harpagon: fiind elemente de vizualizare a unei mentalități, se semnifică pe sine drept conveniri, convenții.

„Acul cumetrei...” este o comedie care se petrece într-un sat: pe ulița dintre două case și o cârciumă. Deci într-un exterior. În decor, obiectele care desemnează acest colț de lume de sub cerul liber sunt *vizibil* așezate într-un fundal circular. Și în acest decor imaginația beneficiază de aceeași — amintită mai sus — gratificație a comodității. Dar să privim aceste două decoruri ca imagine plastică. Reduse până la sugestie, detaliile domestice ale satului sunt de fapt un evident „exterior” montat în interiorul scenei. Ca o grădină japoneză, o felie de natură într-o seră.

În „Avarul” lucrurile se complică: avem de-a face cu un oraș, acțiunea se rupe și se împrăștie în *exterioare:*

[46 (37)]

străzi, grădini și *interioare.* Personajele au biografii, genealogii, ranguri. Franța lui Harpagon înseamnă ritual, regalitate, strălucire, brutal spus — pitoresc. O arheologie competentă abia va da de capăt problemei de reconstituire. Decorul elimină inutilul. Obiectul central este o clădire cu porțile închise. Să reținem: deci, tot un „exterior” convențional reprezentat. Interioarele caselor se obțin prin deschiderea celor două canaturi de poartă: iată o masă, un scaun și personajele: acesta este *interiorul.* Scena turnantă[163] poate oferi și alte exterioare și interioare similare primelor. Dacă „exteriorul” — natura, orașul, satul, — a fost acceptat drept exterior înlăuntrul cutiei

162 sursa: ***Gammer Gurton’s Needle*** («Acul cumetrei Gurton») — una dintre cele mai vechi comedii englezești, anonimă, jucată la Christ’s College din Cambridge la mijlocul secolului al XVI-lea și tipărită în 1575; farsă rustică despre acul pierdut al bătrânei Gurton, petrecută pe ulița satului, între două case și o cârciumă. Decorul de care vorbește autorul e al Elenei Pătrășcanu-Veakis; datele montării n-au putut fi verificate. [Anonim (atr. William Stevenson) — Gammer Gurton’s Needle (tipărită 1575), ed. John S. Farmer, Project Gutenberg #37503, en]

163 Scena turnantă (rotativă) — platou circular al scenei care se rotește, permițând schimbarea la vedere a decorurilor montate pe sectoare. (vezi pagina 155)

scenice, printr-o convenție, de data aceasta având de a face cu un *interior* de casă *convențional,* acceptată ca fiind o clădire într-un oraș, deci într-un „exterior”: ne aflăm în fața unei alte categorii de material scenografic: consensul — *convenția în convenție.* Să privim *interioarele:* în spatele mesei o fantă între doi pereți lasă ochiul să se furișeze până la detaliul unei uși de trecere. Suficient pentru sugestia unei alte camere. De fapt interiorul este un exterior travestit, un exterior căruia i se admite duplicitatea. Cele două convenții: „exteriorul” și „interiorul” sunt reciproc succedente. Ca obiecte de referință comportamentală și verbală a personajelor ele au același rang denotativ. În ordinea impusă de dinamica personajelor în scenă — Harpagon „intră” în casă sau „iese” în grădină — prima convenție (exteriorul) capătă statutul de realitate generatoare a celei de a doua convenții (interiorul).

În „Acul cumetrei...” funcționează evident convenția inițială: „exteriorul” — satul este redus la funcția de „mobilier” înăuntrul scenei; convenția devine globală, autoritară, categorică.

În „Avarul”, această convenție inițială este „uitată”. „Exteriorul” — orașul, parcul — sunt tot convențional indicate în scenă, dar sunt admise ca o realitate „reală” ea însăși capabilă să admită, să suporte o convenție. *Abia această a doua convenție statutează obiectele din scenă drept decor.*

Așadar în această scenografie regăsim același procedeu, ca în decorul „Acul cumetrei...” dar răsturnat.

[47 (38)]

Iată și decorul la „Croitorii cei mari din Valahia[164]”. De data aceasta interiorul și exteriorul sunt sugerate *simultan.* Nu lipsește nici harta stelară închipuind bolta unui cer de noapte. Fiind scenografia în care cele două alternative de procedeu se conțin reciproc, să o privim ca pe o realitate de acum descifrabilă. Se pot identifica un gard, apt să funcționeze și ca perete despărțitor, două trunchiuri de copaci (sau două coloane); în părți — două ziduri de clădire străpunse de ferestre — ziduri dincolo de care spectatorul poate bănui că va vedea câmpii și râuri dar cum peste scaune în sala de spectacol se află aruncat un podium ca un drum, cei doi pereți care sprijină pot ascunde interioarele unor clădiri. *Fiecare element satisface două presupuneri: în ansamblu și separat elementele din scenă sunt echivalente a două sau mai multe elemente din real*. Fiecare obiect poate fi folosit multiplu în acțiune — el este un instrument al acțiunii și nu reprezentarea unui detaliu din concret.

Ceea ce oferă nemijlocit publicului această tehnică scenografică este *convenția, consensul* asupra spațiului și nu descrierea lui.

Nu e prea simplist acest tip de decor față de complicata explicație la care a fost supus? Posibil. Dar în comparație cu măștile — obiecte de decor mult mai mici ca dimensiuni față de bucata de univers care îl interesează pe spectator, acest tip de decor — din care fac parte și scenografiile Elenei Pătrășcanu-Veakis — conține posibilitatea de simplificare maximă a perceperii —

164 sursa: **«Croitorii cei mari din Valahia»** — comedie românească a anilor ’60; decor de Elena Pătrășcanu-Veakis. Autorul piesei și datele montării n-au putut fi verificate la izvor.

simplificarea prin succesiune temporală. Numai din considerente teoretice constatăm faptul că un decor este o mobilă montată în sala unui teatru, indiferent dacă el reprezintă vidul interstelar sau alcovul unui amor secret. Pentru spectator contează numai mișcarea, succedarea scenelor care *reprezintă* în diagramă exteriorul și interiorul, indiferent dacă este numit anticamera unui consiliu de coroană, sau mărginita câmpie a unui război.

ENUNȚUL SOCIAL

Să privim acum decorurile „Hedda Gabler”[165] și „Dulcea pasăre a tinereții”[166]. Dacă în celelalte imagini comentate ne aflăm în fața unor obiecte ale sugestiei, de data aceasta

[48 (39)]

ne aflăm în fața unui spațiu cu statut social. Reprezentând în exclusivitate interioare, scenografiile sunt descrieri minuțioase ale unor *mentalități.* (Acest tip de decor funcționează tocmai prin impactul dintre mentalitatea descrisă, vizualizată și mentalitatea privitorului). Interioarele sunt „adevărate” nu pentru că le-am putut identifica undeva, ci pentru că sunt o prelungire a experienței reale sau imaginare a fiecărui spectator. Fiecare obiect a intrat cel puțin o dată în raza de „consum” a fiecăruia, chiar dacă acest „consum” nu a fost decât temeiul unui calificativ (consum cultural). Sunt decoruri pline de neliniște în nemișcarea lor, căci ele se adresează experienței particulare a fiecărui spectator; o dată rememorată, experiența descoperă disponibilitatea unui conflict posibil într-un astfel de spațiu, posibilitatea de identificare cu conflictul din spectacol. În cadrul acestei tehnici scenografice se înscriu toate decorurile care narează interioare, habitaturi — căci, în ordinea civilizației căreia încă îi aparținem, interiorul este obiectul „numărul unu” al civilizației.

Regăsirea fiecăruia e posibilă numai între patru pereți dincolo de care nu există lume, nu există exterior; chiar dacă acest interior este aglomerat cu obiecte ale civilizației; chiar dacă dependența de aceste obiecte ne va împinge să ne căutăm pe noi înșine, pe stradă, în ceilalți. Într-un cuvânt, acestea sunt scenografii ale mentalității comune unui număr mare de spectatori. Iluzoria identificare dintre universul insului social și excepția acestui univers — conflictul de pe scenă — permite privitorului intimități între el și spațiul scenografic, născute din analogie. Scenografia de acest fel a Elenei Pătrășcanu-Veakis este cu atât mai mult spațiu „ideologic”. Până acum putem spune că ne aflăm în fața unei scenografii de reconstituire.

---

165 sursa: **Henrik Ibsen** (1828–1906), ***Hedda Gabler* (1890)**. Montarea cu decor și costume de Elena Pătrășcanu-Veakis: Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, regia Yannis Veakis, premiera 23 martie 1966 (după baza de date IbsenStage). [Henrik Ibsen — Hedda Gabler (1890), Henrik Ibsens skrifter (Universitetet i Oslo), text de bază ed. I, Gyldendal 1890, no]

166 sursa: **Tennessee Williams** (1911–1983), ***Sweet Bird of Youth* («Dulcea pasăre a tinereții», 1959)** — drama actriței îmbătrânite Alexandra Del Lago și a gigoloului Chance Wayne; decor de Elena Pătrășcanu-Veakis (montare neverificată).

Dar cum decorurile nu conțin alte referințe decât propria noastră experiență — dealtfel comună tuturor — este exclus să vedem lumea altcumva decât o înțelegem, este exclus să vedem în noi înșine altceva decât ceea ce credem că suntem.

Tiparul înțelegerii noastre își află reflectarea în această tehnică scenografică; decorurile sunt înscenări. Înscenări ale emoționalului.

[49 (40)]

Nici cel mai surprinzător obiect din concretul social nu poate fi reper al distanțării, al obiectivării istorice. Decorurile rămân să fie ceea ce sunt: un spațiu al fascinațiilor. Jocul mintal al fabulațiilor nu poate naște decât parodii sau variante ale conflictului posibil de pe scenă. Decorurile nu sunt decât o anexă a propriilor noastre conflicte. Realul inundă decorul căci este vorba de realitatea percepută de fiecare spectator. Scenografiile sunt astfel făcute încât să se adreseze mai întâi de toate sensibilității. Distanțarea critică față de universul exprimat de scenografă este apanajul altei epoci.

CELE TREI SPAȚII ALE SCENEI

Obiectul încercărilor noastre de analiză nu este propriu-zis decorul vreunui spectacol sau altul. Ceea ce ne propunem întotdeauna este depășirea contingentului și constituirea unei imagini de ansamblu a dinamicii și evoluției spectacolului de teatru din punctul de vedere al scenografului. Mai bine zis, ne preocupă problema metamorfozelor spațiului în care are loc reprezentația. Direct sau implicit, am amintit, referindu-ne la decoruri, de existența a trei spații care coexistă, în perimetrul aceluiași podium, aceleiași scene: SPAȚIUL FIZIC, SPAȚIUL INTENȚIONAL, SPAȚIUL CONSTITUIT.

Spațiul fizic, cel real, lungimea, lățimea, înălțimea scenei, le conține și pe celelalte două, prin mijlocirea scenografiei sau — în absența decorului — datorită convențiilor teatrului. *Spațiul intențional* este spațiul imaginarului realizat, obiectivizat în pereți, mobilier etc. Într-adevăr, scenograful își imaginează și apoi realizează material tipuri de reprezentare concretă a semnificațiilor, a valorilor spirituale și morale, a asocierilor de idei despre o epocă (în cadrul teatrului „istoric”) sau din epocă (atunci când spectacolul se referă la contemporanii scenografului). Totodată, același spațiu intențional este spațiul

[50 (41)]

perceput vizual de spectator, deci spațiul în care publicul își găsește sau își va găsi mintal, în durata de desfășurare a spectacolului, realizate propriile sale imaginări.

Spațiul constituit este, în mod didactic, rezultanta finală a tandemului spectacol-decor; căci decorul, în finalul spectacolului, nu rămâne niciodată același obiect pe care publicul l-a văzut la ridicarea cortinei sau la apariția interpreților. El se transformă, mai bine-zis se încarcă de prezențele personajelor, se modifică odată cu derularea și culminarea conflictului. Mai mult chiar, decorul însuși poate deveni uneori un personaj, o motivație, o continuare sau un rezultat al conflictului, și cu siguranță întotdeauna decorul

primește, contestă sau emite o semnificație. Nu este vorba de intruzia de uzanță a decorului ca valoare participativă la spectacol, ci de procedeul tipic de inferență a sa în dimensiunea culturală, socială a spectacolului.

Spațiul constituit este certificarea decorului ca spațiu ideologic al reprezentației.

Decodarea într-unul și același volum de obiecte sau perimetru de scânduri care e scena, a mai multor spații nu este un act arbitrar, ci întotdeauna un demers metodologic. Se întâmplă ca succesiunea în percepția spectacolului sau în evoluția reprezentației să fie alta decât cea sugerată mai înainte. (O primă excepție de la regulă ne și grăbim să o notăm: spectacolul cu măști. Masca exclude necesitatea unui spațiu fizic fix, ea fiind un decor condensat, redus la suprafața feței interpretului. Sigur că în acest caz este vorba de figurarea unui anume spațiu social, politic, moral, ba, mai mult, masca poate să fie ecoul conservat al unor practici de instituire și constituire socială; desigur, un ecou care, cum era și firesc, nu a fost însoțit de semnificațiile primare. Astfel că, în cazul măștii, este vorba de coexistența numai a două spații: spațiul intențional[167] și cel constituit.)

Ceea ce se poate vedea cu prisosință din observarea analitică a operei unuia din excelenții noștri scenografi — Paul Bortnovschi[168]. Ne obligă la o asemenea observare un fapt: inexistența unei rețete — în sensul vulgar al cuvântului — sau a unor scheme fixe, stabilite, imuabile,

[51 (42)]

de confecționare a unui decor. Vom constata așadar, în acest sens, existența unor anume tipuri sau categorii de formulări scenografice, care constituie în concret tot atâtea ansambluri vizibile, ipostaziate scenic, și funcționând diferențiat în structurile spectacolelor. (De câte ori a fost posibil, am încercat să notăm și să analizăm funcționarea decorului în spectacol. În absența reprezentației, analiza decorului se îndreaptă către potențialul de figuri și semnificări într-un imaginat sau posibil spectacol).

O primă și totodată convențională tipologie este dictată de înseși cele două feluri de scenă folosite de teatrul românesc — scena italiană[169] și scena centrală[170]. Dar și în acest caz apar decoruri excepție care se încăpățânează să nu fie catalogate în vreunul din cele două mari și extrem de încăpătoare tipuri amintite. (Amintesc doar de decorul unic la opera lui Shakespeare[171] conceput

167 cele trei spații — Instrumentul analitic propriu al autorului, expus în subcapitolul „Cele trei spații ale scenei” (p. (vezi pagina 141)

168 sursa: Vezi nota de la p. 23.

169 „scena italiană” — scena „cutie” (scena à l’italienne), închisă pe trei laturi, deschisă spre sală printr-o singură ramă (portalul, arcul de proscenium), cu publicul așezat frontal; formată în Italia secolelor XVI–XVII (Teatro Olimpico din Vicenza, Teatro Farnese din Parma) și devenită modelul teatrului european clasic. Se opune scenei centrale, „în rotund”, cu publicul de jur împrejur.

170 „scena centrală” — spațiu de joc așezat în mijlocul sălii, cu publicul pe toate laturile (engl. *arena stage*, *theatre in the round*; fr. *scène centrale*, *théâtre en rond*); exclude decorul înalt și cortina și mută greutatea reprezentației pe actor și pe obiectele mici, manevrabile. (vezi pagina 154)

171 sursa: **William Shakespeare** (1564–1616) — dramaturg și poet englez; teatrul său, scris pentru scena elisabetană deschisă, fără decor iluzionist, rămâne pentru scenografia secolului XX terenul predilect al experimentului spațial.

de Liviu Ciulei[172].) Iată deci necesitatea unor criterii mai adecvate de tipizare și omologare categorială a decorurilor.

REVIRIMENTUL SIMULTANEITĂȚII — DINAMICA LIMBAJULUI

Aminteam la începutul acestui subcapitol, că obiectul logic al analizelor noastre este metamorfoza spațiului în care are loc reprezentația teatrală. În zilele noastre, dintre toate formele de practicare a faptului cultural, cea care a împietat și a provocat mutații în existența teatrului, a fost — nu spun o noutate — cinematograful.

Cinematograful s-a născut bineînțeles dintr-o dimensiune a textului teatral: narația. Teatrul nu-l poate concura. El trebuie să supraviețuiască numai prin cultivarea virtuților și disponibilităților pe care ecranul nu le va putea prea curând satisface. Pornim de data aceasta de la o considerație întrucâtva hazardată: cinematograful este analogul material al formei prin care, în evul mediu, se exprima, se răspândea și se conserva fondul esențial al gândirii omenești — misterul medieval[173][174]. Am specificat că este vorba de analogie, în formă, nu și în substanța ideatică, spirituală. Altminteri, cele trei activități realizate de teatrul medieval și anume: exprimare, răspândire și

[52 (43)]

conservare — sunt recunoscute de mult ca fiind caracteristice mass-mediei[175].

Dar analogia între spectacolul medieval și cinematografic nu o limitez doar la efectul psihologic exercitat în colectivitățile umane. (În evul mediu, misterul, ritualul paraliturgic[176], miracolul corespundeau, printre altele, ideologiilor ca stare difuză, impregnată, nerezumabilă în formule verbale). Ci este vorba de virtuțile limbajului artistic. Imaginea de pe ecran permite vizionarea simultană a mai multor acțiuni desfășurate în locuri, în arii geografice diferite. Desigur, înțelegând simultaneitatea[177] nu în sensul strict al startului într-o cursă atletică, ci drept ubicuitate[178] a spectatorului, omniprezența sa în toate momentele sau

172 sursa: **Liviu Ciulei** (7 iulie 1923, București – 25 octombrie 2011, München) — arhitect, scenograf, regizor de teatru și film, actor; director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” (1963–1972), unde a pus în scenă, între altele, *Moartea lui Danton* (1966), *Leonce și Lena* (1970), *O scrisoare pierdută* (1972); din anii ’70 a lucrat mult în Statele Unite (director artistic al Guthrie Theater din Minneapolis, 1980–1986). Autorul nu precizează spectacolul shakespearian la care se referă prin „decorul unic”. [Georg Büchner — Dantons Tod (1835), Project Gutenberg #5072 (text Projekt Gutenberg-DE, domeniu public), de]

173 „misterul medieval” — gen dramatic religios al Evului Mediu târziu (sec. XIV–XVI), reprezentând episoade biblice și vieți de sfinți pe scene simultane („mansiuni” alăturate, fiecare un loc al acțiunii), jucat în piețe de confrerii orășenești, pe durata a mai multe zile. (vezi pagina 150)

174 misterul medieval — Spectacolul religios al Evului Mediu târziu, jucat de confrerii orășenești pe scene simultane. (vezi pagina 150)

175 „mass-media” (engl., din lat. *media*, pl. de la *medium*, „mijloc”) — mijloacele de comunicare în masă: presa, radioul, cinematograful, televiziunea.

176 „paraliturgic” — care stă alături de liturghie fără a face parte din ea: procesiuni, drame liturgice, reprezentații religioase de pe lângă slujbă.

177 simultaneitatea — Prezența deodată, pe aceeași scenă, a mai multor locuri ale acțiunii. (vezi pagina 156)

178 ubicuitate — Însușirea de a fi pretutindeni deodată. (vezi pagina 159)

locurile coerente unei desfășurări narative sau unor semnificații. Adică exact ceea ce dorea să realizeze spectacolul medieval prin teatrul viziunii simultane și al locurilor diferite.

Iată deci care este una din premizele de la care pornim în analiza mutațiilor intervenite în limbajul teatral contemporan și — în particular — în limbajul scenografic.

Performanțele formidabile ale peliculei cinematografice au dus într-un sfârșit la reducerea, anularea uneia dintre obligațiile insului social — i-a umplut locul mintal al imaginabilului; loc mintal specific cititorului de literatură. Și, în același timp, a inhibat predispoziția de imaginare proprie spectatorului de teatru. Căci imaginarea nu este nicidecum reconstituirea spațială, fizică a concretului, ci alcătuirea unui cadru de referință, a unui cadru inferent, reprezentare a unui mediu conform cu acțiunile, conflictul, comportamentele personajelor.

Singurul beneficiu adus de cinematograf teatrului este acela că spectatorul este azi în stare să formuleze, să rezume, să recunoască mintal, cu o nebănuită viteză, un spațiu ideologic. O scurtă incursiune în istoria teatrului medieval (pânze ale lui Grünewald[179], Uccello, Giotto, Masaccio, Della Francesca, Mantegna ș.a. sunt o iconografie bogată și prețioasă în acest sens) ne va da o imagine foarte elocventă asupra cantității de obiecte și accesorii[180] — a căror evoluție trebuia în acea vreme neapărat ilustrată! — necesară comunicării unei ideologii.

[53 (44)]

FUGA DIN CUTIA ITALIANĂ

În primele două capitole am descris sumar cele două extreme unghiuri de vedere prin care încercăm, de astă dată, analiza câtorva scenografii semnate de Paul Bortnovschi. Iată decorul la „Poveste de iarnă” (W. Shakespeare)[181]. Ne este, desigur, ușor, să descoperim existența unui mic obiect scenografic; această cutie verticală, aidoma unui dulap, baroc în dimensiuni și frizând rococo-ul[182] în ornamentație; gesturile interpreților parodiind sau mimând o adorație „mistică” a reginei-madone dă imediat calificativul ideologic al epocii imaginate de Bortnovschi; obiectul scenografic amintește micile altare catolice din locurile de cult. Obiectul acesta, chiar dacă ar fi fost copie butaforică[183]

179 sursa: **Matthias Grünewald** (c. 1470/1480–1528) — pictor german, autorul *Altarului de la Isenheim* (1512–1516); **Paolo Uccello** (1397–1475), pictor florentin, unul dintre primii teoreticieni practici ai perspectivei; **Giotto di Bondone** (c. 1267–1337), pictorul care deschide pictura italiană spre spațiul tridimensional; **Masaccio** (1401–1428; tipărit „Massaccio”), autorul frescelor din Capela Brancacci; **Piero della Francesca** (c. 1415–1492), pictor și matematician al perspectivei; **Andrea Mantegna** (c. 1431–1506), pictor padovan, maestru al raccourci-ului. Picturile lor păstrează, în scenele religioase, multe din obiectele și construcțiile scenice ale misterelor medievale — idee dezvoltată de Pierre Francastel, pe care autorul îl invocă pe pagina 45.

180 accesorii — Obiectele mărunte de scenă. (vezi pagina 140)

181 „rococo” (fr., din *rocaille*, „decor din scoici și pietricele”) — stil decorativ al secolului XVIII (c. 1730–1770), urmaș al barocului, cu ornament asimetric, curbe și volute ușoare.

182 „butaforic” — fabricat pentru scenă (din carton, lemn, pânză, ipsos), imitând un obiect adevărat; din it. *buttafuori*; butaforia este ansamblul obiectelor de acest fel.

183 „neortodox” — aici, neconform cu regulile consacrate ale teatrului clasic.

după un astfel de altar, nu ar fi fost niciodată considerat, confundat cu însuși altarul, întrucât, pe scenă, îndeplinește funcția de figurare a unei ideologii; în acest sens obiectul are realitatea unui semn scenografic și nu aceea a unei practici de cult. Uriașa condensare într-un obiect unic a globalei conotații ideologice este una din impresionantele realizări artistice ale lui Paul Bortnovschi. Ordinea metodologică în care am definit la început cele trei spații coexistente în scenă a fost răsturnată. Decorul în ansamblu este în fapt ceea ce am numit *spațiu constituit.* Succesiunea de percepere a celorlalte două de către spectator este alta: dulapul-palat-altar, obiect scenografic unic, este prevăzut cu patru uși, fiecare din ele triplu pliabile și depliabile; mobil pe un ax central, cutia-palat poate fi întoarsă la vedere, celelalte două uși fiind și ele triplu depliabile; fiecare depliere a perechilor de uși prezintă spectatorului imagini pictate — scheme reprezentaționale ale diferitelor locuri de acțiune (iată realizată simultaneitatea „cinematografică” de spațiu și loc al acțiunii: de la prezența simultană a două-trei locuri din incinta palatului, până la „existența pe scenă” a două țări diferite; dar și restabilită posibilitatea de imaginare a spectatorului); este vădit astfel faptul că scenograful a intuit necesitatea de a apela la procedeele neortodox teatrale[184] — în sensul clasic tradițional — de a apropia ritmul de succedare a scenelor teatrale de cel al secvențelor cinematografice. Așadar, spectatorului i se prezintă un imaginar cadru ideologic, cadru

[54 (45)]

în care este ușor imaginabilă detalierea concretului „arheologic”.

Ceea ce am numit *spațiu intențional* este deci realizat cu participarea spectatorului. Reprezentarea pe scenă a concretului este superfluă, ne-necesară. Decorul eliptic de altfel de adaosuri de coloratură, permite extragerea semnificațiilor fără intermedieri în „vizibil”. Mai mult decât atât: acest decor nu inferă semnificația în spectacol ci o provoacă. Altfel spus — suntem în fața unui decor care poate încă determina viziuni regizorale. Ceea ce este un fapt extrem de rar întâlnit. Și să precizăm: acest decor este făcut cu 16—18 ani în urmă.

Intenționat am lăsat la urmă cea mai elementară evidență a oricărei scenografii și anume *spațiul fizic.* Dealtfel cea mai simplă descriere a lui ar fi perimetrul de scenă străbătut de actori. Să ne amintim însă de primordiala calitate a acestui decor — faptul că se reduce la un singur obiect (ușor de manevrat și transportat), metaforic asimilabil căruței cu paiațe. Apelul la structura recuzitei cultic ideologice a medievalității și renașterii apropie acest

184 sursa: **William Shakespeare, *Poveste de iarnă*** (*The Winter’s Tale*, c. 1610–1611) — romanță târzie, cu acțiunea împărțită între Sicilia și Boemia. Spectacolul analizat: Teatrul Regional București, premiera la 22 iunie 1964, regia George Teodorescu, scenografia Paul Bortnovschi, costume Ovidiu Bubulac (după dmtr.ro). Afirmația autorului de la p. 45 („acest decor este făcut cu 16—18 ani în urmă”) pare să dateze redactarea capitolului la începutul anilor ’80. [William Shakespeare — The Winter’s Tale (c. 1610–1611), ediția Project Gutenberg (eBook #1539, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

decor prin virtuți de așa numitele nuvola[185][186]. (În „Realitatea figurativă”, Pierre Francastel[187] face o magistrală analiză[188] a acestui obiect de reprezentație teatrală. Observațiile acestui mare teoretician stau în bună măsură la baza analizei pe care o facem). Apelul documentar la amintitul obiect de ev mediu sau invenția de către Bortnovschi a unui corolar al nuvollei, trebuie că a fost provocată de conștiința sau de intuiția handicapului — pe care l-am pomenit în considerentele de mai sus — pe care teatrul îl încearcă față de cinema. Cert este faptul că prin acest decor se clatină încrederea scenografului în nesecatele posibilități ale cutiei italiene. Reducția decorului până la dimensiunea unei „măști” aflate pe fața epocii, apelul la virtuozitățile scenei ambulante (dulapul-palat poate fi montat în orice loc disponibil) care amintesc de mai târzia commedia dell’arte[189][190], toate au dus la modificarea viziunii scenografului asupra spațiului de joc. Modificare ce avea să fie fățiș declarată, câțiva ani mai târziu prin scenografia la „Regele moare”[191].

Decorul la „Poveste de iarnă” rămâne, în succesiunea cronologică a scenografiilor, una din miraculoasele negări

[55 (46)]

dialectice a valorii unui tip de scenă tocmai prin recrudescența tehnicilor care au dus la apariția ei.

Decorul lui Paul Bortnovschi la „Regele moare” credem că are o însemnătate considerabilă nu numai în palmaresul personal al artistului. Puține sunt decorurile care sunt în același timp și excelente realizări artistice și fericite — pentru cercetător — exemple de rodnică reflecție asupra spațiului de joc și de profundă intuiție a mutațiilor survenite în viziunea teatrală.

---

185 „nuvola” (it., „nor”; tipărit greșit „nuvolla”) — mașinărie scenică a spectacolelor religioase florentine din secolul XV (Bunavestire, Înălțarea, Pogorârea Duhului Sfânt): o platformă sau un „nor” din lemn, pânză și vată, cu îngeri, coborât și ridicat cu frânghii și scripeți dintre bolțile bisericii; Vasari îi atribuie perfecționarea lui Filippo Brunelleschi. Pierre Francastel a arătat cum această recuzită a teatrului religios trece în pictura Renașterii.

186 „commedia dell’arte” (it.; tipărit „comedia dell’arte”) — teatrul profesionist italian al secolelor XVI–XVIII, jucat de trupe ambulante pe un canava (scenariu) cu improvizație și măști fixe (Arlecchino, Pantalone, Il Dottore, Brighella); decorul se reducea adesea la o pânză pictată și un podium portabil. (vezi pagina 142)

187 sursa: **Pierre Francastel** (1900–1970) — istoric și sociolog al artei francez, profesor la École pratique des hautes études, întemeietorul sociologiei artei figurative; ***La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l’art*** (Paris, Gonthier, 1965; trad. rom. *Realitatea figurativă*). Cartea studiază, între altele, legătura dintre spectacolul religios al Evului Mediu târziu și imaginea pictată a Renașterii (nuvola, „mansiunile”, obiectele de procesiune). Autorul declară că observațiile lui Francastel stau la baza analizei sale.

188 sursa: **Eugène Ionesco, *Regele moare*** (*Le Roi se meurt*, 1962) — piesa agoniei regelui Bérenger I, al cărui regat se surpă odată cu el. Spectacolul analizat: Teatrul Național „I. L. Caragiale” București, premiera la 10 octombrie 1965, regia Moni Ghelerter, scenografia Paul Bortnovschi, costume Ovidiu Bubulac (după dmtr.ro).

189 commedia dell’arte — Teatrul profesionist italian al secolelor XVI–XVIII: trupe ambulante, măști fixe, improvizație pe un scenariu, scene portabile; amintit pentru „virtuozitățile scenei ambulante” (p. (vezi pagina 142)

190 Pierre Francastel — Pierre Francastel (1900–1970) — istoric și sociolog al artei francez, autorul cărții La Réalité figurative (1965), din care autorul ia analiza nuvolei florentine și multe dintre conceptele lui (semnul figurativ, perceputul și… (vezi pagina 152)

191 nuvola — It. (vezi pagina 151)

Decorul era aidoma unei uriașe caverne tapetate cu un colaj de clișee fotografice: opulență exaltantă, festivă grandilocvență de imagini ale superbiilor arhitectonice, luxurianță convingătoare ca de ilustrată poștală, amalgam zdrențuit de fast și inocentă lăcomie a ochiului; și toată această vegetație tropicală de imagini cățărate pe trei pereți amețitori de înalți — într-un contrast stânjenitor cu sărăcia de mobilier, deci cu sărăcia de bunuri aflate în posesia practică a regelui Beranger[192]. Personajul nu este și nici nu poate fi — ne convinge abundența și diversitatea obiectivelor „turistice” fotografiate — decât posesorul imaginilor și nu al „bogățiilor” prezente în imagini.

Scena era un imperiu al vizibilului, un imperiu fascinant și totodată sufocant, un imperiu în care Beranger intrase și se pierduse, un imperiu dominator asupra personajului și mistificator: Beranger devenise astfel posesorul unei uriașe averi de vizibilități care îl manipulau cu dezinvoltură. Efectul ultim — alienarea[193]: personajul se consideră iluzoriul posesor al tuturor obiectelor văzute, dat fiind că le-a conservat imaginea.

Decorul, astfel, transmută efectul relației capitaliste dintre marfă și producător în perimetrul sociologiei percepției. Această remarcă nu este un mecanic transfer în problemele esteticii a schemei sociale de producție capitalistă descoperită de Marx[194]. Caracterul burghez al percepției obiectului de artă se vădește în reculul psihologic produs în *același timp cu* sau *după* stocarea imaginii artistice. Ochiul burghez concepe întregul ca o sumă de detalii ierarhizate după gradul posibilităților lor de utilizare,

[56 (47)]

descompune durabilul în situații, momente particulare, în posibiluri individuale. Acest procedeu mintal este determinat de însăși raportarea burghezului la societatea sa; societate care, ca întreg, fiind mai durabilă decât individul, se descrie în ochii săi drept un ghem de posibilități individuale de inserție ierarhic-socială. „Percepția a fost recunoscută[195] de către psihologie ca un loc de concentrare a raționalității interne, impersonale și neobservate...”. Astfel că tentația discursului, comentariile despre o imagine artistică — lucru firesc la orice privitor, spectator — se transformă în nevoie de fabulație în jurul particularului, a posibilității individuale. (Extremele consecințe ale acestui fapt sunt moda și posesia de „bunuri” artistice).

---

192 sursa: **Bérenger I** (în text „Beranger”) — protagonistul piesei *Regele moare* de **Eugène Ionesco** (1909–1994), dramaturg francez de origine română, figura principală a „teatrului absurdului”; numele Bérenger îl poartă și alte personaje ale lui Ionesco (*Ucigaș fără simbrie*, *Rinocerii*).

193 alienarea — Înstrăinarea (termen hegelian și marxist): la Regele moare, „efectul ultim” al decorului — personajul se crede posesorul tuturor lucrurilor văzute (p. (vezi pagina 140)

194 sursa: **Karl Marx** (1818–1883) — filosof și economist german; aluzie la teoria fetișismului mărfii (*Capitalul*, I, 1867), în care relațiile dintre oameni apar ca relații între lucruri — idee pe care autorul o transpune în „sociologia percepției”. [Karl Marx — Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie, Bd. I (Hamburg: Otto Meissner, 1867), Deutsches Textarchiv, de]



195 sursa: Citat fără indicarea sursei; prin context (sociologia percepției, raționalitatea „impersonală” a vederii) pare a proveni din Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*; nu l-am putut verifica la izvor.

Decorul este deci mai mult decât un colaj de clișee fotografice, este un colaj de clișee ale percepției și înțelegerii. Beranger devine astfel suveranul imperiului care l-a modelat și deci el însuși un obiect al acestui imperiu. Așadar, scenograful atribuie una din ideile textului — iminenta moarte a întregului univers odată cu și pentru fiecare om care moare — nu universului ca atare ci viziunii despre univers, acest fenomen petrecându-se nu odată cu dispariția fiecărui om ci numai prin expierea unei ideologii. Spre finalul spectacolului agonia și moartea lui Beranger duc la fărămițarea și prăbușirea colajului.

Personajul este absorbit de hăul scenei. Devenind vizibile, zidăria și utilajul teatrului triumfă.

Triumful necesității unei noi convenții teatrale.

Să notăm deci: cele două componente funciare ale spectacolului — personaj și decor — se distrug una pe cealaltă. Tocmai reciproca macerație[196] rămâne întipărită în memorie și devine punct de plecare al reflexiei asupra spectacolului. Subtilul cinetism[197] al relației decor-Beranger — personajul se consideră iluzoriul suveran al unui imperiu de clișee de percepție și înțelegere, al unui imperiu care îl modelează până în clipa morții, transformându-l într-unul din obiectele sale, reificându-l, — este indiciul sigur al unei profunde gândiri teoretice. Căci este

[57 (48)]

extrem de dificil să „conceptualizezi", să vizualizezi nu numai un lucru, un obiect, ci și starea lui într-un context. Și anume starea lui ideologică. Pentru că într-adevăr, „un decor dintr-o scenă italiană...[198] este, cu sau fără voia lui, un nivel de conotații apriorice conflictului... Această „predestinare" a oricăror atitudini, gesturi și comportamente ale interpretului, care este întipărită întregii acțiuni prin decor, și-a consumat după o îndelungată suită de practici scenografice, formele de disimulare. Scena italiană și-a jucat marea carte a reificării[199] actorului[200]". Decorul — surprinzătoare însumare a virtuților plastice și a limitelor ideologice ale scenei italiene — este în același timp și obiect de investitură, și cadrul arhitectural, și personaj — apt să reifice personajul, să-l transforme în accesoriu al său — și ierarhie socială imposibil de învins și față de care personajul-actor, ca echivalent al insului social, nu are altceva de făcut decât să se supună. Decorul este un personaj global, semn

196 „macerație" — înmuiere prin ținere îndelungată într-un lichid; aici, figurat, roaderea, descompunerea reciprocă a personajului și a decorului.

197 cinetism — Din gr. (vezi pagina 142)

198 „reificare" (lat. *res*, „lucru", + *facere*) — transformarea omului sau a relațiilor umane în lucru; termen al filosofiei marxiste (Lukács), folosit aici pentru actorul redus la accesoriu al decorului.

199 „coscoveală" — tencuială umflată, desprinsă de pe zid; aici, stratul de imagini lipite care se scorojește și cade.

200 sursa: Citat fără sursă; formularea („nivel de conotații apriorice conflictului", „reificarea actorului") e a autorului însuși, care pare să-și citeze un studiu anterior din revista *Teatrul*; nu l-am putut identifica.

iconic al unei societăți. (Este situația inversă decât am constatat-o în decorul lui Stürmer la „Hamlet”[201] în care trupa ambulantă era obiect scenografic). Odată cu expierea personajului se prăbușește și cutia cu iluzii: căderea coscovelii[202] de lucruri vizibile este spectacolul — văzut dinăuntru — al dezambalării unui pachet în care ridicol-prețiosul pretext al unui asemenea edificiu — burghezul — este găsit mort.

Spuneam că prăbușirea colajului face să triumfe la vedere zidăria și instalațiile scenei. Tocmai acest extrem de simplu procedeu (despuierea pereților de imagini și iluzii) constituie intenționalitatea ultimă a scenografului. Acest decor este unul din rarele cazuri în care *spațiul constituit* — ultima ipostază rezultată din derularea și culminarea conflictului — este *spațiul fizic* al scenei. Semnificația emisă prin revirimentul dimensiunii fizice a locului de jos este clară: tot ambuteiajul savant[203], alcătuit și saturat de imagini, nu se vădește a fi decât un rizibil derizoriu tapet de abțibilduri[204] ale credulității burgheze. Spațiul constituit, denotând limita ideologică a cutiei italiene, este certificarea decorului ca spațiu ideologic al reprezentației. „Demachierea” finală a scenei este echivalentă cu o atitudine politică ce trebuia mediată, prin

[58 (49)]

vizual, intuiției spectatorului. Nu credem că se putea găsi o mai fericită soluție de „conceptualizare” a crizei scenei de tip italian, cu atât mai mult cu cât o astfel de încercare este mai curând împiedicată prin strădania de a obține asimilarea completă a lucrului ce trebuie conceptualizat.

PENTRU O SOCIOLOGIE A CONFIGURĂRII

Psihologic vorbind, sentimentul încercat de spectator la vederea brutalei denudări a pereților care compun scena, mai curând l-a azvârlit puternic înapoi în mijlocul propriei sale existențe cotidiene decât l-a țintuit afectiv în mijlocul tragediei. Acest recul s-a datorat mai degrabă neașteptatei destrămări a iluziei și convenției teatrale decât, să zicem, echilibrului cenestezic[205] al spectatorilor. Repercusiunile unei astfel de scenografii, nebănuite la data spectacolului (și care greu ar fi putut fi anticipate de comentatorul imediat), se constituie în argument existențial al scenei centrale în fenomenul teatral românesc. Teoretic, și nu numai teoretic, scenografia pe care o comentăm putea avea, în probabilitate, și alt succesor revelat decât scena centrală.

---

201 sursa: **Helmut Stürmer** (7 februarie 1942, Timișoara – octombrie 2025) — scenograf, elev al lui Paul Bortnovschi la Institutul de Arte Plastice din București; scenograf la Teatrul de Stat din Sibiu și la Teatrul Bulandra (1968–1977), apoi stabilit în Germania (Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Théâtre de la Ville din Paris etc.). Decorul la *Hamlet* în regia lui Dinu Cernescu (Teatrul „C. I. Nottara”, 1974) e analizat la paginile 67–71. (Numele e tipărit aici fără umlaut.) [William Shakespeare — The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

202 reificării — Reificarea: transformarea omului în lucru (lat. (vezi pagina 153)

203 „ambuteiaj” (fr. *embouteillage*) — aglomerare, îmbulzeală, blocaj.

204 „abțibild” (germ. *Abziehbild*) — imagine colorată, transferabilă prin umezire pe o suprafață; aici, emblema kitsch-ului.

205 „cenestezic” — al cenesteziei, senzația difuză a propriului corp și a stării lui generale.

Odată cu sfârșitul spectacolului, decorul și-a realizat sensul: a făcut vizibile semnificațiile, le-a dat chip, le-a figurat prin obiectele concrete, vizibile, folosite în scenă. Iată așadar, unul din motivele pentru care am numit al doilea spațiu coexistent în scenă — spațiu intențional: abstras din spectacol — deja pentru publicul care frecventează teatrele de numai câțiva ani, faptul este realizat — decorul comentat de noi nu mai poate fi reconstituit mintal decât „povestind" și intenționalitatea. (Adică tocmai ceea ce am făcut în paragrafele anterioare). Spectacolul a murit. Decorul a avut — firesc — aceeași soartă. Ce se întâmplă cu el după durata existenței sale? Și la urma urmei, dat fiind că spectatorul de teatru nu este nici estetician și nici critic, el înțelege „discursul" decorului fără să apeleze la vreun ghid de convenție specializată. Cum se explică aceasta? Ceva mai înainte am afirmat că repercusiunile decorului în evoluția fenomenului teatral nu puteau fi bănuite de spectatori. Suntem îndreptățiți atunci să ne întrebăm care sunt gradul și

[59 (50)]

sensul de aplicație mintală a semnificațiilor percepute în spectacol la realitatea extraestetică.

Scenograful nu operează cu cuvinte ci cu obiecte. Selecția și conjugarea acestora se realizează după un cod mai degrabă intuit decât învățat. Toate obiectele, în orice decor, sunt aduse, construite sau inventate conform unei intenționalități. Aceeași intenționalitate dictează și schimbarea decorului, menținerea aceluiași ansamblu pe toată durata spectacolului, schimbarea locului obiectelor pe podium, a luminilor etc. — deci cinetismul decorului. „Pretențiile" textului, indicațiile sale scenografice sunt punctul generic de plecare a figurării decorului; ele nu mai constituie de mult timp o normă obligatorie, nesurvolabilă[206] pentru artist.

Scenografia a lucrat întotdeauna cu semnificațiile — materialul intelectual al realității înțelese; puntea de legătură între decor și realitatea socială fiind realizată — e de la sine înțeles — nu prin concretețea și frecvența de utilizare curentă a obiectelor de pe scenă, ci prin semnificațiile materializate prin obiecte sau prin relația dintre ele. Intenționalitatea scenografului tocmai către acestea se îndreaptă. La o privire mai atentă, sociologia și psihologia artei urmăresc, fie și în subsidiar, descifrarea, în și din „obiectele" reprezentate, a semnificațiilor; sau ierarhizarea valorilor semnificative ale obiectelor după frecvența și „postura" lor, adică ceea ce am numit, din punctul nostru de vedere, sociologia configurației.

Eficacitatea unui decor se vădește în principal prin capacitatea asociativă a publicului. Lecția descifrării înțelesurilor, a aluziilor și corespondențelor nu se învață într-un loc anume; (ansamblul de obiecte și accesorii ale unui decor trebuie să se supună la două cerințe: dimensiunea — utilajul — scenei și nevoile

206 „nesurvolabil" — care nu poate fi survolat, ocolit pe deasupra; aici, normă de care artistul nu se poate dispensa.

practicii sociale — semnificația ideologică. Numai între aceste două marje, nu întotdeauna elastice, culisează imaginația scenografului). „Publicul” — condiția funciară a oricărei scenografii — și *accesibilitatea* — nu mai constituie de mult criteriul „Exterior” de referință, el fiind scopul nemijlocit al oricărui act teatral. Decorul își poate controla validi

[60 (51)]

tatea expresiei sale numai prin rapiditatea cu care unui spectator îi este expusă și impusă schema asociativă. Pentru cine a avut curiozitatea să asiste la repetițiile numai cu decorul, când panouri și obiecte rulează în toate sensurile indicate și când luminile se schimbă rapid pentru a fi fixate în reflexul tehnicianului, spectacolul este edificator în acest sens.

Pare un adevărat miracol înscrierea mai multor semnificații în același obiect prin care scenograful produce o „rupere” a acestuia de „realitate”; de realitatea imediată fenomenală: pereții palatului, în care își dă duhul Beranger sunt mai mult decât niște pereți de palat. Ba chiar nu au fost și nici nu puteau fi niciodată pereți de palat; ei își au sensul numai raportați la realitatea extraestetică, la „contextul” operei. Pereții unui palat real sunt date ale realității sociale, sunt expresia unor norme sociale. Prezența lor pe scenă devine un procedeu de a face aceste norme vizibile. Obiectul aflat pe scenă constituie deci pentru spectator jalon funciar al fondului său atitudinal iar ansamblul decorului poate fi asimilat unui ecran pe care se proiectează modificările survenite în conștiința publică a realității. (Ceea ce se numește uneori „participare” sau „emoție” în alte sisteme analitice).

Pentru a înțelege pe deplin ceea ce am numit sociologia configurării[207][208] trebuie să ne reamintim că scenograful își constituie decorul din acele obiecte, stări și relații care fac parte dintr-un arsenal „anterior” de reprezentări ideologice ale publicului și că modificările ce se petrec în conștiința realității se produc numai cu date cunoscute, fixate în conștiință. (Faptul de a lucra cu reprezentări anterioare este departe de a fi confundat cu ilustrația mecanică a socialului). Argumentul istoricist al acestui fapt îl constituie mulțimea nesfârșită și diferența de interpretări care se îngrămădesc de la o epocă la alta în jurul aceluiași „obiect de artă”, fie el pictură, fie text literar. Chiar și o natură moartă devine pe diferite durate argument politic (al unor frământări sociale), argument ideologic, argument estetic, argument economic etc. Mulțimea de semnificații nu poate fi prevăzută, nici dirijată, nici consfințită. Dacă acesta este statutul operei de artă față de „duratele sociale”, decorul este literalmente reflexie a momentului social; nu există un decor universal care

[61 (52)]

să traverseze istoria; succesiunea ideologiilor sau a obiectelor de „recunoaștere” în perimetrul aceleiași ideologii necesită noi figurări, noi asamblări a obiectelor asimilate ideologic — pe scurt alte decoruri ale aceluiași

207 „sociologia configurării” — termenul autorului pentru studiul semnificațiilor sociale pe care le dobândesc obiectele de pe scenă după frecvența și „postura” lor (cf. p. 50–51).

208 sociologia configurării — Termen propus de autor în subcapitolul „Pentru o sociologie a configurării” (p. (vezi pagina 156)

text. Așadar, miraculoasa „rupere de realitate” trebuie înțeleasă ca mobilitate a fiecărui obiect — așa cum este el scenografic asamblat — în câmpul semnificațiilor, în funcție de „contextualizarea” sa (în sensul lui Lotman[209])[210]. Pereții palatului în care moare Beranger, spuneam că sunt mai mult decât niște simpli pereți de palat. Semnificativ în acest decor nu sunt pereții — ci starea lor de decrepitudine[211]. Să imaginăm mintal suita de semnificații degajate de această „stare”: feudalul ar fi „înțeles-o” drept „semn bun sau semn rău” al extensiunii puterii sale; cu totul altele sunt înțelegerile acestei stări pentru romantismul paseist sau criticist (nu ne mai oprim la semnificațiile creștine), apoi romantismul revoluționar ș.a.m.d. Sigur că înșiruirea de înțelegeri este experimental simplistă dar poate sugera natura argumentelor: însușirea alternativelor de înțelegere a structurii de configurație este, de fapt, înșiruirea posibilităților — istoric deja epuizate — de inserție a decorului într-o anumită ordine culturală.

Iată-ne deci în situația de a admite că în decorul lui Paul Bortnovschi recunoaștem un procedeu de vizualizare folosit în timpi sociali diferiți, ba mai mult — timpi sociali opuși ca fond de valori și comportamente reprezentate artistic. Să încercăm o explicație, fie ea și sumară a acestui fapt. Descriind cinetismul decorului, au apărut ca de la sine pragurile pe care intenționalitatea s-a ridicat până la rangul de atitudine politică.

Textul nu posedă nici o indicație care să determine calificativele și atitudinea ideologică proprii decorului lui Bortnovschi. Așadar scenografia funcționează ca o conotație la tragedia burghezului, conotație ridicată la rang de calificativ dat unei societăți: punerea în act a unui fapt iminent irevocabil. Ceea ce nu a fost considerat pe deplin posibil de către scenograf decât prin reluarea procedeului — prăbușirea edificiului. Aceasta înseamnă actualizare, termen prin care înțelegem ca fiind mai mult decât: „retrăim ceea ce a fost cândva și undeva și dorim să păstrăm retrăirea”. Actualizarea[212] ni se pare a fi mai

[62 (53)]

degrabă reinstituirea sau instituționalizarea unui fapt, a unui act individual, personal, adică împrejmuirea acelui act — acțiune a personajelor, conflictul — în spectacol cu valoare denotativă — cu o sumă de complementarități (conotații) care, separate de periplul dramatic, definesc o atitudine față de conflict. Actualizarea este procedeul de extindere, de socializare a unei atitudini prin utilizarea unor elemente definitorii ideologic a atitudinilor drept conotații ale conflictului. Astfel înțeleasă, actualizarea este într-adevăr

209 „decrepitudine” (tipărit „decreptitudine”) — stare de ruină, de degradare prin bătrânețe.

210 sursa: **Iuri Mihailovici Lotman** (1922–1993) — semiotician și istoric al culturii rus, întemeietorul școlii semiotice de la Tartu; „contextualizarea” trimite la teoria sa despre textul artistic ca sistem modelator, al cărui sens depinde de codurile culturii care îl receptează (*Structura textului artistic*, 1970; trad. rom. 1970).

211 Lotman — Iuri Lotman (1922–1993) — semiotician rus, întemeietorul școlii de la Tartu; autorul îi ia noțiunea de „context” al operei (p. (vezi pagina 149)

212 Actualizarea — La autor, mai mult decât retrăirea trecutului: „reinstituirea sau instituționalizarea unui fapt”, împrejmuirea conflictului cu conotații care definesc o atitudine față de el, prin schimbarea sistemului de referință extraestetic;… (vezi pagina 140)

procedeu de „conceptualizare”, și nu este posibilă decât numai prin intermediul sau prin schimbarea sistemului de referință extraestetic. Nu intenționăm să deducem identități între expresii verbale și expresii vizuale — faptul ar duce la o rigiditate de înțelegere, de interpretare și de judecată valorică. Dar — a posteriori[213][214] — putem observa că expresia „prăbușirea capitalismului” nu putea fi mai subtil, mai elocvent și totodată mai organic figurată decât în acest fel. Uriașul manechin în prezența căruia se petrece acțiunea din „Fantoșa lusitană” a lui Peter Weiss[215][216] se prăbușește: și exprimă „prăbușirea colonialismului”; dar, scenografic vorbind, nu este un element de decor (decât ca prezență pe scenă), ci simbol, personificare — prin extensie, personaj — de strictă referință extraestetică a textului. În contextul spectacolului devine și obiect de ritual: personajele o acuză, o anatemizează, o dărâmă; semnificația fantoșei mimează rămânerea în interiorul conflictului. Dar actul distrugerii ei — prin semnificația complet extraartistică — capătă nu valoare simbolică și valoare practic politică. Simbolul este substitutul unei formulări unice și invariabile. E clar că respingem „orice asimilare a semnului figurativ[217] cu simbolul oricărei realități preexistente lui”. Nu este întâmplător evenimentul acestei aproape folclorice soluții scenice în textul lui Weiss. În teatrul european reîntoarcerea la simplitatea și naivitatea convențiilor teatrului popular (la care au apelat Vilar, Barrault, Brook etc.)[218] constituie o încercare de revitalizare a teatrului, recte[219] o reîntoarcere a lui către imediata accesibilitate, inteligibilitate din partea publicului, în așa fel încât să facă posibile modificări în mentalitatea burgheză, penetrația unor alte premise ideologice. Spuneam mai sus că pereții

[63 (54)]

palatului sunt expresia unor norme sociale. Prezența lor pe scenă, în decorul lui Bortnovschi, constituie un procedeu de a face vizibile aceste norme. Dar palatul lui Beranger constituie expresia unor norme sociale burgheze.

---

213 „a posteriori” (lat., „din ceea ce vine după”) — pe baza experienței, după fapt; aici, retrospectiv. (vezi pagina 140)

214 „recte” (lat., „drept, corect”) — adică, mai exact.

215 sursa: **Peter Weiss, *Cântecul fantoșei lusitane*** (*Gesang vom Lusitanischen Popanz*, 1967) — piesă documentară cu cântece împotriva colonialismului portughez în Angola și Mozambic; în centrul scenei stă o uriașă fantoșă (*Popanz*), simbol al regimului salazarist, doborâtă în final. **Peter Weiss** (1916–1982), scriitor și dramaturg german stabilit în Suedia, autorul piesei *Marat/Sade* (1964). În România, textul a fost folosit, alături de altele, în spectacolul-colaj *Cântecele fantoșei* al Olimpiei Arghir (Teatrul „Ion Vasilescu”, București, 29 martie 1972; după dmtr.ro).

216 sursa: Citat fără sursă; formularea („semnul figurativ”) trimite la Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, unde semnul figurativ e definit ca realitate proprie, nu ca simbol al unui obiect dinainte existent; nu l-am putut verifica la izvor.

217 sursa: **Jean Vilar** (1912–1971; tipărit „Villar”) — actor și regizor francez, întemeietorul Festivalului de la Avignon (1947) și directorul Théâtre National Populaire (1951–1963), apostolul unui teatru popular, cu decor minim; **Jean-Louis Barrault** (1910–1994) — actor și regizor francez, discipol al lui Étienne Decroux și Antonin Artaud, directorul Théâtre de France (Odéon) între 1959 și 1968; **Peter Brook** (1925–2022) — regizor englez, stabilit la Paris (Bouffes du Nord, din 1974), autorul cărții *The Empty Space* (1968), unde descrie „teatrul brut” (*rough theatre*), de tip popular, opus „teatrului mort”.

218 a posteriori — Lat., „din ce vine după”: retrospectiv, pe baza experienței (p. (vezi pagina 140)

219 Peter Weiss — Peter Weiss (1916–1982) — dramaturg german; în Cântecul fantoșei lusitane (1967) uriașa fantoșă care se prăbușește e „simbol”, nu decor (p. (vezi pagina 152)

Prăbușirea lor înseamnă și moartea regelui. Un alt tip de societate are un alt patrimoniu de norme, o altă dinamică și legitate a schimbării lor.

Din cele spuse până acum, ar rezulta existența unui larg șir de bariere, de imperative care dezic libertatea de invenție, de creație artistică a scenografului. Aceasta se datorează faptului că vorbim de un „obiect" cultural socialmente deja asimilat; și pentru că interpretarea noastră a pornit de la cerința socială și ideologică spre operă. Așa se explică impresia pe care o avem că elementele decorului și combinarea lor ar fi fost — ideologic — sever dictate artistului. Dar: „fiecare operă este un ansamblu de semne inventate în timpul execuției și pentru nevoile locului. Desprinse din compoziția pentru care au fost create aceste semne nu mai au nici o acțiune. Semnul este determinat în clipa în care îl folosesc și pentru obiectul la care trebuie să participe" (Matisse[220])[221].

Nu există obiect fizic conform cu conceptul, cu noțiunea din sfera căruia aparține, tot așa cum nu există grup și relații între elemente care să se identifice cu un principiu, indiferent de natura obiectelor și de natura principiilor. Scenograful își proiectează „înțelegerea textului" în realitatea, ca ansamblu de obiecte-comportamente-valori de utilitate socială, directă sau mediată. Alegerea obiectelor de figurare scenografică este arbitrară și nu ascultă decât de logica interioară, de intenționalitatea de a face vizibil ceea ce încă nu este. Procedeul primar este același prin care primitivul „reprezenta" un „obiect din natură". Pentru el „trunchiul de copac sau stânca[222] ce seamănă cu un animal poate deveni un soi de animal". Este vorba în acest caz de un soi de redefinire comportamentală. În cazul scenografului se interpun între el și obiectul creat nivelele celor două realități la ale căror solicitări răspunde — societatea și opera literară; dar ceea ce trebuie reprezentat nu mai este materialitate fizică ci mintală, nu mai este vorba doar de selectarea concretului conform imaginarului, ci de descoperirea, inven

[64 (55)]

tarea, imaginarea unor obiecte și relații între obiecte prin care acestea să fie adecvate unor înțelegeri. Nu există o modalitate unică de selecție, nu există un număr fix de relații inventabile, nu există o rețetă unică de adecvare a obiectelor create la înțelegerea socială; istoria atestă că dacă formulările verbale pot rămâne mult timp unice și invariabile, semnul care le substituie și le conține se schimbă, variația semnului determinând uneori schimbarea formulării verbale, alteori gradul și nivelul de absorbție socială a formulării. Așadar, programul ideologic al unui timp social nu impune nominal elemente de limbaj scenografic. Iar dacă o scenografie, permite recunoașterea, revelarea

220 sursa: **Henri Matisse** (1869–1954) — pictor francez, conducătorul fovismului; ideea semnului „inventat în timpul execuției și pentru nevoile locului" revine în declarațiile sale târzii, reunite în *Écrits et propos sur l'art* (ed. Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972). Textul francez exact al citatului nu l-am putut verifica la izvor.

221 Matisse — Henri Matisse (1869–1954) — pictor francez; citat despre semnul „inventat în timpul execuției și pentru nevoile locului" (p. (vezi pagina 149)

222 sursa: Citat fără sursă despre „reprezentarea" la primitivi (un obiect natural care seamănă cu un animal devine un fel de animal); ideea e curentă în psihologia artei (E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, 1951); sursa exactă n-am putut-o identifica.

ideologicului în subsidiar și fără apel la principalul vehicol al ideologiei — cuvântul — aceasta este un merit incontestabil al scenografului. Merit pe care, în cazul lui Paul Bortnovschi, ne-am străduit — oprindu-ne doar la o realizare a artei sale — să-l revelăm. Și care, din altă perspectivă, și trimițând spre alte figurări, va trebui relevat în scenografia spectacolului „Danton”.

DECORUL LA „DANTON”

Orice societate tinde să vizualizeze, într-o manieră efectivă și în același timp afectivă, judecățile sale de valoare asupra lumii ce o înconjoară. De data aceasta, lumea este un text de teatru și anume un text despre Revoluția franceză: „Danton” de Camil Petrescu[223][224]. Textul de teatru este o realitate literară și nu una reală, deci o realitate modificată, rezultată. Societatea ia în posesia sa și face vizibile judecățile sale față de ambele nivele ale realității: eveniment real și eveniment rezultat, dedus din cel real — și anume opera. Selecția făcută printre elementele istorice este o operație întotdeauna tendențială: societatea selectează acte, atitudini, valori și evenimente convenite stării sale ideologice; și nu greșim asimilând această activitate cu aceea a stocării argumen

[65 (56)]

telor — nu juridice ci existențiale — ale tipului de societate; acestea, la rândul lor, formează primul prag, criteriu de adopțiune a operelor, deci a realităților rezultate, modificate. (Este, desigur vorba de o adopțiune activă, și nu de una arhivistică; acesta din urmă acționează în subsidiar, într-un plan îndepărtat și, de multe ori, în efervescența evenimentelor, chiar în secret). Faptul constituie una din formele de manifestare a autorității ideologice, de prevalare a argumentului existențial, față de argumentul evenimențial; și — în ultima instanță — sursă a normelor de figurare plastică, scenografică.

Merită a fi adusă în discuție oportunitatea tipului de scenă italiană, pe care a fost montat „Danton”, tip de scenă incriminat în alte comentarii teoretice. Înainte de toate să notăm o particularitate impusă de montarea spectacolului, permisă de admirabilele utilaje scenice de care dispune: spectacolul se desfășoară, în momentele sale importante, pe un practicabil[225][226] care iese din scenă spre public, și care, astfel, distruge convenția spațiului cubic[227] atât de caracteristic scenei italiene.

---

223 sursa: **Camil Petrescu, *Danton*** — dramă istorică în tablouri despre Revoluția franceză, scrisă în anii ’20; premiera absolută, mult întârziată, a avut loc pe scena noii clădiri a Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București: premiera la 30 decembrie 1974, regia Horea Popescu, scenografia Paul Bortnovschi, costume Florica Mălureanu și Maria Stoenescu; în distribuție Mircea Albulescu (Danton) și Radu Beligan (Robespierre) (după dmtr.ro). **Camil Petrescu** (1894–1957), romancier, dramaturg, poet și eseist.

224 Camil Petrescu — Camil Petrescu (1894–1957) — prozator și dramaturg; drama lui Danton, montată la Teatrul Național cu decorul lui Paul Bortnovschi, e analizată la p. (vezi pagina 141)

225 „practicabil” — element de decor solid, construit, pe care actorii pot călca, urca sau sta (podest, scară, platformă), spre deosebire de decorul doar pictat.

226 „spațiul cubic” — volumul închis al cutiei italiene, delimitat de cei trei pereți și de rama portalului.

227 practicabil — Element de decor construit, pe care actorii pot călca (platformă, podest, scară). (vezi pagina 153)

Sunt câteva „tablouri” scenografice care definesc tipul de talonare a spațiului de joc: aleea parcului Tuileries[228], tribunalul revoluționar, cimitirul, piața execuțiilor etc. Caracteristic în aceste scene este traiectul personajelor, care „părăsesc” o bănuită sau imaginară sursă aflată în ultimul și realmente îndepărtatul plan al scenei și se revarsă către proscenium[229][230], către impactul cu publicul. Aici, în primul plan, personajele își dezvoltă atitudinea și-și desfășoară acțiunile. Nu este vorba numai de o simplă convenție teatrală, ci de o vădită intenție regizorală, de marcare a ecranului de proiecție a momentelor cu valoare ideologică. (Să observăm, în acest sens, numărul limitat, dispunerea și eficacitatea accesoriilor emblematice aflate în scenă). Mișcarea personajelor dintr-o numeroasă figurație desenează pe suprafața scenei contururile revărsate ale unui estuar.

Este fals să considerăm decorul la „Danton” ca fiind tributar scenei de tip italian. Și aceasta pentru că nu decorul furnizează formularea definitivă a mișcării scenice. Ci, după cum vom vedea, determinantă se arată mișcarea pentru definirea spațiului de joc. Între cadrele care de

[66 (57)]

semnează „interioare” și cele ale „exterioarelor” nu există diferențe de repartiție a volumelor destinate jocului. Spectacolul se petrece, din acest punct de vedere într-un uriaș exterior sau mai degrabă, și într-un consens unanim cu intenția scenografului, în imensul interior al unui calcinant cuptor metalic. Rarile „tablouri” care figurează intimitatea cochetă sau sentimentală a personajelor sunt înăbușite de imensitatea vastă a scenei, minusculele nuclee intimiste sunt acoperite de derizoriu sau ridicol și anulate de momentele destinului colectiv. Este un exemplu tipic de intervenție a autorității ideologice reprezentate și de normare a figurării plastice: pulsația inițială — dorită de scenograf — între spațiile mici, de identitate individuală a câte unui personaj-personalitate, și spațiile mari — arii de desfășurare în social a personajelor — a fost abandonată. Procedeul de figurare intenționat implica, scenografic vorbind, coexistența în aceeași arie a mai multe spații mentale. Tehnic, lucru pe deplin posibil — să amintim scena de interior a familiei Danton pe sub ferestrele căruia se perindau steaguri, arme și cântece revoluționare. O ruptură însă între „interior” și „stradă” nu era motivată afectiv și ideologic. În scena amintită, fiecare zgomot, fiecare veste venită „dinafară”, modifica, tulbura, definea atitudinile personajelor; interiorul era în continuare ecran pe care se înregistrau mișcările sociale.

Majoritar, personajele, evenimentele a căror manifestare produc variații sau determină schimbarea diagramei de comportamente, în planul prim al scenei, pătrund în câmpul vizual dintr-un punct al fundalului: evenimentele, comportamentale se revarsă și se descompun spectral pe ecranul frontal al

228 „proscenium” (lat., din gr. *proskēnion*) — partea din față a scenei, între cortină și rampă (avanscena).

229 sursa: Grădina **Tuileries** (tipărit „Tuilleries”) — grădina palatului Tuileries din Paris, loc al marilor manifestații ale Revoluției franceze (sărbătoarea Ființei Supreme, 8 iunie 1794).

230 proscenium — Avanscena, partea scenei dinaintea cortinei. (vezi pagina 153)

scenei. Toate „obiectele”, traiectoriile personajelor — respectă traseele unei „perspectiva artificialis[231]”[232] până în fața primului rând de spectatori — subtilă și perseverentă instaurare a tipului prismatic[233] de figurare și organizare a spațiului scenografic (Din nefericire suntem în imposibilitate de a argumenta concluzia noastră și prin confruntarea multelor variante ale proiectului până la forma finală. Bănuim însă că suficient de numeroase indicații și precizări scenografice din text au

[67 (58)]

fost eludate, ignorate sau incorporate în diferite cadre globale sau de tranziență).

Ar fi eronat să vorbim despre o încălcare a intenționalității scenografului doar în virtutea faptului că unul din tipurile de figurare a temei — personalitate-masă revoluționară — s-a dovedit improprie viziunii regizorale. În fotogramele spectacolului este vădit că amintita pulsație între spații mici și spații mari — căreia, pe drept cuvânt, scenograful îi acorda creditul maximei posibilități de vizualizare a temei — avea valoare tautologică[234].

Față de dimensiunea politică a textului, ceea ce trebuia realizat prin scenografie erau: suita de echivalențe[235], de analogii, de asocieri și învecinări între conflict și senzațiile, sentimentele martorilor-spectatori. Decorul, în ansamblu, a intenționat și a realizat întocmai transformarea cuplului scenic într-o sursă de stări și într-un mecanism de cinetizare a stărilor.

Spațiul scenic, placat cu folii de tablă cenușiu-argintie, devine un spațiu al senzorialului: spectaculoasele ghilotinări — prin coborârea panourilor metalice — a suprafeței de joc; lenta urcare și coborâre în podea a unor uriașe pistoane paralelipipedice etc. ; toate aceste cadastrări aparținând formulelor scenei italiene sunt, de facto[236][237], ceea ce și dorim să demonstrăm, sistem procedural de etalonare psihologică, senzorială a spațiului de joc.

Paul Bortnovschi a ambiționat și a izbutit să eludeze reconstituirea arheologică și, în același timp, să renunțe la spectaculozitatea descripției prin detaliile morfologice ale obiectelor uzuale din epocă. Panourile-marjă a scenei, perdelele și culisantele metalice, variația nivelelor-podium etc. sunt astfel combinate încât prin ele se realizează în câmpul perceptiv al spectatorului subtila alternanță între expresia rezumată a spațiilor habituale sau de utilitate

231 „perspectiva artificialis” (lat., „perspectiva construită, artificială”; tipărit „perspective artificialis”) — perspectiva geometrică centrală a Renașterii (Brunelleschi, Alberti, *De pictura*, 1435), cu un singur punct de fugă, opusă „perspectivei naturale” (*perspectiva naturalis*) a opticii medievale; Erwin Panofsky a analizat-o ca „formă simbolică” (1927). (vezi pagina 152)

232 „tip prismatic” — termen al autorului: organizarea spațiului pe axa adâncime–rampă, prin care evenimentele pornite din fundal se „descompun spectral” pe ecranul frontal al scenei, ca lumina printr-o prismă.

233 perspectiva artificialis — Lat., „perspectiva artificială”: perspectiva geometrică, cu un singur punct de fugă, a Renașterii (Brunelleschi, Alberti), deosebită de perspectiva naturalis, optica medievală; la Danton, traiectoriile personajelor o urmează… (vezi pagina 152)

234 „tautologic” — care repetă același lucru în alți termeni, fără a adăuga ceva.

235 echivalențe — Procedeu scenografic descris de autor în subcapitolul „Între convenția echivalențelor și socializarea emoției”, la decorurile Elenei Pătrășcanu-Veakis (p. (vezi pagina 145)

236 „de facto” (lat., „de fapt”) — în fapt, în realitate (opus lui *de iure*, „de drept”). (vezi pagina 144)

237 de facto — Lat., „de fapt”, în realitate (p. (vezi pagina 144)

publică — apartament, grădină publică, cabinet ministerial etc. — și expresia senzațiilor, a stărilor. Să ne amintim de uvertura spectacolului: o mantinelă metalică[238] — cortină? ușă a unei trape? fantă? — se ridică. Prin beznă, din adâncurile scenei se ridică o platformă populată cu fantomatice păpuși încremenite în jurul unei mese. Toată această mișcare de o lentoare gravă și solemnă nu poate fi simplificată, asociată și cu atât mai puțin iden

[68 (59)]

tificată cu un fapt uzual. Astfel de procedee, mai puțin vizibile în deschiderea sau pe durata conflictelor, sunt numeroase în spectacol.

Combinarea doar a două-trei exemplare din amintitele elemente „fizice” care compun decorul nu trimite imediat la un obiect identificabil (casă, stradă etc.), ci permite asocieri între calitățile materialului: metalic, dur, cenușiu, neutru, rece, aspru, strălucitor etc. Aceste calități sunt combinate în proporții subtile, infinitezimale, de la un moment scenografic la celălalt, permițând intuiția spațiului drept exponent și expresie a unor stări. Procedeu topologic[239] de precedare a conflictului prin date calificative care permit percepția „lumii” de pe scenă prin succesiuni de stări și mai apoi ca schimbare de arii topografice și de obiecte; procedeul de figurare a stărilor este însă doar premisa apariției acestui decor. Scenografia la Danton nu este însă o scenografie topologică. Consecvența demersului scenografului a fost contrazisă de însuși tipul prismatic de organizare a spațiului de joc, imperios cerut de regie: reprezentarea spațiului social, a câmpului de desfășurare a conflictului politic, impunea existența unor puncte de reper, instalarea unor scheme de identificare a cadrului concret-istoric. (Abandonul procedeului și motivația lui le-am semnalat în comentariul despre autoritatea ideologică a evenimentelor re-prezentate).

Așadar, scenograful a fost pus în situația de a rezolva una din cele mai dificile probleme: coordonarea organică a două tipuri de reprezentări: topologică și categorial-spațială, între două nivele de percepere: intuitivă, senzorială și convențional-vizuală.

Plecăm de la constatarea faptului că fiecare scenă, fiecare moment al conflictului politic este asociat — am arătat cum — cu o stare psihologică difuzată de ansamblul scenografic, care califică afectiv, emoțional, evenimentele de pe scenă și desfășurarea lor.

Instalarea și existența impusă în acest ansamblu de reprezentări topologice a unor obiecte și accesorii descriptive sau emblematice nu poate fi analizată decât numai prin raportarea la ansamblul care le suportă și le înglobează.

Nimeni nu admite stupida supoziție că spațiul concret în care s-au petrecut evenimentele Revoluției franceze este

238 „mantinelă” — balustradă, parapet; aici, panou metalic orizontal.

239 „topologic” — care privește proprietățile calitative ale spațiului (vecinătate, închidere, continuitate), nu măsurile lui; autorul opune reprezentarea „topologică” (spațiul ca stare, senzație) celei „categorial-spațiale” (locuri recognoscibile).

[69 (60)]

însuși spațiul văzut pe scenă. Și totuși spectatorul recunoaște identitatea istorică a unui moment scenografic și fără prezența personajelor. Și aceasta, în ciuda faptului că decorul nu este nici reconstituire arheologică, nici narație pitoresc-peisagistă. Performanța se datorează prezenței în imensa cuvă generatoare de stări și senzații — material al intuiției — a unor „elemente reale purtătoare de semnificații, anterioare integrărilor în imagine", în decor, deci anterioare prezentului în care se desfășoară reprezentația, elemente reale, selectate de practica ideologică și culturală; accesoriile emblematice, tricolorurile franceze, fascia, boneta frigiană[240], tribuna, cocarda, ghilotina etc. toate aceste obiecte la care adăugăm mobilierul, perucile, costumele, constituie doar schema de reprezentare cronologică a momentului istoric din care a fost extras evenimentul reprezentat. Semnificația evenimentelor, valoarea lor nu este în nici un caz emisă prin aceste recuzite și accesorii: procesul social transformat în realitate literară în piesa „Danton" — Revoluția franceză — se desfășoară în fața publicului ca o țesătură de mecanisme și acțiuni, activități de răsturnare a unei instituții și, în același timp, și de instituire și instituționalizare a unei noi ordini sociale.

Semnificația politică a spectacolului a țintit revelarea tocmai a acestui mecanism (răsturnare și instituire), de permanentă valabilitate practică, și nu „portretizare" a decrepitei feudalități și a virtual-prosperei republici burgheze. Așadar, decorul nu reînvie un eveniment istoric, ci determină — prin asocieri de stări și senzații cu acțiunile socializante ale personajelor — emiterea afectivă a judecății de valoare care confirmă acuta valabilitate a mișcării revoluționare. Introducerea în decor a accesoriilor emblematice amintite a fost însă imperios cerută de semnificația ideologică, degajată din spectacol. Identificarea în scenă a concretului istoric transformă distanța în timp, dintre data calendaristică a revoluției și data reprezentației teatrale, în argument existențial al permanentei validități a revoluției. Cele două categorii de semnificații — politică și ideologică — înrudite între ele, dar totodată și distincte, au impus figurarea epocii prin notificare emblematică — peruca, tricolorul francez, tri

[70 (61)]

buna, cocarda, ghilotina, toate niște simulacre scenografice[241] ale epocii. (Prin simulacru[242] înțelegem imaginea standardizată și convingătoare prin care emblema „politică" era asociată cu obiecte-argument ale autorității.

240 „fascia" (lat. *fasces*) — mănunchiul de nuiele legate în jurul unei securi, emblemă a autorității magistraților romani, preluată de Revoluția franceză ca simbol al unității republicii; „boneta frigiană" — scufia roșie a sans-culotte-ilor, simbol al libertății; „cocarda" — rozeta tricoloră purtată la pălărie.

241 „simulacru" (lat. *simulacrum*, „imagine, efigie") — imagine care ține locul lucrului; autorul îl definește îndată ca „imagine standardizată și convingătoare" a unei epoci.

242 sursa: Trimitere la spectacolul *Volpone* de la Teatrul de Comedie (1974), decor Dan Jitianu, analizat la paginile 71–75. [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

Comparativ, consemnăm o răsturnare de procedeu: în scenografia la „Volpone”[243] prezențele umane sunt simulacre, în „Danton”, simulacrele vizualizează individualitatea vizibilă a epocii). Ceea ce rămâne prezent în înțelegerea spectatorului nu este epoca ci mecanismul revoluției. Din punct de vedere scenografic simulacrul epocii este o soluție ultimă de mare eficacitate plastică prin care Paul Bortnovschi a rezolvat sudura tipului inițial de reprezentare plastică cu cel impus de acuitatea actuală a semnificațiilor spectacolului. Un decor-măsură a virtuozității artistice a scenografului.

ÎN JURUL UNOR „INTERFERENȚE”

Într-un număr mai îndepărtat al revistei „Teatrul” (5/1975), Florian Potra[244][245] confruntă studiul nostru despre scenografia la „Danton”, cu cel semnat de domnia sa despre același spectacol. Multpurtatul om de teatru amendează textul subsemnatului pentru o limită teoretică datorată — din câte înțelegem — inocenței noastre. Dar iată și fraza calificatoare: „Tot atât de firesc mi s-a părut, apoi, ca finul eseist să se împiedice — tânăr om de artă — de pragul spațiului teatral, ca matrice a dramei”. Argumentul este rostit apodictic[246] către sfârșitul articolului, printr-un citat din Arghezi[247]: „se poate foarte bine juca teatru în fața unei perdele de catifea neagră, trasă de la un capăt la celălalt al fundului de scenă, artistul concentrând în el întregul peisaj de simțire al unui act. Luați-l de brat și urcați-l pe scaun, într-o cameră goală. Nu trebuie mai mult”. După care Florian Potra se întreabă: „Trebuie mai mult?” Cu alte cuvinte, prezența decorului (sau analiza decorului?) este neavenită!

Sigur că ar trebui să fim fericiți că Florian Potra descoperă în analiza scenografică făcută de noi „o robus

[71 (62)]

tă energie teoretică și sistematică”, atât doar că atributele acordate sunt — volens-nolens[248][249] — definitiv contestate tocmai de grava confuzie căreia Florian Potra constată că i-am dat curs în articol. Dar nu acesta este motivul principal pentru care încercăm să facem distincții între spațiul teatral și matricea dramei. Înainte de aceasta credem necesar să expunem motivul pentru care scriem cronica scenografică și nu cronica teatrală: practica criticii de teatru, în mod curent, vorbind despre un spectacol, despre o idee regizorală,

243 simulacru — „Imaginea standardizată și convingătoare prin care emblema «politică» era asociată cu obiecte-argument ale autorității” (p. (vezi pagina 156)

244 „apodictic” (gr. *apodeiktikos*, „demonstrativ”) — pe un ton de adevăr necesar, care nu admite discuție.

245 sursa: **Florian Potra** — critic de film și de teatru, eseist, unul dintre întemeietorii criticii românești de film; semnase și cronica spectacolului (Florian Potra, „*Danton* de Camil Petrescu”, *Teatrul*, nr. 1, 1975, p. 26, citată pe dmtr.ro). Articolul polemic la care răspunde aici autorul a apărut în *Teatrul*, nr. 5/1975. Studiul lui Paul Cornel Chitic despre decorul la *Danton* a apărut tot în *Teatrul*. Anii de viață ai criticului nu i-am putut verifica la izvor.

246 sursa: **Tudor Arghezi** (1880–1967) — poet, prozator și publicist; a scris și cronică dramatică. Citatul („se poate foarte bine juca teatru în fața unei perdele de catifea neagră...”) vine prin articolul lui Florian Potra; sursa lui la Arghezi n-am putut-o identifica.

247 Florian Potra — Critic de film și de teatru, care a criticat în revista Teatrul (nr. (vezi pagina 147)

248 „volens-nolens” (lat., „vrând-nevrând”) — de voie, de nevoie. (vezi pagina 159)

249 „butaforie” — ansamblul obiectelor de scenă fabricate (din carton, lemn, ipsos) care imită obiecte reale.

despre interpretarea unui rol, ocolește sau aproape ocolește unicul element material conservabil (fie și numai prin imagine fotografică) al respectivului spectacol, și anume: decorul — cadrul, butaforia[250], costumul, accesoriile individuale, simulacrele, peisajul etc. ; element material în funcție de care se poate reconstitui, recunoaște, recompune, conduita actorului. Se omite, deci, singura realitate înlăuntrul căreia s-au ordonat elementele spectacologice din care se compune o viziune scenică, regizorală, teatrală.

Așadar, analiza scenografiei se subsumează documentelor prin care poate fi reconstituit și recunoscut atât instrumentarul interpretativ al actorului, cât și argumentul constatabil al unei viziuni regizorale. Iată de ce am sugerat revenirile scenografului, intervențiile sale „a posteriori”[251], asupra decorului la Danton, și deci, conformarea decorului la cerințele regizorale și interpretative.

Să ne întoarcem însă la obiect: conceptul de spațiu teatral ni se pare atât de echivoc încât l-am evitat, pe cât a fost cu putință, în articole, înlocuindu-l cu conceptul de spațiu scenic. În cazul acesta, propoziția: „se poate foarte bine juca teatru în fața unei perdele de catifea neagră...”, pe care Florian Potra o contrapune întregii analize făcute de noi la decorul lui Danton, este tocmai povestirea parțială a conceptului de spațiu scenic pe care l-am definit drept „locul comun al mișcării actorului”.

Cu alte cuvinte apărarea și susținerea hegemoniei actorului nu se transformă în gest acuzator la adresa noastră. Florian Potra pledează pentru o cauză de mult susținută: într-un studiu mai vechi, încercam să demonstrăm faptul că tipul de scenă centrală autonomizează și eliberează actorul. Care este tocmai elementul funciar

[72 (63)]

dintr-un spectacol căruia reputatul om de teatru i s-a părut că îi întoarcem spatele! Iată ce scriam atunci: „așadar, în scena italiană, mișcările actorului se grupează în jurul unor obiecte diferențiate (masă, scaun etc). În absența obiectelor, mișcările sunt neinteligibile, dezlânate, fără sens; sensul gesturilor îl dă obiectul care-l preocupă pe spectator. În scena centrală situația se răstoarnă: acțiunile, mișcarea actorului se constituie ca o schemă diferențiată: gesturile, deplasarea pe scenă simulează existența unor „obiecte fără ca ele să existe fizic”. Iată o situație cu mult mai privilegiată în care actorul nici nu trebuie să se mai urce pe scaun! (Și, revenind la spectacolul „Danton”: cum ar putea eventualul cronicar al rolurilor să diferențieze operant și integral excelenta interpretare dată de Radu Beligan[252] lui Robespierre[253] de celelalte „roluri”, fără să sesizeze că Beligan-Robespierre, până spre final, nu atinge și

250 volens-nolens — Lat., „vrând-nevrând” (p. (vezi pagina 159)

251 „a posteriori” (lat.) — ulterior, după fapt; aici, intervențiile scenografului după premieră. (vezi pagina 140)

252 sursa: **Radu Beligan** (14 decembrie 1918, Galbeni – 20 iulie 2016, București) — actor, regizor, director al Teatrului de Comedie (pe care l-a întemeiat, 1961) și al Teatrului Național din București (1969–1990); rolul lui Robespierre în *Danton* (regia Horea Popescu, TNB, 1974).

253 sursa: Aluzie la gruparea dantoniștilor („indulgenții”), legată de Clubul Cordelierilor și de gazeta lui Camille Desmoulins, *Le Vieux Cordelier* („Bătrânul cordelier”, dec. 1793 – ian. 1794), care cerea oprirea Terorii; forma „Noul Cordelier” e a autorului.

nu se simte legat de nici unul din obiectele din preajma grupării Noului Cordelier[254]?).

Să mai existe oare și o altă posibilă interpretare a acuzației cum că am fi luat spațiul teatral drept matrice a dramei? Ne-am gândit că, poate, Florian Potra consideră că identificăm spațiul așa-zis teatral cu unul din tipurile de scenă — italiană sau centrală.

Posibila confuzie nici nu poate fi presupusă: în studiul mai sus amintit am încercat să facem distincția dintre cele două tipuri de scenă și, implicit, am încercat și o posibilă definiție a lor. (Credem că e deajuns o superficială analiză a spectacolelor pe scena „în rotund”[255] pentru a sesiza, de exemplu, că diferența între aceasta și scena italiană nu e dată numai de lipsa fosei de orchestră[256][257]). „Cutia italiană” și scena centrală au determinat, în timp, distincte procedee scenografice; și nu numai scenografice. Semnalam și altădată existența a trei spații coexistente în perimetrul aceluiași podium: spațiul fizic, spațiul intențional și spațiul constituit. Tipul de scenă — fie ea italiană sau centrală — este în primul rând tip de spațiu fizic. Abia decorul — sau convențiile reprezentării teatrale — mișcarea, jocul actorului și textul fac să existe celelalte două spații amintite, astfel, cele trei spații se definesc, generic, drept spațiu de semnificare. Arta spectacolului — ca de altminteri orice altă artă — este

[73 (64)]

sistem de semnificare. Sistem de reprezentare, figurare și semnificare a unei drame. Așadar, nici unul din cele trei elemente participative — actor, decor, text — nu poate fi matrice a dramei, nici asamblate, nici fiecare în parte. Un spectacol naște „drame” când sunt prost utilizate elementele care-l alcătuiesc, dar, din câte știm, și Florian Potra și subsemnatul au avut, finalmente, cuvinte elogioase despre spectacolul cu „Danton” al lui Horea Popescu[258][259].

În absența unei cât de cât povestite definiții a conceptului de matrice a dramei, el, conceptul, nu supraviețuiește. Cu alte cuvinte, nu poate fi vorba în analizele noastre de nici o regretabilă confuzie între spațiul teatral (pe care noi l-am substituit, e adevărat — fără voia autorului, cu spațiul scenic) și matricea dramei, despre care autorul uită să spună ce anume înțelege prin ea.

---

254 Radu Beligan — Radu Beligan (1918–2016) — actor, întemeietorul Teatrului de Comedie; Robespierre în Danton, care „nu atinge” niciunul dintre obiectele din preajma dantoniștilor (p. (vezi pagina 153)

255 „în rotund” (calc după fr. *en rond*) — scena centrală, cu publicul de jur împrejur.

256 „fosa orchestrei” (fr. *fosse d’orchestre*) — groapa dintre scenă și sală, unde stă orchestra la operă și la spectacolele cu muzică. (vezi pagina 147)

257 fosei de orchestră — Fosa de orchestră: groapa dintre scenă și primul rând de spectatori, unde stă orchestra; autorul notează că deosebirea dintre scena „în rotund” și cea italiană „nu e dată numai de lipsa fosei de orchestră” (p. (vezi pagina 147)

258 sursa: **Horea Popescu** (25 ianuarie 1926, Zlatna – 24 ianuarie 2010, București; după dmtr.ro) — regizor de teatru și de film, multă vreme director artistic al Teatrului Național din București; a pus în scenă premiera absolută a dramei *Danton* de Camil Petrescu (TNB, 30 decembrie 1974).

259 Horea Popescu — Horea Popescu (1926–2010) — regizor, autorul spectacolului Danton de la Teatrul Național (1974), cu decorul lui Paul Bortnovschi (p. (vezi pagina 147)

În mijlocul articolului, Florian Potra contestă contribuția adusă în spectacolul „Danton” de către practicabilul care iese din scenă și care astfel distruge convenția spațiului cubic atât de caracteristică scenei italiene.

„Adică, așa cum interpreta Walter Benjamin[260][261], noutatea și sporul de eficacitate al teatrului epic[262] brechtian[263]...” și Florian Potra continuă cu un citat din comentatorul mai sus amintit. E evident însă că în articol nu susțineam brechtianismul și nici nu-l consideram amestecat în spectacolul „Danton”. Alăturarea viziunii noastre de cea a lui Walter Benjamin nu are darul să ne bucure; căci concluzia studiului nostru nu duce în nici un chip la exaltatul partizanat al „originii sacre” a teatrului, sacralitate pe care Florian Potra o compară cu rudimentul de coadă la speța umană.

Un câștig de cauză îl prezintă însă formularea implicată a problemei relației dintre public și scena centrală, problemă care ține de psihologia percepției și care, credem, nu se rezumă la elementara chestiune a plasării egalitare a spectatorilor în sală.

Dacă uneori pe scenă sau în legătură cu poziția spectatorului „nu trebuie mai mult”, într-un comentariu analitic credem că se poate mai mult. Măcar răspunsul la simpla întrebare „de ce”?

260 „teatrul epic” — concepția dramatică a lui Bertolt Brecht: acțiunea e povestită și întreruptă (songuri, pancarte, adresări directe), pentru a stârni la spectator judecata critică în loc de identificare („efectul de distanțare”, *Verfremdungseffekt*).

261 sursa: **Walter Benjamin** (1892–1940) — filosof și critic german al școlii de la Frankfurt; eseurile sale despre teatrul lui Brecht (*Was ist das epische Theater?*, 1931 și 1939) descriu „teatrul epic” prin întreruperea acțiunii, gestul citabil și scena deschisă spre public, fără „abis” între scenă și sală.

262 Walter Benjamin — Walter Benjamin (1892–1940) — filosof și critic german, comentatorul teatrului epic al lui Brecht, invocat de Florian Potra împotriva autorului (p. (vezi pagina 159)

263 teatrului epic — Concepția lui Bertolt Brecht: acțiune povestită și întreruptă, adresare către public, distanțare în locul identificării; autorul refuză alăturarea analizei sale de lectura lui Walter Benjamin (p. (vezi pagina 158)

[74 (65)]

III. Prezumții despre obiectul scenografic

„Un om nu vede lucrurile, dacă nu știe ce trebuie să fie”[1]; cred că maxima aceasta este valabilă și pentru insul aflat în fața unei arhaice embleme heraldice[2] și pentru cel aflat în fața unui nou obiect tehnic nestandardizat și neînsoțit de catalog explicativ.

Cu atât mai greu este să deslușești granița unui obiect atunci când el se află într-un ansamblu, cum este decorul, ansamblu care rămâne cel mai adesea sistem de referire foarte largă, plan secund al interesului. Astfel că obiectul scenografic este confundat și asimilat categoric cu „obiectele” de pe scenă.

Să reamintim și de astă dată că premiza inițială a oricărei scenografii este conversiunea, conformarea tuturor datelor de pe scenă la statutul inițial și perpetuu al spectacolului — reprezentația; și că deci, mai mult ca oricare altă artă, teatrul este un eveniment care se petrece la timpul prezent în fața celor prezenți — publicul. Pentru același text, în două spectacole depărtate în timp, cam la 10 ani, altele vor fi scenografiile, și deci altele vor fi obiectele de pe scenă cu care este confundat un decor pentru că altul este publicul. (Trebuie să ne reamintim însă un fapt care începătoșează analiza scenografiei contemporane, și anume că actuala hegemonie a regizorului ne face să uităm că teatrul modern a fost născut de decor, de scenografie, și nu invers, cum mai repede ar fi de crezut astăzi)

Iată deci că, dintr-un început, se conturează bănuiala existenței unei categorii de obiecte, în interiorul căreia componentele se schimbă de la o perioadă la alta.

[75 (66)]

Limbajul scenografic este un mod de raportare a textului la lumea civilă din care face parte publicul spectator, și indiferent dacă spectacolul este cu o piesă „istorică” sau o piesă „poetică”, științifico-fantastică sau „actualistă”, pe scenă trebuie să se afle o sumă de obiecte care să-i permită accesul la semnificație, la sensul celor ce se petrec în fața ochilor săi: înaintea oricărei modificări, este necesară existența unei stări de lucruri cunoscută de public ca fiind nemodificabilă în sens cotidian. Să încercăm o enumerare a câtorva piese de decor la un text istoric: castelul (palatul), tronul, zidurile, poarta, emblema heraldică etc. Într-un regim monarhic, aceste elemente au o pondere alegorică, pe când într-o republică, aceleași piese de decor sunt simboluri ale puterii. Chiar „fixe” fiind, aceleași accesorii scenice au valoare diferită, uneori opusă,

1 „emblemă heraldică” — figura convențională a unui blazon (stemă), care identifică o familie, un oraș, o breaslă.

2 sursa: Maximă citată fără sursă, înrudită cu dictonul atribuit lui Goethe „Man sieht nur, was man weiß” („Vezi numai ce știi”); sursa exactă n-am putut-o identifica.

pentru spectator. Într-adevăr, variația funcțională a aceluiași element este determinată de contextul istoric (care devine întotdeauna suport al decorului), dar nu numai de el. Să nu uităm că între scenograf și contextul social se interpune publicul, mai precis obișnuințele lui vizuale. Căci spectatorul e înclinat mai degrabă să vadă ceea ce recunoaște, decât să recunoască ceea ce vede. Așa se și explică asimilarea, confundarea decorului cu obiectele de pe scenă.

Dacă răsfoim un album de modă și de interioare ale locuințelor, va fi mai ușor de intuit în ce constau obișnuințele vizuale ale spectatorului. Și nu ne va fi greu nici să „ghicim" care a fost decorul unei piese de Shakespeare în epoca „fin de siècle[3]"[4]. Dar uzanțele vizuale sunt un punct de start către o nouă înțelegere, o nouă semnificație. Sensul scenografiei, dincolo de inventarul câtorva obiecte de folosință publică, este de a predispune apariția reacțiilor psihice ale privitorului față de ceea ce vede și aude. Pe scenograf îl interesează, în aceeași măsură ca și pe regizor și actor, mecanismele declanșării prin vizual a reacțiilor, mecanismul intrigării spectatorului, doar că pictorul, datorită obișnuinței vizuale a publicului, se află încarcerat între obligativitatea de a se conforma uzanței vizuale a publicului și necesitatea de reformulare a spațiului și a semnificației acestuia. Dacă vom compara între ele decorurile unor spectacole cu un text contemporan

[76 (67)]

sau mai aproape de prezentul spectatorului vom observa alte mutații ale acelorași obiecte. Să luăm spre exemplu două tablouri ale aceleiași piese: „strada" și „vaporul". Primul decor în ordine cronologică va abunda în materialitate realistă, pitorească; dar la a doua sau la a treia montare în timp, din decorul cu cele două tablouri încep detaliile să dispară, suficiente fiind câteva sugestii, ba mai mult, e posibilă chiar existența unui decor unic, în care câteva schimbări neesențiale să traverseze aceeași „schemă" scenografică din „stradă" și „vapor". Nu insist asupra explicațiilor și justificărilor psihologice ale percepției care însoțesc procedeul. Cert este că în acest caz „ne aflăm la punctul în care contează numai arabescul[5] și semnificația care rezultă, nu din realismul reprezentării, ci dintr-un joc abstract de recunoaștere". Însă, putem spune că, în mod frecvent, nu această miraculoasă transformare „la vedere" a unei topografii într-alta are menirea să provoace reacția privitorului, să-l intrige în a urmări spectacolul. Altele sunt elementele, „obiectele" din scenă care au acest merit.

Să remarcăm însă că nici realitatea primitivă, nici caracterul diagramatic al decorului „sugerat" și nici alte perechi în alternative nu definesc obiectul scenografic, ci funcția lui. Este foarte firesc; decorul rămâne una din

3 „fin de siècle" (fr., „sfârșit de secol") — epoca de la cumpăna secolelor XIX și XX, cu gustul ei decadent și încărcat; aici, decorul realist-pitoresc, plin de detalii, al teatrului de atunci. (vezi pagina 147)

4 fin de siècle — Fr., „sfârșit de veac": gustul și moda anilor 1890–1900 (p. (vezi pagina 147)

5 sursa: Citat fără sursă; prin vocabular („joc abstract de recunoaștere") pare a proveni din Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*; nu l-am putut verifica la izvor.

componentele spectacolului. Ambele „extremități” stilistice ale scenografiei fac parte, de fapt, tot din amintita categorie de obiecte care țin de obișnuințele vizuale. Rămâne de văzut doar cum funcționează ele în spectacol, în reprezentație, știut fiind că funcția dictează existența unui obiect și definiția sa.

DECORUL PENTRU „HAMLET” ÎN SPECTACOLUL LUI DINU CERNESCU[6]

Scenografia globală la spectacolul „Hamlet” nu este un decor, este un cadru. Pe scenă se rostește afirmația: „Danemarca este o închisoare”[7]. O închisoare hipnotică, din care nimeni nu vrea să evadeze, ci dimpotrivă: este

[77 (68)]

jinduitul perimetru al invaziei lui Fortinbras[8]. Mica sală în care se desfășoară reprezentația este Danemarca.

Sala-scenă exprimă un punct de vedere, o funcție extrasă din text de regizor (nicidecum neverosimila Danemarcă a lui Shakespeare. E ușor de constatat că indicațiile scenografice din „Hamlet” nu diferă topografic în mod substanțial de indicațiile din „Regele Lear” sau din „Richard”[9], ci doar conjunctural) și anume regimul politic al tragediei.

Astfel, replica: „Danemarca este o închisoare” este de-a dreptul tautologică (toți o constatăm vizual), pereții laterali ai sălii sunt lungi și întortocheate coridoare pline de șoapte, care se închid cu uși de fier, podiumul scenei este aproape o curte interioară de închisoare, cu multe ganguri negre, placate cu oglinzi tulburi și surde care multiplică gardianul, pândarul, pericolul.

Într-un astfel de regim tot ce rostește Hamlet în fantomatica sa nebunie sunt constatări rezumate, truisme. Polonius observă că spusele lui Hamlet[10] —

---

6 sursa: **William Shakespeare, *Hamlet*** (c. 1600–1601). Spectacolul analizat: Teatrul „C. I. Nottara” din București, sala studio de la subsol (circa 100 de locuri), premiera la 8 februarie 1974, regia Dinu Cernescu, decor Helmut Stürmer, costume Doina Levința și Marina Stoenescu, muzica Ștefan Zorzor, traducerea Ion Vinea; Hamlet — Ștefan Iordache, Claudius — Alexandru Repan, Gertrude — Gilda Marinescu, Polonius — Ștefan Radof (după dmtr.ro). Paginile care urmează reiau studiul lui Paul Cornel Chitic „Decorul pentru «Hamlet» în spectacolul lui Dinu Cernescu”, *Teatrul*, XIX, nr. 4, aprilie 1974. [William Shakespeare — The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

7 sursa: **Shakespeare, *Hamlet*, II, 2** — Hamlet către Rosencrantz și Guildenstern: „Denmark’s a prison” („Danemarca e o închisoare”). [William Shakespeare — The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

8 sursa: **Fortinbras** — prințul Norvegiei din *Hamlet*, care la final ocupă tronul Danemarcei rămas fără moștenitor. [William Shakespeare — The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

9 sursa: **Shakespeare, *Regele Lear*** (*King Lear*, c. 1605–1606) și ***Richard al III-lea*** (c. 1592–1593) sau ***Richard al II-lea*** (c. 1595) — autorul nu precizează care dintre cele două drame regale. [William Shakespeare — King Lear (c. 1605–1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1532, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

10 sursa: **Shakespeare, *Hamlet*, II, 2** — Polonius, aparte: „Though this be madness, yet there is method in’t” („Deși e nebunie, are totuși metodă”). [William Shakespeare — The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

ciudat pentru un nebun! — au un înțeles și, tocmai pentru că vorbește cu glas tare și nu în șoaptă, prințul este suspectat de falsă nebunie.

Hamlet, pentru Dinu Cernescu[1112], este unealta lui Fortinbras, o unealtă neconștientă de scopul căruia îi slujește. Luciditatea și logica lui Hamlet funcționează numai în raporturile sale individuale, directe, dar nu și în relațiile politice. Pentru a justifica o atare viziune regizorală, trebuiau vizualizate brutal acele date ale textului pe care, în ambiguitatea sa, le conține în potențial; trebuia îngroșat conturul de circumscriere; sala de spectacol, așa cum a fost amenajată, este într-adevăr cadrul unei lentile prin care devin vizibile elemente altădată nesesizate, deși existente.

Dar această realizare a scenografului este aproape inseparabilă de text; spectatorul intră, vede, înțelege și, odată cu prima replică, renunță să mai urmărească, să mai acorde sălii-scenă vreo atenție specială; s-ar zice că tot amenajamentul sălii a fost făcut pentru șoaptele celor aflați în umbră, și nu pentru replicile textului. Și, în consens cu viziunea regizorală, decorul nici nu trebuie să exprime ceea ce deja a fost rostit sau este rostit prin

[78 (69)]

gura lui Hamlet, ci și pe mai departe, să vizualizeze ceea ce nimeni din Danemarca lui Cernescu nu îndrăznește să vorbească.

Nimeni nu îndrăznește să spună că tronul noului rege se așează permanent pe cadavrele supușilor, nici chiar supușii, cum e cazul lui Polonius, care au fost adevărați fanatici ai regimului. Abstracția acestei formulări este, în scenografia lui Helmut Stürmer[13], vizualizată: există în scenă un obiect aflat în mișcare, căruia mereu îi este schimbată poziția și anume tronul. Tronul este pe rând catafalc[14], masă a nunții, alcov; alternanța aceasta nu este cu nimic spectaculoasă, este un procedeu de acum arhicunoscut, și mărturisește doar o abilitate scenografică în folosirea întregii game de utilități care decurg din forma fixă a obiectului. Ceea ce se adaugă la mișcarea obiectului e faptul că, ritmic, poziția orizontală a înaltului tron, în chip de masă și alcov și catafalc, semnalează o victimă. Din care rămâne ca semn al dispariției sale, câte ceva, o mantie, o eșarfă, aruncate neglijent pe masă, alcov, catafalc. Ridicarea pe verticală, revenirea obiectului la poziția de tron regal strivește și adaugă la postament ultimele semne ale fostei existențe. Se află deci două obiecte în scenografia spectacolului care figurează universul viziunii regizorale: unul este ansamblul scenă-sală, celălalt este tronul. Ele au fost inventate și există nu ca

11 sursa: **Dinu Cernescu** (18 octombrie 1935, București – 7 ianuarie 2024, București) — regizor de teatru și televiziune, legat timp de peste cincizeci de ani de Teatrul „C. I. Nottara”; spectacole de referință: *Viziuni flamande* de Ghelderode (1968), *Măsură pentru măsură* (Teatrul Giulești, 1971), *Hamlet* (1974), *Timon din Atena* (1978); a montat și în Danemarca, Olanda, Germania Federală, Israel; memorii: *Regizor* (2009). (După dmtr.ro.) [William Shakespeare — Measure for Measure (1604), ediția Project Gutenberg (eBook #1530, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

12 Dinu Cernescu — Dinu Cernescu (1935–2024) — regizor, legat de Teatrul „C. (vezi pagina 145)

13 „catafalc” — estradă împodobită pe care se așază sicriul în timpul ceremoniei funerare.

14 Helmut Stürmer — Helmut Stürmer (n. (vezi pagina 147)

să consfințească ilustrația istorică, ci ca să formuleze statutul politic a ceea ce se întâmplă. Primul dintre aceste obiecte funcționează ca realitate globală „și instituită”, cel de al doilea pune în evidență modul în care se instituie și se menține realitatea politică din spectacol. Aceste două obiecte sunt obiecte scenografice pentru că funcționează într-o dublă calitate: în aceea de obiecte (coridor, curte, sală a tronului, pat, masă, scaun) și în aceea de semne. Obiectele scenografice vădesc gradul de realitate al universului conceput.

Celelalte obiecte: spada, mantia, coroana, punga de bani, sunt recuzită[15].

Există și un al treilea „obiect” scenografic — numit, desigur, impropriu obiect —, și anume trupa de actori ambulanți. Mai degrabă i-am putea spune accesoriu alegoric. Observați cât de ruptă este prezentarea de către

[79 (70)]

trupă, a faptului otrăvirii unui principe într-o grădină[16], de coordonatele impuse imaginării acestui fapt de către „realitatea” curții regale daneze.

Hamlet va fi mulțumit de actori: unchiul-tată și mama-mătușă au explodat, au cedat nervilor. Deci trupa a provocat desprinderea din realitate a unui adevăr; strania bolboroseală cabotină[17] funcționase cu un nesperat realism acid: ceea ce contase în acea clipă nu era cum vor fi rostite replicile trupei ambulante ci doar dacă totala mascaradă stranie va constitui un model redus, un simulacru al realității consumate.

Acest „obiect” pasager prin conflictul tragic are o existență exemplară: luat separat — să presupunem că un spectator întârziat care nu cunoaște tragedia shakespeariană intră în sală în momentul când trupa ambulantă „joacă” — trezește nedumeriri, este de o artificialitate și de o convenționalitate grosieră; dar până la apariția trupei, publicul adoptă, prin transfer, taina chinuitorului regicid; în acest context, admitem înfiorarea, tulburarea și alergătura panicardă[18] care se dezlănțuie după spectacol.

Poate părea forțată asimilarea unei „trupe de actori ambulanți” cu un obiect scenografic. Dar nu putem să nu admitem funcția de obiect provocator, de instrument, pe care îl are trupa în mâinile lui Hamlet, și prin care se dezvăluie gradul de realitate a supozițiilor acuzatoare emise de prinț. Și trupa, ca și tronul, este un obiect; este un obiect ideologic în aria dictaturii monarhice din care se naște tragedia.

15 recuzită — Obiectele mânuite de actori. (vezi pagina 153)

16 sursa: **Shakespeare, *Hamlet*, III, 2** — „cursa de șoareci” (*The Mousetrap*): actorii ambulanți joacă, la cererea lui Hamlet, *Uciderea lui Gonzago*, în care un rege e otrăvit în grădină, turnându-i-se venin în ureche, pentru a-l demasca pe Claudius. [William Shakespeare — The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

17 „cabotin” (fr.) — actor de mâna a doua, care joacă emfatic, pentru efect.

18 „panicard” — cuprins de panică, care seamănă panică.

Pe teritoriul problemei obiectului scenografic, prezența trupei, în contextul numit Elsinor[19], permite deslușirea a două nivele de raporturi ale elementelor de decor.

Pentru Rege, Regină, Hamlet și restul curții, trupa de actori este un ansamblu alegoric: histrionul-rege[20] are fața acoperită de o mască albă de fard — aluzie la puritatea sa; bătrâna actriță-regină este îmbrăcată în roșu, aluzie la poftele carnale care o vor împinge la tăinuirea crimei; histrionul-ucigaș regal este gras și drapat în cenușiu, izbitoare caricatură a șobolanului care roade echilibrul dinastic; și această trinitate tragică este însoțită îndeaproape

[80 (71)]

de alegoria morții: o mumie de giulgiu[21] alb în jurul unui craniu.

Masca albă de fard, rochia roșie, drapajul cenușiu, giulgiul morții sunt, pentru Regatul de la Elsinor, obiecte scenografice, vădite obiecte de referință la realitatea trăită de regat; pentru publicul care asistă la spectacolul tragediei, sunt niște simple accesorii, simplă recuzită, care funcționează insesizabil. Pentru spectator, numai ansamblul trupei funcționează drept obiect scenografic, obiect de definire a ideologiei tipic feudale din înfruntarea dintre Hamlet și familia regală. Utilitate asemănătoare — în ochii publicului — cu cea a tronului (despre care am vorbit). Acest raport este cel semnificant pentru spectator.

O SCENOGRAFIE FABULATORIE: „VOLPONE” LA TEATRUL DE COMEDIE

Un minunat și totodată copleșitor argument pentru cele afirmate până acum despre decor și despre obiectul scenografic îl constituie decorul semnat de Dan Jitianu și costumele lui Dimitrie Sbierea[2223] din spectacolul „Volpone” („Teatrul de Comedie[24]”)[25].

Mai întâi, o observație asupra textului: el se compune din două părți profund distincte și contradictorii. Prima parte conține vertijul de aranjamente,

19 sursa: **Elsinore** (dan. Helsingør) — orașul danez cu castelul Kronborg, locul acțiunii din *Hamlet*. [William Shakespeare — The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

20 „histrion” (lat. *histrio*) — actor (adesea cu nuanță peiorativă: comediant, saltimbanc).

21 „giulgiu” — pânza albă în care se înfășoară mortul.

22 sursa: **Ben Jonson, *Volpone*** (*Volpone, or the Fox*, 1606) — comedie satirică despre lăcomie, cu acțiunea la Veneția. Spectacolul analizat: Teatrul de Comedie din București, premiera la 4 aprilie 1974, adaptarea Mihnea Gheorghiu, regia Ion Cojar, decor Dan Jitianu (după dmtr.ro). **Dan Jitianu** (7 martie 1940, Ploiești – 22 iulie 1994, București) — arhitect, scenograf și profesor, apropiat colaborator al lui Liviu Ciulei la Teatrul Bulandra, cu peste o sută de scenografii (1965–1994); autorul volumului *Sinteza scenografică* (ed. postumă, 2004). Despre **Dimitrie Sbierea**, autorul costumelor, n-am găsit date verificate. [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

23 sursa: **Teatrul de Comedie** din București — înființat la 5 ianuarie 1961, sub conducerea lui Radu Beligan; condus apoi de regizorul Lucian Giurchescu (1969–1979); scenografii săi statornici au fost Dan Nemțeanu și Ion Popescu-Udriște.

24 Teatrul de Comedie — Teatru bucureștean înființat în 1961 sub conducerea lui Radu Beligan; spectacolele lui Volpone, O noapte furtunoasă, Un om = un om și Plicul sunt analizate în carte (p. (vezi pagina 158)

25 Dimitrie Sbierea — Autorul costumelor la Volpone (Teatrul de Comedie), alături de decorul lui Dan Jitianu (p. (vezi pagina 145)

înscenări, farse, travestiri, intrigi, calomnii care culminează cu substituirea parazitului Mosca[26] în drepturile de posesie și exercitare a bogatului Volpone. Partea cuprinde și prima apariție a justițiarilor. A doua parte, de scurtă întindere, este demascarea lui Mosca și a celorlalți; acțiunea săvârșită de același corp juridic, imprevizibilă până atunci, practic imposibil de realizat, acțiune artificială, forțat benignă, aflată într-o „idealitate” nerealizabilă.

Fractura dintre realitate și idealitate este vizibilă și în spectacol. Momentul deznodării lanțului de credibilități din conflict permite depistarea a două nivele de funcționare a decorului. Trei sunt obiectele scenografice

[81 (72)]

de maximă importanță: costumul, paralelipipedul care se învârtește pe un ax vertical, și mulțimea de oameni (prezențele umane-marionete). O categorie distinctă o formează cuplul celor doi bufoni, dar aceștia sunt „obiecte” dramaturgice, nu scenografice. Asupra funcției lor nu stărui; mă mulțumesc a semnala neapartenența costumelor lor la spectacol, „anistorismul”[27] acesta fiind impus de text (La fel de înșelătoare este și indicația asupra autorului: „comedie cu măști”. Racine își numea personajele „actores”[28]. Dar nu numai printr-o digresiune filologică vom înțelege că subtitrarea lui Ben Jonson[2930] semnifică azi „comedia de caracter”).

Ceea ce numeam cadru în comentariul scenografiei la „Hamlet” apare și în acest decor: este vorba de careul de pereți înalți care sugerează clădirile Veneției, amplasamentul citadin al peripețiilor. Numai că de astă dată cadrul este neutru — simplă topografie a Veneției așa cum poate fi văzută și astăzi. Abia ceea ce se petrece în acest cadru este de o diversitate fascinantă și miraculoasă.

Înainte de a descrie și analiza, este obligatoriu să mărturisim că am depistat drept sursă a documentației material iconografic de pe o arie culturală de peste 200 de ani în jurul datei la care a fost scris textul lui Ben Jonson. Fapt pentru care, în ciuda senzației de precizie arhivistică sau de excesiv pitoresc de reconstituire, trebuie să admitem că întreaga compoziție scenografică îmbracă o formă pur imaginară; din iconografia la care s-a apelat, s-au extras numai detaliile, elementele (și funcțiile lor) care au putut constitui, prin ansamblare,

---

26 sursa: **Mosca** („Musca”) — parazitul și slujitorul lui Volpone („Vulpea”), care îi înșală pe moștenitorii-vânători de testament și, în final, chiar pe stăpânul său; amândoi sunt pedepsiți de tribunalul venețian (Avocatori). [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

27 „anistorism” — lipsa de ancorare istorică, neconcordanța cu epoca.

28 sursa: **Jean Racine** (1639–1699) — poet tragic francez. Afirmația autorului (personajele numite „actores”, lat., „actori, cei care acționează”) n-am putut-o verifica; în edițiile lui Racine lista personajelor se intitulează „Acteurs” (fr., „actori”), uzanță comună a teatrului francez clasic.

29 sursa: **Ben Jonson** (1572–1637) — dramaturg și poet englez, contemporan și rival al lui Shakespeare, teoreticianul „comediei umorilor” (*Every Man in His Humour*, 1598), în care fiecare personaj e dominat de o pasiune — de unde echivalarea cu „comedia de caracter”. Subtitlul „comedie cu măști” nu aparține textului original (*Volpone, or the Fox*); provine probabil din adaptarea românească. [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

30 Ben Jonson — Ben Jonson (1572–1637) — dramaturg englez, contemporanul lui Shakespeare; Volpone (1606) e analizat la p. (vezi pagina 141)

un palier intermediar între „realismul” relațiilor interumane din text și efigia realității din acea vreme.

Ne aflăm, deci, în fața unui decor fabulator[31].

Procedeul compoziției scenografice este acela al succedării sau întretăierii unor rigidități, scheme convenționale de acum 400 de ani. Unul din motivele fascinației constatabile în public este tocmai apelul la convenții care astăzi nu mai au suport social. Dar performanța admirabilă a celor doi semnatari este că suita de momente scenografice (să o numim scenogramă[32]) — momente în care obiectele au fost mișcate ori s-au aflat în mișcare —

[82 (73)]

compune o procesiune de imagini, de vizualizări a semnificațiilor din spectacol.

Să ne amintim de costumele îmbrăcate de Mosca și Volpone. Primul era învești mântat în materiale moi, de o culoare neagră, cu ostentativa funcție de a sublima dimensiunea reală a trupului uman. Cel de-al doilea era acoperit de un harnașament[33] monumental, bufant, gonflat, ornamentat și de culori adeseori explozive. Posesia dreptului la un asemenea costum echivala cu o instituție, cu o instituire socială. Când parazitul Mosca îmbracă unul din costumele lui Volpone, gestul lui a echivalat cu o preluare a tuturor apanajelor celui spoliat. (Lady Politick[34] pătrunde în casa lui Volpone aflându-se vârâtă într-un mulaj vestimentar luat după propria ei situare socială). Costumele tuturor personajelor au o vădită valoare emblematică. Acesta este primul din planurile de semnificare din spectacol, ușor de descifrat de către public, și care a permis accesul la celelalte nivele.

Și totuși, până aici lucrurile sunt asemănătoare cu alte montări așa-zis istorice. Ceea ce schimbă radical lucrurile și provoacă o mutație a convenției teatrale sunt simulacrele prezenței umane care se plimbă prin scenă. O adevărată explozie de ingeniozitate — aceste marionete! Se poate fantaza despre prezența lor copios și fără contenire. Valoarea lor însă poate fi definită întâi prin sursa lor istorică. Ele, simulacrele, amintesc de recuzita epocii spectaculoaselor defilări paraliturgice[35]. Scenografii preiau această recuzită, însă într-un sens analogic și nu mimetic. Cele patru „grupuri” sunt mult mai mult decât un fundal, ele permit să fie vizualizată structura societății în care s-a născut — ceea ce numim în text — tema literară. Căci, plecând de la mecanismul de expresie ideologică a epocii, care obliga însoțirea unei scene

31 decor fabulator — Numele dat de autor decorului lui Dan Jitianu la Volpone (Teatrul de Comedie): o compoziție „pur imaginară”, asamblată din detalii iconografice culese de pe o arie de peste două sute de ani, care pare reconstituire arhivistică și... (vezi pagina 145)

32 „scenogramă” — termen propus de autor: suita momentelor scenografice în care obiectele sunt mișcate sau se află în mișcare. (vezi pagina 156)

33 „harnașament” — totalitatea curelelor și podoabelor unui cal de călărie sau de ham; aici, ironic, costumul greoi și împodobit al lui Volpone.

34 sursa: **Lady Politic Would-be** — personaj din *Volpone*: soția englezului Sir Politic Would-be, femeie pretențioasă, flecară, care vrea să pară cultă și la modă. [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

35 „paraliturgic” — de pe lângă liturghie: procesiuni, „intrări”, cortegii religioase cu figuri și care alegorice.

religioase de manevrabili adoratori, au investit marionetele cu prezența socială în a cărei magmă s-au petrecut și standardizat (tipicizat) suitele de întâmplări devenite mai târziu tematice.

Următoarea convenție picturală renascentistă, transferată ingenios și complex în decor, este paralelipipedul central. În acest caz este vorba de o dublă preluare. În pictura renașterii, în elemente arhitecturale sau de mobilier

[83 (74)]

era un procedeu vizual de asociere justificativă și imperativă a puterii de stat cu puterea divină. Preluat de scenograf, acest principiu este aplicat în sens social: paralelipipedul este un interior tabu; legile morale, economice sau politice ale celui ce locuiește sunt aici unice și inamovibile. Astfel, convenția teatrală[36] (acțiunea se petrece în interiorul caselor lui Volpone și lui Corvino[37]) a fost transformată de scenograf într-un montaj de imagini ale statutului social-politic. Acesta este motivul pentru care spectacolul, în ansamblu, nu poate fi calificat drept numai teatru de caractere, el este și un spectacol politic, întrucât caracterele evoluează într-o textură compusă din schemele de vizualizare a politicului din acea vreme. (Dacă obiectul de civilizație[38] este mijlocul prin care un fapt, un sens, o valoare, pot fi simplificate, multiplicate, difuzate și întipărite afectiv în conștiința colectivității, în decorul spectacolului „Volpone”, obiectele scenografice sunt obiecte de ideologie).

Mai târziu, în spectacol, caracterul „reconstitutiv” al scenografiei se atenuează; pentru public starea de spirit, a vremii a devenit vizibilă, cunoscută, familiară. Obiectele își au — în paralel — și o altă evoluție, de data aceasta precis teatrală în sens contemporan. Ceea ce primează nu mai este prezentarea realității inițiale, ci enunțarea semnificațiilor. Este vorba, deci, de un alt nivel de semnificații. După prima înfățișare în fața „dreptei și asprei judecăți”, spectacolul ia o altă turnură; ceea ce primează este jocul în sensul strict al cuvântului: combinațiile lui Volpone și ale acolitului său Mosca. Dar și această primă înfățișare la proces, ca și celelalte aventuri galante ale lui Volpone, au loc cu necesitate în afara casei. „Exteriorul” — orașul — este un minunat prilej de alte inventivități scenografice: paralelipipedul „devine” scenă de teatru ambulant, plasat sub terasa unei case particulare; fațada anonimă a locului unde se face trafic de influență și se inițiază escrocherii; altar al sfintei dreptăți dintr-o rezidență a justiției și, în ultimă instanță, piața de desfacere a ultimei hotărâri judiciare. Toate aceste variante scenice se datorează desigur evoluției obiectului scenografic central în perimetrul „clasicei” convenții moderne de teatru: rotirea „cutiei”, pe scena turnantă[39], cu câte unul

36 sursa: **Corvino** („Corbul”) — negustor venețian, unul dintre vânătorii de moșteniri din *Volpone*, gata să-și ofere soția, pe Celia, bătrânului presupus muribund. [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

37 obiectul de civilizație — Teatrul, prin imaginile pe care le emite, e numit de autor „obiect de civilizație” (p. (vezi pagina 152)

38 convenția teatrală — Ansamblul regulilor nescrise, acceptate deopotrivă de sală și de scenă, prin care spectatorul primește ca lume ceea ce știe că e joc: un panou pentru un oraș, câțiva pași pentru o călătorie, timpul comprimat, aparteurile neauzite… (vezi pagina 142)

39 „scena turnantă” — platformă rotativă încastrată în podeaua scenei, care permite schimbarea decorurilor la vedere prin rotire. (vezi pagina 155)

[84 (75)]

din cei trei pereți spre public. Ultima variantă a utilizării sugerează platforma pe care juriștii se urcă spre a enunța sentința. Acum se creează o metaforă — ușor de citit — a artificiului dramaturgic de soluționare a dramei: o justiție aflată pe un astfel de eșafodaj social nu poate emite o judecată, o sentință, care condamnă însuși sistemul care a generat-o. Această imagine ultimă este o dezmințire a deznodământului. Salvarea întrezărită de Ben Jonson într-o „idealitate” înrudită cu „Deus ex machina[40]”[41] e ridicolă, ca orice provizorat al speranței.

OBIECTELE — MULTIPLU AL REALULUI

EMBLEME ÎN „O NOAPTE FURTUNOASĂ”

Iată o altă tipologie pentru reprezentarea pe scena italiană a unui spațiu social: decorul la „O noapte furtunoasă”, de I. L. Caragiale[42][43] („Teatrul de Comedie”). Nimic mai lesne de citit și înțeles pentru spectator decât acest amalgam de butoaie de murături, pat conjugal, paravan pentru protejarea pudorilor consoartei, dulap de haine și binalele[44] unei case ridicate la roșu: un amalgam aproape insolit, șocant printr-un burlesc[45] de aparentă sorginte suprarealistă. Obiectele enumerate fac, desigur, parte din realul concret, fizic — inventar de referințe vizuale la epocă — dar nu posedă valoare autonomă de figurare, nu se standardizează — a posteriori — drept cadru al spectacolului dedus din text și devenit, pentru spectatori, unică viziune a locului de acțiune. Dimpotrivă: cu puține adaosuri sau eliminări, acest decor ar permite și montarea „Conului Leonida față cu reacțiunea”[46], sau a oricărei farse din epocă.

Așadar, ne aflăm în fața unui decor al improvizației, tipice teatrului popular, cu lungi și obositoare turnee prin târguri și bâlciuri prăfuite, ale cărui

---

40 „deus ex machina” (lat., „zeul din mașinărie”) — în tragedia greacă, zeul coborât pe scenă cu macaraua (*mēchanē*) ca să rezolve conflictul; de aici, orice deznodământ artificial, impus din afară. (vezi pagina 145)

41 Deus ex machina — Lat., „zeul din mașinărie”: zeul coborât pe scenă cu o macara în teatrul antic, deci deznodământul adus din afara acțiunii (p. (vezi pagina 145)

42 „binale” (tc.) — construcții, clădiri în lucru; „ridicată la roșu” — clădire zidită, dar netencuită și nefinisată.

43 „burlesc” (it. *burlesco*, de la *burla*, „glumă”) — comic grosolan, de parodie și caricatură.

44 sursa: **I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*** (premiera la Teatrul Național din București, 18 ianuarie 1879) — comedie a mahalalei bucureștene: cherestegiul Jupân Dumitrache Titircă Inimă-rea, căpitan în garda civică, Veta, Chiriac, Ipingescu, Rică Venturiano. Spectacolul analizat: Teatrul de Comedie, premiera la 24 ianuarie 1974, regia Lucian Giurchescu (după dmtr.ro); numele scenografului nu l-am putut verifica. **Ion Luca Caragiale** (1852–1912), dramaturg, nuvelist, publicist. [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

45 sursa: **I. L. Caragiale, *Conu Leonida față cu reacțiunea*** (1880) — farsă într-un act: pensionarul Leonida și Efimița, speriați noaptea de zgomotele unui chef, cred că a izbucnit „revoluția”. [I. L. Caragiale — Conu Leonida față cu reacțiunea (1880), ro.wikisource, ro]

46 Caragiale — Ion Luca Caragiale (1852–1912); decorurile analizate: O scrisoare pierdută (Ciulei, p. (vezi pagina 141)

posibilități de însăilare scenografică rareori depășeau cantitativ clasica perdea dintre actori și gloata asistenței.

Din acest punct de vedere decorul nu este reconstituirea spațiului social la care se referă textul, ci a uzanței

[85 (76)]

de reprezentare teatrală, scenică, a socialului — uzanță proprie duratei sociale cuprinse de text. Spectacolul și decorul bănuim că au intenționat să reediteze, nu prima reprezentație în epocă a piesei lui Caragiale, ci, cu siguranță, o „didactică” reîntoarcere a spectatorului în epoca în care textul se putea numi inspirat din realitățile contemporane.

În adevăr, decorul nu conține nici un liant narativ, nici o explicație vizuală a prezenței butoaielor între patul conjugal și dulapul de haine întrucât, intenționat, decorul presupune o conformitate între ceea ce este pe scenă și ceea ce este în lumea din afara scenei, o familiaritate între spectator și utilitățile obiectelor de pe podium. Desigur, familiaritatea presupusă de decor și spectator este falsă; între cele două durate sociale — cea cuprinsă de text și aceea proprie publicului contemporan — este un decalaj nu numai temporal, ci și structural. Nici n-a stat în intenția realizatorilor spectacolului să facă o astfel de voită și malițioasă insinuare: amintita premisă conține tot un sens „didactic”: presupunând existența fizică și socială a unui public contemporan cu Jupân Dumitrache[47], spectacol și decor se înscriu în ceea ce Peter Brook[48] numește teatru brut[495051]; tind să reediteze primitivitatea spectacolului în care pedalarea pe șarjă și comic, accentul pe vulgaritatea situațiilor și relațiilor dintre indivizi sau dintre păturile avute sunt singurele mijloace de a lua atitudine critică din interiorul corpului social. Realizarea unui astfel de spectacol și decor, în prezența spectatorului contemporan, constituie un act de „re-tradiționalizare” a reprezentației cu textul lui Caragiale. În această ordine de idei, scenografia la spectacolul comentat este o scenografie de reconstituire. Dar nu o reconstituire a imaginii colective și contemporane despre epocă, ci a uzanței de vizualizare, proprie contemporanilor lui Titircă-Inimă-Rea și a spectacolelor de la „Iunion”[52].

Față de scenografia lui Liviu Ciulei la „O scrisoare pierdută”[53], în care „separat, obiectele din scenă sunt, verist, accesoriile epocii, dar asamblate în

47 „teatru brut” (engl. *rough theatre*) — termenul lui Peter Brook pentru teatrul popular, de bâlci, improvizat, cu decor sumar și umor grosier. (vezi pagina 158)

48 sursa: **Peter Brook, *The Empty Space*** (1968; trad. rom. *Spațiul gol*) — cartea împarte teatrul în „mortal” (*deadly*), „sacru” (*holy*), „brut” (*rough*) și „imediat” (*immediate*); teatrul brut e cel popular, de bâlci și de han, cu decor improvizat, cu șarjă și vulgaritate vitală.

49 sursa: **Jupân Dumitrache Titircă Inimă-rea** — protagonistul din *O noapte furtunoasă*: negustor de cherestea și căpitan în garda civică, gelos pe „onoarea de familist”. [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

50 sursa: „Iunion” — grădina de vară „Union” din București, local de spectacole și de varieteuri din a doua jumătate a secolului XIX, unde jucau trupe de teatru în aer liber; în text, emblemă a gustului teatral al contemporanilor lui Caragiale.

51 Peter Brook — Peter Brook (1925–2022) — regizor englez, autorul cărții The Empty Space (1968), din care autorul ia noțiunea de „teatru brut” (p. (vezi pagina 152)

52 teatru brut — Termenul lui Peter Brook (rough theatre, în The Empty Space, 1968): teatrul popular, de bâlci, cu decor improvizat și comic grosier; în el se înscrie, după autor, O noapte furtunoasă de la Teatrul de Comedie (p. (vezi pagina 158)

chioșc sunt tranzitive, devin cadru de referință între conflict și semnificație”, scenografia spectacolului cu „O noapte...” se situează evident la polul opus. Procedeul de figurare scenografică,

[86 (77)]

și în acest caz, poate fi descifrat tot din obiectele care compun decorul.

Dacă prezumptivul decor al „Nopții furtunoase” era pentru publicul secolului XIX un decupaj al realului ușor de identificat, pentru spectatorul din zilele noastre, acel decupaj încetează să mai fie accesibil. Motiv pentru care, decorul la prima vedere, și în absența personajelor, șochează și amuză ca un veritabil bazar burlesc și suprarealist. Obiectele, pe scenă, nu pot fi numai substitutul unor lucruri, obiecte civile (calitate în care „nu au în sine decât valoare de releu”); ele trebuie să denoteze o funcție sau să aparțină unor conotații aduse textului.

Trebuia, deci, să existe în spectacol și decor o schemă, o asociere de elemente ale spectacolului care să funcționeze ca un cifru, alfabet al spectacolului, și în afara jaloanelor conflictuale.

Semnificativ este faptul că aparentul bazar suprarealist se ordonează într-o suită de imagini în care devine extrem de ușor de recunoscut starea civilă, socială, ideologică a personajelor și conflictului. Prezența ipistatului Titircă[54] în butoiul de mărături, îmbrăcat într-o izmană-cămașă — „dessous[55]”[56] cu care va intra și în uniforma guardiei civile[57]; prezența aceluiași ipistat în mundir[58] și înarmat, printre butoaie și binale; uniforma în mâinile consoartei; Rică intrat, de frică, în dulap[59] și, mai apoi, dominând adunarea de la înălțimea dulapului-tribună etc. ; toate aceste alăturări dintre personaje și obiecte limpezesc decorul și îl transformă într-o succesiune de prilejuri pentru vizualizare. Indiscutabil, actorul-personaj este cel care transformă obiectul în element al unei imagini-releu. Butoiul și Titircă în izmene constituie o emblemă[60] de uz public a negustorului de mahala; Titircă în uniformă printre butoaie este emblema clară a proveniență așa-zisei ordini publice; Rică în dulap — emblemă

53 sursa: **I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*** (1884). Spectacolul: Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, premiera la 29 ianuarie 1972, regia și decorul Liviu Ciulei; Tipătescu — Toma Caragiu, Zoe — Rodica Tapalagă (după dmtr.ro); reluat în 1979. Citatul („separat, obiectele din scenă sunt, verist, accesoriile epocii...”) pare a fi din propriul text anterior al autorului despre acest decor; nu l-am putut identifica. [I. L. Caragiale — O scrisoare pierdută (1884), ro.wikisource, ro]

54 „dessous” (fr., „dedesubt”) — lenjerie de corp purtată pe sub haine. (vezi pagina 145)

55 „garda civică” (în text „guardia civilă”) — miliție orășenească înființată în 1866, alcătuită din cetățeni (negustori, meseriași), cu uniformă și grade.

56 „mundir” (germ. *Montur*, rus. *mundir*) — uniformă militară sau de funcționar.

57 sursa: Atribuire greșită: în *O noapte furtunoasă*, ipistatul (comisarul de cartier) este **Ipingescu**; **Titircă** (Jupân Dumitrache) e negustorul de cherestea, căpitan în garda civică — de aceea poartă uniformă. [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

58 sursa: **Rică Venturiano** — „arhivar la Judecătorie”, student în drept și publicist revoluționar de mahala, îndrăgostit de Zița; personaj din *O noapte furtunoasă*. [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

59 dessous — Fr., „lenjerie de corp” (p. (vezi pagina 145)

60 obiect-releu — Releul e, în tehnică, dispozitivul care primește un semnal și îl transmite mai departe. (vezi pagina 151)

a moralității epocii; Rică pe dulapul-tribună — emblemă a statutului politic și ideologic al câtorva pături și clase sociale ș.a.m.d.

Procedeul de talonare emblematică a decorului este similar cu acela al „inventării" emblemelor unor bresle sau confrerii meșteșugărești. Diferența între cele două categorii de embleme constă în aceea că spectacolul alătură

[87 (78)]

o unealtă, un utilaj caracteristic, tipic, — prezent în decor — cu un personaj tipic: așadar, este vorba de o emblemare socială și nu de una „administrativă". Desigur, o emblemare șarjată, brutală, defăimătoare, acuzatoare. (Tipul de emblemare amintește de cel folosit de Bruegel[61], în figurarea celor zece[62] — sau mai puține — păcate).

Astfel că „bazarul", grămada de obiecte de pe scenă sunt semne derivate într-o suită de standardizări imagistice ale socialului, sunt așadar, obiecte selectate dintr-un anume — real sau presupus — limbaj de figurare a unor atitudini critice, practicate cândva dinlăuntrul și la adresa corpului social, moral și politic de către artiști.

UN DECOR PENTRU BRECHT

La „Un om = un om"[63] a fost utilizat un procedeu abreviat, eliptic, de figurare scenografică. Decorul se compune aici din obiecte care, practic, din punct de vedere scenografic, sunt recuzite, accesorii. Este izbitoare „apartenența" acestui decor la tipul de scenă centrală față de care spectatorul are o înțelegere direcționată; accesoriile pe care le vede îi sunt suficiente, căci ele sunt legate, „aprioric" față de spectacol și aflate într-o relație de identitate cu spațiul social, politic, urban etc. Astfel, publicul a putut deduce din ansamblul de reziduuri ale unei civilizații, și sursa lor de proveniență: necesarul spațiu social, politic etc.

În fața acestui decor se pune imperios întrebarea în ce măsură scena centrală poate fi socotită mai aptă de reprezentare teatrală față de scena italiană.

Desigur nu există o mărturie iconografică, fotografică, care să ateste că trupele ocupante ale unei zone din teritoriul asiatic ar fi îngrămădit acele „gunoaie", ambalaje etc. într-un același perimetru. Prin acest fapt însă decorul a intenționat să instituie o anume relație între cele două lumi, între cele două civilizații care se înfruntă conflictual în textul lui Brecht: teritoriul ocupat este transformat de către ocupanți în azil al ejecțiilor[64] civilizației invadatoare,

---

61 sursa: **Pieter Bruegel cel Bătrân** (c. 1525/1530–1569; tipărit „Breugel") — pictor flamand; seria de gravuri *Cele șapte păcate capitale* (1556–1558) și tablourile cu proverbe și parabole populare; „cele zece păcate" pare o confuzie cu cele șapte păcate capitale sau cu cele Zece Porunci.

62 Bruegel — Pieter Bruegel cel Bătrân (c. (vezi pagina 141)

63 sursa: **Bertolt Brecht, *Un om e un om*** (*Mann ist Mann*, 1926) — comedie: hamalul irlandez Galy Gay, ieșit să cumpere un pește, e transformat de trei soldați britanici din India coloniale în „mașină de luptă" care îi ia locul camaradului lor dispărut. În România s-a jucat și sub titlul *Dispariția lui Galy Gay*. Spectacolul analizat: Teatrul de Comedie, premiera la 21 noiembrie 1969, regia Lucian Giurchescu; o schiță de decor a lui Dan Nemțeanu pentru *Galy Gay* e reprodusă pe dmtr.ro. **Bertolt Brecht** (1898–1956), dramaturg, poet și regizor german, întemeietorul teatrului epic.

64 „ejecție" (lat. *eiectio*) — aruncare afară, expulzare; aici, deșeurile pe care civilizația invadatoare le aruncă în urma ei.

întrucât dispariția lui Galy Gay se produce datorită fascinației generate de aceste reziduuri.

[88 (79)]

Cauciucul de camion, navetele[65] pentru transportul băuturilor, tejgheaua de bar încropită din scânduri de ambalaje, butoaiele de benzină și băutură transformate în scaune de bar, pianina[66] rufoasă se adună pe scenă într-un sărăcăcios și improvizat simbol al modului de viață occidental — figurare a unei anume stări de lucruri.

Pentru spectator, ca și pentru Galy Gay, primele evenimente ale unei alte civilizații sunt obiectele (de consum public, social etc.) Reziduul unei civilizații (dispărute, depășite, înlăturate) după care aceasta poate fi recunoscută îl constituie, desigur, ansamblul — niciodată complet — de obiecte din care dorim și putem să deducem, să reconstituim ordinea socială, morală care a generat și a folosit aceste obiecte. Posibilitatea, șansa de recunoaștere, reconstituire sau identificare a civilizației, care beneficiază de obiectele aduse pe scenă de scenograf este numai apanajul publicului; Galy Gay rămâne pentru public un uimit, o victimă a obiectelor și a beneficiarilor lor. Obiectele creează un iluzionism, excitant al imaginației, care umilește pe insul neputincios de a le „nega” prin utilizare: acest mecanism al consumului, străin lui Galy Gay, este cunoscut de către spectator: „puține obiecte — spune Baudrillard[67][68] referindu-se la lumea occidentală — sunt oferite azi, singure, fără un context de obiecte care să vorbească despre ele. Iar relația de la consumator la obiect s-a schimbat: el nu se mai referă la cutare obiect în lumina utilității intrinsece a acestuia, ci se referă la un ansamblu de obiecte în semnificația lor de împreună...”

Între soldații și bunurile aduse de civilizația lor există aceeași stare de dependență pe care, singular și vizibil, o resimte și Galy Gay. Singura deosebire constă în aceea că pentru Gay nu a fost legalizat dreptul de a fi tributar obiectelor.

Pentru spectator vor fi echidistante și reacția lui Galy Gay și acțiunile ocupanților — posesori de obiecte-bunuri. Ceea ce rămâne de urmărit este rețeaua demersurilor de captivare a unui ins străin de mecanismele sociale, apte să producă „dispariția” unui om, transformarea lui într-un „obiect mișcător și înarmat”[69], reificarea, înscrierea lui în lanțul de obiecte de utilitate politică și „civilizatoare”.

---

65 „navetă” — aici, ladă cu despărțituri pentru transportul sticlelor.

66 „pianină” — pian vertical, mic.

67 sursa: **Jean Baudrillard,** ***La Société de consommation*** (Paris, Gallimard, 1970), cap. „La liturgie formelle de l’objet”, p. 20 — textul original: „Peu d’objets sont aujourd’hui offerts seuls, sans un contexte d’objets qui les parlent. Et la relation du consommateur à l’objet en est changée : il ne se réfère plus à tel objet dans son utilité spécifique, mais à un ensemble d’objets dans sa signification totale” („Puține obiecte sunt oferite azi singure, fără un context de obiecte care să le vorbească. Iar relația consumatorului cu obiectul s-a schimbat: el nu se mai raportează la cutare obiect în utilitatea lui specifică, ci la un ansamblu de obiecte în semnificația lui totală”). **Jean Baudrillard** (1929–2007), sociolog și filosof francez, autorul cărții *Le Système des objets* (1968).

68 Baudrillard — Jean Baudrillard (1929–2007) — sociolog și filosof francez; citat din La Société de consommation (1970) despre obiectele oferite numai într-un „context de obiecte” (p. (vezi pagina 141)

[89 (80)]

În acest caz se pune întrebarea: inteligibilitatea unui astfel de decor se datorează faptului că „servește” un text brechtian, sau acest tip abreviat de figurare scenografică este oportun și unor alte texte dramatice? Și, dat fiind faptul că multe din decoruri sunt ansambluri de obiecte „civile”, deci substituții ale unor obiecte din realitatea „uzuală”, întrebarea se reformulează astfel: pot obiectele „civile” — accesoriile, recuzita — constitui un decor? O atare întrebare pune din capul locului la îndoială capacitatea unui obiect util de a fi semnificant, deci de a poseda un grad de utilizabilitate dincolo de serviciile pentru care a fost creat. Dar, „orice produs uman... este locul[70] în care se interferează activități materiale și imaginative”. În fața unui obiect de consum, de întrebuințare curentă, aflat pe scenă, activitatea imaginativă a spectatorului, în acest caz, nu mai proiectează obiecte pentru utilități, ci reconstituie cerințele, motivațiile apariției acelui obiect concret. Iar cerința unui obiect nu poate fi presupusă decât reconstituind imaginar ansamblul de obiecte și uzaje de care aparține obiectul văzut. Acest proces de reconstituire imaginativă poate fi realizat și față de un obiect dispărut din viața curentă (și extrateatrală) a obiectului. Ceea ce contează, în acest caz, sunt celelalte obiecte de pe scenă și utilizările date lor în spectacol (vezi cazul obiectelor din decorul la „O noapte furtunoasă”).

Obiectele, ca elemente ale decorului, permit mai multă complexitate datorită faptului că ele sunt răspândite în spațiu și se pot articula între ele, pe durata spectacolului, în funcție de mai multe și mai diverse cerințe reprezentaționale decât numărul de utilizări practice. Obiectul uzual, pe scenă, își diminuează funcția pe care o are în calitate de obiect concret. Însăși funcția lui „concretă” devine semn odată cu obiectul. Figurarea scenografică a identității spațiului social, politic, ideologic etc., nu se poate realiza decât tot prin obiecte și prin utilitățile căpătate de acestea pe durata spectacolului.

Tocmai în aceasta constă diferența dintre decorul la „Dispariția lui Galy Gay” (decor într-o scenă italiană) și un decor propriu scenei centrale: „accesoriile” folosite sunt accesoriile unei civilizații, accesoriile realului extraspectacol

[90 (81)]

și nu ale unor gesturi, mișcări, acțiuni săvârșite de actori; recuzita „civilă” din decorul la Brecht devine jalon al imaginarului, al activității de fabulație, reconstituire sau invenție a unui spațiu social; acesta nu se rezumă, ca în cazul scenei centrale, la a deveni, prin actori, „modulul reprezentării vizuale a acțiunilor acestuia”.

În decorul la „Galy Gay”, „mișcările actorului se grupează în jurul unor obiecte diferențiate”, fapt care pe scena centrală nu poate fi practicat decât renunțând la „avantajul” de a avea public de jur împrejurul scenei. Pe scena

69 sursa: Citat fără sursă; pare a reda o formulă din textul lui Brecht despre Galy Gay transformat în „mașină de luptă”; nu l-am putut verifica.

70 sursa: Citat fără sursă; formularea (produsul uman ca loc de interferență a activităților materiale și imaginare) pare a proveni din Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*; nu l-am putut verifica la izvor.

centrală actorul este desprins într-o covârșitoare măsură de obiecte. Gestul, mișcarea lui, însăși prezența lui devin „obiect de figurare”, stimulare a concretului, fiind astfel „obiect” al globalei atenții din partea publicului.

Utilizarea în acest decor a obiectelor — recuzită și accesorii — nici nu a urmărit contestarea valorilor de reprezentare teatrală pe scena centrală. Motivul funciar al apelului la această categorie de elemente scenografice a fost determinat, în cazul „Dispariției lui Galy Gay”, de necesitatea unui acord vizual cu mesajul textului: decorul este spațiu constituit — spațiu ideologic al reprezentației: un spațiu care nu se modifică pe durata spectacolului, ci devine el însuși, ca imagine a unei lumi, element modificator, alienant, al unui om: Galy Gay.

S-ar părea că spectacolele „Teatrului de Comedie” reclamă o anume tipologie de configurare scenografică. Fiecare montare, argumentând necesitatea succesului de public, *pare* a se subordona, în mod voit, uzanței de înțelegere a spectatorului „comun”. Faptul s-a vădit, cel puțin, în spectacolul „Plicul”, după textul lui Liviu Rebreanu[71][72]. Teatrul de Comedie a mai avut câteva spectacole care ne-au oferit excelente confirmări ale supozițiilor noastre teoretice legate de scenografie; mai mult, chiar: două spectacole ale acestei trupe de actori — „O noapte furtunoasă” și „Un om = un om” — ne-au înlesnit descifrarea încâlcitei probleme a relației actor-decor (elemente scenografice),

[91 (82)]

relație care, ignorată fiind, împinge pe comentator la a confunda datele personajului cu datele interpretării.

Pentru public, nimic nu pare mai clar, mai lesne de deslușit și mai demn de aplaudat decât spectacolul „Plicul”.

Indiscutabil, textul este o comedie care reflectă o anume stare de spirit, proprie grupurilor sociale, societății din perioada interbelică; o comedie „bulevardieră”[73], întrucât trădează o anume formă, suficient de stabilă, care s-a constituit și care a proliferat într-o anume epocă, recomandându-se ca mod de expresie caracteristic perioadei.

Că există o uriașă diferență între starea de spirit a grupului social-politic din seara în care am vizionat spectacolul și grupul social căruia prozatorul Liviu Rebreanu i s-a adresat, cel puțin potențial, scriind piesa, o dovedește însăși montarea spectacolului. Intriga, mecanismul textului — în ultimă instanță, simplist și ușor de anticipat — nu putea constitui elementul forte al

71 sursa: **Liviu Rebreanu, *Plicul*** (comedie în trei acte, 1923) — satira unei afaceri de mită într-un târg de provincie. Spectacolul analizat: Teatrul de Comedie, premiera în septembrie 1976, regia Lucian Giurchescu, scenografia Ion Popescu-Udrișteː în distribuție Stela Popescu, Aurel Giurumia, Iurie Darie, Dumitru Rucăreanu, Mircea Șeptilici (după dmtr.ro). **Liviu Rebreanu** (1885–1944), romancier (*Ion*, *Pădurea spânzuraților*, *Răscoala*), director al Teatrului Național din București (1928–1929, 1940–1944).

72 Liviu Rebreanu — Liviu Rebreanu (1885–1944) — romancier; comedia lui Plicul (1923), „rescrisă” prin scenografia lui Ion Popescu-Udriște, e analizată la p. (vezi pagina 149)

73 „bulevardier” (de la fr. *théâtre de boulevard*) — teatru comercial de divertisment, cu intrigi conjugale și efecte comice sigure, numit după teatrele de pe marile bulevarde ale Parisului.

reprezentației teatrale. Ceea ce interesează publicul este spectacolul fiindcă, e clar că „Plicul”, ca gen și specie literară, face parte dintr-un tip de expresie artistică al cărui ritm, sens și cauzalitate specifică sunt depășite de starea de spirit a publicului contemporan.

Sărac fiind, textul lui Rebreanu trebuia rescris prin spectacol, fără a-i adăuga nimic — neintervenție explicabilă fie prin respectul datorat prozatorului, fie prin inutilitatea unei atare operații. Rescrierea a fost realizată prin procedee de vizualizare a textului, prin scenografia lui Ion Popescu-Udriște[74]. Banalei scheme conflictuale a textului — tratată ușor parodic în spectacol — i se aplică tratamentul unei surprinzătoare interpretări: personajele devin apendice ale unor obiecte, ale unor spații sociale. Toate elementele de decor sunt aduse în scenă „la vedere”, pe niște podiumuri care glisează, traversează, înaintează, se cuplează sau se desprind realizând, prin această circulație fățiș dirijată, în primul rând, configurări ale locurilor acțiunii.

Spectacolul acestui cinetism, privit ca un film fără bandă sonoră, schimbă raportul dintre personaj și locul în care se desfășoară sau la care se referă conduita sa: gesturi, mimică, atitudine, se modifică brusc, odată cu

[92 (83)]

apariția altui podium purtător de obiecte. Devine limpede că personajul este manevrat de noul cadru care, practic, se încheagă în jurul său, prinzându-l ca într-o menghine.

Iată unul din remarcabilele momente care ne-au sugerat observațiile: chipeșul șef de gară este lăsat într-un tête-à-tête[7576] cu nurlia doamnă primar, pentru ca gungureala și sex-appeal-ul[77] acesteia să determine punerea pe roate a unei veroase afaceri cu lemne de foc. Locul întrevederii era chiar locuința primarului. Scena este spionată prin gaura cheii sau prin întredeschiderea ușii. Ei bine, această ușă, plimbată prin scenă, este pândită, urmărită cu privirea, devine principalul dirijor al tuturor acțiunilor, mimicilor, rostirilor din scenă. Acest *obiect-releu* se substituie unui personaj a cărui prezență este determinatoare de conduite. Cinetismul componentelor scenografice semnifică schimbarea nu numai a locului în care se petrece acțiunea, față de locul fix al spectatorului, ci și a „unghiului optic”, a punctului din care spectatorul percepe imaginea. Așezat lateral, podiumul pe care se află ușa ușor întredeschisă marchează conduita celor pândiți „discret”. Glisarea prin scenă este similară unui travelling[7879], grație căruia un aparat de filmat ar surprinde conduita celor care pândesc. Dar nu ochiul spectator se mișcă, ci tocmai „locul” care ar trebui

74 sursa: **Ion Popescu-Udriște** (n. 1929; după dmtr.ro) — pictor-scenograf, absolvent al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”; după un debut la Teatrul Național din Craiova (sub Vlad Mugur), printre primii artiști angajați la Teatrul de Comedie din București (1961), al cărui scenograf principal a rămas; profesor de scenografie la Universitatea Națională de Arte din București; renumit pentru decorul activ, cinetic (*Troilus și Cresida*, regia David Esrig, 1965; *Plicul*, 1976).

75 „tête-à-tête” (fr., „cap la cap”; tipărit „tête-á-tête”) — întâlnire, convorbire între patru ochi. (vezi pagina 159)

76 „sex-appeal” (engl.) — farmec senzual, atracție erotică.

77 „travelling” (engl./fr.; tipărit „traveling”) — mișcare a camerei de filmat deplasate pe șine sau pe un cărucior în timpul filmării.

78 tête-à-tête — Fr., „între patru ochi”: întâlnire între două persoane (p. (vezi pagina 159)

parcurs! Evidentă, convenția teatrală; savuros, efectul spectacular; excelent, procedeul scenografic de realizare a „simultaneității” locului și duratei unor acțiuni!

În mulțimea obiectelor care compun mișcătoarele „decoruri” din acest spectacol, pot fi distinse trei categorii: *obiecte-releu, recuzită, obiecte sau ansambluri emblematice.* Din prima categorie fac parte toate acele obiecte „civile” prin care se consemnează spațiul fizic sau social de referință (ușa unei încăperi, macazul feroviar[80], felinarul de peron, biroul primarului, stema regală etc.). Ele sunt decupaje ale realului; ele sunt necesare nu numai prin aceea că sunt jaloane de recunoaștere și identificare, ci și pentru că, urcate pe scenă, intermediază un anume nivel de abstractizare — un obiect „conține” și iradiază toată realitatea care l-a generat — și deci, instaurează o convenție

[93 (84)]

: apariția pe scenă a unui obiect dă o identitate perimetrului de scenă, identitate schimbată de următorul obiect apărut la vedere. Convenție numită, simplu, schimbarea de tablou[81].

Recuzita o constituie suita de obiecte care concretizează un gest, o mișcare, un act elementar. Telefonul de pe birou este, de fapt, pretextul rostirii unor replici; felinarul, pretextul necesar desfășurării unui comportament etc. Obiectele sau ansamblurile emblematice sunt cele prin care publicul descifrează *natura* și *valoarea* unei conduite. Afirmam, mai înainte, că personajele sunt manevrate de obiecte. Brusca modificare a condiției unui personaj, determinată de schimbarea cadrului, nu semnifică altceva decât faptul că acea conduită însăși cunoaște diferite niveluri de instituționalizare. Diferențele sesizate între aceste niveluri stabilesc valoarea (morală, ideologică) a acelei conduite; concordanța între nivelul conduitei și cerințele conjuncturale definește natura conduitei.

Grație acestor distincții, operate inventiv și spectacular, spectacolul se transformă într-o „radiografie” în care pot fi lesne sesizate acele articulații din comportamentul social, propriu unei *tipologii de conjunctură.* În aceasta constă „rescrierea” piesei.

Toate aceste definiri și comentarii teoretizante sunt impuse de acest spectacol, în care avalanșe de gaguri[82], aparté-uri[8384], șarje parodistice[85], atât de iubite de public, nu provoacă rumoare de circ, ci impun o anume tensiune în receptarea lui, iar aplauzele nu sunt deloc provocate de desfășurarea trucurilor

79 travelling — Engl., în limbajul filmului: deplasarea camerei de filmat pe șine sau pe cărucior; la Plicul, nu ochiul se mișcă, ci „locul” (p. (vezi pagina 158)

80 „macaz” — dispozitiv de cale ferată care dirijează trenul de pe o linie pe alta.

81 „tablou” — în teatru, subdiviziune a actului marcată de schimbarea decorului; „schimbarea de tablou” — trecerea la un nou loc al acțiunii.

82 „aparté” (fr. *aparté*, „deoparte”) — replică rostită de actor ca pentru sine sau către public, pe care, prin convenție, celelalte personaje nu o aud. (vezi pagina 140)

83 „gag” (engl.) — efect comic scurt, de situație sau de joc, adesea fără legătură cu intriga.

84 „șarjă” (fr. *charge*) — exagerare caricaturală a jocului.

85 aparté-uri — Fr. (vezi pagina 140)

actoricești, ci de puterea lor de a semnifica, de a impune o anume înțelegere a celor ce se întâmplă pe scenă.

Într-adevăr, acest spectacol a urmărit succesul de public, dar nu utilizând limbajul pentru „nivelarea” gradului de percepere și de înțelegere a publicului, ci pentru a-i spori acestuia capacitatea asociativă și combinatorie; și, aceasta, folosind cele mai simple și mai accesibile soluții, procedee de înscenare[86]. Este una din eficientele forme de dinamizare a ceea ce am numit uzanță de percepere și înțelegere. Evident, aceasta nu se putea realiza fără decorul lui Ion Popescu-Udrișteș.

[94 (85)]

JÓZEF SZAJNA: UMANISM ETERN ȘI D'APRÈS[87]

Spectacolul „Dante” al lui Józef Szajna[8889] este controversat, contrariant, susceptibil de a-și atrage în egală măsură partizani patetici și adversari neîndurători. Spectacolul, de la un capăt la celălalt, este redundant: imaginile își repetă una alteia sensul, simultaneitățile se constituie ca alternative vizuale ale aceleiași postúri sau situații; accesoriile folosite[90] de actori niciodată nu sunt unice, alegoria realizându-se din mulțimea lor mișunătoare în spațiul scenic, fiecare procedeu tehnic este repetat insistent; abundența recuzitei este copleșitoare, extenuantă, ochiul nu percepe detaliile ci ansambluri care bruiază orice încercare de selectare lineară a semnificației. Într-un astfel de spațiu, cuvântul rămâne o abstracție, o particulă care nu se poate conexa decât cu o altă particulă de aceeași natură; cuvintele nu mai reprezintă, nu mai izolează și nu mai înglobează un obiect din realitate, și par a aminti, prin existența lor, o altă lume decât cea în care sunt rostite. Tot timpul, spectatorului ceva îi pare familiar, cunoscut, „deja vu[91]”[92] și în același timp înnoit. În sfârșit, lucrurile par a se limpezi în ultima parte a reprezentației (Paradisul)[93] și devin clare ca abstracția oricărei promisiuni de echilibru euforic. O bună cronică a

86 înscenare — În limba curentă, „a înscena” înseamnă a pune în scenă și, figurat, a aranja o situație falsă ca să pară adevărată (DEX). (vezi pagina 147)

87 „d'après” (fr., „după”; tipărit „D'APRES”) — formulă a artelor plastice: lucrare făcută după opera altui artist, copie liberă sau parafrază; aici, Szajna reface parcursul picturii flamande fără să-i preia și sensul.

88 „déjà vu” (fr., „deja văzut”) — impresia de a fi văzut sau trăit deja ceva. (vezi pagina 145)

89 „accesoriu” — în teatru, obiect mic purtat sau mânuit de actor (evantai, spadă, pungă), parte a recuzitei.

90 sursa: **Józef Szajna** (13 martie 1922, Rzeszów – 24 iunie 2008, Varșovia; tipărit „Josef” și „Jozef”) — scenograf, regizor, pictor și teoretician polonez, supraviețuitor al lagărelor de la Auschwitz și Buchenwald; directorul Teatrului Studio din Varșovia (1972–1982), unde a creat spectacole-colaj vizuale (*Witkacy*, 1972; *Replika*; *Dante*, 1974; *Cervantes*, 1976). ***Dante*** — spectacol după *Divina Comedie*, cu scenariul, regia și scenografia lui Szajna, Teatr Studio, Varșovia; prima reprezentație la 20 aprilie 1974, la Florența, în cadrul celei de-a X-a Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili. [Dante Alighieri — Divina Commedia (c. 1307–1321), it.wikisource (text Petrocchi), it]

91 sursa: **Radu Nichita** — cronicar al revistei *Teatrul*; cronica lui la spectacolul *Dante* al lui Szajna a apărut în *Teatrul*, nr. 8/1975. Date biografice verificate n-am găsit.

92 sursa: **Dante Alighieri, *Divina Comedie*** (*Commedia*, c. 1307–1321) — poemul călătoriei prin Infern, Purgatoriu și Paradis, după care Szajna și-a construit spectacolul; autorul numește „Paradisul” ultima lui parte. [Dante Alighieri — Divina Commedia (c. 1307–1321), it.wikisource (text Petrocchi), it]

spectacolului — semnată de Radu Nichita[94], în „Teatrul” nr. 8/1975[95] — mă eliberează de sarcina de a prezenta detaliat spectacolul. Câteva alte referiri la această cronică îmi vor permite o mai economică expunere a creației lui Szajna (regizor — scenograf — pictor polonez).

Spectacolele lui Szajna sunt cinetisme ale vizibilului și discursuri ale inteligibilului. Dacă insolitul și spectacularul reprezentației „Dante” cer o anume acomodare spirituală, dacă după 5-10 minute spectatorul admite, adoptă și înțelege ceea ce vede, sursa procedeelor de vizualizare rămâne însă — pentru spectatori — obscură, neidentificată. Chiar și după discuția avută cu Jozef Szajna problema a rămas pentru mine „obscură”, vorbe repetate, dintr-o politețe dezabuzată, în fața a încă unuia dintre cei care-l tot asaltează cu întrebările; altele mi-au apărut, pentru moment, lipsite de sens și de coerență teoretică; descendența

[95 (86)]

procedeelor sale scenografice și regizorale aveam s-o descopăr mai târziu, în Muzeul național din Varșovia[96] — sala de artă medievală; după această revelație, toate spusele sale, din care voi cita argumentativ, au devenit pentru mine perfect omogene și coerente.

Abuzul de obiecte în cazul scenografiei lui Szajna merită o analiză atentă: tot utilajul scenografic și figurativ este preluat din pictura secolelor XIV—XVII, epocă a Renașterii și a spiritului Reformei. O filiație directă poate fi găsită în arta lui Hieronymus Bosch[97] (Van Aken)[98] și Bruegel cel Bătrân. Izbitoarea asemănare dintre picturile acestora și montajele imagistice ale lui Szajna nu exclude existența unor diferențe funciare. Arta flamanzilor se configura pe o anume spiritualitate a epocii: gândirea medievală era o „gândire esențial metaforică[99], alegorică sau simbolică, presupunând o vivacitate eidetică[100] a reprezentărilor, așadar vigoarea gândirii mitice, transpunerea concretă, figurată, a noțiunii abstracte, a proverbelor, a înțelepciunii populare, a atitudinilor politice, a credințelor religioase”. Este imposibil de rezumat arta câtorva secole în câteva fraze: voi prezenta însă o particularitate — pentru noi,

---

93 Józef Szajna — Józef Szajna (1922–2008) — scenograf, regizor și pictor polonez, supraviețuitor al lagărelor Auschwitz și Buchenwald, directorul Teatrului Studio din Varșovia; spectacolele lui (Dante, Replika, Witkacy, Gulgutiera) sunt… (vezi pagina 149)

94 Radu Nichita — Cronicar al revistei Teatrul, autorul cronicii la Dante al lui Szajna (nr. (vezi pagina 153)

95 deja vu — Fr. (vezi pagina 145)

96 sursa: **Muzeul Național din Varșovia** (Muzeum Narodowe w Warszawie) — muzeul de artă al Poloniei, cu o importantă galerie de artă medievală (altare, sculptură și pictură gotică din secolele XIV–XVI).

97 „eidetic” (gr. *eidos*, „imagine, formă”) — care privește imaginile mintale foarte vii, aproape perceptive.

98 „Die Bettler aus Böhmerland” (germ., „Cerșetorii din ținutul Boemiei”; tipărit „Bohmerland”) — titlul foii volante germane din secolul XVII citate; n-am putut verifica foaia.

99 „Soll’n wir Euch sagen” (germ., „Să vă spunem?”, „Se cuvine să vă spunem”) — joc de cuvinte-rebus: „sollen” („trebuie”) e înlocuit prin desenul unei tălpi (germ. *Sohle*, „talpă, pingea”), iar „sagen” („a spune”) prin desenul a doi oameni care taie cu fierăstrăul (germ. *sägen*, „a ferestrui”); astfel citit, rebusul dă „vă ferestruim pingelele”. Textul paginii pare să fi încurcat ordinea celor două imagini.

100 „Au lion d’or” (fr., „La leul de aur”) — firmă tradițională de han; rostită „au lit on dort” (fr., „în pat se doarme”), devine joc de cuvinte care anunță destinația clădirii.

azi — cel puțin ciudată, care exemplifică întrucâtva mecanismul de percepție și „lectură” al contemporanilor lui Bosch și Bruegel. În epocă „textele scrise erau adesea întrerupte de figurări concrete, amintind scrierea hieroglifică. Iată exemplul relatării unei foi volante răspândite în secolul al XVII-lea (Die Bettler aus Böhmerland)[101]. Scriitorul popular relatează, de pildă, textul: „Soll’n wir Euch sagen...[102] („Se cuvine să vă spunem”. Prin imaginile-rebus, fraza devine: „vă tăiem (ferestruim) pingelele...”) înlocuind soll’n cu desenul a doi oameni care taie o buturugă cu fierăstrăul (sagen)...”. O inscripție obișnuită, atârnată deasupra intrării hanurilor: „Au lion d’or”[103], rostită cu mici modificări: „au lit on dort” — dezvăluia destinația clădirii. Oare ce era — pentru oamenii de atunci — realitatea sigură: lucrurile sau numele lor? Procedeele asociative suprapuneau alchimistic[104] straturi de obiecte și straturi de rostiri — două nivele diferite ale realului — și, odată proiectate pe ecranul mintal, din transparența lor năvălea o altă realitate, dominând magic, mitificând percepția, înțelegerea și imaginația.

[96 (87)]

Lucrurile, cuvintele căpătau un duh cețos, tulburător, care părea că stăpânește natura, dublând-o și substituindu-i-se demonic. Trupul și chipul omului, copacii, munții, lucrurile nu mai constituiau unități materiale; în ele, se revelau, prin decupaje, obiecte și asamblări coerente imaginativ. Preluat de pictori, procedeul îngăduia citirea imaginii artistice de către mari mase de oameni, a căror imaginație fusese îndelung „alfabetizată” de spiritul epocii; spirit pentru care realitatea nemijlocită era o alcătuire arbitrară, o aparență care tăinuia misterios divina dușmănie dintre bine și rău. Așadar, amalgamul abundent de obiecte, ființe, personaje și detalii ale concretului, prezent în pictura secolelor XV—XVII, ordonat asociativ, instituia în real un alt nivel al perceptului; era un uriaș pas către conceptualizare, către rostirea vizuală a semnificațiilor morale, politice, religioase — deci extraartistice — asumate de opera de artă. (Acesta este unul din argumentele implicite pentru care Szajna a apelat la imagistica flamandă. Vezi ilustrațiile).

În plan ideologic, funcția clară a unui astfel de procedeu este vădită: spiritul Reformei mitifica realitatea[105], astfel încât, în crâncena înfruntare cu papalitatea, partizanii transformau natura, obiectele concrete — prin

101 „alchimistic” — în felul alchimiei, prin amestec și transmutație de substanțe.

102 sursa: **Hieronymus Bosch** (Jheronimus van Aken, c. 1450–1516; tipărit „Jeronymus”, „Van Aaken”) — pictor din ’s-Hertogenbosch, autorul tripticurilor *Grădina desfătărilor* și *Carul cu fân*, cu lumi fantastice populate de monștri și alegorii morale; **Pieter Bruegel cel Bătrân** (c. 1525/1530–1569) — pictor flamand, autorul *Proverbelor neerlandeze* (1559), *Luptei dintre Carnaval și Postul Mare* (1559), *Triumfului morții* (c. 1562).

103 sursa: Citat fără sursă (gândirea medievală „esențial metaforică, alegorică sau simbolică”, „vivacitatea eidetică a reprezentărilor”); pare a proveni dintr-o lucrare despre arta lui Bosch și Bruegel; nu l-am putut identifica.

104 Hieronymus Bosch — Hieronymus Bosch (c. (vezi pagina 147)

105 „animizare” — atribuirea unui suflet, a unei vieți, lucrurilor neînsuflețite.

animizare[106], antropomorfizare[107] etc. — în patetici partizani ai noii atitudini religioase și politice. În acest sens, arta marilor flamanzi pare să ateste că în secolul Reformei imaginea vizuală a atins maximul randament ideologic: finalitatea exterioară, extraartistică, a unei reprezentări figurative îi conferea acesteia un public în masă și de o maximă și generală receptivitate. Chiar dacă afirmă: „nu teatrul meu are nevoie de public[108], ci publicul are nevoie de teatrul meu", același scop — maxima receptivitate — îl urmărește și Szajna prin reprezentațiile sale teatrale. Aceasta îmi pare a fi una din motivațiile alegerii de către regizorul polonez, ca sursă de procedee vizuale, a artei flamanzilor. Dar, din acest punct se conturează și prima diferență funciară: regizorul preia arsenalul de simboluri și alegorii (difuze și reciproc derivate) propriu artei flamande, dar speră să ajungă la o maximă expresie ideologică, a cărei cauzalitate și al cărei mijloc de comunicare să fie șocul emoțional al imaginii vizuale. Deci, parcurge

[97 (88)]

în sens invers drumul străbătut de pictorii flamanzi; căci la aceștia aplicarea consecventă a convingerilor religioase asupra realității a fost cea care a determinat viziuni tulburătoare, apocaliptice. Picturile cu scene din apocalips erau, așadar, o aplicare a ideologiei și nu o formulare a ei; pentru pictorii epocii, realitatea conține o neîndoielnică forță tainică de a căpăta în orice moment chipul unui crâncen pedepsitor al tuturor dușmanilor Reformei.

Opera scenografică a lui Szajna se definește, astfel, ca un fenomen „d'après[109]"[110]: refacerea unui traiect în care se respectă parcursul, nu și sensul.

Ceea ce în spectacolul „Dante" poate să pară unui spectator drept excesiv „belșug de butaforie[111]", sofisticare alegorică, morbidețe[112] și o anume „literaturizare a imaginii", nu este altceva decât consecvența cu tipul de limbaj figurativ din care descinde imagistica spectacolului. De altminteri, Szajna își declară exact profesiunea: pictor. Întrebându-l despre gradul de interdependență dintre regie-actor-decor mi-a răspuns: „Când lucrez cu un actor[113], sunt sculptor; când lucrez cu textul, sunt poet; cuvântul să se

106 sursa: **Reforma protestantă** (de la 1517, cu tezele lui Martin Luther) — mișcarea religioasă care a rupt unitatea Bisericii apusene; în Țările de Jos, conflictul cu papalitatea și cu Spania catolică a dat naștere unei bogate imagistici satirice și polemice. Legarea picturii lui Bosch (mort în 1516) de Reformă e o generalizare a autorului.

107 sursa: Declarație a lui Józef Szajna, transmisă de autor (probabil din convorbirea lor, pomenită la p. 85); n-am putut-o verifica în altă sursă.

108 antropomorfizare — Atribuirea unei forme sau a unor însușiri omenești obiectelor sau spațiului; la Szajna, personajele îmbrăcate în „harnașamente" sunt „mijloace de antropomorfizare a spațiului scenografic", ca la Bosch (p. (vezi pagina 140)

109 „d'après" (fr., „după"; tipărit „d'apres") — refacere, transpunere după un model; aici, opera lui Szajna refăcută „după" imagistica flamandă.

110 d'après — Fr. (vezi pagina 145)

111 „morbidețe" (it. *morbidezza*) — aici, înclinație spre morbid, spre imaginile morții și ale descompunerii.

112 sursa: Răspunsul lui Józef Szajna în convorbirea cu autorul (cf. p. 85); textul polonez original nu e cunoscut.

113 butaforie — Obiectele de scenă fabricate din materiale ieftine care imită lucruri reale (cuvântul vine prin rusă din it. (vezi pagina 141)

transforme prin actor în atitudine, prin regie — în mișcare. Teatrul să fie activ, cu o formă clară a tuturor elementelor”. Sper că e limpede: Szajna aplică asupra teatrului o gândire plastică; ceea ce contează pentru el este discursul imaginii și nu rezultanta dintre imagine și cuvânt. „Forma clară a tuturor elementelor”, pe care o preconizează, nu este altceva decât stricta coerență a decupajelor operate în real. Iar pentru Szajna realul își are sălașul în universul artei medievale. E suficientă doar cercetarea unor fotografii luate din celelalte spectacole, pentru a înțelege că Szajna aplică o schemă de organizare a elementelor, a obiectelor, în care nu conformitatea cu lumea exterioară sau apartenența obiectului la concret dictează legile de organizare, ci legitățile schemei sale reprezentaționale și imaginative selectează obiectele pe criteriul unor proprietăți care pot satisface sistemul său interpretativ. Așadar, în timp ce în pictura flamanzilor, fantasmele, alegoriile, concretitudinea „palpabilă și credibilă” a anomaliilor și a miraculoaselor apariții în peisaje rurale și urbane, în case și lăcașuri, în cer și în apă, era un mijloc firesc de „universalizare”, de difuzare totală în spațiul geografic a revoltei religioase, accesoriile medievale

[98 (89)]

în spectacolele lui Szajna transformă scena într-un loc imaginar: „loc în sens abstract, prevăzut cu reguli convenționale precise.”[114] Un loc imaginar în care personaje imaginare supraviețuiesc în timp imaginar; dar, un loc imaginar care, cu necesitate, trebuie să se extindă. Spunând: „pe când făceam numai scenografie[115] am observat că și actorul și regizorul stau cu spatele la decor”, Szajna pune la îndoială capacitatea actorului („neexplicat prin decor”) de a formula o atitudine unică — neinterpretabilă afectiv sau intelectual. Practicând scenografia „totală” — care include și spectatorul împreună cu scaunul său — Szajna pune la îndoială capacitatea publicului de a se implica uniform și constant. Spectacolul teatral, așa cum îl concepe și-l practică regizorul polonez, este o predică rostită în imagini și gesturi, care traversează publicul, care-l înconjură circular. Schimbarea locului în care se petrece acțiunea spectacolului este mijloc de incitare a atenției spectatorului și formă de extindere a spațiului imaginar: în sinteză, mod elementar de socializare a acțiunilor din spectacol.

Dar chiar extrase din sistemul lor de semnificație, cândva coerent, accesoriile medievale, prezența lor din abundență în inscenările lui Szajna[116] fac din spectacolele acestuia aplicații ale teoriei „divertismentului[117]”[118]. În cronica sa, Radu Nichita scria: „regizorul caută[119] căi ireconciliabil opuse divertismentului și artei digestive”. E clar: autorul cronicii vrea să convingă

114 sursa: Citat fără sursă; formula („loc imaginar”, „reguli convenționale”) pare a ține de teoria jocului sau a spectacolului (cf. Johan Huizinga, *Homo ludens*, 1938, despre spațiul închis al jocului, cu reguli proprii); nu l-am putut identifica.

115 sursa: Declarație a lui Józef Szajna către autor; n-am putut-o verifica în altă sursă.

116 „divertisment” (fr. *divertissement*) — distracție, petrecere a timpului; la Pascal (*Cugetări*), *divertissement* e fuga omului de gândul propriei condiții — sens la care pare să trimită expresia „teoria divertismentului”.

117 „skeci” (engl. *sketch*) — scenetă comică scurtă, de music-hall sau de revistă.

118 „inscenare” (germ. *Inszenierung*) — punere în scenă, montare.

119 sursa: Din cronica lui Radu Nichita la spectacolul *Dante*, *Teatrul*, nr. 8/1975 (cf. p. 85).

cititorul că regizorul polonez refuză facilul și amuzamentul, teatrul bulevardier și scheciul moralist[120]; împărtășesc întru totul această convingere; faptul însă nu mă poate împiedica să consider spectacolul Dante ca ilustrând „teoria divertismentului”, și aceasta din considerente care sper să fie suficient de convingătoare. În spectacol, orice acțiune, orice personaj devine, prin prezența accesoriilor, în perimetrul scenei, alternativa aceleiași realități, ansamblul tuturor gesturilor, atitudinilor, postúrilor, relațiilor apărând în fața spectatorului drept diversitate a realității din scenă. Să ne amintim de diferența funciară, constatată prin însăși identitatea de procedeu figurativ între Szajna și pictorii medievali: scopul unic al întregii desfășurări imagistice — în spectacolele regizorului polonez — este o maximă expresie

[99 (90)]

ideologică (o maximă atitudine ideologică a publicului). Așadar, ceea ce îl interesează pe Szajna[121] nu este alternativa ideatică a „conflictului” de pe scenă, ci doar diversitatea figurărilor unei aceleiași idei. Și în spectacolul „Dante”[122] și — după câte știu — și în spectacolele „Replika”[123] și „Gulgutiera”[124], orice cadru, orice imagine globală, orice acțiune umană săvârșită de personaje, este făcută — stricto sensu[125][126] — „pentru cea mai mare glorie a omului”[127]. Atitudinea sa artistică este atitudine protestatară, lansată împotriva devizei „ad majorem Dei gloriam[128]”[129] și oricărui alt slogan generat de iezuitismul politic al secolului nostru (Un sumbru derivat al devizei iezuite

120 divertismentului — La autor, „teoria divertismentului”: spectacolul care arată „diversitatea figurărilor unei aceleiași idei”, fără alternativă de sens; în acest înțeles, spectacolele „doctrinale” ale lui Szajna sunt „divertismente” (p. (vezi pagina 145)

121 „în sens strict” (lat.) — în accepția restrânsă, literală a cuvântului. (vezi pagina 158)

122 „spre mai marea slavă a lui Dumnezeu” (lat.; forma clasică: *Ad maiorem Dei gloriam*, prescurtat A.M.D.G.) — deviza Ordinului iezuit (Societatea lui Isus), întemeiat de Ignațiu de Loyola (1540). (vezi pagina 140)

123 „Dumnezeu e cu noi” (germ.) — deviză a regilor Prusiei, apoi a armatei germane, ștanțată pe cataramele centurilor soldaților Wehrmachtului în al Doilea Război Mondial; de aici aluzia autorului la „sumbrul derivat” al devizei iezuite. (vezi pagina 147)

124 sursa: **Józef Szajna** (13 martie 1922, Rzeszów – 24 iunie 2008, Varșovia) — scenograf, pictor, regizor și teoretician polonez; deportat în 1941 la Auschwitz, apoi la Buchenwald, a făcut din experiența lagărului tema statornică a operei sale; din 1971–1972 a condus Teatrul Studio din Varșovia (Teatr Studio im. S. I. Witkiewicza), pentru care a scris, a regizat și a făcut decorul spectacolelor-«compoziții plastice» comentate aici.

125 sursa: **„Dante”** — spectacol al lui Józef Szajna (scenariu, regie și scenografie), Teatrul Studio din Varșovia, 1974, o «variațiune» pe teme din *Divina Comedie*, în care Dante însuși coboară printre victimele infernului contemporan. [Dante Alighieri — Divina Commedia (c. 1307–1321), it.wikisource (text Petrocchi), it]

126 sursa: **„Replika”** — spectacol-«reluare» al lui Józef Szajna, născut dintr-o expoziție-environment cu obiecte și manechine evocând lagărul de exterminare; a cunoscut mai multe versiuni între 1971 și 1973 și a fost jucat în turnee internaționale (Edinburgh, Nancy, Florența, Statele Unite); aproape fără cuvinte.

127 sursa: **„Gulgutiera”** — spectacol al lui Józef Szajna (scris împreună cu Maria Czanerle), Teatrul Studio din Varșovia, 1973; o fotografie din el e reprodusă în planșele cărții (p. 126).

128 sursa: Formula lui Szajna întoarce deviza iezuită *Ad maiorem Dei gloriam* („spre mai marea slavă a lui Dumnezeu”), înlocuind pe Dumnezeu cu omul.

129 sursa: **Auschwitz** (Oświęcim, Polonia) și **Buchenwald** (lângă Weimar, Germania) — lagăre de concentrare naziste; Józef Szajna, arestat în 1940, a fost deținut la Auschwitz din 1941 și apoi la Buchenwald, până la eliberarea din 1945.

este sloganul de tristă aducere aminte: „Gott mit uns[130]”[131]. Să nu uităm că Szajna, născut în 1922, și-a petrecut anii de ocupație nazistă în lagărele de la Auschwitz și Buchenwald[132]).

„Divertismentele” sunt spectacole doctrinale și în acesta Szajna reeditează consecvent una din caracteristicile proprii reprezentărilor figurative din care — prin expresie plastică — descinde.

L-am întrebat pe regizor cum își motivează excesiva vizualizare pe care o practică în teatru. Și mi-a răspuns: „Marelui public, emoția provocată de avalanșa de imagini îi îmbogățește intelectul: intelectualului, celui familiarizat cu simbolurile, ceea ce se percepe îi îmbogățește emoția”. Faptul acesta este posibil numai când sensul ideatic este unic în spectacolul-obiect al celor două „căi” de percepere. Ceea ce diferă sunt numai elementele de mediatizare a sensului, a ideii. Ca spectator la această reprezentație, pot spune că, într-adevăr, există posibilități de reformulare, reordonare — convențională, deci pur artistică — a sensului cadrelor plastice, dar nici o alternativă „estetică” diferită de cea propusă de Szajna nu modifică înțelesul global, „mesajul” spectacolului.

Recuzita medievalității, reînviată în spectacolul „Dante” (ca și în „Gulgutiera”), acele „diableries[133]”[134], acele închipuiri și vedenii cândva înspăimântătoare: starea ultimă a corpului după moarte (scheletul mergător și vorbitor), oamenii-reptile, oamenii-viscere etc., califică irevocabil acțiunile, întâmplările de pe scenă, ca fiind imaginare și petrecute într-un loc imaginar. Toate acestea se bizuie,

[100 (91)]

obligatoriu, pe un cadru cultural sau cel puțin pe o informație culturală: și anume, că Dante a scris „Divina Comedie”[135] — simbolic și imaginar periplu al unui poet prin Lumea de Apoi. În redundanța sa, spațiul scenografic al lui Szajna oferă detaliat această informație. De altminteri, textul spectacolului consideră „Divina Comedie” un pretext pentru realizarea coborârii în infern. Dacă Virgiliu l-a condus pe Dante — în „Divina Comedie” — de data aceasta Dante ne conduce pe noi, spectatorii, suferind atrocitățile și penitențele, prin iad. Tot ce se întâmplă pe scenă are un tâlc periodic reformulat și revizualizat: „iadul există prin noi”; triumful asupra infernului, triumful omului asupra inumanului, este totodată și triumful ideii asupra pretextului vizual prin care a

130 ad majorem Dei gloriam — Lat., „spre mai marea slavă a lui Dumnezeu”, deviza iezuiților; Szajna o răstoarnă: „pentru cea mai mare glorie a omului” (p. (vezi pagina 140)

131 stricto sensu — Lat., „în sens strict” (p. (vezi pagina 158)

132 Gott mit uns — Germ., „Dumnezeu e cu noi”: deviza de pe catarama centurii soldaților germani din cele două războaie mondiale (p. (vezi pagina 147)

133 „drăcii” (fr.) — în teatrul medieval francez, scenele cu diavoli din misterele religioase (cu draci, monștri și chinuri ale iadului), jucate grotesc și spectaculos; prin extensie, orice reprezentare fantastică a infernului, ca la Bosch sau la Bruegel.

134 diableries — Fr., „drăcii”: scenele cu diavoli din misterele medievale și, prin extensie, închipuirile fantastice ale iadului, reînviate în Dante al lui Szajna (p. (vezi pagina 145)

135 sursa: **Dante Alighieri, *Divina Comedie* (Divina Commedia, c. 1307–1321)** — poemul în trei cântări (*Infernul*, *Purgatoriul*, *Paradisul*) în care Dante (1265–1321) străbate lumea de dincolo, călăuzit prin Infern și Purgatoriu de poetul latin Vergiliu (70–19 î.Hr.), autorul *Eneidei*, iar prin Paradis de Beatrice. [Dante Alighieri — Divina Commedia (c. 1307–1321), it.wikisource (text Petrocchi), it]

fost formulat adevărul doctrinal. Ceea ce contează, într-un „divertisment” pe tema valorii umane a omului, este realizarea argumentației, a demonstrației și nu realitatea, concretitudinea argumentului. Szajna este consecvent cu structura sa morală și cu optica sa artistică. El alege de predilecție temele majore, eterne, față de care inconsecvențele de principii ca și divergențele de atitudine teoretică, practică sau afectivă, trădează indubitabil o atitudine ostilă omului și umanității. Teme al căror adevăr nu se cere comentat și nu poate fi contestat, ele exclud posibilitatea vreunei discuții asupra oportunității exprimării lor prin artă, tot așa cum exclud și contestarea formelor de exprimare artistică. Discuțiile se pot purta numai asupra instrumentelor și elementelor de limbaj utilizate în spectacole. Dar, și în acest sens, spectacolele Szajna se sustrag actului critic, căci — după cum afirmă autorul lor — față de permanența temelor abordate, faptul artistic nu poate fi decât efemer, durata lui fiind cea a pledoariei, apte să reactualizeze tema, să ascută spiritul și să sensibilizeze psihic spectatorul. În cursul convorbirii Szajna a mai afirmat: „Azi a venit momentul când în artă contează durata actului”. Sigur că, față de continuitatea marilor probleme, a marilor teme ale umanității, actul artistic nu se poate situa decât în postura impulsului luminos — far maritim — care menține veghea și afirmă perpetuu soliditatea brutală a stâncilor, existența lor

[101 (92)]

neignorabilă. L-am întrebat: „imediatețea actului artistic nu face ca arta să se transforme în obiect de consum?” Răspunsul — „poate da, dar asta nu e o piedică pentru ca arta mea să dezbată problemele continue ale omului”.

Atât în fapt cât și convențional, durata spectacolelor lui Szajna este implacabil o durată imaginară. Cel puțin în cazul „Dante” regizorul a fost copios ajutat de „Divina Comedie”: timpurile imaginare în care se desfășoară traversarea celor trei nivele analoge treptelor morale ale umanității (infern, purgatoriu, paradis) pot fi restrânse, concentrate într-un timp convențional; iar fabulația spectacolului actualizează calvarul și penitența personajelor și, prin această resocializare a alegoriilor, timpul spectacolului devine timp colectiv al publicului.

Deviza doctrinală a lui Szajna: „pentru cea mai mare glorie a omului”, implicată în procedee medievale de vizualizare și figurare, determină o anume atitudine a regizorului față de personaj. Fie în „Dante”, în „Witkacy”[136] sau „Replika”, personajele sunt situate în două posturi: goliciune și harnașament alegoric. Alternativa nu sugerează caractere, ci ilustrează universalele extreme antinomice ale valorii morale: nuditatea și harnașamentul sunt substituiri figurative ale binelui și răului, ale tentației și făptuirii, ale victimei și ale călăului. Acest maniheism[137] dezvoltă și o altă caracteristică: vestmintele care

136 sursa: **„Witkacy”** — spectacol al lui Józef Szajna (scenariu, regie, scenografie), Teatrul Studio din Varșovia, 1972, compus din motive ale operei lui Stanisław Ignacy Witkiewicz, zis Witkacy (1885–1939), pictor, dramaturg și teoretician al „Formei Pure”, al cărui nume îl poartă teatrul.

137 sursa: **Hieronymus Bosch** (c. 1450–1516) — pictor neerlandez, autorul unor viziuni fantastice ale iadului și ale păcatului (*Grădina desfătărilor*, *Ispitirea Sfântului Anton*, *Judecata de Apoi*), populate cu ființe hibride, obiecte însuflețite și trupuri omenești combinate cu unelte; „elevii” săi sunt imitatorii și continuatorii, între care Pieter Bruegel cel Bătrân.

acoperă trupurile sunt accesorii scenografice, fac parte din ansamblul de obiecte și utilaje ale vizualității, astfel încât personajele care le poartă aparțin decorului, ele sunt mai puțin reprezentări ale umanului, ci, mai degrabă, mijloace de antropomorfizare a spațiului scenografic. Faptul duce gândul la procedeul lui Bosch[138] și al elevilor săi, procedeu de antropomorfizare, umanizare sau animizare a obiectelor sau a unor părți din trupul uman: de exemplu în „Witkacy", 6—7 mâini cu degetele desfăcute alcătuiesc coafura-acoperământ a capului unui personaj.

Oamenii sunt, deci, pentru Szajna, o mulțime de existențe și nu ființe distincte. Regizorul declară: „omul-actor trebuie să fie nu numai martorul situațiilor pe care le trăiește; el trebuie să și învingă situațiile care sunt transcrise în text". Așadar, personajele sunt prezențe care

[102 (93)]

acționează și nu entități care parcurg mintal, reflexiv, situațiile. Ceea ce-l descrie pe om, în viziunea lui Szajna, sunt acțiunile sale, numărul obstacolelor învinse și nu atitudinea mintală nefinalizată. Intimitatea afectivă a omului, elaborarea mintală a motivației, a impulsului către act par a fi tabu-uri.

Toate aceste constatări și meditații, rezultate în urma secționării analitice a spectacolului Dante, duc la concluzia că Józef Szajna dezvoltă[139] în teatrul său „umanismul etern" a cărui sursă a fost Renașterea[140]. Una din frazele omului de teatru polonez a fost: „Teatrul este expresia sacrului, când sacrul este omul".

SCENOGRAFIA FRANCEZĂ

O expoziție franceză de machete, decoruri și costume de teatru și-a trasat, în 1974, itinerariul prin principalele centre culturale ale țării.

Patronată de „Association française d'action artistique[141]"[142] numita expoziție poate fi considerată numai un act de politețe festivă prilejuită de 14 Iulie[143]: căci dată fiind lipsa unui catalog-comentariu, a unui aparat biblio sau iconografic tipărit etc. în ciuda eforturilor instituțiilor noastre de cultură, expoziția itinerantă de scenografie franceză face aproape imposibil un comentariu analitic de maximă operanță, despre decorurile scenelor franceze. Dealtfel numai prezența câtorva excelente scenografii a creat totuși dificultățile unui responsabil demers analitic.

Expoziția prezintă 54 de schițe și machete a 26 de scenografi francezi. Lipsa unor indicații asupra anului în care au fost montate respectivele

138 maniheism — De la Mani (sec. (vezi pagina 149)

139 sursa: **Józef Szajna** — forma corectă a prenumelui este *Józef*, cu accent (vezi nota de la p. 90).

140 sursa: Umanismul renascentist (sec. XIV–XVI) pune omul în centrul preocupărilor (formula «omul, măsura tuturor lucrurilor», după Protagoras, reluată de umaniști); Szajna își revendică această descendență.

141 „Asociația franceză de acțiune artistică" (fr.), AFAA — organism francez, înființat în 1922 și subordonat Ministerului Afacerilor Externe, care organiza în străinătate expoziții, turnee și manifestări ale culturii franceze; în 2006 a devenit CulturesFrance (azi Institut français). (vezi pagina 140)

142 sursa: **14 Iulie** — ziua națională a Franței, aniversarea căderii Bastiliei (14 iulie 1789).

143 Association française d'action artistique — Organism al statului francez pentru difuzarea culturii franceze în străinătate (1922–2006), care a patronat expoziția de scenografie franceză din 1974 (p. (vezi pagina 140)

spectacole și decoruri ne văduvește de posibilitatea de a urmări linia de dezvoltare a scenografiei pe care o comentăm. Fragilele deducții ne fac să bănuim că decorurile nu depășesc granița anului ’70. În fine, din numărul destul de mare de lucrări prezentate mai ales pe acelea care îngăduie o lectură detaliată nu numai a imaginii „plastice” ci și a posibilelor virtuți de vizualizare teatrală.

[103 (94)]

CONȘTIINȚA UNEI CRIZE: ANDRÉ BARSACQ[144]

Dacă pictura intră în criză după ce și-a consumat „materialul” (deci după ce și-a epuizat resursele de vizualizare care decurg din optica artistică, începând să picteze oricare din celelalte arte) semnul cert al crizei în evoluția scenografiei unui anumit tip de scenă este — dimpotrivă — utilizarea tuturor virtuozităților de figurare a spațiului, virtuozități de care artele vicinale încearcă să scape, dar pe care scenografia le preia cu scrupulozitate și dezinvoltură.

Nu este vorba de preluarea prin contagiune — fenomen care se întâmplă între artele noi sau între formațiile artistice deschizătoare de drumuri până la stabilirea diferențelor specifice între noile expresii și limbaje — ci de o adopțiune lacomă, „clasicizantă”, prin care un anume tip de scenografie își descrie și își stabilește odată pentru totdeauna descendența și finitudinea.

Iată scenografia lui André Barsacq[145] pentru textul lui Remo Forlani[146] „Au bal des chiens”[147] la „Théâtre de l’Atelier[148]”[149] din Paris. În cele șase tablouri scenografice nu întâmpinăm nici o dificultate în identificarea schemelor de vizualizare renascentistă. Tabloul 1 este aproape o identică utilizare de

144 sursa: **André Barsacq** (1909, Feodosia, Crimeea – 1973, Paris) — scenograf și regizor francez de origine rusă; decorator la Charles Dullin și Jacques Copeau, a preluat în 1940 conducerea Théâtre de l’Atelier din Paris, pe care l-a condus până la moarte, semnând acolo regia și decorurile a numeroase spectacole (Anouilh, Marcel Aymé, Félicien Marceau).

145 „La balul câinilor” (fr.) — piesa lui Remo Forlani (1971).

146 „Teatrul Atelierului” (fr.; corect: *Théâtre de l’Atelier*) — teatrul din piața Charles-Dullin (Montmartre, Paris), întemeiat ca teatru de artă de Charles Dullin (1922) și condus de André Barsacq din 1940 până în 1973. (vezi pagina 158)

147 sursa: **Remo Forlani** (1927–2009) — scriitor, dramaturg, scenarist și critic de film francez; numele e tipărit greșit «Remo-Ferlani» (p. 94) și «Ferlani» (p. 95). Piesa sa *Au bal des chiens* este din 1971.

148 sursa: **Lorenzo Lotto** (c. 1480–1556/1557) — pictor venețian al Renașterii; între 1524 și 1532 a desenat cartoanele (desenele pregătitoare în mărime naturală) pentru intarsiile în lemn ale corului bazilicii Santa Maria Maggiore din Bergamo, executate de Giovan Francesco Capoferri, între care o scenă cu *David și Goliat*.

149 sursa: **Paolo Uccello, *Miracolul ostiei profanate* (Miracolo dell’ostia profanata, 1467–1468)** — predelă în șase scene pictată pentru Confreria Corpus Domini din Urbino (azi la Galleria Nazionale delle Marche, Urbino), celebră prin perspectiva geometrică riguroasă a interioarelor; numele pictorului e tipărit «Ucello» în loc de *Uccello* (Paolo di Dono, zis Uccello, 1397–1475, pictor florentin). [Paolo Uccello — Miracolo dell’ostia profanata (1467–1468), predela, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino — Wikimedia Commons, it]

principiu a vizualizării unuia din cartoanele lui Lorenzo Lotto[150][151] („David și Goliath”), iar tablourile 2, 4 și 5 sunt o supărătoare calchiere a celebrului „Miracol al Ostiei”[152] a lui Paolo Uccello[153]. Sigur, calchierile în această manieră nu scad cu nimic valoarea decorului domnului Barsacq; scenograful s-a supus rigorilor scenei de tip italian[154] care, de cel puțin 10 ani, părăsește seculara ei hegemonie în favoarea scenei centrale. De altminteri, decorul, așa cum a fost conceput, sugerează niște guri de deversare, niște uriașe canale prin care conflictul și actorii sunt ejectați parcă din „cutia cu iluzii” înspre public, în mijlocul lui.

Poate e discutabilă tentativa de a „intui” într-un decor principii și soluții proprii unui alt mod de înțelegere a spațiului de joc și, desigur, sugestia oferită de tunelele ramificate, drept prefigurare a ieșirii actorului pe scena

[104 (95)]

înconjurată de public poate fi contestată; un partizan al scenei italiene poate considera că decorul invită mai degrabă la „absorbția” spectatorului spre umbra unor conflicte tăinuite. Dar aici nu e vorba de a „idealiza” un tip sau altul de scenă, un mod sau altul de figurare a spațiului, ci de a descrie ceea ce este vizibil într-un decor, dincolo de spectacol.

Încă din analizele altor scenografii, am încercat să sugerez temeiul cercetării decorului și altcum decât „funcționând” în reprezentație. Scenografia domnului Barsacq a fost una din definirile vizibilului din spectacolul cu textul lui Forlani. Numai printr-o minune „bulevardieră” spectacolul prin acest decor este perisabil. Or, ceea ce rămâne dintr-o scenografie nu este amintirea percepțiilor, receptările înlesnite în spectacol; decorul poate fi considerat un mulaj — unul din nenumăratele mulaje — al spectacolului sau, și mai exact spus, grila unui cifru de tipizare — în cazul nostru — a spectacolului italian. Orice abatere de la tip se naște fie din căutarea unei soluții definitive de vizualizare, fie din tentativele de particularizare a procedeelor de expresie; indiferent care din cele două variante de procedură a fost urmat de André Barsacq, decorul său s-a convertit din tipic „italian” de vizualizare în sursă de reimaginare a spațiului scenic.

150 sursa: **Scena de tip italian** („cutia italiană”) — scena închisă pe trei laturi și deschisă spre sală printr-o ramă (portal), cu decor în perspectivă, apărută în Italia Renașterii (Teatro Olimpico, Teatro Farnese) și dominantă în Europa până în secolul XX; vezi glosarul.

151 Théâtre de l’Atelier — Teatru parizian din Montmartre, condus între 1940 și 1973 de André Barsacq (p. (vezi pagina 158)

152 André Barsacq — André Barsacq (1909–1973) — scenograf și regizor francez de origine rusă, directorul Théâtre de l’Atelier; decorul lui la Au bal des chiens de Remo Forlani, calchiat după Lorenzo Lotto și Paolo Uccello, e pentru autor semnul unei… (vezi pagina 140)

153 Lorenzo Lotto — Lorenzo Lotto (c. (vezi pagina 149)

154 Paolo Uccello — Paolo Uccello (1397–1475) — pictor florentin, unul dintre primii practicieni ai perspectivei; Miracolul ostiei profanate e calchiat de Barsacq (p. (vezi pagina 152)

Același lucru se întâmplă și cu decorul domnului Jacques Noël[155][156] la spectacolul textului „Jeux de massacre”[157] (Eugen Ionescu[158])[159]. Față de cerințele textului (pe care l-am citit într-o excelentă traducere a lui Marcel Aderca[160]), decorul rămâne indiferent. Pare mai repede un montaj de elemente arhitecturale prezentate în picturile lui Canaletto[161][162] sau Piero della Francesca[163][164], înnobilat tragic cu diagonalele luminilor de vizibilă sorginte caravagistă[165].

Indiferența, neutralitatea decorului, respectarea doar corectă a tuturor convențiilor scenei italiene, distanța politicoasă pe care o pune scenograful între posibila sa viziune și norma „italiană” căreia trebuie să i se supună, iată un mod de a admite ca necesar o altă zonă a vizibilului scenic. Dar, domnul Jacques Noel pare să accepte tacit îmburghezirea viziunii sale scenografice.

[105 (96)]

UN TRANSFER POLITIC: DE LA SPAȚIUL SOCIAL LA INSUL SOCIAL

Am comentat până acum domeniul de semne și de semnificații a două din decorurile franceze punându-le, neîngăduit și încă neexplicat, sub semnul unei crize a scenografiei „italiene”.

Trebuie să înțelegem prin criză inevitabila tensiune care se crează între cele două mari categorii de elemente ale spectacolului: actorii și spațiul (schematic, pulsația dialectică a acestora se descrie astfel: 1. spațiul de joc se extinde infinit cu cât obiectele scenografice se apropie de actor până la epidermă) — masca, costumul.

Momentul cuprinde textul ca instituire: de la rit la comportament stradal. 2. Spațiul de joc se reduce complet până la limita de demarcație a spațiului fizic

155 „Jocuri de-a masacrul” (fr.) — piesa lui Eugen Ionescu (1970; titlul românesc din legenda de la p. 128: «Jocul de-a masacrul»), inspirată din *Jurnalul anului ciumei* de Daniel Defoe; jucată întâi în germană la Düsseldorf (ianuarie 1970), apoi la Paris, la Théâtre Montparnasse, în regia lui Jorge Lavelli (septembrie 1970).

156 sursa: **Jacques Noël** (1924–2004) — pictor și scenograf francez (numele e tipărit fără tremă, «Noel»); a semnat decorurile pentru cele mai multe piese ale lui Eugen Ionescu, de la *Scaunele* (1952) până la *Omul cu valizele* (1975).

157 sursa: **Eugen Ionescu** (Eugène Ionesco, 1909, Slatina – 1994, Paris) — dramaturg francez de origine română, întemeietor al „teatrului absurdului” (*Cântăreața cheală*, *Scaunele*, *Rinocerii*, *Regele moare*), membru al Academiei Franceze (1970).

158 sursa: **Marcel Aderca** (n. 1920) — traducător, fiul scriitorului Felix Aderca; numele lui ca traducător al piesei e dat de autor.

159 sursa: **Canaletto** (Giovanni Antonio Canal, 1697–1768) — pictor venețian, maestru al *vedutei*, vedere urbană de o exactitate arhitecturală obținută adesea cu camera obscură.

160 sursa: **Piero della Francesca** (c. 1415–1492) — pictor și teoretician al perspectivei (*De prospectiva pingendi*) din Renașterea italiană, cunoscut pentru arhitecturile geometrice ale compozițiilor; forma corectă a numelui este *Piero della Francesca*.

161 sursa: **Caravaggio** (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571–1610) — pictor italian; „caravagismul” desemnează lumina dramatică, oblică, ce taie întunericul (clarobscur violent), preluată de numeroși pictori ai secolului XVII.

162 Piero della Francesca — Piero della Francesca (c. (vezi pagina 152)

163 Eugen Ionescu — Eugen Ionescu (Eugène Ionesco, 1909–1994) — dramaturg francez de origine română; Regele moare (decor Bortnovschi, p. (vezi pagina 147)

164 Jacques Noël — Jacques Noël (1924–2004) — pictor și scenograf francez, decoratorul celor mai multe piese ale lui Eugen Ionescu; decorul lui la Jeux de massacre e „indiferent” față de text (p. (vezi pagina 148)

165 Canaletto — Canaletto (Giovanni Antonio Canal, 1697–1768) — pictor venețian de vedute arhitecturale (p. (vezi pagina 141)

de joc. (În aria acestui moment găsim teatrul constituit în forma sa instituțională).

Un decor dintr-o scenă italiană care conservă regulile genului este, cu sau fără voia lui, un nivel de conotații ale spectacolului, conotații preexistente conflictului, căci scenograful are ca obiectiv de atins, comunicarea către public a imuabilității discursului dramatic și deznodământului. Această „predestinare" a oricăror atitudini, gesturi și comportamente ale interpretului, care este întipărită întregii acțiuni prin decor, și-a consumat după o îndelungată suită de practici scenografice formele de disimulare. Scena italiană și-a jucat marea carte a reificării actorului; obiectul de investitură, cadrul arhitectural ș.a.m.d., înseamnă o ierarhizare socială imposibil de învins și față de care autorul — ca echivalent al insului social — nu are altceva de făcut decât să se supună; autoiluzionare publică. Scena italiană, scenografia pe care o admite, a îngăduit astfel o îmburghezire a viziunii despre realitate.

Actorul a și fost pârghia prin care convenția „italiană" a plesnit pe la toate încheieturile: happeningul[166][167] a înlăturat convenția îmburghezită a spațiului conotativ al ierarhiei sociale. Realitatea este „adusă" la rangul său inițial, de „obiect" colectiv, supus dinamicii și schimbării prin ins și colectivitate.

[106 (97)]

O altă formă de răsturnare a stipulărilor burgheze, a echivalențelor de conotație prestabilită și inalienabilă, este și supradimensionarea în „cutia italiană" a personajelor. Se pare că acesta a fost procedeul folosit de domnul André Acquart[168][169] în dispozitivul său scenic pentru „Bleus, blancs, rouges"[170] de Roger Planchon[171][172] (Théâtre de la Cité[173], Villeurbanne[174]; lipsa materialului iconografic a făcut imposibilă o cât de sumară analiză a acestui decor). Criza

166 „întâmplare" (engl. *happening*) — formă de spectacol-eveniment, improvizat și neconvențional, fără scenă și fără text fix, în care publicul devine participant; termenul a fost lansat de Allan Kaprow (*18 Happenings in 6 Parts*, New York, 1959). (vezi pagina 147)

167 happeningul — Happening (engl., „întâmplare"): spectacol-eveniment fără text fix și fără scenă, cu participarea publicului (Allan Kaprow, 1959). (vezi pagina 147)

168 „Albaștri, albi, roșii" (fr.) — titlul corect: *Bleus, blancs, rouges ou les Libertins*, frescă istorică a lui Roger Planchon despre Revoluția Franceză trăită în provincie (albaștrii = republicanii, albii = regaliștii, roșii = iacobinii), creată la Théâtre de la Cité din Villeurbanne în 1967. În legenda de la p. 127 titlul e tipărit și mai deformat: «Blues, branc et rouge».

169 „Teatrul Cetății" (fr.; corect: *Théâtre de la Cité*, Villeurbanne) — sala municipală din Villeurbanne, lângă Lyon, condusă de Roger Planchon din 1957; în 1972 a preluat titulatura de Théâtre National Populaire.

170 sursa: **André Acquart** (1922, Vincennes – 2016, Paris) — scenograf, pictor și gravor francez, autorul a peste 300 de decoruri de teatru și operă (colaborator statornic al lui Jean-Marie Serreau, Roger Blin, Jean Vilar și Jean-Louis Barrault); decorurile sale sunt construcții din materiale brute — lemn, pânză, metal — care „cresc" din podeaua scenei. Atribuirea decorului de la *Bleus, blancs, rouges* îi aparține autorului.

171 sursa: **Roger Planchon** (1931–2009) — regizor, actor și dramaturg francez, figura centrală a descentralizării teatrale franceze; din 1957 a condus Théâtre de la Cité din Villeurbanne (lângă Lyon), care din 1972 a devenit Théâtre National Populaire (TNP).

172 Théâtre de la Cité — Teatrul lui Roger Planchon din Villeurbanne, lângă Lyon, devenit în 1972 Théâtre National Populaire (p. (vezi pagina 158)

173 Roger Planchon — Roger Planchon (1931–2009) — regizor și dramaturg francez, conducătorul Théâtre de la Cité din Villeurbanne (p. (vezi pagina 154)

174 André Acquart — André Acquart (1922–2016) — scenograf francez; în dispozitivul lui pentru Bleus, blancs, rouges de Roger Planchon autorul bănuiește procedeul „supradimensionării" personajelor (p. (vezi pagina 140)

scenografiei deci nu înseamnă o neputință de vizualizare, o „secare” a inventivității, a imaginabilului; ea nu se face deci simțită în modul de reprezentare, de vizualizare, a conotațiilor, de înglobare a conotațiilor în obiectele scenografice.

Ieșit în stradă, spectacolul teatral se preocupă iarăși de insul social; subiectul dominant, obiectul central este personajul (masca sa, costumul său; din punct de vedere scenografic — imaginea prin care personajul există și se manifestă). „Decorul” semnat de Denis Jean Boidot[175][176] pentru „Les légendes de la Lozère”[177] — spectacol-creație colectivă la festivalul de La Canourgue[178]. Problemele care se pun în acest tip de figurare a spațiului nu pot fi formulate fără a ști, fie și schematic, modul de manipulare a uriașelor personaje, investitura lor dramatică, exercițiul scenic pe care îl dezvoltă, ș.a.m.d. : tipul de spectacol stradal de acest gen este încă „neschematizat” prin frecvența statistică, și prin acest caz, imposibil de decodificat. Practica teatrală încă nu permite „conceptualizarea”.

175 „Legendele din Lozère” (fr.; corect: *Les légendes de la Lozère*) — spectacol-creație colectivă de stradă, cu personaje uriașe manipulate, după legendele departamentului Lozère (sudul Franței).

176 sursa: **Denis Jean Boidot** — scenograf francez, autorul figurilor-«personaje uriașe» ale spectacolului de stradă de la La Canourgue; numele e dat de autor și de legenda de la p. 129.

177 sursa: **La Canourgue** — comună în departamentul Lozère (regiunea Occitania, sudul Franței); numele se scrie cu articol: *La Canourgue*.

178 Denis Jean Boidot — Scenograf francez, autorul personajelor uriașe ale spectacolului de stradă Les légendes de la Lozère (festivalul de la La Canourgue) (p. (vezi pagina 145)

[107 (98)]

IV. Scena centrală

Scena centrală se descrie simplu: platformă dreptunghiulară, netedă, înconjurată din toate părțile de public. Pe suprafața ei se poate imagina orice (se poate petrece orice și oriunde), cu două excepții: arhitectura (mobilierul) și trecutul.

Pe podiumul ei, verbul, acțiunea, conflictul, destinele se conjugă numai la prezent, întrucât sutele de ochi care o înconjură nu admit ridicarea vreunui zid despărțitor lângă care să se înșiruie mobilier și în spatele căruia să se poată ascunde un alt timp decât cel de acum.

Scena centrală este un podiș solar, pe care toate obiectele sunt necesarmente pitice, miniaturizate, restrânse la semn sau la aluzie, trebuind să facă loc supremației unei singure verticale: personajul, destinul său care se încropește, care se încheagă numai prin prezențele sale în fața spectatorului.

Personajul nu are unde să fugă de pe scenă, el trebuie să fie prezent pentru a fi; nu se mai poate retrage undeva, ferit de priviri, pentru a parcurge neștiute trăiri până la următoarea apariție. El poate doar să asiste ca spectator sau să aștepte, fără destin, până când este chemat de conflict să-și desfășoare existența sub ochii noștri.

Scena centrală nu are de ascuns nimic; este un triumf asupra celui de al doilea loc al acțiunii, locul imaginației — culisele[179], în faldurile cărora se poate ascunde prezența invizibilă a timpului neparcurs în mod public — a trecutului.

Personajele își vor dobândi un trecut, o istorie, după sfârșitul spectacolului, atunci când nu mai sunt.

[108 (99)]

Trecutul devine astfel o „impuritate”, o convenție grosieră, locul sterp în care acțiunile sunt faptele de povestit, de mult consumate sub alți ochi.

Spectatorul, având în fața ochilor totul, are între el și final un singur obstacol: conflictul.

Singurul al doilea loc posibil al acțiunii este doar reacția celor care-l privesc: întâmplarea. Așadar, personajul este înconjurat, încolțit de priviri. El trebuie sau să vorbească tuturor sau să făptuiască; îi este cu neputință să fie contemplativ, vorbitor în fața golului sau cu sine însuși, steril; singurul său mod de meditație este evenimentul: provocându-l, personajul își face vizibilă atitudinea. Cuvintele, replicile sunt tranzacții asupra faptelor, și între fapte. Să constatăm deci prima caracteristică a acestei scene: este o geografie a imediatației.

179 culisele — Spațiile laterale ale scenei, ascunse publicului. (vezi pagina 143)

Într-adevăr, acest podium sever, orbit de reflectoare și permanent înlănțuit de privirile publicului, consumă existențele personajelor, alegându-le pe acelea sau alegând din interiorul lor numai ceea ce se supune imperativului: SĂ SE ÎNTÂMPLE!

Restul este trecut sub tăcere (la discreția fanteziei care își mai găsește timp să ornamenteze) sau este ignorat.

Iată deci o condiție care naște o cerință: spațiul fizic, distanțele în timp și de loc sunt suprimate. Nu există punct geografic presupus pe scenă care să nu poată fi subînțeles de spectator, sau imaginat, sau, și mai simplu, ne-necesar.

Metaforic, acest tip de scenă seamănă cu ecranul cinematografului: este un suport material pe care imaginea se reazemă dar nu mulează în el nimic din câte conține.

Această suprafață poate fi simultan o infinitate de spații. (Și totuși altceva decât așa-zisele „mansions[180]” medievale[181]). E de ajuns ca acțiunile să solicite pasaje diferite pentru ca suprafața să se segmenteze iluzoriu și să distribuie ochiului iluzia cerută.

Suprafața acestei scene oferă rezolvarea oricărei sugestii spațiale. Așadar, a doua caracteristică este UBICUITATEA.

Amestecul realului cu imaginarul este evident. Pentru un spectator aflat în fața scenei italiene, presupunând că el nu vede personajele, însăși mișcarea, schimbarea decorului sau orga de lumini[182] este un spectacol. Desigur,

[109 (100)]

n-a fost de la începuturi așa. Dar nu ne vom întreba de ce și cum s-a ajuns la posibilitatea înțelegerii unui astfel de „spectacol”, de altminteri împrumutat de mulți artiști contemporani.

Dar, este o certitudine faptul că, după terminarea spectacolului, pe o astfel de scenă centrală, ceea ce rămâne în urmă, este un amalgam de obiecte, cu totul neconcludent pentru ceea ce suntem încă obișnuiți să considerăm a fi un decor. Nu punem la socoteală lumina, orga de reflectoare. Acesta este un capitol care merită o analiză detaliată.

Să ne oprim numai asupra obiectelor concrete; accesoriile, recuzita. Faptul care stârnește mirare este că recuzita, care altcumva ar fi doar adaos de pitoresc, coloratură a decorului din scena italiană, se substituie decorului tradițional, alungându-l. Devine ca decorul însuși.

Am amintit mai sus că un spectacol pe o astfel de scenă, exclude trecutul, fie el și imediat. Or, referirea la prezent, la umanitatea, la societatea contemporană, vizualizarea ei cu ajutorul câtorva elemente secundare, este un reper obiectiv despre stadiul conștiinței colectivității asupra ei însăși. Ar fi interesant de trecut în revistă imaginile scenografice ale unui șantier de construcții sau ale uzinei. Va fi ușor de constatat în decor abundența de detalii

180 „case, locașuri” (fr. vechi *mansions*; și *maisons*) — în teatrul medieval al misterelor, căsuțele-decor așezate una lângă alta pe aceeași platformă (Paradisul, Ierusalimul, Iadul cu gura balaurului), între care actorii se mutau pe măsura acțiunii: decorul simultan.

181 mansions — Engl. (vezi pagina 149)

182 orga de lumini — Pupitrul de comandă al reflectoarelor. (vezi pagina 152)

narative, de insistențe „plasticizante” sau „tehnicizante” asupra pitorescului considerat cândva, pe bună dreptate, necesar în scenă.

Abundența de „inutilități” era cerută de necesitatea recunoașterii imediate de către spectator a „peisajului” în care are loc acțiunea.

Familiarizarea colectivității cu un cadru real și „plasticizat” aduce după sine reducerea numărului de componente a cadrului până la un simbol, ba mai mult, până la semnalare. Așadar, scena centrală apare în teatrul zilelor noastre într-un moment de condensare, de stabilire a constantelor civilizației contemporane. Scena italiană rămâne să fie un instrument de familiarizare a publicului cu noile date ale civilizației, în virtutea enunțului poetizat (dar în nici un caz impropriu) de „cutie cu iluzii”. Trecerea de pe scena italiană pe scena centrală este trecerea de la familiarizare la intrare în posesia conștiinței

[110 (101)]

colective: fiecare element de recuzită este un reper; fiecare ansamblu de accesorii scenografice formează o rețea de repere ale ochiului.

Spectatorul vede accesoriile, îi sunt suficiente, căci ele sunt legate „aprioric” față de spectacol într-o relație de identitate cu spațiul social, psihologic, politic, urban etc.

Astfel că ansamblul accesoriilor este o conformitate convenită a acestor spații, este un indicativ al acestora. Mai sus am tot vorbit de imediatețe[183] și ubicuitate. La acestea se alătură particularitatea procedeului de vizualizare prin recuzită sumară și restrânsă, formând „devizele fundamentale” (G. R. Kernodle[184])[185] ale acestui tip de scenă.

Înrudirea cu scena elisabetană[186] este evidentă. Dar apar și distincții nete între cele două scene; aminteam că actorul-personaj nu are unde să fugă, că poate doar să asiste ca spectator atunci când nu joacă. Aceasta înseamnă o modificare, o extensie a convenției. În același timp trebuie să scoatem din recuzita curentă a spectacolului, mentalitățile care permiteau elisabetanilor apelul la stafii, spirite, vrăji! Scenografic acestea erau poate doar accesorii ale credibilității; socialmente, erau însă pârghii de acțiune asupra credulității acelor spectatori.

Iată deci că, vorbind despre recuzită, o „confundăm” cu obiectele intrate în uzajul civilizației. Luate separat, cum ar fi echerul sau compasul, ele pot să funcționeze drept simboluri cum tot atât de bine pot să fie fără nici o valoare imaginativă, ca în cazul unei lădițe de lemn cu mâner, plină de cuie. Asamblate însă, înserate în spectacol ele devin modulul reprezentării vizuale.

---

183 sursa: **George R. Kernodle** (George Riley Kernodle, 1907–1988) — istoric al teatrului american, autorul cărții *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance* (Chicago, 1944), care derivă formele scenei renascentiste și elisabetane din convențiile artelor plastice (tabloul vivant, arcul de triumf, fațada-tron). Expresia „devize fundamentale” pare a reda engl. *devices* („procedee, mijloace convenționale”).

184 imediatețe — Prima caracteristică a scenei centrale, „o geografie a imediateței”: totul se petrece la prezent, sub ochii publicului (p. (vezi pagina 147)

185 Kernodle — George R. (vezi pagina 149)

186 sursa: **Scena elisabetană** — scena teatrelor londoneze din epoca Elisabetei I și a lui Iacob I (The Globe, The Swan), o platformă înaintată în mijlocul publicului care o înconjura din trei părți, fără decor pictat, cu o galerie în fund și o trapă; spațiul în care s-au jucat piesele lui Shakespeare.

S-ar putea ca într-un spectacol, un astfel de ansamblu să contravină, să contrazică intenționalt textul, așa cum se întâmplă în parabolele moraliste, în comediile satirice; tot așa cum același ansamblu poate fi numai o ilustrație, o redundanță vizuală a replicilor, ceea ce se întâmplă în textele eclogale[187] sau apologetice (Exemplu imediat al acestei ipostaze este scenografia spectacolului „Istoria hieroglifică”)[188]. Semnificațiile ansamblului de accesorii decurg din spectacol, și nu modifică, nu alterează cu nimic statutul său de modul al vizualizării.

Un spectacol pe o astfel de scenă centrală, din punct de vedere scenografic, este o succesiune de astfel de

[111 (102)]

ansambluri, de module, ceea ce înseamnă că din același număr de obiecte se poate impune un număr suficient de module scenografice[189], necesare spectacolului.

S-ar părea că, de fapt, nu e vorba decât de o rigoare combinatorie, și că de la caz la caz, de la spectacol la spectacol (al aceluiași text) obiectele de recuzită pot fi schimbate, înlocuite sau pur și simplu suprimate. Ceea ce ar fi foarte cu putință, dacă inventarul obiectelor de recuzită, de scenografie, ar cuprinde numai obiecte concrete, fizice. Realitatea este alta. Dar obiectul scenografic își merită atenția unei alte investigații de întindere mai mare.

SCENOGRAFIA MIȘCĂRII ACTORULUI

Am mai comentat așa-numita scenă centrală. Noul prilej de a reveni analitic asupra acestui spațiu de joc, tip arenă, este dat de scenografia semnată de Florica Mălureanu[190][191] la spectacolele „Năpasta” (Teatrul Național[192])[193] și

187 sursa: **Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică* (1705)** — romanul alegoric al lui Dimitrie Cantemir (1673–1723), domn al Moldovei, în care partidele boierești ale vremii apar ca animale; autorul pomenește aici o dramatizare scenică a romanului, montată, se pare, pe scena centrală. (Lipsesc ghilimelele de închidere.) [Dimitrie Cantemir — Istoria ieroglifică (1705), ro.wikisource, ro]

188 eclogale — De la eclogă, poemul pastoral dialogat: aici, texte idilice, encomiastice, în care decorul e doar „redundanță vizuală” a replicilor (p. (vezi pagina 146)

189 module scenografice — Pe scena centrală, ansamblurile mici de recuzită care, „înserate în spectacol”, devin „modulul reprezentării vizuale”; spectacolul e o succesiune de astfel de module, combinate din aceleași obiecte (p. (vezi pagina 150)

190 sursa: **Florica Mălureanu** (n. 1938, București) — scenografă română, absolventă a secției de scenografie a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”; a semnat decorurile pentru *Iona* (Teatrul Mic, regia Andrei Șerban), *Regele Lear* (Teatrul Național, regia Radu Penciulescu, 1970), *Năpasta* (Teatrul Național, regia Ion Cojar, 1974), *Elisabeta I* (Teatrul Bulandra, regia Liviu Ciulei, 1974); s-a stabilit apoi în străinătate. [William Shakespeare — King Lear (c. 1605–1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1532, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

191 sursa: **I. L. Caragiale, *Năpasta* (1890)** — dramă; spectacolul pomenit aici e cel al Teatrului Național din București, în regia lui Ion Cojar (1931–2009), scenografia Florica Mălureanu, cu care s-a inaugurat la 29 aprilie 1974 Sala Mică (sală cu arenă, transformabilă) a noii clădiri a Teatrului Național, în diptic cu *Conu Leonida față cu reacțiunea*; în distribuție: Silvia Popovici (Anca), Costel Constantin (Dragomir), Florin Piersic (Ion). Valentin Silvestru descria decorul ca „un fel de pământ tumefiat, moale și incert, ascunzând lugubre încăperi subterane” (*România literară*, 1974). [I. L. Caragiale — Năpasta (1890), ro.wikisource, ro]

„Elisabeta I” (Teatrul „Bulandra”[194])[195]; dar particularitatea decorurilor, semnate de Florica Mălureanu obligă la o cercetare din care nu pot lipsi scenografiile de la spectacolele cu „Iona”[196] și „Regele Lear”[197].

O precizare care se impune asupra ultimelor două spectacole citate: ele au fost montate în „cutia italiană”[198]. Ceea ce îngăduie înțelegerea mult mai exactă a virtuților și a limitelor procedeului scenografic de care ne ocupăm. Merită a mai fi amintit și un alt fapt: scenografiile spectacolelor mai vechi au trezit păreri diverse, incitaseră publicul, în orice caz, părerile, imaginile preconcepute ale spectatorului despre scenografie fuseseră, într-o anume măsură, clătinate. Scenografia la Elisabeta I și chiar la Năpasta nu mai stârnesc divergențe printre opiniile spectatorilor cu toate că decorurile nu sunt cu nimic inferioare celor dinainte. Dimpotrivă.

Poate părea cam mult spus scenografie, decor, despre o oarecare suprafață orizontală vălurită sau molcom accidentată, suprafață (pe care sunt plasate minimum de obiecte) înconjurată de public.

[112 (103)]

Arta scenografică este asemeni celorlalte arte plastice — o artă a spațiului. Scena italiană ne-a obișnuit să înțelegem decorul drept transcriere, descriere a obiectelor aflate în spațiu: castele, păduri, interioare burgheze, livezi de vișini[199] ș.a.m.d. Dacă azi obișnuința de care am amintit este însă zdravăn înrădăcinată, în percepție, trebuie să amintim că scena italiană a fost destul de încet adoptată drept nouă convenție, și că ea venea să înlocuiască podiumurile improvizate, piețele publice utilate sumar și cu grosolane mașinării scenografice aflate desigur la vedere. Nu e momentul aici să explic apariția cutiei italiene, chestiunea depășește cu mult cadrul materialului de față. Am amintit însă de epoca pre-italiană a scenei de teatru, pentru că azi s-a redescoperit cu entuziasm ceea ce, pe atunci, era un fapt devenit plictisitor: că

---

192 sursa: **Paul Foster, *Elisabeta I* (Elizabeth I, 1972)** — piesa dramaturgului american Paul Foster (1931–2021), legat de teatrul experimental La MaMa din New York; la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” din București a fost montată de Liviu Ciulei, premiera la 22 mai 1974, cu scenografia Floricăi Mălureanu (după dmtr.ro); spectacolul a fost jucat și la La MaMa (New York).

193 sursa: **Marin Sorescu, *Iona* (1968)** — tragedia în patru tablouri a lui Marin Sorescu (1936–1996), monologul pescarului închis în burta peștelui; montată la Teatrul Mic din București în regia lui Andrei Șerban (n. 1943), cu scenografia Floricăi Mălureanu (stagiunea 1968–1969), retrasă curând de cenzură.

194 sursa: **W. Shakespeare, *Regele Lear* (King Lear, c. 1605–1606)** — spectacolul Teatrului Național din București, regia Radu Penciulescu, premiera 30 octombrie 1970, scenografia și costumele Floricăi Mălureanu; considerat un spectacol de răscruce al regiei românești. [William Shakespeare — King Lear (c. 1605–1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1532, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

195 Teatrul „Bulandra” — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” din București (fostul Teatru Municipal), condus de Liviu Ciulei între 1963 și 1972 (p. (vezi pagina 158)

196 Florica Mălureanu — Florica Mălureanu (n. (vezi pagina 147)

197 Teatrul Național — Teatrul Național „I. (vezi pagina 158)

198 sursa: **„Cutia italiană”** — denumirea scenei de tip italian, închisă pe trei laturi și deschisă spre public printr-un portal, cu decor în perspectivă; vezi glosarul.

199 sursa: Aluzie la **A. P. Cehov, *Livada cu vișini* (1904)** — piesa lui Anton Pavlovici Cehov (1860–1904), al cărei decor clasic (casa boierească și livada) a devenit emblema decorului naturalist-psihologic al scenei italiene. [A. P. Cehov — Вишнёвый сад (1904), ru.wikisource, ru]

spațiul (scenei centrale) este locul comun al mișcării (actorului). Scena pre-italiană oferea sugestia parcurgerii distanței. Scena italiană apelează la procedee mimetice ale deplasării în spațiu. Actuala scenă centrală simulează mișcarea: nu era deloc un act gratuit „inventarea” de către Radu Penciulescu[200] a acelui moment în care personajul Oswald[201] parcurge distanța între castelele celor două fiice ale regelui Lear. Căci simularea parcurgerii unui spațiu i-a permis actorului ceea ce textul — față de intenționalitatea regizorală — nu i-a îngăduit: posibilitatea să-și definească statutul de dublu agent între două forțe politice (elemente conotative ale personajului).

Să ne amintim decorul: intrigat, spectatorul „vedea” doar o suprafață de lemn care suporta în mijloc o ușoară adâncire, ca de căuș. În fundal, o schelă de metal care funcționa — fără prea mari eforturi imaginative din partea spectatorului — ca pridvor al unui palat, punte de legătură între două aripi ale unei clădiri etc. (Schela nu intră în analiza noastră: este un element scenografic care aparține scenei italiene). Publicul ar fi admis orice alt adaos scenografic de aceeași factură, căci ar fi intuit desigur că e vorba de o simplificare excesivă a ceea ce era obișnuit să vadă, cu alte ocazii, încărcat de pitoresc.

Spectacolul a suscitat păreri contradictorii. Cu siguranță că la iritarea stereotipiilor de percepție a participat și decorul. Într-un fel, nedumerirea era justificată:

[113 (104)]

dar nu de faptul că decorul renunțase la a aduce în fața ochilor imagini standardizate despre epoca istorică la care se referă textul shakespearean ci pentru că decorul era „inconsecvent” — permitea simularea parcurgerii unui spațiu într-o scenă care admite doar mimarea deplasării. Inconsecvența era însă necesară: spectacolul a constituit momentul de pregătire a publicului pentru scena „en rond”[202].

Într-o scenă italiană care ilustrează un interior, actorul care dă buzna gâfâind este imaginea mimetică a unui personaj care a fost hăituit până în pragul casei, spre exemplu.

Nu e greu de constatat deosebirea existentă între obișnuințele celor două mulțimi de spectatori care au asistat zeci de ani numai la câte un singur tip de spectacol.

Ceva s-a întâmplat cu publicul, din moment ce aceiași fiind (aproximație statistică), reacția lui s-a schimbat: din turbulentă și intolerantă a devenit adaptativă și receptivă.

---

200 sursa: **Radu Penciulescu** (1930–2019) — regizor român, director al Teatrului Mic din București (1965–1968), autorul unor spectacole de referință (*Richard al II-lea*, *Dansul ielelor*, *Tango*, *Regele Lear* la Teatrul Național, 1970); după 1970 a lucrat în Suedia, Danemarca și Franța ca regizor și pedagog. [William Shakespeare — King Lear (c. 1605–1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1532, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

201 sursa: **Oswald** — în *Regele Lear*, intendentul Gonerilei, fiica cea mare a regelui, purtătorul de scrisori și de intrigi între palatele Gonerilei și Reganei. [William Shakespeare — King Lear (c. 1605–1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1532, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

202 „în cerc” (fr.; forma corectă: *en rond*; *théâtre en rond*) — scena-arenă, înconjurată de public din toate părțile, sinonimă cu „scena centrală” a autorului; formula a fost teoretizată și practicată în Franța de André Villiers (Théâtre en rond de Paris, 1954).

Am arătat că trecerea de la un tip de scenă la altul, înseamnă în primul rând o schimbare în concepția despre spațiul scenic. Mai lent sau mai precipitat, această trecere a determinat și o altă modificare, de data aceasta în percepția spectatorului: s-a schimbat imaginea sa despre spațiul scenic; mai detaliat spus, imaginea sa despre mișcarea actorului în spațiul scenic.

În farsele jucate pe scena pre-italiană, personajele se fugăreau fie și în cerc, pentru a sugera motivația acelei gâfâieli; sau, dacă un personaj avea de străbătut un drum între două case bunăoară, actorul mima parcurgerea unei distanțe, figura mersul, și acea scurtă pantomimă era ea însăși un spectacol teatral.

Așadar, în scena italiană, mișcările actorului se grupează în jurul unor obiecte diferențiate (masă, scaun, ușă etc.). În absența obiectelor mișcările sunt neinteligibile, dezlânate, fără sens; sensul, înțelesul gesturilor îl dă obiectul care preocupă pe spectator.

[114 (105)]

În scena centrală, situația se răstoarnă: acțiunile, mișcarea actorului se constituie ca o schemă diferențiată: gesturile, deplasarea pe scenă simulează existența „unor obiecte”, fără ca ele să existe fizic.

În „Elisabeta I”, actorii fac doar câțiva pași, își schimbă schema comportamentală și devin alte prezențe, alte personaje.

În cazul acesta, e ușor de înțeles ce importanță au „accidentele” de suprafață ale scenei. Ele trebuie, pe de o parte, să ofere posibilitatea actorului să-și creeze ceea ce am numit scheme comportamentale[203] diferențiate, iar pe de altă parte aceste accidente trebuie să permită spectatorului să-și reprezinte și spațiile „reale” adică spațiile în care actorul ne asigură și ne convinge că se află: un palat, o pajiște, o sală de jocuri, un drum peste un deal etc.

În nici un caz nu trebuie înțeles acest tip de scenografie drept plagiat, mimetism topografic al locurilor prin care e purtat personajul în peripețiile sale. Nici n-ar folosi cuiva — nici spectatorului, nici actorului — prezența unor precizări topografice: pietrele drumului, tufa de scaieți din dreapta, ochiul de apă strâns într-o adâncitură de pământ de partea stângă a drumului.

Pe acest tip de scenă, e suficientă pentru un actor o ușoară imobilizare a celorlalte personaje, ca acestea să se șteargă, să dispară într-un fundal neutru. Cu cât mai puternică este sugestia de mișcare, mai bine zis de mobilitate, cu atât atribuim fiecărei scheme comportamentale potențialul de spațiu vital, încât „plantăm” noi, spectatorii, în jurul interpretului, toate obiectele de care are nevoie.

203 scheme comportamentale — Pe scena centrală, actorul se definește prin „scheme comportamentale diferențiate”: câțiva pași și o altă ținută îl fac alt personaj, în alt loc (p. (vezi pagina 156)

Accidentele suprafeței scenice au o altă funcție: aceea de a permite schimbarea registrului de reprezentări. Aceeași denivelare datorită căreia actorul simulează trecerea printr-o pădure să poată permite simularea, în mișcare, a schimbării stărilor sufletești ale unui personaj, noua lui situație socială, nehotărârea sa în momentul unei opțiuni, schimbarea momentului cronologic al acțiunii

[115 (106)]

ș.a.m.d. Desigur, că problematica aflată în fața scenografului este simplificată de prezența unui text dramatic cât și de ceea ce numea Lotman „contextul”[204] spectacolului.

Alteori, însă, cum e cazul textului intitulat „Iona”[205], situația în care e pus scenograful se complică tocmai datorită simplismului care apare ca unică și salvatoare soluție.

Iată, așadar, că suprafața și modelajul ei, în ansamblu, este ceea ce am numit în articolele precedente obiect scenografic. În acest sens, decorul la „Năpasta” este de-a dreptul surprinzător. Aria hexagonală a scenei este, rând pe rând, simulacrul pământului arat, pretextul „fizic” al dezechilibrului, al șovăielii în mersul interpreților, topologie[206] a relațiilor dintre personaje.

Decorul la spectacolul „Iona” a fost cea dintâi tentativă a scenografei Florica Mălureanu de a rezolva problema percepției spațiului, altcumva decât prin apel la imagini de referință. A doua tentativă de a transmite spectatorului starea unui personaj prin procedee topologice, este decorul la „Năpasta”. Să le descriem sumar: În „Iona” scena (italiană) era pardosită cu uriașe bucăți de burete sintetic, în „Năpasta” (scenă centrală), podeaua este un volum ușor bombat, pe care mersul devine încleiat, greoi, încetinit, nesigur. Actorul, ca să-și păstreze echilibrul după o oprire bruscă, trebuie să mai facă încă alți pași pe loc. În „Iona”, personajul era de-a dreptul sufocat de obligația de a sta pe loc, de a nu se mișca: orice deplasare nu-i schimba cu nimic situația, nu-l ducea decât la nevoia de a se așeza în alt loc, ca mai înainte. Densitatea materialului se transmite spectatorului; percepția lui nu e numai vizibilă ci și tactilă (mersul actorilor îi amintește „fizic” cât de greoaie este deplasarea pe aglomerările de nisip). Spațiul, în cazul acesta, nu mai este doar constatarea unei suprafețe traversabile; a devenit o componentă senzorial-emoțională; se produce o asociere a spațiului cu durata: nici nu mai e nevoie să asiști la cele ce se întâmplă până la sfârșit; densitatea, aproape vâscoasă, se alătură celorlalte dimensiuni ale conflictului, spectatorul a intuit de mult și așteaptă: sfârșitul personajelor e pe aproape.

Iată deci că decorurile aveau „înscrise” topologic în construcția lor premizele intuirii tipului de conflicte:

---

204 sursa: **Iuri Lotman** (Iuri Mihailovici Lotman, 1922–1993) — semiotician și teoretician al culturii rus, întemeietorul școlii semiotice de la Tartu (*Structura textului artistic*, 1970; în românește 1970); la el textul artistic se definește prin relația cu „contextul” (extratextul) cultural în care e receptat.

205 sursa: ***Iona*** — tragedia lui Marin Sorescu (1968); vezi nota de la p. 102.

206 topologie — Ramură a geometriei care studiază proprietățile spațiului păstrate prin deformări continue. (vezi pagina 158)

tragedie sau dramă. (Un singur alt decor a mimat procedeul: e vorba de scenografia la un spectacol al regizoarei Nicoleta Toia[207][208]; scena era plină de anvelope de automobil așezate vertical. E evident însă faptul că anvelopele se asociază mintal în mod automat cu imaginea unui rulaj la nesfârșit. Era vorba deci tot de un decor care apela la o imagine stereotipă de referință).

Procedeul „topologic” este complex și complicat și o aventură scenografică pe acest tărâm poate să ducă la ridicol. Decorurile, comentate de noi, sunt exemplare.

UN MIM, PENTRU O ZI, LA BUCUREȘTI — HELFRID FORON[209]

Foron — un actor singuratic, pe o scenă. Nu scoate nici un sunet, dar gura îi umblă spre niște oameni imaginari cu care se ceartă, sau spre obiecte. Nu contează ce spune, dar *se vede* că oameni și obiecte îl contrazic. Tăcere de film mut, în care neauzite răpăituri vocale provoacă riposta unor nevăzuți parteneri. Iar Foron se apără, se mișcă, răspunde cu gesturi sugestive, abrupte, finalizate, uneori ilar, clovnesc; motiv pentru care îi spun *actor jucăuș*.

Așezat în fața unui mim, ochiul vede mișcările, gesturile dar mișcările au un punct de repaus, iar gesturile au o referință — obiectele, absente, dar necesare.

Gesturile sunt mișcări legate de obiecte: iar actorul, atunci, *este jucat* de obiecte; spunându-le pe nume, trupul pășește, se apleacă, tresaltă, parcurge spațiul, exprimă fără recuzită. Aceasta este pantomima[210]: mișcarea, ca obiect; pentru câteva clipe, uitând de obiecte, actorul se joacă de-a băiatul fără obiecte, își joacă unicul obiect, numit trup. Râdem, râdem cu poftă, când acest joc e întrerupt de o prezență imaginară; bufonadă[211][212].

Foron traversează aceste partituri-subiect fără să ne lase, însă, posibilitatea de a afla ce preferă: mișcarea, ca sinteză a emoției transmise spectatorului, sau gestul, ca impuls aluziv spre hazul colectiv.

---

207 sursa: **Nicoleta Toia** — regizoare română (a lucrat, între altele, la Teatrul de Stat din Oradea în anii ’70); spectacolul cu anvelope nu l-am putut identifica.

208 Nicoleta Toia — Regizoare română; un spectacol al ei cu scena plină de anvelope verticale e amintit ca imitație a procedeului topologic (p. (vezi pagina 151)

209 sursa: **Helfrid Foron** — mim, după autor un actor «singuratic» de pantomimă, prezentat de Jean-Louis Barrault (vezi p. 108); spectacolul dat într-o singură zi la București nu l-am putut data.

210 „bufonerie” (din it. *buffonata*, fr. *bouffonnade*) — scenă comică de bufon, glumă îngroșată, cu gesturi caricaturale. (vezi pagina 141)

211 pantomima — Arta jocului fără cuvinte, prin gest și mișcare. (vezi pagina 152)

212 bufonadă — Comic îngroșat, de bufon; la autor, momentul în care jocul mimului e întrerupt de o „prezență imaginară” (p. (vezi pagina 141)

[117 (108)]

Jean-Louis Barrault[213], într-o scrisoare[214] adresată publicului, începe prin a spune: „Helfrid Foron[215] est un vrai mime. Ses gestes sont denses et habités...”[216] și sfârșește prin a-l descrie: „Mime authentique, à la fois sculptural et théâtral, [c’]est un poète musclé”[217].

Două teme sunt excelent expuse. În cea dintâi, mimul, îngenuncheat pe un postament, exprimă destinul ființei zburătoare (invidiată de omul ce îi urmărește, cu capul dat pe spate, zborul pe cer) — condamnarea de a privi întotdeauna în jos și în părți. O condamnare fără grațiere: când aripile nu mai pot purta ochii la vanitoasele înălțimi de rotire vulturească, ființa cu aripi cade în neputință. Străbătând cerul doar pentru a-și urmări victimele de pe pământ, ea sfârșește prin a fi o victimă a pământului, acoperită de lințoliul invizibilelor traiectorii aeriene; aripile chircite sunt deznodământul înghețat al unui triumf trăit în neștiință.

A doua temă privește omul și libertățile lui, o istorioară despre un tânăr care traversează vârstele, cu iluziile lor, ca pe un lung coridor, înțesat de grilaje. Metaforele „gesturilor dense și viu populate” ale mimului derulează succint existența tânărului: militarul în termen bravează, se fălește cu imaginare glorii marțiale; ajuns, însă, în turela unui tanc, recrutul ia startul spre agonie, spațiul, triumfal zdrobit sub șenile, devine o strâmtoare; două blocuri compacte de beznă se apropie, strivind fanta de lumină în care pâlpâie, speriată, viața tânărului. Cele două ziduri de întuneric nu pot fi dislocate, străpunse, oprite, în cumplita lor mișcare de apropiere. Trupul tânărului împietrește în poziția „drepți, pentru onor”. Funest-ironică atitudine, în fața lăcașului veșnicei repauzări.

213 „Helfrid Foron este un mim adevărat. Gesturile lui sunt dense și locuite...” (fr.; corect: *habités* — „locuite, populate, pline de viață lăuntrică”; autorul o redă pe p. 108 prin „gesturi dense și viu populate”).

214 „Mim autentic, deopotrivă sculptural și teatral, [el] este un poet musculos” (fr.; corect: *Mime authentique, à la fois sculptural et théâtral, [c’]est un poète musclé*).

215 sursa: **Jean-Louis Barrault** (1910–1994) — actor, regizor și mim francez, elev al lui Charles Dullin și Étienne Decroux, interpretul mimului Baptiste (Deburau) în filmul *Les Enfants du paradis* (1945); conducător al Compagnie Renaud-Barrault și al Théâtre de France (Odéon, 1959–1968).

216 Jean-Louis Barrault — Jean-Louis Barrault (1910–1994) — actor, mim și regizor francez; amintit printre cei care au întors teatrul spre convențiile teatrului popular (p. (vezi pagina 148)

217 Helfrid Foron — Mim văzut de autor într-un spectacol de o zi la București; recomandat de Jean-Louis Barrault drept „un poète musclé” (p. (vezi pagina 147)

[118 (109)]

V. Preambul la următorul spectacol al scenografiilor

PENTRU O ACTIVITATE DOCUMENTARĂ

Nu există o singură viziune sau modalitate de a pune în scenă un text. Nu există nici un unic tip de descifrare și înțelegere a spectacolului. În masa publicului, prezent într-o seară în fața cortinei, se pot deosebi diferite tipuri de spectatori cu o anume dominantă în procesul de receptare a spectacolului: fie predilecția pentru reprezentarea gestică, vizuală, fie disponibilitatea către semnificațiile mentale, sociale ori politice. Valoarea unui spectacol nu se certifică prin aclamațiile și aplauzele suporterilor nici uneia din aceste grupări spontane, nici prin aplauzele publicului luat în ansamblu. Nu încape îndoială că, precum în toate stagiunile, vom întâlni spectacole asaltate de public. Va fi însă regretabil să nu cercetăm metodic și sistematic „miracolul" valorii artistice. Bineînțeles — mi se va putea răspunde — niciodată o analiză teoretică, oricât de complexă, profundă și sistematică ar fi, nu va epuiza spectacolul, nu va substitui spectacolul ca atare; și asta deoarece scapă tuturor investigațiilor „inefabilul". Desigur. Numai că între „aria" acoperită de actul critic curent și „restul" de tehnică, procedură, viziune și realizare regizorală, actoricească și scenografică (care rămân ignorate și aruncate în circa „inefabilului") e o diferență mult prea mare.

În stagiunea aceasta vor fi, printre altele, reluate piese de Shakespeare și Brecht[218]. E clar că nu printr-un imposibil plebiscit al publicului au fost înscrise și se vor prezenta

[119 (110)]

lucrările dramaturgilor amintiți. Publicul va fi însă chemat să le revadă pentru a confirma sau nu un anumit sistem de reprezentare teatrală. Ceea ce-l interesează, cel puțin în cazul textelor clasice, este rezultatul final — spectacolul — și nu motivația „de culise" în alegerea de către teatru, regizor etc. a unui text clasic sau altuia. Culisele trădează, sub acest raport, trei situații demne de interes: când același regizor montează al doilea, al treilea text, shakespearean de exemplu; când doi regizori montează simultan, sau la scurtă distanță în timp, un același text al cercetării (al valorificării) teoretice

218 sursa: **William Shakespeare** (1564–1616), dramaturgul elisabetan, și **Bertolt Brecht** (1898–1956), dramaturgul și teoreticianul german al „teatrului epic" (efectul de distanțare, *Verfremdungseffekt*).

este, evident, succesul la public. În oricare din situațiile enumerate se presupune că regizorul a găsit în opera pe care o pune în scenă reperele care leagă conștiința sa de conștiințele spectatorilor, de conștiința colectivă. Când regizorul pune cu succes în scenă o a doua piesă a aceluiași clasic, cercetătorul are posibilitatea să analizeze unitatea gândirii artistice a regizorului, dinamica viziunii lui regizorale și, totodată, mecanismul prin care se realizează saltul de la momentul instituirii unui sistem de elemente spectacologice, la acela al instituționalizării unei viziuni (unei stilistici) regizorale. E un proces prin care un spectacol intră și în bagajul instituționalizat de cunoștințe al publicului și începe să fie jalon de referință, în raport cu viitoare montări cu aceeași piesă. În celelalte două cazuri prevalează nu viziunea regizorală, ci aria de valori, de semnificații mentale, sociale și politice care, infuzate și difuzate prin spectacole, interesează publicul compact din sălile teatrelor.

Am notat astfel câteva premize ale cercetării teoretice care privesc critica regiei, dar și a interpretării actoricești ca și a scenografiei. În adevăr, oricine are răgazul și răbdarea să cerceteze macheta de principiu a unui decor, poate, în această postură — de spectator al decorului — să afle câtă strădanie depune scenograful în a-și explicita practic, vizual, formula sa scenografică. Regizorul, interpreții, devin pentru el în această etapă a elaborării sale, secondanți; ceea ce primează nu este nici textul, nici

[120 (111)]

stelajul decorului sau problemele estetice pe care le ridică, ci inteligibilitatea construcției pentru spectator. În mod necesar, scenograful va apela de aceea, mai întâi la bagajul de cunoștințe artistice deja instituționalizat în conștiința publicului.

În viziunea unor critici și teoreticieni, scenografia este privită ca un ingredient absorbit fie de literatura dramatică, fie de concepția și actul regizoral, fie de interpretarea actorului, de „divismul” său. În acest chip, limbajul simbolic al scenografului este eronat confundat cu simbolurile vehiculate de spectacol luat ca atare, ca unitate finală și indestructibilă. Se uită însă că simbolurile în artă vorbesc autonom prin semnificațiile, prin conținuturile lor, dincoace de ordinea în care ele se grupează. Într-o machetă scenografică primatul îl au semnele, obiectele, rețeaua de relații între ele și nu cuplul interpret — obiect scenografic. Și aceasta tocmai din necesitatea de a oferi (celui ce privește macheta și ascultă explicațiile) — prin referință la marile spectacole curente sau consacrate — sistemul de semne propriu noii viziuni regizorale, interpretative.

După acest „prolog” mai mult sau mai puțin „didactic” decorul funcționează din ce în ce mai eliptic, mai incifrat, admite și conferă prezenței actorului hegemonie, iar regiei o progresivă posibilitate de a-și închega implicita viziune. Dacă o machetă scenografică presupune o viziune regizorală, dacă ea, macheta, pe de altă parte, poate genera o viziune regizorală, este clar că

această viziune nu poate fi pe deplin înțeleasă, analizată și consemnată prin ignorarea decorului. Să ne aducem aminte de spectacolele memorabile din ultimii ani: de la „Cum vă place”[219] la [„Hamlet”] (stagiunea curentă)[220] regizorul a reclamat de fiecare dată un ansamblu de reprezentări vizuale, o scenografie strict dependentă de natura, ambițiile și sensurile spectacolului.

O viitoare istorie a teatrului nu mai poate fi „compusă” din amintiri vagi, și din suite de constatări și notații impresioniste, selectat din însemnările cronicărești.

Iată unul din motivele pentru care spectacolul ca unitate trebuie tratat altfel decât cu exclamații constatative,

[121 (112)]

iar detalierea analitică, sistematică, a celorlalte componente ale spectacolului ar înlătura dificultatea cercetării aplicată decorului, oferindu-i spre beneficiu date esențiale, observații și raportări destul de utile cronicarului „scenografic”. Hazardul joacă un renghi și mai mare: ani la rând am așteptat ca un regizor să dorească și să monteze un spectacol shakespearean în Decorul Unic[221] creat de Liviu Ciulei[222]. Așteptare zadarnică: însuși scenograful și-a părăsit propria creație. Câteva spectacole în același decor ar fi prilejuit verificarea tocmai a bagajului „instituționalizat” de care aminteam mai înainte.

O altă dificultate, într-adevăr nesurvolabilă, este lipsa actuală a materialului iconografic (fotografii, machete, caiete de „regie scenografică” etc.). De la cercetarea acestora ar trebui să pornească cu necesitate orice cronică scenografică. Cu prilejul analizei decorului la spectacolul [„Volpone”][223] insistam ca teatrul să facă fotograma principalelor momente din spectacolul decorului. Același apel îl lansam și către direcția Teatrului Național în legătură cu spectacolul Danton[224]. E cazul să mai amintesc că spectacolele „Nepotul lui

---

219 sursa: **W. Shakespeare, *Cum vă place* (As You Like It, c. 1599)** — spectacolul lui Liviu Ciulei la Teatrul Municipal (din 1961 Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), 1961, scenografia Liviu Ciulei și Ion Oroveanu; spectacol de referință al reteatralizării teatrului românesc. [William Shakespeare — As You Like It (c. 1599), ediția Project Gutenberg (eBook #1523, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

220 sursa: **W. Shakespeare, *Hamlet* (c. 1600)** — parantezele drepte sunt tipărite în carte (adaos al editorului?); spectacolul din „stagiunea curentă” la care se referă articolul nu l-am putut identifica sigur. [William Shakespeare — The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

221 sursa: **Liviu Ciulei** (1923, București – 2011, München) — arhitect, scenograf, regizor și actor român, director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” (1963–1972); regizor și scenograf al spectacolelor *Cum vă place* (1961), *Leonce și Lena* (1970), *O scrisoare pierdută* (1972), *Elisabeta I* (1974), *Furtuna* (1978). „Decorul Unic” e numele dat de autor unui dispozitiv scenic fix, gândit de Ciulei pentru piese shakespeariene. [William Shakespeare — As You Like It (c. 1599), ediția Project Gutenberg (eBook #1523, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

222 Decorul Unic — „Spațiul unic pentru teatrul lui Shakespeare” al lui Liviu Ciulei (Teatrul Bulandra): o mașinărie de bârne, scripeți și planuri rabatabile instalată în cutia scenei, folosită într-un singur spectacol, Macbeth (1968 după… (vezi pagina 145)

223 sursa: **Ben Jonson, *Volpone sau Vulpea* (Volpone, or the Fox, 1606)** — comedia dramaturgului elisabetan Ben Jonson (1572–1637); parantezele drepte sunt în carte; spectacolul bucureștean comentat de autor într-o cronică anterioară nu l-am identificat. [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

224 sursa: **Camil Petrescu, *Danton*** — drama lui Camil Petrescu (1894–1957) despre Revoluția Franceză (scrisă în 1925, tipărită în 1931), montată în premieră la Teatrul Național din București în

Rameau”[225], „Măsură pentru măsură”[226] etc. vor rămâne, în absența unei iconografii sistematice realizate, doar „memorabile” realizări artistice date uitării?

Am sugerat cu ani în urmă televiziunii să jertfească câțiva puțini metri de peliculă (3-5 m peliculă pentru câte un mare spectacol), nu pentru filmarea reprezentației, ci doar a momentelor de cinetism ale decorului. Astfel de documente ar deveni peste câțiva ani prețioase mărturii ale artei teatrale românești despre care multe voci competente afirmă că este de talie europeană. Desigur nici acum nu ar fi târziu dacă, pornind de la începutul oricărei stagiuni, s-ar iniția această salutară activitate documentară.

DECORUL ÎN TEATRUL PENTRU COPII[227]

Înainte de a iniția o suită de comentarii asupra scenografiei în spectacolele pentru copii, mărturisesc că domeniul reprezentării și percepției infantile nu mă interesa

[122 (113)]

decât în măsura în care valorile intelectuale ale adultului pot fi mai lesne deslușite cercetându-le geneza. La întrebarea: *ce înțeleg copiii dintr-un film, dintr-un spectacol teatral?* etc., răspunsul se nuanțează infinit, în raport cu interpretările pe care adulții le dau răspunsurilor culese de la micii spectatori. Cel mai adesea, propozițiile care smulg strigăte de admirație și declanșează entuziasmul părinților și educatorilor sunt acelea prin care se constată apropierea, fie și de o clipă, a judecăților emise de copii, de pragul judecăților adulte. Nimeni nu se întreabă în ce măsură acestea nu sunt decât imitații; de aceea, în clipa când inteligența preadolescentului se leapădă de acest mimetism — plin de făgăduințe pentru părinți — devine posibilă fracturarea relației adult-adolescent. (Acel fenomen, mai mult sau mai puțin recunoscut, numit conflict între generații.) Din acest punct de vedere, adolescența poate fi considerată perioada de grefare a mecanismelor gândirii adulte în structura inteligenței tânărului. E cunoscut faptul că atât copilul între 8 și 10 ani, cât și preadolescentul (vârsta, între 11 și 14 ani), sunt înclinați, mai degrabă, către momentul creator — *participare la joc* — decât către momentul spectator — *perceperea și interpretarea jocului*. Orice regulă, orice dat al jocurilor copiilor

---

regia lui Horea Popescu (1926–2010), cu decorurile lui Paul Bortnovschi (1922–2007); data premierei e dată de surse fie 1974, fie 1975. Fotografii ale decorului sunt reproduse la p. 124–125.

225 sursa: **Denis Diderot, *Nepotul lui Rameau* (Le Neveu de Rameau, scris c. 1761–1774, publicat postum)** — dialogul lui Diderot (1713–1784), dramatizat la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, regia David Esrig, scenografia Ion Popescu-Udrișteː premiera 12 mai 1968, cu Gheorghe Dinică și Marin Moraru; s-a jucat doisprezece ani. [Denis Diderot — Le Neveu de Rameau (publ. postum), fr.wikisource (ed. Asselineau 1862 și Assézat 1875), fr]

226 sursa: **W. Shakespeare, *Măsură pentru măsură* (Measure for Measure, 1604)** — spectacolul Teatrului Giulești din București, regia Dinu Cernescu, scenografia Sorin Haber, stagiunea 1971–1972 („cea mai importantă realizare regizorală a actualei stagiuni”, scria Aurel Bădescu în *Contemporanul*, decembrie 1971). [William Shakespeare — Measure for Measure (1604), ediția Project Gutenberg (eBook #1530, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

227 sursa: Teatrul pentru copii și tineret din București era, în anii ’70, Teatrul „Ion Creangă” (înființat în 1964–1965), alături de teatrul de păpuși „Țăndărică”.

sunt componente elementare ale activității acestora, față de care participanții manifestă fie râvna de a le respecta întocmai, fie dreptul de a le ignora, schimbând jocul. Orice joacă a copiilor conține o primă regulă, fundamentală: dreptul de a schimba regulile, schimbând jocul. Nu mai insistăm asupra deosebirii dintre activitățile copilului (și, parțial, ale preadolescentului) și activitățile adultului.

Convenția teatrală — înțeleasă ca un dat preexistent tânărului spectator, și nu ca o premisă ontologică a artei teatrale — este și ea un mecanism de gândire adultă; un mecanism care, dacă nu emoționează, dacă nu stârnește judecățile ne-adulte, făcându-se, astfel, adoptat ca un mijloc unic de exprimare duce la fenomenul de sfidare a artei teatrale, în totalitate. Și, aceasta, pornind de la senzația de jenă pe care copilul-spectator o simte în fața „făcăturii” și a „prefăcătoriei”, pe care o implică orice convenție. Nu este o afirmație gratuită și nici exagerată. Judecățile

[123 (114)]

micului spectator sunt argumentabile nu verbal, ci factologic, prin suma experiențelor, imaginărilor și reacțiilor trăite, în decursul jocului și al existenței sale.

Am încercat să sugerăm particularitatea principalei activități în copilărie. Pe de altă parte, nu putem acuza copilăria de incapacitate de a imagina: de la bățul încălecat și strunit aidoma unui cal și până la preluarea unui model concret — un personaj dintr-un film, dintr-o carte etc., sau o atitudine față de o situație deslușită și, deci, preferată în supozițiile sale mintale — atât copilul, cât preadolescentul, recurg la convenții și scheme asociative extrem de complexe. Și, totuși, una dintre reacțiile, dintre atitudinile sale față de un spectacol de teatru poate fi aceea pe care am avut prilejul să o constat vizionând, la Teatrul „Ion Creangă”[228][229], spectacolul „Șapte povești de Andersen”[230]. Era una dintre ultimele povești: cea în care o tânără sirenă se îndrăgostește de un fiu de împărat și dorește să devină om, indiferent de prețul plătit. Iar acest preț era de a-și pierde frumosul păr blond și minunatul ei glas. Reacția micului spectator (probabil, de 10-11 ani) s-a produs față de momentul transferului celor două daruri — pletele și vocea — de la sirena iubitoare de oameni, la sirena capabilă să producă antropomorfizarea. Transferul se petrecea sub văluri unduind, pasămite, asemenea valurilor mării. Micul spectator a spus cu glas tare: „acuma își pune peruca”. „Ce, mă?” a întrebat un

228 sursa: **Teatrul „Ion Creangă”** — teatrul pentru copii și tineret din București, înființat în 1965 (direcția Ion Lucian).

229 sursa: **„Șapte povești de Andersen”** — spectacol al Teatrului „Ion Creangă” după basmele lui Hans Christian Andersen (1805–1875), cu decorul Elenei Simirad-Munteanu (vezi p. 116); povestea comentată este ***Mica sirenă*** **(Den lille Havfrue, 1837)**, în care sirena își dă vocea vrăjitoarei mării în schimbul unor picioare omenești, ca să-l cucerească pe prinț. [H. C. Andersen — Den lille Havfrue (1837), da.wikisource, da]

230 Teatrul „Ion Creangă” — Teatrul pentru copii și tineret din București, înființat în 1965 (p. (vezi pagina 158)

vecin de rând. „Tu nu vezi, i-a luat peruca. Își pune peruca”. Bine-nțeles că asta se întâmpla: un transfer de perucă. Pentru un adult, sugestia e clară, convenția, suportată, admisă, poate chiar admirată, iar emoția spectacolului nu dispare. Pentru micul spectator este dezamăgitoare: un astfel de truc, lesne de desconspirat, șochează neplăcut, chiar brutal; el nemulțumește acut și dă prilejul apariției unei infantile detașări. Îmi pun întrebarea dacă, nu cumva, ar fi fost mai incitant ca această schimbare de recuzită să se fi petrecut „la vedere”, miracolul săvârșit sub ochii publicului fiind tocmai acela al metamorfozării unui chip, căruia i se adaugă „ingredientele” machiajului etc., etc. Poate ar fi fost mai șocant — în sensul benefic al „alfabetizării estetice” — și, efectiv, mai emoționant.

[124 (115)]

Nu am însă calitatea de a face propuneri și de a oferi soluții, care n-ar fi decât tot o suită de supoziții ale adultului despre percepția de copil și preadolescent. Intenționez, doar, să atrag atenția asupra unor aspecte ignorate în ceea ce privește trecerea copilului la maturitate. Nu vreau să săvârșesc eroarea de a considera copilăria drept tărâmul unor miraculoase și mirifice trăiri speciale pe care, brusc, le uităm în „clipa” când am devenit mari; ar fi tot atât de periculoasă această extremă pe cât este cealaltă, de pe pozițiile căreia privim copilăria și adolescența cu îngăduință, ca pe niște scuzabile etape de subdezvoltare, ce trebuie traversate cât mai grabnic. La urma urmei, acest spectacol se adresa — mi se pare — copiilor între 9 și 14 ani; paradoxal, dar, la 14 ani, aceluiași preadolescent i se cere și o gândire vizibil în curs de maturizare, pentru a deveni utecist[231]. Unde e eroarea? Desigur, nu în cerința de maturizare a gândirii. După cum nu este o eroare nici a-l privi pe tânărul spectator ca pe un copil sau preadolescent. Și, totuși, între solicitarea socialmente necesară și calificativul psihologic există o ruptură. Desigur, copilul, prin școlarizare, se îndepărtează de modul de a gândi prin acțiuni și se străduiește să gândească în noțiuni și „să traducă gândirea lui prin cuvinte sau desene”[232]. Lumea semnelor pe care le adoptă prin școală — primă etapă de socializare a sa — este, pentru el, un domeniu de exercițiu mintal, dar și de exercitare a experienței și intuiției. Să luăm în considerare faptul că traducerea gândirii — astfel încât să fie posibilă explicarea și înțelegerea sa cu adulții — se face, cel mai adesea, însoțind cuvântul de gest și de mimică, de desen și, desigur, nu în ultimul rând, de cuvânt. Așadar, dacă, pentru a-și exprima gândirea, copilul și preadolescentul apelează la atâtea procedee de expresie: cuvânt, desen, ritm, gest, cred că și perceperea și reprezentarea ar fi extrem de favorizate dacă s-ar apela, într-un spectacol, la aceste procedee. Este cu putință crearea unui spectacol în care amintitelor procedee să li se găsească punctul de *profundă afinitate* care se manifestă în exprimarea copilului? Până la ce vârstă este eficace un astfel de spectacol?

231 sursa: **utecist** — membru al Uniunii Tineretului Comunist (U.T.C.), organizația de tineret a Partidului Comunist Român, în care se intra de la 14 ani.

232 sursa: Citat dintr-o lucrare de psihologia copilului, pe care autorul nu o numește (probabil din literatura piagetiană); sursa n-am putut-o identifica.

1. Am fost extrem de uimit când publicul de duminică seara, la spectacolul amintit, urmărea în tăcere momentele

[125 (116)]

de conflict între personaje, manifestându-și însă gălăgioasa indiferență față de ceea ce, pe scenă, fusese făcut „special pentru copii”.

2. Am sesizat tentația de a aplauda la momentele de variație a ritmului în jocul actoricesc, dar și neatenția față de song[233][234]-uri.

Aceste două observații sporesc numărul întrebărilor ce se pun. (Desigur, nu orice reacție: vânzoleală pe scaun, tropăitură, chicoteală etc., merită o atenție specială; e clar că, încă din preadolescență, evoluția fiecărei ființe umane se face în funcție de cerințele și presiunile sociale. Or, un spectacol de teatru este unul dintre modurile de exercitare a acestei presiuni: societatea, e firesc, pretinde tinerelor generații să absoarbă structura ei culturală). Voi încerca, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, să deslușesc problema formării și manipulării simbolurilor, la copii, tipurile de reprezentare și de percepție vizuală. Și, aceasta, pentru că teatrul pentru copii și tineret — această activitate de efectivă și salutară educație estetică — merită toată atenția și o cercetare metodică. Precizez că, prin aceste câteva observații, nu amendez critic decorul Elenei Simirad-Munteanu[235][236], ale cărei creații scenografice merită cu prisosință judecata valorică. Dar, fără o atare investigare, orice comentariu despre scenografia (sau regia) unui *spectacol pentru copii* rămâne un discurs despre un subiect necunoscut.

SCENOGRAFIE — PROMOȚIA ’74

Distanța între generații nu poate fi contestată; ea este una din dimensiunile prin care se desfășoară cultura unei perioade. Și cadrul instituțional numit global învățământ este tărâmul pe care se poate face simțită această distanță.

O generație „artistică” (expresie oarecum forțată prin care încercăm să înlocuim titulatura de curent, școală și chiar stil), poate fi recunoscută după schema de înțelegere și acțiune concretizată într-o exprimare artistică, și mai ales prin efortul făcut de membrii generației pentru a-și răspândi și statuta tipul de exprimare la rang de model

[126 (117)]

pentru ceilalți indivizi din colectivitate, din societate. Sincronic, această acțiune a unuia sau a mai multor membri ai unei generații poate da naștere unei „mode” artistice. (Într-un caz mai particular întâlnim categoria artiștilor cu vogă). Diacronic, generația va acționa în sensul conservării tipului propriu de exprimare și aceasta în dificila postură de mentor, de profesor. Nu e o licență titlul de profesor: într-adevăr artistul dintr-o generație va profesa

233 „cântec” (engl.) — în teatrul brechtian și în spectacolele moderne, cântecul intercalat în acțiune, adresat direct publicului, care întrerupe și comentează jocul. (vezi pagina 157)

234 song — Engl. (vezi pagina 157)

235 sursa: **Elena Simirad-Munteanu** — scenografă a Teatrului „Ion Creangă” din București (între altele, decorul spectacolului *Năzdrăvăniile lui Păcală*, 1968).

236 Elenei Simirad-Munteanu — Elena Simirad-Munteanu — scenografă a Teatrului „Ion Creangă”, autoarea decorului la Șapte povești de Andersen (p. (vezi pagina 146)

întipărirea ei în conștiința generațiilor care urmează. Distanța între generații poate lua turnura unui real conflict individual între discipoli și mentori, între elev (student) și profesor, numai în cazul în care comportamentul teoretic și exprimarea artistică a profesorului „începe” să fie refuzată de cerința culturală manifestă în plan social. (O tipologie a cerințelor culturale este o operație dificil de realizat, și orice afirmație vizând acest domeniu — cel puțin în articolul de față — ar fi hazardată). Dar se pune întrebarea — care sunt simptomele unei atari ineficiențe a unui mod de exprimare artistică?

Elevul, studentul, discipolul (înțeles mai puțin ca adept, admirator al unei personalități și mai de grabă ca individ, care urmează să-și disciplineze gândirea), nu rămâne nicidecum pasiv față de tutorele său cultural. Chiar cei mai obedienți, și astfel cei mai îndrăgiți de către profesori, sunt în fapt niște prezențe active, căci simplul act de afiliere pe lângă reprezentantul generației tutelare este rezultatul unei opțiuni: elevul își recunoaște în profesor configurația mintală, schema de exprimare către care se îndreaptă mânat de propria sa structură.

Dar: în ce măsură schema de exprimare a profesorului permite „elevului”, care o adoptă, să o dezvolte, să o continue? nu cumva există riscul transformării ei — a schemei — într-o rețetă manierizantă? E cazul puternicelor personalități artistice care, fie au inhibat diferențierea elevilor de profesor, fie au pus în evidență — nu trebuie exclusă nici această situație — absența individualităților autonome printre discipoli. Există și cealaltă situație: discipolul respinge, refuză „învățătura” profesorului, considerând-o ca ne mai fiind acreditată de momentul artistic, social. (Reacție subiectivă, adeseori eronată, dar care, psihologic, se justifică).

[127 (118)]

Psihologia atestă fără putință de tăgadă existența unor matrici intelectuale inițiale care se manifestă simplu: prin referință; aceste matrice riscă însă să rămână — în cazul opozanței față de profesor — amorfă, fără posibilități operatorii, în situația în care „elevului” nu-i este descoperit și dirijat atributul intelectual către sursa optimă de date necesare.

Fără îndoială responsabilitatea celor ce fac instrucția și educația artistică a noilor generații se vădește a fi uriașă.

Schematica prezentare a efectelor extreme care pot apărea din cuplul social profesor-elev pare să nu aibă decât „didactic” legătură cu scenografia. Numai că efectul unui tip sau altul de instrucție, în cazul nostru, este, nu numai la figurat ci și la propriu, vizibil. Scenograful vizualizează un spațiu care este și altcum decât fizic. Scena este un spațiu nu numai de prezentare ci și de întruchipare, este un loc în care capătă chip un anume mod de a înțelege și subînțelege realitatea. Și pentru că valoarea scenografiei, alături de celelalte componente ale spectacolului, este o valoare semnificativă, este important de aflat dacă și cum e în stare absolventul scenograf să satisfacă cerința de

semnificație sau să modifice simptomatic această cerință către o altă formă de exprimare. Articolul nostru într-adevăr urmărește să facă trecerea în revistă a promoției ’74 a secției de scenografie de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”[237][238].

Dacă un pictor sau un sculptor tânăr își poate îngădui răgazul de a aștepta, fie ieșirea sa de sub influența maestrului, fie recunoașterea cu întârziere a operei sale, scenograful nu-și poate permite asemenea amânări. Bine sau rău, el trebuie să combine semnele, obiectele pe podiumul scenei, el deci trebuie să-și fi constituit până atunci — pentru uz personal — cel puțin un soi de catalog de tipare vizuale ale simbolurilor etc., iar dacă acest lucru s-a înfăptuit, meritul principal este al profesorului.

Iată ce vom încerca să urmărim în lucrările de diplomă

[128 (119)]

ale promoției ’74: măsura în care viitorii scenografi și-au construit, fie și sumar, un principiu și o structură de vizualizare. Dar pentru aceasta, necesară mai întâi este prezentarea mentorului acestei promoții: conf. univ. Elena Pătrășcanu-Veakis[239] — ca scenografă — este semnatara a peste 100 de decoruri. E foarte dificil să prezinți caracteristicile dominante ale unei activități care a traversat peste trei decenii și a supraviețuit unor nenumărate (încă) mode, curente, maniere artistice. Vom enumera câteva rigori, câteva consecvențe ale exprimării sale pe care profesorul le-a transmis și le-a impus și celor trei absolvente: Dorina-Elena Șortan, Gabriela Ricșan și Cristina Păunescu[240] (Textele cărora li s-au construit decorurile sunt „Don Quijote” de Yves Jamiaque[241], „Danton” de Camil Petrescu[242] și respectiv, „Ondine” de Jean Giraudoux[243]).

---

237 sursa: **Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”** din București — numele, între 1950 și 1990, al școlii superioare de arte plastice (azi Universitatea Națională de Arte București), care avea și o secție de scenografie.

238 Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” — Școala superioară de arte plastice din București (numele ei între 1950 și 1990; azi Universitatea Națională de Arte), cu secție de scenografie (p. (vezi pagina 148)

239 sursa: **Elena Pătrășcanu-Veakis** (născută Hertha Schwamen, 12 aprilie 1914, Cernăuți – 5 mai 2000, București) — scenografă română, formată la Academia de Arte Frumoase din Viena; cofondatoare a Teatrului „Țăndărică”; soția lui Lucrețiu Pătrășcanu, arestată în 1948 și deținută politic, reabilitată după 1968; apoi soția regizorului grec Yannis Veakis; profesoară la secția de scenografie a Institutului „Nicolae Grigorescu”.

240 sursa: Absolventele promoției 1974 a secției de scenografie; numele sunt date după carte (cu variantele «Dorina Elena Șortan», p. 120, și «Rișcan», p. 121).

241 sursa: **Yves Jamiaque, *Don Quichotte*** — adaptare scenică franceză a romanului lui Cervantes, de dramaturgul francez Yves Jamiaque; titlul și prenumele sunt tipărite greșit («Don Qujote», «Ives»). Romanul: **Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615)**. [Miguel de Cervantes — El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (1605, 1615), es.wikisource, es]

242 sursa: **Camil Petrescu, *Danton*** — vezi nota de la p. 112.

243 sursa: **Jean Giraudoux, *Ondine* (1939)** — piesa scriitorului și diplomatului francez Jean Giraudoux (1882–1944), după basmul romantic al lui Friedrich de La Motte-Fouqué (*Undine*, 1811):

Toate scenografiile Elenei Pătrășcanu-Veakis aparțin tipului de scenă italiană (machetele de decor ale promoției sunt construite în cutia italiană). Scenografia spectacolului „Îmblânzirea scorpiei”[244] — montat pe scenă elizabetană — a fost realizată ulterior. Din această predilecție decurg și alte câteva rigori (care au funcționat și în proiectele prezentate de absolvente): montajul „obiectelor” care sunt pe scenă respectă canonul picturii — fiecare proiect de decor poate fi privit și ca un tablou, imaginea având obligația de a transmite privitorului „ceva” din atmosfera spectacolului. Aceste proiecte în execuția absolventelor au fost tablouri ale posibilului climat psihologic din spectacolul imaginat. (Din păcate proiectele picturale nu pot fi reproduse convenabil în paginile cărții. De altfel, prezența lor sub ochiul cititorului nu ar aduce un plus de argumente asupra temeiniciei soluțiilor scenografice alese de absolvente fiindcă proiectele sunt de obicei testări de capacitate ale examinaților). Toate scenografiile Elenei Pătrășcanu-Veakis sunt constituite pe o rețea, pe o schelă fixă în jurul cărora pivotează „peisajele” scenografice. (Acest procedeu de cineramare[245][246] funcționează inventiv, inspirat, în machetele Dorinei Șortan și Gabrielei Ricșan. Deosebirea dintre cele două aplicări ale aceluiași procedeu constă în aceea că în decorul Dorinei Șortan însăși mobilitatea pieselor pe schela fixă poate deveni un spectacol pentru privitor).

[129 (120)]

Decorurile sunt înscenări. Această particularitate a ultimelor scenografii semnate de profesorul promoției a fost preluată de toate cele trei absolvente. Sensul cel mai literal al înscenării l-am găsit în macheta Cristinei Păunescu: elementele aduse pe scenă sunt — luate separat — neutre. Alăturarea este făcută din respectul convenției teatrale, factorul de emotivizare al spectatorului fiind lumina care înlesnește imaginației adăugirea la decor a narației din text. Pe scurt, procedeul înscenării prin contagiune.

La Gabriela Ricșan înscenarea se realizează prin reconstituire; monumentalitatea, prin apel la obiecte simbolice sau alegorice însoțite de discrete accesorii pitorești. Înscenare prin conformitate dintre imagine și mentalitatea sau culturalitatea spectatorului. Un decor prin definiție teatral.

În macheta Dorinei Elena Șortan, însăși mobilitatea elementelor din decor putând fi spectacol, este permisă sugestia realității dar și imaginea realului

iubirea dintre o ondină (zână a apelor) și cavalerul Hans.

244 termen format de autor după *Cinerama* (procedeu american de proiecție cinematografică pe ecran panoramic curb, 1952) — aici: perindarea panoramică, ca pe un ecran, a „peisajelor” scenografice în jurul unei schele fixe. (vezi pagina 142)

245 sursa: **W. Shakespeare, *Îmblânzirea scorpiei* (The Taming of the Shrew, c. 1590–1592)** — comedie; decorul Elenei Pătrășcanu-Veakis pe o scenă elisabetană nu l-am putut identifica și data. [William Shakespeare — The Taming of the Shrew (c. 1590–1592), ediția Project Gutenberg (eBook #1508, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

246 cineramare — Termen al autorului, după Cinerama (procedeul american de proiecție panoramică pe ecran curb, 1952): perindarea „peisajelor” scenografice pe o schelă fixă, procedeul Elenei Pătrășcanu-Veakis preluat de elevele ei (p. (vezi pagina 142)

divagat de imaginație: alternanța între fantastic și fabulos. O tăcută perindare a decorurilor prin scenă și intersectarea lor cu traiectul personajelor vădește o înclinație a absolventei către viziunea cinematografică. Desigur celelalte amintite rigori cărora li s-au supus nu i-au înlesnit o fantazare în sensul cinetic ci au obligat-o pe absolventă la căutarea unor soluții teatrale către care au îndreptat-o acele imagini pe care le-am numit de „climat psihologic”. Într-un cuvânt, înscenare a iluziei; pentru care n-a fost suficientă numai perindarea de „peisaje” scenografice. Pentru a sugera spectatorului discrepanța între lumea ca atare și lumea transfigurată, adică între lumea lui Cervantes și lumea lui Don Quijote[247], tânăra scenografă a apelat la „decorul mobil”: la costum.

Fiecare personaj are două identități: una reală, socială și una investită personajului, cea confecționată de Don Quijote în delirul său de autoiluzionare.

Spectatorul — a opinat Dorina Șortan — trebuie să poată privi nu numai prin ochii celor care-și bat joc de cavalerul tristei figuri[248], ci și prin ochii victimei: trebuie deci să ofere publicului, fie și pentru o clipă, optica donquijotescă.

[130 (121)]

Dacă în acest decor dominanta este de natură acut-psihologistă în macheta Gabrielei Ricșan („Danton” — Camil Petrescu) dominanta este socializantă. Fiecare tablou este descrierea unui cadru prin care s-au instituționalizat comportamentele individuale în contextul unor complexe fenomene politice. O anume măreție a cadrului indiferent și totodată copleșit, inundat de evenimente.

Scena este patronată de o uriașă efigie suspendată, plafon de conflicte: efigia este basorelieful libertății pe baricade a lui Rude[249][250]. (Basorelief aflat pe arcul de triumf napoleonian).

Decorul Cristinei Păunescu la „Ondine” este rezultatul[251] unui procedeu combinatoriu linear: stabilită prin convenție, oportunitatea unui element — fie

247 sursa: **Miguel de Cervantes Saavedra** (1547–1616) — scriitorul spaniol, autorul romanului *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615). [Miguel de Cervantes — El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (1605, 1615), es.wikisource, es]

248 sursa: „Cavalerul Tristei Figuri” (sp. *el Caballero de la Triste Figura*) — porecla pe care i-o dă lui Don Quijote scutierul Sancho Panza (*Don Quijote*, partea I, cap. 19).

249 sursa: **François Rude, *Plecarea voluntarilor din 1792* (Le Départ des volontaires de 1792, numit și „La Marseillaise”, 1833–1836)** — grupul în înalt relief de pe pilonul drept (dinspre Champs-Élysées) al Arcului de Triumf din Place de l’Étoile (Paris), arc ridicat în cinstea armatelor lui Napoleon; deasupra voluntarilor plutește figura înaripată a Geniului Libertății. Formula autorului amestecă imaginea cu *Libertatea conducând poporul* (*La Liberté guidant le peuple*, 1830) a lui Eugène Delacroix, unde Libertatea înaintează peste baricadă. François Rude (1784–1855), sculptor francez. [François Rude — Le Départ des volontaires de 1792 («La Marseillaise», 1833–1836), Arcul de Triumf, Paris — situl oficial, fr]

250 Rude — François Rude (1784–1855) — sculptor francez, autorul reliefului Plecarea voluntarilor din 1792 („La Marseillaise”) de pe Arcul de Triumf din Paris, preluat ca efigie în macheta la Danton a Gabrielei Ricșan (p. (vezi pagina 154)

251 diminutiv de la cortină (fr. *courtine*, it. *cortina*) — cortină mică, perdea sau pânză secundară care închide doar o parte a scenei sau separă două planuri de joc. (vezi pagina 143)

că acesta este draperie, năvod, cortinetă[252][253], mobilier etc. — celelalte elemente sunt adăugite în virtutea similitudinii de oportunități: scenografia de acest tip este cadru ambiental, așadar cadru în care elementele — lipsite de semnificație autonomă — sunt participante la o semnificație globală (procedeu intimist de transcriere scenografică).

Am etichetat pe cât a fost cu putință într-o singură expresie cele trei decoruri ale promoției: înscenare prin contagiune, înscenare prin conformitate, înscenare a iluziei. E posibil ca aceste scenografii să nu funcționeze fidel intențiilor într-un spectacol de teatru. Dar dacă aceste machete s-ar realiza pe scenă, indiferent câte modificări și intervenții ar suporta, ele ar avea drept scop tot crearea unor iluzii de percepție în spectator: fie iluzia realității unui conflict, fie iluzia veridicității unui spațiu social politic, fie iluzia perindării prin fața ochilor a unui cadru real alternat cu un cadru deformat de imaginație. Argument definitiv în favoarea afirmației că promoția a adoptat (temporar) conduita artistică a profesorului, și anume aceea de dirijare a psihologiei spectatorului. Necesitatea unei scheme de reprezentare vizuală căreia îi corespunde în public, într-o anume perioadă istorică, o schemă de percepere vizuală. (E interesant de urmărit ce soluții vor adopta, ce spații scenografice vor încropi absolventele când vor fi puse în situația de a face decor pentru o scenă elizabetană sau centrală). E greu de spus care dintre ele se va desprinde mai repede de profesor, în viitor. Să așteptăm, deci.

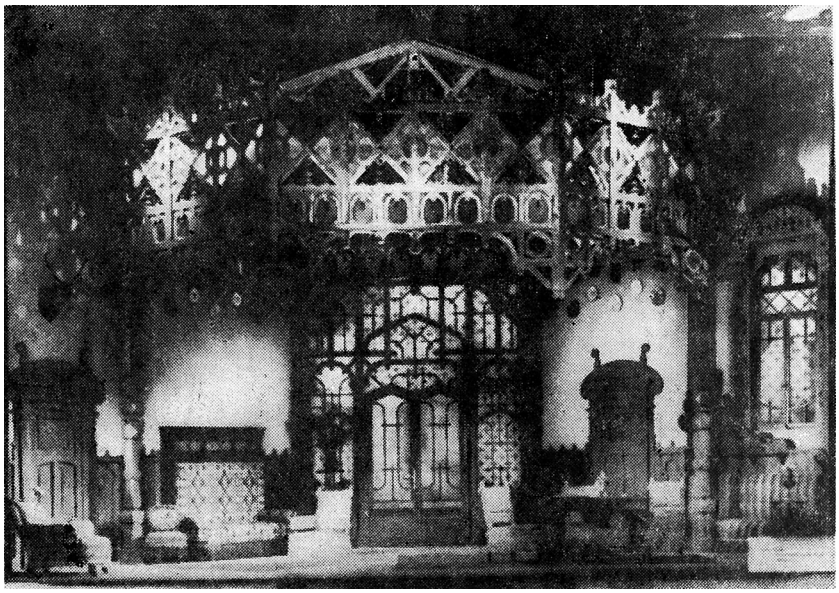
[131 (122)]

252 sursa: ***Ondine*** — piesa lui Jean Giraudoux (1939); vezi nota de la p. 119.

253 cortinetă — Cortină sau perdea secundară, care acoperă doar o parte a scenei (p. (vezi pagina 143)

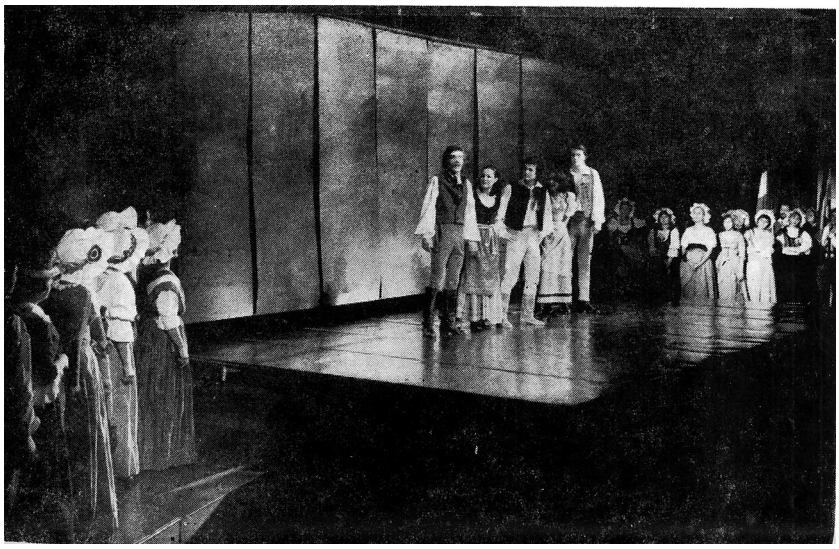
[132 (123)]

Ilustrații



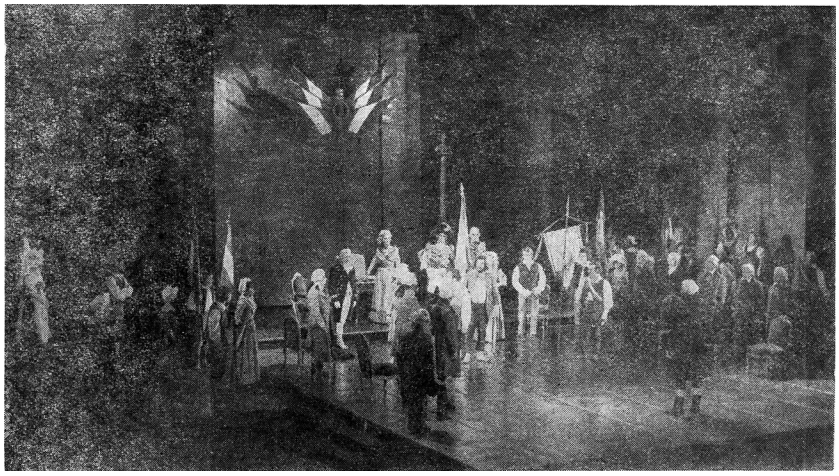
Liviu CIULEI: Decor la „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale

[133 (124)]



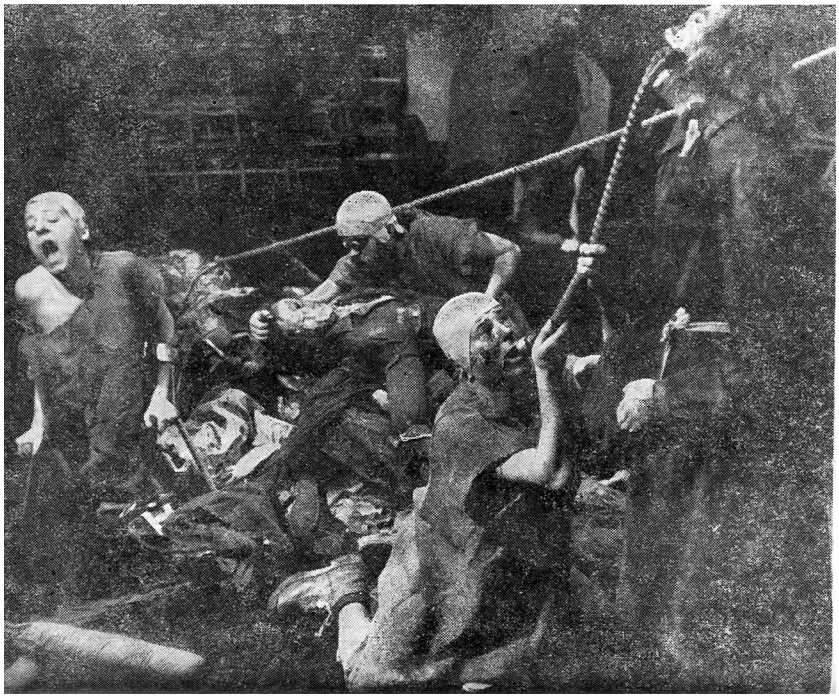
PAUL BORTNOVSCHI: Decor la „Danton” de Camil Petrescu

[134 (125)]



PAUL BORTNOVSCHI: Decor la „Danton” de Camil Petrescu

[135 (126)]



JÓZEF SZAJNA: Imagine din „Gulgutiera”



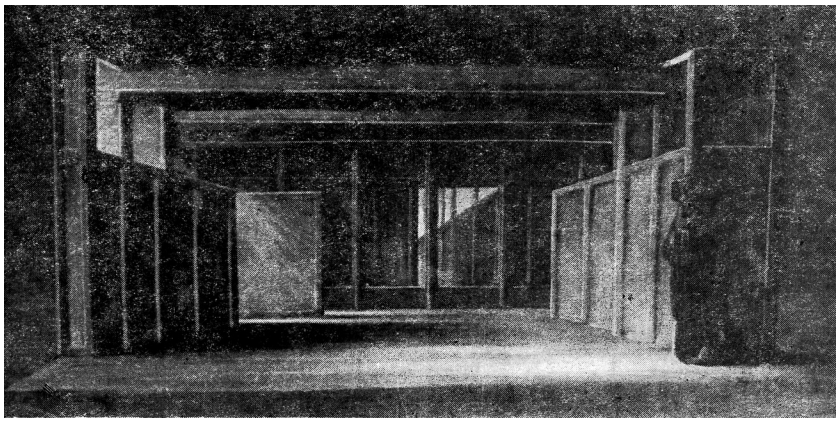
PETER BRUEGEL: „Parabola orbilor” (detaliu)

[Reproducerea este de fapt un detaliu din «Cerșetorii» (Les Mendiants), 1568, Muzeul Luvru — vezi Nota asupra ediției.]



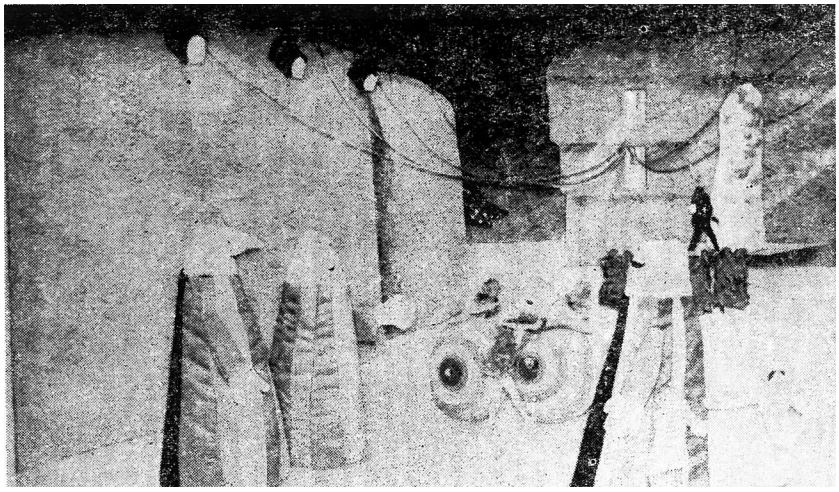
ANDRÉ ACQUART: Decor la „Bleus, blancs, rouges” de Roger Planchon

[137 (128)]



JACQUES NOËL: Decor la „Jocul de-a masacrul” de Eugen Ionescu

[138 (129)]



DENIS JEAN BOIDOT: Decor la „Les légendes de la Lozère”

[139 (132)]

Theater der Gegenstände[254]

„Wollen wir den Mechanismus verstehen, der die verschiedenen Elemente einer Aufführung zusammenfügt, die Denkprozesse, aus denen sie erwächst und jene, die aus ihr erwachsen, wollen wir also jenes ganze Bemühen um die Vermittlung hunderter von Bildern an die Perzeption des Zuschauers erfassen, so müssen wir den Weg — von der Szenographie — zur Darstellung, zur Theaterkunst der Epoche wählen."

Es ist das Bühnenbild — das als einzige materielle Spur — wenn auch manchmal rudimentär — die Imagination der Epoche, ihre Kriterien in der Auswahl und im Ausdruck der Elemente aus der Wirklichkeit sowie in ihrer Zusammenfügung in der Darstellung — bezeugt — das Bühnenbild als Dokument der Wertungen und des sozialen Denkens der Zeit.

Vernachlässigt, auf- und abgewertet, bald dem Regisseur, bald dem Schauspieler als Verdienst zugeschrieben, bleibt doch das Bühnenbild oft Ursache, immer aber erste und schärfste Folge jeder Veränderung in der Theaterkonvention.

Um eine Definierung der Szenographie sowie der Dynamik des Bühnenraumes zu ermöglichen, befaßt sich das Theater der *Gegenstände* mit dem Entwicklungsprozess des rumänischen *Bühnenbildes, das bescheiden mit Selbsterklärungen doch brillant im Schaffen ist.*

Die Erforschung der Szenographie auf polnischen und französischen Bühnen will die Einheitlichkeit der szenographischen Sprache beweisen, ihre Ausdruckskraft — trotz ihrer Wortlosigkeit, ihre Bewegung zwischen den beiden extremen Polen — das szenographische Objekt als handelnde Gestalt — und die handelnde Gestalt als szenographisches Objekt.

Monographische Skizzen großer rumänischer Bühnenbildner: Liviu Ciulei, Elena Pătrășcanu-Veakis, Paul Bortnovschi, Ion Popescu-Udriște, Dan Jitianu u.a. sollen die verschiedenen methodologischen

[140 (133)]

Prinzipien der rumänischen Szenographieschule hervorheben.

Die Analyse der Bühnenbilder zu Stücken von W. Shakespeare, Ben Jonson, Molière, Ibsen, Ion Luca Caragiale, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Bertolt Brecht, Eugen Ionescu u.a. führt zur Schlußfolgerung des Buches: Die rumänische Szenographie bis zum Jahr 1975 flieht aus der italienischen Schachtel, das Interesse wendet sich von einem „erzählerischen" Bühnenbild zur Szenographie der schauspielerischen Bewegung.

254 „Teatrul obiectelor" (germ.) — titlul cărții în rezumatul german.

The Theater of Objects[255]

”If we are eager to comprehend the assembling mechanism of the theatrical elements, the network of ideas preceding and being brought to the fore by the same performance, the whole working effort meant to give birth to hundreds of images to be perceived by the spectator, it goes without saying that the scenography is but the starting point for a performance, for the theatrical life of the respective epoch; it is the only material impression containing, even if rudimentary, the imagination of an epoch, the criteria of expression and the way of achieving the expressive within the activity of cutting up the necessary elements out of the real and that of putting them together, it is the judgment, the mental and social behaviour of that epoch.”

Sometimes ignored, deprived of capacities and values, frequently a trophy belonging to the manager’s or actor’s panoply as well, the stage scenery initiates, breathes life and is the first to undergo most violently any mutation operated within the stage convention.

For a possible defining of scenography and for the necessary ”understanding of the stage dynamics” The Theatre of Objects *has in view the intimate movement of the evolution process of the Romanian scenography, an intimacy wary in statements but rather spectacular in its results.*

The investigation process of the Polish and French stage scenery brings to the fore the homogeneity of the scenographic language and its irrepressible locution within its extremes: the scenery — both a personage and an interpreter in itself — despite its vocal muteness.

By monographically outlining the creations of several great Romanian scenographers: Liviu Ciulei, Elena Pătrășcanu-Veakis, Paul Bortnovschi, Ion Popescu-Udriște, Dan Jitianu a. o., by underlining a few methodological concepts asserted by the Romanian

[142 (135)]

school of scenography, by analyzing the stage scenery materialized in the staging of plays by W. Shakespeare, Ben Jonson, Molière, Ibsen, Ion Luca Caragiale, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Bertolt Brecht, Eugen Ionescu a. o. The Theatre of Objects *registers within the evolution of the Romanian scenography up to 1975, the escape of the theatrical performance from the Italian box towards the central scene, the mutation of interest from the narrative stage scenery towards the scenography of the actor’s movement.*

255 „Teatrul obiectelor” (engl.) — titlul cărții în rezumatul englez (în text, ortografia britanică *Theatre*).

GLOSAR DE TERMENI

Glosarul ediției de față la «Teatrul obiectelor» (Junimea, Iași, 1982) adună noțiunile de teorie a scenografiei pe care Paul Cornel Chitic le folosește sau le creează — decor, obiect scenografic, cutia italiană și scena centrală, cele trei spații ale scenei, convenția, echivalențele, obiectul-releu, metafora scenică, reteatralizarea, înscenarea, sociologia configurării, cinetismul —, termenii de meserie ai teatrului, expresiile străine și numele scenografilor, regizorilor, teoreticienilor și pictorilor din carte; noțiunile centrale au articole dezvoltate, iar glosele spun sensul pe care autorul îl dă cuvântului, cu trimiteri la paginile cărții (cifrele romane trimit la Prefață).

Autori și izvoare de referință: DMTR — Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc · Liviu Ciulei (DMTR) · Paul Bortnovschi (DMTR) · Ion Popescu-Udrișteа (DMTR) · Dan Jitianu (DMTR) .

a posteriori — Lat., „din ce vine după”: retrospectiv, pe baza experienței (p. 53, 62, 75).

accesorii — Obiectele mărunte de scenă. Pe scena centrală, „fiecare element de recuzită este un reper; fiecare ansamblu de accesorii scenografice formează o rețea de repere ale ochiului” (p. 101); la *Danton*, „accesoriile emblematice” (tricolorul, boneta frigiană, ghilotina) dau doar schema cronologică a epocii (p. 60).

Actualizarea — La autor, mai mult decât retrăirea trecutului: „reinstituirea sau instituționalizarea unui fapt”, împrejmuirea conflictului cu conotații care definesc o atitudine față de el, prin schimbarea sistemului de referință extraestetic; exemplul e prăbușirea decorului lui Bortnovschi în *Regele moare* (p. 52–53).

ad majorem Dei gloriam — Lat., „spre mai marea slavă a lui Dumnezeu”, deviza iezuiților; Szajna o răstoarnă: „pentru cea mai mare glorie a omului” (p. 90).

alienarea — Înstrăinarea (termen hegelian și marxist): la *Regele moare*, „efectul ultim” al decorului — personajul se crede posesorul tuturor lucrurilor văzute (p. 46).

André Acquart — André Acquart (1922–2016) — scenograf francez; în dispozitivul lui pentru *Bleus, blancs, rouges* de Roger Planchon autorul bănuiește procedeul „supradimensionării” personajelor (p. 97; planșa de la p. 127).

André Barsacq — André Barsacq (1909–1973) — scenograf și regizor francez de origine rusă, directorul Théâtre de l’Atelier; decorul lui la *Au bal des chiens* de Remo Forlani, calchiat după Lorenzo Lotto și Paolo Uccello, e pentru autor semnul unei „crize” a scenei italiene (p. 94–95).

antropomorfizare — Atribuirea unei forme sau a unor însușiri omenești obiectelor sau spațiului; la Szajna, personajele îmbrăcate în „harnașamente” sunt „mijloace de antropomorfizare a spațiului scenografic”, ca la Bosch (p. 87, 92).

aparté-uri — Fr. *aparté*, „deoparte”: replicile pe care un personaj le spune publicului și pe care celelalte, prin convenție, nu le aud (p. 84).

Association française d’action artistique — Organism al statului francez pentru difuzarea culturii franceze în străinătate (1922–2006), care a patronat expoziția de scenografie franceză din 1974 (p. 93).

basorelief — Sculptură în relief scăzut pe un fond plan. Autorul compară decorul pictural al anilor ’50–’60 cu un „basorelief pictural” în fața căruia „glisează” jocul actorilor (p. 27); metafora scenică e tranziția de la mijloacele picturii și ale basoreliefului la cele cinetice (p. 20). La p. 121, basorelieful lui Rude de pe Arcul de Triumf.

Baudrillard — Jean Baudrillard (1929–2007) — sociolog și filosof francez; citat din *La Société de consommation* (1970) despre obiectele oferite numai într-un „context de obiecte” (p. 79).

Ben Jonson — Ben Jonson (1572–1637) — dramaturg englez, contemporanul lui Shakespeare; *Volpone* (1606) e analizat la p. 71–75.

Botticelli — Sandro Botticelli (c. 1445–1510) — pictor florentin; personajele din *Cum vă place* al lui Ciulei erau „prezențe botticelliene” (p. 21).

Brecht — Bertolt Brecht (1898–1956) — dramaturg și teoretician german al teatrului epic; decorul de la *Un om = un om* (*Dispariția lui Galy Gay*) e analizat la p. 78–81.

Bruegel — Pieter Bruegel cel Bătrân (c. 1525–1569) — pictor flamand; emblemele lui satirice (p. 78) și sursă a lui Szajna (p. 86); planșa de la p. 127.

bufonadă — Comic îngroșat, de bufon; la autor, momentul în care jocul mimului e întrerupt de o „prezență imaginară” (p. 107).

butaforie — Obiectele de scenă fabricate din materiale ieftine care imită lucruri reale (cuvântul vine prin rusă din it. *buttafuori*). Autorul o numără printre părțile decorului (p. VII, 62) și vorbește de „dantelării butaforice” (p. 27) și de „belșugul de butaforie” al lui Szajna (p. 88).

Camil Petrescu — Camil Petrescu (1894–1957) — prozator și dramaturg; drama lui *Danton*, montată la Teatrul Național cu decorul lui Paul Bortnovschi, e analizată la p. 55–64 și 121.

Canaletto — Canaletto (Giovanni Antonio Canal, 1697–1768) — pictor venețian de vedute arhitecturale (p. 95).

Caragiale — Ion Luca Caragiale (1852–1912); decorurile analizate: *O scrisoare pierdută* (Ciulei, p. 29–34) și *O noapte furtunoasă* (Teatrul de Comedie, p. 75–78).

cele trei spații — Instrumentul analitic propriu al autorului, expus în subcapitolul „Cele trei spații ale scenei” (p. 40–41) și reluat în polemica cu Florian Potra (p. 63): „existența a trei spații care coexistă, în perimetrul aceluiași podium, aceleiași scene: SPAȚIUL FIZIC, SPAȚIUL INTENȚIONAL, SPAȚIUL CONSTITUIT”. Distincția nu e „un act arbitrar, ci întotdeauna un demers metodologic”; ordinea în care spectatorul percepe cele trei spații poate fi alta decât cea a definiției (p. 41, 44). Împreună, ele „se definesc, generic, drept spațiu de semnificare” (p. 63).

Spațiul fizic e „cel real, lungimea, lățimea, înălțimea scenei”; el le conține pe celelalte două „prin mijlocirea scenografiei sau — în absența decorului — datorită convențiilor teatrului” (p. 40). Cea mai simplă descriere a lui e „perimetrul de scenă străbătut de actori” (p. 45). Tipul de scenă — italiană sau centrală — „este în primul rând tip de spațiu fizic”; abia decorul, convențiile reprezentării, jocul și textul „fac să existe celelalte două spații” (p. 63). Pe scena centrală „spațiul fizic, distanțele în timp și de loc sunt suprimate” (p. 99).

Spațiul intențional e „spațiul imaginarului realizat, obiectivizat în pereți, mobilier etc.”: scenograful imaginează și realizează material reprezentări ale semnificațiilor, valorilor și asocierilor de idei despre o epocă; „totodată, același spațiu intențional este spațiul perceput vizual de spectator”, în care publicul își regăsește propriile imaginări (p. 40–41). Numele vine de la intenționalitatea după care scenograful alege, construiește sau inventează orice obiect (p. 49–50); la *Poveste de iarnă*, spațiul intențional „este realizat cu participarea spectatorului” (p. 45).

Spațiul constituit e „rezultanta finală a tandemului spectacol–decor”: decorul nu rămâne la final obiectul văzut la ridicarea cortinei, ci „se încarcă de prezențele

personajelor, se modifică odată cu derularea și culminarea conflictului", poate deveni personaj, motivație sau rezultat al conflictului. „Spațiul constituit este certificarea decorului ca spațiu ideologic al reprezentației" (p. 41). Exemplele: la *Poveste de iarnă* decorul în ansamblu e de la început spațiu constituit (p. 44); la *Regele moare*, colajul de clișee se prăbușește și spațiul constituit ajunge să fie chiar spațiul fizic al scenei, cu zidăria la vedere (p. 48); la *Un om = un om*, decorul e un spațiu constituit care nu se schimbă, ci îl schimbă pe Galy Gay (p. 81).

Excepția notată de autor e spectacolul cu măști: masca, „un decor condensat, redus la suprafața feței interpretului", nu cere un spațiu fizic fix, astfel că acolo coexistă numai spațiul intențional și cel constituit (p. 41). Triada pare construită după distincția fenomenologică dintre obiectul real, actul intențional și obiectul constituit al conștiinței, adaptată la scenă; autorul nu își numește sursa.

cineramare — Termen al autorului, după *Cinerama* (procedeul american de proiecție panoramică pe ecran curb, 1952): perindarea „peisajelor" scenografice pe o schelă fixă, procedeul Elenei Pătrășcanu-Veakis preluat de elevele ei (p. 119).

cinetism — Din gr. *kinēsis*, „mișcare"; în artele plastice ale anilor '50–'60, „arta cinetică" e arta obiectelor care se mișcă sau par să se miște. În scenografie, cinetismul decorului e transformarea lui la vedere: panouri care glisează, podiumuri care se cuplează, scena turnantă, schimbările de lumină. Autorul îl numără printre câștigurile comune ale artei universale („cinetismul decorului", p. 16) și îl definește larg: intenționalitatea scenografului dictează schimbarea decorului, mutarea obiectelor, a luminilor — „deci cinetismul decorului" (p. 50).

Sensul propriu al autorului se formează la *Cum vă place* al lui Ciulei: personajele erau „prezențe botticelliene", dar regizorul-scenograf a „tradus" încremenirea de poză a picturii în comportament curent al epocii. „*Cinetismul* este operația de reconvertire a unei imagini — picturale, de exemplu — în acea realitate care a generat imaginea" (p. 21–22). Abia prin cinetism „se poate vorbi de «decor funcțional»", iar metafora scenică e etapa de tranziție de la mijloacele picturii la cele „cinematice" (p. 20).

Exemplele cărții: „subtilul cinetism al relației decor–Beranger" în *Regele moare* (p. 47); decorul pentru *Danton*, „mecanism de cinetizare a stărilor" (p. 58); *Plicul*, unde „spectacolul acestui cinetism, privit ca un film fără bandă sonoră", schimbă raportul dintre personaj și loc (p. 82–83); spectacolele lui Szajna, „cinetisme ale vizibilului și discursuri ale inteligibilului" (p. 85). La *Volpone*, autorul numește **scenogramă** „suita de momente scenografice [...] în care obiectele au fost mișcate ori s-au aflat în mișcare" și care compune o „procesiune de imagini" (p. 72–73).

Pentru că acest cinetism dispare odată cu spectacolul, autorul a cerut televiziunii câțiva metri de peliculă pentru fiecare mare spectacol, nu ca să filmeze reprezentația, ci „momentele de cinetism ale decorului" (p. 112).

commedia dell'arte — Teatrul profesionist italian al secolelor XVI–XVIII: trupe ambulante, măști fixe, improvizație pe un scenariu, scene portabile; amintit pentru „virtuozitățile scenei ambulante" (p. 45).

convenția teatrală — Ansamblul regulilor nescrise, acceptate deopotrivă de sală și de scenă, prin care spectatorul primește ca lume ceea ce știe că e joc: un panou pentru un oraș, câțiva pași pentru o călătorie, timpul comprimat, aparteurile neauzite de celelalte personaje. Dicționarele de teatru o definesc drept contractul care face posibilă reprezentația (Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, art. «Convention»). Cartea pornește de la „întreita convenție fundamentală: teatrul necesită cel puțin un actor, un spectator și un spațiu de joc" (p. X).

Autorul o definește, la scena centrală, drept „esența operatorie” a reprezentării: „*sumă de date acceptate (abstracțiile)* de spectator, *nivel ontologic* al teatrului ca artă” (p. 3); la teatrul pentru copii, deosebește convenția ca „premisă ontologică a artei teatrale” de convenția ca dat preexistent, „mecanism de gândire adultă”, pe care copilul îl poate simți ca „făcătură” (p. 113–114). Ciulei a arătat în *Cum vă place* că „orice moment al vieții sociale este marcat și exprimat prin convenții”: „totul vorbește despre realitate, despre viață, însă realitatea, viața, ne apare mijlocită prin convenție” (p. 21).

La Elena Pătrășcanu-Veakis autorul descrie straturile convenției: un decor conține semne și „consensuri, conveniri” (p. 35); la *Acul cumetrei Gurton*, exteriorul satului adus în scenă e o convenție „globală, autoritară”; la *Avarul*, interiorul obținut prin deschiderea porții unei case e „convenția în convenție”, iar „abia această a doua convenție statutează obiectele din scenă drept decor” (p. 37); procedeul echivalențelor oferă publicului „*convenția, consensul* asupra spațiului și nu descrierea lui” (p. 38). Obiectul-releu instaurează convenția „schimbării de tablou” (p. 83–84).

Istoric, cartea urmărește criza unei convenții: cutia italiană presupune un „ansamblu imuabil de convenții teatrale” (p. 25), pe care decorurile lui Bortnovschi și Ciulei îl fisurează; prăbușirea decorului în *Regele moare* e „triumful necesității unei noi convenții teatrale” (p. 47) și o „destrămare a iluziei și convenției teatrale” (p. 49); scena centrală impune „noile convenții scenice” (p. 23) și o „extensie a convenției” elisabetane (p. 101); happeningul înlătură „convenția îmburghezită” (p. 96). Rezumatul german formulează teza: scenografia e întotdeauna prima și cea mai acută urmare a oricărei schimbări în convenția teatrală (p. 132).

cortinetă — Cortină sau perdea secundară, care acoperă doar o parte a scenei (p. 121).

costum — Pentru autor, o formă a spațiului de joc: „spațiul de joc contractat în jurul actorului până la momentul mulării sale pe trupul fizic al interpretului”, adică un spațiu „care joacă” (p. 6–7). Exemplul e hlamida roșie din *Richard al II-lea* al lui Jean Vilar (p. 7); la *Volpone*, dreptul la un costum echivalează cu o „instituire socială” (p. 73).

culisele — Spațiile laterale ale scenei, ascunse publicului. Pentru autor, „locul imaginației”, unde se ascunde „timpul neparcurs în mod public — trecutul” personajului; scena centrală le suprimă (p. 98).

cutia italiană — „Scena italiană” (fr. *scène à l’italienne*) e scena cu ramă (portal), închisă pe trei laturi și deschisă spre sală pe a patra, separată de public prin rampă și cortină, făcută pentru decorul iluzionist în perspectivă centrală. S-a format în Italia secolelor XVI–XVII (decorurile în perspectivă ale lui Serlio, Teatro Olimpico din Vicenza, 1585, Teatro Farnese din Parma, cu arcul de scenă, 1618–1628), a cucerit Europa odată cu opera și a rămas până în secolul XX modelul clădirii de teatru. „Cutia italiană” e numele critic al acestui volum cubic; autorul îi spune și, după o formulă „poetizată (dar în nici un caz impropriu)”, „cutie cu iluzii” (p. 100).

Pentru autor, scena italiană nu e neutră: ea „ambiționează să înglobeze, să poată reprezenta oricare alt spațiu” (p. 35), dar decorul ei e „un nivel de conotații apriorice conflictului”, o „predestinare” a gesturilor actorului; „Scena italiană și-a jucat marea carte a reificării actorului” și a îngăduit „o îmburghezire a viziunii despre realitate” (p. 48, 96). Pe ea, „mișcările actorului se grupează în jurul unor obiecte diferențiate (masă, scaun, ușă etc.)”, fără de care gesturile n-au sens (p. 63, 104). Utilajul ei — scena turnantă (folosită la *Avarul*, p. 37, și la *Volpone*, unde rotește „cutia” centrală, p. 74), fundalul pictat, perdelele, draperiile — ține de un „inventar” comun, fără semn ideologic propriu (p. 13, 16).

Înaintea ei a existat scena „pre-italiană” — podiumuri improvizate, piețe publice, mașinării la vedere —, pe care actorul sugera distanța parcurgând-o și mimând-o; scena italiană a fost adoptată încet, „drept nouă convenție”, și apelează la „procedee mimetice ale deplasării”, iar scena centrală redescoperă că spațiul e „locul comun al mișcării” (p. 103–104).

Tema capitolelor I–III e „fuga din cutia italiană” (titlul subcapitolului de la p. 44): proscenium-ul prelungit al lui Ciulei la *Cum vă place* produce o „ruptură”, „renunțarea la teatrul iluziei scenice — la cutia italiană” (p. 22); dulapul-palat al lui Bortnovschi clatină încrederea în ea (p. 45); prăbușirea colajului în *Regele moare* „conceptualizează” „criza scenei de tip italian” (p. 48–49); Decorul Unic de la *Macbeth* e „înfrângerea dominației «cutiei italiene»” (p. 25); la *Danton*, practicabilul înaintat spre public „distruge convenția spațiului cubic” (p. 56). Decorurile franceze din 1974 arată și ele „conștiința unei crize” (p. 94–97). Concluzia, din rezumatele cărții: scenografia românească până în 1975 „fuge din cutia italiană” spre scena centrală (p. 133, 135). Autorul precizează însă că cele două direcții nu se exclud: aceiași scenografi lucrează pentru amândouă (p. 27).

Dan Jitianu — Dan Jitianu (1940–1994) — scenograf, arhitect și profesor; după autor, scena centrală devine realitate prin decorul lui la *Cazul Oppenheimer* (p. 23); decorul lui „fabulator” la *Volpone* e analizat la p. 71–75.

David Esrig — David Esrig (n. 1935) — regizor; *Nepotul lui Rameau* (Teatrul Bulandra, 1968), cu decorul lui Ion Popescu-Udrișteː e pentru autor o capodoperă, „spectacolul unei viziuni regizorale datorate scenografiei” (p. 18).

de facto — Lat., „de fapt”, în realitate (p. 58).

decor — Din fr. *décor* (de la *décorer*, lat. *decorare*, „a împodobi”): ansamblul elementelor materiale care închipuie locul acțiunii — panouri, construcții, practicabile, mobilier, fundaluri, obiecte. Cartea pornește chiar de la nedumerirea pe care o trezește un decor scos din spectacol, într-o expoziție sau în depozitul unui teatru: „ce este un decor? Obiect de artă? Piesă tehnică? Subansamblu necesar montării unui spectacol?” (p. V, VIII).

Răspunsul autorului e că decorul nu e „suma obiectelor” de pe scenă: scândura goală pe care un personaj nu-și găsește locul e tot decor, iar o stradă blocată pentru un spectacol „nu mai este stradă, ea devine spațiu scenografic, decor”, „câmp al perceputului și al imaginarului” (p. X). Primul capitol încheie argumentația cu definiția: *„decorul este un obiect figurativ; prin el spectatorul și societatea sa au putința de a desluși relațiile dintre domeniile perceputului, ale realului și imaginarului. Decorul este un spațiu politic, el este un obiect de utilitate ideologică”* (p. 8). Termenii „obiect figurativ”, „perceput”, „imaginar” vin din sociologia artei a lui Pierre Francastel.

Decorul e „reperul inițial, lesne codificabil, relativ fix (cadrul scenei)”, la care spectatorul raportează mereu cuvântul, gestul, lumina (p. 6); e „contextul spectacolului și, implicit, și al textului”, nu simbolul textului (p. 29), „mulțimea de obiecte asociatoare și socializante prin care textul izbutește să aparțină momentului când este dat în reprezentație” (p. 30). De aceea decorul e perisabil ca spectacolul însuși (p. 31): „nu există un decor universal care să traverseze istoria” (p. 51–52), fiecare epocă cere „alte decoruri ale aceluiași text”.

Cartea trece în revistă o tipologie: decorul ilustrativ al anilor ’50, „decorul-iluzie” care trebuia să funcționeze „trompe l’oeil” (p. 13); decorul pictat și cel „pictural”, construit în volum (p. 27); decorul de reconstituire și cel narativ (p. 31–34); decorul funcțional, a cărui funcționalitate „este dată de gradul de emergență a întregului ansamblu spre o nouă înțelegere a textului” (p. 25); decorul „fabulator” de la *Volpone*

(p. 72); „decorul unic” al lui Ciulei (p. 24); pe scena centrală, decorul se reduce la recuzită (p. 100). În decor, autorul deosebește apoi obiectul scenografic de simpla recuzită (p. 65–71).

decor fabulator — Numele dat de autor decorului lui Dan Jitianu la *Volpone* (Teatrul de Comedie): o compoziție „pur imaginară”, asamblată din detalii iconografice culese de pe o arie de peste două sute de ani, care pare reconstituire arhivistică și e de fapt invenție (p. 72).

decor funcțional — Decorul care nu ilustrează, ci lucrează în spectacol. Autorul îl socotește posibil abia odată cu cinetismul lui Ciulei din *Cum vă place* (p. 20) și îl definește la decorul pentru *Macbeth*: „Funcționalitatea unui decor este dată de gradul de emergență a întregului ansamblu spre o nouă înțelegere a textului” (p. 25); un decor e funcțional dacă „izbutește să facă înțeles dintr-o dată ceea ce nu poate fi *adăugat* unui text” (p. 7–8).

decor modal — Termen al autorului pentru costum, socotit o formă particulară a decorului, „decor mobil, la purtător” (p. 6, 34).

decorator — Numele vechi al scenografului, din vremea decorului pictat; problemele acestor „decoratori” țineau de pictură și de psihologia percepției, nu de reprezentația teatrală (p. 19–20).

Decorul Unic — „Spațiul unic pentru teatrul lui Shakespeare” al lui Liviu Ciulei (Teatrul Bulandra): o mașinărie de bârne, scripeți și planuri rabatabile instalată în cutia scenei, folosită într-un singur spectacol, *Macbeth* (1968 după teatrografia lui Ciulei; autorul scrie 1969). Pentru autor, „cel mai complex «obiect scenografic»” văzut de el și „înfrângerea dominației «cutiei italiene»” (p. 24–25, 42); regretă că niciun alt regizor n-a montat Shakespeare în el (p. 112).

deja vu — Fr. *déjà vu*, „deja văzut” (p. 85).

Denis Jean Boidot — Scenograf francez, autorul personajelor uriașe ale spectacolului de stradă *Les légendes de la Lozère* (festivalul de la La Canourgue) (p. 97; planșa de la p. 129).

dessous — Fr., „lenjerie de corp” (p. 77).

Deus ex machina — Lat., „zeul din mașinărie”: zeul coborât pe scenă cu o macara în teatrul antic, deci deznodământul adus din afara acțiunii (p. 75). La p. 24 autorul răstoarnă formula — „machina ex deus” —, mașinăria care ține loc de zeu în *Macbeth* al lui Ciulei.

diableries — Fr., „drăcii”: scenele cu diavoli din misterele medievale și, prin extensie, închipuirile fantastice ale iadului, reînviate în *Dante* al lui Szajna (p. 90).

Dimitrie Sbierea — Autorul costumelor la *Volpone* (Teatrul de Comedie), alături de decorul lui Dan Jitianu (p. 71).

Dinu Cernescu — Dinu Cernescu (1935–2024) — regizor, legat de Teatrul „C. I. Nottara”; în *Hamlet* (1974) prințul e „unealta lui Fortinbras” (p. 67–69).

divertismentului — La autor, „teoria divertismentului”: spectacolul care arată „diversitatea figurărilor unei aceleiași idei”, fără alternativă de sens; în acest înțeles, spectacolele „doctrinale” ale lui Szajna sunt „divertismente” (p. 89–91).

d’après — Fr. „după”: lucrare făcută după opera altuia; opera lui Szajna e „un fenomen «d’après»: refacerea unui traiect în care se respectă parcursul, nu și sensul” (p. 88).

echivalențe — Procedeu scenografic descris de autor în subcapitolul „Între convenția echivalențelor și socializarea emoției”, la decorurile Elenei Pătrășcanu-Veakis (p. 34–38). Punctul de plecare e o analogie: cadrul scenei italiene e ca rama unei reproduceri-

detaliu, care poate face dintr-un fragment o imagine autonomă; scenograful care reconstituie o epocă preia iconografia ei „tocmai pentru că ea este echivalentă din punct de vedere cultural, cu epoca” (p. 34–35). Podiumul nu poate fi lumea, ci doar „rezumarea ei: o rezumare-reducere cantitativă, o rezumare-abstragere până la semnificații” (p. 35).

Definiția e dată la decorul pentru *Croitorii cei mari din Valahia*, unde interiorul și exteriorul sunt sugerate simultan: un gard funcționează și ca perete despărțitor, două trunchiuri de copac pot fi și coloane, doi pereți străpunși de ferestre pot ascunde și câmpii, și interioare. *„Fiecare element satisface două presupuneri: în ansamblu și separat elementele din scenă sunt echivalente a două sau mai multe elemente din real.* Fiecare obiect poate fi folosit multiplu în acțiune — el este un instrument al acțiunii și nu reprezentarea unui detaliu din concret.” Ce oferă publicului această tehnică e *„convenția, consensul* asupra spațiului și nu descrierea lui” (p. 38).

În *Avarul* și *Acul cumetrei Gurton*, elementele de decor nu sunt semnele realității personajului, ci „elemente de vizualizare a unei mentalități”, care „se semnifică pe sine drept conveniri, convenții”: spectatorului i se dă „ceea ce este comun între lumea textului și lumea sa și nu ceea ce deosebește cele două lumi” (p. 36). Cealaltă tehnică a scenografei, opusă, e „enunțul social”: interioare minuțioase, „descrieri ale unor mentalități”, care duc la înscenare (p. 38–40).

Termenul revine la *Danton*, unde scenografia trebuia să realizeze „suita de echivalențe, de analogii, de asocieri și învecinări între conflict și senzațiile, sentimentele martorilor-spectatori” (p. 58), și la criza scenei italiene, ale cărei „echivalențe de conotație prestabilită” sunt răsturnate de supradimensionarea personajelor (p. 97).

eclogale — De la eclogă, poemul pastoral dialogat: aici, texte idilice, encomiastice, în care decorul e doar „redundanță vizuală” a replicilor (p. 101).

Elena Pătrășcanu-Veakis — Elena Pătrășcanu-Veakis (1914–2000) — scenografă, cofondatoare a Teatrului „Țăndărică”, profesoară de scenografie la Institutul „Nicolae Grigorescu”, autoare a peste o sută de decoruri, toate pentru scena italiană. Autorul descrie la ea procedeul echivalențelor și „enunțul social” (p. 34–40) și îi analizează promoția 1974 (p. 119–121).

Elenei Simirad-Munteanu — Elena Simirad-Munteanu — scenografă a Teatrului „Ion Creangă”, autoarea decorului la *Șapte povești de Andersen* (p. 116).

emblemă — vezi *obiect-releu*.

en rond — vezi *scena centrală*.

entimema — Gr. *enthymēma*: la Aristotel, silogismul retoricii, construit pe premise verosimile (p. 11).

Erwin Panofsky — Erwin Panofsky (1892–1968) — istoric de artă german, întemeietorul iconologiei; citat, alături de Francastel, pentru ideea că fiecare epocă se „ilustrează” prin preluări din trecut (p. 34).

estetica reprezentării — Teatrul care își arată și își asumă caracterul de joc și de convenție (p. 3); opusă de Mihai Nadin și de autor „esteticii trăirii” (p. 19).

estetica trăirii — Teatrul identificării, al iluziei psihologice, de tradiție stanislavskiană; scena centrală ar permite, după autor, o „revenire dialectică” spre ea, păstrând din reprezentare doar convenția (p. 3, 19).

Eugen Ionescu — Eugen Ionescu (Eugène Ionesco, 1909–1994) — dramaturg francez de origine română; *Regele moare* (decor Bortnovschi, p. 45–54) și *Jeux de massacre* (decor Jacques Noël, p. 95).

Eugen Schileru — Eugen Schileru (1916–1968) — critic și teoretician de artă, profesor de istoria artei la Institutul de Arte Plastice, la ale cărui „prelegeri peripatetice” a fost autorul (p. 6); citat despre culoare și scenografie (p. 3, 7).

fin de siècle — Fr., „sfârșit de veac”: gustul și moda anilor 1890–1900 (p. 66).

Florian Potra — Critic de film și de teatru, care a criticat în revista *Teatrul* (nr. 5/1975) analiza autorului la *Danton*; răspunsul autorului, despre „spațiul teatral” și „matricea dramei”, la p. 61–64.

Florica Mălureanu — Florica Mălureanu (n. 1938) — scenografă; decorurile ei la *Iona* și *Regele Lear* (scenă italiană), *Năpasta* și *Elisabeta I* (scenă centrală) sunt pentru autor „scenografia mișcării actorului”, prin procedeul topologic (p. 102–107).

fosei de orchestră — Fosa de orchestră: groapa dintre scenă și primul rând de spectatori, unde stă orchestra; autorul notează că deosebirea dintre scena „în rotund” și cea italiană „nu e dată numai de lipsa fosei de orchestră” (p. 63).

fundalul pictat — Pânza din fundul scenei, pictată iluzionist („cortina de fundal”). În primul deceniu postbelic, regizorii își compuneau imaginile după legile picturii, în fața lui; eșecul metaforei scenice a dus „la dispariția decorului pictat” (p. 13, 19–20).

Gott mit uns — Germ., „Dumnezeu e cu noi”: deviza de pe catarama centurii soldaților germani din cele două războaie mondiale (p. 90).

Grădina Icoanei — Prin metonimie, sala Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” din București (lângă Grădina Icoanei), în care Liviu Ciulei a construit o scenă centrală (p. 23).

happeningul — *Happening* (engl., „întâmplare”): spectacol-eveniment fără text fix și fără scenă, cu participarea publicului (Allan Kaprow, 1959). Pentru autor, el „a înlăturat convenția îmburghezită” a scenei italiene (p. 96).

Helfrid Foron — Mim văzut de autor într-un spectacol de o zi la București; recomandat de Jean-Louis Barrault drept „un poète musclé” (p. 107–108).

Helmut Stürmer — Helmut Stürmer (n. 1942, Timișoara) — scenograf, elev al lui Paul Bortnovschi, activ din 1977 în Germania. Decorul lui la *Hamlet* (Teatrul Nottara, 1974): sala-scenă ca închisoare și tronul care devine pe rând catafalc, masă și alcov (p. 48, 67–71).

Hieronymus Bosch — Hieronymus Bosch (c. 1450–1516) — pictor neerlandez al viziunilor fantastice ale iadului; sursa, alături de Bruegel, a imagisticii lui Szajna (p. 86, 92).

Horea Popescu — Horea Popescu (1926–2010) — regizor, autorul spectacolului *Danton* de la Teatrul Național (1974), cu decorul lui Paul Bortnovschi (p. 64).

Hélène Parmelin — Hélène Parmelin (1915–1998) — scriitoare și critic de artă franceză; de la ea, prin Schileru, formula „Regizorul imaginează dar încă nu vede” (p. 3, 18).

imediatețe — Prima caracteristică a scenei centrale, „o geografie a imediateței”: totul se petrece la prezent, sub ochii publicului (p. 99, 101).

înscenare — În limba curentă, „a înscena” înseamnă a pune în scenă și, figurat, a aranja o situație falsă ca să pară adevărată (DEX). Autorul folosește cuvântul cu amândouă sensurile, pentru decorul care nu doar arată, ci dirijează percepția spectatorului.

La Elena Pătrășcanu-Veakis, decorurile de interior pentru *Hedda Gabler* și *Dulcea pasăre a tinereții* sunt „descrieri minuțioase ale unor *mentalități*”, care se adresează experienței fiecărui spectator; spectatorul nu poate vedea în ele altceva decât ce crede

că este: „Tiparul înțelegerii noastre își află reflectarea în această tehnică scenografică; decorurile sunt înscenări. Înscenări ale emoționalului” (p. 39). Ele rămân „un spațiu al fascinațiilor”, iar „distanțarea critică [...] este apanajul altei epoci” (p. 40).

În recenzia promoției 1974 a secției de scenografie, „decorurile sunt înscenări” e trăsătura preluată de cele trei absolvente de la profesoara lor (p. 120), iar autorul deosebește trei feluri: **înscenarea prin contagiune** (Cristina Păunescu, *Ondine*): elemente neutre, alăturate din respect pentru convenția teatrală, emoția venind din lumină, care „înlesnește imaginației adăugirea la decor a narației din text”; **înscenarea prin conformitate** (Gabriela Ricșan, *Danton*): reconstituire monumentală, prin obiecte simbolice și alegorice, potrivită mentalității spectatorului — „un decor prin definiție teatral”; **înscenarea iluziei** (Dorina-Elena Șortan, *Don Quijote*): alternanța dintre realitate și lumea transfigurată de imaginație, cu decoruri care se perindă și costume cu două identități (p. 120–121).

Toate țintesc aceeași „dirijare a psihologiei spectatorului”: iluzia realității unui conflict, a veridicității unui spațiu social sau a perindării unui cadru real cu unul deformat de imaginație (p. 121). La *Plicul*, autorul vorbește de „procedee de înscenare” simple și accesibile care sporesc capacitatea asociativă a publicului (p. 84); la Szajna, de „inscenările” încărcate de accesorii medievale (p. 89).

Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” — Școala superioară de arte plastice din București (numele ei între 1950 și 1990; azi Universitatea Națională de Arte), cu secție de scenografie (p. 118).

insul social — Expresia autorului pentru omul ca membru al societății: spectatorul e „înainte de toate ins social” (p. VIII–IX); pe scena italiană, personajul-actor e „echivalent al insului social” supus ierarhiei (p. 48, 96).

Ion Popescu-Udrișteа — Ion Popescu-Udriște (n. 1929) — pictor și scenograf, elev al lui Toni Gheorghiu, scenograf statornic al Teatrului de Comedie. Decorul lui la *Nepotul lui Rameau* (oglinzile glisante) e „unicul caz de scenografie aptă să genereze o viziune regizorală” (p. 18); sfera de sârmă de la *Capul de rățoi* anunță scena centrală (p. 23); podiumurile mobile de la *Plicul*, la p. 82–84.

Ion Sava — Regizor și teoretician de teatru (m. 1947), autorul celebrului *Macbeth* cu măști de la Teatrul Național (1946) (p. 8).

Jacques Noël — Jacques Noël (1924–2004) — pictor și scenograf francez, decoratorul celor mai multe piese ale lui Eugen Ionescu; decorul lui la *Jeux de massacre* e „indiferent” față de text (p. 95; planșa de la p. 128).

Jan Kott — Jan Kott (1914–2001) — critic polonez, autorul cărții *Shakespeare, contemporanul nostru* (1961), care citește dramele lui Shakespeare ca „Mare Mecanism” al puterii; ea „putea fi scrisă în România” pornind de la decorul lui Ciulei la *Macbeth* (p. 24).

Jean Duvignaud — Jean Duvignaud (1921–2007) — sociolog și critic de teatru francez (*Sociologie du théâtre*, 1965), citat prin Schileru despre *Richard al II-lea* al lui Vilar (p. 7).

Jean Vilar — Jean Vilar (1912–1971) — actor și regizor francez, întemeietorul Festivalului de la Avignon și directorul Théâtre National Populaire; în *Richard al II-lea*, hlamida roșie a regelui „făcea posibilă suprimarea oricărui decor” (p. 7–8, 17, 53).

Jean-Louis Barrault — Jean-Louis Barrault (1910–1994) — actor, mim și regizor francez; amintit printre cei care au întors teatrul spre convențiile teatrului popular (p. 53) și ca autor al scrisorii despre mimul Foron (p. 108).

Józef Szajna — Józef Szajna (1922–2008) — scenograf, regizor și pictor polonez, supraviețuitor al lagărelor Auschwitz și Buchenwald, directorul Teatrului Studio din Varșovia; spectacolele lui (*Dante*, *Replika*, *Witkacy*, *Gulgutiera*) sunt „cinetisme ale vizibilului”, cu utilajul figurativ luat din Bosch și Bruegel (p. 85–93; planșa de la p. 126). În text și „Jozef Szajna”.

Kabuki — Teatru popular japonez apărut la începutul secolului al XVII-lea, cu dans, cânt, machiaj stilizat și costume fastuoase; autorul îl pomenește alături de Nô, teatrul liric japonez cu măști din secolul al XIV-lea, ca exemplu de spectacol pe care un european nu-l poate „citi” (p. 4).

Kernodle — George R. Kernodle (1907–1988) — istoric american al teatrului, autorul cărții *From Art to Theatre* (1944); de la el vine expresia „devize fundamentale” ale unui tip de scenă (p. 101).

Kipphardt — Heinar Kipphardt (1922–1982) — dramaturg german, autorul piesei documentare *Cazul Oppenheimer* (1964), primul decor românesc pentru scena centrală (p. 23).

Liviu Ciulei — Liviu Ciulei (1923–2011) — arhitect, scenograf, regizor și actor, director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” (1963–1972). Pentru autor, scenograful-regizor prin excelență: *Cum vă place* (1961) e „punctul de fundamentală cotitură” (p. 5, 21–22), Decorul Unic de la *Macbeth* învinge cutia italiană (p. 24–25), chioșcul din *O scrisoare pierdută* (1972) e analizat la p. 29–34 (planșa de la p. 123); a construit în sala din Grădina Icoanei o scenă centrală (p. 23).

Liviu Rebreanu — Liviu Rebreanu (1885–1944) — romancier; comedia lui *Plicul* (1923), „rescrisă” prin scenografia lui Ion Popescu-Udrișteș, e analizată la p. 81–84.

Lorenzo Lotto — Lorenzo Lotto (c. 1480–1556/1557) — pictor venețian; un carton al lui (*David și Goliat*) e preluat în decorul lui Barsacq (p. 94).

Lotman — Iuri Lotman (1922–1993) — semiotician rus, întemeietorul școlii de la Tartu; autorul îi ia noțiunea de „context” al operei (p. 52, 106).

Lévi-Strauss — Claude Lévi-Strauss (1908–2009) — antropolog francez, întemeietorul antropologiei structurale; amintit pentru ideea că podoabele și picturile corporale ale „sălbaticilor” sunt o hartă de semne cu valoare „legislativă” (p. 7).

machetă — Modelul redus, în trei dimensiuni, al decorului. Autorul o socotește document de cercetare: în ea „primatul îl au semnele, obiectele, rețeaua de relații între ele” (p. 110–111); analizează machetele de diplomă ale promoției 1974 (p. 119–121).

maniheism — De la Mani (sec. III), întemeietorul unei religii dualiste: opoziția absolută a binelui și a răului; la autor, alternativa nuditate–harnașament a personajelor lui Szajna (p. 92).

mansions — Engl. și fr. *mansions* („lăcașuri”): în teatrul medieval, căsuțele-decor alăturate pe aceeași platformă (Paradisul, Ierusalimul, Iadul), între care se mutau actorii — decorul simultan. Autorul le deosebește de spațiile multiple ale scenei centrale (p. 99).

mască — Pentru autor, „un decor condensat, redus la suprafața feței interpretului”; în spectacolul cu măști coexistă doar două dintre cele trei spații, cel intențional și cel constituit (p. 41). La p. 36, decorul *Avarului* face din orașul lui Harpagon „o mască”.

Matisse — Henri Matisse (1869–1954) — pictor francez; citat despre semnul „inventat în timpul execuției și pentru nevoile locului” (p. 54).

metaforă scenică — Concept pus în circulație după război de Radu Stanca (p. 19), în climatul dezbaterii despre reteatralizare: imaginea scenică cu sens figurat, prin care regizorul spune vizual mai mult decât textul. Pentru critica epocii, „stadiul metaforei

scenice” e momentul de care regia românească își leagă revirimentul (p. 16); Mihai Nadin vorbea de un „prim val de exaltare care dusese și la excese” (p. 25).

Autorul îi dă o definiție proprie: „Metafora scenică este un mod de a face vizibilă orice imaginare. Metafora scenică nu se poate realiza decât prin relația: actor–obiect aflat pe scenă, deci relația actor–decor, în care unul i se substituie celuilalt, dând naștere unei «infra-relații»”; ea e „un comentariu rostit simultan cu desfășurarea conflictului scris” (p. 18). Raportul dintre ea și reteatralizare e de mijloc la scop: „reteatralizarea poate fi socotită *tendința* iar metafora scenică — *mijlocul de realizare* a acesteia” (p. 19); fără ea reteatralizarea ar fi fost îndoielnică, iar folosirea ei a fost mai degrabă „o soluție tactică” de recâștigare a libertății de expresie (p. 16).

Istoric, metafora scenică s-a născut în fața fundalului pictat: regizorii „pictau” pe „ecranul” scenei italiene gesturi, relații, situații, după legile picturii; imaginea-metaforă dura puțin, pentru că pictura e o artă a simultaneității, nu a duratei (p. 19). Perioada a relansat termenul *scenoplastica*: decorul ca obiect pictural, scenograful ca „decorator” (p. 19). Concluzia autorului: *„Metafora scenică este deci «etapa» de tranziție între mijloacele de exprimare artistică [...] proprii picturii și basoreliefului și mijloacele cinematice — proprii teatrului și filmului”*; prin eșecul ei în raport cu durata, *„a dus la dispariția decorului pictat”* și a grăbit autonomia și hegemonia regiei, deschizând drumul mijloacelor „aniconice” (p. 20).

Ultima imagine din *Volpone* — platforma pe care juriștii urcă să dea sentința — e numită și ea „o metaforă — ușor de citit — a artificiului dramaturgic de soluționare a dramei” (p. 75).

Mihai Nadin — Mihai Nadin (n. 1938) — estetician și semiotician, autorul studiului „Scenografia — de la condiția ilustrativă la funcționalitatea regiei locului de joc” din *Teatrul românesc contemporan. 1944–1974*, principalul text de referință al capitolului I, cu care autorul polemizează (p. 9, 13, 16, 19–21, 25–26).

mijloace aniconice — Mijloace care nu lucrează prin imagine figurativă, ci prin mișcare, relație, scena goală: așa își exprimă Radu Penciulescu interpretarea în *Regele Lear* (p. 17); eșecul mijloacelor picturale a deschis drumul către ele (p. 20).

mijloace iconice — Mijloace de expresie prin imagine (culoare, costum, compoziție vizuală): Vilar la *Richard al II-lea* și Ciulei la *Cum vă place* își exprimă viziunea regizorală iconic (p. 17).

mise en scène — Fr. „punere în scenă”: arta regizorului; autorul o pune în pereche cu *mise en place*, arta scenografului, observând că amândouă lucrează asupra aceluiași podium (p. 2, 19).

mise-en-place — Fr. *mise en place*, „așezare la locul ei”: expresia prin care autorul numește arta scenografului, alături de *mise en scène* (p. 2); cf. formula lui Toni Gheorghiu, scenografia ca „regie a locului de joc”.

misterul medieval — Spectacolul religios al Evului Mediu târziu, jucat de confrerii orășenești pe scene simultane. Autorul îl socotește „analogul” formal al cinematografului: exprimare, răspândire și conservare a gândirii unei epoci, „teatrul viziunii simultane și al locurilor diferite” (p. 42–43).

module scenografice — Pe scena centrală, ansamblurile mici de recuzită care, „înserate în spectacol”, devin „modulul reprezentării vizuale”; spectacolul e o succesiune de astfel de module, combinate din aceleași obiecte (p. 101–102).

Molière — Molière (1622–1673); decorul Elenei Pătrășcanu-Veakis la *Avarul* e analizat la p. 36–37.

Nicoleta Toia — Regizoare română; un spectacol al ei cu scena plină de anvelope verticale e amintit ca imitație a procedeului topologic (p. 107).

nota bene — Lat., „ia aminte”, „notează bine” (p. 14).

nuvola — It. „nor”: mașinăria spectacolelor religioase florentine din secolul al XV-lea, un nor cu îngeri coborât din bolta bisericii, analizat de Pierre Francastel în *La Réalité figurative*. Autorul vede în dulapul-palat al lui Bortnovschi de la *Poveste de iarnă* un „corolar al nuvolei” (p. 45).

obiect scenografic — Noțiunea care dă titlul cărții (*Teatrul obiectelor*) și capitolului III, „Prezumții despre obiectul scenografic”. Autorul pornește de la confuzia curentă: „obiectul scenografic este confundat și asimilat categoric cu «obiectele» de pe scenă” (p. 65), pentru că spectatorul „e înclinat mai degrabă să vadă ceea ce recunoaște, decât să recunoască ceea ce vede” (p. 66). Aceleași piese de decor — tronul, zidurile, emblema heraldică — au pondere alegorică într-o monarhie și sunt simboluri ale puterii într-o republică (p. 66): nu obiectul definește obiectul scenografic, ci funcția lui, „știut fiind că funcția dictează existența unui obiect și definiția sa” (p. 67).

Definiția e dată la decorul lui Helmut Stürmer pentru *Hamlet* (p. 67–71): sala-scenă transformată în închisoare și tronul care devine pe rând catafalc, masă a nunții și alcov „au fost inventate și există nu ca să consfințească ilustrația istorică, ci ca să formuleze statutul politic a ceea ce se întâmplă”. „Aceste două obiecte sunt obiecte scenografice pentru că funcționează într-o dublă calitate: în aceea de obiecte (coridor, curte, sală a tronului, pat, masă, scaun) și în aceea de semne. Obiectele scenografice vădesc gradul de realitate al universului conceput.” Spada, mantia, coroana, punga de bani „sunt recuzită” (p. 69).

Obiectul scenografic nu e neapărat un lucru: trupa de actori ambulanți din *Hamlet* e „un al treilea «obiect» scenografic — numit, desigur, impropriu obiect” —, „un obiect ideologic în aria dictaturii monarhice”; pentru curtea de la Elsinor măștile și costumele ei sunt obiecte scenografice, pentru publicul din sală simplă recuzită (p. 69–71). La *Volpone*, obiectele scenografice sunt costumul, paralelipipedul rotitor și mulțimea de marionete, „obiecte de ideologie” (p. 71–74); la *Poveste de iarnă*, dulapul-palat-altar al lui Bortnovschi condensează „într-un obiect unic” conotația ideologică a epocii (p. 44); pe scena centrală, însăși suprafața de joc, cu modelajul ei, e obiectul scenografic (p. 106). Cel mai complex obiect scenografic văzut de autor e Decorul Unic al lui Ciulei (p. 24).

Rezumatul englez al cărții numește cele două extreme între care se mișcă limbajul scenografic: decorul ca personaj și personajul ca obiect scenografic (p. 132, 134). În analizele concrete autorul mai deosebește, la *Plicul*, obiectele-releu, recuzita și obiectele emblematice (p. 83–84); vezi *obiect-releu*.

obiect-releu — Releul e, în tehnică, dispozitivul care primește un semnal și îl transmite mai departe. Autorul ia cuvântul dintr-un citat (obiectele civile „nu au în sine decât valoare de releu”, p. 77) și face din el o categorie a obiectelor de pe scenă, în subcapitolul „Obiectele — multiplu al realului” (p. 75–84). Termenul se leagă de cel de emblemă: la decorul pentru *O noapte furtunoasă* al Teatrului de Comedie, „actorul-personaj este cel care transformă obiectul în element al unei imagini-releu”: butoiul de murături și Titircă în izmene sunt „o emblemă de uz public a negustorului de mahala”, Rică ascuns în dulap — „emblemă a moralității epocii”, Rică pe dulapul-tribună — emblemă a statutului politic al unor pături sociale (p. 77).

Emblema e, în heraldică și în cărțile de embleme ale Renașterii, figura convențională care leagă o imagine de un sens, de o breaslă, de o putere. Autorul compară procedeul cu „inventarea” emblemelor breslelor, cu deosebirea că spectacolul alătură o unealtă

tipică unui personaj tipic: „o emblemare socială și nu una «administrativă»”, „șarjată, brutală, defăimătoare”, ca în figurarea păcatelor la Bruegel (p. 77–78). La *Danton*, „accesoriile emblematice” — tricolorul, fascia, boneta frigiană, cocarda, ghilotina — fixează epoca printr-o „notificare emblematică” și devin simulacre (p. 56, 60–61); la *Volpone*, costumele au „valoare emblematică” (p. 73).

La *Plicul* (decorul lui Ion Popescu-Udrișteș), ușa plimbată pe un podium, pândită de toate personajele, „se substituie unui personaj a cărui prezență este determinatoare de conduite”: „Acest *obiect-releu*...” (p. 83). Autorul distinge acolo trei categorii: *„obiecte-releu, recuzită, obiecte sau ansambluri emblematice.*” Obiectele-releu sunt obiectele „civile” prin care se consemnează spațiul fizic sau social de referință (ușa, macazul, felinarul de peron, biroul primarului, stema regală): „decupaje ale realului”, jaloane de recunoaștere care, urcate pe scenă, intermediază un nivel de abstractizare — „un obiect «conține» și iradiază toată realitatea care l-a generat” — și instaurează convenția schimbării de tablou (p. 83–84). Recuzita concretizează un gest; obiectele emblematice sunt cele „prin care publicul descifrează *natura* și *valoarea* unei conduite” (p. 84).

Concluzia: personajele sunt „manevrate de obiecte”, iar schimbarea cadrului arată nivelurile de instituționalizare ale unei conduite; spectacolul devine o „radiografie” a unei „tipologii de conjunctură” (p. 84).

obiectul de civilizație — Teatrul, prin imaginile pe care le emite, e numit de autor „obiect de civilizație” (p. 4); obiectul de civilizație e „mijlocul prin care un fapt, un sens, o valoare pot fi simplificate, multiplicate, difuzate și întipărite afectiv în conștiința colectivității” (p. 74).

orga de lumini — Pupitrul de comandă al reflectoarelor. Pe scena italiană, „însăși mișcarea, schimbarea decorului sau orga de lumini este un spectacol” (p. 99–100).

pantomima — Arta jocului fără cuvinte, prin gest și mișcare. La mimul Helfrid Foron: „mișcarea, ca obiect”, actorul „jucat de obiecte” absente (p. 107).

Paolo Uccello — Paolo Uccello (1397–1475) — pictor florentin, unul dintre primii practicieni ai perspectivei; *Miracolul ostiei profanate* e calchiat de Barsacq (p. 43, 94).

Paul Bortnovschi — Paul Bortnovschi (1922–2007) — arhitect și scenograf, unul dintre creatorii scenografiei românești postbelice. Autorul îi analizează decorurile la *Poveste de iarnă* (dulapul-palat-altar, p. 44–46), *Regele moare* (colajul de clișee care se prăbușește, p. 46–54) și *Danton* (p. 55–61; planșele de la p. 124–125).

perspectiva artificialis — Lat., „perspectiva artificială”: perspectiva geometrică, cu un singur punct de fugă, a Renașterii (Brunelleschi, Alberti), deosebită de *perspectiva naturalis*, optica medievală; la *Danton*, traiectoriile personajelor o urmează „până în fața primului rând de spectatori” (p. 57).

Peter Brook — Peter Brook (1925–2022) — regizor englez, autorul cărții *The Empty Space* (1968), din care autorul ia noțiunea de „teatru brut” (p. 53, 76).

Peter Weiss — Peter Weiss (1916–1982) — dramaturg german; în *Cântecul fantoșei lusitane* (1967) uriașa fantoșă care se prăbușește e „simbol”, nu decor (p. 53).

Piero della Francesca — Piero della Francesca (c. 1415–1492) — pictor și teoretician al perspectivei (p. 43, 95).

Pierre Francastel — Pierre Francastel (1900–1970) — istoric și sociolog al artei francez, autorul cărții *La Réalité figurative* (1965), din care autorul ia analiza *nuvolei* florentine și multe dintre conceptele lui (semnul figurativ, perceputul și imaginarul) (p. 34, 45).

post actum — Lat., „după faptă” (p. XI).

practicabil — Element de decor construit, pe care actorii pot călca (platformă, podest, scară). La *Danton*, un practicabil care iese din scenă spre public „distruge convenția spațiului cubic” al scenei italiene (p. 56, 64).

proscenium — Avanscena, partea scenei dinaintea cortinei. „Proscenium-prelungit spre public” din *Cum vă place* al lui Ciulei e pentru autor o „reintroducere a teatrului elisabethan” și începutul ieșirii din cutia italiană (p. 22).

raccourci — Fr. „scurtare”: în pictură, figura văzută în perspectivă scurtată; la figurat, prezentare comprimată, sumară (p. 5).

Radu Beligan — Radu Beligan (1918–2016) — actor, întemeietorul Teatrului de Comedie; Robespierre în *Danton*, care „nu atinge” niciunul dintre obiectele din preajma dantoniștilor (p. 63).

Radu Nichita — Cronicar al revistei *Teatrul*, autorul cronicii la *Dante* al lui Szajna (nr. 8/1975), discutată la p. 85 și 89.

Radu Penciulescu — Radu Penciulescu (1930–2019) — regizor, întemeietorul Teatrului Mic din București; *Regele Lear* (Teatrul Național, 1970) își exprimă interpretarea prin „mijloace aniconice” (p. 17) și, prin drumul lui Oswald între castele, pregătește publicul pentru scena centrală (p. 103–104).

Radu Stanca — Radu Stanca (1920–1962) — poet, dramaturg, regizor și teoretician de teatru, membru al Cercului Literar de la Sibiu; a lansat conceptul de „metaforă scenică” (p. 19) și, cu Liviu Ciulei, dezbaterea despre reteatralizare (1956).

recuzită — Obiectele mânuite de actori. La *Plicul* autorul o definește ca „suita de obiecte care concretizează un gest, o mișcare, un act elementar” (telefonul e „pretextul rostirii unor replici”) și o deosebește de obiectele-releu și de cele emblematice (p. 83–84); la *Hamlet*, spada, mantia, coroana sunt simplă recuzită (p. 69). Pe scena centrală recuzita „alungă” decorul tradițional și devine decorul însuși (p. 100–101).

reificării — Reificarea: transformarea omului în lucru (lat. *res*; termen marxist, dezvoltat de György Lukács). „Scena italiană și-a jucat marea carte a reificării actorului” (p. 48, 96); Beranger e reificat de imperiul lui de clișee (p. 47), Galy Gay e înscris „în lanțul de obiecte” (p. 79).

reteatralizare — Numele mișcării de înnoire a teatrului românesc de după realismul socialist. Termenul a fost lansat în 1956, în revista *Teatrul*: Liviu Ciulei a scris despre „teatralizarea picturii de teatru”, iar Radu Stanca a publicat studiul „«Reteatralizarea» teatrului” (*Teatrul*, nr. 4, 1956). Programul cerea întoarcerea teatrului la mijloacele lui specifice — convenția, jocul, metafora, spectacolul ca operă a regizorului — împotriva ilustrației naturaliste, după modelul avangardei regizorale interbelice (Meyerhold, Tairov, Copeau). Dezbaterea a deschis „deceniul regizorilor” (1961–1971), cum îl numește autorul (p. 25).

Autorul discută termenul în polemică cu Mihai Nadin, după care „momentul reteatralizării nu a fost unul cu necesitate al scenografiei, dar a presupus-o” (p. 16). El susține contrariul: revirimentul a început odată cu inovațiile scenografice ale lui Toni Gheorghiu și cu „asocierile” dintre scenograf și regizor, iar în disputa iscată de *Cum vă place* al lui Ciulei „unul din elementele cele mai contestate a fost scenografia” (p. 6). Spectacolul socotit în epocă „argumentul esteticii reteatralizării” a fost *Brigada I de cavalerie* a lui Radu Penciulescu (p. 17).

Raportul cu metafora scenică e formulat precis: „reteatralizarea poate fi socotită *tendința* iar metafora scenică — *mijlocul de realizare* a acesteia”, iar „este îndoielnic faptul că ar fi fost posibilă reteatralizarea teatrului fără metafora scenică” (p. 16, 19).

Mișcarea a însemnat trecerea de la „estetica trăirii” la o „estetică a reprezentării” (p. 3, 19).

Interpretarea autorului e și politică: ieșirea din „staticismul” anilor ’50 s-a făcut prin repertoriul clasic, citit cu „noua rațiune filosofică”, iar acest lucru nu era cu putință „decât prin revirimentul limbajelor specifice” ale regiei și ale scenografiei; meditația asupra spațiilor scenei, suspectă înainte, devine acum „un necesar aliat” (p. 14–15).

Retorica — Pentru autor, cheia scenografiei din „deceniul obsedant”: „transferarea Retoricii din domeniul Politicii în domeniul Artei” — arta trebuia să argumenteze și să convingă în locul politicii, de unde decorul-iluzie care „calchia paroxistic concretul” (p. 10–12); aluzie și la *Retorica* lui Aristotel (p. 11).

Roger Planchon — Roger Planchon (1931–2009) — regizor și dramaturg francez, conducătorul Théâtre de la Cité din Villeurbanne (p. 97).

ronde-bosse — *Ronde-bosse* (fr.): sculptură liberă în spațiu, care se vede din toate părțile; la autor, momentul în care ce era pictat pe fundal a început să fie construit în volum, iar actorul a putut circula prin spatele obiectelor (p. 27).

Rude — François Rude (1784–1855) — sculptor francez, autorul reliefului *Plecarea voluntarilor din 1792* („La Marseillaise”) de pe Arcul de Triumf din Paris, preluat ca efigie în macheta la *Danton* a Gabrielei Ricșan (p. 121).

scena centrală — Scena înconjurată de public din toate părțile — fr. *en rond*, engl. *theatre in the round*, numită și „arenă” (p. 16, 102). Forma e foarte veche (cercul de joc popular, arena), iar în secolul XX a fost reluată programatic, între alții de Nikolai Ohlopkov la Teatrul Realist din Moscova (anii ’30) și de Margo Jones la Dallas (1947), ca reacție la cutia italiană. Autorul o descrie simplu: „platformă dreptunghiulară, netedă, înconjurată din toate părțile de public”, pe care se poate imagina orice, „cu două excepții: arhitectura (mobilierul) și trecutul” (p. 98).

Pentru el, „saltul calitativ adus de scenografie în teatrul românesc este «scena centrală»” (p. 23): prefigurată de Ciulei, care a construit una în sala din Grădina Icoanei (ecoul ei e sala mică a noului Teatru Național), anunțată de sfera lui Ion Popescu-Udrișteа la *Capul de rățoi*, ea devine „realitate concretă” prin decorul lui Dan Jitianu la *Cazul Oppenheimer* (p. 23); spectacolele *Nu sunt turnul Eiffel*, *Vicarul*, *Elisabeta I*, *Năpasta* au plămădit „noi proceduri de figurare” (p. 27). Reapariția ei e legată de concurența cinematografului: teatrul a trebuit să renunțe la „decorul ca «realitate»” și să revină „la imaginea-convenție” (p. 2–3).

Capitolul IV îi enumeră caracteristicile. Prima e „o geografie a imediateței”: totul se conjugă la prezent; culisele, „locul imaginației” unde se ascunde trecutul personajului, dispar, iar personajul „nu are unde să fugă de pe scenă” (p. 98–99). A doua e „UBICUITATEA”: suprafața „poate fi simultan o infinitate de spații” — altceva decât *mansions*-urile medievale (p. 99). A treia, „vizualizarea prin recuzită sumară și restrânsă”: recuzita „alungă” decorul tradițional și devine decorul însuși, fiecare ansamblu de accesorii fiind „o rețea de repere ale ochiului” și un „modul al reprezentării vizuale” (p. 100–102). „Înrudirea cu scena elisabetană este evidentă”, dar pe scena centrală actorul nu se poate retrage, iar stafiile și vrăjile elisabetanilor nu mai au loc (p. 101).

Consecința esențială privește actorul: „în scena italiană, mișcările actorului se grupează în jurul unor obiecte diferențiate”; „în scena centrală, situația se răstoarnă: [...] gesturile, deplasarea pe scenă simulează existența «unor obiecte», fără ca ele să existe fizic” (p. 63, 104–105). Scena centrală „autonomizează și eliberează actorul” (p. 62); scenografia ei e „scenografia mișcării actorului”, a suprafeței modelate topologic

(Florica Mălureanu, p. 102–107). Rezumatele cărții formulează concluzia ca trecere de la decorul „narativ” la „scenografia mișcării actorului” (p. 133, 135).

scena elisabetană — vezi *scena centrală*.

scena pre-italiană — vezi *cutia italiană*.

scenă turnantă — vezi *cutia italiană*.

scenografia narativă — Decorul care „povestește”: inventarul de obiecte „descrie și însoțește cu narația” acțiunea, fără să reproducă tot ce e vizibil, și oferă discret publicului codul de lectură; la Ciulei, în *O scrisoare pierdută*, el „vizualizează semnificațiile” epocii în loc să-i arate obiectele (p. 33–34). Spre deosebire de reconstituire, narația selectează.

scenografie — Cuvântul vine din gr. *skēnographia*, „pictura scenei”: la Vitruviu (*De architectura*, I, 2) el desemna desenul în perspectivă al unei clădiri, iar în Renaștere a ajuns să numească pictura decorurilor în perspectivă. În sensul modern, curent în românește din secolul XX, scenografia e arta care alcătuiește spațiul vizual al spectacolului — decor, costume, obiecte, lumină — și meseria celui care o practică, scenograful; mai vechiul „decorator” trimite la epoca decorului pictat (p. 19–20). Dicționarele de teatru (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*) o definesc drept scriere a spațiului scenic, nu ca simplă împodobire a lui.

Cartea pornește de la o „omisiune”: critica teatrală vorbește despre regie și despre actori și ocolește tocmai „unicul element material conservabil” al spectacolului, decorul (p. VII, 62). De aici teza din capitolul I: dacă vrem să înțelegem „mecanismul de asamblare a elementelor de spectacol”, trebuie să pornim „de la scenografie spre spectacol”, „căci scenografia este singura amprentă materială în care au rămas notate, fie și rudimentar, imaginația epocii, [...] judecățile și conduitele mintale și sociale ale epocii” (p. 5). Aceeași frază deschide rezumatele german și englez ale volumului (p. 132, 134).

Autorul refuză cele două răspunsuri obișnuite la întrebarea „ce este un decor?” — obiect de artă sau auxiliar tehnic al regiei (p. V–VI) — și propune un al treilea: scenografia e „gradul de vizualizare a semnificațiilor textului”, „nici pictură și nici arhitectură” (p. 29), un sistem de semne prin care textul e raportat „la lumea civilă din care face parte publicul” (p. 66). Formula lui Toni Gheorghiu, scenografia ca „regie a locului de joc” (p. 2), și perechea *mise en scène* / *mise en place* îi servesc să arate că regizorul și scenograful lucrează asupra aceluiași podium, iar regizorul „imaginează dar încă nu vede” (p. 3, 18).

De aici și pretenția istorică a cărții: evoluția teatrului românesc postbelic se citește în scenografie — de la decorul ilustrativ al anilor ’50, argument al „Retoricii” politice (p. 10–13), prin metafora scenică și cinetismul lui Ciulei (p. 19–22), până la ieșirea din cutia italiană și la scena centrală (p. 23–27). Nu regia, ci „«suportul» care face posibilă vizualizarea (scenografia) este cea care poate determina redirecționarea spectacolului” (p. 27). Costumul e și el scenografie — „decor mobil, la purtător” (p. 6–7) —, iar capitolul V cere teatrelor o „activitate documentară” (fotograme, machete, filmarea momentelor de cinetism) fără de care istoria scenografiei rămâne imposibilă (p. 110–112).

scenografie de reconstituire — Decorul care reproduce minuțios obiectele și atmosfera unei epoci. Autorul arată că el nu reconstituie epoca, ci „modelul tradițional referent — de reconstituire a epocii” (p. 31–32); la *O noapte furtunoasă*, reconstituirea privește „uzanța de vizualizare” a contemporanilor lui Caragiale (p. 76). Reconstituirea implică imitație, „calchiere” (p. 33).

scenogramă — vezi *cinetism*.

scenoplastica — vezi *metaforă scenică*.

scheme comportamentale — Pe scena centrală, actorul se definește prin „scheme comportamentale diferențiate”: câțiva pași și o altă ținută îl fac alt personaj, în alt loc (p. 105).

Shakespeare — William Shakespeare (1564–1616). Spectacolele analizate: *Cum vă place* și *Macbeth* (Ciulei), *Regele Lear* (Penciulescu), *Poveste de iarnă* (Bortnovschi), *Hamlet* (Cernescu–Stürmer) (p. 7, 24, 44, 67–71).

simulacru — „Imaginea standardizată și convingătoare prin care emblema «politică» era asociată cu obiecte-argument ale autorității” (p. 61): la *Danton*, peruca, cocarda, ghilotina sunt „simulacre scenografice ale epocii”; la *Volpone*, dimpotrivă, simulacrele sunt prezențele umane, marionetele care umplu scena (p. 73). Trupa ambulantă din *Hamlet* e un „simulacru al realității consumate” (p. 70).

simultaneitatea — Prezența deodată, pe aceeași scenă, a mai multor locuri ale acțiunii. Teatrul medieval a cunoscut-o ca principiu: *mansions*-urile alăturate pe o platformă (Paradisul, Ierusalimul, Iadul), între care actorii se mutau după nevoile povestirii (de pildă la *Patimile* de la Valenciennes, 1547). Scena italiană a înlocuit-o cu succesiunea tablourilor într-un singur loc închipuit; teatrul secolului XX a redescoperit-o.

Autorul o tratează în subcapitolul „Revirimentul simultaneității — dinamica limbajului” (p. 42–43), pornind de la concurența cinematografului, născut „dintr-o dimensiune a textului teatral: narația”. Filmul e „analogul material” al misterului medieval, iar virtutea comună a limbajului lor e simultaneitatea, „nu în sensul strict al startului într-o cursă atletică, ci drept ubicuitate a spectatorului, omniprezența sa în toate momentele sau locurile coerente unei desfășurări narative” — „exact ceea ce dorea să realizeze spectacolul medieval prin teatrul viziunii simultane și al locurilor diferite” (p. 43).

Exemplele scenografice: dulapul-palat-altar al lui Bortnovschi la *Poveste de iarnă*, ale cărui uși triplu pliabile arată pe rând două-trei încăperi ale palatului sau chiar două țări, realizează „simultaneitatea «cinematografică» de spațiu și loc al acțiunii” și apropie ritmul scenelor de cel al secvențelor de film (p. 44); la *Croitorii cei mari din Valahia*, interiorul și exteriorul sunt sugerate simultan (p. 38); la *Plicul*, ușa plimbată pe un podium realizează „«simultaneitatea» locului și duratei unor acțiuni”, ca un *travelling* în care se mișcă locul, nu ochiul (p. 83). Pe scena centrală, simultaneitatea devine ubicuitate: suprafața „poate fi simultan o infinitate de spații” (p. 99). La Szajna, dimpotrivă, „simultaneitățile se constituie ca alternative vizuale ale aceleiași postúri”, redundanță (p. 85).

Autorul leagă astfel două sensuri: simultaneitatea ca însușire a artelor spațiului (pictura, scenografia — „arte ale simultaneității”, opuse artelor succesiunii, p. 3, 19) și simultaneitatea ca procedeu al spectacolului, care reface pentru spectator posibilitatea de a imagina, pe care filmul i-o confiscase (p. 43–44).

Soare Z. Soare — Regizor, unul dintre principalii directori de scenă ai Teatrului Național din București în perioada interbelică (p. 8).

sociologia configurării — Termen propus de autor în subcapitolul „Pentru o sociologie a configurării” (p. 49–55), după analiza decorului lui Bortnovschi la *Regele moare*. Configurarea e felul în care obiectele de pe scenă sunt alese, așezate și puse în relație („configurația” lor). Sociologia și psihologia artei, spune autorul, urmăresc „descifrarea, în și din «obiectele» reprezentate, a semnificațiilor; sau ierarhizarea

valorilor semnificative ale obiectelor după frecvența și «postura» lor, adică ceea ce am numit, din punctul nostru de vedere, sociologia configurației" (p. 50).

Premisa ei: „Scenograful nu operează cu cuvinte ci cu obiecte", după un cod „mai degrabă intuit decât învățat", și își constituie decorul „din acele obiecte, stări și relații care fac parte dintr-un arsenal «anterior» de reprezentări ideologice ale publicului" (p. 50–51). Eficacitatea decorului se vădește în „capacitatea asociativă a publicului" și în „rapiditatea cu care unui spectator îi este expusă și impusă schema asociativă" (p. 50–51). Obiectul de pe scenă e „jalon funciar al fondului său atitudinal", iar decorul, „un ecran pe care se proiectează modificările survenite în conștiința publică a realității" (p. 51).

Consecința istorică: „decorul este literalmente reflexie a momentului social; nu există un decor universal care să traverseze istoria" (p. 51–52). Același obiect își schimbă sensul după „contextualizare" (în sensul lui Lotman): la *Regele moare* nu pereții palatului sunt semnificativi, ci „starea lor de decrepitudine", citită altfel de feudal, de romantismul paseist sau de cel revoluționar (p. 52). Programul ideologic al unei epoci „nu impune nominal elemente de limbaj scenografic"; alegerea obiectelor e „arbitrară" și ascultă de intenționalitatea „de a face vizibil ceea ce încă nu este" (p. 54–55). Din aceeași analiză autorul scoate noțiunea de *actualizare* (p. 52–53).

Noțiunea se sprijină pe sociologia artei a lui Pierre Francastel (*La Réalité figurative*, 1965), pe semiotica lui Iuri Lotman și pe sociologia obiectelor a lui Jean Baudrillard, citate în carte.

song — Engl. „cântec": cântecul intercalat în acțiune, adresat publicului (procedeu brechtian); copiii de la Teatrul „Ion Creangă" nu-i dădeau atenție (p. 116).

spațiul constituit — vezi *cele trei spații*.

spațiul de joc — vezi *spațiul scenic*.

spațiul fizic — vezi *cele trei spații*.

spațiul intențional — vezi *cele trei spații*.

spațiul scenic — Autorul își fixează terminologia în polemica cu Florian Potra: „conceptul de spațiu teatral ni se pare atât de echivoc încât l-am evitat, pe cât a fost cu putință, în articole, înlocuindu-l cu conceptul de spațiu scenic", definit drept „locul comun al mișcării actorului" (p. 62). Formula revine la scena centrală, unde „spațiul (scenei centrale) este locul comun al mișcării (actorului)" (p. 103), și explică de ce trecerea de la un tip de scenă la altul înseamnă „o schimbare în concepția despre spațiul scenic" și în imaginea spectatorului despre mișcarea actorului (p. 104).

În jurul lui se ordonează alte expresii ale cărții. **Spațiul de joc** e locul reprezentației așa cum îl definește decorul — sau, în absența lui, convenția: teatrul cere „cel puțin un actor, un spectator și un spațiu de joc" (p. X). Costumul e „spațiul de joc contractat în jurul actorului" până la mularea pe trup, adică spațiul de joc devenit „spațiu care «joacă»" (p. 7); la *Danton*, nu decorul, ci mișcarea definește spațiul de joc (p. 56). Formula de la p. 96 descrie „pulsația dialectică" a crizei: spațiul de joc se extinde la infinit pe măsură ce obiectele scenografice se apropie de actor „până la epidermă — masca, costumul" și se reduce până la limita spațiului fizic în teatrul instituționalizat.

Spațiul scenografic e spațiul scenei după ce scenografia l-a făcut purtător de sens: „aportul spațiului scenografic" la emoția spectacolului (p. V), strada blocată care devine „spațiu scenografic" (p. X), spațiul pe care textul îl decodează și îl „încarnează" în obiecte, panouri, volume, spații goale (p. IX). Spațiul scenic „nu se bucură decât arareori de privilegiul transformării în altceva decât este" — un scaun nu devine personaj; semnificațiile îi sunt doar „atașate" (p. IX–X). Analitic, autorul descompune

același podium în *cele trei spații* (fizic, intenționat, constituit), care „se definesc, generic, drept spațiu de semnificare” (p. 63).

Spațiul teatral, termenul lui Potra, e respins tocmai pentru echivoc: Potra îi reproșa autorului că s-ar fi „împiedicat de pragul spațiului teatral, ca matrice a dramei” și îi opunea fraza lui Arghezi despre actorul care poate juca în fața unei perdele de catifea neagră; autorul răspunde că fraza e chiar „povestirea parțială” a conceptului său de spațiu scenic, că niciunul dintre elementele spectacolului — actor, decor, text — nu e „matrice a dramei”, și că tipul de scenă, italiană sau centrală, „este în primul rând tip de spațiu fizic” (p. 61–64).

spațiul scenografic — vezi *spațiul scenic*.

spațiul teatral — vezi *spațiul scenic*.

stricto sensu — Lat., „în sens strict” (p. 16, 90).

teatru brut — Termenul lui Peter Brook (*rough theatre*, în *The Empty Space*, 1968): teatrul popular, de bâlci, cu decor improvizat și comic grosier; în el se înscrie, după autor, *O noapte furtunoasă* de la Teatrul de Comedie (p. 76).

teatrul absurd — Teatrul absurdului (Beckett, Ionesco, Adamov): denumire dată de Martin Esslin în 1961; pentru autor, una dintre „soluțiile de reprezentare” a societății (p. 28).

Teatrul de Comedie — Teatru bucureștean înființat în 1961 sub conducerea lui Radu Beligan; spectacolele lui *Volpone*, *O noapte furtunoasă*, *Un om = un om* și *Plicul* sunt analizate în carte (p. 71, 75, 81).

Teatrul Național — Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București; noua lui clădire, inaugurată în 1973, are o Sală Mare și o sală mică transformabilă, folosită ca scenă centrală (p. 23, 27, 102); acolo s-au jucat *Danton* și *Năpasta*.

Teatrul „Bulandra” — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” din București (fostul Teatru Municipal), condus de Liviu Ciulei între 1963 și 1972 (p. 102); sala lui din Grădina Icoanei avea o scenă centrală (p. 23).

Teatrul „Ion Creangă” — Teatrul pentru copii și tineret din București, înființat în 1965 (p. 114).

teatrului epic — Concepția lui Bertolt Brecht: acțiune povestită și întreruptă, adresare către public, distanțare în locul identificării; autorul refuză alăturarea analizei sale de lectura lui Walter Benjamin (p. 64).

Théâtre de la Cité — Teatrul lui Roger Planchon din Villeurbanne, lângă Lyon, devenit în 1972 Théâtre National Populaire (p. 97).

Théâtre de l’Atelier — Teatru parizian din Montmartre, condus între 1940 și 1973 de André Barsacq (p. 94).

Toni Gheorghiu — Pictor și scenograf, profesor la Institutul de Arte Plastice din București; a numit în 1961 scenografia „o regie a locului de joc” (p. 2), iar inovațiile lui au deschis, după autor, revirimentul teatrului românesc (p. 6, 8).

topologie — Ramură a geometriei care studiază proprietățile spațiului păstrate prin deformări continue. La autor, „procedeul topologic” modelează suprafața de joc astfel încât ea să dea stări (mers greoi, dezechilibru) înaintea conflictului: decorurile Floricăi Mălureanu la *Iona* și *Năpasta* (p. 106–107); la *Danton*, materialele metalice (p. 59).

travelling — Engl., în limbajul filmului: deplasarea camerei de filmat pe șine sau pe cărucior; la *Plicul*, nu ochiul se mișcă, ci „locul” (p. 83).

trompe l’oeil — *Trompe-l’œil* (fr., „înșală ochiul”): pictură iluzionistă care dă impresia volumului și a realității. Decorul-iluzie al anilor ’50 „trebuia să funcționeze «trompe l’oeil»” (p. 13, 19).

tête-à-tête — Fr., „între patru ochi”: întâlnire între două persoane (p. 83).

ubicuitate — Însușirea de a fi pretutindeni deodată. La autor, simultaneitatea înțeleasă ca „ubicuitate a spectatorului” (p. 43) și a doua caracteristică a scenei centrale, a cărei suprafață „poate fi simultan o infinitate de spații” (p. 99).

uzura ideologică — Învechirea unui spectacol prin schimbarea „uzanțelor de gândire” ale publicului, comparată de autor cu „uzura morală” din economie (p. 31).

Verosimilul — Ce pare adevărat. Autorul arată că în anii ’50 verosimilul era judecat nu după potrivirea cu realitatea, ci după măsura în care opera imita „Ideea” politică (p. 11–12).

viziune scenică — La autor, „operația de transcriere în plan vizual a ceea ce se întâmplă în text”, realizată „*dependent* de scenografie” (p. 17–18); la *Nepotul lui Rameau*, viziunea scenică devine însăși viziunea regizorală (p. 18).

viziunea regizorală — Pentru autor, „o înțelegere, o optică politică asupra personajelor și a acțiunilor”, judecăți aplicate atât epocii dramaturgului, cât și contemporaneității regizorului (p. 16–17); trebuie deosebită de viziunea scenică.

volens-nolens — Lat., „vrând-nevrând” (p. 62).

Walter Benjamin — Walter Benjamin (1892–1940) — filosof și critic german, comentatorul teatrului epic al lui Brecht, invocat de Florian Potra împotriva autorului (p. 64).

„Teatrul” — Revista lunară de specialitate a teatrului românesc (București, 1956–1989), în care autorul și-a publicat cronicile scenografice (p. 7, 61, 85).