

**NOTE DESPRE LIMBAJUL SCENOGRAFIC**

# «O SCRISOARE PIERDUTĂ» ÎN CONCEPȚIA LUI LIVIU CIULEI

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; evitînd titularea 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 ai creației artistice privite sub unghi figurativ » — și rămîne să fie *gradul de vizualizare a semnificațiilor textului dinamic*. 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 ».

« Montarea » unui spectacol — ca expresie consacrată a pregătirii actului teatral — funcționează într-un sens foarte apropiat de cel literar : mulțimea de elemente din textul teatral sînt combinate și asamblate în funcție de capacitățile de percepere a ceea ce este comun textului dramatic și mulțimii, sferei sociale din momentul spectacolului.

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

Nu se putea găsi prilej mai nimerit de constatare a acestui demers artistic decît scenografia la « *O scrisoare pierdută* ».

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 stație terminus sau element inițial pentru oricare scenografie, indică un parcurs obligatoriu al scenografiei.

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

Obiectele care compun spațiul scenografic sînt 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 pînă la descrierea plastică a unei mulțimi de detalii.

Ansamblul este încărcat sau simplificat pînă 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, ritualul, din care se constituie în conștiința colectivă imaginea despre epocă. Iar selecția este dictată întotdeauna de bagajul ideologic al oamenilor de artă, al mulțimii de spectatori.

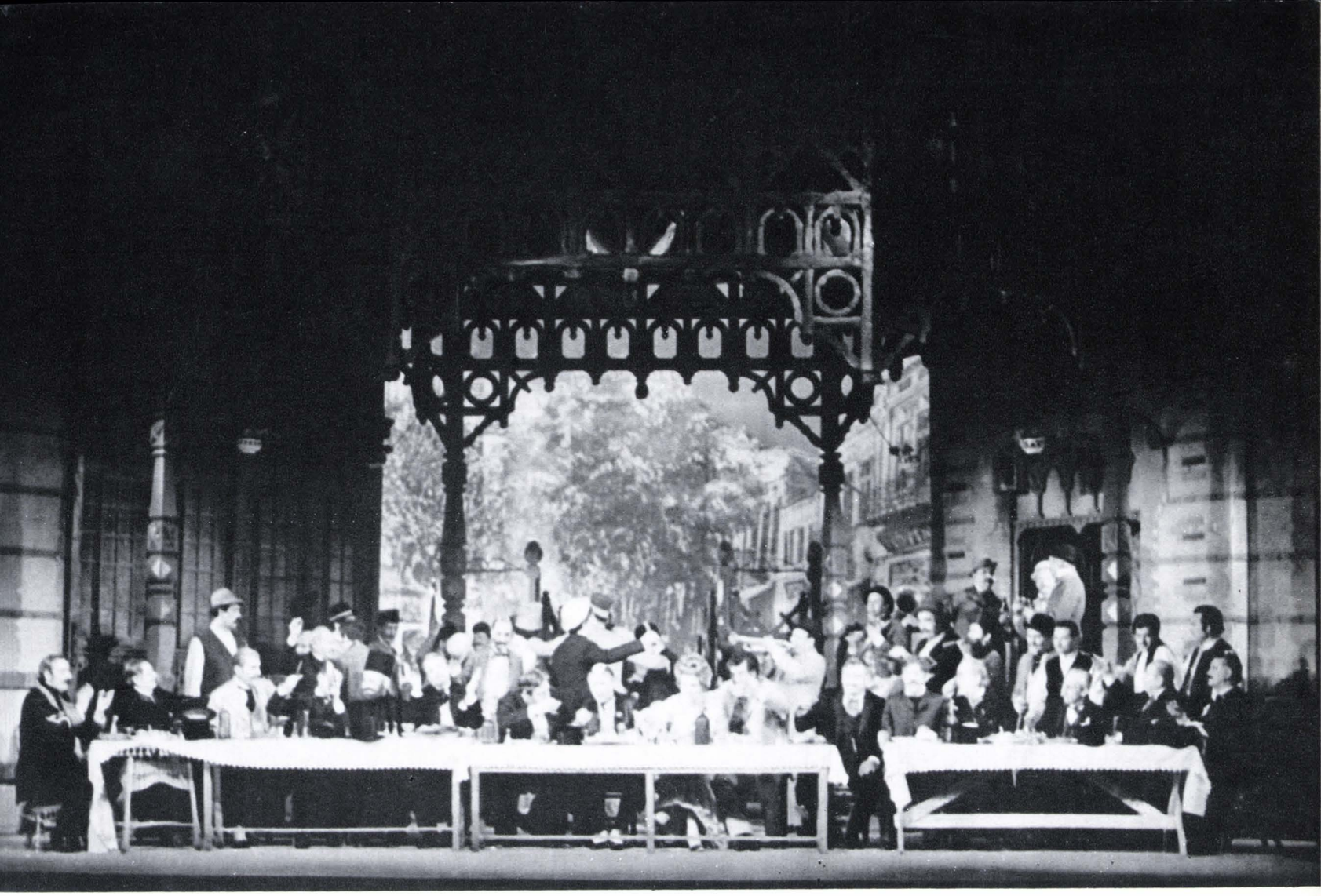
Cunoaștem textul « Scrisorii pierdute » și datele sale sociale și politice inițiale. Textul s-a bucurat de un număr uriaș de puneri în scenă.

În principiu, fiecare spectacol apelează la uzanțele de gîndire proprii mulțimii care asistă; spectacolul este *forma interpretării, înțelegerea formată*.

Schimbîndu-se datele de interpretare — uzanța de gîndire — textul trebuie montat într-un alt spectacol; cel vechi este exclus prin « *uzură ideologică* », întrucîtva sinonimă « uzurii morale » din economie.

(Scenografia este perisabilă în aceeași măsură ca spectacolul însuși, întrucît 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—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, pare, totuși, la o analiză sistematică, să nu reconstituie nimic, sau prea puțin.

Paradoxul se întinde și în timp: chioșcul se încăpățînează 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 sînt 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 despere-cheate etc.

Deci interiorul baldachinului este amenajat tipic — după acea tipicitate bănuită ca fiind proprie epocii. Separat, obiectele din scenă sînt, verist, accesoriile epocii, asamblate în chioșc ele sînt tranzitive — devin cadru de referință între conflict și semnificație. Așadar, nici unul din semnele scenografice nu aparțin 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 sînt suportate doar de interiorul construcției scenografice, chioșcul rămîne prezent și neschimbat, cutia de rezonanță a unui instrument și, vom sugera, funcționează ca un calificativ.

Faptul pare contradictoriu. Mobilierul — înțelegînd astfel orice obiect înlocuibil cu un altul — este cel care permite perindarea succesivă a locurilor de acțiune. Chioșcul-baldachin pare inutil, ca o 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 cuvînt 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 decît distincte este actul de 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 aparteneței 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 burlești ca de chioșc sau de baldachin ale spațiului social și politic vizat în text.

Dincolo de toate, chioșcul rămîne 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.

Spunînd 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 întîmplări, acțiuni etc. date de text și puse în spectacol, pînă 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 gîndirii sociale exprimate în text și gîndirii 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 conține deslușit în codul său și articulațiile de modelare a sensibilității și perceperii necesare comunicării ideologice. Narația ca procedură în scenografie contrazice reconstituirea, întrucît nu implică reprezentarea tuturor obiectelor vizibile întîlnite de un povestitor, pe cînd 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, rămînînd în același timp scenografie narativă, nu este contradictoriu: — obiectul «chioșc» ș.a. — un obiect concret — asamblează detaliile concretului într-o configurație inventată, și devine, prin desfășurarea spectacolului, vizualul; în loc să facă vizibile obiectele epocii, vizualizează semnificațiile ei.

PAUL CORNEL CHITIC