ELENA FORȚU

Actorul — sufletul universului scenografic

Montările din teatru, film și spectacole T.V. realizate în decor natural sau construit, metaforic sau narativ, stilizat sau esențializat dovedesc că cea mai bună scenografie nu e nici cea care-l copleșește pe spectator nici cea care „nu se vede" ; că ea înseamnă mai mult decît imagini complementare, fundal decorativ sau sugerarea spațiului, timpului și ambianței sociale ; că la toate aceste atribute trebuie adăugat „acel ceva" grație căruia obiecte de perfectă normalitate sau, alteori, cu desăvîrșire neidentificabile, să fie străbătute de „curenți inefabili care amplifică sensurile spre ceea ce există dincolo de obiecte" — acel ceva care dă adevăr artistic pînzelor pictate sau modernelor efecte electronice, odată cu intrarea în scenă a actorului. În funcție de convingerile sale estetice, scenograful poate acorda mai mică sau mai mare atenție principiului punerii în valoare a actorului (elementul uman) dar nu poate face abstracție de el. Appia susținea punerea în contrast a volumelor și suprafețelor decorului cu sinuozitatea mobilă a actorului. Sînt actori care stăpînesc infinitul cu o mișcare de pleoapă. Pentru aceștia recuzita trebuie aproape eliminată ; așa cum face Florica Mălureanu, în *Becket,* decupînd prin lumină exact spațiul pe care actorii îl pot tensiona dramatic în fiecare scenă. Sînt alții care au nevoie de un punct de sprijin la fiecare întorsătură de idee, făcînd din trupul lor și obiecte o suită de imagini de mare expresivitate artistică ca în spectacolul *O noapte furtunoasă* al Teatrului de Comedie. Ținînd seama de necesitatea acordului plastic între decor și actor, am compus pentru Irina Răchițeanu (în recitalul T.V.) decoruri vaste, sufocate de obiecte, o lume pe care, în orice moment, personalitatea vulcanică a actriței părea gata s-o sfărîme. Dimpotrivă, ochilor fascinanți ai Valeriei Seciu le-am oferit, în filmul *Casa neterminată,* pereți goi, mai mari decît dimensiunile lor reale, peste care să-și poarte nestingherit visele și întrebările. Pentru ca silueta fragilă a Agatei Nicolau să-și poată exercita, în *Răzvan și Vidra,* forța dominatoare cerută de rol, nu am recurs la incomode amplificări artificiale de costumație, care ar fi contrazis stilul său de joc, ci am găsit un decor strict funcțional, suprimînd elementele care puteau distrage atenția spectatorului, urmărind aceeași severitate antidecorativă și în costume.

Costumul e un element plastic care poate să îmbrace sau să acopere (la propriu și la figurat) actorul. Un actor ca Toma Caragiu transformă orice costum în propria sa piele, publicul neputînd preciza „cu ce era îmbrăcat", dar fiind în permanență captivat de formidabila expresivitate a oricăreia din aparițiile sale. Alți actori sînt influențați enorm de costum ceea ce-i poate uneori ajuta, alteori dimpotrivă. În *Lena* („Istoria comediei", la T.V.) am făcut Mihaelei Dumbravă o rochie care-i punea în evidență calitățile fizice ; furată de costum, actrița apărea grațioasă, fermecătoare, superbă, dar cu totul într-o altă factură psihică și socială decît o cerea rolul. I-am dat o rochie care-i desființa farmecele naturale, obligînd-o să le joace pe linia rolului. Prospețimea și grația cuplului Aurora Simionică—Petrică Lupu, m-au determinat să renunț la concepția inițială care exploata în decor și costume comicul grotesc, oferindu-le în *Romanțioșii* un cadru a cărui delicatețe se lega cu stilul lor de joc, dînd unitate actului dramatic.

Acest fel de a înțelege scenografia nu înseamnă de loc acceptarea capriciilor unor „vedete" ci obligația unei profunde cunoașteri a materialului uman, necesitatea unei vieți de echipă care să asigure coeziunea între fantezia scenografului, ingeniozitatea regizorului și performanțele actoricești.

www.ziuaconstanta.ro

PAUL-CORNEL CHITIC

O scenografie fabulatorie: „Volpone" la Teatrul de Comedie

Un minunat şi totodată copleşitor argument pentru cele afirmate pînă acum despre decor şi despre obiectul scenografic îl constituie decorul semnat de Dan Jitianu şi costumele lui Dimitrie Sbiera din spectacolul *Volpone* (Teatrul de Comedie Bucureşti).

(Voi înlocui superlativele pe care le merită din plin spectacolul scenografic, ca şi spectacolul teatral, printr-un apel categoric pentru conservarea unei suite de imagini fotografice a ansamblului scenei — moment cu moment).

Mai întîi, o observaţie asupra textului : el se compune din două părţi profund distincte şi contradictorii. Prima parte conţine vertijul de aranjamente, înscenări, farse, travestiri, intrigi, calomnii care culminează cu substituirea parazitului Mosca în drepturile de posesie şi exercitare a bogatului Volpone. Partea cuprinde şi prima apariţie a justiţiarilor. A doua parte, de scurtă întindere, este demascarea lui Mosca şi a celorlalţi ; acţiunea, săvîrşită de acelaşi corp juridic, imprevizibilă pînă atunci, practic imposibil de realizat, acţiune artificială, forţat benignă, aflată într-o „idealitate" nerealizabilă.

Fractura dintre realitate şi idealitate este vizibilă şi în spectacol. Momentul deznodării lanţului de credibilităţi din conflict permite depistarea a două nivele de funcţionare a decorului. Trei sînt obiectele scenografice de maximă importanţă : costumul, paralelipipedul care se învîrteşte pe un ax vertical, şi mulţimea de oameni (prezenţele umane-marionete). O categorie distinctă o formează cuplul celor doi bufoni, dar aceştia sînt „obiecte" dramaturgice, nu scenografice. Asupra funcţiei lor nu stărui ; mă mulţumesc a semnala neapartenenţa costumelor lor la spectacol, „anistorismul" acesta fiind impus de text. *)

Ceea ce numeam *cadru* în comentariul scenografiei la *Hamlet* apare şi în acest decor : este vorba de careul de pereţi înalţi care sugerează clădirile Veneţiei, amplasamentul citadin al peripeţiilor. Numai că de astă dată cadrul este neutru — simplă topografie a Veneţiei aşa cum poate fi văzută şi astăzi. Abia ceea ce se petrece în acest cadru este de o diversitate fascinantă şi miraculoasă.

Înainte de a descrie şi analiza, este obligatoriu să mărturisim că am depistat drept sursă a documentaţiei 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 senzaţiei de precizie arhivistică sau de excesiv pitoresc de reconstituire, trebuie să admitem că întreaga compoziţie scenografică îmbracă o formă pur imaginară ; din iconografia la care s-a apelat, s-au extras numai detaliile, elementele (şi funcţiile lor) care au putut constitui prin asamblare un palier intermediar între „realismul" relaţiilor interumane din text şi efigia realităţii din acea vreme.

Ne aflăm, deci, în faţa unui decor fabulator.

Procedeul compoziţiei scenografice este acela al succedării sau întretăierii unor rigidităţi, scheme convenţionale de acum 400 de

*) *La fel de înşelătoare este şi indicaţia autorului : „comedie cu măşti" Racine îşi numea personajele „actores". Dar nu numai printr-o digresiune filologică vom înţelege că subtitrarea lui Ben Jonson semnifică azi „comedia de caracter".*

www.ziuaconstanta.ro

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) — momente în care obiectele au fost mișcate ori s-au aflat în mișcare — compune o *procesiune de imagini, de vizualizări a semnificațiilor din spectacol.*

Să ne amintim de costumele îmbrăcate de Mosca și Volpone. Primul era înveșmîntat 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 monumental, bufant, gonflat, ornamentat și de culori adeseori explozive. Posesia dreptului la un asemenea costum echivala cu o instituție, cu o instituire socială. Cînd parazitul Mosca îmbracă unul din costumele lui Volpone, gestul lui a echivalat cu o preluare a tuturor apanajelor celui spoliat. (Lady Politick pătrunde în casa lui Volpone aflîndu-se vîrîtă 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, pînă aici lucrurile sînt asemănătoare cu alte montări așa zis istorice. Ceea ce schimbă radical lucrurile și provoacă o mutație a convenției teatrale sînt 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 întîi prin sursa lor istorică. Ele, simulacrele, amintesc de recuzita epocii spectaculoaselor defilări paraliturgice. Scenografii preiau această recuzită, însă într-un sens analogic și nu mimetic. Cele patru „grupuri" sînt mult mai mult decît un fundal, ele permit să fie vizualizată structura societății în care s-a născut, ceea ce numim în text. tema literară. Căci, *plecînd de la mecanismul de expresie ideologică a epocii,* care obliga însoțirea unei scene religioase de manevrabili adoratori și credincioși și *răsturnîndu-l,* scenografii au investit marionetele cu prezența socială în a cărei magmă s-au petrecut și standardizat (tipicizat) suitele de întîmplări devenite mai tîrziu 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, așezarea temelor de predilecție religioase, în elemente arhitecturale sau de mobilier, 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 sînt aici unice și inamovibile. Astfel, convenția teatrală (acțiunea se petrece în interiorul caselor lui Volpone și lui Corvino) a fost transformată de scenograf într-un montaj de imagini ale statutului social-politic, sincronizate și plasate riguros în spectacol. Acesta este motivul pentru care spectacolul, în ansamblu, nu poate fi calificat drept numai teatru de caractere, el este și un spectacol politic, întrucît caracterele evoluează într-o textură compusă din schemele de vizualizare a politicului din acea vreme. (Dacă obiectul de civilizație 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 sînt obiecte de ideologie.)

Mai tîrziu, 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 cuvîntului : combinațiile lui Volpone și ale acolitului său Mosca. Dar și această primă înfățișare la proces 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, piață de desfacere a ultimei hotărîri judiciare. Toate aceste variante scenice se datorează desigur evoluției obiectului scenografic central în perimetrul „clasicei" convenții moderne de teatru. Ultima variantă a utilizării sugerează platforma pe care juriștii se urcă spre a enunța sentința. Acum se crecază 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 deznodămîntului. Salvarea întrezărită de Ben Jonson într-o „idealitate" înrudită cu „Deus ex machina" e ridicolă, ca orice provizorat al speranței.

www.ziuaconstanta.ro