David ESRIG

Universul dramatic și scenografia

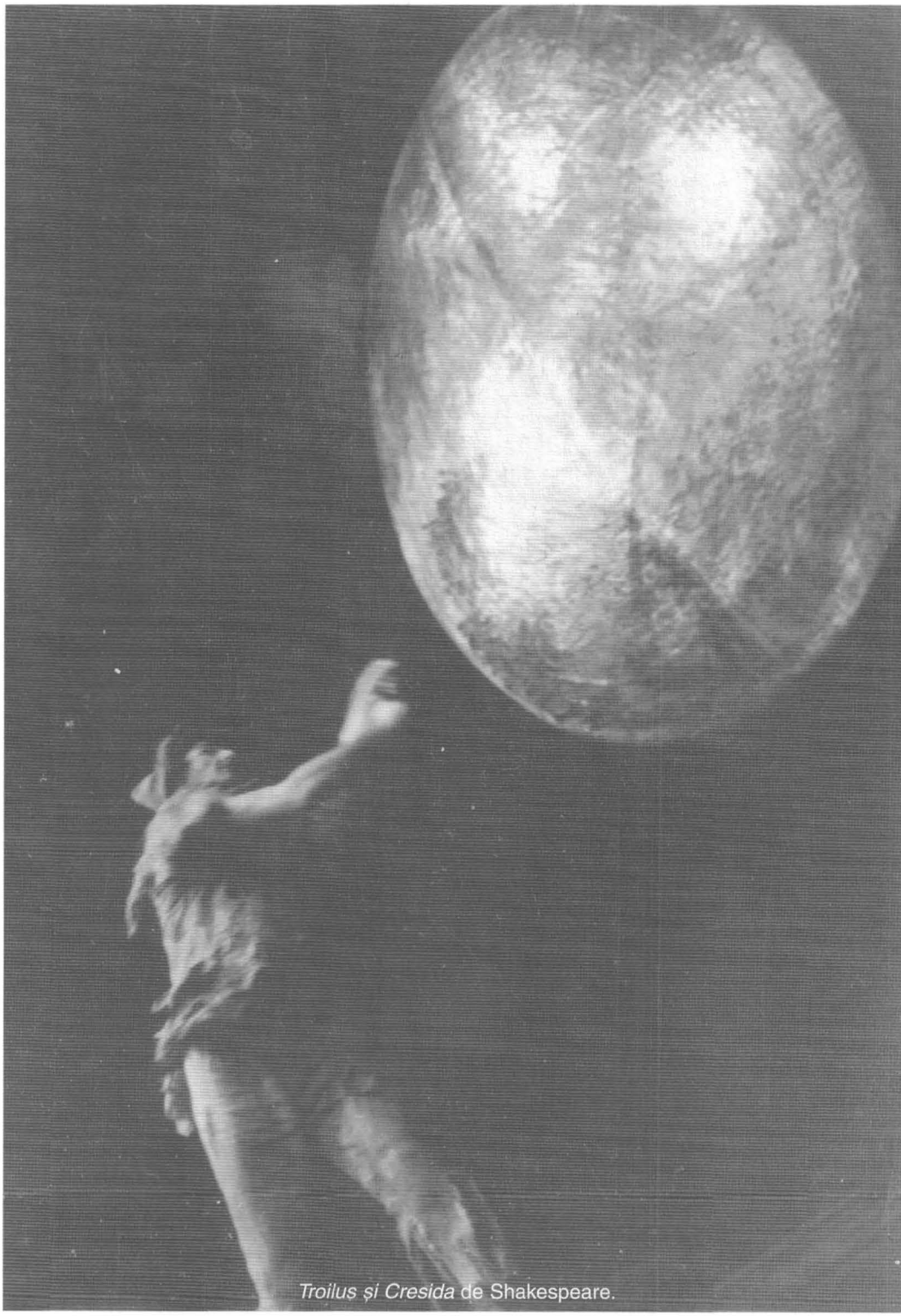
Bătrâna noastră artă teatrală este astăzi contestată și acuzată, mai mult ca niciodată, de a supraviețui doar din inerție, rămânând la periferia adevăratelor cercetări artistice; structurile sale anchilozate nu ar mai fi capabile să îmbrățișeze adevărurile lumii în care trăim. Și dacă problema existenței teatrului a fost ridicată adesea ca urmare a evoluției tehnice (apariția cinematografului și a televiziunii), după 1930, ea a continuat să fie discutată din puncte de vedere încă și mai grave, de către inovatorii vieții spirituale moderne, care nu mai acuzau, de această dată, limitele tehnice ale teatrului, ci bătrânețea sa interioară. O dată, un poet din generația tânără reproșa tuturor inovațiilor teatrale faptul de a prelungi inutil viața acestuia, lansând idei noi, mijloace spectaculoase și neașteptate care inoculau mecanismului său îmbătrânit preocupări spirituale străine și creau false focare de interes intelectual.

După părerea mea, n-ar trebui să mai vorbim despre teatru fără a ține seama de aceste circumstanțe, în cele din urmă munca noastră dovedind dacă teatrul, în cadrul său de ficțiune – cu alte cuvinte, dacă reprezentarea unei piese scrise de un autor, realizată de un regizor, interpretată de către actori și jucată în decorurile unui scenograf –, este capabil de o asemenea întinerire încât să-și poată reafirma vitalitatea. Observații precum cea a poetului citat m-au obligat să mă întreb încă o dată dacă cercetările noastre pot duce cu adevărat la o creație autentică și dacă cele mai importante inovații din arta teatrală contemporană își iau energia din substanța însăși a acestei arte sau nu sunt decât baloane de oxigen pentru salvarea unui organism care nu mai are rațiuni să existe.

În marele efort de cercetare desfășurat astăzi în lumea teatrului, decorul este încă abandonat perfecționărilor minore ale tehnicii și împrumuturilor din toate realizările de ultimă oră ale artelor plastice moderne.

Încă îl mai așteptăm pe creatorul adevăratului spațiu teatral, pe poetul iluziei scenice capabil să ne restituie cosmosul aparte al fiecărei piese. Cred că *scenografia* merită o atenție mult mai mare decât cea pe care i-o acordăm, că trebuie privită cu același sentiment de importanță cu care încercăm să restabilim legăturile pierdute dintre *arta actorului* și izvoarele mitice ale vieții spirituale și fizice a oamenilor. Și aceasta nu cu scopul de a salva scenografia ca meserie, ci pentru că fiecare experiență spirituală adevărată își are propriul univers fizic, fiecare act ritualic își are propriile obiecte și propriul spațiu, doar între aceste limite, acceptate și păzite, el putând recuceri infinitul...

Când am montat *Troilus și Cresida* de Shakespeare (la Teatrul de Comedie, în 1965), l-am avut alături pe pictorul-scenograf Ion Popescu-Udriște, cu care mai colaborasem deja la câteva spectacole și pe care îl simțeam dispus și capabil să se lanseze în această dificilă aventură. Spun „aventură", întrucât piesa lui Shakespeare descurajează la prima lectură prin dezordinea sa aparentă, prin lipsa unei acțiuni clare, printr-o acumulare de fragmente disparate și de acțiuni fără legătură ierarhică sau cronologică precisă între ele, printr-o aglomerare de stiluri aparent contradictorii, prin numărul mare de personaje etc. Printre



Troilus și Cresida de Shakespeare.

nenumăratele motive care mă atrăgeau spre acest text se afla tocmai acela al structurii sale refractare. Aveam sentimentul tot mai limpede că semăna mai degrabă cu un spectacol medieval și vedeam aici un soi de mister grotesc al istoriei, a cărui soluție consta în derularea simultană a acțiunii, cu suspendarea oricărei semnificații cronologice. Eram bântuit de senzația că percepția asupra piesei se producea în mine cu un sens modificat, din moment ce consideram desfășurarea spectacolului ca fiind totuna cu ordinea cronologică a acțiunii piesei, că făceam o eroare asemănătoare celei pe care aș fi comis-o dacă, în loc să citesc o pagină de ziar de la stânga la dreapta, aș fi citit-o de sus în jos sau, mai precis, ca și cum aș fi privit un desen cu perspectivă fără să știu că ceea ce se află mai departe este reprezentat la o scară redusă. Simțeam că există în piesă acțiuni diferite și fără legătură între ele, derulându-se în spații diferite, și că, puțin câte puțin, acest haos de evenimente ridicole ori stupide, urâte sau tragice, se constituie într-o cu totul altă ordine decât cea cunoscută, ordine care ar putea scoate în evidență traiectoriile de destin ale eroilor.

Dar mai erau și alte aspecte care mă interesau și mă tulburau. Războiul și neputința eroilor de a-l trăi în toată realitatea sa, de a-l privi în toată gravitatea sa, neputința oamenilor de a se ridica deasupra cabotinajului mediocru pe care-l oferă anturajului lor, chiar în prezența morții. Doream ca eroii piesei să primească dimensiuni noi care să-i apropie de imaginea subiectivă și ideală pe care fiecare o are despre sine, despre autoportretul în care se complace.

După primele întâlniri cu scenograful, au rezultat câteva schițe care traduceau în limbaj pictural și în *rond-bosse* temele despre care vorbeam și încă multe altele de care nu îmi mai amintesc acum. În orice caz, ne era limpede că oricare dintre aceste preocupări le excludea pe celelalte, că doar una dintre aceste teme putea fi realizată într-o imagine scenografică, mai mult sau puțin reușită, dar nu mai mult de una. Din nefericire, îmi era imposibil să aleg între diversele moduri posibile de a realiza mizanscena, astfel încât să-i permit scenografului să realizeze, la rândul său, o viziune scenografică interesantă, subtilă și unitară, pentru că toate coexistau în magma textului și pentru că toate mi se păreau a fi doar diferitele aspecte ale aceleiași realități umane, despărțite doar de slăbicunea mecanismului nostru rațional-analitic.

În cele din urmă, decorul lui Popescu-Udriște a devenit din ce în ce mai închis, pierzându-și toate virtuțile ilustrative și plastice și transformându-se într-un obiect straniu al spectacolului, lipsit de orice sens pentru ceilalți, dar plin de semnificații intime pentru mine și pentru actori. Acest decor nu mai avea nimic în comun cu primele imagini, mult mai sugestive din punct de vedere plastic. Ba mai mult, el nu reprezenta aproape nimic în sine, nefiind decât un dispozitiv scenic care înmagazinase spectacolul cu toate semnificațiile sale generale, cu toate accidentele și detaliile sale, cu tot ceea ce urma să se petreacă. Această lipsă de identitate era rezultatul unui proces în cursul căruia a trebuit să renunțăm la virtuțile și mijloacele artei plastice. Dar, în schimb, decorul a câștigat puterea de a identifica prin el însuși caracterul și înțelesul evenimentelor, al eroilor, al acțiunii. Decorul a devenit obiect de spectacol.

Mi-am dat seama încă o dată cât de important era, nu doar pentru mine, ci pentru universul piesei, ca scenograful să renunțe la calitatea sa de pictor, de sculptor, de desenator și să devină creatorul obiectelor de spectacol, apte să înmagazineze, în materialitatea lor, întreaga viață spirituală a reprezentației. De fapt, cred că, lucrând cu regizorul asupra unui text, scenograful trebuie să facă o

Grigore GONȚA în *Troilus și Cresida* de Shakespeare.

operație simetric opusă celei a regizorului. Pe același drum, dar în sensul contrar, scenograful trebuie să acumuleze energia spirituală și fizică a spectacolului în dispozitivul scenic, energie pe care regizorul o va dezvolta și elibera în timpul spectacolului.

Refuz decorurile susceptibile de a fi aplaudate încă de la ridicarea cortinei, căci le consider în afara teatralului. Decorul nu trebuie să fie perceput prin el însuși, ci să susțină și să pună în evidență sensibilitatea spectacolului; trebuie să descopere și să asambleze în memoria materialității sale viața artei teatrale pe care o organizează și o provoacă. Se știe că opera plastică există sub forma impresiilor simultane, pe când teatrul există în timp. Or, mi-a devenit evident că decorul pe care doresc să îl obțin trebuie să fie altceva decât o operă plastică. El

trebuie să fie sediul vieții interioare a piesei, a spectacolului, el nu trebuie să ilustreze cadrul acțiunii, ci să caute imaginea stranie și, adeseori confuză, a lumii pe care ne-o propune.

În timpul primilor mei ani de activitate regizorală, aveam o slăbiciune pentru decorurile mobile și îmi amintesc că, în *Mincinosul* de Goldoni, reușisem să deplasez decorul sau o parte a elementelor sale într-un tempo extrem de vioi, spre surpriza amuzată a spectatorilor. Mărturisesc că, fără să renunț la atașamentul – datorat, probabil, structurii mele – pentru dispozitivul cinetic, am început să resimt necesitatea de a restrânge tot mai mult utilizarea decorului mobil ca „jucărie".

Este foarte probabil că ne-am putea imagina, la modul ideal, un dispozitiv scenic atât de bogat și de puternic, cu un echilibru atât de fragil și de viguros între coordonatele sale interioare, încât numai mișcările actorilor să poată crea extraordinara impresie de deplasare, de metamorfoză, de modificare a dimensiunilor și raporturilor acestui decor, care, în fond, rămâne în mod obiectiv, imobil și egal cu sine însuși. Și pentru că tot am ajuns să vorbesc despre dimensiuni în teatru, după părerea mea, investigațiile se află aici într-un stadiu încă incipient. Mai întâi, sistemul de referință nu este încă adaptat necesităților noastre reale și este foarte probabil ca cercetările care l-au condus pe Corbusier la al său *Modulor* să poată elibera scenografia de o concepție a dimensiunilor falsă și rigidă.

Îmi amintesc mereu, cu o emoție pe care timpul nu reușește să o șteargă, bătălia din actul final al *Regelui Lear,* în regia lui Peter Brook. Pe imensa scenă, drapată în pânză de sac, se afla doar bătrânul orb ascultând, așezat, zgomotele bătăliei, pe care nici el, nici spectatorii nu o puteau vedea. Acest bătrân atât de plăpând pe scena goală și atât de vastă ne copleșea cu o realitate mult mai bogată și mai teribilă decât dacă s-ar fi încercat reprezentarea cu lux de detalii a bătăliei.

Este posibil ca tocmai contradicțiile între dimensiunile și volumele obiectelor spectacolului să le asigure o existență în decursul reprezentației. Așa cum încadrarea lor în sistemul dimensional al omului le investește cu semnificațiile pe care nu încetăm să le atribuim. Aș afirma chiar că valoarea mitică a teatrului trebuie regăsită și ea tot aici.

Chiar și în cele mai interesante spectacole, utilitarismul se manifestă din plin în soluția decorului. Această soluție nu are în vedere decât actorii și textul, și, în cel mai bun caz, nu i se poate pretinde decât să fie subtilă, să nu contrazică viziunea regizorală, să sublinieze stilul textului; altfel spus, se încheie cu scenograful mai degrabă un armistițiu decât o alianță, un pact de neagresiune, prin acceptarea unui rău necesar, dar în limite rezonabile. Fără să ne dăm seama, ne temem încă de forța distructivă a artei plastice în teatru și doar extrem de rar, cu totul întâmplător, devenim conștienți de resursele de emoție și de adevăr ascunse în obiecte. Adevărații inovatori ai expresiei teatrale evită decorul, costumele, ușurința cu care scenograful falsifică adevărul uman și teatral, pe care ei se străduiesc să îl obțină de la actori, principalii protagoniști ai teatrului.

Dar să nu ne înșelăm: manevrele pe care autenticul teatru de artă le execută astăzi pentru a evita capcanele care îl pândesc nu schimbă cu nimic faptul că spectacolul se desfășoară în spațiu și timp și că, vrând-nevrând, tot ceea ce evoluează pe scenă câștigă o identitate plastică, arta teatrală conținând o plasticitate implicită.

Teatrul se constituie într-o realitate foarte densă: timp de două-trei ore, cât durează reprezentația, ni se cere să transmitem o imagine la fel de densă precum

cea a lumii reale. Or, numai semnele încărcate de un adevăr profund pot îndeplini această misiune extraordinară, iar aceste semne reclamă o realitate fizică proprie, fără de care viața lor spirituală nu s-ar putea dezvolta.

Pretutindeni în lume au loc tentative pasionante de a elibera spiritul actorilor de sechelele formării în serie, ale unei mentalități false, pentru a-i face să se întoarcă la impulsurile primare, fără îndoială mai adevărate și mai profunde. Ar trebui să încercăm operația aceasta și cu noi înșine, cititorii unui text și creatorii de spectacole. Operația cea mai dificilă constă în a face lectura unui text lăsând de-o parte întregul cortegiu de clasificări ce intermediază între noi și universul piesei, între noi și adevărul său. Acea „via negativa" a eliberării de clișee, acea *despuiere* recomandată de Grotowski, în formarea actorilor, ar trebui să ne ghideze și spre a regăsi capacitatea de a stabili contactul cu textul și cu imaginea pe care ne-o inspiră.

Cred că cea mai importantă parte a colaborării dintre regizor și scenograf rezidă tocmai în acest efort pentru a restabili capacitatea lor comună de a cunoaște piesa, imaginea spectacolului putând lua naștere chiar în timpul procesului care izbutește să elimine obstacolele, pe măsură ce spiritul pătrunde dincolo de cuvinte. Pe lângă aspectul literar care se impune la prima întâlnire cu piesa, se ascunde, în realitate – desigur, atunci când este vorba despre o piesă demnă de atenția noastră –, o imagine a lumii, un concept cosmogonic, o manieră de a reprezenta existența în toată diversitatea sa. Nu aș putea preciza în ce măsură această imagine este premeditată de către autor sau ea există implicit în text. Asemenea distincții nu sunt de competența mea. Ceea ce vreau să subliniez este că această imagine există, și constituie esențialul. Ea se ascunde printre rândurile piesei de parcă autorul ar proteja-o împotriva indiferenței și incompetenței oamenilor, ca și cum ar fi vorba despre un lucru teribil și intim. Ea se trădează printr-o replică nu foarte explicită, prin structura evenimentelor, prin sistemul în care sunt angrenate personajele; ea circulă printre cuvinte, fără să ne dăm seama, și uneori o percepem datorită unui detaliu care părea banal sau unei imagini pe care la început eram tentați să o considerăm ca fiind excesiv de literară ori ca pe un joc gratuit și facil. Totul se află acolo: semnificațiile și dimensiunile, culoarea și ritmul. Acolo, în acel punct ardent, personajele se animă, devin vii și veridice, și tot acolo se întrezărește poarta „castelului", dincolo de labirintul de detalii, analize și idei.

André Breton afirmă undeva că există un punct în care susul și josul, dificilul și facilul încetează să mai fie distincte și contrare: „Totul ne îndeamnă să credem că există un anumit punct al spiritului, din care viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, susul și josul încetează de a mai fi percepute în mod contradictoriu." Sistemul matematic al lui Georg Cantor caută realitatea în care întregul este egal cu fiecare dintre părțile sale. Pentru fiecare fenomen există un astfel de punct de proiecție. Îmi doresc ca întotdeauna piesa să devină pentru mine, și pentru decoratorul cu care lucrez, micul univers în care trebuie găsit acest punct ce este probabil imaginea secretă a marelui univers. Cred că, la ora actuală, este foarte important ca arta teatrală să ne poată restitui ceva din coerența accidentalului, din unitatea unei lumi atât de contradictorii.

Stanislavski însuși, ghidat de tenacitatea experimentelor sale, a descoperit adesea, în cursul muncii, elemente mai îndrăznețe și mai importante decât limitele estetice ale teatrului pe care îl practica. Mi se pare semnificativ faptul că el însuși

a intuit, oarecum, existența acestui punct de fugă al tuturor liniilor de perspectivă ale piesei, punct pe care, la un moment dat, l-a comparat cu raportul sămânță–plantă și căruia i-a dat numele de „supra-temă". Sămânța conține, la modul virtual, întreaga bogăție de forme a arborelui. Iar toate elementele care par diferite, chiar opuse în realitatea desfășurată a arborelui, preexistă în masa amorfă și nediferențiată a seminței. În consecință, realitatea însăși ne oferă probele posibilităților pe care trebuie să le sintetizeze; ea oferă observatorului atent certitudinea unor puncte în care antagonismele își probează unitatea. Și la fel de semnificativ mi se pare faptul că, pentru Stanislavski, misiunea cea mai imporantă a spectacolului este de a găsi acest nod, acest punct generator.

Cred că în acest sens trebuie înțeleasă *organicitatea* spectacolului invocată atât de des, chiar dacă actorii nu sunt întotdeauna organici sau chiar dacă nu sunt absorbiți, de-a lungul întregii evoluții scenice, într-o transă de organicitate absolută.

O dată în plus, și indiferent cât de mult aș prețui activitatea teoretică a lui Grotowski, consider că adevărul ultim al artei noastre nu este raporul actor–public, ci raportul între spectacol și lume. Am fost întrebat o dată dacă acest efort de a descoperi imaginea cosmogonică virtuală a piesei, atât de importantă pentru mine, nu sfârșește prin a anula personalitatea creatoare a regizorului, transformând meseria sa într-un soi de arheologie a spiritului care încearcă să deshumeze secretul unui autor sau al unui text mort. Dar lectura noastră este, oricum, subiectivă. Și din momentul în care suntem nevoiți să lucrăm cu un text – prin însăși natura artei noastre – mi se pare absolut firesc să căutăm punctul în care această obligație poate fi convertită în forță și libertate. Doar eliminând „muzeografia culturală", stabilind contactul direct, real cu piesa, descoperindu-i cheia, putem să ne eliberăm și să afirmăm un punct de vedere cu adevărat personal. Doar printr-o lectură epurată și intensă, actul interpretării, care ar putea părea servil și periferic, devine o creație demnă și utilă.

Lucrând la decorul pentru *Troilus și Cresida*, căutam soluții care să-mi permită să localizez, rapid și fără fisuri în derularea spectacolului, cele mai mult de douăzeci de ambianțe în care se petrec nenumăratele evenimente epice ale piesei. Puțin câte puțin, soluția despre care vorbeam s-a dovedit capabilă să depășească misiunea de a organiza cursul spectacolului, pătrunzând în substanța sa intimă.

Utilizarea acelorași elemente de scenografie, de fiecare dată cu alte semnificații, cu noi funcții utilitare, mi-a permis să disociez ordinea tablourilor de succesiunea lor cronologică, să creeez sentimentul că inerția memoriei mele, ca și haosul asociațiilor obținute, suprapusese două imagini, două identități, până la a da impresia că anumite scene, deși prezentate succesiv, sunt în realitate simultane sau interferează. Altfel spus, m-am apropiat de sentimentul simultaneității anumitor acțiuni, de ceea ce consideram ca fiind specific structurii piesei.

În *Nepotul lui Rameau* (la Teatrul Bulandra, 1968), detaliul care m-a incitat cel mai mult a fost, din nou, bizara succcesiune cronologică. La început, Diderot se afirmă el însuși ca personaj al dialogului: „este ora cinci după-amiaza" – iar la sfârșit, după o discuție care, dacă ar fi fost citită integral, trebuia să dureze cinci sau șase ore, nepotul lui Rameau aude clopotul Marii Opere din Paris anunțând reprezentația serii, și înțelege că nu este decât cinci și jumătate după-amiaza. Forța imaginației și tensiunea interioară au acumulat într-o jumătate de ceas ceea

ce, în mod obiectiv, nu s-ar fi putut comunica în mai puțin de cinci sau șase ore. Acest detaliu mi-a dat certitudinea că sistemul de oglinzi mobile pe care îl imaginasem împreună cu scenograful era singurul decor de care aveam nevoie pentru a ilustra acest text.

Deși știu că, în *Nepotul lui Rameau,* oglinzile puteau fi socotite niște jucării facile, al căror efect de surpriză se epuiza rapid, totuși, în naivitatea mea, contam pe faptul că, epuizând orice element de surpriză încă de la începutul spectacolului, ele își vor păstra doar funcțiile legate de destinul și mitologia textului și a propriului său timp. Pe urmă, oglinzile reprezentau, în egală măsură, obstacolul fizic pe care îl caut în fiecare spectacol. Prezența lor materială, ca și faptul că actorii se reflectau în ele – aspect depășit nu fără dificultate la începutul muncii mele – juca pentru mine, într-un mod diferit, rolul pe care alternanța vidului și a plinului o jucase în decorul de *la Troilus și Cresida:* aceea de a îngreuna – *stricto sensu* – existența, mișcările, acțiunile actorilor pe scenă. Îmi doresc ca decorul să facă din scenă o realitate fizică, un sistem de obstacole, pentru a forța, a constrânge expresia vieții spirituale. Obstacolul joacă uneori rolul de condensator. Paradoxal, restrângând și mai mult spațiul oricum strâmt al scenei, el oferă actorilor posibilitatea de a mări sensibil aparenta și subiectiva suprafață a spațiului pe care se derulează evenimentele. Fragmentând locul de joc, obstacolele pot, în anumite circumstanțe, să transforme un spațiu mediocru și sărac într-un instrument de expresie surprinzător și bogat.

Cât despre *Furtuna* lui Shakespeare, pe care vreau să o pun în scenă, ceea ce știu, deocamdată, este că am nevoie de un singur loc de joc, mereu același: insula lui Prospero pe care rătăcesc naufragiații. Și că numai confuzia și impuritatea lor interioară îi împiedică să constate că se învârtesc pe loc, deși au impresia că se găsesc de fiecare dată într-un alt colț al lumii. Mai știu, de asemenea, că această insulă trebuie să fie mică. Dar pământul întreg ne pare adesea foarte mic și există momente în care chiar universul astronomic, infinitul poate fi îmbrățișat printr-un avânt al imaginației. În sistemul transfinitului lui Cantor – menționat deja –, se ajunge la cifre-realități matematice obiective, care sunt prea mari pentru a fi conținute în univers, și încă din antichitate, Heraclit modificase cu o anumită generozitate conceptele cosmogonice pentru a salva fenomenele reale.

Experiențele trăite, cu tot realul sau aparentul pe care îl implică, au reafirmat convingerea mea că actualizarea forțată, emoțiile superficiale de ordin plastic, fracul contemporan sau jeanșii îmbrăcați de eroii antici, împrumuturile din mișcările artistice contemporane pentru a fi în actualitate, nu sunt decât expediente care jenează prin pasivitatea și ineficacitatea lor, din moment ce sporesc și mai mult vulnerabilitatea teatrului, ca niște baloane de oxigen care, fără a fi de folos, sfârșesc, dimpotrivă, prin a crea în teatru melancolicul decor al melancoliei. Viitorul teatrului se decide în interiorul propriei sale sfere. Cred că întrebarea la care trebuie să răspundă munca noastră este de a ști dacă teatrul se poate purifica, abandonând lestul falselor tradiții ca și pe cel al falselor inovații, și dacă el poate evolua îndeajuns de rapid pentru a se reintegra în dialogul spiritual al epocii noastre.

Articol apărut în „Revue roumaine d'histoire de l'art", seria *„Théâtre, musique, cinéma",* nr. 1, tom X, 1973.

Traducerea: Andreea DUMITRU