

Decor de M. Marosin la „Pescărușul” — Teatrul Național „I. L. Caragiale”.

Ion Frunzetti

INOVAȚIA ÎN DECORUL PIESELOR CLASICE

Scenografia noastră a făcut, în ultima vreme, pași înainte, fără îndoială. Adecvarea decorului la acțiunea, la atmosfera și sensurile umane și sociale ale spectacolului este astăzi ținta pictorului scenograf, ca și a regizorului, într-o mai mare măsură decât în anii trecuți. Discuția inițiată de revista „Teatrul” prin articolul lui Liviu Ciulei, „Teatralizarea picturii de teatru”, a adus o contribuție importantă, credem, la acțiunea de lămurire (și de autolămurire a scenografilor) cu privire la rolul decorului în reușita unui spectacol, realizat din punct de vedere estetic.

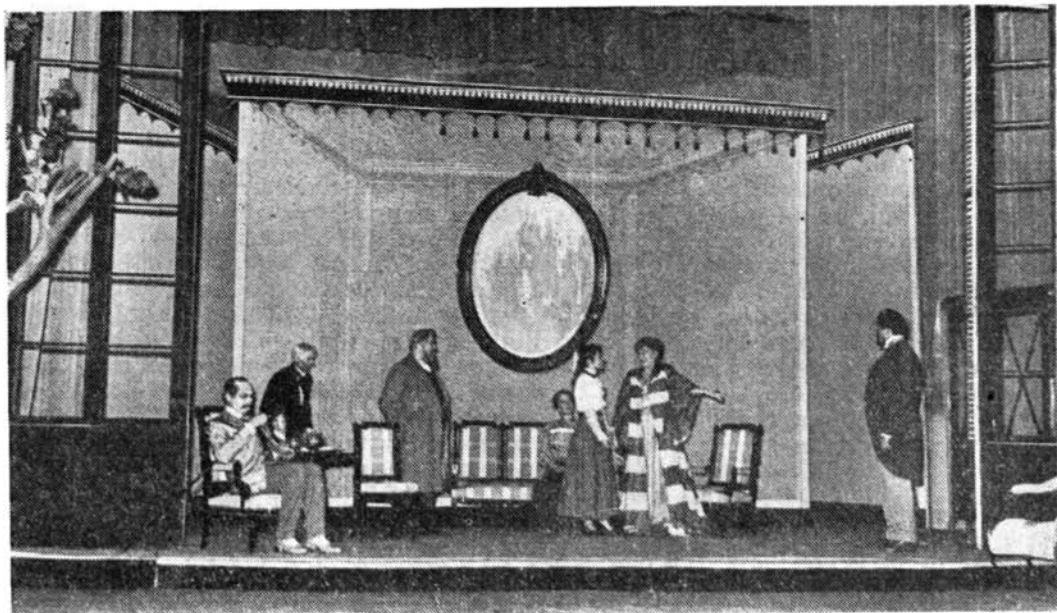
A reaminti publicului, ca și celor ce slujesc scena, că scenografia are un limbaj al său, mijloace proprii de exprimare, că este, cu alte cuvinte, o ramură de simetătoare a artelor plastice și că nu trebuie confundată cu pictura, cu sculptura, cu arhitectura, sau cu toate trei laolaltă, era cu totul necesar la data începutului acestor discuții. Așa cum s-a spus — și cum nu mai e azi nevoie să o repetăm cu rost pedagogic, ci doar ca să reconstituim datele problemei —, greșeala de căpetenie a scenografiei noastre din ultimii ani, naturalismul ei, avea drept izvor și scuză dorința de a realiza adevărul vieții pe scenă. Uitînd că au de realizat o imagine artistică și nu o dublură a realității, o copie servilă a naturii, scenografii aflați în postura de „prizonieri” ai acestei realități au ucis adevărul poetic al decorului, socotind că-l vor putea atinge pe celălalt, „adevărul obiectiv”. Așa cum s-a exprimat în cazuri similare Tairov, ei au sacrificat „realitatea profundă” a vieții, preferîndu-i

„realitatea superficială“, decalcul, lipsit de orice valoare, al aparențelor accidentale ale obiectelor. Împotriva acestui „trompe l'oeil“, cu totul nepoetic, s-au pronunțat, de un timp încoace artiștii, nu numai prin binemeritate cuvinte de condamnare și repudiere, ci și prin lucrările lor. Căutînd să-și reinnoiască mijloacele, scenografi au ascultat în același timp și de porunca imperioasă a realizării unor decoruri necostisitoare, lesne de manipulat și mai puțin supuse degradărilor decît pretențioasele construcții de carton și papier-maché ce izbuteau să transforme scena în muzeu arheologic, fără să adauge nimic la emoția spectatorului, ba dimpotrivă, scăzîndu-i-o prin solicitarea abuzivă a atenției sale înspre cadrul mort al acțiunii. În plus, statismul acestui tip de decor construit, incapacitatea lui de a se transforma, de a se adapta situațiilor scenice în neconținută prefacere, făceau din el mai curînd un soi de cavou solemn al ideii poetice ucise, decît o casetă prețioasă pentru păstrarea și transmiterea mesajului.

Astăzi, pe scenele noastre înflorește scenografia dedată din plin căutărilor, ceea ce nu poate fi decît îmbucurător. Spre a sluji ideea artistică ce axează (sau mai curînd, „care ar trebui să axeze“) întreg spectacolul, scenografia are la dispoziție un arsenal de mijloace de o bogăție luxuriantă, chiar dacă, luate unul cîte unul, acestea sînt extrem de simple, părăind adeseori mijloace de pur bun simț. Pentru ca aceste căutări să fie însă fructuoase, ele trebuie să nu piardă din vedere țelul în vederea căruia au fost întreprinse. Acest țel este redarea ideii artistice a spectacolului, sublinierea tîlcului ideologic al textului dramatic, servit atît de jocul actorilor și de regie, ca și de plastica spațiului scenic și de decorul propriu-zis.

Iată ceea ce par să uite unii scenografi, atunci cînd își încearcă inventivitatea în căutări de noi mijloace de expresie. Căci experiențele unora dintre acești inovatori riscă să rămînă adeseori în vînt, nefundate pe necesitățile expresive izvorîte din ideea spectacolului. Căutînd să se remarce prin originalitatea punerii în scenă, unii regizori acceptă cu entuziasm să subordoneze și mișcarea actorilor, și concretizarea însăși a acțiunii dramatice, cerințelor, adesea nejustificate și cîteodată chiar lipsite de bun simț, ale unui decor cu totul „sui generis“. Mai grav este că originalitatea aceasta, atît de mult dorită de unii scenografi, apare spectatorului avizat, în cele mai multe cazuri, cu totul relativă, și că scenograful adesea „sparge uși deschise“, cum spune o vorbă, avînd tot timpul aerul că-ți atrage atenția asupra

Decor de M. Marosin la „Livada de vișini“ — Teatrul Municipal.



nemaivăzutei sale ȋscusințe. Este o mare doză de prezumție și chiar de „parvenitism artistic“, ȋn arborarea aceasta snoabă a unor formule, de mult depășite ȋn alte părți ale lumii.

Nu știm de pildă dacă, proiectȋnd și executȋnd decorul pentru *Hangița* lui Goldoni, a cărei premieră a avut loc de curȋnd la Teatrul Național „I. L. Caragiale“, ȋn regia maestrului emerit al artei Sică Alexandrescu, scenograful Tody Constantinescu a avut vreun moment ȋn gȋnd experiențele care proclamau, pe vremea modei futuriste ȋn Italia, dreptul decorului de a sugera „metafizica spațiilor“, așteptȋnd-o de la interferențele de planuri abstracte, ȋntr-un ritm care se voia muzical. Noi credem că, de cumva s-a gȋndit la aceste experiențe, consumate și depășite de mult, Tody Constantinescu nu și-a ales bine piesa pentru care să facă decorul. Căci Goldoni nu e un teren neutru, un loc viran pe care să poți clădi orice dorești și oricum dorești; e o piață publică, cu o structură dată, ba ȋncă o piață de oraș cu tradiție artistică, ce nu permite decȋt un stil conform stilului arhitecturii ce delimitează această piață. ȋn materie de Goldoni, care, ȋn orice parte a lumii și-ar fixa convențional locul acțiunii pieselor sale, tot realitățile și moravurile venețiene le pictează, nu cred că este licită „inovația“ pȋnă ȋntr-atȋta, ȋncȋt un oraș italian, cu arhitectură ȋntre turnul signoriei din Florența și arcadele Loggiei dei Lanzi, schematizate abstract, să poată fi redus la un simplu panou pictat ȋn pete geometrice decorative, ca un paviment mozaicat, indiferent dacă e vorba de suprafețe văzute frontal sau de planurile fugitive (fugitive după indicațiile de direcție ale liniilor, dar plane, perpendiculare pe raza vizuală, după efectul lor), făcute să se interfereze pe albul, menajat cu cochetărie, al fondului.

Ba ȋncă, la diverse ȋnălțimi și dimensiuni, fără nici un criteriu, acest panou alb (centrat pe simetria unui „torre del borgo“ și vrȋnd să sugereze tot timpul cadrul florentin, exteriorul urban al acțiunii, chiar dacă ea se petrece — cum se și petrece tot timpul — ȋntre pereții hanului) a mai fost agrementat și cu cȋteva siluete „meublante“ de oameni, realizate de astă dată mai puțin constructivist, ȋmpietrite ȋn atitudini active, ca niște instantanee de mișcare, atȋrnate ȋn aer — judecȋnd după ȋnălțimea la care stau unele pe panou — și gigantice. ȋnutil să mai spunem că acest panou ȋnchizător de orizont n-are nici o legătură cu restul decorului, compus dintr-un paravan alb așezat ȋn centru, perpendicular pe axa scenei, ȋn fața căruia se desfășura tot jocul actorilor. Purtat de Goldoni prin camerele de la etaj ale dife-rișilor chiriași, ȋn ȋncăperile de serviciu ale hanului, sau la parter unde e sala centrală a acestuia, spectatorul are totuși veșnic ȋn față acest paravan alb, cu o ușă practică ȋn mijlocul lui, profilat pe fundalul urban și pe care se desenează, la rȋndul lor, siluetele. Schimbarea locului acțiunii este sugerată de micșonarea luminii și de venirea celor doi „zani“, valeții hanului, care, ȋn pas de dans și la comanda tacită a hangiței, totdeauna prezentă la această operație, ȋntorc pieziș niște mese puse la ȋnceput curmeziș, sau acoperă cu pȋnză galbenă scaunele care au fost, la ȋnceput, ȋmpodobite cu cȋte un soi de prosop corail, atȋrȋnd ȋn două părți de pe tăblia lor ȋngustă. Mobila este foarte curioasă. Scaunele sȋnt, cele mai multe din ele, o versiune modernizată, ȋn lemn alb și cu picioare ȋnalte, a vechilor „scabeli“, mobile semipopulare-semirenascentiste, iar mesele, un fel de stative pentru mașinile electrice de cusut, „cubiste“ la modul „parodii originale“. Spațiul scenic este micșorat la maximum, acțiunea fiind obligată de prezența paravanului alb să se centreze ȋn jurul axei lui, pe un practicabil ȋngust (ale cărui două trepte au fost ȋnteligent folosite ȋn diverse momente ale spectacolului, ce e drept). Pentru rașuni greu de explicat, scoboară din tavan, cȋnd ȋn stȋnga, cȋnd ȋn dreapta acestui practicabil, și de la o vreme ȋntr-ambele părți, un fel de jaluzele ca de papură și cu sfori, care maschează (din fericire, doar pe jumătate) spațiile laterale, fără să „nimeze“ cu nimic. „Improvizația“ aceasta a decorului din pȋnze și funii — aluzie subtilă la commedia dell'arte, adică tocmai la tipul de teatru, convenționalizat de repetiția, stereotipă de secole, căruia i se opune ȋn veacul al XVIII-lea teatrul lui Goldoni — vine foarte mult ȋn contradicție cu recuzita naturalistă: vasele de argint, mȋncărurile adevărate care se servesc chiriașului preferat, giuvaerurile sclipitoare oferite hangiței etc. și se bate chiar cap ȋn cap cu costumele, realizate tot de Tody Constantinescu, ȋntr-un stil a cărui modernitate surprinde.

Să fie adică sacoul englezesc mai goldonian decȋt costumul secolului al XVIII-lea? (chiar dacă e agrementat cu jabou, lentă de piele și spadă, tot sacou rămȋne!) Sȋnt goldonienii pantalonii „golf“ ȋn carouri ai marchizului de Forlipo-poli? De la această curioasă punere ȋn scenă nu pleci decȋt cu nedumeriri, dintre

care prima este mobilul acestor transformări de climat istoric, care nu adaugă nimic la sensul spectacolului și distrag privitorul de la ideea operei, *așintindu-i* atenția la mărunțișurile „inovației“.

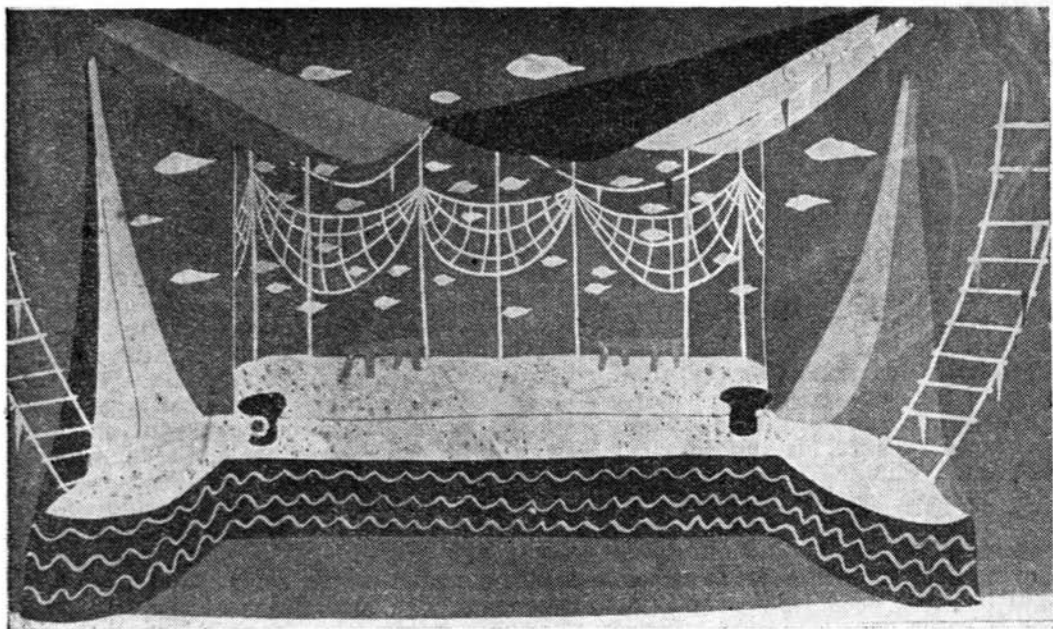
Mult mai organică ni s-a părut ideea scenografică a spectacolului realizat de Miron Niculescu cu *Minunata pantofăreasă* a lui Garcia Lorca, unde spațiul scenic, folosit în întregime, prezintă orașul, devenit pentru spectator o entitate ipostaziată concret, cu zeci de capete la ferestrele practicate în simpla pânză a fundalului, vag arhitectonic, sugerînd ulița, vizibilă în același timp cu interiorul căsuței pantofarului, marcată printr-un acoperiș și patru stâlpi oblici, în genul teatrelor ambulante în aer liber, de bîlci, ceea ce corespunde cu totul stilului *Baracei* lui Lorca.

Simultaneitatea acțiunii dinlăuntru și din afara dușenii pantofarului se poate urmări din oricare parte a sălii, grație lipsei pereților. Ușa și fereastra „joacă“ ele înseși ca niște actori, deși sînt încadrate de un vid pe care convenția îl face opac pentru privirile celor din uliță, ori din casă. Scenograful-regizor a realizat, cu mijloace reduse, necostisitoare (patru bețe și cîteva pinze cu ferestre), o ingenioasă reconstituire a atmosferei sud-iberice, fără nici un efort arheologic, tradus nu prin construcții plastice, de butaforie, ci doar prin pricepere regizorală. Scenografia e inteligentă, sintetică fără ostentație, și originală în simplitatea elementelor, folosite într-o sintaxă vie de forme firești, în acord cu eclerajul. Decorul luministic subliniază logica tăioasă a realității comice, adesea grotești, și atmosfera de vis a episoadelor pline de poezie, îmbinare ce face prețul teatrului lui Lorca. (Cu aducerea textelor lirice pe scenă, în felul cumulativ în care același regizor a făcut-o în prologul lipsit de orice legătură cu piesa, nu putem fi defel de acord, nici chiar dacă n-ar fi vorba de o traducere atît de neartistică a originalelor spaniole, cum este cea a lui V. Bercescu.)

În cazul celui alt spectacol Goldoni, *Gilcevil din Chioggia*, pus în scenă stațiunea aceasta la Teatrul „Nottara“, în regia lui Mihail Raicu, scenograful Tony Gheorghiu a realizat, de asemenea prin foarte mărunte accesorii scenice și cu ajutorul unui decor redus absolut la strictul necesar, atmosfera specifică a unui mic port de pescari din regiunea venetă. Un orizont de pînză albastră, cinci bețe pe care se usucă năvoadele, două bănci rustice de lemn, vopsite în roșu, iată ce cuprinde în cele mai multe tablouri scena propriu-zisă, încadrată inteligent de pictorul-scenograf într-un chenar de nurași profilați pe azur și completată cu o avanscenă care conține, pe lângă instalațiile de prapiont ambarcațiile, și două scări marinărești de funie, legate direct de balconul teatrului, pe unde personajele piesei „co-boară de pe tartanele“ încărcate cu pește, sau de unde își azvîrlă jos, în sală, coșurile grele de recolta zilelor petrecute în larg. Din primele rînduri, peretele despărțitor al soclului scenei apare și el decorat cu pești multicolori, schematizați, printre valurile de pînză albastră și albă ale mării, într-o stilizare plină de haz. Toată această introducere a spectatorului în plin cîmp al acțiunii dramatice este operată la nivelul „parodiilor originale“: regizorul a imprimat spectacolului un caracter foarte adecvat de pantomimă caricaturală, făcînd să reiasă pentru spectator caracterul de *convenție* implicat și în teatrul goldonian, unde individualizarea multilaterală a personajelor, în calitatea lor de caractere vii, nu exclude trama prestabilită și încadrarea faptului concret de viață în coordonatele spectacolului tradițional, conform unui gust popular de bună calitate a umorului. Un mare și continuu balet, cu momente expresive de un grotesc desăvîrșit, astfel e concepută mișcarea scenică a piesei de către regizor, și decorul se pretează de minune acestei concepții.

Dacă pentru genul „spectacol popular“ pe care-l abordează și Goldoni și Garcia-Lorca, scenografia ușor caricaturală a lui Tony Gheorghiu și Miron Niculescu se găsește în concordanță cu tendințele textului, orice șarjare a decorului apare, în teatrul marilor realiști ai secolului al XIX-lea, destul de puțin la locul ei.

Încercările inteligente de a înnoi scenografia noastră numără, printre cei mai îndrăzneți, pe scenograful binecunoscut și de talent cert, Mircea Marosin, care este departe de a fi la primele sale puneri în scenă, realizînd decorurile și costumele celor două piese de Cehov ce se joacă în prezent pe două din scenele noastre cu tradiție: Naționalul și Municipalul. Și cu toate acestea, și în concepția scenografică a lui Marosin se observă aceeași oscilație curioasă între două stiluri, care face ca mulți scenografi romîni de astăzi să scape tonul spectacolului și să o ia, cum se



Machetă de decor de Tony Gheorghiu, pentru „Gilcevilé din Chioggia“.

Decor de Miron Niculescu la „Minunata pantofăreasă“ — Teatrul Național „I. L. Caragiale“.



spune „pe alături“. În *Livada de vișini*, de la Municipal, piesă în care, cum s-a spus, Cehov „face bilanțul tuturor reflecțiilor sale cu privire la destinele nobililor“, zugrăvind „pieirea inevitabilă a aristocrației și apariția în locul ei a unei noi forțe sociale“ (cum se exprima un istoric al literaturii ruse, Strajev), actorul principal este camera copiilor, cea în care au crescut toți eroii dramei, două generații aduse pe scenă laolaltă. Camera are vedere spre minunata și poetica livadă de vișini, a cărei prezență trebuie să se simtă cu pregnanță, să „între în casă“. Marosin, bine intenționat, înovează. Decorul actelor I și III renunță tocmai la camera copiilor și la livadă, în favoarea unui soi de hol îngust, deschis spre terasa ce dă în livadă, reprezentată prin două schematiche trunchiuri de arbori ce aduc simultan a plopi și a chiparoși desfrunziți, puși în ferestrele casei. Încăperea este îngustă, înjumătățind spațiul scenic printr-un perete perpendicular pe axa mediană și paralel cu rampa. Acesta, surpriză, devine transparent, după voință: scena își dezvăluie și-și ascunde, după placul regizorului, misterele încăperilor de dincolo de acest perete, cu ajutorul jocului de lumini. Ideea nu e rea, dar e insuficientă pentru compensarea lipsei unui spațiu scenic real, în care să evolueze, la largul lor, actorii. În plus, la așa decor nu se potrivește mobila, fotolii masive de stil și candelabru greoi de cristal, cu prisme și lumânări, din centru. (Singura mobilă care nu există decât ca element de marcă, neindividualizat, este cea care are un rol important în ideea operei: bătrînul dulap de cărți, cel ce simbolizează tradiția culturală a familiei, invocată cu evlavie mereu, dulap căruia Gaev îi închină o odă în retorica sa plină de emfază lirică.) Costumele, de asemenea foarte cuminiți, aproape naturaliste, contrastează flagrant cu decorul, ca și mobila. Pildă: decorul actului II, unde ideogramele plastice ale vișinilor livezii, construiți din carton, de data aceasta cu coroane larg desfășurate, cu reliefuri și frunze de arbori-fosile, din era mezozoică, par niște intruși în grămada aceea de oameni în stoffe și mățăsuri colorate, îmbrăcați după jurnalele de modă ale anilor 1900. Marșul funebru, cântat de această piesă orînduirii nobiliaro-moșierești din Rusia țaristă, n-ar fi fost, desigur, slujit mai bine nici de un decor prăfuit, îmbăcsit, de decorul tipic naturalist în care se obișnuiește mai în toată lumea să se joace teatrul lui Cehov, și Mircea Marosin are meritul de a fi încercat totuși să scuture acest praf. Credem însă că a luat tonul în altă gamă, sau măcar în altă octavă: ceea ce demască piesa aceasta realist-critică este descompunerea morală a nobilimii ruse, absolut incapabilă să-și administreze moșiile la care face paradă că ține ca la ochii din cap. Scenografia lui Marosin accentuează o latură de nostalgie lirică, care nu e esențială pentru această piesă cu intenții incisive, demascatoare: goliciunea sufletească a eroilor negativi ai piesei, nesinceritatea lor chiar și față de ei înșiși sînt stridente care n-au nevoie de atmosfera idilic-nostalgică insuflată de scenograf. Alta era pedala pe care trebuia apăsă, pentru scoaterea în evidență a tîlcurilor dramei. Cu atît mai mult cu cît, fiind vorba de teatrul realist al lui Cehov, unde adevărul exterior și cel lăuntric se completează prin însăși grija autorului, care e atît de atent la nuanțele psihologice, încît aproape că dictează de-a dreptul regizorului culoarea și lumina momentului, inovațiile ar trebui să se subordoneze acestei miraculoase corespondențe dintre lăuntric și manifestat. În *Pescărușul* de la Național, unde regizoarea, Marietta Sadova, a avut o concepție mai precisă asupra ansamblului spectacolului decât în *Livada de vișini*, neaxată pe o idee regizorală certă, același scenograf încearcă alte experiențe. Păstrînd întru totul îmbăcsirea naturalistă a scenelor de interior, cărora doar că nu le construiește plafonul și cei trei pereți tradiționali (evitați tot timpul, dar supliți prin panouri cu uși și ferestre esalonate în adîncime și chiar prin oglinzi, pe lîngă

mobilele de stil, bibelourile și lămpile luate și aici direct de la anticariat), Mircea Marosin caută să compenseze greutatea registrului terestru al scenei, prin introducerea în registrul superior al ei, la fiecare act — chiar și la cele petrecute în interioare —, a unor elemente „creatoare de atmosferă“. E vorba, în speță, de o fișie lată de pânză, venind spre rivaltă în curbă ascendentă, desfășurată parabolic, deasupra orizontului scenei, pe fundalul de draperii care o mărginește de obicei din trei părți. Această prezență a vălului atmosferic, gata pictat cu efecte meteorologice fixe, altele pentru fiecare act (răsărit de lună în primul, apus de soare într-al doilea, seară acidă de iarnă și apoi cer de furtună tomnatică), este menită, în intenția scenografului, să sublinieze atmosfera morală a acțiunii. Ea însă derutează, cu atât mai mult cu cât procedeul, expresionist de fapt, vine în contradicție cu naturalismul cras al recuzitei (în care găsim pînă și trucul oglinzii atîrnate pe fundalul scenei, în care se vede simultan și spinarea protagoniștilor ce evoluează cu fața spre public, sau fața lor cînd stau cu spatele). Ambiguitatea aceasta flagrantă a poziției scenografului este vizibilă, mai cu seamă în actele III și IV, unde interioarele, mobilate cu grijă arheologică, sau ferestrele pe care se scurge ploaia reală, cu șiroaie — percepută o dată cu zgomotul rafalelor de vînt ale decorului sonor și pendularea reușită a felinarului de pe terasă, văzut cu cearcăn prin geamul ud — par *din altă pîesă*, rămășițe de decor, „membra disjunctă“. Unitatea ansamblului nu se poate stabili. Sugerarea unui perete în prim-planul scenei, prin două rame goale de oglinzi atîrnate de-a dreapta și de-a stînga unei uși ipotetice, nu are nimic de-a face, stilistic vorbind, cu deschiderea spațiului scenic spre alte camere din fund, sistem Pieter van Hoch, ca în actul III, sau cu oglinda reală din același act, de care am pomenit. Mai ales cînd jocul actorilor n-are nimic expresionist (cum se și cuvenea să n-aibă), prezența acestor „inovații“, ca și a zaimfului temperaturii morale de pe „cerul“ scenei, este cu totul sofisticată, factice, neconvingătoare, aceste „inovații“ fiind aduse ca „să fie“, ca elemente în sine, mai curînd decît ca să slujească înțelegerii dramei. De altfel, lipsește din decor *actorul principal al piesei*, minunatul lac, pe malurile căruia viețuiesc și mor pescărușii, păsări acvatice, cu legenda rusă a căroră seamănă eroina — absentă și ea, dacă-mi este permis să depășesc mandatul cronicarului scenografic —, singurul dintre eroi care trebuia să trăiască în funcție de decor, nu trăiește nici prin el măcar. Aș vrea să mai atrag atenția asupra unui lucru : pe scenă se poate *picta cu lumină și cu pigment*, deopotrivă, sau chiar cu amîndouă deodată. Cu o singură condiție : ca lumina să nu distrugă efectul pigmentului de culoare, așa cum se întîmplă în actul II, în care copacul, realizat din pînze transparente, dar decupat și plat, are pigmentul pus gros, în relief, primind totuși din spate un reflector care, în loc să dea impresia de raze strecurate prin frunziș, dezvăluie scheletul de sîrmă al construcției artificiale și ucide iluzia spectatorului.

Pentru piesele din repertoriul clasic, inovația trebuie să se subordoneze bu-nului simț, să nu șocheze publicul, cu atât mai mult cu cît în simțămintele acestui public larg de teatru și-a făcut loc un anumit fel de a privi clasicii, cu atmosfera lor morală și cu climatul lor istoric bine precizat. Evident, nimic nu împiedică „modernizarea“ procedeelor scenice, dar elementele noi nu trebuie luate din constelații culturale foarte depărtate de epoca și stilul clasicului respectiv. Care nu înseamnă pentru scenograf, să fim înțeleși, inventar de forme arhitectonice și plastice, ci doar fixare a coordonatelor sociale și morale ale acțiunii, pentru reliefarea mesajului ei.