

## Arta scenografiei

Decorul dă tonul unui spectacol, imprimă strălucire interpretării actorului, realizează cadrul comunicării ideilor dramei, permite imaginației cea mai îndrăznească manifestare. El este „contrabasul”, măsura, ritmul și fundalul, grav sau luminos, al unui spectacol de teatru. Pe când era director al teatrului din Weimar, Goethe opina că regizorul gîndește, scenograful vede, actorii trăiesc. Așa cum se exprimă un decorator, „nu trebuie să uităm că, dacă regizorul concepe primul reprezentația teatrală, dacă actorul aude primul, pictorul este totuși acela care o vede înaintea tuturor”; mai aproape de noi, Gordon Craig afirma că publicul vine la teatru să vadă, și nu să audă.

Unele cronici, ca la spectacolul *Evl mediu întîmplător* de Romulus Guga, încep cu descrierea decorului-cadru; în cazul citat, decorul realizat de Octavian Dibrov, impresionînd prin inedit, contribuie esențial la crearea atmosferei și la pregnanța expresivă a ideilor spectacolului.

Dar, lucru aproape de neînțeles, scenografia trezește, în rîndurile criticilor de specialitate și ale cronicarilor dramatici, mult prea puține ecouri. Deși toți sînt convinși că fără decor nu poate exista spectacolul, arareori cite o pană încearcă să susțină prestigiul pe care și l-a cucerit, cu o strălucitoare tradiție, acest domeniu al artei teatrale și al artei plastice. Cu atît mai nefirească este această rezervă, cu cît eforturile pictorilor noștri scenografi, în ultimii ani, sînt evidente, în montări care s-au impus prin originalitate, sugestivitate, prin stăruința creatoare de a servi cît mai expresiv textul. Vom putea cita pe Liviu Ciulea, Traian Nițescu, Paul Bortnovschi, Mircea Matcaboji, Sever Frențiu, Mihai Tofan, T. Th. Ciupe, Radu Corciova, George Dorosenco, Vittorio Holtier, Adriana Leonescu, Mihai Mădescu, Vasile Rotaru, Andrei Both, Virgil Miloia.

Ca și celelalte genuri ale artei, scenografia are sfera problemelor sale specifice, care așteaptă dezbateri, discuții, aprecieri și critici.

Îmbucurător este faptul că — deși persistă, în unele montări, platitudine și sărăcie creatoare, copierea fotografică a realității și obișnuința ridicolă de a planșa pe scenă copaci și flori naturale, sau, dimpotrivă, în montări „supermoderne”, se abstractizează decorul pînă la dispariția lui — personalitatea, neastîmpărul fanteziei, fiorul noului, puterea de sugesție și asimilarea tendințelor moderne din gîndire și artă au făcut ca cei mai buni artiști să-și contureze mai clar stilul creației lor artistice, în montări moderne și originale.

Scenografia a devenit o artă complexă, folosind toate modalitățile de expresie ale artei plastice și arhitecturii (pictură, grafică, sculptură, artă cinetică, construcții arhitecturale), ca și efectele mecanice sau luminoase, ceea ce a determinat ca artistul scenograf să asimileze profesiunile arhitectului, pictorului, inginerului, fotografului — într-o nouă profesiune. Decorul evoluează continuu, devenind altceva decît pictura. Obișnuita noțiune de „pictură de teatru” apare azi depășită. Decorul își are legile și particularitățile proprii. Imitarea picturii ar duce la descriptivism și la ilustrativism, diminuînd sau frînînd afirmarea ideii de mișcare, de animații cinetice, de spectacol. Încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea, Serlio împărțise decorurile în trei categorii: comice, tragice și satirice. Decorul comic se inspira din mediul burghez, al negusturilor și financiarilor, cel tragic, din mediul seniorilor, iar cel satiric era un amestec de naturalism și cadru neutru, propriu petrecerilor pămîne — stînci, arbori, fîntîni. Ecurile acestei împărțiri le aflăm și în țara noastră, îndeosebi în orașele de provincie, prin realizarea mai multor tipuri de decoruri. — salonul, peisajul rustic, palatul și închisoarea. Găsim importantă, în aceste exemple, necesitatea precizării unei concepții autonome din punct de vedere artistic și funcțional a scenografiei. Pe de o parte, ea situează acțiunea și actorii într-un timp și într-un spațiu diferite de cele în care se află spectatorii, pe de altă parte, ascunde privirilor pe artiști înaintea intrării lor în scenă, creînd surpriza și efectul scenic al

participării lor la spectacol. Scenografia este o artă ce realizează sinteza între condițiile artei scenice și cele ale celorlalte arte: artele plastice, design, arhitectură, muzică, utilizând de asemenea eucereri ale tehnicii în domeniile electricității, mecanicii etc. De la artele plastice, scenograful poate învăța legile proporției, perspectivei, armoniilor cromatice, principiile compoziției artistice, dar ele vor fi folosite în funcție de scenă și de tehnica modernă a utilajului acesteia. Astfel, scenograful știe că intensitatea luminoasă electrică „mânincă” detaliile pictate, șterge diferențele de umbră și lumină sau nuanțele fine coloristice, specifice picturii de șevalet. Simpla copiere a naturii apare inutilă și dăunătoare spectacolului, după cum simpla (sau prea detaliată) documentare este insuficientă. Ceea ce-l leagă pe scenograf de artistul plastic, mai mult decât de arhitect sau de inginerul mecanic, este faptul că el e un animator de idei și de sentimente, de emoții și simboluri, ca și artistul plastic. Aceasta înseamnă că pictorii sînt preferați, ca scenografi, dacă au și noțiuni de arhitectură, muzică, mecanică. Tradiția ne arată cum pictorii celebri au făcut din decor un personaj activ în acțiunea piesei. Din cele mai vechi timpuri, mari pictori au colaborat la realizarea decorurilor. La reprezentarea misterelor au fost prezenți artiști ca Jean Fouquet, Jean de Paris, Jean Poyet, Holbein. Miniaturile de pe „Les livres d'heures” au, fără îndoială, legătură cu decorurile confecționate pentru reprezentarea misterelor. Din această cauză, scenele — pe care actorii le jucau succesiv — apar, în miniaturi, suprapuse.

Rafael, Bramante, Palladio, Leonardo da Vinci, Boucher, Watteau, au fost nu numai mari pictori sau arhitecți ci și buni scenografi; Picasso, Derain, Bonnard, Léger, Jean Hugo, Jean Lurçat, De Chirico, Leonor Fini, Salvador Dalí ș.a. nu au disprețuit scenografia, ci, din contră, au înviorat-o cu realizări devenite unice. Am putea aminti, și la noi, pe Ion Neguțici, Mac Constantinescu, Ștefan Constantinescu, Traian Cornescu Constantin Piliuță ș.a.

Scenograful este, ca și regizorul, un artist care concepe. El contribuie la dispunerea grupurilor de personaje în spațiu, gîndește evoluția și punerea lor în valoare prin forme spațiale, fundaluri, culori, lumini ș.a.m.d. Însăși iluzia timpului și a spațiului este, pentru gîndirea scenografului, o problemă de creație, materializîndu-se într-o metaforă vizuală cu rezonanță afectivă; sau, dimpotrivă, poate rămîne un cadru greoi, amorf.

În fața decorului de teatru ne aflăm în prezența a două aspecte: unul de ordin material, al doilea de ordin spiritual. Relația dintre ele este foarte strînsă, dar nu obligatoriu unitară, în spiritul simetriei. Dominația laturii materiale determină caractere naturaliste, impresioniste, expresioniste sau împinge creația la efecte cinetice, auditive, futuriste ș.a.m.d. Dominația spiritualului direcționează decorul spre abstract și simbol.

În general, decorul are un caracter de simbol; acceptînd considerarea simbolului și a semnelor vizuale ca realizînd metafora spectacolului și compoziția lui scenică, tendința modernă, actuală a scenografiei se situează de partea acestei concepții, a semnelor cu sensuri și a simbolurilor cu semnificații.

Simbolul a dobîndit, datorită imaginației și interpretării, sau preluării simbolurilor tradiționale, o deplină capacitate de expresie a individualității createore a scenografului. Simbolul are, pe scenă, marele avantaj al autentificării prin recunoaștere colectivă, ca fiind un semn convențional al comunicării între scenograf și public. Unificînd receptivitatea publicului, în actul comunicării, prin recunoașterea afectivă a simbolurilor folosite, decorul dobîndește o semnificație și un rol preponderent în arta spectacolului, în funcție de valoarea simbolului, reușind să ridice textul și jocul actorilor la un grad de generalizare, adesea nespetat de autorul dramatic.

Datorită exprimării unui simbol, descoperit de scenograf în text, în gîndirea neexprimată a autorului sau în concepția scenică a regizorului, jocul actorilor va fi și el dirijat spre sferă de mai profundă spiritualitate, nemaifiind posibilă imitația realului, în coordonatele lui concrete, ceea ce va determina sinteza inteligenței, a fanteziei, cu încărcătura ideologică și socială a simbolului.

Simbolul constituie, în general, legătura cu societatea și cu universul, cu natura și cu omul, dar nu reprezintă înseși universul, societatea, natura, omul. El aparține sintezei, generalului, ideologiei și socialului.

Semn și simbol apar deci în creația scenografului determinate de ideile textului și de concepția regizorului. Relația dintre semn, simbol și real poate fi echivocă, confuză, dacă scenograful nu are o clară concepție asupra simbolului și a modului în care el se alimentează din simbolurile tradiționale și din cele contemporane. Simbolurile sînt și mijloace active ale cunoașterii. Nu greșim dacă afirmăm că trăim într-o lume a simbolurilor. În simbol aflăm cunoașterea, pasiunea, teama,

ambția, dorința, gândirea și sentimentul. Admirabil se încadrează artei scenografiei cele trei categorii atribuite de P. Ricoeur simbolului: a) cosmic sau universal, b) oniric sau provenind din amintiri, c) poetic și conceput ca imagine.

Ca adepți ai simbolului în scenografic, pot fi citați Liviu Ciulei sau Paul Bortnovschi, primul imaginând semne (obiecte) și simboluri (sinteze-idei) cu sensuri mitico-tradiționale ce-și prelungește accepțiunea și în zilele noastre (cu atât mai clare cu cât înseși spectacolele alese s-au pretat la asemenea interpretări), al doilea preferind construcții geometrice și culori dominante, care ne amintesc de ceea ce spunea Barthes, că oamenii pot fi condiționați, într-o anumită măsură, cu ajutorul luminii și culorii. Astfel ajungem la importanța, în teatru, a luminilor — insuficient speculate în scenografia noastră — și a culorilor. Culorile sînt cele mai propice definirii simbolurilor. Albul înseamnă lumina, ziua; negrul, noaptea, întunericul. Viața însăși este determinată de zi și de noapte, de lumină și de întuneric. Albul sau galbenul mai simbolizează soarele; culoarea-limită mai înseamnă tinerețe, virilitate, aspirație. Negrul este malefic, tenebros, simbolizează moartea, doliul, tristețea, pasivitatea. Astfel, culorile au o mare însemnătate în scenografie: roșu înseamnă forță, bogăție, succese în dragoste; galbenul poate să însemne inconstanță, ge-

lozie, trădare; albastrul pe care adevărul; verdele este simbolul regenerării; violetul poate avea sens de unire mistică ș.a.m.d. Culorile se reglează și se distribuie după necesitățile constructive ale maselor luminoase și firește, după necesitățile spectacolului. Culoarea este limbajul universal al comunicării.

Din cauza importanței pe care culoarea o poate dobîndi în spectacol, decorul a fost subordonat picturii și definit, fals, ca pictură de teatru. Ar fi interesant de analizat decorul și în funcție de simbolurile culorilor folosite, pentru a remarca distanțarea categorică față de pictura de șevalet. Dar, decît despre pictură de teatru, va fi mai firesc să vorbim despre arta scenografiei, pentru a defini complexitatea acestui gen, importanța sa în arta spectacolului.

Noțiunea de artă scenografică implică dreptul la autonomie, personalitate, originalitate, dar, ca în oricare gen artistic, nu există autonomie absolută, ci numai exprimarea personală a condițiilor existente. Artă scenografică constituie, în fond, știința armonizării textului, cu concepția regizorului și cu jocul actorilor, este mijloc de comunicare și de creare a atmosferei, de realizare a sugestiei de spațiu, de mișcare și de timp. Scenografia românească a demonstrat în nenumărate ocazii că a devenit o artă, cu istoria și cu legile sale de dezvoltare și realizare. ■

## NOTE

### Mic dicționar folcloric

Slabe ecouri publicistice au marcat apariția unei cărți fundamentale pentru studiul culturii noastre populare — *Mic dicționar folkloric* (Editura Minerva, XXXV + 545 p.). Ea este rodul mai multor decenii de laborioase investigații pe teren ale savantului profesor Tache Papahagi, strălucit exponent al școlii folclorice a romanistului Ovid Densusianu. Dialectologi în primul rînd, comparatiști mai ales ai ari-

ilor folclorice sud-slave, romanști cu doctorate strălucite peste hotare, emulii lui Densusianu au fundat științific folcloristica noastră, activînd paralel cu altă generație de savanți aparținînd disciplinei înrudite, sociologia, direcționată de D. Gusti.

Dicționarul, din care apăreau fragmente încă din 1947, interesează în cel mai înalt grad, ca instrument de lucru, pe cercetătorul teatrului românesc. Fiecare articol privind obiceiurile ancestrale cu caracter spectacular (*Plugușorul, Sinzienele, Anul nou, Colindul, Capra* etc.) fixează nu numai aria carpatică de manifestare — cu substanțiale exemple etnografice urmărite în succesiune temporală —, ci

trimite și la credințele și obiceiurile popoarelor vecine, pentru stabilirea interferențelor, a penetrației motivelor. Ca și celălalt mare comparatist, coleg de catedră universală, D. Caracostea, Tache Papahagi privește temele și motivele culturii populare românești în perspectivă europeană, accentuîndu-le prezența originală, nu o dată stimulative pentru alții.

Pentru cunoașterea teatrului popular românesc, studiat cel mai adesea din unghiul îngust al factologiei seci, contribuții științifice cum este aceea a dicționarului semnălat sînt de neprețuit, datorită deschiderii lor comparatiste.

I. N.