

## Decorul, o modalitate de expresie scenică

„De fiecare dată cînd noi, oameni moderni, trebuie să reprezentăm o tragedie antică, ne găsim în fața acelorași probleme (...), nu ajungem niciodată să depășim dilema: trebuie jucat teatrul antic în spiritul timpului său sau în spiritul timpului nostru?” — scrie Roland Barthes în „Cum să reprezentăm anticul” („Încercări critice” — Edition du Seuil). Într-adevăr, dilema teatrului modern care trebuie să-și asume riscurile unor confuzii de oscilație între rigorile teatrului vechi și intențiile sale noi, rămîne oarecum fără răspuns precis pe scenele internaționale. *Orestia* reprezentată de Barrault la Théâtre Marigny, pentru a lua un exemplu, a suferit și ea din această pricină. „Stiluri, desene, arte, părți, estetici și rațiuni se amestecă aici la extrem” — observă tot Roland Barthes. Montarea spectacolului care a trezit la timpul său vii polemici, părea unora nejustificată, altora înărcată de exotism, transformînd tragedia antică în sărbătoare neagră, regăsind tot ce a conținut secolul V în materie de panică și irațional, pentru a o debarasa de falsa pompă clasică și a-i reinventa o structură rituală preluată, de fapt, de la Artaud. Este greu, dacă nu imposibil, pentru un regizor modern, să fie liber de influențele teatrului modern, de o anume tendință de a interpreta liber canoanele vechi, și imixtiunea culturilor sau viziunilor scenice suprapuse duce inevitabil la lipsa purității de stil.

Am văzut *Antigona* pusă în scenă de Ion Cojar la Teatrul Mic în intenția de a-i dis-cuta decorul, și nu m-am putut împedica să meditez și asupra punerii în scenă care *condiționează* apariția decorului. Am aflat că negrul predominant al decorului și costume-lor, e de fapt o intenție regizorală, o așa zisă metaforă dramaturgică de presiune psihologică, pentru a sublinia drama labdacizilor. Am înțeles că prezența morții, implacabile, se voia materializată vizual în simbolul culorii de doliu, convențională, de altfel, căci doliul grecesc nu poate știrbi strălucirea mîndriei

Elade, policromă și vastă, și m-am gîndit că, de fapt, doliul grecesc e mai degrabă albul despuiat de culoare al templelor mutilate în timp, iar drama grecească e de fapt o dramă „albă”, în sensul în care culorile ar putea avea un sens filozofic. Trecînd peste aceste considerații subiective, am înțeles că decorul *Antigonei* se voia sobru și funcțional, și în sensul acesta am apreciat o altă metaforă dramaturgic-scenografică: unitatea de timp vizualizată într-un fel de soare alcătuit dintr-un mînunchi de reflectoare ca un fel de deus ex-machina, circulînd în spațiul circular al scenei în sensul invers acelor unui ceasornic, pe parcursul spectacolului, revenind exact în punctul de pornire.

Îmi cer scuze dacă intenția regizorului sau a scenografei Adriana Leonescu ar fi fost alta decît parcurgerea în timp a dramei cu ajutorul unui artificiu sugestiv și spectaculos în economia poate prea strictă a decorului. Acesta a fost de fapt decorul *Antigonei*. Ecranele negre pe care se proiectează siluetele actorilor tot negre, și ele sînt cam prea opace, aș zice prea obscure pentru a reprezenta spațiul de meditație necesar privitorului unei tragedii antice. Chiar dacă siluetele albe ale *Antigonei*, *Ismenei*, *Clitemnestrei*, a lui *Creon* sau *Haemon* — personajele principale subliniate astfel în contrast cu corul — rupeau monotonia vizuală a desfășurării spectacolului; chiar dacă gesturile actorilor, atitudinile lor, erau acelea ale unor stătuți, convenind că decorul se extinde spre jocul actorilor înșiși; chiar dacă costumul devine și el funcțional scenografic — prin desfășurarea mantiliilor, actorii formează grupăți spațiale de interes plastic — ceea ce predomină din punct de vedere vizual e negrul și negrul acesta e mort, în loc să sugereze moarte.

Meditația lui Sofocle pe tema vieții și morții omului, prea importantă pentru a fi ignorată, își cerea alte echivalențe „de spectacol” (eu înțeleg prin spectacol acea unitate

în care jocul actorilor nu e decît o parte, restul revenind acelei delimitări spațiale pe care convențional o denumim scenă, în funcție de care jocul actorilor poate avea un sens). Dacă scena Teatrului Mic ar fi fost goală și ar fi circulat doar acel astru-mașină, poate că însăși absența decorului ar fi amplificat desfășurarea dramei.

Nu știu cum aș fi vrut să fie decorul *Antigonei*, căci e greu de știut și greu de realizat, dar știu că aș fi vrut să fie altfel, o modalitate scenică de desfășurare a unei acțiuni despre care știm fără îndoială prea mult, sau prea puțin, pentru a-i găsi adevărata înfățișare. Critica lui Roland Barthes la *Orestia* lui Eschil, pusă în scenă de Barault, datează din 1955. Ea este la fel de actuală astăzi, vorbind de punerea în scenă a unei tragedii antice. Îmi permit să o reproduc în loc de concluzie: „A reprezenta în 1955 o tragedie de Eschil nu are sens decît dacă sîntem decizi să răspundem clar la două întrebări: Ce era exact *Orestia* pentru contemporanii lui Eschil? Ce avem noi, oamenii secolului XX de făcut cu sensul antic al operei?”

N-am ales spectacolul de comedie de la Teatrul „Bulandra” pentru că se află la antipodul dramei, ci pur și simplu din întâmplare. Dar pentru că există întâmplări utile, să le folosim ca atare. Ne aflăm deci la Veneția comediei dell'arte în secolul de aur al lui Goldoni. O comedie de asemenea valoare e poate tot așa de greu de pus în scenă pentru noi, oamenii secolului XX, ca o tragedie antică, deși mulți sînt dispuși să susțină contrariul. Deci decorul Sandei Mușatescu e o Veneție, cam așa cum arată ea și azi, cu canale, poduri, eventual gondole (dar ele nu apar în decor), cu balcoane, mai precis un balcon și, ingenios apărut între canale și poduri, un pat în care tronează Lelio, mincinosul.

Uneori am plecat de la spectacol, fiindcă nu mi-au plăcut decorurile. De la spectacolul pus în scenă de Sanda Manu n-am plecat, deși am văzut și decoruri mai interesante —

ca să spun mai bune. Și cred că am făcut bine, căci dacă plecam după actul I, nu vedeam apărînd acel pat-gondolă între canalele Veneției. Ideea nu e rea și poate aminti de celebrul pat al doamnei Bovary, acel pat-corbărie descris de Flaubert. Patul Sandei Mușatescu nu avea nimic de gondolă, dar pus între canale, apărut din decorul existent ca și cum ar fi fost adus în chip miraculos, asociația era lesne de făcut.

Artificială ca soluție scenografică e apariția meselor la care mîncîncă și se ceartă Doctorul Balanzoni și fiicele sale, și deosebit de plastic, momentul din final al opririi acțiunii ca într-un stop-cadru în care doar Lelio își rostește morala. Plac în decorul Sandei Mușatescu eleganța culorii, aluzia la roșul venețian și în general trimiterile la paleta școlii de pictură venețiene.



Văzînd cele două spectacole, m-am gîndit, cu tristețe, că rolul decorului rămîne totuși secundar în concepția regizorală. Din dorința de a fi foarte funcțional, el rămîne static, „se întîmplă” prea puține lucruri în afară de curgerea acțiunii. Or, spectatorul e de multe ori familiarizat cu replica — fiind vorba de niște lucrări de renume ale dramaturgiei — și pe parcursul spectacolului obosește, chiar dacă actorii, sau unii actori, sînt foarte buni. Pentru a-i menține atenția, e necesar ca acel spațiu scenic de care am vorbit, să vehiculeze idei plastice pentru ca ochiul să fie în permanentă solicitat, astfel ajungîndu-se la arta spectacolului înțeleasă ca unitate — nu a replicii sau a mimei numai. Să ne amintim, din cînd în cînd, de primele baletale lui Diaghilev, care au revoluționat arta teatrală modernă, și de sensurile mai vechi ale spectacolului, care era la origine arta de a „reprezenta”, într-o dinamică continuă, acțiuni. Dacă insist asupra vizualului în teatru e pentru că teatrul este o artă a vizualului în prezența sau absența decorului. Decorul face parte din această unitate vizuală a spectacolului ca o modalitate scenică de expresie.

**Heana Bratu**

