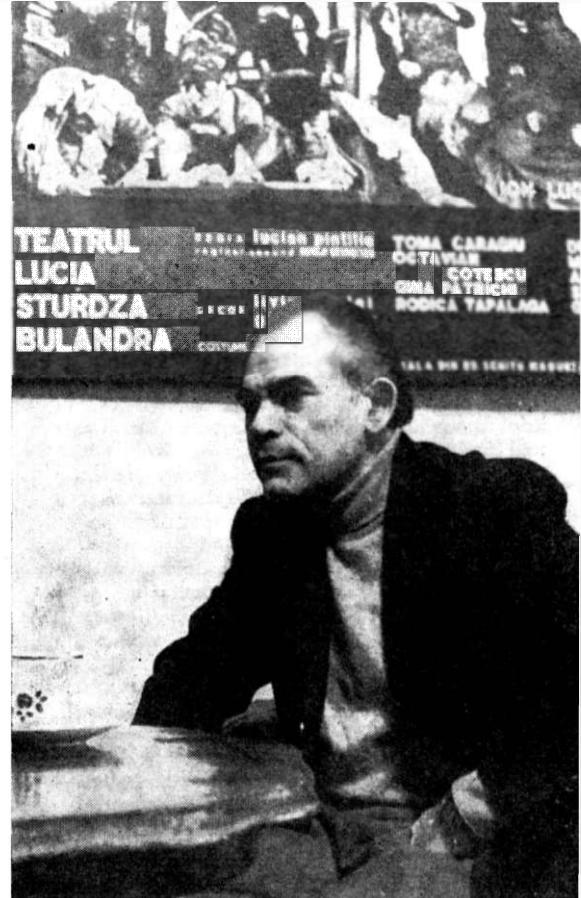


**PAUL-CORNEL
CHITIC**

Prefață la scenografia lui Liviu Ciulei



Prin bunăvoiețea revistei „Teatrul” pot face publică intenția de a realiza o „carte” despre scenografia semnată de Liviu Ciulei. Intenția mi-am semnalat-o într-un fel și printre-un articol apărut în „România literară”, în care încercam să cercetez decorul unic al lui Liviu Ciulei pentru William Shakespeare. În contextul trecurii expoziției de scenografie, decorul pentru *Macbeth* mi-a apărut drept o infernală mașinație mecanică, impresionantă și diabolică, în stare să ascundă cu mult mai multe tragedii și sfîșieri ale destinelor, decât cuprinde textul shakespearean. Ceea ce m-a uitat a fost și destinația fără echivoc a decorului, și anume teatrul lui Shakespeare. Revenind în expoziție am încercat să imaginări să uzez în acest decor și alte texte celebre. Posibilitatea era evidentă, dar nu epiuza în nici un fel disponibilitatea decorului — de altminteri simplu, dar par că încă încremenit în pînă. Odată învinsă emoția, am considerat firește să cercetez motivele prin care se încheau părerile în convingeri.

O INTREBARE. — În spectacol, scenografia își vădește implicit utilitatea sa, dar vizând o expoziție de scenografie sau depozitul unui teatru se formulează, ca de la sine, o întrebare pe care de firească pe atît de simplă :

ce este un decor? Obiect de artă? Piesă tehnică? Subansamblu necesar montării unui spectacol?

Cronicarul de teatru „simte” dacă un decor este sau nu cel care trebuie, „află” din spectacol dacă aparține sau nu contextului, „știe” dacă, și cît, este capabilă scenografia să se alăture celoralte mijloace de transmitere a mesajului. Dar, rareori un spectator are revelația valorii scenografice. De cîteva ori am avut intenția să afli care sunt virtuile acelei scenografii care mă entuziasmase sau dimpotrivă limitele decorului care mă convinse — doar — de oportunitatea lui. Puținile prilejuri de a vedea una și aceeași piesă de teatru, montată și jucată în decoruri diferite, au fost prilejuri de derută și nicidem de clarificare. Concluzia aparent firească : apărutul spațiului scenografie nu poate fi în nici un alt fel cercetat decât plecind de la una și același premisă constantă și verificabilă — emoția provocată de spectacol. Dar emoția este datorată spectacolului ca unitate, iar proporția participării oricărui din cele trei componente : regie — interpretare — scenografie poate oricind fi transferată în favoarea altiei decât scenografia. (Exclud cu bună știință din acest ansamblu textul dramatic. El este ori-

cum obiectul unei prime opțiuni — în cazul textului clasic.)

Rigoarea unei analize impune și un anume risc al limitei; decorul nu poate fi numai un obiect de artă, nici numai un microansamblu necesar sistemului numit spectacol; decorul nu poate fi cercetat oricând drept componentă unui spectacol. Mai mult chiar, necesitatea obiectivității obligă la desprindererea decorului din spectacol, la analiza lui în absența spectacolului, în absența spectatorului, adică a contextului care a determinat alegerea textului de teatru, dorința scenografului de a face decorul etc. O soluție de mijloc există: investigația spațiului scenografic pînă la limitele metodei de cercetare a lui ca obiect de artă; odată atinsă limită, există posibilitatea unei subtile substituiri de metodă, unei insesizabile schimbări a obiectului cercetat: decorul privit drept componentă „tehnică” a spectacolului. Argumente în favoarea uneia sau alteia din ipostazele servite drept aparență sunt multe, și nu o dată demne de luat în considerație. Ele nu pot fi ignorate decât în măsura în care sunt tentante să încobiă problema. Căci dincolo de limitele lor întrebarea rămîne aceeași. Decorul ce este? Obiect de artă sau auxiliar regizoral? Schimbănd punctul de vedere, întotdeauna va rămîne o față invizibilă a chestiunii. Subtilitatea rezistă dar și imprecizia dăinuie.

O ANALOGIE FUNDAMENTALĂ. Nici un spectator nu poate sesiza totalitatea semnificațiilor unui spectacol. De cele mai multe ori spectacolul împins de existența sa socială către propria sa comtemporaneitate va deschide în evantaiul de semnificații pe cele *nemijlocit dependente* de văzul său, de ceea ce poate înțelege din ceea ce vede, într-un cuvînt de *optica sa ideologică*. Spectatorul înainte de toate este insocial; această calitate îl face apt pentru deschiderea sensurilor oricărei opere de artă. Nu cred să existe un alt motiv freevental care să-l îndemne pe spectator să se îmbulzească la ușile teatrului decât tocmai șansa unui text clasic de a devine contemporan printr-o regie contemporană. Tot așa cum șansa textului ca și a regiei contemporane de a stîrni interesul publicului constă tocmai în capătatea lui de a modifica realul conform imaginariului spectatorului; de a propune modificări în real conform conturului ideal pe care îl are realul în imaginariul spectatorului. Analogia între actul teatral și activitatea socială este evidentă: insul social, dincolo de calitatea sa de spectator, modifică realitatea. Actul teatral se desfășoară conform rigorilor artistice. Legile și mecanismele sale specifice nu pot fi ignorate sau înălăturăte fără descoperirea prealabilă a altor legi și rigori. Acțiunile înșilor sociali se desfășoară conform rigorilor ideologice. Activitățile lor nu răspund numai unor cerințe obiective, impuse de real, ci și dinamicii societății către idealitatea ei. Conștientizarea idealului determină constituirea în imaginar a conturului

ideal al realului, al realității sociale. Spectacolul de teatru este acela care instituie conținutul, propunând anume modificări în real. Pentru insul social, societatea sa este întotdeauna o derivărie a idealului. Pentru insul social activitatea sa este împingerea realității către ideal, parcurgerea spațiului dintre societatea sa (ca derivărie a idealului) și proiecția ideală, utopică a societății sale. Prin omul de teatru se realizează proiecția idealului în planul realului; act care pune în evidență diferențele care trebuie să se înălăture, distanțele care trebuie să se parcurse. Acestea sunt deosebiti și premisele teoretice ale angajării politice a actului artistic.

UNA DIN PREMISE. Cum cele două răspunsuri prezumtive la întrebarea: „Ce este un decor?” derogă nejustificat spațiul scenograf de la obidențele proprii actului teatral, firește ar fi să le eliminăm din discuție. Căci, în urma urmei, scenografia este ultima chemată să participe la spectacol. Mecanismul prenatal al apariției spectacolului este dirijat de contextul social, ideologic al spectacolului. Cu atât mai mult spațiul scenografic va fi dictat, impus, determinat de factorii: regie, interpretare, spectator. Deci, de semnificațiile pe care le dorește descriabil, aceste trei elemente fundamentale ale spectacolului. Spațiul scenei își va converti golicuinea în compoziția spectacolului abia după ce textul a fost decodat, tradus în limbajul teatral. Iată deci, momentul când decorul se „încarneaază” în obiecte, panouri, volume, spații goale. Spațiul fizic, spațiul scenografic deci, își are propriile lui legi. Funcțiile sale de comunicare diferă de cuvînt, de gest; spațiul scenic nu se bucură decît arătorii de privilegiul transformării în alteciva decît este: volumul mărinindu-se sau micșorindu-se, rămîne să fie ceea ce este, deci tot volum. În teatru, un scaun nu se poate transforma în personaj uman sau în animal vorbitor. Obiectele nu pot „comunica” decît funcția lor laică; semnificațiile adiacente nu le aparțin, le sunt doar atașate și odată adaosul făcut, rareori se petrec o corecție fundamentală, o alterizare de fond.

Ele se ordonează conform unor alte intenționalități. De fapt cui aparțin? Textului? Poate. Uneori aparțin în egală măsură și spectatorului. Dar de drept nu pot fi nici obiecte de consum. Considerind teatru, spectacolul, drept un sistem de comunicare, obiectele din scenă își capătă o reală identitate: ele sunt semne. Dar analizind spațiul scenografic ca sistem de semne, ne depărtăm de realitate: totuși decorul rămîne un auxiliar — indiscutabil de reală importanță al spectacolului. Iată însă un alt fapt: decorul nu este numai multimea ordonată de obiecte aflate în scenă; scindura scenei pe care s-ar vedea un personaj plimbîndu-se fără închidere, negăsindu-și locul, nepușindu-se odihni, intrucât singurul obiect existent — o cană de apă — nu-i poate folosi drept scaun — este tot decor. Costumul personajului poate fi unul din motivele în virtutea căruia nu se

poate așeza jos pe scindura goală. Această ipostază posibilă derutează : scenografia nu este suma obiectelor aflate în scenă ; chiar absența obiectelor poate fi decor. Iată o altă situație : o stradă pe care pînă acum o oră circulau pietonii, este blocată. O trupă de actori dă un spectacol. Strada nu mai este stradă, ea devine spațiu scenografic, decor. Dincolo de întreaga convenție fundamentală : teatrul necesită cel puțin un actor, un spectator și un spațiu de joc — obiectul strădă nu-și mai justifică aparent funcția de decor. Decorul nu este legat de existența unor obiecte. Strada pentru pietoni aparținea realului. Odată utilizată drept scenă, drept scenografie, ea revine simultan cîmp al percepției și al imaginarii. Pe cîndările se vor petrece întimplări, acte a căror importanță și valoare tin de semnificație. Chiar dacă actorii vor seoca pietrele din pavaj, nu actul fizic, cotidian, va avea primatul, ci semnificația activității în contextul spectacolului. De fapt în dublul său context : cel al spectacolului și cel al socialului în care se desfășoară spectacolul.

Decorul este un obiect figurativ ; prin el spectatorul și societatea sa are puțină de a desluși relațiile dintre domeniile percepției realului și imaginariului. Decorul este un spațiu politic ; el este un obiect de utilitate ideologică. Indiferent dacă utilitatea sa se face

acut simțită sau este implicată în înțelegerea scenografică a textului dramatic. Așa cum este cazul scenografiei lui Liviu Ciulei la *Regele Macbeth*.

Analiza pe care intenționez a o face asupra scenografiei lui Liviu Ciulei conține, fără puțină de tagadă, și o altă variantă de înțelegere și de „explicare“ a obiectului propus ; această vinovătie — a oricărei analize — nu se naște din neobiectivitatea criteriilor care vor permite decodarea elementelor componente ale scenografiei lui Ciulei, ci din interpretarea datelor obiective. Interpretarea va trăda o anume înțelegere avută asupra teatrului, atitudine care dictează specificitatea oricărui discurs mai mult sau mai puțin teoretic. Subiectivitatea unei interpretări rezultă tocmai din înțelegerea cu care sunt prelungite analizele, din decodările, deschrările operate asupra obiectului de artă — în cazul de față scenografia lui Ciulei. Dar tocmai aceste prelungiri „post actum“ ale analizei sunt atât premisele operației săvîrșite cât și premisele subiectivității. Obiectivă nu va putea fi decit critica unei astfel de analize ; deci obiectiv nu va putea fi decît viitorul cititor al acestei „cărți“. Dar și obiectivitatea lui are limite : ceea ce va fi înălțurat sau amenințat cu semnul întrebării sunt premisele și nu actul analitic decurgind din premise.

Din carnetul cercetătorului

EMINESCU ȘI CUPLETISTUL LUGOȘIANU

În peregrinările sale cu actorii, adolescentul Eminescu a îndeplinit nu numai funcția de susleur, de actor, de „copiator de roluri“, dar, am spune, și pe aceea de „secretar literar“. Ne referim aici la calitatea sa de autor de cuplete de actualitate, în vremea cînd poetul făcea parte din trupa, mai mult nomadă, condusă de Iorgu Caragiale, unchi al marelui dramaturg. Iorgu, cel mai tînăr dintre „frații Caragiale“, cultivă cupletul și sceneta de actualitate, el fiind în această privință un adevarat pionier, nu numai în ipostaza de autor, dar și de interpret. Cercetînd cu atenție cele cîteva volume (păstrate la Secția de manuscrise a Academiei), care cuprind repertoriul lui Iorgu Caragiale, aflăm răzlețe strofe de cuplete scrise de poet. Repertoriul trebuie neconitenit îmbogățit, spectacolii nu prea erau numeroși, evenimentele se succedau uneori cu repeziciune, și „băiatul“ din eușca susleurului dădea o mînă de ajutor.

Dar nici mai tîrziu marele poet n-a dispus la cupletul, incredințat, desigur, de influența lui directă pe care o poate avea asupra unei mase mai largi de spectatori.

Iată o dovadă. Unul dintre actorii care, înfrîntînd măsurile represive ale autorităților habsburgice, a colindat Transilvania înrobită,

a fost I. C. Lugosianu, absolvent al Conservatorului din București, actor, se pare nu lipsit de talent, de vreme ce a făcut parte și din ansamblurile conduse de marele actor Grigore Manolescu. La un moment dat, Lugosianu, deși născut în Ardeal, a fost opriț să mai dea spectacole în Transilvania și Banat, fiind sototit un „actor interzis“. Ca să poată trăi, Lugosianu „actorul interzis“ (dealtfel el adăuga la îscălitură acest calificativ) a trecut munții, venind în „țară“. În toamna lui 1888 el se afla la Cimpulung Muscel, „invitat de țărani din Rueăr“ ; acestia l-au ovăzionat, după ce a spus cupletul *Ciobanul din Ardeal*, scris de Iosif Vulcan, redactorul revistei „Familia“, luptătorul pentru cauza culturii românești în Transilvania. Fericit de succesul obținut, Lugosianu s-a grăbit să-i scrie lui Vulcan : „Datorez această zi frumoasă a carierei mele, căci zile triste am avut și voi avea încă destul de serierii dumitale, cum și poetului Eminescu, care a mai adăugat cîteva versuri la piesa dumitale“ (*Familia* 1888, p. 563).

Ciobanul din Ardeal satirizează pe cei ce ne înstrăinează de popor : „Decit slugă la ciocoi, mai bine cioban la oi !“

Ioan Massoff