

## SCENOGRAFIE ȘI SEMN ÎN TEATRUL CLASIC ȘI ÎN TEATRUL POPULAR

În teatrul popular, unde timpul e egal cu sine, iar „clasic”, adică provenit de la înaintași, este egal cu „contemporan”, adică integrat actualității, funcția de semn a elementelor scenografice (costum, recuzită, mi-zanscenă) se manifestă cu o evidență care sare în ochi. Culoarea, distribuită rafinat între personaje bune și rele, ca un indicator moral: dracii mohorâți, moartea cu tichie neagră sau văroasă, ciobanii albi, craii luminoși; calitatea materialelor: blăni aspre de fiară ori de oaie neagră pentru registrul infernal, blăni albe, moi, inocente, de miel, pentru registrul terestru și celest; obiectele-însemne: masca de gaze pentru moarte, ochelarii de soare și cartea pentru popă, păpușa goală ținută în mână pentru reprezentanții regnului vrăjitoresc; accesoriile sonore, semnale anunțând de la distanță caracterele dramatice: tălângi doigte, joase, înșirate câte 80 pe un diavol, zurgălăi de sanie cu clinchet subțire încolăciți pe o biță de cioban; toate acestea, care leagă atât de firese lumea văzută de a nevăzută, într-o simbolică esențială, desenează plasticul ca subsumat ideii teatrale, expresie materială a unor energii spirituale, a unor principii. În acest teatru fără vîrstă, atât de deschis și atât de codificat, aflat în relație nemijlocită cu legile elementare ale universului, imaginația plastică cea mai frenetică respectă cu strictețe linia mare a unui model ancestral, și nu simte nevoia să-l schimbe, ba dimpotrivă, își adaugă sieși noi forme, noi detalii numai *înăuntrul* canonului moștenit, confirmându-i, proclamându-i perenitatea.

Cu clasicii teatrului scris se petrece invers. În reluarea periodică a unor texte, elaborate și ele în decursul vremurilor, adică devenite *exemplare*, deci cu valoare de *model*, canonul moștenit e mereu destrămat sau chiar

cu violență rupt, înlocuit, în vederea instaurării unui alt nivel de semnificații. S-ar zice că, deși ambele discursuri reprezintă o memorie colectivă a omenirii, *discursul clasic*, spre deosebire de *discursul folcloric*, propunându-și normele, stîrnește, sfidarea lor, iar aceste norme acționează astfel de cele mai multe ori ca un soi de stimuli pentru anti-norme.

În această infinitate de reprezentări scenice, reale sau virtuale, ale unor texte invariabile în structura lor literară, variabile în structura lor spectaculară, evident că funcția de semn a scenografiei e mult mai complicată, aș zice chiar mai arbitrară. Dacă în teatrul popular ea se manifesta cu o deschidere vastă, posibilă tocmai datorită unui cifru milenar, în înscenarea clasicilor ea are mereu tendința de a se închide pe un sens, deci de a da unicate. Or, această unicitate înseamnă tocmai stabilirea unui raport nou față de text, raport de concordanță ori de discordanță, după cum remarcă o dată și Eugen Schileru în prefața la un volum de *Scenografie românească*. Comentariul scenografic poate susține de exemplu intențiile lirice, grave, ale textului clasic, sau dimpotrivă, le poate anula prin parodie. Desigur, lucrul e valabil pentru reprezentarea oricărei dramaturgii, la clasicii intervine însă un ce tulburător, care-ți forțează privirea într-un binoclu întors: bariera epocii. O batistă pierdută e un pas spre moarte, un cerc îngust de aur și un jilț — coroană, tron — precipită în neant nemăratele capete, o mină iute dusă la șold înseamnă spada scoasă din teacă și omorul. Alte straie, alte reflexe, cu o aparență străină. Acolo unde un autor modern poate pași direct, clasicul nu poate. El trebuie întîi să treacă cumva peste ceea ce am numit bariera

epocii, adică peste senzația că vorbele, că gesturile lui nu se pot privesc. Și deseori prima treaptă către un contact viu este costumul, auvelopa de pînă sau mătase a unui suflăt din vremea lui Sofocle sau a lui Racine. Un anumit costum, oricare, de epocă sau modern, descriptiv sau stilizat, neutru sau angajat, indiferent cum, dar împlinindu-și funcția de a fi vehiculul vizibil al ideii. „Totul începe pentru mine de la costum“, spune Peter Brook în timpul repetițiilor la *Regele Lear* (1963), haina nimerită însemnăt pentru el găsirea atmosferei exacte a piesei și introducerea eroilor într-un timp istoric și moral. „Mi se părea absurd să aleg un costum de epocă, spune tot el, piesa nu are epocă. Limbajul este foarte precis situat în secolul al XVI-lea, dar tonul e barbar. Dacă acceptăm că este o piesă barbară și încercăm s-o montăm în costume din piele de leopard, ajungem din nou la absurd, căci în piesă există oameni care schimbă opinii sofisticate, în orașe cu o civilizație dezvoltată. Unii propun: îmbrăcați-i ca pe vremea lui Shakespeare, e vorba de o piesă elisabetană. Dar e o piesă precreștină, foarte anticreștină, și a o prezenta în siluete din secolul al XVI-lea ar fi din nou absurd. Se revine, în asemenea cazuri, la soluția preconizată de mult: piesa este jucată în costum modern, considerîndu-se acest costum „invizibil“. Dar și aici se află o capcană: aluziile prea constante la anul 1963. Experiența a fost încercată zadarnic de mii de ori. Atunci, anticostumul? Acostumul? Uniforma?...“<sup>4)</sup> Iată deci cît de acut se pune, în reîncarnarea unui clasic, chestiunea concretă, dar scence imediate, ca indiciu al unei anume lumi morale mediate, lumea lui originară, de aerul căreia piesa nu se poate lipsi fără primejdia de a muri pînă la noi. Chestiune ambiguă, în care prezentul nu se poate dispensa de istorie, măcar pentru a o nega și pentru a se afirma pe sine. Abolit sau nu, timpul există ca problemă. Astfel, în calitatea ei de suport vizual, de actualizare tridimensională a unui text clasic, scenografia implică a patra dimensiune, cea temporală, și apare ca avînd două straturi de semnificații: a) de reprezentare a materiei dramatice ca atare; b) de integrare a unui timp într-altul. Fie că alege calea descrierii, fie pe aceea a metaforei, funcția scenografiei în spectacolul clasic se exercită neapărat pe ambele coordonate, chiar în efortul de a o ignora pe a doua. Iau la întîmplare un exemplu din teatrul ultimilor zece ani: și în *Cum vă place* (regia și scenografia, Liviu Ciulei), și în *Troilus și Cresida* (regia, D. Esrig, scenografia, I. Popescu-Udriște), în *Richard al II-lea* (regia, R. Penciușescu, scenografia, Tony Gheorghiu și Traian Nițescu), ca și în *Woyzeck* de Büchner (regia, Radu Penciușescu, scenografia, Mihai Mădescu), în *Leonce și Lena* de Büchner (regia și sceno-

grafia, Liviu Ciulei), în *D-ale carnavalului*, actul II (regia, Lucian Pintilie, scenografia, Liviu Ciulei și Giulio Tincu); în *Năpasta* (regia, A. Visarion, scenografia Vittorio Holtier); ori în *Regele Lear* (regia, Radu Penciușescu, scenografia, Florica Mălureanu) în toate, mereu, prezența activă a podelei goale, de scînduri fruste, negelute, podea primordială, primă înjghebare a omului, primă separare a tălpii lui de solul animalelor, prin spațiu strict uman pe care se poate desfășura un destin al speciei. Dar ce înseamnă această despuiere extremă a spațiului scenic, redus la propriul lui caz-limită, la propria lui schemă: „les planches“ cum îi zic francezii, podiumul de scînduri, decît, în cazul clasicilor, o formidabilă concentrare a istoriei, masarea ei pe un singur plan, acela al unui prezent continuu, totodată abstract și foarte concret, în care spectatorul de astăzi se simte îndemnat să intre cu pasul de pe stradă.

În condițiile unei asemenea soluționări scenografice a textului clasic, adică a plasării lui într-un cadru nud, simplificat la maximum, funcțiile decorului sînt parțial asumate de către costum. Într-adevăr, pe acel podium neutru poate pași la fel de firesc un erou al lui Eschil, al lui Calderon, al lui Racine, Hugo sau Beckett. Costumului, așadar, îi revine necesarmente funcția de a preciza, de a particulariza, prin niște accente de culoare, de formă, de material, fizionomia specială a personajelor și „angajarea“ lor în spectacol. Obiele, blănuri, ghioage, în genere o „animalizare“ a veșmîntului eroilor himerici în *Troilus și Cresida* (versiunea Esrig) dau piesei acel sens violent acuzator, cea virulentă satirică. Supradimensionarea siluetei, măștile, subliniază în *Măsură pentru măsură* (regia Dinu Cernescu) ideea abuzului de putere și a dezumanizării. Și așa mai departe. Să nu uităm ingenioasa definiție a lui Schileru: costumele sînt niște „mici decoruri portative“.

Și cu această vorbă ne referim din nou la teatrul țărănesc, unde costumul, prin bogăția lui plastică și prin amploarea semnificațiilor sociale și istorice, satisface aproape toate valențele scenografice. Ca și în teatrul elisabetan (teatru popular prin excelență), — cînd Shakespeare nu era încă un clasic, cînd nu se punea încă problema tradiției și modernității, — în teatrul țărănesc actorii și publicul, Irod, Fecioara Maria, Iosif și spectatorii adunați pe uliți sînt îmbrăcați, firește, la fel: în straiul de prin partea locului. Există, însă, ca și în teatrul elisabetan, semne suplimentare: coroane, zurgălăi, săbii, bîte, titluri — Crai Roșu, Crai Verde, Crai Negru. Iar fulgerarea chiverelor și a coroanelor de carton poleit, încrucișarea spadelor de tablă, drama pruncilor măcelăriți de un tiran ambițios, cortegiul de arhierei, ostași, ciobani, îngeri și diavoli printre care circulă moartea, toate laolaltă nu închipuie un racursi de tragedie shakespeareană?

<sup>4)</sup> Vezi Peter Brook despre „Regele Lear“, în „Teatrul“, 1963, nr. 6, pag. 90.