

O scenografie fabulatorie: **„Volpone“ la Teatrul de Comedie**

Un minunat și totodată copleșitor argument pentru cele afirmate pînă acum despre decor și despre obiectul scenografie îl constituie decorul semnat de Dan Jitianu și costumele lui Dimitrie Sbiera din spectacolul *Volpone* (Teatrul de Comedie București).

(Voi înlocui superlativele pe care le merită din plin spectacolul scenografic, ca și spectacolul teatral, printr-un apel categoric pentru conservarea unei suite de imagini fotografice a ansamblului scenei — moment cu moment).

Mai întîi, o observație asupra textului: el se compune din două părți profund distincte și contradictorii. Prima parte conține vertijul de aranjamente, înscenări, farse, travestiri, intrigi, calomnii care culminează cu substituirea parazitului Mosca în drepturile de posesie și exercitare a bogatului Volpone. Partea cuprinde și prima apariție a justițiarilor. A doua parte, de scurtă întindere, este demascarea lui Mosca și a celorlalți; acțiunea, săvîrșită de același corp juridic, imprezibilă pînă atunci, practic imposibil de realizat, acțiune artificială, forțat benignă, aflată într-o „idealitate“ nerealizabilă.

Fractura dintre realitate și idealitate este vizibilă și în spectacol. Momentul deznodării lanțului de credibilități din conflict permite depistarea a două nivele de funcționare a decorului. Trei sînt obiectele scenografice de maximă importanță: costumul, paralelipipedul care se învîrtește pe un ax vertical, și mulțimea de oameni (prezențele umane-marionete). O categorie distinctă o formează cuplul celor doi bufoni, dar aceștia sînt „obiecte“ dramaturgice, nu scenografice. Asupra funcției lor nu stăruim; mă mulțumesc

cu semnala neapartenența costumelor lor la spectacol, „anistorismul“ acesta fiind impus de text.*)

Ceea ce numeam *cadru* în comentariul scenografiei la *Hamlet* apare și în acest decor: este vorba de careul de pereți înalți care sugerează clădirile Veneției, amplasamentul citadin al peripețiilor. Numai că de astă dată cadrul este neutru — simplă topografie a Veneției așa cum poate fi văzută și astăzi. Abia ceea ce se petrece în acest cadru este de o diversitate fascinantă și miraculoasă.

Înainte de a descrie și analiza, este obligatoriu să mărturisim că am depistat drept sursă a documentației material iconografic de pe o arie culturală de peste 200 de ani în jurul datei la care a fost scris textul lui Ben Jonson. Fapt pentru care, în ciuda senzației de precizie arhivistică sau de excesiv pitoresc de reconstituire, trebuie să admitem că întreaga compoziție scenografică îmbracă o formă pur imaginară; din iconografia la care s-a apelat, s-au extras numai detaliile, elementele (și funcțiile lor) care au putut constitui prin asamblare un palier intermediar între „realismul“ relațiilor interumane din text și efigia realității din acea vreme.

Ne aflăm, deci, în fața unui decor fabulator.

Procedul compoziției scenografice este acela al succedării sau întretăierii unor rigidități, scheme convenționale de acum 400 de

*) La fel de îngelătoare este și indicația autorului: „comedie cu măști“ Racine își numea personajele „actores“. Dar nu numai printr-o digresiune filologică vom înțelege că substituirea lui Ben Jonson semnifică azi „comedia de caracter“.

ani. Unul din motivele fascinației constatabile în public este tocmai apelul la convenții care astăzi nu mai au suport social. Dar performanța admirabilă a celor doi semnatari este că suita de momente scenografice (să o numim scenogramă) — momente în care obiectele au fost mișcate ori s-au aflat în mișcare — compune o *procesiune de imagini, de vizualizări a semnificațiilor din spectacol*.

Să ne amintim de costumele îmbrăcate de Mosca și Volpone. Primul era înveșmîntat în materiale moi, de o culoare neagră, cu ostentativă funcție de a sublima dimensiunea reală a trupului uman. Cel de-al doilea era acoperit de un harnașament monumental, bufant, gonflat, ornamentat și de culori adeseori explozive. Posesia dreptului la un asemenea costum echivala cu o instituție, cu o înstituire socială. Cînd parazitul Mosca îmbracă unul din costumele lui Volpone, gestul lui a echivalat cu o preluare a tuturor apajelor celui spoliat. (Lady Politick pătrunde în casa lui Volpone aflîndu-se virită într-un mulaj vestimentar luat după propria ei situație socială). Costumele tuturor personajelor au o vădită valoare emblematică. Acesta este primul din planurile de semnificare din spectacol, ușor de descifrat de către public, și care a permis accesul la celelalte nivele.

Și totuși, pînă aici lucrurile sînt asemănătoare cu alte montări așa zis istorice. Ceea ce schimbă radical lucrurile și provoacă o mutație a convenției teatrale sînt simulacrele prezenței umane care se plimbă prin scenă. O adevărată explozie de ingeniozitate — aceste marionete! Se poate fantaza despre prezența lor copios și fără conținere. Valoarea lor însă poate fi definită întîi prin sursa lor istorică. Ele, simulacrele, amintesc de recuzita epocii spectaculoaselor defilări paraliturgice. Scenografii preiau această recuzită, însă într-un sens analogic și nu mimetic. Cele patru „grupuri” sînt mult mai mult decît un fundal, ele permit să fie vizualizată structura societății în care s-a născut, ceea ce numim în text, tema literară. Căci, plecînd de la *meccanismul de expresie ideologică a epocii*, care obliga însoțirea unei scene religioase de manevrabilii adoratori și credincioși și *răsturnîndu-l*, scenografuli au investit marionetele cu prezența socială în a cărei magmă s-au petrecut și standardizat (tipicizat) suitele de întîmplări devenite mai tîrziu tematice.

Următoarea convenție picturală renaștinistă transferată ingenios și complex în decor, este paralelipipedul central. În acest caz este vorba de o dublă preluare. În pictura renașterii, așezarea temelor de predilecție religioase, în elemente arhitecturale sau de mobilier, era un procedeu vizual de asociere justificativă și imperativă a puterii de

stat cu puterea divină. Preluat de scenograf, acest principiu este aplicat în sens social: paralelipipedul este un *interior tabu*; legile morale, economice sau politice ale celui ce locuiește sînt aici unice și inamovibile. Astfel, convenția teatrală (acțiunea se petrece în interiorul caselor lui Volpone și lui Corvino) a fost transformată de scenograf într-un montaj de imagini ale statului social-politic, sincronizate și plasate riguros în spectacol. Acesta este motivul pentru care spectacolul, în ansamblu, nu poate fi calificat drept nu-mai teatru de caracter, el este și un spectacol politic, întrucît caracterelor evoluează într-o textură compusă din schemele de vizualizare a politicii din acea vreme. (Dacă obiectul de civilizație este mijlocul prin care un fapt, un sens, o valoare, pot fi simplificate, multiplicat, difuzate și întîpărite afectiv în conștiința colectivității, în decorul spectacolului *Volpone*, obiectele scenografice sînt obiecte de ideologie.)

Mai tîrziu, în spectacol, caracterul reconstituitiv al scenografiei se atenuază; pentru public starea de spirit a vremii a devenit vizibilă, cunoscută, familiară. Obiectele își au — în paralel — și o altă evoluție, de data aceasta precis teatrală în sens contemporan. Ceea ce primează nu mai este prezentarea realității inițiale, ci enunțarea semnificațiilor, este vorba, deci, de un alt nivel de semnificații. După prima înfățișare în fața „drepției și asprei judecări”, spectacolul ia o altă turnură: ceea ce primează este jocul în sensul strict al cuvîntului: combinațiile lui Volpone și ale acolitului său Mosca. Dar și această primă înfățișare la proces și celelalte aventuri galante ale lui Volpone, au loc cu necesitate în afara casei. „Exteriorul” — orașul — este un minunat prilej de alte inventivități scenografice: paralelipipedul „devine” scenă de teatru ambulant, plasat sub terasa unei case particulare; fațada anonimă a locului unde se face trafic de influență și se inițiază escrocherii; altar al „sfintei” dreptăți dintr-o rezidență a justiției și, în ultimă instanță, piață de desfacere a ultimei botărîri judiciare. Toate aceste variante scenice se datorează desigur evoluției obiectului scenografic central în perimetrul „clasicei” convenții moderne de teatru. Ultima variantă a utilizării sugerează platforma pe care juriștii se urcă spre a enunța sentința. Acum se creează o metaforă — ușor de citit — a artificiei dramaturgice de soluționare a dramei: o justiție aflată pe un astfel de eșafodaj social nu poate emite o judecată, o sentință, care condamnă însuși sistemul care a generat-o. Această imagine ultimă este o dezmințire a deznodămîntului. Salvarea întrezărită de Ben Jonson într-o „idealitate” înrudită cu „Deus ex machina” e ridicolă, ca orice provizorat al speranței.