

*Decorul de teatru în lume după 1960**

A apărut, în editura Meddens din Bruxelles, într-o excelentă prezentare grafică, al treilea volum din colecția Decorul de teatru în lume. Inițiată de Institutul Internațional de Teatru, sub conducerea lui René Hainaux, această colecție cuprinde un prim volum dedicat aspectelor reprezentative ale decorului de teatru între 1935—1950, și un al doilea volum care prezintă evoluția decorului între 1950—1960. Volumul recent, mai cuprinzător decât primele două, realizat cu contribuția centrelor naționale ale Institutului Internațional de Teatru, reunește peste 500 de documente din 36 de țări, printre care și România. Numărul picturilor scenografice reprezentate este de 250.

Scurta prezentare semnată de René Hainaux și Christiane Fraipont sub titlul de „Teatrul pus din nou în discuție” („Le théâtre remis en cause”) informează cititorii asupra concepției lucrării, care nu este rezultatul unei acumulări, ci al unei opțiuni. „Ambiția noastră este de a aduce mărturie asupra teatrului anilor '60—'70: neputând stabili un bilanț complet și obiectiv — sarcină supraomenească — am încercat să desprindem ceea ce a adus acest deceniu mai original”. În consecință, cercetarea a fost orientată spre aspectele nontradiționale ale teatrului acestor ani, care au adus schimbări și în concepția decorului în ceea ce privește rolul său, aspectul său estetic, realizarea sa.

Important este faptul că, atât în prezentarea realizatorilor volumului cât și în articolul de sinteză al lui Yves Bonnat, care urmează, decorul de teatru nu este considerat în sine, ca o artă independentă, ci în raporturile sale cu arta teatrală și, ceea ce e de asemenea semnificativ, însuși teatrul este privit în raporturile sale cu societatea, cu evoluția gândirii social-politice, estetice, cu dezvoltarea științei și tehnicii.

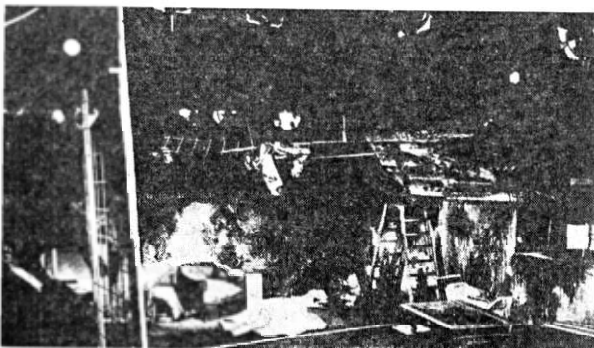
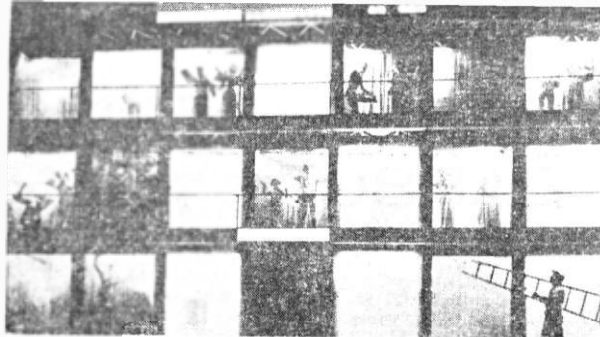
Asupra acestor raporturi de interdependență atrage atenția, încă în introducerea lucrării, Paul Louis Mignon când spune că

„examinînd decorul mai îndeaproape, putem învăța să cunoaștem prin el opera dramatică în reprezentarea sa, în viața sa de organism teatral, în raporturile sale cu societatea unui moment dat”.

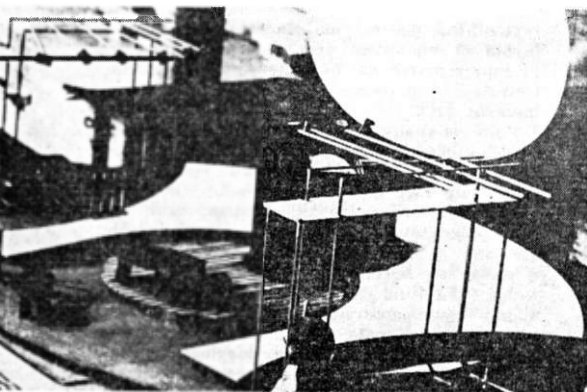
René Hainaux merge mai departe, văzînd în schimbările, adesea fundamentale, ale concepției decorului, semnele unor neliniști și unor tulburări ale teatrului însuși, sub influența factorilor sociali, contemporani, în plin proces evolutiv, contradictoriu și inegal. De aici și dificultatea de a folosi criterii absolute în selecționarea materialelor pentru volum, dat fiind că însăși noțiunea de „tradițional” sau „noutradițional” nu are aceeași accepțiune în toate țările, drept rezultat al dezvoltării sociale, politice, ideologice, estetice, cu totul inegale, neomogene, a țărilor de pe glob. De aici și prudența, de a nu respinge unele exemple de „tradiție vie”, care pentru unele țări apar ca cele mai noi încercări de „întoarcere la izvoare.” De aici aspectul cu totul eteroclit, de „mixtum compositum”, al volumului, oglindă vie a imensei diversități de orientări, de stiluri și tendințe, caracteristice teatrului mondial contemporan, de la complicate construcții arhitecturale, pînă la platoul gol pe care se întilnesc față în față actorii cu spectatorii.

În studiul său de sinteză, Yves Bonnat izbutește să desprindă cîteva coordonate esențiale ale dezvoltării scenografiei contemporane, drept argumente folosind copios citate din studiile sau comentariile unor cunoscuți

* *Le Decor de théâtre depuis 1960.* Collection de l'Institut International de Théâtre dirigée par René Hainaux. Bruxelles, Editions Meddens, 1973.



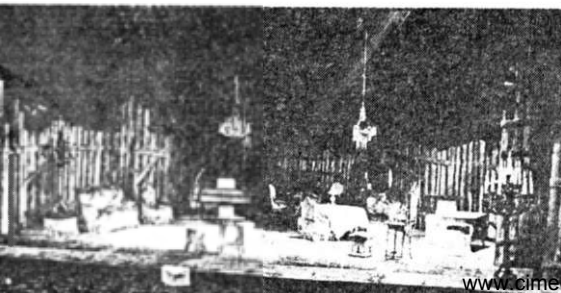
1 — Viziune a unei vieți fracționate, fără comunicare, realizată de scenograful Michel Raffeilly pentru spectacolul cu opera Amerika de Roman Hanbentstock-Ramati, pe ert de F. Kafka, în regia lui Deryk Mendel, la „Deutsche Opera, Berlinul Occidental, 1966



2 — Jose Triana, Noaptea ucigașilor, în viziunea scenografică a lui Christian Egemar, la Teatrul Național din Bergen, Norvegia, 1969

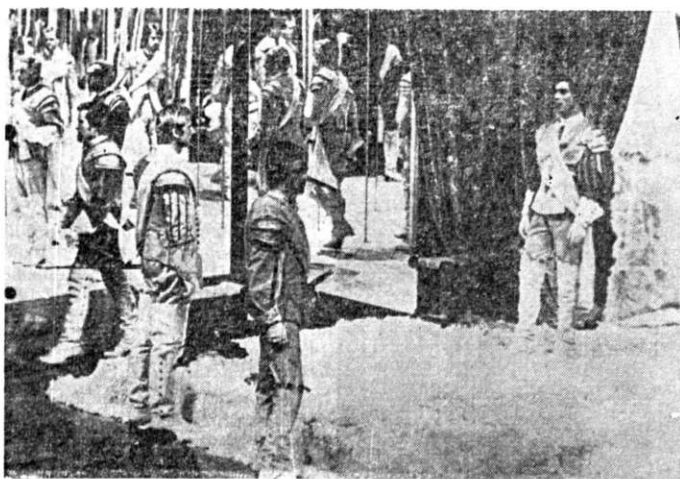
3 — Maxim Gorki. Cei din urmă, în regia lui André Steiger și scenografia, esențializată până la abstractizare, a lui André Acquart, la Teatrul Național din Strasbourg, Franța, 1970

4 — Decor de Josef Svoboda, la Ivanov de Cehov, în regia lui Otomar Krejca, Teatrul Za Branou, Praga, 1970



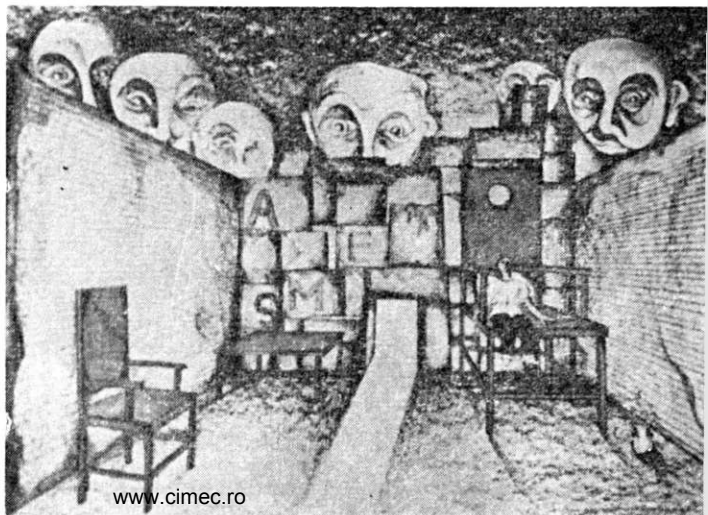
5 — În spectacolul Orlando Furioso, realizat de Luca Ronconi la Teatro Libero din Roma, în 1970, orice graniță între „scenă” și „sală” a dispărut. Imensul spațiu teatral cuprinde deopritivă actorii și publicul, cei dinții circulând printre spectatori pe niște cărucioare aduse de confrății fără replică; spectatorii, în picioare, împărțindu-și atenția între diferite locuri de joc, uneori simultan folosite

6 — Decor de Jacques Rupp,
la opera Ascensiunea și decădere
a orașului Mahagonny de
Kurt Weill, pe text de B. Brecht,
la Opera din Lyon, Franța,
1970. Regie: Louis Erlo



René Allio, decor
la Bérénice de Ra-
cine, Théâtre de la
Cité de Villeur-
banne, Franța, 1969,
în regia lui Roger
Planchon. Un ca-
binet princiar a-
temporal, ai cărui
pereți construiți din
oglinzi oferă a-
posibilitatea unui joc
al aparențelor bo-
gat în semnificații

Jose Triana (Cuba), Noaptea
ucigașilor la Teatrul „Ipanema”
din Rio de Janeiro, Brazilia,
1969. Scenografia: Helio Eich-
bauer, regia: Martin Goncalves
(De uide se vede că expresio-
nismul n-a murit).





La Havana, în Cuba, piesa lui Arthur Miller The Crucible (Vrăjitoarele din Salem) a fost jucată de trupa „Taller Dramatic”, în regia Gildei Hernandez și scenografia lui Manuel Barreiro, care a transformat întreaga sală în spațiu de joacă, Teatro Mella, 1968

BRUJAS DE SALEM
ARTHUR MILLER
TALLER DRAMATICO
TEATRO MELLA



Aici nu se mai poate vorbi de „decor”. Imaginea vizuală dinamică a spectacolului se constituie deopotrivă din jocul liniilor curbe ale platoului (scenograf: Roger Bernard) ca și din trupurile dansatorilor. Spectacol de balet Baudelaire de Maurice Béjart, la Circul Regal din Bruxelles, 1968



La „Théâtre de l'Est Parisien”, regizorul Guy Rétoré a montat piesa lui Armand Gatti Les 13 Soeurs de la Rue Saint Blaise (Cei 13 sori de pe strada Saint Blaise) în acest decor realizat de Hubert Monloup, 1968

scenografi și oameni de teatru, pertinente și revelatoare mărturii. Articolul lui Yves Bonnat se intitulază sugestiv „*Decor : nu, scenografie : da*”, avînd drept obiectiv principal demonstrarea ideii că, în spectacolul de teatru actual, decorul, în vechia sa accepțiune, nu-și mai găsește rostul, scenografia devenind o parte integrantă, consubstanțială a spectacolului într-un raport dialectic de interdependență, cu toate celelalte elemente componente.

„Nu se poate studia serios evoluția scenografiei contemporane izolînd-o de aceea a actului teatral în care ea este inclusă” — spune Yves Bonnat — fără însă a fi posibil să determinăm care dintre ele o antrenează pe cealaltă, chiar dacă un număr de specialiști continuă, pe drept sau pe nedrept, să afirme primatul regizorului”. La fel de puțin limpezi în determinările lor sînt interferențele între transformarea scenografiei — decor, costume, lumini — și aceea a locului teatral, pentru care Yves Bonnat propune formula „structuri spațiale scenografice”. Ceea ce este limpede e că teatrul a ieșit din ce în ce mai hotărît din cadrul tradițional al scenei zise „italienne”, iar explicația acestui fenomen se află în lupta împotriva „segregației între interpreți și spectatori”, pe care, în ciuda unor adaptări destul de ferocite la încercări de modernizare (naturalismul, estetismul, constructivismul etc.) scena „italienne” o menținuse intactă. Se ajunge astfel la o reconsiderare a noțiunii de „spațiu” în spectacolul de teatru, la căutări febrile în direcția unei restructurări a spațiului teatral, atît pe plan arhitectonic, cît și pe acela al realizării spectacolului.

Polivalența și flexibilitatea sînt cele două principii fundamentale, urmărite de arhitectura teatrală contemporană, și pe care le definesc diverși scenografi moderni, printre care Andreas Reinhardt din R.D.G. și Jacques Basson din Franța. Dar Yves Bonnat nu omite să amintească aspirația lui Adolphe Appia către o nouă structură spațială a teatrului, foarte apropiată de ceea ce caută azi, în unanimitate aproape, oamenii de teatru.

„Să lăsăm teatrele acestea în brațele trecutului lor muribund, să înălțăm clădiri simple, concepute numai pentru a acoperi spațiul în care lucrăm — fără scenă, fără amfiteatru, pur și simplu o încăpere goală”, spunea Appia la începutul secolului nostru, prețurînd unele experiențe de azi.

În multiplele căutări și experimente ale oamenilor de teatru de azi în direcția reorganizării spațiului teatral, Yves Bonnat găsește drept numitor comun dorința de a stabili noi „mădi de comunicare cu publicul larg. Așa s-au născut acele „happening”-uri ale anilor trecuți sau spectacole ca „1789”, realizat de Ariane Mnouchkine la Paris sau *Orlando furioso*, realizat la Roma de Luca Ronconi sau teatrul de stradă din diverse țări. Dar iată că experiențele polonezului Jerzy Grotowski se petrec într-un spațiu limitat, cu



Josef Szajna, scenograf și regizor polonez, folosește păpuși uriașe, manevrate din interior, preluate din vechile alături folclorice, pentru sublinierea ideilor satirice, în spectacolul cu Baia de Maikovski, la „Stary Teatr”, Cracovia, 1967



Intervenția a actorilor disproporționabil de deșisați în marionetele dans un a figure humaine.

Un procedeu asemănător folosește Dusan Ristic în spectacolul Slatko pravoslavlje de Bogdan Ciplic, la Teatrul „Atelier 212” din Belgrad, 1970. Masca supradimensională a revenit din antichitate spre noi, confirmîndu-și virtuțile expresive

un număr restrâns de spectatori, ducând așa-dar spre un teatru de elită, în care fiecare punct din spațiu este prevăzut și calculat în raporturile sale interpret-spectatori.

Caracterul contradictoriu al teatrului actual, care neliniștește pe unii cercetători, altora dându-le încredere în vitalitatea artei teatrale, îi prilejuiește lui Yves Bonnat reflecții înțelepte cu privire la rolul teatrului de a comunica idei noi unui public pe care trebuie să-l atragă și să-l cucerească prin mijloace de comunicare cât mai eficiente posibil, într-o producție organizată colectiv și fără obiective imediat comerciale. În acest context, scenograful apare ca un membru activ al colectivului teatral, trebuind să participe la întreaga muncă de realizare a spectacolului, muncind meserii diverse și participând la munca atelierelor, la repetițiile actorilor, construindu-și spațiul scenic în funcție de toate elementele componente, pe baza analizei profunde a operei dramatice, considerate în toate implicațiile ei. În acest sens, definiția cunoscutului regizor cehoslovac Otomar Krejča e revelatoare: „Cel mai bun decor este acela care n-are o semnificație autonomă”.

Iar în ceea ce privește problema arhitecturii teatrale, scenograful francez René Allio socotește că, așa cum este pusă astăzi, e o falsă problemă, deoarece esențial este modul de utilizare a spațiului existent. „Se poate face teatru distanțat pe o scenă -à l'italienne- și teatru de iluzie pe o scenă în pinten“ (elisabetană — n.n.).

Totul, în cele din urmă, pare să fie o chestiune de utilizare a spațiului, scena însăși fiind un spațiu care cere o tratare corespunzătoare. Iar în această direcție, posibilitățile oferite de tehnica actuală sînt infinite, cu condiția ca scenografia să fie gândită în unitatea sa dialectică, cu ansamblul spectacolului. Acestea sînt principii promovate de cei mai de seamă scenografi ai momentului actual.

Trecerea în revistă a unor aspecte fundamentale ale scenografiei actuale îl îndreptățește pe Yves Bonnat să rezume: „A analiza piesa, a o servi, a servi regizorul, a servi actorii, a câștiga adeziunea publicului, acestea sînt, deci, principalele obiective ale scenografulor oricărei școli, și oricărei țări i-ar aparține”. Și după definirea acestor obiective fundamentale, examinarea raporturilor de interdependență între tehnicile și orientările estetice ale scenografulor contemporani dezvăluie legăturile strinse ale acestora cu cele ale artelor plastice, de la noua figurativitate la abstractionism. Scenografia de azi beneficiază de toate cuceririle tehnicii moderne, pînă și de razele laser, care pot crea pe scenă arabescuri de lumină. Ea nu mai este o artă de reprezentare, ci de expresie. Costumul participă și el la întregul proces de transformare a artei teatrale, devenind complement al decorului sau, uneori, devenind el însuși decor. Punctul maxim atins în această direcție este masca. Prin aceasta, teatrul se

intorcea la sursele sale, la teatrul antic grec sau la teatrul primitiv african.

Un ultim paragraf al acestei succinte treceri în revistă a aspectelor caracteristice ale scenografiei contemporane menționează „teatrul de totalitate” — după formula propusă de Jean Louis Barrault — ca acel teatru care, moștenitor al tuturor cuceririlor înaintașilor, și dispunînd de toate procedeele tehnicii moderne, poate îmbina într-un spectacol arta dramatică, arta lirică, arta coregrafică, pantomima, artele circului și ale music-hall-ului, cu toate tehnicile electricității, cu mijloacele audio-vizuale, într-o continuă perfecționare. Un astfel de spectacol poate realiza teatrul de operă — teatrul muzical în general — care azi e un teren de experimente fertile.

Trecerea în revistă, teoretică, a scenografiei actuale se completează cu șirul bogat al ilustrațiilor, adevărată paradă a teatrului contemporan, într-o serie de manifestări reprezentative. Ordinea aleasă de autorii volumului fiind aceea a cronologiei autorilor, de la clasicii la contemporani, ne aflăm în fața unei originale istorii a dramaturgiei universale, deocare selecția operată de autorii volumului a urmărit să releve contribuțiile noi aduse de scenografi la interpretarea operelor. Și chiar în ceea ce privește dramaturgia contemporană, urmărindu-se valoarea de contribuție creatoare a scenografiei, în mod fatal au fost omise acele opere care n-au dat naștere unor întîlniri spectaculare, ferice pe toate planurile. Chiar și cu aceste lacune, mărturisite de altfel, cu sinceră modestie de autorii volumului, acesta se impune ca o contribuție de seamă la cunoașterea experienței teatrului contemporan, în unele aspecte caracteristice ale artei spectacolului, pe texte mergînd de la epodoperle tragediei antice pînă la improvizările colective, ale unor grupuri contestatate din occident.

În ceea ce privește prezența teatrului românesc, ea este onorabilă, dar destul de modestă, raportată la valoarea reală a scenografiei noastre. *Macbeth* în concepția scenografică a lui Liviu Ciulea și *Meșterul Manole* de Lucian Blaga în viziunea Sandei Mușatescu ne reprezintă cu cinste, desigur, dar incomplet. Lipsa unei documentări organizate și dificultatea reconstituirii iconografice a unor spectacole valoroase, în imagini de spectacol, reprezentative, au împiedicat o prezență mai substanțială. Rămîne ca, pentru volumul următor, să se ia de pe acum măsuri pentru întoarcerea unei documentări de specialitate, în care efemera artă a spectacolului să fie captată în semnele sale cele mai elocvente. Scenografia este, prin excelență, semnul, elementul material stabil al întîlnirii spirituale, efemere, din fiecare seară, care este teatrul.