

Virtuțile luminii*)

În bogatul fond documentar al Bibliotecii Academiei R.S.R. se păstrează o lucrare care consemnează un moment deosebit pentru istoria teatrului românesc; o broșură de numai șase pagini, apărută la Londra în 1885, intitulată: „The Electric Light in Roumania (Edison System), Lighting the Teatru National, Bucharest, by Electricity”.

Tipărită în condiții grafice deosebit de îngrijite lucrarea — așa cum, de altfel, rezultă și din titlu — prezintă (cu foarte multe amănunte și cu o rigurozitate științifică demnă de toată atenția) modul de realizare și de funcționare a instalației de iluminat electric a primei noastre scene din acea vreme, instalație inaugurată oficial la 8 aprilie 1885. Pentru noi, acest fapt are o dublă semnificație: în primul rând, fiindcă introducerea noului sistem de iluminat este legată de numele marelui nostru dramaturg clasic I.L. Caragiale a cărui piesă, *D-ale carnavalului* a fost prezentată în premieră cu acest prilej; în al doilea rând, fiindcă România s-a numărat printre primele țări din Europa (și chiar din lume) care a apelat la avantajele electricității nu numai pentru scopuri pur utilitare, dar și ca mijloc de immobilizare a valențelor imaginii scenice.

Introducerea electricității în domeniul artei spectacolului marchează un moment de seamă în evoluția acestei arte. Când afirmăm aceasta nu ne referim numai la iluminatul propriu-zis ci și la folosirea acționărilor și automatizărilor electrice, la utilizarea electroacusticii, la avantajele climatizării precum și la alte aplicații ale electricității fără de care condițiile de vizionare, audiere sau confort par de neconceput pentru spectatorul modern.

Din aceste motive, probabil, o serie de cercetători ai artei spectacolului sînt tentați să afirme că, abia după apariția electricității

în teatru, lumina a început să capete un rol activ, în procesul de realizare și de transmitere a imaginilor scenice.

Este de necontestat faptul că utilizarea iluminatului incandescent a plasat pe coordonate mult mai largi posibilitățile de acțiune ale luminii de spectacol, a dinamizat participarea acesteia la sinteza actului teatral iar, prin mobilitatea dobîndită, lumina electrică a sporit considerabil importanța valorilor optice ale imaginilor recepționate. Dar, dacă am accepta asertiunea potrivit căreia pînă spre sfîrșitul secolului trecut lumina a servit doar ca un simplu intermediar între creația și receptarea unui produs artistic de convergență spectaculară, am eluda adevărul faptelor, am invalida, cu bună știință, capacitatea de permanente acumulări și înnoiri a fenomenului teatral. Pentru susținerea afirmațiilor noastre nu ne vom referi la rolul efectelor optice și pirotehnice în misterele medievale apusene sau la contribuțiile teoretice și practice, sub acest aspect, ale lui Serlio Sabbattini, De Sommi, Daniele Barbaro etc., în spectacolele Italiei renascentiste. Ne vom opri doar la un singur exemplu, mai apropiat de realitățile noastre românești. Într-unul din cele mai pitorești locuri din România — în munții Vrancei — s-a păstrat, pînă în zilele noastre, un obicei a cărui origine se pare că își are rădăcinile în concepția despre lume și viață a vechilor locuitori de pe aceste meleaguri, strămoșii noștri daci. În cele trei nopți de priveghi, care preced o înmormîntare, în curtea casei celui decedat se adună locuitori ai satului respectiv. După ce străbat în monom ulița satului, sâtemii purtînd măști confecționate din pînză, din piei de animale sau din lemn, joacă în jurul a două sau trei ruguri aprinse în curte. Ritmul foarte îndrjît al unora din jocuri, cu pași cînd apăsați, cînd aeriени, este susținut de instrumente muzicale populare (flaut, cobză, tobă etc.). Spre deosebire însă de alte regiuni ale lumii, jocurile acestea sînt permanent intercalate, aici, cu elemente dramatice: incantații-bocete, monologuri și dialoguri la adresa celui dispărut, a rudelor, prietenilor și cunoștințelor rămase în viață. Este un nucleu dramatic, dezvoltînd deosebite accente spectaculare datorită măștilor care și modifică fizionomia la lumina rugurilor în

*) Extrase din comunicarea trimisă pentru al III-lea Congres al O.I.S.T.T. (Organizația Internațională a Scenografilor și Tehnicienilor de Teatru) — Avignon, 17—22 iulie 1973 — congres care a avut ca temă: „Lumina și sunetul în spațiul teatral”. Materialul de față este completat cu o serie de date cuprinse în lucrarea autorului, „Lumină și culoare în spectacol”, în curs de apariție la Editura „Albatros”.

făcări și a torțelor luate în mână de participanți. Împletirea unor practici rituale cu elementele dramatice din „Jocul uncheșilor” de la Nereju și Birsești-Topești, ne poartă înapoi către însăși originea teatrului; ea ne îndrituiește astfel să afirmăm că, diutotdeauna, lumina și disocierile acesteia — culorile — au jucat un rol important în viața spirituală a omenirii. Și că, deci, nu a trebuit să se aștepte zorii erei electricității pentru ca acestea să acționeze, prin calitățile lor de largă acțiune simpatetică, în spectacol.



Mișcarea teatrală europeană — bătrână de milenii — a cunoscut, fără îndoială, în ultimele opt decenii, perioada ei de maximă efervescență novatoare.

Specificitatea artei teatrale în contextul manifestărilor de convergență spectaculară (dacă nu chiar conștiința unei autonomii), impulsivă în permanență de cristalizarea conceptului de regie a generat, în această perioadă, nenumărate curente și școli artistice. Îndiferent de premisele teoretice și de realizările practice ale acestora, indiferent de inițiativa realtate creatoare ori de ambițiile exagerate sau de frământările sterile ale unuia sau alte altuia dintre șefii de școală ai veacului nostru, arta teatrală, în ansamblul ei, și-a manifestat în mod pregnant tendința de a spori expresivitatea valențelor optice ale imaginii scenice, de a transfigura cu mijloacele sale specifice valorile textului dramatic.

Din acest punct de vedere, întilnirea, la cumpăna veacului, dintre noile orientări artistice și apariția iluminatului electric constituie o coincidență dintre cele mai fericite.

Marele merit al lui Appia și a continuatorilor lui, constă, printre altele, după părerea noastră, și în desființarea unor raporturi tradițional fixate (de exemplu, lumină-actor, lumină-decor etc.) și în stabilirea unor corelații *variabile și elastice* între diversele componente ale spațiului teatral și între acestea și actor, în descoperirea unor noi valențe de semnificație în mijloacele materiale cunoscute până atunci și în potențarea la maximum a unora dintre ele, pentru anumite momente ale spectacolului.

Sensibilă la orice seism artistic pe plan european, arta teatrală românească și-a căutat totuși un drum propriu de afirmare. Desigur n-a refuzat aprioric o nouă orientare estetică și nu s-a limitat numai la propriul ei perimetru artistic; dar a asimilat, în mod creator, la propria ei stilistică, modalitățile de gândire și de exprimare ale epocii noastre. S-a izbutit astfel un transplant viabil al tendințelor artistice europene în spiritualitatea românească, în crezul ideologic și artistic al spectatorilor noștri. Așa se explică de ce naturalismul nu a cunoscut niciodată la noi exacerbările formale din alte țări eu-

ropene, de ce viziunea „penelului de lumină”, abuzivă la epigonii lui Reinhardt, nu a prea cunoscut adepți în România. Mijloacele artistice expresioniste au fost și ele decantate în ambianța noastră spirituală, iar atunci când exploziile de lumină și violența efectelor cromatice au invadat scena (ca de exemplu în unele montări ale reputatului regizor german Karl Heinz Martin) publicul și critica de specialitate românească au manifestat unele rezerve.

Am făcut această precizare tocmai pentru a sublinia faptul că regizorii noștri de teatru au considerat dintotdeauna lumina, împreună cu celelalte elemente materiale ale reprezentăției, ca fiind doar al doilea termen al unei relații chemată să îmbine conținutul intim al opereii dramatice cu expresia ei exterioară.

Trecerea de esență structurală a textului dramatic de la viața latentă la existența concretă și actuală a spectacolului, implică activizarea tuturor factorilor constituenți ai imaginii teatrale, așa încît virtuțile lor sensibil revelatoare, asociate cu cele de comunicare inteligibilă, să contribuie la reliefaarea sensului profund al opereii dramatice.

Locul prioritar, regizorii noștri îl conferă artei interpretative, actorului; ei folosesc lumina, sunetul, culoarea, decorul, costumul etc. în slujba acestei arte, contribuția factorilor adiacenți fiind apreciată pozitiv numai în măsura în care se integrează activ, creator, în unitatea de viziune, expresie, semnificație a întregii reprezentații.



Montînd în stagiunea 1938—1939 piesa lui Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, Ion Sava a recurs la o idee pe cît de simplă pe atît de ingenioasă. Pentru a marca apariția bizară a personajelor venite pe scenă să-și găsească părintele lor spiritual, Sava nu a apelat nici la trapele scenei, așa cum a făcut un ilustru coleg contemporan de breaslă, și nici la ivirea bruscă a interpretilor, prin spargerea portretului autorului, cum a procedat un om de teatru italian. Pe scena aproape goală, regizorul român a folosit o oglindă mare, înclinată, aflată în echilibru instabil și luminată de proiectoare. Balansul permanent al oglinzii, sub fluența luminii, făcea ca personajele ce ieșeau din spatele acesteia să apară într-un mod straniu, întocmai unor imagini lipsite de viață, dar care își căutau viața. Soluția propusă de Sava conținea și o extrem de subtilă idee, anume că arta este reflectarea sau, mai exact, transfigurarea vieții cu mijloace artistice. Aceiași regizor avea să folosească „lumina neagră” pentru a separa trăirea reală de universul imagistic, acțiunea prezentă de cea trecută, a unor personaje.

Pentru înscenarea piesei *Tatăl* de August Strindberg (stagiunea 1934—1935), G. M. Zamfirescu a apelat la o ambianță sceno-

grafică și la costume concepute numai în tonuri de alb și negru. Doar o pată de lumină roșie pe mascatura ușilor din fund, „o pată de lumină ca un țipăt”, cum spunea regizorul, accentua vizual această dramă ce se plasează la hotarul dintre nebunie și moarte.

Azlul de noapte, în viziunea lui Aurel Ion Maican (stagionea 1929–1930), și-a găsit și ea o rezolvare scenică deosebit de interesantă: un cadru paradisiac, un cer senin și multă lumină, deschise ochilor numai când se deschidea ușa de sus, spre care se îndreptau privirile tuturor, năștea un contrast izbitor între existența locatarilor azilului și aspirațiile lor nerealizate. Victor Ion Popa va înscena aceeași piesă, în 1927, într-un decor ultrastilizat, iar în anii noștri (1960), Liviu Ciulei va conferi luminii un rol de metaforă vizuală. Concretul sensibil din formula scenică a lui Maican se transforma, în montarea lui Ciulei, în abstract sensibil: un fascicul firav de lumină pătrunde prin ușa azilului, iar în jurul lui, se mișcau încet, cu sfială, neîncredere și speranță toți acești oropiși ai soartei.

Încheiem aceste fugare notații privind integrarea activă, creatoare a luminii în sinteza imaginii scenice cu un ultim exemplu, cel oferit de Lucian Giurchescu cu punerea în scenă a piesei lui Eugen Ionescu, *Rinocerii*. Regizorul a respins elementele ilustrative, descriptive, în revelarea valorilor simbolice ale piesei. Folosind posibilitățile schimbării cromaticității luminii, un machiaj adecvat și sunetul stereofonic, Giurchescu a evitat „în-carnarea” pachidermelor pe scenă, evidențiind astfel mult mai subtil și mai profund, în planul conștiinței personajelor, procesul de „rinocerizare”.



Lumina „albă” sau lumină trecută prin filtre colorate? Lumină general difuză sau lumină dirijată? O lumină care respectă legile iluminatului natural sau o dispunere după necesități a surselor de lumină artificială? Iată numai câteva dintre întrebările privind modul de utilizare a luminii în spațiul teatral românesc actual, întrebări la care nu se pot oferi răspunsuri catalogate. Pentru că, nefiind tributari nici unei mode, regizorii noștri nu-și exprimă preferința în mod constant, obsedați de o anumită tehnică de iluminat.

În *Moartea lui Danton* de Georg Büchner, Liviu Ciulei folosește, de pildă — cu excepția finalului — numai fascicule de lumină dirijată. Doar în scena visului lui Danton apelează la o singură pată de lumină, ușor colorată. Același regizor însă, utilizează lumina în subtile tonalități cromatice la montarea piesei *Un tramvai numit dorință* de Tennessee Williams.

Lucian Giurchescu a întrebuințat o lumină general difuză, colorată în galben, pentru

Rinocerii, dar a recurs în exclusivitate la proiectoare cu fascicule concentrate și la o lumină nefiltrată, pentru evidențierea dramei eroului pirandellian (*Henric al IV-lea*). Încercînd o dimensionare a operei shakespearene, la coordonatele gândirii și sensibilității spectatorului contemporan, Radu Peniculescu a prezentat un *Rege Lear*, într-un decor „sărac” și cu puține efecte de lumină. Valorile optice ale imaginii nu erau generate de culoare și lumină — aici uniformă și egală aproape pe toată durata reprezentației — ci de arta interpretativă și de plastica mișcării corporale ale actorilor. Doar în momentul cînd Lear rostește rechizițiul la adresa atotputerniciei și a nimicieniei autoritare, se aprindea, în mod provocator, lumina în sală.

Dinu Cernescu utilizează tehnica „umbrelor chinezești” pentru prezentarea caricaturală a unor eroi din piesele lui Vasile Alecsandri, iar într-un recent spectacol shakespearcean, de un deosebit rafinament artistic — ne referim la *Măsură pentru măsură* — lumina contribuia la realizarea unor metafore vizuale sau pentru izolarea unor personaje.

În spectacolul *Un fluture pe lampă*, Horea Popescu apelează la proiecția cinematografică în vederea extinderii acțiunii dramatice, dincolo de limitele scenei. Același regizor recurge la modalitățile de amplasare a surselor de iluminat specifice cinematografului, utilizînd în special lumina laterală și de contur, pentru amplificarea dramei eroului titular din piesa *Becket* de Jean Anouilh.

Folosind un original caleidoscop, alcătuit din opt oglinzi de mari dimensiuni, David Esrig a oferit o transcriere scenică cu totul inedită romanului dialogat *Nepotul lui Rambeau* de Diderot. Lumina urmărea aici mișcările interpreților și ale oglinzilor, contribuînd la realizarea unor imagini scenice cu remarcabile efecte plastice și dramatice, fidele cuprinse în opera marelui filozof francez căpătînd astfel mai multă limpezime și o deosebită rezonanță contemporană.

Toate aceste exemple ilustrează de fapt afirmația unui cunoscut om de teatru francez care spunea că există atîtea tehnici de iluminat cîtă regizori de talent sînt. Pentru că spectacolele citate mai sus s-au realizat cu o dotare tehnică obișnuită, uneori chiar sub valoarea cerințelor. În schimb, și-au spus puternic cuvîntul fantezia, inventivitatea, spiritul de echipă al colectivului de realizatori. De altfel, nici nu sîntem partizanii unei suprasolicitări a mecanismelor, mașinariilor și automatizărilor în artă. Nu dorim să transformăm teatrele în uzine care să inhibe actul de creație; nu dorim molohuri industriale în care actorul să se simtă stingherit. Credem că teatrul adevărat este acela în care știința se îmbină cu fantezia, în care spiritul inobilează materia, iar întregul spectru al mijloacelor tehnice, pus în slujba artei interpretative, se desfășoară într-un uriaș elan creator.