

Un personaj teatral: lumina*

Este de la sine înțeles că a face vizibil un spațiu de reprezentare constituie o condiție de bază a prezenței luminii pentru pregătirea și desfășurarea unei manifestări spectaculare. Din această realitate axiomatică decurge un al doilea criteriu de examinare și de apreciere a luminii de spectacol, și anume în ce măsură cuceririle științei și progresul tehnic au creat premisele pentru a îmbunătăți receptarea imaginilor produse. Sub acest aspect se poate afirma fără echivoc faptul că istoria iluminatului din acest domeniu se regăsește în existența multimilenară a surselor de lumină, naturale și artificiale, folosite de omenire de-a lungul timpului.

De altfel, tratatele de specialitate atestă preocuparea constantă a realizatorilor de spectacol pentru adoptarea unor surse de lumină și a unor culori cât mai convenabile, care să asigure un confort vizual optim între demersurile lor artistice și spectatorii chemați să le cunoască. Supunând, deci, atenției particularitățile specifice ale tehnicii de iluminat în arta spectacolului, asemenea investigații sunt, desigur, necesare și folositoare, dar nu și pe deplin edificatoare. Aceasta, pentru că spre deosebire de alte activități din sfera preocupărilor materiale, cotidiene, în creația artistică, în general, și deci și în arta spectacolului, lumina își poate depăși condiția sa de simplu suport optic, deci acela de semnal. Ca atare, în succesiunea imaginilor de spectacol intervine un al treilea nivel de înțelegere și de evaluare a vizualului având ca finalitate – esențială și definitorie – rolul de a semnifica. Deci, pornind de la cauză – tehnica de iluminat –, se impune să certificăm efectele prin implicațiile lor artistice.

În ce condiții se produce acest salt calitativ de la semnalul pur fizic la semnalul artistic merit să confere o încărcătură conotativă, ideatică și emoțională, structurii materiei captată de privire? Sau, dimpotrivă, când lumina, disocierea acesteia – culorile – și materialul cromatic nu-și justifică virtualitățile creatoare? Se poate vorbi, oare, de o anumită etapă în evoluția tehnicii de iluminat când a fost posibilă o asemenea emancipare estetică? Ori există un proces îndelung și de continuitate în implicarea activă, funcțională a luminii și culorii în arta spectacolului? Iată numai câteva întrebări care au generat și continuă să provoace numeroase opinii pe cât de diverse, pe atât de contradictorii. De pildă, nu sunt puțini cei ce afirmă că de-abia după introducerea electricității, sau chiar mult mai târziu, adică începând cu a doua jumătate a secolului nostru, lumina și culoarea au obținut un statut estetic incontestabil. Alți cercetători susțin că această integrare creatoare își află începuturile în teatrul renascentist. Sau că există încă din Evul Mediu, ori chiar din antichitate, anumite tendințe de a folosi lumina și culoarea ca elemente structurate artistic.

În mai multe lucrări pe care le-am publicat în țară și peste hotare, precum și în teza mea de doctorat am încercat să demonstrez că aceste determinări axiologice sunt mult mai complexe și impun o investigație foarte atentă și o înțelegere extrem de nuanțată a subiectului în speță. În caz contrar, o raportare pur schematică și strict limitată a progresului tehnicii de iluminat la evoluția artei spectacolului conduce la judecăți de valoare greșite, sau total neconcludente.

* Comunicare selecționată, împreună cu alte douăzeci de contribuții din întreaga lume, trimisă la colocolviul internațional de iluminat pentru teatru, film și televiziune „SHOWLIGHT '93”, Bradford, Anglia, 19–21 aprilie 1993, sub titlul „Dualitatea tehnică artistică a luminii și culorii în spectacolul modern”.

Creдем că trebuie să avem în vedere faptul esențial că lumina și culoarea sunt primele elemente de esență spectaculară care au însoțit și au influențat viața spirituală a omenirii încă de la începuturile acesteia. În studiile și tratatele sale de istorie a religiilor, Mircea Eliade ne oferă numeroase exemple de folosire esoterică a luminii și culorii în manifestările rituale sau în sărbătorile cu caracter profan. Mergând pe firul sugestiilor sale se poate pune în evidență acțiunea psiho-senzorială a luminii și culorii în toată complexitatea și forța sa de influențare. La lumina oscilatorie a flăcărilor focurilor și torțelor, având, uneori, ca „decor” picturile rupestre în care domina roșul, „culoarea vieții”, și în ritmul trepidant al unor instrumente de percuție primitive, oamenii arhaici se eliberau de temerile necunoscutului, căpătau încredere în încercarea de a învinge stihiele și primejdiile din timpul zilei. Lumina, culoarea și masca provocau, în nopțile cavelor, o detașare inconștientă, dar benefică, de viața cotidiană. Se poate spune deci că încă din cele mai vechi timpuri se producea acea stare „purificatoare”, acel „katharsis”, teoretizat ulterior de Aristotel și amplu comentat de Lessing.

Făcând un salt peste milenii, aș dori să supun atenției două aspecte doar aparent distincte, care conduc de fapt la o singură concluzie. În zilele noastre, videoclipurile publicitare și muzicale cunosc o largă răspândire. Uneori, și cu precădere la acestea din urmă, succesiunea aleatorie a imaginilor, asociată cu intensități luminoase rapide, cu modificări cromatice bruște și cu schimbări ostentativ deliberate ale obiectivelor, și mișcările camerelor de luat vederi provoacă doar șocuri senzoriale, excitații optice primare, care deviază atenția de la ceea ce se privește și se aude. Acest exces vizual necontrolat poate conduce la decăderea luminii și a culorii din cultură în natură, deci la revenirea acestora în lumea semnalelor fizice fără semnificație.

În schimb, în spectacolul lui Andrei Șerban cu **O trilogie antică**, reprezentat pe scena Teatrului Național din București (1991) dar cunoscut și apreciat și pe alte meridiane ale lumii, lumina torțelor, completată cu aceea a proiectoarelor, contribuia la amplificarea tonusului interpretativ, la diversificarea spațiilor de reprezentare, se subordona întru totul cerințelor regizorale de a menține în permanență o comuniune spirituală între actori și public. Rezultă, deci, că suprasolicitarea, fără nici un fel de discernământ creator, a posibilităților de acțiune a luminii și culorii este la fel de dăunătoare ca și subestimarea contribuției acestora în spectacol. Deci să nu privim prezentul printr-o lupă măritoare, iar trecutul, cu binoclul întors.

În urmă cu câțiva ani, am experimentat cu studenții mei câteva dintre recomandările formulate în tratatele lor de scenotehnicenii renascentiști Sebastiano Serlio, Daniele Barbaro, Leone de Sommi, Niccolò Sabbatini ș.a. Pe o scenă mică, „à l'italienne”, s-au folosit sursele de lumină din acea vreme, deci lumânările. Rezultatele au fost deosebit de interesante și edificatoare. Când, de pildă, s-a montat, în fața unei flăcări, o butelie cu o soluție colorată, se obținea o lumină concentrată pe o anumită suprafață. Iar prin folosirea unor mici cilindri („capuccio”), care acopereau, parțial și pe zone, flăcările lumânărilor, se asigura o configurație care ar putea fi considerată ca fiind de factură „psiho-dramatică”. Desigur, asemenea efecte luminoase și cromatice nu ar fi apreciate de spectatorii contemporani. Dar, așa cum ne asigură comentarii vremii, asemenea procedee provocau o intensă stare emoțională publicului acelor timpuri.

Să conchidem deci că, pentru a urmări, în mod obiectiv, contribuția artistică a luminii și culorii, în unitatea rațional-afectivă a fenomenului, este necesară cunoașterea – și aprecierea ca atare – a

dominantelor caracteristice ale acestor elemente într-un context istoric și artistic bine precizat. După cum, în condițiile unei perioade istorice date, nu poate fi eludat faptul că fiecare mișcare artistică reprezintă un organism ancorat într-o sferă spirituală proprie. De pildă, sobrietatea mijloacelor de exprimare din teatrul antic grecesc era compensată în teatrul antic latin printr-o accentuată tendință de suprasolicitare a spectaculosului. Iar excesul de efecte luminoase și pitohnice din spectacolele Evului Mediu era mult mai evident în Germania sau Franța decât în Anglia.

Indiferent însă de aceste deosebiri, se poate afirma că fiecare perfecționare tehnică din acest domeniu a condus întotdeauna nu numai la îmbunătățirea condițiilor de vizionare, ci și la apariția unor noi valențe expresive. Deci, prin adaptarea mai bună la scopul urmărit, orice formă tehnică tinde către o formă artistică, adică spre o formă immanent solidară cu ideea ei. Iată de ce suntem de părere că introducerea electricității nu trebuie considerată ca un prim început al unui dialog constructiv între tehnică și artă, ci doar ca o reevaluare, la un nivel superior, a unor experiențe și rezultate create acumulate în timp.

Fără îndoială că pe firul acestei continuități au apărut noi modalități de exprimare artistică, iar raporturile dintre cauză și efect au devenit mult mai flexibile și mai stimulative pentru ambele părți. Se poate vorbi, în acest sens, de existența reală a unor relații biunivoce între tehnică și artă. Intensitatea luminii electrice a eliminat definitiv de pe scena teatrală decorul iluzionist „en trompe l'oeil”. Naturalismul nu și-ar fi putut etala celebrele sale „felii de viață” fără existența proiectoarelor cu lămpi incandescente. Iar dacă privim filmele expresioniste ne dăm seama că efectele lor plastice și dramatice n-ar fi putut fi realizate în alte condiții tehnice. De altfel, ca un corolar al acestei mari descoperiri tehnice de la sfârșitul secolului trecut, se poate afirma că cinematografia ar fi rămas în stadiul său artizanal de „fotografie în mișcare”, televiziunea n-ar fi existat, iar alte genuri de manifestări sincretice („Sunet și lumină”, artele cinetice etc.) ar fi fost practic necunoscute.

Lumina a devenit astăzi cel mai dinamic dintre cele 12–14 semne, având amplitudini și valori estetice diferite, pe care le recepționează publicul de la o manifestare spectaculară. Mobilitatea luminoasă și cromatică permite stabilirea unor relații complexe și variabile, în timp și spațiu, cu toți factorii materiali și spirituali care concură la realizarea unui spectacol. Semnele luminoase pot să valorifice un decor sau să suplinească prezența acestuia. Spectacolul lui Peter Brook cu **Visul unei nopți de vară** de W. Shakespeare (1970) se desfășura într-un spațiu gol, de culoare albă, în care lumina uniformă punea în valoare frumusețea și diversitatea cromatică a costumelor personajelor. În aceeași piesă, pusă în scenă de Liviu Ciulei la Teatrul „Bulandra” (1991), prezența discretă a luminii scotea însă în evidență culoarea decorului. De fapt tot un spațiu gol, în care pardoseala era alcătuită din dale roșu sangvin, iar fundalul se compunea din niște benzi elastice de aceeași culoare. O platformă transparentă, iluminată din interior, se cobora și se urca cu unele dintre personajele piesei. Această ambianță era dominată de un imens disc alb sugerând luna, astrul sub tutela căruia se consumă „cea mai erotică dintre piesele lui Shakespeare” (Jan Kott). Alteori, lumina și filtrele colorate sunt folosite pentru sensibilizarea unui mediu în care se desfășoară acțiunea ca, de exemplu, în spectacolul lui Silviu Purcărete cu **Teatrul comic** de Carlo Goldoni (Teatrul „Bulandra”, 1992). Se urmărește ca, printr-o organizare riguroasă a iluminatului, să se ofere o perspectivă vizuală și un relief imaginilor prezentate. De fapt

foto: Dorin Stanciu



O trilogie antică la TNB (regia: Andrei Șerban)

senzația de tridimensionalitate a imaginilor de film și televiziune se datorează tocmai îndeplinirii acestui deziderat. La aceste funcții plastice se adaugă altele, de esență dramatică: punerea în valoare a interpretării actricești, declanșarea sensurilor latente ale scenariului dramatic prin metafore vizuale, care suplinesc sau susțin verbal, conjugarea ritmului interior cu cel exterior al desfășurării acțiunii etc. Această sumară enunțare de intenții și posibilități atestă faptul că lumina și culoarea dispun de un potențial virtual creator, care le permite să devină factori de fuziune a tuturor componentelor spectaculare. Desigur, o departajare a celor două funcții este pur teoretică, întrucât, în realitate, funcțiile plastice și dramatice ale luminii și culorii se influențează și se condiționează reciproc. În filmul lui Michael Curtiz, **Casablanca** (1942) există o scenă antologică. Rick, în interpretarea memorabilă a lui Humphrey Bogart, rămâne singur în night-clubul său. Lumina conferă sensibilitate acestei ambiante nocturne. Dar dominantă este lumina pulsatorie a unui far, lumină care pătrunde prin fereastră și sugerează mai mult decât cuvântul starea sufletească contradictorie a lui Rick, aflat într-o situație-limită. Umbra accentuată a lui Orson Welles, într-una dintre secvențele filmului **Cetățeanul Kane** (1941), are desigur și o frumusețe plastică. Dar, în principal, aceasta simbolizează deșertăciunea ambiției nemăsurate a unui mare om de afaceri. O asemenea dublă conotație, plastică și dramatică, o întâlnim și în spectacolul lui Mihai Măniuțiu cu **Richard III** de W. Shakespeare (Teatrul Odeon, 1992). Fasciculele luminoase laterale și perfect distincte asigurau nu numai o încântare a ochiului, ci urmăreau și o încărcătură dramatică în deplin consens cu tragicul existențial al personajului principal.

Fără îndoială, aceste sumare și incomplete considerații sunt departe de a epuiza complexitatea unui asemenea subiect încă prea puțin cercetat sub toate aspectele și implicațiile sale. Este de așteptat ca progresele impresionante, înregistrate în ultimele două decenii, în sfera luminotehnicii să determine mari transformări în toate domeniile artei.

În această permanentă dorință de autodepășire nici tehnica, nici arta nu pot merge pe drumuri paralele sau divergente. Se impune mai mult ca oricând ca această dualitate tehnico-artistică să răspundă prin acțiuni concertate marilor întrebări care frământă existența umană în acest sfârșit de veac și de mileniu.

VIRGIL PETROVICI