

TEATRUL MASCA 2018

CAIETELE MASCA

#8 DECORUL  
ÎN TEATRUL  
DE STRADĂ





CAIETELE MASCA #8 / Octombrie 2018

Editor: **Cristina Modreanu**

Concept grafic și tehnoredactare: **Maria Draghici**

Proiect editorial inițiat de: **Anca Florea**

**ISSN 2559 - 1320**

TEATRUL MASCA 2018

CAIETELE MASCA

#8 DECORUL  
ÎN TEATRUL  
DE STRADĂ



Arhiva Masca ■ *Bălciul*, scenograf Adina Mastaler, foto Arhiva Masca 2018





OCTOMBRIE 2018

CAIETELE MASCA  
**TEMA #8: DECORUL**  
**ÎN TEATRUL DE STRADĂ**  
cuprins

EDITO: Cristina Modreanu p.8  
*MUNCA SCENOGRAFULUI ÎN TEATRUL DE STRADĂ*

TEATRUL ȘI CETATEA: Mihai Mălaimare p.13  
*DECORUL ÎN TEATRUL STRADAL*

ATUNCI & ACUM: Lucian Pintilie p.26  
*TEATRALIZAREA PICTURII DE TEATRU*

INTERVIU: Cristina Enescu p.40  
*SCENOGRAFII*

REPORTAJ: Mihai Mălaimare p.54  
*BIENALA DE ARHITECTURĂ*  
*VENEȚIA 2018: FREE SPACE*

CONTEXT: Cristinel Dădăl p.67  
*MICRO ȘI MACRO DECORUL*

MASCA, FILE DIN POVESTE: Marina Roman p.75  
*„ÎMPREJURUL” CA DECOR*

DICȚIONAR DE TERMENI p.84  
*SCENOGRAFIE*





Arhiva Masca  *Coșarii*, scenograf Sanda Mitache, foto Dana Mitică, 2013





EDITO  
Cristina Modreanu*MUNCA SCENOGRAFULUI  
ÎN TEATRUL DE STRADĂ*

În micul roman *Între Acte* de Virginia Woolf există o descriere elocventă a locului ideal pentru desfășurarea unui spectacol în aer liber: "Sigur, Miss La Trobe spusese adevărul când exclamase: Țsta-i locul perfect pentru un spectacol în aer liber! Pajiștea era netedă ca podeaua unui teatru. Terasa, înălțată, alcătuită o scenă naturală. Copacii îngrădeau scena ca niște coloane. Iar silueta omenească se vedea foarte avantajos, profilată pe un fundal de cer. Cât despre vreme, se vădea a fi împotriva oricărei așteptări, o zi foarte frumoasă. O după-amiază de vară perfectă."<sup>1</sup>

Miss La Trobe este regizoarea și producătoarea spectacolului a cărui desfășurare face, de fapt, subiectul micului roman, alături de ceea ce se întâmplă între actele spectacolului. Primul lucru pe care ea îl are de dus la îndeplinire este alegerea locului în care spectacolul în aer liber, organizat în scopul strângerii de fonduri pentru reparația bisericii, va avea loc. Ceea ce caută Miss Trobe este un decor natural care să suplinească lipsa decorurilor special create pentru spectacolul ei, fiindcă misiunea pe care a primit-o este să strângă fonduri și nu să le cheltuie, prin urmare bani pentru decoruri nu există, iar costumele sunt improvizate creativ din haine existente și resturi de materiale. "Arta păgână" a teatrului, se pune în slujba bisericii care a respins-o de-a lungul timpului în forme mai multe sau mai puțin violente, și încă sub conducerea unei femei – iată subtila ironie a Virginiei Woolf.

Dar nu despre temele romanului vreau eu să scriu aici, ci despre întrebarea pe care o deschide acest paragraf citat mai sus: poate fi considerat un decor de teatru un loc deja existent, creat de natură, și nu de vreo ființă umană care să fi pus în el deopotrivă gânduri/idei/semnificații, precum și munca necesară edificării lor?

---

1 Virginia Woolf – *Între acte*, traducere și postfață de Frida Papadache, Colecția Globus, editura Univers, București, 1978

Răspunsul este „da, desigur”: în teatrul de stradă o parte esențială a muncii pentru crearea decorului este găsirea unui spațiu potrivit și atenta decupare a lui din întinderea mai mare din care face parte. Scenograful trebuie să fie conștient și atent la așezarea publicului și la unghiurile de vizibilitate accesibile acestuia, la ceea ce va constitui fundalul pe care se proiectează spectacolul, la căile de acces și de evacuare necesare pentru siguranța spectatorilor – care în cazul multor spectacole vin și pleacă, sunt în continuă mișcare - și a performerilor. Nu întâmplător, unul dintre scenografuli intervievați pentru acest număr de Cristina Enescu, cu siguranță cel mai experimentat dintre cei trei, Dragoș Buhagiar, subliniază că ”prima discuție pe care scenograful trebuie să o aibă cu producătorul și cu regizorul e una cam de contabil: unde jucăm, între ce ore, etc”, pentru ca abia mai apoi să se apuce de schițele propriu-zise, având clare în minte detaliile legate de amplasament, de lumina naturală/sau nu, de gradul de animație stradală la care va fi ”supus” spectacolul rezultat.

Toate aceste alegeri ținând de organizarea spațiului de joc, de conceperea unui cadru în care performerii să fie puși în valoare iar spectatorii să aibă maximum de vizibilitate înseamnă esența muncii scenografului în teatrul de stradă, chiar și în cazul în care această muncă nu e urmată de baterea vreunui cui. Deși, în majoritatea cazurilor, multe cuie urmează a fi bătute (cuvând metaforic pentru toate soluțiile tehnice mult mai complicate, de care este, de fapt, nevoie) și asta chiar dacă spectacolul are loc într-o piață, pe o pajiște, în mijlocul străzii sau pe maidanul dintre blocuri.

E nevoie mai mereu, începând de la vechii greci, trecând prin misterele medievale și până în timpurile noastre, de o scenă, de o platformă înălțată care să crească vizibilitatea actorilor, alături de alte trucuri folosite în acest sens – de la costume și machiaj la sonorizare și iluminare. Chiar și în cazul spectacolelor deambulatorii (spectacole tip paradă), care nu au o scenă fixă, ci mai multe opriri de-a lungul unui traseu, performerii și obiectele/păpușile/mașinăriile folosite de ei în spectacol sunt purtate pe platforme mobile, construite cu precizie și manevrate cu eficiență, astfel încât să fie vizibile de la distanță, atractive, funcționale și cât mai prietenoase cu publicul, care se va mișca alături de ele.

Ignorată de mulți, munca scenografului pentru spectacolele outdoor este pe nedrept și adesea din ignoranță percepută drept mai puțin relevantă decât aceea a colegilor lor care lucrează înăuntrul clădirii teatrului. E motivul principal pentru care foarte puțini scenografi se specializează în spectacolul de stradă.

În realitate, dacă e complicat să crezi de la zero un univers potrivit pentru un spectacol înăuntrul teatrului, e cel puțin la fel de greu să integrezi elementele naturale în decorul creat, având împotriva ta și imprevizibilitatea manifestărilor meteorologice.

Nu toate după-amiezele de vară sunt perfecte.

\*\*\*

În pregătirea acestui articol am deschis un nou board în contul meu de Pinterest și am strâns în el imagini cu scene în aer liber, ca suport de documentare.<sup>2</sup> Exemplele variază de la marioneta gigant manevrată de cei din compania franceză Royal de Luxe (nu întâmplător menționată de doi dintre cei trei scenografi intervievați ca fiind reperul lor în ceea ce privește teatrul de stradă), la uriașa scenă pentru spectacole de operă construită cu fața înspre lacul Bregenz din Austria care devine fundalul acvatic pentru creațiile prezentate aici. Sau de la modestele decoruri alcătuite din cele mai banale cutii de lemn în care se transportă de obicei recuzita până la, prin opoziție, spectaculoasele creații futuriste ale arhitectului Massimiliano Fuksas pentru amfiteatrul grec din Syracuse, Italia, oraș cunoscut pentru splendidele sale ruine sale antice. Nu putem reproduce aici aceste fotografii, date fiind limitele impuse de drepturile de autor, dar ele pot fi văzute online, internet-ul fiind o resursă extraordinară de inspirație și pentru acest subiect. Nu e mai puțin adevărat însă că pentru a experimenta cu adevărat impactul pe care decorurile unui spectacol de stradă îl are asupra publicului acestuia e nevoie să ieși în stradă, să privești cum se transformă străzile unui oraș pe care poate că îl știi de o viață, să observi transformarea produsă de luminile spectacolului asupra clădirilor care devin parte integrantă din povestea desfășurată în fața ochilor tăi.

Și fiindcă a venit vorba despre clădiri, arhitecții pot fi personaje cheie în universul spectacolelor outdoor, fiindcă cine altcineva poate

2

<https://ro.pinterest.com/cristinamodrean/open-air-theater/>



fi mai potrivit/ă pentru a transforma un oraș și clădirile sale în scena ideală pentru acestea, respectând legile compoziției în așa fel încât să le pună în valoare pe amândouă?

Și nu era oare chiar un arhitect cel care a declanșat în teatrul românesc discuția fertilă despre ”reteatralizarea picturii de teatru”, revoluție tăcută dar fertilă care a stat la baza teatrului românesc modern, găsindu-și și azi ecoul în munca tuturor scenografilor de la noi, fie că ei au citit sau nu articolele lui Liviu Ciulei și răspunsurile date acestuia de alți oameni de teatru?

Plecând de la celebrul articol al lui Liviu Ciulei, *Teatralizarea picturii de teatru*, pe care îl reluăm în paginile următoare, spre reamintire, trecând prin părerile scenografilor profesioniști și prin relatarea semnată de fondatorul Teatrului Masca, Mihai Mălaimare, de la recent încheiata ediție a Bienalei de Arhitectură de la Venezia, recompunem în acest număr al Caietelor Masca drumul scenografului/scenografei în teatrul de interior și cel de stradă, înclinându-ne în fața efortului său/al ei, de obicei puțin sau deloc menționat în cronicile de spectacol.



Arhiva Masca ■ *Ex Librix*, scenograf Sanda Mitache, foto Arhiva Masca 2012

TEATRUL ȘI CETATEA  
Mihai Mălaimare*DECORUL ÎN TEATRUL STRADAL*

Am vorbit despre *teatrul în sală* și *teatrul stradal* în primul număr al Caietelor Masca și am arătat care sunt asemănările, dar și deosebirile, iar acum vom continua cercetarea noastră referindu-ne cu strictețe la “decorul în teatrul stradal”.

Element extrem de important în teatru, decorul cunoaște o evoluție spectaculoasă de-a lungul istoriei teatrului universal și, de fiecare dată, așa cum în arta actorului soluția oricăror derapaje o constituie întoarcerea către Commedia dell’Arte, în scenografie aceasta este sinonimă cu întoarcerea la scena goală.

Teatrul antic a rezolvat problema decorului prin construcția unuia fix care tăia cercul scenei și oferea posibile soluții tehnice de intrare, ieșire, așezare a corului pentru orice spectacol. Ar fi însă greșit să credem că anticii nu acordau atenție scenotehnicii deoarece sunt informații suficiente ca să afirmăm că posedau soluții pentru apariții, dispariții și chiar pentru zbor.

*Commedia dell’Arte*, prin forța faptului că-și oferea spectacolele în aer liber, în afara unei scene mai mult sau mai puțin mobilate și a unor fundaluri pictate, practic nu are decor. Îndată ce trupele au trecut granița și au început să joace în Franța, s-au așezat confortabil în sălile de acolo și au început să prolifereze decorurile pictate realizate în stilul *trompe l’oeil*.

Teatrul academic, teatrul de sală construiește însă decorul ajungând până la soluții de un constructivism somptuos, apoi adastă câțva timp în zona spațiului gol, își reface puterile pentru a o lua de la capăt. Este spectaculoasă o dezbatere pe tema decorului în teatrul de sală, fără doar și poate, însă preocuparea mea față de teatrul stradal și experiența adunată de-a lungul celor trei decenii de activitate în acest domeniu mă fac să consider că lucrurile care pot fi spuse în legătură cu decorul în teatrul stradal sunt cu mult mai interesante și utile chiar și pentru teatrul de sală.



Un spectacol stradal este prin natura lui un eveniment care se suprapune peste un cadru natural deja cunoscut, o piațetă, o stradă, o alee de parc, un scuar, o vitrină pe lângă care trec zilnic cei care locuiesc în proximitate și chiar ajung să le considere un lucru comun, banal, lipsit de importanță, în orice caz ceva cu care s-au obișnuit și din cauza asta nu le mai atrage atenția. Sosește o trupă de teatru și, dintr-odată, lucrurile se schimbă radical, piațeta prinde viață, aleea de parc se aglomerează, scuarul pare mai interesant, vitrina strălucește neașteptat de tare și, așa cum spuneam și altădată, oamenii care asistă încep să se vadă unii pe alții, descoperă voluptatea de a fi alături unii de alții. Totul se schimbă, totul capătă noi semnificații și asta numai pentru că o trupă de actori a ales să joace în acele spații. Teatrul stradal provoacă așadar schimbări în percepțiile spectatorilor chiar înainte de primul gong și propune acestora, spre deosebire de teatrul în sală o formă specială de spectacol (am numit-o paraspectacol), montarea decorului, a backstage-ului cu cortul în care se îmbracă actorii, precum și a structurilor legate de sunet și lumină, ca să nu mai vorbim de prezența în acel spațiu sau în apropierea lui a mașinilor cu care au fost transportate toate acestea. Noțiunea de decor are o altă semnificație în teatrul de stradă și se extinde practic la tot ceea ce aduce în stradă actorul sau compania teatrală pentru a susține spectacolul. În aceste condiții, plasarea tuturor acestor structuri spectacologice se face după reguli specifice teatrului de stradă, pentru a răspunde unor teze precum vizibilitatea, confortul, siguranța, mobilitatea, etc.

Spectacolul de stradă are forme multiple, cunoaște inclusiv soluțiile în care actorul este prezent cu mâinile goale, singur doar cu mijloacele sale de expresie, cu atât mai sofisticate și la un nivel de performanță cu atât mai ridicat cu cât nu folosește niciun fel de decor sau recuzită. Chiar și în acest caz (mimii sau cântăreții), există o anume implicare a spațiului în care se petrece spectacolul, în sensul că artistul respectiv se plasează în așa fel încât să poată fi văzut, să fie în proximitatea unui pom, arbust sau orice tip de mobilier stradal care să-i poată sluji în desfășurarea acțiunii lui, să poată asigura o relație coerentă și sensibilă cu auditoriul. Iată, așadar, că o primă formulă de decor în acest tip de discurs teatral ar putea-o constitui spațiul însuși în care are loc spectacolul. Spectatorul va rămâne cu imaginea interpretului pe retină, dar și cu aceea a locului în care acesta a evoluat și va constata mai târziu, când își va retrăi în intimitatea sa spectacolul văzut, că spațiul respectiv are o frumusețe a sa pe care el a neglijat-o atât de multă vreme și din acel moment, relația sa cu locul respectiv va

deveni alta, aş zice va redeveni normală, umană. Teatrul stradal are un rol al său în reinstaurarea umanităţii în interiorul comunităţii umane. Formulele de decor sunt multiple în teatrul stradal şi cu mult mai utile spectacolului decât în cel de sală unde decorul, chiar şi în viziunile cele mai pragmatice păstrează o bună doză de ilustrativism.

Scena, aşă cum o ştim noi, nu-şi găseşte întotdeauna locul în spectacolul stradal, chiar dacă nevoia de a fi văzută ar putea impune soluţia ca acţiunea să se petreacă pe o structură ridicată oarecum de la sol. Dar chiar dacă există, scena are o altfel de configuraţie şi trebuie să rezolve o seamă de probleme cum ar fi imposibilitatea agăţării “la pod” a pantalonilor, sufitelor, relativitatea de fapt a rolului acestora, etc. Nu poate fi eliminată însă din analiza noastră deoarece scena se constituie de fapt în decor al spectacolului. Este vizibilă, are scări, uneori pe toate părţile sale, face parte din spectacol şi în acest sens se supune categoric regulilor nescrise ale acestui discurs teatral, despre care vom vorbi mai departe.

Noi avem o scenă mobilă care are dimensiuni acceptabile, în sensul că permite o desfăşurare de forţe de până la 20 de actori şi se montează relativ repede, dar după euforia unui astfel de “gadget” mă declar nemulţumit deoarece are foarte multe inconveniente legate poate nu atât de construcţia ei, cât de faptul că România nu este încă pregătită să aibă o mişcare teatrală de stradă în adevăratul sens al cuvântului, parcurile noastre sunt structuri închise, construite prost, nu au o soluţie pentru maşinile companiilor care ar dori să joace acolo, iar sistemul aprobărilor pentru a juca este atât de încâlcit (ca să nu spun stupid), încât este în măsură să descurajeze pe cei care ar dori să intre în peisajul teatrului stradal. Am jucat câteva spectacole pe scenă, a fost bine, dar, sincer, prefer asfaltul sau iarba, apropierea de spectator pe care scena nu mi-o poate oferi. Plus că, între noi fie vorba, când joci afară pe o scenă ai sentimentul că ai mutat un spectacol din sală în stradă sau te găseşti la o chermeză comunitară unde urcă de-a valma pe scândura ei amatori, profesionişti, muzicanţi, dansatori şi nu te simţi prea bine.

Alteori, decorul este o instalaţie, fixă sau mobilă, de dimensiuni care variază de la una foarte mică până la macarale de mare tonaj. Ultimele sunt folosite în spectacolele cu evoluţie aeriană (dans, concert, acrobaţie, etc.), sau pentru manevrarea unor marionete uriaşe precum cele ale companiei Royal de Luxe, companie franceză înfiinţată în 1979 şi devenită în scurt timp emblematică pentru discursul stradal. Soluţia “instalaţiei” are variante nenumărate şi, în cele mai multe









Arhiva Masca ■ *Invaszia*, scenograf Anca Albani, foto Cristinel Dădal, 2017



dintre cazuri, este asociată formulei de “paradă stradală”, acest tip de spectacol presupunând o traversare a spațiului de la A la B pe o distanță suficient de mare pentru a asigura publicului captiv (cel care va veni după artist) sau celui conjunctural (cel care se oprește din drumul său pentru a-l vedea) șansa de a descoperi spectacolul, indiferent în ce punct al distanței se petrece întâlnirea. Instalațiile sunt spectaculoase, este adevărat, numai că aici este o problema legată de impactul asupra publicului și de capacitatea de a declanșa catharsisul pe care eu o consider nulă sau aproape. Inexistența actorilor sau depărtarea lor față de public este prețul de plătit atunci când alegi această soluție, una care mie nu îmi este deloc confortabilă. Pe de altă parte am încercat să aplic și eu această soluție unora dintre spectacolele noastre căutând însă să împac oarecum și capra și varza, adică să nu fie chiar atât de uriașe încât să dispară din ecuație actorul, pe care eu îl consider singurul capabil să definească ideea de teatru oriunde s-ar petrece el, dar suficient de extravagante pentru a atrage imediat curiozitatea publicului. Am avut două spectacole, *Dragonii* și *Invazia* care au consumat resurse, energii și care nu mi-au adus chiar atât de multe satisfacții pe cât aș fi dorit. Actorii au fost mai degrabă ascunși vederii publicului, dar ceea ce au izbutit să facă din punctul de vedere al profesionalismului și performanței în sine m-a satisfăcut și pot în orice caz să afirm că am străbătut și eu acest teritoriu și pot arăta cu argumente că nu este zona care mă pasionează cel mai tare. Instalația în sine este însă un decor, unul care atrage privirile tuturor spectatorilor, care domină spațiul în care este așezată sau prin care merge și care susține actori care mănuiesc sau care joacă. În acest caz decorul este absolut semnificativ, încărcat cu expresivitate și semantică clară, nu este loc de ilustrativism, fiecare element al lui înseamnă ceva, trebuie să însemne ceva. În general instalațiile sunt create sub semnul pragmatismului, nu prea este loc de artificii așa zis artistice pe care un scenograf și le poate permite în teatrul în sală. Structura trebuie să funcționeze, să se miște, să meargă, să susțină actorii și să semene cu ceea ce își propune să fie.

Discursul teatral care folosește instalația în cel mai real sens al cuvântului este parada stradală și asta pentru că parada are nevoie de imagini mari, de lucruri care să șocheze, să atragă privirile, să stoarcă admirație, uimire mută. Din acest punct de vedere lucrurile sunt imposibil de cuantificat, teatrul de stradă este o soluție relativ tânără, încă nu și-a definit un profil, iar mijloacele folosite sunt încă într-o cât se poate de evidentă expansiune, țin de capacitatea artiștilor implicați și, cum în multe astfel de companii nu sunt actori profesioniști, ci

mai degrabă artiști de circ sau oameni cu abilități acrobatice ceva mai acătării, formulele alese sunt cât se poate de extravagante și nu prea au legătură cu ceea ce se învață în școlile de teatru, cel puțin la noi. Un regizor sau un inițiator de proiect are o idee, caută banii care să-l ajute să o pună în practică, face un spectacol pe care îl itinerează la cât mai multe festivaluri de gen și gata. Nici vorbă de program estetic, nici vorbă de construirea unui repertoriu care să țină cont de acest program și mai ales de forțele actricești pe care le are, lucruri pe care un teatru stabil cum este al nostru trebuie să le aibă în vedere. Din acest punct de vedere, soluțiile pe care le alegem pentru realizarea proiectelor noastre se substituie obligatoriu calității actorilor noștri care trebuie pusă în valoare, trebuie slujită și afirmată.

Sunt atât de multe formele de teatru stradal încât este absolut imposibil, cel puțin în acest moment să încercăm o catalogare a lor. Aș alege, poate, să spun că unele formule au în centrul preocupărilor lor actorul și mijloacele sale de expresie, altele transformă actorul într-un actant, un simplu mânuitor, o simplă prezență care este necesară pentru a crea imaginea cu care spectacolul vine în întâmpinarea publicului. Revenind însă la tema acestui articol - decorul în teatrul stradal - și ținând cont de experiența noastră, a Teatrului Masca, un teatru angajat într-un discurs nonverbal de interior și unul stradal, cu cel puțin 250 de spectacole pe an cu o trupă relativ restrânsă atât la nivelul actorilor, cât și la acela al tehnicienilor, trebuie să luăm în discuție câteva elemente absolut necesare pentru ca un spectacol de acest gen să se poată desfășura.

Decorul trebuie să fie absolut încărcat de semnificații, ușor de descifrat de către public de oriunde ar privi el. Asta înseamnă că trebuie construit în așa fel încât să asigure publicului posibilitatea de a vedea spectacolul din toate unghiurile posibile, având în vedere că în general la aceste spectacole nu există gradene, bănci, scaune, spectatorii stau în picioare, așezați oarecum în stilul elizabetan, adică pe trei laturi ale patruleterului pe care îl reprezintă spațiul de joc.

Trebuie să aibă dimensiuni mai degrabă restrânse, iar lucrul acesta este determinat cu siguranță de posibilitățile echipei de tehnicieni, de mijloacele de transport din dotare, dar mai ales de spațiile în care poate fi montat. Din acest punct de vedere experiența noastră ne-a determinat să alegem ca soluții de joc parcurile cartierelor bucureștene sau cele centrale, deoarece aici se găsește concentrația cea mai mare de posibili spectatori și, spre deosebire de un scuar sau

o stradă unde este mult mai greu să montezi un decor, în parcurile din cartierele mărginașe acest lucru este oarecum mai simplu. În plus, un spectacol desfășurat în spațiu fix necesită un loc în care să se poată monta decorul, un altul pentru backstage și câteva posibilități pentru a se amenaja soluțiile de mediatizare, călăreți cu afișe, steaguri, bannere.

În aer liber decorul trebuie să asigure posibilitatea de a juca în cele mai bune condiții, în siguranță adică, și asta presupune soluții altele decât în cazul decorurilor din teatrul de interior unde există posibilitatea prinderii de pod sau de podeaua scenei. Decorul trebuie construit în așa fel încât să reziste la vânt, la ploaie, lucruri cu care este aproape sigur că te poți întâlni măcar o dată pe parcursul unei stagiuni de câteva luni în stradă. Rezistența decorului este absolut obligatorie, acest criteriu fiind probabil cel mai important dintre multele care definesc condiția acestui element teatral. Rezistența înseamnă metal sau grinzi de lemn, înseamnă prinderi profesionale, nu cuie și sârmă, ci soluții care să poată fi folosite și refolosite fără a se deteriora elementele decorului, iar toate aceste lucruri vin oarecum în contradicție cu alte câteva criterii care țin de manevrabilitatea acestuia. Greutatea decorului este un lucru important având în vedere că mijloacele de transport cele mai ușor de folosit sunt camionetele sau dubițele de până la 3,5 t pentru care nu există restricții majore cu privire la posibilitatea de a pătrunde în spațiile despre care am vorbit mai sus. Greutatea decorului definește la rândul ei timpul de montare/demontare precum și numărul de tehnicieni necesari, elemente importante când ești un teatru care are un număr clar de spectacole de realizat, un nivel al veniturilor pe care s-a angajat să le obțină și o trupă care trebuie folosită judicios și la nivelul maxim de exprimare. Dacă vorbim de greutate este absolut obligatoriu să luăm în calcul manevrabilitatea decorului, posibilitatea de a fi montat cu ușurință în orice tip de spațiu, la care aș adăuga și pe aceea de a putea fi demontat și încărcat în așa fel încât timpul să nu fie un obstacol de netrecut. Decorul trebuie de asemenea să poată fi realizat în așa fel încât să poată fi depozitat în siguranță, fără a se deteriora elementele ale sale, care, la rândul lor ar putea schimba rezistența și fiabilitatea sa.

Trebuie să recunosc că școala de scenografie românească nu este pregătită să facă față acestor provocări, mă interesează foarte puțin de ce, eu sunt mai ales preocupat să găsesc scenografii care doresc să înțeleagă de ce decorul spectacolului stradal trebuie să îndeplinească anumite cerințe, altele decât cele pentru interior sau să fie extrem de atent atunci când lucrez cu un scenograf și să-i cer în mod expres



Arhiva Masca ■ *Matoșii*, scenograf Sanda Mirache, foto Crisinel Dădăl, 2017



să se gândească la soluțiile care se impun, care mi-au fost impuse de experiența îndelungată pe care o avem.

În principiu, decorul pentru spectacolele stradale este unic sau este construit în așa fel încât să poată să se schimbe prin simpla sa transformare. Îmi aduc aminte că am văzut, cred că la Los Angeles, o chestie cu totul extravagantă. Mergeam să vizitez o companie de teatru care avea o scenă în aer liber într-un fel de parc și când am văzut-o am rămas fără replică. Directorul companiei a râs, apoi mi-a explicat că la început, în urmă cu mai bine de 20 de ani când fusese înființată compania, au construit pur și simplu o scenă apoi fiecare spectacol a beneficiat de un decor fixat pe acea scenă, decor așezat peste decorul anterior și tot așa încât acum, după două decenii scena prezenta un fel de construcție extraterestră reieșită din suprapunerile decorurilor tuturor spectacolelor ce se desfășuraseră pe acea scenă. Era uluitor, era de o stranie frumusețe, era teatru.

Dacă sunt îndeplinite cerințele privitoare la dimensiune, rezistență, greutate, manevrabilitate, mai sunt câteva și nu lipsite de importanță pentru că ele determină un impact sporit asupra publicului. Decorul spectacolului trebuie să poată să se încadreze cât mai bine în cel natural, oricare ar fi el, să realizeze o simbioză cu el, ca și cum ar fi fost construit special pentru acel spațiu. Un spectacol de stradă se joacă de obicei la lumina zilei, dar nu sunt puține situațiile în care spectacolul trebuie luminat ori această chestiune devine o greutate suficient de mare și de descurajantă atunci când vorbim despre numărul tehnicienilor utilizați și despre mijloacele de transport necesare. Un decor stradal ar trebui să aibă incluse în forma sa și soluțiile de iluminare, mai ales că un spectacol de stradă nu impune o lumină foarte elaborată care să utilizeze reflectoare speciale, ci una care să asigure un minimum de lumină care să poată face spectacolul vizionabil.

Vorbeam într-unul din caietele anterioare despre soluția oferită de decorul "Trupei pe butoaie" a lui Frunză. Era la vremea respectivă o soluție ingenioasă, spectaculoasă, una care te făcea imediat prieten cu spectacolul. Cel puțin așa credeam atunci, dar trebuie să spun că mărimea lui și greutatea pe care o avea l-ar transforma astăzi în obiect de muzeu, căci niciun teatru de stradă nu-și poate permite o echipă foarte mare de tehnicieni, un parc uriaș de mijloace de transport, ca să nu mai vorbesc că spațiile în care să poată fi montat au cam dispărut. Teatrul Masca a trebuit să se adapteze condițiilor cu care s-a întâlnit zi de zi și să-și tempereze tentațiile, să realizeze spectacolele în așa fel încât să poată fi jucate, să poată avea un impact artistic cât mai ridicat

asigurând viața unei trupe care lucrează enorm și care trebuie să joace pentru bucureșteni, fiind un teatru finanțat de Primăria Capitalei, dar să și poată onora invitațiile la festivalurile naționale și internaționale și care nu sunt puține.

Încercăm să găsim soluții pentru independența energetică, între timp avem reflectoare cu baterii care pot fi purtate în brațe, care au o durată de funcționare suficient de mare, nu sunt grele și pot fi depozitate cu ușurință. Nu avem deocamdată boxe pentru sunet care să aibă aceleași calități, iar aici nu prea poți face compromisuri căci dacă lumina nu trebuie neapărat să fie sofisticată, din punctul de vedere al sunetului lucrurile nu pot fi făcute oricum.

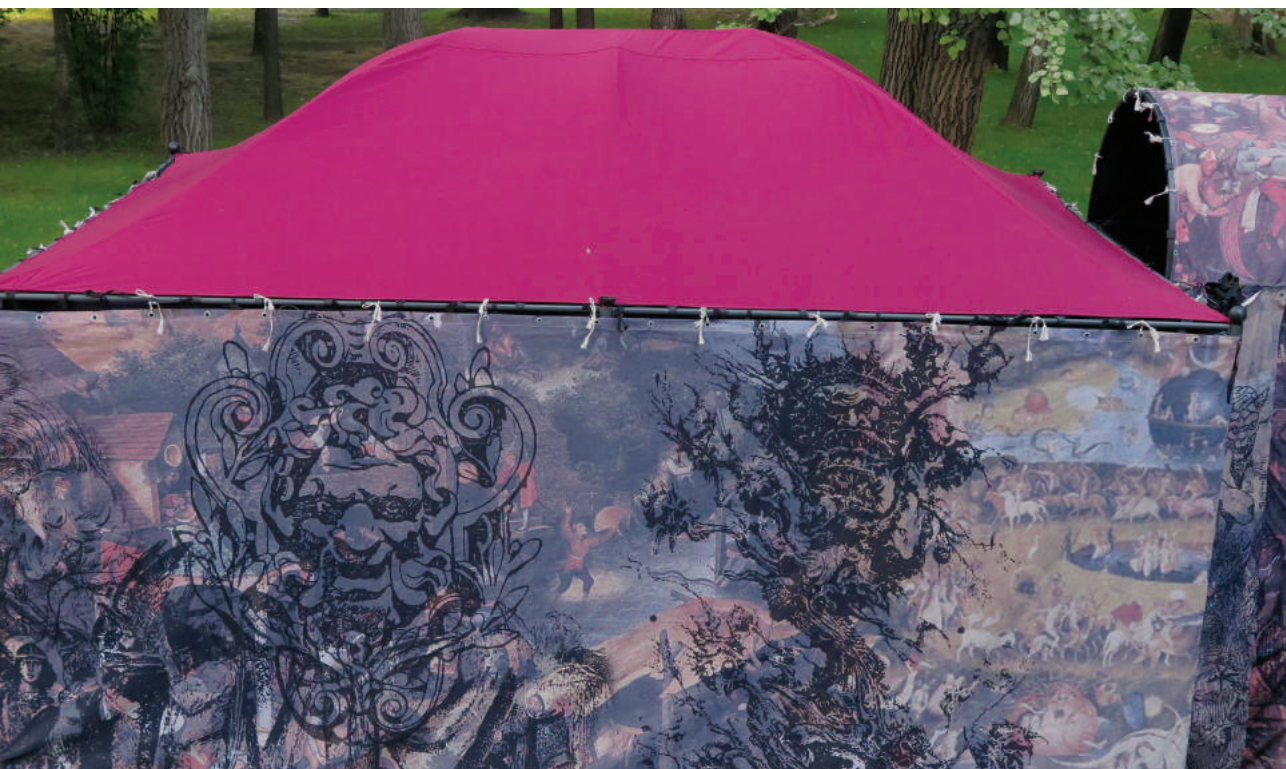
Concluzionând, decorul în teatrul stradal este un element de teatralitate special, se supune unor criterii specifice și joacă un rol extrem de important în viața unui spectacol. Am putea zice că toate acestea se potrivesc și decorului teatrului de interior. Evident, numai că lucrurile pe care condiția de spectacol stradal le impune decorului spectacolului stradal se constituie în ceva extrem de interesant și anume într-un fel de avangardă, de întoarcere către rădăcini, către acea scenă goală care include toate decorurile posibile, trecute, prezente și viitoare și care face ca teatrul să fie atât de frumos și atât de peren. Sunt convins că teatrul stradal este, între altele șansa teatrului însuși de a se regenera, de a-și reteatraliza mijloacele, de a-și reconsidera eternitatea!





Arhiva MASCA

■ *Living Statues*, scenograf Sergiu Chihaia, foto Cristinel Dădăl, 2014



*Bălciul*, scenograf Adina Mastalier, foto Arhiva Masca, 2017

Arhiva MASCA



ATUNCI ȘI ACUM  
Liviu Ciulei

*TEATRALIZAREA PICTURII  
DE TEATRU*

Cerința privind „teatralizarea” spectacolului de teatru – în întregime, sau a uneia dintre artele componente lui - a fost provocată, de cele mai multe ori, de-a lungul vremii, de o abatere de la forma de expresie proprie artei teatrale.

Împotriva unor atari abateri s-au ridicat proteste, dar remediile nu au fost totdeauna mai puțin discutabile, fie pentru că erau expresive, fie schematice.

De aceea, susținerea titlului acestui articol se cere motivată cu claritate.

De ce să se pledeze pentru o pictură în teatru „teatralizată”? De ce să se ceară acest lucru acum, în faza actuală de dezvoltare a scenografiei noastre? Ce înțelegem prin teatralizarea picturii de teatru?

În cadrul istoriei artelor, scenografia urmează îndeaproape tendințele generale ale celorlalte arte și mai ales cea particulară picturii. Multitudinea exemplurilor mă scutește să citez. Logică apare deci și străduința scenografiei noastre de a-și găsi în ea, modul de exprimare realist- socialistă. Aceste străduințe au prilejuit multe succese și un real progres în domeniul scenografiei, progres mult mai pronunțat decât în celelalte discipline artistice care converg spre rezultanta spectacol. De pildă, regia de teatru și disciplina imediat dependentă de aceasta, jocul actorilor, nu au progresat în aceeași măsură. Fără îndoială că această creștere inegală este în dauna întregului, a spectacolului, cu atât mai mult cu cât creșterea este cantitativă, nu calitativă ( în conținutul de idei).

Acele componente ale sintezei spectacolului trebuie să se proporționeze cu modestie și respect unul față de celălalt, trebuie să țină seama de întreg: aceasta realizează scenic acțiunea în desfășurarea ei

dramatică și mijlocește pătrunderea ideii principale pînă în cunoștința spectatorului.

De multe ori, decoruri prea proeminente sufocau pe actor.

Străinii care ne-au vizitat țara și au fost oaspeții teatrelor noastre, ne-au adus nu o dată darul criticii lor, în acest sens.

Dimpotrivă, critica noastră de specialitate nu a dirijat scenografia. În cronicile dramatice, abia apare un calificativ sumar și cu totul formal în legătură cu decorurile, fără a le pune însă în vreun fel în discuție.

La începutul strădaniei noastre spre căile realiste, criticii au făcut aceeași greșeală, ca și mulți directori de scenă și scenografi. Ei au considerat pur și simplu formalist orice decor ce nu era în trei pereți bine închiși și cu plafon. Explicații în plus nu erau date. De plidă, decorul realizat de mine la Teatrul Municipal pentru piesa lui Lascăr Sebastian, *Cu pîine și sare*. Acest decor reprezenta un han din Giurgiu, în timpul răscoalei lui Tudor Vladimirescu, sugera realitatea prin elemente de construcție reduse scenic, evitînd o construcție completă, pe formule strict arhitecturale. Acoperișul, la mine, era indicat doar parțial, iar zidurile, secționare, fără a fi legate de arlechin. Decorul a fost decretat formalist. Asemenea decret critic, lipsit de argumentare, m-a speriat. Dar și alți scenografi au cunoscut experiențe similare. De aceea, în mod firesc ne-am lansat atunci într-o formulă creatoare mai comodă și la adăpost de întrepreri sentențioase. Ne-am limitat la reprezentarea aspectelor concrete și imediate ale realității, așadar la reprezentări obiectiviste. Procedeu a îndepărtat astfel scenografia de la întrebuițarea limbajului plastic pentru ei, adecvat scenei, al *trădării teatrale a decorului*. Ceea ce este valabil în latura convențional sugestivă a artei noastre fusese osîndit și înlăturat de unii, pentru a fi înlocuit cu practica unei extrageri fotografice a realității, deși se vorbea insistent pe plan teoretic despre necesitatea pătrunderii în esență și în semnificații.

Pe lîngă lipsa criticii sau a competiției acesteia cînd, aparent, exista, în cadrul cronicilor dramatice (lucru pe care l-am dori remediat), se resimțea chiar în cercul artiștilor scenografi lipsa unor frămîntări publice. Nu s-a încheiat măcar un bilanț critic, pe stagiune, a activității scenografice.

Problemele scenografiei erau de asemenea văduvite de discuții lămuritoare și din partea regizorilor.

Neîndoios, această situație a înlesnit scenografilor noștri, care adesea s-au bucurat de realizări remarcabile, drumul spre a săvîrși o sea-

mă de greșeli inerente unei înțelegeri greșite a metodei realiste, cu alte cuvinte de a aluneca pe panta naturalismului.

În adevăr, naturalismul a apărut la noi ca o falsă, nepoetică și stângistă interpretare a realismului.

E drept, la prima lui apariție (prin 2887, la „Theatre Libre”, condus de Antoine), naturalismul avusese un rol pozitiv. El se ivise ca un protest ridicat împotriva formelor meșteșugărești și a unui academism îmbătrânit. Dar, cu acest obiectiv inițial îndreptățit, el înlocuise o eroare cu alta. Căci, precizia, cu pretenții de restaurare arheologică, pe care o înfățișează un decor naturalist, contrazice calitatea esențială a operei dramatice, anume forța ei evocatoare; iar prin „exactitate”, decorul acesta nu marchează în arta dramatică, propriu-zisă, un progres.

Criticul de specialitate Leon Moussinac ne spune că următoarele condiții au determinat apariția naturalismului în decor: „...scenografii se mulțumeau cu câteva noțiuni istorice, cu cunoașterea perspectivei teatrale, ignorând că un Manet, un Carriere, un Monet încearcă să descopere misterioasele frumuseți ale luminii și că exaltă natura cu elanul minunatei lor tinereți. Pictorii specialiști continuau falsa tradiție, pictau virtuos lucrurile, supraîncărcându-le cu ornamente sărace și pretențioase, cu detalii inutile, în care mărețul vis al lui Wagner, de exemplu, era înăbușit”.

Antoine luptase împotriva “teatralismului” prăfuit, căutând să surprindă adevărul în decor. El voise să împingă teatrul spre „un adevăr mai uman”, dar nu a izbutit să facă nimic sau aproape nimic pentru poezia teatrului.

Antoine și-a dus lupta cu un fel de har mărginit, a cărui încăpăținare a fost salvatoare, deoarece atunci când acest mare director de scenă sfințise prin a-și impune maniera, toată lumea era plictisită de ea, pentru că se putuse măsura încă o dată, în această artă ca și în celelalte, antagonismul există adeseori între exactitate (identitate) și adevăr.

Împotriva sarcinii nefirești și imposibile pe care și-a impus-o naturalismul, aceea de a realiza o dublură identică vieții, s-au ridicat cu pasiune, cu vehemență, dar nu cu mai puțină eroare, tot felul de protestatari.

Symbolismul, de pildă, predica „decorul ficțiune pură, ornamentală”, în intenția de a completa iluzia prin analogii de culoare și de linii cu drama.

Gordon Craig predica introducerea stilizării, o formă și un ritm specific teatrului, tinzând spre obținerea teatrului artă pură.

Appia, Fushs, Reinhardt, mai târziu Piscator și Bragaglia, toți s-au ridicat împotriva naturalismului, pledînd, ca și cei citați mai înainte, în favoarea unor școli sau maniere proprii.

Meyerhold, Tairov, cu toate că preconizau de asemenea un „teatru teatral” și „mizanscene convenționale”, o făceau însă într-un fel excentric, abstract și excesiv: iar proletcultismul - la care aveau să se adauge școlile cubiste, constructiviste și expresioniste - emancipa, împingea decorul în primul plan al spectacolului, subordonîndu-i actorii, regizorul și autorul.

Toate aceste curente, care au dus, netăgăduit, la deformări, își justificau însă apariția în lupta împotriva unui adevăr nepoetic pe scenă, împotriva naturalismului. Ostilitatea lor față de acest adevăr nepoetic conținea unele elemente valabile, care au putut alimenta, *prin selecție*, realismul preconizat de Stanislavski și Nemirovici-Dancenko.

De pildă, simbolismul impune picturii de teatru, printre altele, următoarele condiții pozitive: simplitatea decorului, alegerea elementului plastic indispensabil fiecărei scene pentru crearea atmosferei, armonie în decor și costume și renunțarea la *trompe l'oeil*. Appia consideră pe actor drept factorul primordial în realizarea acțiunii scenice și subordonează actorului mizanscena și decorul, care devin astfel neapărat tridimensionale. Reinhardt pune decorul în serviciul valorilor sugestive ale dramei. Acestea sînt principiile pe care le promovează într-un anumit fel și realismul, ca o completare a obiectivelor lui esențiale.

La Teatrul de Artă (M.H.A.T), Stanislavski reușeste să impună metoda realismului. Secundat de pictorul Golovin (autorul spectacolului *Othello*), apoi de V. Dmitriev și alții, el imprimă și scenografiei același spirit. Dimitriev, care înainte lucrase sub influența constructivismului, mărturisea: „În fața mea s-au ridicat problem noi și în locul unor sterile metode de formulare a spectacolului, am găsit aici o dorință neobosită și permanentă de a căuta forme noi”.

Teatrul de Artă (M.H.A.T) respinge „falsa teatralizare” schematizatoare și lipsită de profuzime artistică, așa cum respinge și deviile plate ale naturalismului.

În acest fel trebuie înțeleasă și pledoaria articolului nostru.

Francis Jourdain spune, comentîndu-l pe Toulouse-Lautrec: „Am fost un realist. Nu un prizonier al realității”.

Din păcate, neutralismul apărut în decorul de teatru la noi a fost și, în parte este încă, rezultatul unui asemenea „prizonierat” față de realitate.

Vina acestui lucru nu stă în lipsa de talent, sau în lipsa de



cunoștințe profesionale a pictorilor noștri de teatru. Dimpotrivă, o revărsare abundentă de talent și studiu a fost investită în spectacolele noastre. De multe, ori, „efortul” depus era chiar exagerat, și am să fiu mai clar.

În dorința obținerii unei opere “cît mai realiste”, mulți scenografi și-au dăruit luni de zile pentru studierea unei piese, pentru realizarea ei în amănunte multiple și exacte. Stilul epocii era urmărit cu asiduitate și redat cu meticulozitate. Realitatea epocii însă, în sensurile ei, scapă scenografilor.

Rareori s-a ținut seama de faptul că imaginea artistică nu trebuie să cuprindă în aspectul ei concret aceste sensuri și că ele pot apărea mai eficient dacă se ține seamă că realitatea le conține ca o valoare potențială.


În dorința de a transpune întocmai realitatea, chiar cînd se alegea o realitate poetică, adesea se rivaliza cu natura, încercînd de exemplu a-i reda frumusețea.

Ca să nu recurg la alte exemple, socotesc edificator prologul realizat de mine pentru piesa *Cei ce caută fericirea*, de Orlin Vasiliev, în care am înghesuit pe scenă tot ce-mi putea oferi natura unei peisaj romantic - de la ruina unei cetăți byzantine cu cărămizi năpădite de buruieni și mușchi, cu capitele retezate, cu lumina care se filtrează printre spărturi, pînă la peisajul muntos, ce se profilează uriaș în zare, ca un cer obstruat vederii spectatoriilor de o coroană rea de Frunze și de trunchiuri groase și noduroase de copaci... Stilul acestui decor nu e cu nimic mai presus de ceea ce ne putea oferi pictura plină de fidelități înfîlnită în teatrul sfîrșitului de veac.

Dmitriev ne spune că întrebuițează frumusețea peisajului cehovian, nu ca pe un lucru în sine, “ci pentru că ea joacă rolul unui criteriu moral-estetic. Frumusețea care protestează împotriva murdăriei și brutalității vieții, frumusețea care apare ca o chemare spre adevăr, iată în ce constă inegalabila calitate a pieselor cehoviene, întotdeauna dinamice și pătrunse de năzuința poetică spre fericire”.

O altă consecință a naturalismului a fost aceea că, în dorința de a realiza adevărul vieții pe scenă, s-a neglijat limbajul propriu artei scenografice și s-a recurs la alte arte. Acest fenomen a apărut chiar și acolo unde s-au realizat opere scenografice valabile, adică unde ideea fundamentală este redusă, unde decorul are vibrație poetică efectivă: chiar și în acest caz, scenografi au păcătuit prin ocolirea mijloacelor proprii de expresie ale artei lor, și s-au adresat mult mai mult arhitecturii sau decorației de interior. Desigur că în fiecare din aceste discipline



Arhiva Masca  *Destin*, scenograf Sanda Mitache, foto Dana Mitică, 2012





Arhiva Masca  *Zidul*, scenograf Remus Gabor, foto Cristinel Dădăl, 2016



artistice - și în arhitectură și în decorația de interior - se pot crea capodopere. Dar scopul decorului nu este acela de a fi o perfecțiune plastic armonică, arhitecturală sau decorativă. El nu are un scop funcțional imediat. Într-o sufragerie, pe scenă, nu trebuie numai să se mănânce; în ea se întâmplă o acțiune dramatică, indiferent dacă se mănâncă sau nu.

Tendința de arhitecturizare a decorului au avut-o deopotrivă scenograful pictori și arhitecți și această tendință e una din principalele greșeli ale picturii de teatru la noi.

Rezolvarea plastică, stilul, cade pe primul plan; sensul poetic-dramatic, în consecință, pe al doilea. Dar decorul nu poate avea numai un scop decorativ. Scopul lui nu este acela al unei picturi realizate pentru a plăcea, independent de drama și de tratarea ei regizorală: nu este nici un tablou cu echilibru compozițional, cu armonie de culoare, cu calități de clar-obscur, cu vibrație cromatică, ci un fundal dramatic. El trebuie să împlinească o funcție dramatică, să participe la acțiune, adică la sugerarea scenică a unei acțiuni din viața unor oameni: personajele piesei.

Dacă pe scenă se creează o odaie cu tot ce se găsește în ea, se armonizează volumele unele față de altele, culorile, se compune totul față de cadrul scenei, se sugerează biografia personajelor prin diverse amprente lăsate de ele pe decor și pe obiectele acestui decor; totuși, prin lipsa de selecție a elementelor esențiale, se pierde în multitudinea amănuntelor, posibilitatea unei generalizări imediate.

Dacă aducem pe scenă unele elemente de mare pitoresc și atmosferă – care într-o fotografie sau într-o descriere literară ar ajuta la cunoașterea vieții personajelor - și nu le ridicăm la scară scenică, fie prin tratare, fie prin scoatere în evidență, sau prin joc, ele rămân recuzită moartă.

Teatrul, față de alte arte este foarte generos în puterea lui de sugerare. Un amănunt, dacă este pus în valoare, ajută pe spectator să confabuleze, și trimiterea în această lume imaginativă a spectatorului poate fi făcută cu precizie. Poate, doar, muzica lasă și mai multă libertate imaginației, receptivului. Am citit - nu mai știu unde - că focul este primul spectacol. În jurul focului, oamenii stau și tac, și la adăpostul tăcerii, lumea interioară capătă primordialitate: amintiri, gânduri, fantezie, toate capătă relief. Declanșarea acestei vibrații interioare se realizează în artă prin forța de sugerare.

Țin minte un spectacol al lui Marcel Marceau, în care el mima că intră într-un salon unde era o petrecere. Nu era decât el pe scena goală, dar spectatorii vedeau 30 de invitați și vedeau ce fac și cum sînt

de grași sau mici, frumoși sau beți, veseli sau acri. Ritmul lor în evoluția lui, mișcările lor, grupările toate, pînă și gălăgia lor, ne erau transmise prin minunata artă mută a pantomimei.

Acest fel de a vorbi, de a sugera trebuie să-l pretindem și decoului și prin mijloace tot atît de economice, de artistice, de “teatrale”.

În arta teatrului dorința de a arăta *totul* creează tocmai o limită în posibilitatea spectatorului de a imagina. Măiestria artistului de teatru constă, în mare măsură, în a sugera cu un element, ferind întregul, lăsîndu-l la puterea de completare a spectatorilor.

În decorul ultimul act din *Apus de soare*, pictorul Marosin reușește să ne dea impresia că în spatele unei mici uși ogivale se întinde întreaga Moldovă, clocotind de răzmeriță. Dacă am fi văzut-o, răzmerița era desigur jucată de vreo 50 de figuranți și am fi suferit ridicolul “teatrului”, în sensul exact opus celui pentru care pledez.

Teatralizarea nu de dragul teatralizării, nu pentru a stîrni artificial interesul, sau pentru a face neapărat altfel decît în realitatea imediată, ci pentru o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenei.

Nu arhitectură inghesuită și minimalizată pe o scenuță, nu clădiri reproduse cu efort inutil din carton, ci imagini scenice, poetico-dramatice, concretizate în decoruri.

“Este acesta realism?” se întrebă Nemirovici-Dancenko despre forma exterioară a spectacolului *Anna Karenina*. “Da. Aici însă, important e să existe trei pereți, o fereastră în dreapta, o ușă în fund și alta în stînga. Important e ca forma prezentării exterioare a spectacolului să înfățișeze epoca istorică, să fie un fond veridic al acțiunii și să ajute actorilor să exprime ideea spectacolului. Dacă ideologia piesei este ferm trasată, dacă totul este pătruns de simplitate, e viu și ajunge pînă la spectator, atunci nu mă supără dacă pe scena mea, în locul unui mobilier amănunțit, va atîrna o catifea”.

În spectacolul *Cadavrul viu*, de la teatrul tineretului, pictorii Bragaglia și Mitrici au intenționat un decor sugestiv, dintr-un fel de culise care se pot schimba între ele. Intenția lor trebuie felicitată și tabloul în care corul țigănesc cîntă este deosebit de reușit. Șalul devenit element scenic, căpătînd scară scenică, ne dă toată atmosfera policromă, țipătoare, dar și de surdină a acestei scene. În rest, însă, acest gen de a trata decorul se vede că își cere drepturile lui cu tot atîta exigență ca un decor foarte concret. Fiind puțină mobilă - numai cea esențială - ea trebuie să fie reprezentativă și nu scutită de datoria de a fi de bun gust.

În genere în teatru, în artă, și urîtul trebuie reprezentat cu aceeași cantitate de gust. Arătînd urîtul sau prostul gust, așa cum este

în realitate, cădem din nou în naturalism.

Recomandarea “teatralizării decorului” nu trebuie privită dogmatic. Faptul că protestez împotriva decorului închis, cu plafon, a decorului architectural, nu trebuie să-l excludă. El își are rostul său în teatru, acolo unde este necesar.

De asemenea, elementul architectural este folositor pe scenă pentru sugerarea stilului și a epocii, dar el trebuie ridicat la scară scenică și întrebuițat teatral, nu constructivist.

Măreț apare, în toată frumusețea lui, elementul architectural românesc, în decorurile scenografului Toni Gheorghiu, create pentru opera *Ion Vodă cel Cumplit*. El este amplificat, capătă valoare scenică, așa cum scenice devin și picturile murale și elementele de tapițerie și broderie veche, populară, populară, domnească sau bisericească. Amplificat teatral este și detaliul ornamental al costumului, și însăși croiala lui. Totul capătă proporții de monumental, fiind rezolvat cu deosebit bun gust, alimentat din izvorul minunatei noastre arte naționale, pătrunse în esența ei.

Totul putea să fie tratat în stilul pompier, în care decorul de operă cade atât de ușor, și de a cărui tradiție nu ne-am scuturat încă pe de-a întregul, dar păstrarea echilibrului arhitecturii românești și redarea scenică a acestui echilibru au prilejuit un minunat décor, poate unul dintre primele care *transpun* teatral minunățiile artistice ale poporului nostru.

*Articol apărut în revista Teatrul, nr. 2, anul I, iunie 1956*

*Sursa: [www.cimec.ro](http://www.cimec.ro)*



Arhiva Masca ■ *Pierrot Lunaticul*, scenograf Sanda Mirache, foto Dana Mitică, 2012







*Edith Piaf*

## Dragoș Buhagiar, Alina Herescu și Cristian Marin despre decor în teatrul de stradă

*Spectacolele de teatru în aer liber, indiferent de subiect, locație, acțiune, decor sau idee regizorală, au menirea de a întoarce capetele și a trezi atenția publicului pentru cât mai mult timp posibil. Publicul stradal e, prin definiție, unul în mișcare, mult mai greu de atras și captat decât publicul "captiv" în sălile de teatru pe durata unui spectacol. Decorul și costumele în teatrul stradal sunt, într-un fel, încă și mai importante în acest efort de a crea o relație cu publicul și de a-l implica în povestea pe care o propune un astfel de spectacol.*

*Am discutat cu trei scenografi din generații diferite, Dragoș Buhagiar, Alina Herescu și Cristian Marin, despre specificul decorurilor pentru diferite tipuri de teatru în aer liber, precum și despre modalitățile prin care aceste elemente contribuie la crearea unei relații cu publicul.*

**Care sunt principalele diferențe, provocări dar și oportunități în crearea decorului și a costumelor pentru spectacolele de teatrul de stradă (marionete, statui vivante, etc) față de teatrul "clasic"?**

### **Dragoș Buhagiar:**

Înainte de a te apuca să faci teatru de stradă e bine să știi pentru cine îl faci. În stradă, publicul nu poate fi selectat, așa cum fac teatrele prin repertoriu, faimă, poziție geografică sau prețul biletelor. Pe stradă, paleta estetică ar trebui în principiu să fie mai mare, pentru că acolo sunt oameni de tot felul. Apoi, la un nivel mai concret, e foarte important ca scenograful să cunoască dinainte locația spectacolului: una e un parc, alta e un spațiu între blocuri, sunt geometrii, proporții, culori diferite; una e un spectacol static, altceva un spectacol itinerant, care se plimbă odată cu publicul.



Alina Herescu, foto Florin Ghioca ■ Arhiva personală



Arhiva personală

■ Cristian Marin





---

Dragoș Buhagiar ■ Arhiva personală

Esențială de la bun început e proporția, care pe stradă e foarte diferită față de un spațiu închis. Dacă e un spectacol care circulă, decorul și costumele trebuie să aibă o anumită proporție, și aici nu e vorba numai de faptul că în aer liber toate obiectele arată mai mici decât pe scenă sau în spații închise. Apoi, pe stradă trebuie să știi dacă publicul va sta în picioare sau așezat, împrejurul unei scene sau va fi în mișcare. Dacă vrei o poveste statică, în funcție de cam câți oameni vor asista, va trebui să ridici scena, de exemplu.

Dincolo de proporție, esențiale sunt și culorile (în lumina de zi culorile sunt mult mai estompate decât sunt aceleași culori puse pe scenă, cu lumini pe ele) sau dacă spectacolul are loc ziua sau seara, sau ambele. De fapt, prima discuție pe care scenograful trebuie să o aibă cu producătorul și cu regizorul e una cam de contabil: unde jucăm, între ce ore, etc. Ți se va spune ”stai puțin, mai întâi creează ceva, niște desene”. Nu, crezi, desenezi și faci planuri în funcție de necesități și scop.

#### **Alina Herescu:**

Nu am o experiență vastă în acest tip de teatru (încă), exprimându-mă cel mai adesea în teatrul mai mult sau mai puțin, ”clasic”. Încă din facultate însă, dacă nu chiar mai de timpuriu, mă tot bântuie acest tip de expresie teatrală, mă tot stârnește și mă fericește totodată. Cred că vrea insistent să-mi spună ceva, să ne împrietenim mai mult, să mă ia cu el.

Iubesc mult teatrul în cam toate formele lui, dar dragostea pentru cel de stradă e mai focoasă cumva, cu mai multă adrenalină, mai carnală. La teatru, oamenii vin pregătiți să stea pe un scaun comod, să li se ofere o poveste, poate nu pleacă nici dacă nu le place, eventual și aplaudă ridicându-se în picioare la final, mai mult sau mai puțin justificat, tot din diverse motive. Asta e oarecum o iubire burgheză, așezată, caldușă, confortabilă și alintată cu mofturi. Mă rog, un amor pe care mie îmi tot vine mereu, cu mare poftă, să-l ciupesc, să-l înghiontesc, să-l explodez, să-l fac să ardă a viu, ca să nu murim cu toții de plictiseală.

#### **Cristian Marin:**

Spectacolul *Vlaicu Vodă* a fost prima dată când mi-am pus semnătura pe un decor în aer liber. Consider că acest spectacol-eveniment depășește granița teatrului, intrând cu un pas timid în domeniul filmului. Decorul amplasat în Piața Constituției reprezintă un sat medieval care cuprinde 9 case, 4 ateliere, un han, o biserică și 8

donjoane. Toate aceste construcții în mărime reală au fost amplasate în jurul unei platforme rotative cu o gradenă de 400 de locuri. Astfel, publicul a avut un singur punct de vedere, ca în film.

Cred că principala diferență a teatrului în aer liber față de teatrul clasic, închis într-o sală, e că primul oferă foarte multe elemente scenografice noi – cerul, natura, clădirile. În general, acestea sunt lucruri pe care nu le poți controla. Eu m-am obișnuit să lucrez în sălile de teatru, unde pot să am o anumită siguranță și control. În aer liber nu poți să ai o ștangă mobilă cu care să schimbi un decor, sau o trapă în care să se ascundă un actor, cât despre posibilitatea de a izola într-un con de lumină o situație teatrală - aici nici nu se pune în discuție. Astea consider că sunt provocările teatrului în aer liber.

### În ”jungla” din stradă

**Proximitatea publicului față de actorii și decorul este de regulă mult mai mare în teatrul de strada decât în sălile de teatru. Ce implicații are acest lucru pentru conexiunea pe care vă doriți să o creați spectacolele?**

#### **Dragoș Buhagiar:**

Încă de la începuturile mele ca scenograf eu am încercat să distrug distanța asta pe care o produce oglinda scenei. Chiar după facultate am făcut la Teatrul Mic un spectacol de an al clasei profesorului Alexandru Repan, *Gâlcevile din Chioggia*, în care am pus spectatorii pe scenă pe trei laturi, acel gen de spectacol cerea mai degrabă o atmosferă de studio decât de sală de teatru.

În teatrul de stradă trebuie să fii conștient că vocea e mult mai împinsă, gesturile sunt mult mai largi. Pe de altă parte, scenograful poate ajuta actorii și prin costume - nu doar cromatic și volumetric, ci și ca fluiditate, iar asta poate ajuta gesturile actorilor. Iar ca sunet... sigur ați văzut spectacole la teatru cu actori pe care nu îi auzi pe scenă, deși zici că i-ai văzut într-un film și erau altfel. Eu am lucrat cu lavalieri pe scene mari, ca de exemplu la Tokio sau Moscova, cu actorii ușor amplificați prin diferite procedee mascate, dar și în spații în aer liber, deci depinde cum gândești sunetul – dacă e multă lume în jur, dacă e și muzică, etc.

### **Alina Herescu:**

În stradă e junglă, oamenii sunt grăbiți, amestecați, purtați și pierduți în propriile povești, griji, destine, mai mult sau mai puțin educați sau pregătiți de a se lăsa prinși într-o altă poveste. Aici e provocarea mare, cum faci ca aceste două filme paralele să se întâlnească. Cum îi oprești, cum îi faci să te vadă, să-ți asculte povestea, să se bucure de ea. E un fel de luptă corp la corp. N-ai unde să fugi, să te ascunzi, singura șansă e să-i atragi, să-i cucerești, să-i domini, să-i faci să te iubească. Dar și când reușești!... Asta presupune ceva ieșit din comun, spectaculos, să simți acordul fin al psihologiei mulțimii, presupune umor, mesaj penetrant, înseamnă să exprimi o poveste cu adevărat convingătoare. Sigur, asta e necesar în orice fel de teatru, dar mai cu seamă în stradă, unde nu știi câți sunt duși pe la teatru sau pe la biserică. Aici nu se desprinde nimeni din drama lui ca să intre într-o dramă psihologică de patru ore, cu două pauze. Totul e foarte viu pe stradă, e aici și acum, e „impresionant” de expresiv. După aceea, tu ca scenograf primești fie niște spectatori evadați din cotidian și fericiți, fie pustiu, dacă nu chiar huiduieli, roșii sau ouă. Genul acesta de teatru e exact pe gustul meu - plin de viață, intens, fără jumătăți de măsură. Ori la bal, ori la spital.

### **Cristian Marin:**

În primul rând, decorurile și costumele care sunt folosite pentru spectacolele de stradă necesită o mai mare atenție la detalii. Dar cea mai importantă componentă care trebuie respectată este cea tehnică. Decorul teatrului de stradă trebuie să reziste la ploaie, vânt și cutremure, pe când cele de interior trebuie să reziste la alți factori.

## **O problemă de volum**

**Cevă interesează mai mult în crearea decorului pentru teatrul în aer liber (iluzie, ascundere, expresivitate, multi-funcționalitate, etc)?**

### **Dragoș Buhagiar:**

Toate astea se îmbină la un moment dat, depinde foarte mult de text, de subiect. Oricum, pe mine m-a preocupat mereu volumul, lumina decorurilor în aer liber, patina lor. Întotdeauna am pornit cumva de la volum, pentru că de fiecare dată intri într-un alt raport cu



mediul înconjurător. Nu în ultimul rând, e necesară și o coerență a compoziției. Sunt decoruri în aer liber așezate, de exemplu, pe o scenă improvizată sau pe un anumit perimetru, și atunci trebuie să focusezi atenția publicului cumva, să perceapă compoziția ca pe un tot.

**Alina Herescu:**

Poți să atragi atenția, să impresionezi prin forme mari, monumentale, vizibile de departe, dar asta poate să nu fie suficient fără un plus de expresivitate, de spectaculos. Sau poți să fascinezi cu o "bijuterie", ceva de dimensiuni mici, în care povestea, mesajul, abordarea, detaliile, farmecul și talentul actoricesc pot „răsturna o armată de giganți”. În oricare dintre cazuri, importantă este povestea și totodată modul în care o exprimi. Oamenii au o nevoie vitală de Poveste.

**Cristian Marin:**

Decorul și costumul în aer liber trebuie să creeze și iluzie, să fie și funcționale. Eu încerc să creez decoruri pe care publicul să nu le perceapă ca decoruri, ci ca pe un lucru firesc în spațiul dat.

**Cât de importante sunt decorurile și costumele în interacțiunile cu publicul stradal - unul prin definiție grăbit și în mișcare?**

**Dragoș Buhagiar:**

Asta are legătură nu doar cu scenograful, ci și cu conceptul regizoral și cu subiectul. Da, întotdeauna (după mine) ar trebui ca cel puțin costumele (dar uneori și toată instalația, anumite obiecte) ar trebui să aibă legătură cu publicul. Da, în principiu publicul ar trebui să interacționeze și cu actorii, și cu costumele. Sunt spectacole, spre exemplu, în care unele elemente de costum se dau celor din public, care sunt integrați în concept, devin cumva actori.

Oricât de diverse ar fi, spectacolele de stradă au și un numitor comun: se aleg din start subiecte care sunt posibile în stradă. Mă gândeam de exemplu la un moment dat la un spectacol cu *Harap-Alb*, acolo sunt chiar din scriitură niște personaje care pot fi dezvoltate într-un spectacol stradal (caii, Păsări-Lăți-Lungilă, etc).

**Alina Herescu:**

Sunt importante pentru că impactul vizual e primul. Vizualul te oprește din drum sau nu, sau măcar întoarce capetele. După aceea,

oamenii rămân numai dacă spui *mai mult*, dacă există povestea, dacă există o evoluție, dacă se întâmplă lucruri care să le capteze atenția, pe tot parcursul. Altfel, rămâi numai cu capetele întoarse, în trecut.

Povestea, expresivitatea, iluzia, multifuncționalitatea, ingeniozitatea – sunt cele mai importante aici. Cu ascunderea e mai greu, spre imposibil. Cred că joacă și „jucăriile” creative, luate în serios, găsesc drumul către orice suflăt, oricât de ascuns sau cimentat ar fi.

#### **Cristian Marin:**

Decorurile și costumele sunt o parte esențială a oricărei producții teatrale, ele sunt o necesitate. Publicul vede prima oară aceste lucruri. Publicul de teatru este unul grăbit și în mișcare și în sălile de teatru, nu doar pe stradă. Lui trebuie să îi dai tot ce nu a văzut până acum, să-i dai spectaculosul fără să faci rabat de la calitatea artistică.

**Cum poate compensa decorul acestor spectacole inconveniente specifice spațiilor de stradă, precum lipsa luminilor adecvate, dificultatea sonorizării, spațiul înghesuit sau prea larg, etc?**

#### **Dragoș Buhagiar:**

E evident că, spre exemplu, în aer liber mult din sunet se pierde. O modalitate de a compensa asta este să faci un decor tip cutie, care va împinge sunetul în direcția dorită (procedeu ăsta îl aplic și la operă, iar cântăreții mă iubesc pentru asta pentru că îi ajută). Asta nu înseamnă efectiv o cutie, ci pot fi anumite elemente care creează un perimetru, sau un spațiu construit ca un U, un V, ca o potcoavă. Dacă acel decor e format din elemente care într-un fel sau altul formează ca un perete, ele vor împinge sunetul înspre public. Asta nu se întâmplă când decorul e o butaforie, sau din pânză, atunci în aer liber e un coșmar pentru actori (din perspectiva sunetului). Dacă e lemn, însă, lemnul întotdeauna va împinge sunetul.

Apoi, întotdeauna decorul ar trebui să fie suport pentru costume. Dacă ai multe costume pe scenă, e obligatoriu să ai un decor mai esențializat, minimalist. Decorul niciodată nu trebuie să omoare actorii, ci trebuie să fie într-un raport de complementaritate cu spațiul și cu actorii.

Nu în ultimul rând, repet, e esențială proporția. De exemplu, decorurile înalte apasă actorii, și atunci ba le punem tocuri, ba îi punem să joace pe obiecte mai înalte, ceea ce face raporturile de înălțime posibile.

**Alina Herescu:**

Poate compensa parțial, mai ales prin surse proprii de lumină (fibră optică, LED-uri, etc), dar nu e general valabil. Oricum e bine să găsești soluții tehnice, creative, pe care le poți integra în costum și decor. Depinde mult și de spectacol, și de contextul în care acesta se desfășoară.

**Cristian Marin:**

Nu trebuie să ne încrâncenăm să cuprindem totul sau să mascăm ceva ce nu se potrivește spectacolului, ci dimpotrivă, trebuie să-i mulțumim vântului când adie, ploii când ne udă și tot așa. Dacă ne dorim mai mult de la un spectacol de stradă, atunci trebuie să îl punem într-un spațiu interior, acolo avem toată tehnica necesară. Eu cred că teatrul de stradă trebuie să opereze cu tehnologii cât mai rudimentare. Teatrul de stradă este frumos în simplitatea lui, nu are nevoie de mult spectaculos.

**Scenografia nu se învață în școală**

**Cât de mult pot învăța tinerii scenografi din diferite surse (facultate, scenografi cu experiență, din alte surse) despre particularitățile acestui tip de scenografie?**

**Dragoș Buhagiar:**

Cred că din facultate nu vor învăța nimic despre asta, după gustul meu. Pentru mine, facultatea e un cadru în care ai răgazul să te gândești dacă vrei să faci meseria asta, și să te informezi, să citești, să îți faci mâna la desen. Acest tip de lucru se învață ca pe vremuri, făcând ucenicie la cineva. Mereu am spus că nu mă consider un artist, ci mai degrabă un meșter, un meșteșugar. Scenografia e în strânsă legătură cu mai multe domenii, de la unele tehnice până la cele artistice; un scenograf nu e un pictor-scenograf, cum se spunea cândva; când te duci la tâmplărie trebuie să fii pictor-inginer, dacă poți. Închipuiți-vă că aș desena un costum ca Matisse, și mă duc cu el la croitorie... Acolo or să mă întrebe detalii tehnice, din ce material să fie, cum, ce dimensiuni, etc. Scenografia e o meserie pe care nu o înveți la școală, acolo poate doar ți se deschid niște supape dacă dai de oameni isteți care să îți deschidă un anumit tip de apetit.

Alt exemplu, să zicem *Pinocchio*. Vrei să îl faci, în aer liber, înalt de 15 metri? Bun, dar apoi începi să te gândești: care e cel mai ușor material? Buretele, polistirenul, buretele într-o coajă? Da, dar la peste 2-3 metri coaja aia se înmoaie, deci trebuie să apară o structură în interior – pe care e mai bine să o faci din fier, din aluminiu, din sârmă?... Cum ridică mâna Pinocchio, ce gesturi face, și pentru asta folosești niște tije, sau o macara în care sunt oameni care îl manevrează, sau în spatele lui vine o mașină care îl umflă cu aer comprimat și îi ridică mâinile, genunchii, deschid ochii, etc? Așa încep niște discuții nesfârșite care au legătură, de fapt, cu ceea ce se numește ”calcul de rezistență”. Ori noi, scenografi, la facultate nu facem așa ceva, nu facem inginerie, ci mai degrabă un tip de estetică. Eu am făcut Arte Plastice și am stat între artiști, ceea ce după gustul meu a fost mai bine.

#### **Alina Herescu:**

E valabil pentru orice tip de expresie: nimeni nu-ți pune informația pe tavă, ba dimpotrivă, cel mai frecvent. Dacă te arde, cauți, experimentezi, faci, e pe făcute, pe muncite, în meseria asta. Sigur, întâlnirile sunt esențiale, ele ne construiesc, dar nu te întâlnești cu nimeni stând la televizor, în fața laptopului, în pat sau în bula ta proprie - mă rog, cel puțin nu profesional. Asta e mai mult decât o meserie, e un mod de viață, e o profesie cu care, dacă nu-ți curge prin vene, nu poți trăi și nici muri. Dar când te arde, nu-ți ajung trei vieți să tot înveți.

#### **Cristian Marin:**

Scenografia este o artă care se învață în timp și cu foarte multă practică. Toți scenografi au o estetică aparte. Dacă își urmăresc partea artistică, partea tehnică vine de la sine. Scenografi pe care îi apreciez eu am sesizat că sunt autodidacți, și cred că așa este cel mai indicat să înveți. Scenograful, sau artistul în general, cel mai mult are de învățat despre el și apoi *despre* și *de la* alții.

**Ce companii de teatru de stradă din străinătate admirați, din perspectivă scenografică, și de ce?**

#### **Dragoș Buhagiar:**

Sunt multe, dar cel mai mult îmi place compania franceză Royal de Luxe (*companie de teatru de stradă cu marionete mecanice, fondată în 1979*), e pe structura mea. E prima companie de teatru de stradă care a făcut să-mi tresalte inima și mintea. E adevărat, au un spate o



tonă de ingineri, sunt fabuloși.

Pe de altă parte, am avut norocul să văd la Sibiu, de vreo 10 ani de când lucrez cu Teatrul "Radu Stanca", o mulțime de lucruri interesante. Acolo, prin 1997-1998, am făcut ceva ce a pornit de la o idee a lui Constantin Chiriac. A vorbit el la o fabrică și am făcut un workshop cu studenții în care am făcut costume din resturi de fier și tablă. A fost un exercițiu din care au rezultat niște costume care au stat în curtea Festivalului de Teatru de la Sibiu mai mulți ani. Era cumva și sculptură în aer liber, dacă vreți, și costum de teatru. Am învățat mult din acea muncă cu studenții. Ulterior, am regăsit la Royal de Luxe ceva asemănător cu acel tip de patină veche, de rugină.

### **Alina Herescu:**

Nu voi răspunde la această întrebare, pentru că îmi vin în cap companii mari, pe majoritatea le cunosc, și sunt spectacole care poate m-au marcat, m-au emoționat mai mult, în toate sensurile, dar cărora nu le-am reținut numele, și nu mi se pare cinstit, nici față de ei, nici față de mine.

Mesajul meu de final sună cam așa: Oameni, oameni, oameni, deschideți obloanele și primiți povestea și joaca, cu bucurie, cu brațele larg deschise, oriunde s-ar afla, strângeți-le în brațe, până vă intră în miez, până vă dă miezul pe dinafară, de atâta plin și fericire. Ele ne duc în copilărie, în îmbrățișarea mamei, ne dau puteri nebănuite, de putem răsturna și munții.

### **Cristian Marin:**

Îmi place foarte mult ce face compania Royal de Luxe din Franța. Instalațiile lor cu păpuși supradimensionate sunt impresionante. Sunt foarte atras de partea mecanică, îmi plac mult instalațiile. Cu asta îmi ocup și eu timpul între două proiecte. Intru în atelier și confecționez machete cu instalații pe care sper că o să le folosesc în viitor.







自由空间

HIANG UNTUK SEMUA  
MCA TUMMI TI  
SPAZIOLIBERO  
MCA TUMMI TI  
ESPACELIBRE  
FREIRÄUME

Bier

Bier

Biennale  
Architettura  
2019

Venezia  
26.05 - 25.11

ROLEX

OCTOMBRIE 2018

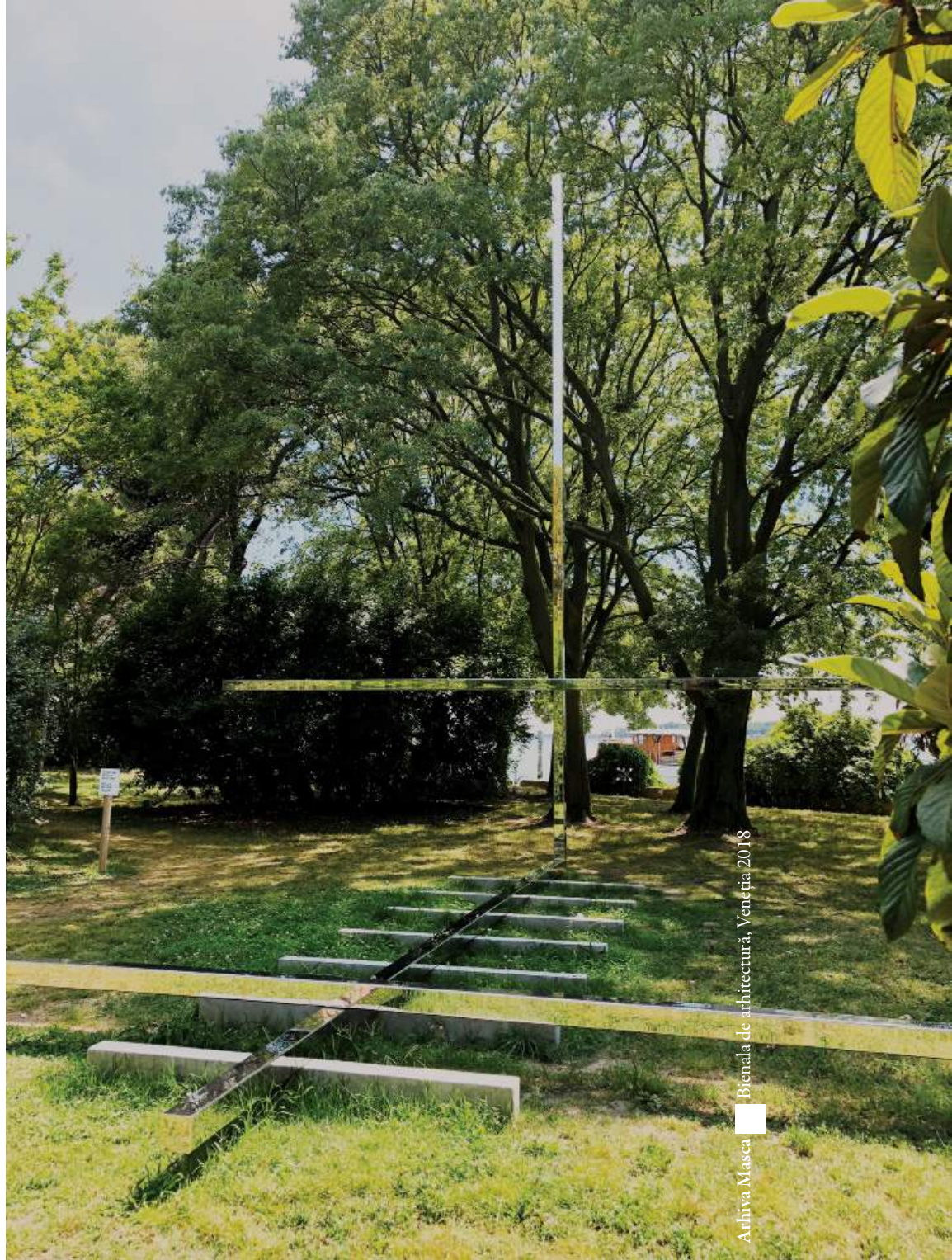
REPORTAJ  
Mihai Mălaimare

*BIENALA DE ARHITECTURĂ,  
VENEȚIA 2018: FREE SPACE*

Ajungem și anul acesta la Veneția și ne simțim fericiți plimbându-ne prin spațiile Bienalei de Arhitectură – 2018, căci tema propusă de curatorii acestei ediții, *free space*, are o absolută legătură și cu teatrul, acesta din urmă fiind, cel puțin în opinia noastră, a oamenilor de teatru, un spațiu al libertății în toate formele sale, de la expresie la expresivitate, prin toate elementele care-l definesc: artistul, discursul și publicul. Am pătruns, așadar, pe poarta acestei ediții cu clarul sentiment că voi vedea teatru în formele sale cele mai incitante, create de către arhitecți, artiști absoluți, care îl pot privi atât din punctul de vedere al nevoilor stringente și imediate ale omnirii, dar și din acela al artei pure și trebuie să mărturisesc că nu am fost deloc dezamăgit.







Arhiva Masca ■ Biennale de arhitectură, Veneția 2018

Arhitecții au povestit despre sumedenie de victorii pe care le-au obținut de-a lungul și de-a latul lumii în încercarea de a face viața posibilă, de a aduce un strop de lumină în plus, de a-i face pe oameni să fie mândri de condiția lor. Au construit case, au reinventat bucuria nesfârșită de a-și aminti de unde vin și cine sunt, au vorbit despre poduri cucerite în numele libertății, despre ruine industriale transformate în cetăți ale culturii, despre căi ferate care au învins distanțele și i-au apropiat pe oameni, despre nevoia de a face ca spațiile protejate (UNESCO), devenite tocmai din această cauză oarecum sterile și fără de viață să trăiască omeneste, cu oameni adică, au vorbit despre multe lucruri, tot atâtea izbânzi, tot atâtea fapte demne de laudă și de adâncă uimire. Dacă aș fi fost arhitect, probabil că în fața multora dintre aceste izbânzi povestite aș fi adăstat mult căci erau adesea însoțite de schițe, desene, unghiuri, scheme, lucruri tehnice și de neînțeles pentru un profan, dar cu siguranță splendide pentru profesioniști. Eu însă sunt om de teatru și m-am extaziat în fața altui tip de povești pe care le-au spus atunci când s-au săturat să vorbească despre victorii. M-am extaziat în fața aceluia care vorbeau despre posibile eșecuri, despre îndoieli, despre lipsa de răspunsuri la întrebări chinuitoare, despre singurătate, despre disperare, despre misterul lumii oglinzilor, m-am extaziat acolo unde își părăseau meșteșugul și deveneau ei înșiși artiști adevărați, chinuiți de imposibilitatea de a înțelege, de a zbura, de a ține piept nefericirii de a fi singuri pe un pământ și într-o lume parcă din ce în ce mai bântuite de absurd și mai de neînțeles.

### **Insula San Giorgio**

Întâi trebuie să vorbesc despre ceva cu totul ieșit din comun, despre insula San Giorgio unde Vaticanul, pentru prima dată implicat în Bială a oferit unui grup de arhitecți posibilitatea de a propune o nouă viziune asupra capelei văzută ca loc de rugăciune, de reculegere, de întâlnire cu sine, cu Dumnezeu. Fără grai. Într-o lume în care religia este în pierdere de ritm și omenirea pare a fi în căutare de altceva, discursul celor zece arhitecți, mesajul celor zece capele este tulburător, iar sentimentul meu a fost că mă aflam într-o imensă sală de teatru în care se desfășura într-o variantă absolut incredibilă un *Hamlet* care avea ca singur text celebra formulă a dilemei *a fi sau a nu fi!* Era acolo o capelă ca o arcă, o navă gata parcă să înfrunte noua viitură pe care apocalipsele de tot felul și viața de zi cu zi o anunță neîncetat, era acolo o cămăruță cu un singur scaun așezat în fața unui horn prin care se strecura lumina ca o candelă cu miere, era acolo o imensă cruce



argintie, în care se oglindea natura din jur încât părea că face parte din chiar amestecul de umbre și culori în care era așezată, care-și trimitea umbra pe pământ materializând-o într-o soluție de a se așeza pentru cei care vor să se reculegă, crucea și “umbra” ei, reflectând iarba din jur și părând astfel cuprinsă de ea vorbind despre puterea lui Dumnezeu, dar și a rugăciunii omului așezat ca să se reculegă și fiecare soluție m-a trimis cu gândul undeva departe în timp, în orele timpurii ale unei duminici când bunicul se îmbrăca frumos și se ducea sub nucul imens din grădină să se vadă cu Dumnezeu pentru că la biserică, spunea, nu s-ar fi întâlnit decât cu toți proștii și puturoșii satului ori asta, întâlnirea cu “aștia” era obligat să o suporte zilnic, la ce bun să-l mai aducă și pe Dumnezeu cu el; este foarte important pentru un om care muncește să se poată ruga în liniște, în așa fel încât gândurile lui să capete consistența puterii de a rezista, iar în capelele celor zece arhitecți de la San Giorgio era o liniște cu adevărat dumnezeiască!

În flyerele care însoțesc această colosală expoziție se spune că Vaticanul își propune să se reapropie de artă și de artiști, probabil cam cum a mai făcut-o către sfârșitul secolului al XVI-lea când a declanșat extraordinara campanie pentru baroc, dăruind omenirii un curent artistic fenomenal și o operă de artă uluitoare. Minunată decizie a Sfântului Scaun, să dea Dumnezeu să nu fie cumva un pic cam târziu. Sau, poate este începutul unei campanii pentru ce va să vină? Doar Vaticanul și Dumnezeu știu, dar ceea ce am văzut m-a tulburat în sensul cel mai pur al cuvântului.

## Giardini

Cu o liniște colosală în suflet am pășit a doua zi în pavilioanele naționale de la Giardini și din nou, senzația că mă aflu într-un imens teatru a apărut, ba, așa zice a devenit extrem de consistentă. **Elveția** propune un spațiu nemobilat al unui apartament oarecare, numai că, privit așa fără vreo urmă a intervenției unui mod de a gândi personalizarea acestui spațiu, el se transformă halucinant, capătă dimensiuni pe care le-am mai întâlnit doar în *Alice în țara minunilor*. Uși imense care dau către spații mărunte sau care se deschid către o altă ușă minusculă, spații care se joacă de-a dreptul cu perspectiva și te hipnotizează, pur și simplu simți nevoia să-ți dai drumul imaginației cum poate nu ai mai făcut-o niciodată și asta într-un apartament oarecare, un apartament care poate fi găsit absolut oriunde. Nu este asta teatru? Mi s-a întâmplat de multe ori să mă aflu într-o sală de teatru la un spectacol și gândurile să mi se ducă aiurea către vreun peisaj din

cine știe ce excursie, dar niciodată să mă plimb printr-un spațiu gol și mintea mea să fie racordată intens la spectacolele cu Alice pe care le-am văzut sau le-am gândit în toată viața mea de teatru. Iată că s-a întâmplat și asta!

Ies din acest spațiu cu un sentiment de bine, este un început de vizită cât se poate de incitant și intru în pavilionul **Venezuelei** care vorbește despre spații dedicate marilor adunări publice, despre relația specială dintre spațiu și liderul politic, nu sunt prea tușat, căci vin tocmai dintr-unul în care adunarea publică este sinonimă cu protestul care, cel puțin la noi este asimilat revoluției, cu ieșirea din regulă, din legalitate, mă rog, trec mai departe către **Rusia** care mă surprinde extrem de plăcut pentru că arhitecții care s-au ocupat de pavilionul acesta vorbesc despre construcția căii ferate în acest imens teritoriu și asta este o istorie absolut fascinantă. Linia Leningrad – Moscova are garile identice și trebuie că se vor fi simțit cu totul straniu călătorii care au urcat la Leningrad într-o gară, au mers 2 zile pentru a coborî la Moscova în... aceeași gară. Gările sunt adevărate opere de artă, adevărate muzee, puncte de atracție turistică, definesc oarecum profilul localității respective. În jurul clădirii gării și al căii ferate este o întreagă poveste, romantică adesea, una despre ambiția atingerii depărtărilor, despre nevoia de a cunoaște, de a socializa. La ieșirea din pavilion ne învârtim printr-o cameră care are înghesuite sumedenie de valize de toate formele și vechimile, iar din pereți se deschid un fel de căsuțe cam ca acelea în care îți lași bagajele, iar când le deschizi găsești înăuntru obiecte sau fotografii aparținând celebrităților care au traversat Rusia mergând cu trenul. Splendid!

Pavilioanele **Japoniei** și **Coreei de Sud** vorbesc despre aglomerarea urbană și problemele ei, provocări cărora le-au găsit soluții colosale, unele dintre ele incredibile pentru gândirea noastră europeană, deoarece acolo este vorba mai degrabă de bun simț, de grijă față de om și confort sau de relația dintre confort și natură.

**Germania** vorbește despre “Zidul Berlinului” extinzând metafora la zidurile pe care oamenii și le ridică singuri și care sunt parcă cel mai greu de trecut sau ocolit. Dar, dincolo de filozofia din jurul ideii de zid, ceea ce se vedea în pavilion era un adevărat decor de teatru, extraordinar construit, bazat pe relația dintre alb și negru, întuneric și lumină și mirajul colosal al oglinzii. Am stat îndelung acolo și mi-



am imaginat spectacole splendide, am jucat în ele și m-am bucurat de un succes nebun și mi-a părut foarte rău când am realizat că trebuie să merg mai departe, căci drumul era încă lung și mai erau multe de văzut.

**Canadienii și englezii** nu se străduiesc foarte tare, primii fac un fel de fotomontaj despre istoria propriului lor pavilion, iar ultimii îți propun un *“four o'clock tea”* pe o terasă construită artificial, unde te bătea în cap fără milă soarele și cam atât. În pavilionul **Francei** însă lucrurile stau altfel, se vorbește despre spațiile reciclate ale fabricilor închise, despre transformarea lor în centre culturale, soluție formidabilă în lupta cu inerția, prostia, incultura, aroganța, violența. Interesant și



cu o teribilă forță dramatică, dincolo de faptul că întregul spațiu era amenajat cu stil, cu foarte mult bun gust. La ieșirea din pavilion te așteaptă niște șezlonguri care te îmbie să închizi ochii și să ascuți cum cântă pomii din jur, o faci și chiar ai impresia că îi auzi și probabil că natura cântă mereu, dar ne trebuie condiții speciale pentru a ne recâștiga simțuri pe care le-am pierdut fără să ne dăm seama. În pavilionul **țărilor nordice** mă întâlnesc cu elemente ale decorului spectacolului meu *Yvonne*, un fel de jaluzele care coborau din tavan până la nivelul unei podele acoperită însă cu oglindă, iar combinația asta dădea niște efecte absolut senzaționale. Am zăbovit acolo cu bucuria unui om de teatru care se află în turneu la Caracal și descoperă minunea de teatru național construit acolo și care pare astăzi un fel de navă extraterestră eșuată pe un câmp de cartofi. Pavilionul **Danemarcei** este interesant din punctul meu de vedere doar la exterior pentru că este îmbrăcat într-o structură care arată ca aripile imaginate de Leonardo Da Vinci pentru studiile sale privitoare la zbor și dă dintr-odată dimensiune teatrală unei clădiri altminteri fără personalitate. Pavilionul **Israelului** ne aduce aminte că lumea este încă nebună, că intoleranța religioasă a dus la catastrofe incalculabile, dar totodată a dat și exemple de rezolvare aproape domestică, firească, așa cum ar trebui să fie totul rezolvat între niște ființe cugetătoare. Biserica Sfântului Mormânt este revendicată și obținută pe rând de mai multe culte și modul în care se mută covoarele și mobilierul de la o slujbă la alta pare un dans ireal într-o coregrafie incredibilă peste care tronează splendoarea arhitectonică, misterul clopotnițelor și al arabescurilor, încâlceala unor religii care spun cam toate același lucru, dar nu-i pot opri pe oameni să le interpreteze în fel și chip transformând adesea chipurile Îngerilor în diavoli născători de ură și intoleranță. Pavilionul **Cehiei** propune o regândire a modului în care sunt organizate spațiile UNESCO devenite oarecum sterpe, lipsite de viață autentică, transformate în simple muzee secătuite de viață. Modelul este interesant, invitarea unor persoane care să trăiască efectiv în acele spații o perioadă de timp în așa fel încât vizitatorii să vină în contact nu doar cu niște clădiri mai mult sau mai puțin reconstituite, ci cu adevărate felii de viață. Nu știu dacă proiectul este viabil, dar este sigur că siturile UNESCO arată fără viață și ceva trebuie făcut.

Trecem podul peste un canal minuscul și adăstăm în spațiul unor pavilioane care la fiecare ediție au adăpostit preocupări reale, mă refer la Grecia, România, Polonia, Brazilia, Egipt, Serbia, Austria, Venezia. La intrarea pe pașiștea lăsată oarecum într-o neorânduială odihnitoare dormitează un grup statuar, El și Ea îmbrățișați într-o eternitate pe

care doar mușchii și lichenii care i-au invadat o pot destăinui și avem sentimentul că trebuie să mergem în vârful picioarelor și vorbind în șoaptă și chiar o și facem.

În pavilionul **Greciei** ne întâmpină machete minuscule realizate într-un alb orbitor și dispuse cumva încât să-ți dea senzația că totul plutește pe o mare nevăzută, în cel al **României** se vorbește despre pierduta frumusețe a copilăriei care nu ține seama de regimul politic în care trăiește vârsta adultă și care poate - numai ea cunoaște alchimia! - să transforme urâtul în frumos și violența în joacă (mi-aș fi dorit poate mai mult, căci tema este extrem de generoasă, dar orice artist crede că vede mai mult și crede că ar fi putut să facă mai mult dacă, desigur s-ar fi ocupat el de tema în cauză), la **polonezi** se vorbește despre ploaie, o ploaie care cade asupra Varșoviei și are efecte incredibile asupra lucrurilor, oamenilor și gândurilor lor, **Venezia** își arogă din nou dreptul de a vorbi despre coplesitoarea ei opulență, despre aurariile și nestematele adunate aici cu nemiluita, **Egiptul** aduce o imagine teribilă a bazarului, dar unul casnic, domestic, în care se adună fără nicio noimă obiecte care au marcat și încă marchează viața oamenilor îmbrățișați cu Nilul. Revenim peste același podeț și descoperim în pavilionul **Ungariei** o poveste legată de protest, unul care consfințește ca spațiu al libertății podurile de peste Dunăre, ocupate în diverse momente, dar mai ales în '89 de tineri care aleg să lupte în acest fel împotriva regimului totalitar. Unele dintre pavilioane nu se străduiesc (cel puțin din punctul meu de vedere) și nu le menționez, ar mai fi de spus ceva despre **Belgia** care alege să vorbească despre Europa viitoare (pavilionul se intitulează **EUROPALIA**) și aici, mărturisesc sunt confuz, căci am două interpretări și niciuna nu mă prea încântă. Un spațiu albastru în care nu poți pătrunde decât dacă te desculți, intri și simți muzica Imnului Europei cu tălpile. Va fi o Europă a surzilor? Va fi o Europă în care te vei desculța ca în moscheele arabe? Va fi o Europă în care toleranța merge până la a rescrie obiceiurile majorității (sau poate că majoritatea devine minoritate și nu mai este luată în considerare)? Va fi o Europă care va readuce Edenul pe Pământ (mă refer inclusiv la o omenire care-și regăsește simțurile (se poate asculta cu tălpile, cel puțin în teatru)? Mărturisesc că nu am înțeles sau poate că oboseala și-a spus cuvântul (acest pavilion era ultimul pe care îl vizitam după mai bine de 8 ore de stat în Giardini). Cu siguranță însă tema este coplesitoare și cu toată confuzia mea, găsesc că formula este incitantă, mai ales că interpretările sunt multiple și toate posibile (pereții exteriori ai pavilionului sunt acoperiți cu oglinzi strâmbe și asta spune cu certitudine ceva).

Las la urmă marele pavilion care adună laolaltă idei ale unor artiști (arhitecți) din toată lumea, cu precădere din Italia, dar nu numai. Intri și te trezești sub celebra cupolă care se continuă pe pereți cu oglinzi care deformează în toate felurile, continui să te plimbi și descoperi soluții pentru aproape orice, spații private, spații publice, săli de concerte, spații de joacă, alei imense, te așezi confortabil pe niște perne uriașe și privești filme, uneori stranii, altele de-a dreptul frumoase, pavilionul în totalitatea sa te amețește și te face să vrei să mai vii și mâine și cine știe, dacă așa fi avut această ocazie poate că așa fi descoperit lucruri noi, așa fi înțeles altfel, dar cu siguranță așa fi fost la fel de mulțumit. Plecăm din Giardini și înfruntăm o furtună colosală care sfărâmă umbrele, alungă oamenii pe sub porticuri de unde privim un transatlantic plutind nesimțitor la negreala de pe cer și face ca lumina felinarelor, care se aprind după ce trece vaporul ca în *E la nave va* al lui Fellini, să fie parcă mai mică, mai venețiană.





## Arsenale

Ne ducem a treia zi spre Arsenale cu toate speranțele, întreținute ce-i drept de experiențele anterioare, de senzaționala zi petrecută la Giardini și, cu siguranță de splendoarea și misterul locului, fostele clădiri ale marinei în care era depozitat arsenalul acesteia, niște hale meșteșugit construite, purtătoare ale unei lucrături care îmbină pragmatismul scopului pentru care au fost ridicate cu artă, Republica Venetiană își putea permite asta grație averii sale colosale. Aici se pot întâlni spații ale unor țări care nu au avut pavilioane construite la Giardini, dar și o succesiune de teme interesante și cărora au încercat să le găsească rezolvarea arhitecți recunoscuți din întreagă lume. Aici ar fi chiar greu să trec în revistă tot ce am văzut, întâi pentru că nu mi-aș aminti chiar totul, apoi pentru că nu chiar toate lucrurile erau neapărat purtătoare de ceea ce căutăm eu, dramatism, conexiune posibilă cu teatrul. Înainte de a păși pe poarta Arsenalului suntem atrași de o expoziție care se află într-un spațiu peste drum, o sută de machete de blocuri construite de diverși arhitecți din toată lumea și care încearcă să descifreze misterul locuirii pe verticală și în comun, propunând totodată posibile soluții ca lucrul acesta să nu-i depărteze pe oameni de natură, de lumină, plante și apă, cauza fundamentală a înstrăinării de care suferă locuitorii junglelor de beton ale marilor metropole.

Zăresc și sunt atras de un spațiu în care tronează sumedenie de coloane albe, răsărit parcă din pământ lângă coloanele vechi ale clădirii principale și totul pare deja un decor de teatru, coloana are o semnificație anume atunci când este ridicată pe scenă, vorbește despre verticală, despre pasiuni înalte, despre tragedie, despre Hamlet în cele din urmă. Lumina cade mios pe ele și par și mai teatrale, mai angrenate în relația dintre spectator și actor. Într-un colț se întrezărește silueta stranie a unui pod scandinav pe care îl mângâie o ceață obsedantă și suntem din nou în Elsinore parcă, așteptând cu sufletul la gură să apară fantoma nefericitului rege ucis de propriul său frate, mai încolo niște pânze uriașe plutesc parcă prin spațiu și descifrează într-un mod splendid trecerea luminii, iar ceva mai departe un culoar lung cu oglinzi pe o parte și pe cealaltă reflectă dumnezeiește cercurile perfecte ale unor reflectoare agățate în tavan.

Misterul oglinzii ca poartă de trecere este copleșitor și trebuie musai să te așezi pentru ca să te poți bucura pe deplin de combinația savantă oglindă – lumină. Toate instalațiile cu care ne întâlnim vorbesc,

fiecare în felul lor despre *free space*, tema ediției, văzută ca o spirală fără început și fără de sfârșit. Cât se poate de teatral, trebuie să recunoașteți! Un spațiu de odihnă care ar putea fi plasat pe orice pietonal este văzut de către creatorul său drept unul care amintește colosal de teatru, căci are cortinete, perne, poate fi împărțit în subspații în care cei care adastă să-și poată găsi liniștea într-o relativă, dar oricum reală singurătate. Teatru, liniște, odihnă, spațiu liber! O altă instalație stârnește interesul copiilor, dar și pe al meu, niște structuri ca niște ferestre se ridică din podea și descoperim că sunt de fapt din săpun și le putem modela suflând în ele și gândul mă duce la un posibil spectacol în care publicul să aibă ceva de făcut, nu numai să vadă, să audă și să se bucure sau să se întristeze, ci chiar să creeze împreună cu actorii toată încrengătura de sentimente care să stârneasce splendoarea catharsisului, unul care să se reverse asupra tuturor, spectatori și actori deopotrivă.

Aș vrea să scriu despre tot, aș vrea să-mi amintesc tot, dar nu pot, rămân însă cu un sentiment de împlinire ieșit din comun.

După ce ieșim pe poarta Arsenalului, cu o secundă înainte de a se închide mă și gândesc deja la ediția de anul viitor și, trebuie să recunosc, la Profesorul Romeo Bellea, arhitectul de care mă leagă o poveste senzațională. Eram, cred, în 1991, foarte aproape de momentul în care înfiinșasem Teatrul Masca împreună cu Anca (Anca Florea, directoarea Teatrului Masca *n.red.*) și primesc un telefon de la distinsul Profesor care ne invită să vedem o expoziție a studenților săi, ne ducem și rămânem trăzniți pentru că tema pe care le-o dăduse era: proiectul pentru construcția Teatrului Masca, iar ca o sarcină importantă era trecută și găsirea unui spațiu în care clădirea ce ar urma să fie ridicată să se încadreze perfect în urbanistica locului și să beneficieze și de posibilitatea de a avea din pornire un posibil public captiv. Noi nu aveam o clădire a noastră, ministrul culturii ne făcuse un cadou otrăvit acceptând înființarea teatrului dar “fără sediu” și Profesorul se gândise să ne ajute (auzisem de el, dar nu-l cunoscusem personal până atunci) și nu mă pot opri să mă gândesc la destinul acestei țări dacă în locul guoaielor ar fi putut vorbi oameni de calibrul său. Iar acum, când scriu nu mă pot împiedica să mă gândesc că la Botoșani, gard în gard cu Liceul de Artă, un șmecher, mână în mână cu arhitectul șef, cu procurorul șef și cu reprezentantul Ministerului Culturii, a transformat o casă de patrimoniu în cârciumă și hotel. La Bienala de la Veneția arhitectii lumii vorbesc despre poezia vieții și despre hotărârea lor de a o face vizibilă și la îndemână tuturor, în timp ce la noi, în splendida noastră țară apar peste noapte castele cu turnulețe, monstruoziții din fier și

sticlă care acoperă, ascund și aruncă în derizoriu monumente vechi de sute de ani, amintindu-ne încă o dată că în spațiul nostru carpato – danubian una vorbim și altă fumăm, vorba lui Arghezi.

### Prin Venezia, în căutarea spațiilor colaterale

Orice bienală are, pe lângă spațiile acreditate și unele numite colaterale, spații în care tema generală este dezbătută oarecum în stilul “*off*” al festivalurilor de teatru, însă cu nimic mai prejos ca valoare de tot ceea ce poți vedea în “*in*”.

Avem timp să vedem și Colecția Peggy Guggenheim, ne regalăm cu tablouri fabuloase ale celor mai interesanți pictori ai lumii pe care straniul personaj care a fost Peggy i-a cunoscut și apreciat, apoi urcăm într-o casă care găzduiește la etaj o expoziție a unor tineri asiatici, unul dintre ei invitându-ne să călătorim grație unor ochelari pe care ni-i așază cu grijă pe ochi într-o lume virtuală care ne înfioară și ne încântă în același timp.

Am trecut în fugă prin San Marco pentru a ne bucura de expoziția găzduită de reprezentanța Louis Vuitton și când trecem în viteză cu taxiul acvatic către stația autobuzului ce urmează să ne ducă spre aeroport, printre stropii de apă ne luăm la revedere de la minunea care este Venezia și ne promitem să revenim anul viitor pentru că nu aș mai rata pentru nimic în lume o Bienală.









**După blocurile gri se face teatru:**

*”Blocul d-aia-i bloc. Să trăiască omul în comun  
și să împartă cu vecinul și întreținerea, și zgomotul.”*  
(citat din filmul *Grăbește-te încet*, 1981)

ARCA LUI LENIN, spectacol al Teatrului Masca în regia lui Mihai Mălaimare și Anca Florea, este un spectacol documentar, din punct de vedere teoretic și un spectacol de atmosferă din punct de vedere stilistic. Cele două aspecte se întrepătrund, de fapt, și se susțin unul pe celălalt. Cu un scenariu construit pornind de la documentele epocii și o coloană sonoră alcătuită din înregistrări autentice din jurnalele vremii, dar și cântece muncitorești sau „patriotice”, românești și sovietice, spectacolul se prezintă ca un extras din memoria lucidă a cuiva care a trăit, își amintește totul și vrea să povestească.

Folosind statuile vivante, care evoluează în tehnica mișcării întrerupte, ARCA LUI LENIN are ceva din desfășurarea greoaie și fragmentată a unui film de epocă. Odată ce ai pătruns în lumea lui și în poveste, experiența este oarecum halucinantă: statuile se trezesc din nemișcare, pășesc scurt și apăsat, asumându-și materialitatea artefactelor de bronz greu - ca urmele lăsate de comunism în istorie – se exprimă și comunică între ele prin gesturi întrerupte, se smulg, parcă, la fiecare tresărire, dintr-o incapacitate firească de a se mișca, opunând forță ca și cum pentru fiecare metru de spațiu câștigat ar fi trecut printr-un zid. Pentru spectatorul contemporan, rezultatul nu este cu nimic mai prejos decât dacă, bunăoară, gravurile de pe o plachetă, sau figurile

creionate pe un perete ar începe, pur și simplu, să se miște. Chiar și soluția de machiaj aleasă ajută la efectul general, afișând, dincolo de coloristică, o dominantă mată și brută, fără accente, fără prea multe umbre, pentru a ilustra indivizi care nu sunt altceva decât exponenții unei anumite clase. Este ca și cum, în ton cu mesajul transmis, nu a fost loc de Triunghiul lui Rembrandt în această ilustrație, așa cum ideologia sistemului comunist nu lăsa loc de penumbre. Nuanțele morale ni le permitem noi, acum, acceptând negocieri și disculpări pentru o perioadă în care tușele erau extrem de contrastante: *Ai furat? Da/Nu. Ai trădat? Da/Nu. Ai văzut pe X că a vorbit cu Y? Da/Nu. Ai citit pe Z? Da/Nu.*

Dacă din punct de vedere al coloanei sonore și a machiajului, spectacolul se constituie într-o prezență absolut impunătoare, de la prima impresie, din punctul de vedere al decorului, acesta pare oarecum lejer și la îndemână. Câte un cub pentru fiecare dintre statuile proletcultiste inscripționat cu numele clasei-personaj și un pedestal în față, pe care stau, ca un tatuaj pe aer, Stalin, Lenin și Pionierii. Totul este aranjat sub forma unui semicerc cu deschiderea spre public, ca o paranteză deschisă, la contemporaneitate.

La fiecare reprezentație a acestui spectacol, însă, s-a petrecut ceva de-a dreptul fabulos, în privința decorului. Mediul ambiant, în sine, toate elementele din jur, au devenit un supra-decor al spectacolului, ca o structură imensă în care actorii personaj s-au infiltrat. E ca și cum aceștia ar fi devenit scheletul acestei structuri, pe care au animat-o, căreia i-au dat dintr-odată o altă valoare, conotații și sens. Cu precădere blocurile, mai ales cele înalte, de opt și zece etaje, au devenit elemente participante la reprezentație, ca decor. Poate că niciun alt tip posibil de instalație gigant nu ar fi redat atât de credibil senzația de autentic, de veridic, pe care mesajul spectacolului a căpătat-o ori de câte ori s-a jucat în astfel de condiții.

Mă gândesc la reprezentațiile din Parcul Crângași, îndeosebi, parc de cartier muncitoresc, ridicat după șablon, dispus într-o geometrie articulată onest, fără artificii stilistice, în linii drepte, fără curbe sau accidente arhitecturale. O simplă plimbare prin acest cartier dezvăluie caracterul destinației inițiale. Undeva, în mijlocul acestui cartier, Parcul Crângași a rămas ca o alternativă sinuoasă și verde la ipsos, metal, beton, uși și ferestre.

Ori de câte ori s-a jucat aici, ARCA LUI LENIN s-a folosit de tot ceea ce este în jur, de blocurile acestea a căror prezență, pe lângă faptul că nu poate fi ignorată, crează un cadru vizual în perfect acord cu perioada evocată de spectacol. Lăsând la o parte interogația despre o eventuală intenție, spectatorul care se apropie de *micro decorul* acestui spectacol, alcătuit din cele câteva elemente menționate mai sus, privind statuile înfățișate și ascultând coloana sonoră, ridică ochii la un moment dat și realizează, conștient sau la nivel de emoție inefabilă, că se află în mijlocul unui *macro decor*, al unei scene imense care este bucățița aceea de oraș.

Atunci când acest lucru se întâmplă – și sumedenie de oameni care au văzut spectacolul ne-au confirmat că se întâmplă, fără doar și poate – greutatea atmosferei create de spectacol se intensifică exponențial, mesajul său se amplifică pentru că blocurile din jur - unul dintre simbolurile mereu la îndemână ale comunismului, și care creează acea senzație pe care numai noi, cei care am crescut între ele sau în preajma lor, o cunoaștem – devin o imensă cutie de rezonanță, în care documentele audio redade, fie că este vorba de fragmente de interviu, declarații sau extrase din jurnalele de știri, se amplifică și, uneori pentru câteva minute, alteori pentru câteva clipe, se petrece ceva teribil de puternic dar extrem de greu de redat în cuvinte: spectacolul, momentul acela greu de delimitat în metri sau secunde, în care totul se înlănțuie și freacă împreună, actorii, muzica, mesajul textelor, spectatorii, emoția și memoria lor care validează ceea ce se redă în spectacol, blocurile din jur ca o parafă de autenticitate, totul se constituie într-o portavoce suprarrealistă care strigă dintr-un punct central către exterior, ca o descătușare în clipa realizării că avem voie să ne amintim. Mai mult: că nu avem niciun drept să nu o facem.

Din punct de vedere teatral, se mai întâmplă ceva la fel de deosebit. Pentru că structurile din jur se adaugă atât de firesc poveștii, acestea *liniștesc* ochiul, nu îl perturbă, și spectatorul are confortul vizual necesar să observe micile gesturi semnificative care se petrec pe scenă. Atingeri, priviri, frânturi de mișcări, mici nestemate regizorale pe care publicul le observă, în virtutea faptului că atât ceea ce i se propune în spațiul de joc, cât și ceea ce este în jur poartă amprenta familiarității. Este o congruență pozitivă între cele două, o curgere firească de sensuri



Țăranca

Minerul

Brigadierii

Ленин





Pionierii

Сталин

Cominternista

Căpitan

Femeie

Arhiva Masca ■ *Arca Lui Lenin, scenograf Sanda Mitrache, foto Cristinel Dădăl, 2017*

de la *micro* la *macro*, un împrumut de semnificații. Tot ceea ce se petrece în spectacol, pe de o parte, împrumută conotații mediului ambiant iar acesta, pe de altă parte, dă infinit mai multă valoare pentru toate simbolurile care se descoperă pe scenă.

Făcând abstracție de design-ul mașinilor moderne din trafic și de alte câteva elemente contemporane, privit de undeva de sus, ARCA LUI LENIN printre blocurile acelea părea platoul de filmare al unui documentar.

Un alt exemplu despre cum acest spectacol s-a folosit efectiv de mediul ambiant, a fost reprezentatia acestuia la Timișoara. Amplasat în piața de lângă Teatrul Național Timișoara, s-a jucat cu fața spre acesta și cu spatele spre lungul bulevard pietonal care formează Piața Victoriei, iar în capătul acesteia, Catedrala Mitropolitană Ortodoxă. A fost o așezare intenționată care a creat o simbolistică cu totul aparte în momentul în care, peste creștetele actorilor, în depărtare, dincolo de spațiul de joc, se profila o biserică impunătoare din punct de vedere vizual. În acest fel, pentru spectatorul având în spate Teatrul Național și în față Catedrala, spectacolul a potențat la maxim viziunea regizorală care, cu luciditate, a poziționat ARCA LUI LENIN, în această conjunctură, ca un intermezzo istoric între cei doi poli pe care a încercat să-i submineze – cultura și biserica.

De altfel, rezultatul a fost pe măsura inspirației colosale a regizorului. Au fost în public oameni care au lăcrimat, care s-au înfiorat și apoi au zâmbit, care au ținut să rămână după spectacol și să ne felicite pentru autenticitate, originalitate și idee, care au privit încă o dată butecurile sau păpușa pe care o ridică Stalin în timpul spectacolului, și care au plecat privind spre catedrală și scuturându-se printr-o cruce de spaima de a fi trăit din nou acele vremuri...

Poate că aici stă diferența majoră între spectacolul conceput de la bun început pentru a fi jucat în stradă, și spectacolul de interior care are, cu oarecare ocazie, o reprezentație în stradă. Dincolo de faptul – sau poate tocmai în virtutea acestuia – că primul dintre acestea este făcut de oameni care *cunosc* strada și particularitățile acesteia, este vorba de capacitatea de a gândi un spectacol care să se folosească de tot ceea ce există în proximitatea spațiului de joc. De la mediul ambiant și coloristică, până la natură și elemente de arhitectură, teatrul de stradă

trebuie să folosească, să integreze și să își asume. Alternativa la acest mod de a vedea lucrurile, mod care conduce spre autenticitate și creativitate contemporană, este varianta în care – cele menționate fiind neglijate – spectacolul devine un implant forțat, o grefă nefericită pe care, de cele mai multe ori, potențialul public o și respinge.

Decorul spectacolelor de stradă este de multe ori minimalist și redus la elemente esențiale, în principal din considerente tehnice, pentru ușurința transportului și a montării și pentru a păstra disponibilitatea de joc pentru o plajă cât mai extinsă de spații. Însă, pentru un adevărat spectacol de stradă, decorul va fi de multe ori socotit a fi găsit la fața locului. Când joci același spectacol și în Crângași și în Herăstrău sau Humulești, și la București pe Calea Victoriei sau la Timișoara, dar și la Londra, ține de permisivitatea conceptului inițial și de priceperea echipei tehnice și artistice prezente la montare, ca spectacolul să devină, preț de un ceas sau două, cât se joacă, parte integrantă din locul respectiv.

Regizorul unui spectacol de stradă va ține cont de toate aceste aspecte pentru că el nu își vizualizează produsul finit în interiorul unui cabinet negru, cum poate fi socotită sala de interior. El știe că, așa cum spuneam și în privința costumului, spectacolul său se va juca în exterior, în spațiu deschis, în care există deja culori și elemente asupra cărora nu se poate interveni. În stradă există cer, iarbă, blocuri, copaci, alei și betoane, schele, chioșcuri, lacuri, poduri, biciclete, foisoare și fântâni etc. Atâta timp cât, din punct de vedere vizual, spectacolul său păstrează capacitatea de a nu contrasta flagrant cu toate acestea, acesta reține o șansă în plus de a se impune.

ARCA LUI LENIN este poate cel mai sugestiv exemplu, în această ordine de idei, dintre spectacolele de exterior pe care bucureștenii – și nu numai – le-au putut vedea în ultimii ani. Dacă spuneam în primul paragraf că, din punct de vedere stilistic, este un spectacol de atmosferă, ei bine, tocmai aceste aspecte ale supra-decorului, au contribuit la fiecare reprezentație, la instituirea unei astfel de atmosfere.

Încă de la premieră (2 mai 2016) spectacolul a avut un succes teribil și iată că, și în 2018, în ciuda faptului că Masca nu mai este teatru de repertoriu, a fost pus în situația fericită de a îl juca în continuare,



și asta pentru că a fost cerut. Dincolo de concept regizoral, de jocul actorilor, de încărcătura documentară și emoțională pe care o aduce la fiecare reprezentație, trebuie bănuț că în spatele succesului se află și această intuiție sau pricepere intenționată de a folosi orașul din jur ca pe o componentă internă a decorului. Blocurile cu aspect comunist existau deja acolo unde s-a jucat, sunt și acum și vor mai fi destulă vreme. Înșã timp de o oră și jumătate, cât s-a jucat ARCA LUI LENIN, au fost fundal, pantaloni și cortină, ilustrație vizuală externă a unui spectacol cu fragmente din istoria lor.



Arhiva Măscă Arca Lui Lenin, 2016



MASCA,  
FILE DIN POVESTE  
Marina Roman*„ÎMPREJURUL” CA DECOR*

Scenografia este, din păcate, unul dintre compartimentele prea rar vizitate de critica de specialitate. De cele mai multe ori, într-o cronică de teatru, decorul și costumele primesc câte un calificativ formal, fără a fi analizate și contextualizate, deși sunt elemente constitutive ale semnului teatral. Iată de ce consider propunerea de a vorbi despre decor în teatrul de stradă, drept o adevărată provocare. Pentru că decorul, conceput consubstanțial cu intenția auctorială, are darul de a spori puterea imaginativă a spectatorului și de a-i înlesni acestuia accesul la sensurile pe care regizorul le actualizează din textul ales spre a deveni spectacol.

Mi-ar fi fost mai confortabil să vorbesc despre decor în spațiul consacrat al scenei, decât despre transformarea realității înconjurătoare în decor și, recunosc, în primul moment am ezitat, neștiind cum să abordez tema. Așa că am recurs la o metodă... intuitivă. Ce așa face dacă așa fi scenograful unui film a cărui acțiune se desfășoară în locuri bătute de pasul oamenilor obișnuiți, într-un oraș cunoscut, cu străzi știute de mai toată lumea etc? De ce ar avea nevoie regizorul de mine, de un scenograf? Ceea ce obiectivul aparatului de filmat decupează din realitatea înconjurătoare poate sau nu să fie socotit „decor”? Cu siguranță că acea parte de stradă, acea casă, acel pom, acel pod care intră într-un cadru sau altul al filmului se dezvoltă ca decor, intrând în relație cu personajele, cu lumina, cu muzica etc. Scenograful, privind împreună cu directorul de fotografie, alege un fragment de realitate sau altul, în acord cu demersul regizoral, ceea ce aduce în discuție „intenția”. A decupa un cadru din realitatea înconjurătoare cu intenția expresă de a face ca acea parte să funcționeze ca element al unui tot unitar înseamnă, nu doar pentru mine, a crea un decor. În acest caz, de film. De

vreme ce fiecare element concură la sinteza spectacolului, există situații în care este necesar ca scenograful să intervină asupra „realității” decupate în cadru, într-un proces pe care l-am putea numi de „adaptare”.

Mutatis mutandis, am putea spune că... aproape la fel se întâmplă și în cazul teatrului de stradă: pe aceleași criterii, scenograful, împreună cu regizorul, alege locul sau traseul exact ale desfășurării spectacolului și face, acolo unde este cazul, necesarele intervenții.

### **Doar un exemplu: Teatrul MASCA**

Era în august 1990. Îmi amintesc că era o seară blândă pe care mi-am ales să o petrec la Cafeneaua Muzeului Literaturii Române, invitată fiind de Mihai Mălaimare & Co. la prima reprezentare a Teatrului MASCA. Jucau *Clovnii*, cred, iar din această primă trupă făceau parte Anamaria Pîslaru, Dalila Gall, Sorin Diculescu, Florentin Dușe, Tudorel Filimon și regretatul George Țoropoc. Teatru, pantomimă, elemente de circ, în spațiul restrictiv al unei alei din curtea muzeului, străjuită de mese de la care, așezați confortabil, obișnuirii locului, oamenii dedați scrisului și artei, în general, au devenit pe neașteptate spectatorii unei întâmplări insolite. Timp în care atenția mea se împărțea între efervescența personajelor de pe alee și aproape uimirea celor care, scoși din rutina gestului cotidian, deveneau ei înșiși actanți. Decorul? Un manechin și câteva elemente de identificare, apoi câteva accente necesare unui spectacol ce evoca ciroul. Dar nu, pentru mine decorul se extindea, cuprinzând o parte din clădire și câțiva pomi, ba chiar și câteva mese. Adică tot ce intra în câmpul meu vizual, ca într-un plan ansamblu cinematografic. Am înțeles atunci că un asemenea demers, teatru jucat în locuri deschise, în parc, într-o piață sau în stradă, nu este doar posibil – așa cum istoria teatrului a validat –, ci... de dorit. Așa am înțeles de ce, în paralel cu spectacolele indoor, Teatrul MASCA a dezvoltat, ca direcție principală a programului său, teatrul de stradă. *Concert de promenadă, Povești din România, La români, Gardienii veseli, Fior d'amor în Bucuresci, Pierrot lunatecul* sau premierele acestui an *Noi și Mateloții – Întoarcerea pe mare* sunt doar câteva dintre spectacolele astfel concepute.

Nu este aici locul și, firește, nu îmi propun să fac o analiză a felului în care spectacolele concepute pentru spații în aer liber au folosit „împrejurul” ca decor. Dar am să încerc să vă transmit starea pe care

mi-a creat-o un tărâm de basm. Imaginați-vă că, într-o seară, destul de târziu, mă plimbam prin curtea interioară a unui castel fermecat, în care personajele unor povești înlănțuite se trezeau la viață și adormeau, și iar se trezeau la viață și adormeau, pentru ca eu să îmi depăn, în întunericul păcălit de spoturile colorate care luminau statui mișcătoare, amintirile acelorași povești sau ale altora. Călcam ca în vis, pe alei de consistența norilor. Iar acum... traducerea: în perioada 16-20 iunie 2016, Teatrul MASCA a organizat cea de a VI-a ediție a Festivalului Internațional de Statui Vivante. Spectacolele s-au desfășurat în trei locuri, Parcul Crângași, Parcul Al. I. Cuza, iar eu v-am povestit experiența pe care am trăit-o la Casa Filipescu Cesianu, în *Noaptea Statuilor Vivante*. A fost o ediție bogată, care a excelat prin premierele spectacolelor *PEISAJE URBANE – Dactilografa, Chelnerul, Domnișoara Havisham, Îngerul Negru, Cântăreața de operă, Rapunzel și MEDIEVALE - D'ALE BUCUREȘTIULUI – Polițist colonial, Frida Kahlo, Rică - fante de Obor, Paraschiva, Mița Biciclista, Troll îndrăgostit, Balerina, Brâncuși și Rugăciunea*. Pentru mine a fost o experiență teatrală puternică, dar nu singulară în ceea ce privește Teatrul MASCA. Vă amintiți *Ultimele zile ale orașului Pompei*? Dar de *Invazia*, parada insectelor gigant care invadează orașul și îl transformă într-o feerie, iar publicul, prins în spațiul de joc, se mișcă odată cu insectele, nu doar devenind o parte activă a spectacolului, ci, poate, chiar insecte, ca într-o îmblânzită și optimistă replică la *Metamorfoza* lui Kafka.

### Teatrul în slujba realității


Îmi amintesc cum, la începutul anilor 90, îmi imaginam că Teatrul MASCA, abia înființat, ar fi putut inventa un alt fel de advertising. Chiar le-am propus câtorva prieteni să scriem un proiect. Vedeam deja străzile animate de actori deveniți logo-uri ale unor branduri celebre, vedeam cum scenariile inteligente, jucate cu talent, ne învățau să trăim mai bine cumpărând cele mai bune produse etc. Nu s-a întâmplat să se întâmple...

Dar, cu trecerea timpului, cu noi și noi proiecte teatrale prezentate în parcuri, în stradă și în alte spații deschise am înțeles că teatrul poate schimba locul în care se desfășoară. Spațiul. Îl poate transforma. Îl poate re-modela. Pentru că teatrul are o extraordinară putere de a pune în valoare un detaliu care să modifice întregul. Dacă un spectacol







Arhiva Masca  *Mareloșii - întoarcerea pe mare*, scenograf Mirela Niculescu, foto Dădăl Cristinel, 2018

de stradă valorizează detaliul semnificativ, întreg spațiul „real” se poate transforma într-un spațiu „convențional” care, la rândul-i, integrat unei noi ordini, poate reveni în contingent la un nivel superior de manifestare.

De aici, însă, începe o altă discuție, un alt demers, despre teatrul de stradă și despre valențele sale modelatorii asupra spațiului urban. Într-un demers socio-cultural, menit să ne armonizeze cu firesca noastră aspirație către frumos, adevăr și bine.



Arhiva Masca  *Pierrot Lunatecul*, scenograf Sanda Mitache, 2009



## DICȚIONAR DE TERMENI

*SCENOGRAFIE*

Deși această practică există de sute de ani în varii forme, termenul „scenografie“ e relativ nou și încă nefamiliar. A înlocuit sintagma „design de teatru“, fiindcă „scenografie“ denotă munca integrată pentru toate elementele de producție, de la costume și până la peisaje sonore și măști, o gamă pe care expresiile „design de scenă“ sau „design de teatru“ nu le pot acoperi. Deși etimologic rădăcinile sale grecești se referă la pictura scenică, în contextul *performance*-ului termenul face aluzie la construcția tridimensională a unei mizanscene vizuale, aurale, materiale și spațiale, folosind o sinteză de diferite tehnologii, de la intangibilitatea luminilor și sunetului și până la concretul lemnului și al țesăturilor. Totuși, doar în interacțiunea dintre aceste elemente cu ființele vii, performerul și (tangential) audiența, planul scenografiilor se realizează pe deplin în spațiul de joc. Ideea că designerii creează fundaluri sau ambient decorativ pentru a-i pune în prim-plan pe interpreți era una de bază în teatrul Restaurației, de exemplu, dar a fost înlocuită de noțiuni ca ambient total de performance care înconjoară performerul și uneori și spectatorii, așa cum a susținut Antonin Artaud. Termenul „scenografie“ a evoluat de-a lungul unei traiectorii de la imagine la instalație și participare. În practică, scenografiile trebuie să negocieze un echilibru fragil între dimensiunile vizuale și imaginative ale designului scenic și funcționalitatea acestuia pentru performeri, tehnicieni și regizor. Pentru a realiza o lume reprezentată într-un text sau pentru a construi un spațiu pe care performerii să-l locuiască, scenografiile trebuie să-și împartă viziunea cu regizorul într-un lung proces de cercetare, consultare și negociere. În mod tradițional, un design apare inițial pe hârtie, în urma cercetării textuale și contextuale, înainte să apară ca machetă. În acest stadiu se manifestă mecanismele designului și considerațiile legate de buget încep să aibă un impact direct, deși ele au fost întotdeauna importante. Pe lângă faptul că răspunde interpretării regizorului sau dorințelor unei echipe de concepție, scenograful asigură legătura cu echipa de producție care va construi și va mânui decorul, de-a lungul a diferite schimbări din scenă, în sau afară din camioane dacă spectacolul merge în turneu.



Mai mult, scenograful trebuie să-i convingă pe performerii în legătură cu decorurile sale – o a treia, dar la fel de vitală relație, pentru că performerii au responsabilitatea ultimă de a aduce scenografia la viață în fața sau în apropierea spectatorului.

Scenograful are nevoie de capacități de organizare, diplomatice și creative, în ceea ce este o artă cu adevărat colaborativă. Unii regizori, precum Robert Wilson și Tadeusz Kantor, se eschivează de la o asemenea colaborare. Provenind din mediul artelor vizuale, acești doi regizori/designeri sunt reprezentativi pentru artiștii-autori care își iau responsabilitatea pentru proiectarea ambientului scenic. Succesul lor a susținut, totuși, întărirea rolului scenografului în crearea de spectacole, o idee pentru care a pledat în mod special Edward Gordon Craig și Adolphe Appia la începutul secolului 20, când designul scenic implica mai ales fundaluri pentru dramele naturaliste.

A urmat o întoarcere spre designul abstract și nonrealist, întărită de folosirea unor tehnologii de scenă complexe – în scenografia constructivistă dezvoltată de Vsevolod Meyerhold și în munca de pionierat a designerului ceh Josef Svoboda cu multimedia și proiecție de film.

Astăzi, aspectele vizuale ale *performance*-ului apar tot mai mult în prim-plan. Interesul în creștere pentru munca de concepere, instalații și arta performativă, precum și pentru teatrul ambiant și teatrul vizual, a lărgit înțelegerea a ceea ce face un scenograf și care este locul muncii sale în crearea unei mizanscene totale. Accentul s-a schimbat de la decorurile care sunt gata cu luni înaintea spectacolului înspre construirea împreună cu performerii a unui spațiu de joc. În mod similar, mulți artiști sunt azi mai interesați de spațiile preexistente, ca în *performance*-ul *site-specific*. Asta servește ca aducere aminte a faptului că designul are de-a face la fel de mult cu ce lași deoparte, cât are cu ce aduci înăuntru.

Designul, arhitectura, arhitectonica și locul în care se află spațiile de joc pentru teatru și *performance* sunt în centrul multor studii teoretice recente. Ideea că acestea sunt locuite în mod pasiv de către spectatori e de mult abandonată, iar întrebările cu privire la interacțiune, participare, experiență fenomenologică și spațiu virtual duc practicile scenografice tot mai departe.

Paul Allain și Jen Harvie - *Ghidul Routledge pentru Teatru și Performance*, traducerea Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, editura Nemira, 2012







Director Fondator: Teatrul Masca: Mihai Mălaimare

