

Pentru muzică, Iacob Rotbaum a adus, pe lângă melodii de Goldfaden, partituri de Henoch Kohn. Dar a apelat și la H. Schwartzman, care de patru decenii este la noi un popularizator al muzicii lui

Goldfaden și al folclorului evreiesc în general. H. Schwartzman a dirijat și orchestra Teatrului Evreiesc de Stat la spectacolul *A Goldfaden-Hulem*.

Ury BENADOR

Scenografia

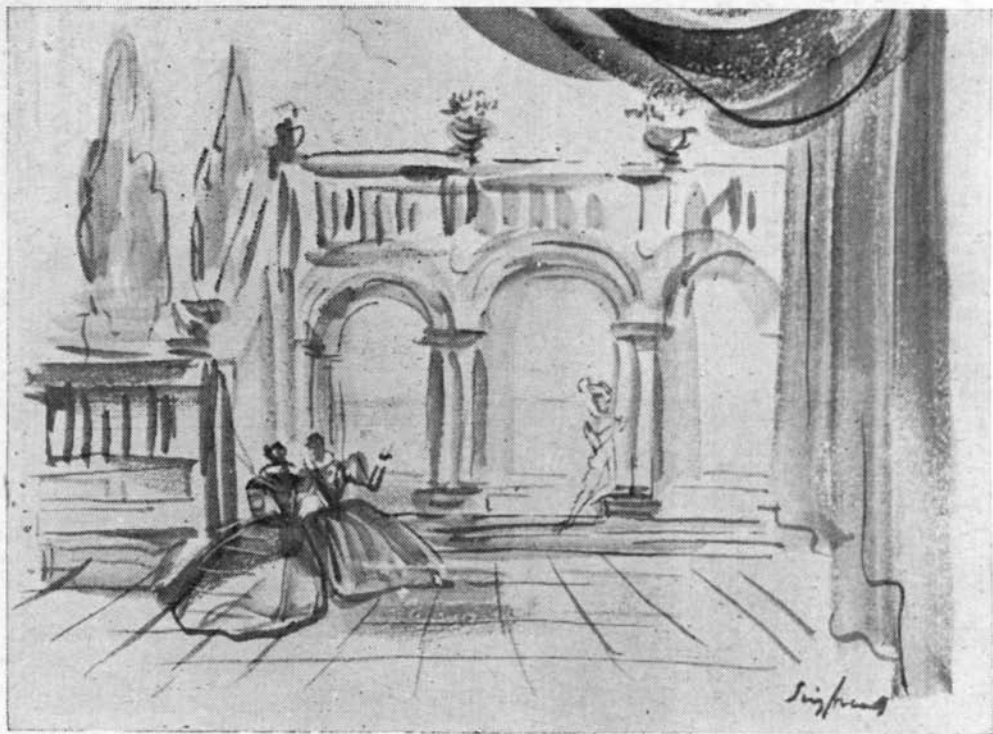
Deși pictorii scenografi desfășoară o activitate dintre cele mai bogate și mai interesante, realizările și nereușitele lor sînt prea puțin discutate, ceea ce — firește — nu este spre folosul mișcării noastre teatrale. Desigur, spectatorii observă decorurile și costumele, iar judecățile, mai juste sau mai puțin juste, nu lipsesc. Actorii își dau imediat seamă dacă montarea servește sau nu cauza piesei și a jocului lor. Dar, în lipsa unei preocupări continue față de decor, luminație, costum etc., discuțiile se mărginesc adesea la simple declarații de admirație sau protest, fără argumentări mai aindici, care să fie legate de ideea piesei și de atmosfera ei. Adeseori, decorul este apreciat independent de piesă și de stilul spectacolului, sau, invers, dacă un spectacol este totuși apreciat, contribuția scenografiei la reușita lui nu este cîntărită îndeajuns. Cu toate acestea, spre deosebire de munca regizorului — prezentă peste tot, dar nevăzută —, munca scenografului se vede uneori chiar mai mult decît gesticulația sau mișcarea actorului. Se vede și totuși este luată drept ceva firesc, aproape neglijabil, așa cum se iau în viața de toate zilele lumina și întunecimea, uitînd înrîurirea pe care o au acestea asupra stării noastre sufletești.

Fără a avea, în spectacol, însemnătatea textului, adică a ideilor piesei, și nici măcar importanța interpretării actoricești, scenografia ajută în mod temeinic la înțelegerea textului și a jocului. Uneori, ea este aceea care asigură sau statornicește viziunea spectacolului, așa cum regia îi statornicește concepția. Viziunea plastică a scenografului împlinește viziunea dramaturgului și a regizorului; ba, în cazuri mai rare, chiar hotărăște viziunea întregului spectacol. Decorul servește la precizarea atmosferei și la sugerarea locului în care se petrece acțiunea piesei. Adesea, chiar de la ridicarea cortinei, decorul

caracterizează locul și timpul, așa cum costumul contribuie la caracterizarea personajelor.

Viziunea plastică a spectacolului o înfăptuiește nu numai scenograful, ci și regizorul și actorul, căci mișcarea și gesturile actorilor de pe scenă, atitudinile și ținuta lor, modul de grupare și răspindire a personajelor în spațiul scenic fac parte din viziunea plastică a spectacolului, la fel ca decorul, luminația și costumul. De aici, necesitatea unei conc lucrări armonioase și spornice între toți cei care realizează un spectacol. Regizorul trebuie să înțeleagă textul dramaturgului, interpretîndu-l ca un intelectual și văzîndu-l ca un pictor, ceea ce nu este totdeauna ușor; cum nu este ușor nici pentru actor, la care rostirea textului trebuie să fie legată de plasticitatea jocului. Ce să mai spunem despre pictorii scenografi, care uneori pot face excelente schițe, machete de costume și decoruri, frumoase în sine, dar care nu țin îndeajuns seamă de spațiul scenic, de concepția regizorală, de caracteristicile fizice și spirituale ale interpreților? Ce să spunem, de asemenea, despre situația contrară, cînd scenografii, deși familiarizați cu mai toate cerințele scenei, nu au totuși simțul culorii, nu văd spectacolul cu ochiul unui artist plastic?

Iată doar cîteva din fundamentalele probleme pe care le ridică scenografia, această ajutoare a spectacolului, care este și trebuie să fie totdeauna o artă. Desigur, nu orice spectacol cere colorit intens și strălucitor, dar, oricum ar fi, spectacolul nu se poate lipsi de culoare și plasticitate. Chiar și spectacolele în perdele, fără decoruri, își au un colorit al lor, datorită centrelor de lumină și întuneric, realizate



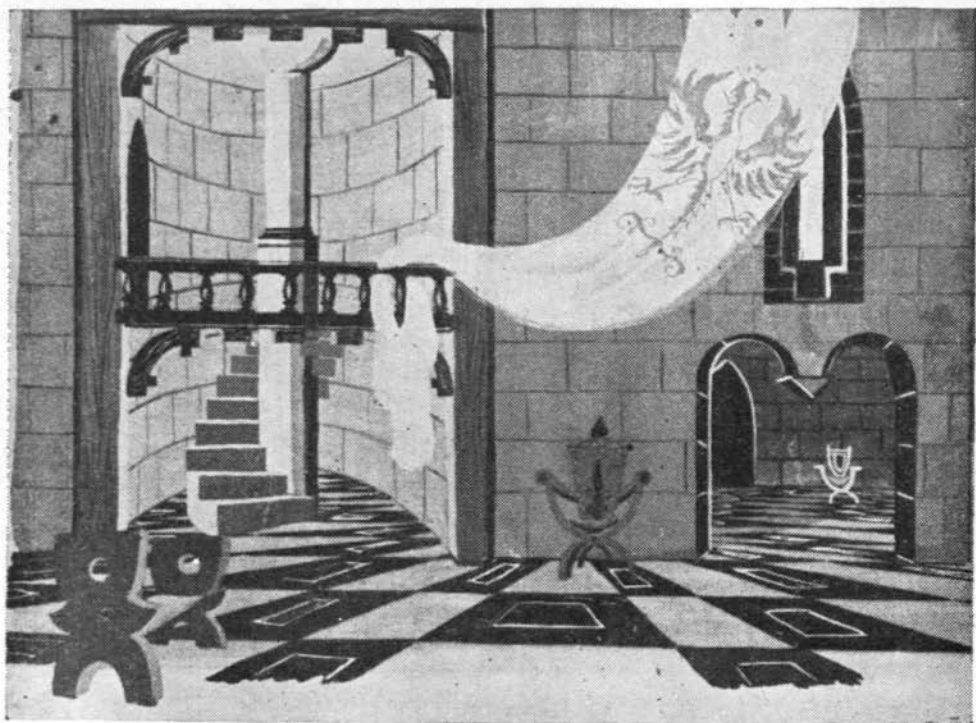
Schiță de decor de W. Siegfried pentru „Cum vă place”

cu ajutorul reflectoarelor ingenios folosite.

La noi s-au făcut o seamă de experimente scenografice, obținându-se unele rezultate care nu ar trebui date uitării. Vom scrie cindva despre interesantele experimente regizorale și scenografice de după primul război mondial, cînd Soare Z. Soare, inspirat de școala lui Reinhardt, a realizat pe unele scene (adesea, cu ajutorul pictorului Traian Cornescu) mari montări, în care uneori — e adevărat — predomină „spectaculosul” cu orice preț; de cele mai multe ori s-a ajuns însă la viziuni plastice, pline de poezie sau cu adevărat caracterizatoare, după cum cereau textele pieselor respective. Interesantă a fost și experiența regizorală a lui Ion Marin Sadoveanu, care montînd *Sora Beatrice* a lui Maeterlinck în sala Ateneului, a folosit, pentru numeroasa figurație din piesă, cele patru intrări ale publicului. Actorii apăreau printre spectatori în sala devenită ea însăși o catedrală (pe atunci, rîndul al doilea de loji al Ateneului avea lămpi electrice, transformate la rîndul lor din lămpi cu gaz aerian. Ca să le poată folosi, regizorul le-a învelit, dîndu-le o

lumină mată, ca și podiului, în care predomina o rozetă-vitrăliu). Decoruri din fișii de lumină a folosit, la unele piese ale lui Blaga, Ionel Olteanu, la teatrul din Cluj, iar la Iași, Ion Sava a încercat o seamă de experimente, pe care le-am urmărit cu deosebită atenție. Tot el, mai tîrziu, a pus în scenă la București aproape fără decoruri *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello și *Orașul nostru* de Wilder și a montat cu măști *Macbeth*. Acest spectacol, după cum se știe, s-a bucurat de o largă discuție în presă. Decorurile expresioniste ale montărilor lui Karlheinz Martin (Aristofan, Strindberg etc.) sau jocul în perdele și cu practicabile al turneelor Moissi, Aslan, Grammatica etc. — au familiarizat și ele publicul nostru cu diferite formule scenografice.

Chiar dacă unele metode și formule au fost discutabile, iar altele vădit neîndicate, publicul nostru dintre cele două războaie mondiale a putut cunoaște totuși multe din frământările regizorale și scenografice, care sînt legate de numele pictorilor scenografi Leon Bakst și Alexandre



Schiță de decor de M. Marosin pentru „Răzvan și Vidra”

Benois, de spectacolele baletelor rusești, care de pe la 1912 au revoluționat viziunea plastică a occidentului, de căutărilor și realizările lui Stanislavski, Vahtangov, Tairov, Meyerhold, Craig, Reinhardt, Fehling, Jessner, Piscator, Norman Bel, Geddes etc. Decorurile și montările baletelor suedeze sau acelea făcute pentru alte formații de balet de către Picasso, Derain, Bonnard, Léger, Jean Hugo, Jean Lurçat, Pedro Pruna, De Chirico, Larionov, Christian Berard, Natalia Gonciarova, Fujita au însemnat o netăgăduită înflorire a viziunii plastice de pe scenă.

Desigur, baletul cere un altfel de decor decît teatrul de dramă și comedie, unde culoarea și fantezia au adeseori mai mică importanță. Baletul pretinde un fel de decoruri pentru coreografiile romantice, un altul pentru cele expresioniste și unul cu totul altul pentru cele realiste.

Este drept că uneori abuzul de culoare distrage atenția spectatorului de la sensurile mai profunde ale textului sau schimbă atmosfera piesei, dar continuăm a crede — dat fiind adevărul că orice spectacol implică și o viziune plastică sau picturală — că s-a greșit mai mult cînd s-a nesocotit sau chiar izgonit culoa-

rea de pe scenă decît atunci cînd culoarea a fost folosită din plin. Montările în care primează arhitectonica, nevalorificată de culoare, se păstrează mai puțin în amintirea spectatorului decît acelea care umplu întregul spațiu scenic de culoare și lumină, firește adecvate atmosferei și sensului din text.

Interesant din acest punct de vedere este experimentul făcut de W. Siegfried cu cele două montări ale comediei lui Shakespeare *Cum vă place* (Teatrul Municipal), prima mai picturală și mai plină de fantezie, a doua pusă mai mult pe arhitectură și grafism. Nu putem uita atît de picturala pădure din prima montare, cu tonalitățile de-un blind verde-gălbui, potrivită atît pentru îndrăgostiții ce se refugiau acolo, cît și pentru melancolicul Jack, prefigurarea unui viitor Hamlet. Montarea a doua, mai arhitecturală, dădea acestei comedii atît de plină de imaginație și fantezie, un aer de piesă istorică, pe care nu-l are, în timp ce viziunea picturală a primei montări era mult mai potrivită cu cadrul și substanța textului. De asemenea, nu uităm felul cum a fost pus în scenă, în primii ani după 23 August, *Visul unei nopți de vară* (regia Ion Șahighian, decoruri și costume

Mircea Marosin și Valentina Bardu). Folosind cele trei planuri de realități ale textului shakespeareian, poporul (cu tipurile acelea atit de caracteristice de meseriași și muncitori); nobilimea ateniană și personajele mitologice — montarea a diferențiat plastic aceste serii de personaje, îmbrăcînd pe meseriași în vestmînte realiste, dar și acestea văzute foarte plastic, iar pe nobili înfățișîndu-i ca niște statui (actorii erau îmbrăcați în maiouri albe, ce cuprîneau pînă și miinile, și drapați cu mantii de catifea), în timp ce personajele mitologice păreau a cobori din basme. (Ne-a rămas în mînte pînă astăzi mantia imbinată din frunze a lui Oberon, în care se intrupa astfel duhul pădurii sau acel așa-zis „păduroi” din basmele noastre. Aici, autoarea costumelor s-a folosit de ideea lui Bakst, care în *Spectrul Rozei* a creat pentru eroul visat de bătrîna care își recheamă tîneretea, un costum din mari foi de trandafir, diferit colorate.)

Unele spectacole (mai ales acelea inspirate din viața țărănească sau din basmele noastre populare) arătau însă că pictorii noștri scenografi par a nu ști de existența unui Luchian, Petrașcu, Pallady, Brîncuși, Paciurea și a întregii noastre arte plastice moderne, una dintre cele mai înzestrate în privința coloritului, a celui colorit care s-a ridicat la neîntrecute și vii armonii, ajungînd uneori și în sculptură la un decorativism în sensul imaginației populare. Coloritul frescelor de la Voroneț și al altor monumente a rămas — cu foarte rare excepții — o taină pentru scenografii care îndrăzneau totuși să monteze piese cu personaje din epoca lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș. Aceste observații, care se aplică trecutului, sînt în parte încă valabile. Documentația este încă insuficientă, în cele mai multe cazuri. Chiar pentru piesele din viața țărănească de azi, cu marile ei prefaceri, ce inspiratoare ar fi o vizită la Muzeul N. Minovici, unde interioarele sînt orînduite ca niște locuri pentru oameni vii, nemai-vorbînd cit de sugestivă este atmosfera gotică tîrzie și de Renaștere în cealaltă clădire, construită în stil Tudor și mobilată cu minunate obiecte de stil de către D. Minovici. Documentarea, atit de necesară celor care realizează un spectacol, și căreia știm cită atenție îi dădeau un Stanislavski și colaboratorii săi, o avem uneori foarte la îndemînă și totuși nu o folosim.

Și fiindcă sîntem pe calea amintirilor legate de ceea ce se face și ceea ce nu se face în scenografia noastră, să menționăm cîteva realizări semnificative, pe

care s-a trecut cu vederea, deși ar fi meritat o largă prețuire. Montînd piesa *Mitrea Cocor*, W. Siegfried a folosit neșpus de just și inspirator unele elemente din arta noastră populară și cultă. Astfel, cîmpul vast și gloduros — de unde pornește eroul lui Mihail Sadoveanu — cu copaci răsfrîșiți în pustietatea aceea cenușiu-gălbuie, creînd o atmosferă de apăsare și tristețe, era o reinterpretare a peisagisticii lui Ion Andreescu, maestrul care a descris cu atita vigoare și adevăr mizeria și tristețea vieții de la țară, în epoca de împilare, epocă pe care a apucat-o în adolescența sa și bietul Mitrea Cocor. Această imbinare a viziunii literare sadoveniste cu viziunea plastică a lui Ion Andreescu a servit de minune sensul spectacolului. Iar cortina specială, făcută pentru același spectacol, cu elemente decorative caracteristice artei populare (conținerea anumite desene florale și geometrice, ce evocau într-un mod netăgăduit viziunea coloanelor fără sfîrșit ale lui Brîncuși), a pregătît vizual spectatorii pentru atmosfera în care s-a desfășurat acțiunea.

O valorificare a arhitecturii noastre, a stilului moldovenesc, imbinare de bizantin și gotic, a întreprins-o în condiții optime, accentuînd elementele cu adevărat decorative, Mircea Marosin în *Răzvan și Vidra* (regia Ionel Olteanu). Mai ales, sala palatului domnesc din ultimul act, cu jocul acela de coloane, uși, ferestre și scări, inspirat de Cetățuia Iașilor, a redat monumentalitatea și armoniile vechii arhitecturi. În *Apus de soare* (regia: Marietta Sadova; decoruri și costume: M. Marosin), datorită poate și scenei prea mici, exteriorul din primul act nu a mai avut monumentalitatea cuvenită, chiar dacă prin costume, prin gruparea personajelor și mișcarea lor s-a dobîndit un real progres în viziunea plastică a spectacolelor noastre. Credem că în montarea piesei *Despot-Vodă*, am văzut în schimb un interior cu o ușă gotică (canaturi de lemn și trei cercuri sau triloburi inserise în partea superioară a ogivei), care, lipsită de alte elemente ajutătoare, nu avea nimic sugestiv, pînînd o ușă din sălile gării Iași, construită, după cum se știe, în stil gotic. Dacă ușile gotice, atit de caracteristice stilului moldovenesc, Marosin le valorifică în genere atit de just, iată un caz cînd un detaliu arhitectonic, lipsit de atmosfera specifică, nu-și atinge scopul.

De altfel, imbinarea dintre elementele arhitectonice și cele picturale este foarte anevoioasă pe scenă, unde se cere o anumită decorativitate, cu proporții și armonii specifice. Uneori, costumele nu sînt legate plastic cu arhitectura și mobilierul

(la *Apus de soare*, fundalul roșu al sălii tronului făcea să se piardă coloritul unora dintre costume, tot roșii; de asemenea ineseși îmbinările costumelor, purtate de personajele diferit grupate, nu erau totdeauna armonizate) și pictorul scenograf nu se gîndește îndeajuns la faptul că actorii, mișcîndu-se și grupîndu-se în mod variat, schimbă valorile coloristice ale costumelor ce trebuie să fie mereu valabile în spațiul scenic. De aceea, costumele se cuvine a fi concepute în funcție de toate decorurile și cu toate mișcările și grupările actorilor. Decorativitatea scenică își are regulile ei, ca și pictura monumentală, căci realismul scenic cere alegere, accentuare, renunțare la unele detalii mișgaloase și neexpresive în cadrul scenei, adică stilizare, termen adesea neînțeles și asupra căruia va trebui să se discute mai temeinic.

Ne vin în minte și alte spectacole a căror scenografie ar trebui adusă în discuție. Nu uităm că și M. H. Maxy a trecut prin acest domeniu al scenografiei (*Cîntărețul tristeții sale* de Dimov), iar Perahim chiar în mod mai stăruitor (*Tînăra Gardă* de Fadeev, *Ris și lacrimi* de S. Mihalkov, cu elemente de commedia dell'arte și *Ich leb*, unde arborii aceia desfrunziți, aproape golași, sugerau atmosfera apăsătoare și nimicitoare a fascismului, combătut de eroii piesei). Regre-

tăm că directorii de teatre și regizorii dintre cele două războaie mondiale nu s-au gîndit să ceară unui Petrașcu, Pallydy sau Tonitza să facă decorurile la vreo piesă adecvată, toți acești trei maeștri ai picturii romînești avînd virtuți decorative care ar fi fost prielnice decorului teatral și costumului. Regretăm că nici astăzi nu se face apel, măcar din cînd în cînd, la pictorii de seamă (Ciucurencu, Baba, H. Catargi, Perahim, Labîn, St. Constantinescu, I. Mirea etc.), spre a îmbogăți viziunea scenografică, deși știm că lucrul nu este ușor, scenografia cerînd mai mult decît niște strălucite schițe. Sîntem plînj de încredere în posibilitățile decorative ale unor absolvenți ai institutelor noastre de artă (dar, aparent curios, nu totdeauna în ale aceluia care au urmat acolo scenografia, ci în ale unor elevi ai lui Ciucurencu, ca Cîlievici și Nicodim, sau în ale lui Lazăr Iacob, care, în compozițiile-studii prezentate la recenta expoziție a absolvenților, au dovedit cu prisosință simțămîntul spațiului, legătura între planurile diferit colorate, precum și ritmicitatea decorativă necesară viziunii scenice). Despre toate acestea s-ar putea spune multe, precum și despre activitatea mai mult sau mai puțin creatoare a unor artiști mai vechi și mai noi. Scenografia unor artiști ca Traian Cornescu (recenta montare a piesei *Vlaicu Vodă*); Șt. Nozris

Scenă din „Vlaicu Vodă” actul II (decor de Traian Cornescu)



(remarcabil în montarea unor piese de O'Neill, ca și a piesei *Pentru cei de pe mare* de Lavreniev, fiind adesea însă mai mult arhitect decît pictor); Th. Kiriacoff-Suruceanu (*O noapte furtunoasă*, reprezentată la Opera de Stat, spectacolele de la Iași realizate în colaborare cu Ion Sava); A. Brătășanu (care a avut o reușită la spectacolul cu *Cei din Dangaard*, spre deosebire de spectacolul cu piesa *Matei Millo*); M. Rubingher (*Hoții de Schiller*); Lăviu Ciulei (*Toți fiii mei* de Arthur Miller); Marga Ene (*Frumoasa adormită* de San Secondo); Lebas (*Trenul blindat* de Vs. Ivanov), ca și costumele pentru numeroase piese, făcute de Cella Voinescu, și debutul, în același domeniu, al Lidiei Pincus (costumele la

Cei trei mușchetari) ar merita să fie amplu discutate, împreună cu realizările scenografice ale celor trei artiști, aflați actualmente în cea mai intensă creativitate: W. Siegfried, Mircea Marosin și Toni Gheorghiu (autorul scenografiei la opera *Ion Vodă cel Cumplit*, unde a valorificat elemente din decorativitatea monumentelor bucovinene, precum și al scenografiei la *Vrăjitoarele din Salem*, unde, în actul anchetei judiciare, a găsit interesante soluții arhitectonice).

Inițiativa revistei „Teatrul” de a se comenta cu regularitate scenografia spectacolelor noastre răspunde unei vechi și din ce în ce mai accentuate cerințe.

Petru COMARNESCU

clar...

INVITAȚIE LA SOBRIETATE. — Dar nu putem fi de acord cu stereotipizarea plecărilor la luptă cu nelipsitele marșuri războinice, după cum credem că dramatismul interior așa de pregnant reliefat în scenele de la închisoare, a fost importunat de acordurile muzicale care se auzeau din depărtare. Un plus de discreție nu ar -dăuna.

(Cronică nesemnată la Horia — *Teatrul Național, Iași*. „Flacăra Iașului”, nr. 3141.)

ANALIZA PERSONAJELOR. — Evoluția lui Mircea Aldea poartă puternic amprenta mediului și a împrejurărilor de viață pe care nu a fost în stare să le stăpînească, dar de care s-a lăsat stăpînit, capabil doar de revolte platonice, urmate de searbede și comode compromisuri.

(I. Friduș, în *cronica la Gaștele — Teatrul de Stat, Birlad*. „Flacăra Iașului” nr. 3165.)

...obscur

FINĂ EXPLOATARE... LA SINGE!? — Piesa este o satiră și o satiră specific franceză. Spune acest lucru ceva?

— Da, această piesă nu trebuie jucată la comedie, nu este îngăduit să se lucreze

pe replică și să se recurgă la poante ieftine. Trebuie jucată — întrebuințez o expresie profesională — la singe, un joc de fină exploatare a situațiilor date și de demascare a situației generale politice din Franța de azi, pe care Sartre ne-o prezintă pe neocolite, direct.

(Interviu cu Constantin Anaton, despre Nekrasov — *Teatrul Național Cluj*. „Făclia”, nr. 3116.)

PRETEXT ORIGINAL DE... CRONICĂ. — Poate că totul pornește de la ideea inspirată și puțin ciudată pe care este construită piesa — căci, în genere, toate lucrările dramatice ale lui Sebastian au ca punct de plecare o idee, un pretext original.

(Magdalena Focșa, în *cronica la Steaua fără nume — Teatrul Național „I. L. Caragiale”*. „Informația Bucureștiiului”, nr. 1002.)

TREIMEA SINGURULUI CONDEI. — Prinț-o fericită întâmplare, el (Sartre) reunește — într-un singur condei — un gânditor frămîntat, un critic tăios și un literat de gust.

(I. Ulmaru, în *avancronica la Nekrasov — Teatrul Național Cluj*. „Făclia”, nr. 3116.)

Rectificare. Programul la Vlaicu Vodă, din care am extras un pasaj în numărul 6/1956 al revistei noastre, aparține Teatrului Național din Craiova și nu Teatrului Armatei din București, cum din eroare s-a indicat.