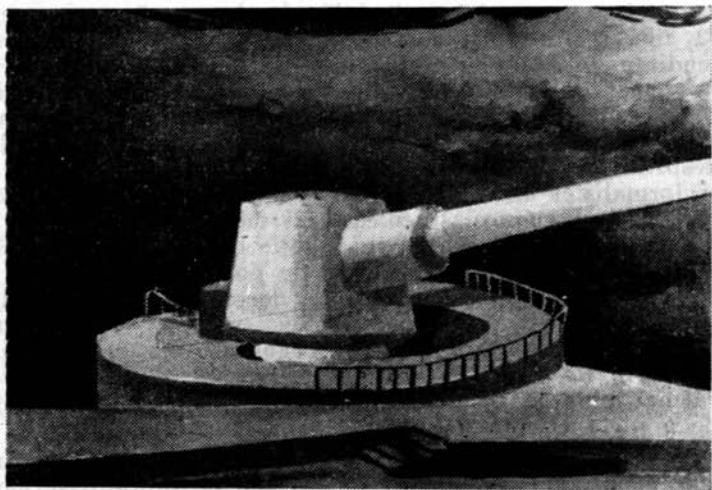


Schiță de decor de J. Pe-  
rahim pentru „Tragedia opti-  
mistă” (Teatrul Național din  
Craiova)



Mihnea Gheorghiu

## MESAJUL DRAMATIC ÎN ARTA SCENOGRAFICĂ

Dictonul lui Horațiu : „Precum pictura, poezia...” — al cărui sens înfrățește cele două arte — recomandă de fapt artiștilor ca, atât în poemele, cât și în pânzele lor, fiecare aspect al realității să fie judecat și tratat după genul și specificul lui, după *adevărul* pe care-l reprezintă fiecare.

Înfățișarea scenică a adevărului cuprins în poezia dramatică solicită „artelor-surori” (arhitectura, pictura, artele ornamentale, muzica, dansul și cinematograful) o expresie specială atunci când îi vin în ajutor, și anume expresia teatrală.

Scenografie înseamnă — logic și etimologic — arta de a împodobi teatrul. Această noțiune de „ornamentare” se traduce azi în sensul de a crea cadrul plastic activ, de a *situa plastic* acțiunea piesei de teatru, contribuind efectiv la realizarea *unității scenice* între actor și spațiul înconjurător. Componentă de seamă a spectacolului teatral, scenografia realistă e deci obligată să participe, prin specificul artelor plastice și cu ajutorul luminilor scenei, la valorificarea optimă a textului dramatic transmis prin glasul, chipul și mișcarea actorilor.

Spectacolele Festivalului teatrelor dramatice din anul acesta au scos în evidență progrese realizate de teatrele din țara noastră și în ce privește scenografia. Ele au demonstrat că funcția decorului și a sistemului de lumini scenice este de o covârșitoare importanță în arta spectacolului teatral.

În remarcabila confruntare de forțe artistice la care am asistat, spectatorii au făcut câteva semnificative constatări.

Prima și cea mai însemnată ni se pare a fi aceea că, în teatrul nostru de azi, teatrul realismului socialist, nu există borse limitative în calea talentelor ; că, în spațiul uriaș al artei revoluționare, se asigură, conform principiului leninist, *cîmpul cel mai larg, inițiativei personale, înclinațiilor individuale ; cîmp liber gîndirii și fanteziei, formei și conținutului.*

După modul în care regizorii și scenograful au înțeles să găsească forma plastică cea mai potrivită să exprime *adevărul* conținut în textele dramatice repre-

zentate, să transmită „mesajul” piesei, amvăzut pe scenă, perindindu-se, timp de 12 zile, realizări (și eșecuri) scenografice aparținând celor mai variate stiluri și tendințe, în hotarele realismului (și dincolo de ele).

În consecință, am admirat montările care au găsit tonul just al exprimării plastice, dar n-am avut ce admira la cele care au evoluat între exactitatea materială neinspirată și vagul forme neisprăvite, în numele unor concepții perimate despre decor și funcțiunea lui. Din fericire, aceste din urmă tendințe (naturaliste și formaliste) au apărut sporadic și întâmplător; dovadă faptul că, la același teatru, deci cu același colectiv și cu aceleași mijloace artistice, multe spectacole s-au diferențiat, calitativ, în funcție de optica regizorală a semnatarului lor.

Ni s-au arătat o mulțime de posibilități de decor, aproape toate: decor succesiv, decor unic, decor simultan, decor închis și decor liber, fix și la turnantă, cu practicabile, sau la nivelul scenei, proiectat, sau compus cu perdele neutre sau pictate. Și, semn bun pentru scenografia noastră (pictori, sau arhitecți, sau numai regizori), în orice fel de decor, lumina a reprezentat un component principal, rafinat pînă la încercarea (meizbutită uneori numai din pricina sărăciei tehnice) de a picta cu lumini.

Unitatea dintre pictură și poezia dramatică s-a arătat posibilă cu concursul acestui prețios component (opera mașinistului-artist care comandă selectorul de tente), prin care spectacolul de teatru al zilelor noastre ne-a deprins să valorifice replica actorului, sau momentul scenic, distingîndu-l pe cel ce trebuie văzut *sub luce* (în baia de lumină), de cel ce *amat obscurum* (preferă lumina voalată). Și este locul să denunțăm cu energie manierismul obscurantist al unor regizori, care cu „viziunea” lor ajung pînă la înfrîngerea condiției elementare a spectacolului teatral: vizibilitatea scenică.

A doua constatare importantă, pe care a putut-o face spectatorul fidel al Festivalului, este aceea că cei mai mulți dintre scenografiile noastre au depus eforturi salutare, în ultima vreme, pentru ca, în locul unor decoruri simpliste sau pretențioase și costisitoare (al căror cost îndeobște este invers proporțional cu harul artistic al creatorilor lor), să creeze decoruri sugestive, astfel chibzuite ca să servească ideii spectacolului, în mod firesc, cedînd și valorificînd întreg spațiul vizual al scenei, în avantajul replicii actorului. Tratarea *teatrală* a decorului (arhitectural, pictural, cinegrafic etc.) l-a ajutat pe spectator să urmărească trecerea de la exactitatea mecanicistă la adevărul artistic, și să învețe că *a fi realist* nu-i totuna cu a fi un pasiv prizonier al realității.

\*\*\*

Principalele tendințe manifestate în scenografia Festivalului s-au potrivit cu concepția regizorală a spectacolelor respective, ceea ce a contribuit la impresia robustă de omogenitate, de unitate de stil, ce ne-au lăsat-o montările cele mai izbutite. O asemenea unitate, în varietatea de stiluri pe care ne-a fost dat s-o remarcăm, au dovedit-o spectacolele răsplătite cu unanima prețuire a juriului central, și anume *Baia* și *Tragedia optimistă*, ale căror decoruri au demonstrat încă o dată, prin măiestria lui Perahim, nivelul superior al artei scenografiilor noastre fruntași.

Rubricile de specialitate ale presei și publicațiilor de cultură au subliniat, la vreme, aceste succese, reeditate în cadrul festiv. E totuși necesar să reamintim în ce constă măiestria autorului celor două producții premiate. De acord cu regizorii Horea Popescu (*Baia*, la Teatrul Muncitoresc C.F.R.) și Vlad Mugur (*Tragedia optimistă*, la Teatrul Național din Craiova), Perahim a optat pentru crearea unei stări de receptivitate maximă a spectatorului, menținîndu-i conștiința că se află la teatru, unde o echipă de profesioniști îi argumentează niște idei prin mijlocirea artei lor. În cazul comediei lui Maiakovski, Perahim a căutat să evidențieze textul dramatic, limpede și convingător, al satirei, printr-un decor suplu, aerian, extrem de aplicat ritmului vijelios, agitaric, al interpretării. Ideea unei construcții *unice*, o schelă metalică pe turnantă, cu uz multiplu, s-a tradus perfect în: lărgirea spațiului de joc, mobilitatea permanentă a perspectivei și impresia de suplețe și elansare, de „edificiu mareț în construcție”. Introducerea turnului metalic completează cu succes formula lui Perahim, care cu sprijinul turnantei a căpătat nu numai o valoare funcțională, dar și una simbolică. În această desăvîrșită rezolvare agitarică și plastică a scenografiei spectacolului, ivirea personajelor în costume

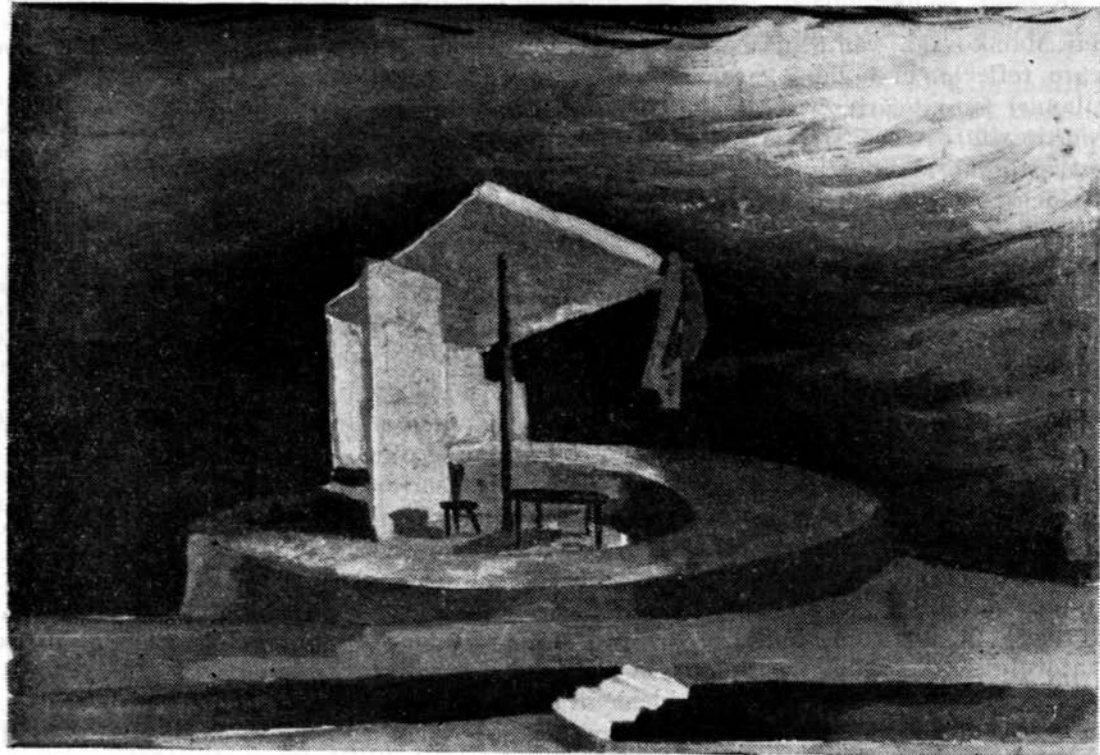
convenționale de epocă corespunde într-un totuși caracterului publicistic al satirei lui Maiakovski. vădit în teoria poetului revoluției, că „teatrul nu este o oglindă care reflectă, ci o lupă care mărește“. Folosind cu talent mișcarea pe mai multe planuri (etaj, scări), în bătaia unei lumini bine dirijate, și organizarea legăturii de simțire între scenă și sală, prin ridicarea la maximum a tensiunii jocului actorilor (regretabilă, absența unei figurații complexe, stabile, în teatrele noastre!), regizorul a făcut corp comun cu scenograful, într-o montare de mare originalitate, din care cităm, ca un exemplu antologic, realizarea „cozii“ de la biroul lui Teribilov (printr-o mișcare pe turnantă, „la vedere“, centrind totuși atenția spectatorilor pe lungul șir, pestriț, al petiționarilor, în timp ce mașiniștii schimbă, nestingheriți, decorul pentru tabloul următor).

Reflectând o altă viziune regizorală, bazată, la rându-i, pe cerințele de expresie dramatică ale unei alte formule artistice despre teatrul agitatoric, scenografia spectacolului craiovean cu poemul dramatic *Tragedia optimistă* a operat mai cu osebire pe ideea de poem plastic, însoțind liniile pure și monumentale ale celui rostit și jucat de actori. Formula de „sinteză metaforică“ (termen cu aspect prețios, dar în fond serios) aplicată, cu vădite șanse, de regizor și colectivul teatrului, a fost transpusă și în decor, de Perahim, printr-o linie progresivă, ascendentă, în dozarea soluției sale scenotehnice. Această soluție a constat în construirea unei rampe circulare fixe, tot pe turnantă, care prin mișcare (la mână, vai!) capătă o direcție elicoidală, de înălțare. Printr-o simplă răsucire, unghiul de vedere al spectatorului se schimbă treptat, de la un tablou la altul, dezvăluindu-i (cu ajutorul perspectivelor luminii scenice) elemente noi, puține, dar caracteristice (o turelă, o rețea de sîrmă ghimpată, pereții unei cabine, un catarg), pînă la final, cînd manevra „la vedere“ a serpentinei plastice încremenește pe momentul cel mai înalt și de maximă amploare tragică, al morții *optimiste* a Femeii-comisar. De la efortul de abstracție, existent în elaborarea oricărei metafore, și pînă la acela de generalizare și aprofundare, ce definește în arta poetică reușita metaforei — cu cît mai simplă, cu atît mai sugestivă —, Perahim a trecut pe nesimțite, ca un meșter priceput, și a izbutit să cuprindă, în elanul lui circular, simplu, ca drumul acelor unui ceasornic, *triumful ideii comuniste*. Și e bine că și tînărul „maestru de lumini“ al Teatrului Național din Craiova (Vadim Levinski) a „pictat“, în tonuri acuzate, de clar și obscur (cu delicate tente de tranziție), opera scenografului, conformîndu-se specificului picturii și graficii lui Perahim.

\*\*\*

La Festival s-au prezentat și alte spectacole cu decor pe turnantă, în care concepția „modernă“ despre foloasele scenotehnicii nu s-au prea nimerit cu caracterul piesei, iar recurgerea regizorului la „decorul dinamic“, într-un stil compozit, s-a transformat în abuz și s-a soldat cu un eșec. Folosirea abuzivă a turnantei, la o construcție de decor greoaie, imensă și inutilă, ca în *Arcul de triumf* (în montarea aceluiași regizor care a realizat în același teatru succesul cu *Tragedia optimistă*), face parte dintr-o tendință reprobabilă de „originalitate“, asupra căreia mobilierul, recuzita și arcul final de triumf (provincial, din becuri electrice ca-n reclamele comerciale) au venit să pună o pecete (naturalistă) de sărăcie tristă a inspirației, profund dăunătoare talentului actorilor.

Tot un abuz de mecanism stă și la baza erorilor de scenografie din spectacolul gălățenilor cu *Mireasa descultă*. Rotirea practicabilului mobil unic a contribuit la tocarea în bucățele a piesei lui Hajdú Zoltán și Sütö András, în numele unui decupaj cine-teatral al acțiunii, pe care textul original îl respinge. Spre deosebire de gratuitatea „inovatoare“ a craiovenilor, *Mireasa descultă* (a lui V. Moiescu și Ad. Wilke) are avantajul de a fi plecat de la o concepție vrednică de luat în



Schiță de decor de J. Perahim pentru „Tragedia optimistă” (Teatrul Național din Craiova)

seamă, aceea a teatrului agitatoric, ajutat de dinamismul cinematografic al imaginii, iar dacă decorul ar fi fost folosit cu mai multă cumpătare, și-ar fi evidențiat mai bine foloasele unei construcții, de altminteri ingenioase și sugestive.

Nereușita, în ansamblu, a spectacolului constă în aceea că pictorul-scenograf, egal responsabil cu regia, nu a găsit modalitatea de a ieși din laconismul expresiei scenice, de a o dezabstractiza.

Tot în sfera abstractului intră și o parte din concepția despre picturalitatea spectacolului, aplicată de M. Marosin la *Fintina Blanduziei*. Artă alăturării unor obiecte răzlețe (precum statuia răsturnată de lângă celebra fântină) și a unor pete de culoare (traduse în materiale textile transparente, lucioase sau catifelate), lipsite de contingențe directe cu sensul evocării, cu funcția scenică a cadrului plastic, este numai o artă în ghilimele, balast ornamental de care decorul se resimte, devenind satisfăcut de sine însuși, rece și absent în „frumusețea” lui, deci neteatral.

Cum pictorul Marosin a dat, în repetate rînduri, măsura talentului său, de remarcabil scenograf, sensibil la nevoile de stilizare plastică a unor spectacole dramatice deosebit de dificile, e posibil ca în această impresie a noastră, de inexactitate, să intervină și faptul că decorurile sale au fost înghesuite pe o scenă de dimensiuni prea mici față de aceea pentru care fuseseră gîndite și făcute. Costumele sînt, în schimb, deosebit de adecvate poeziei evocatoare a romanticului Alexandri și n-au nevoie de explicații teoretice ca să placă. Și să fie *realiste* pe scenă, chiar dacă vreun erudit istoric al costumului roman le-ar combate, pe detaliu,



Schiță de decor de P. Bortnovski pentru „Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul” (Teatrul Municipal)

autenticitatea în vreme. Iar fiindcă sîntem la specificul creației acestui artist, credem a înțelege că el constă într-o încercare originală de a împăca contradicțiile dintre scena spațială și cea picturală, dintre decorul construit (care urmărește lărgirea „arenei” de joc) și cel pictat (coloristic și grafic), prin folosirea din abundență a materiei colorate, transparente, fluide (de matura voalului), sub o lumină subtilă. Stilul său se potrivește numai unui anumit gen de piese (*A douăsprezecea noapte*, de pildă) și a dat interesante rezultate în sintetizarea și stilizarea teatrală a unor motive de artă populară.

O „încercare” de a căuta o exprimare figurativă, de a psihologiza metaforic, prin sinteză și stilizare scenografică, a făcut și autorul spectacolului *Furtuna*, eșuînd însă total. Jocul acela de negru și alb, de întuneric și lumină, de scări și arcade, de tăceri și sunete cu tîlc, într-un spectacol *fără pauze*, a realizat doar o simbolistică vulgară, transpusă neîndemînic într-o montare fără noimă, profund formalistă, care a enervat publicul.

Urmărind, dimpotrivă, a servi țelul ideologic, Dan Nasta a pus *Anii negri* la Iași într-un cadru plastic sintetic, deosebit de sugestiv. El a construit un mare cadru fix pe trei laturi înalte, verticale, lăsînd în mijloc, pe latura liberă, deschisă spre public, spațiul arenei de joc, sub forma unei estrade pătrate, tapisată în roșu. Cadrul fix, la înălțime, ca un balcon în care sta completul de judecată, era izolat de restul scenei prin o „cortină” de întuneric cam inoperantă, atunci cînd jos, pe estradă, se juca piesa lui Baranga și Moraru, cu micile întreruperi dictate de regie. Ideea de a transforma piesa dată, într-un „proces istoric”, de a colabora deci

structural cu textul, n-a fost integral slujită de concepția scenografică a regizorului, pentru că în fixitatea cadrului ales, n-au încăput, logic, o serie de tablouri (din munca conspirativă, de pildă), iar regizorul-scenograf n-a găsit soluția de a le izola, altfel decât prin manevrări facile de recuzită, și acelea tardive. Intensitatea dramatică a spectacolului a avut de suferit. Inventiv (admirabilă, de exemplu, ideea de a „completa“ prin proiecții, pe fundalul-ecran, ceea ce textul oferea în *epic!*), Dan Nasta, ca scenograf, trebuie să se hotărască a ieși din vrafal său de „ciorne“ ingenioase și a păși, înarmat cu un matur spirit de selecție, spre soluțiile cele mai simple, mai *realiste*, pe care i le oferă inteligența și talentul lui incontestabil. Pentru că numai ca „ciornă“ de decor poate fi acceptat acela al tipografiei ilegale, cu o stivă de lemne în față (panou pictat) și o draperie funerară (grotescă și autentică) în fund; și tot astfel interiorul, eteroclit și inexpresiv, din casa lui Buznea. Proasta funcționare a luminilor intră în altă categorie.

Da, teoretic, și „în mare“, autorul spectacolului cu *Anii negri* are dreptate; forma teatrală propusă de el este foarte posibilă. Numai că, în mod practic, și „în detaliu“... mai va.

Exemple de scenografie ingenioasă și expresivă n-au lipsit la Festival. Dintre creatorii mai des pomeniți în fișele juriului, s-a distins arh. Paul Bortnovski, autorul aceluși remarcabil interior al biroului lui Bucșan din *Ultima oră*, dată de Teatrul din Tg. Mureș, și al scenografiei de înaltă calificare, care a valorificat spectacolul Teatrului Municipal cu „filmul scenic“ *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul*. Decor simultan, pentru o montare teatrală complexă, bine gândit și judicios organizat ca spațiu scenic (mult degajat), opera lui Bortnovski i-a pus totuși la grea încercare pe mașiniștii teatrului și restul aparatajului tehnic, inclusiv echipa tabloului de ecleraj.

În schimb, scenografia *Mielului turbat* de la Teatrul Maghiar din Satu Mare, semnată de Sztarmáry Ágnes, a dat un model de decor teatral simplu și sugestiv la maximum, fără cerințe tehnice exagerate, deci „ieftin“ și totuși model și de valorificare a textului, prin îmbinarea unei viziuni regizorale excelente, cu o interpretare comică excepțional de omogenă, într-un cadru plastic nespuse de util spectacolului satiric. Iscăbind însă la același teatru și *Jurnalul Annei Frank*, tînăra scenografă nu a reușit să rezolve cu cele mai fericite mijloace problema organizării complexe a spațiului scenic pe care o comporta această montare, îndeajuns de experimentată la noi în țară și peste hotare. Aglomerarea tragică și dezordinea aparentă din refugiul olandez trebuiau altfel echilibrate plastic: artistul a fost prea timid și s-a pierdut în detalii nesemnificative.

\*\*\*

La antipodul oricărei dorințe de înnoire a cadrului plastic al spectacolelor se situează decorul cu tendințe naturaliste. Astfel, dacă în multe cazuri ne-a fost dat să asistăm la spectacole ce denotau o concepție încă necoaptă asupra artei decorului teatral, n-au lipsit nici acelea pe care spiritul nostru să le respingă, ca... răskoapte.

Amestec inexpresiv de poncifuri și false inovații, *Noaptea tăcerii*, „opera“ lui Gh. Matei, de la Birlad, s-a orientat pe un asemenea naturalism antiartistice, greoi peste măsură și plicticos la culme. (E curios cum, la același teatru, *Ecaterina Teodoroiu*, a dat, cu același scenograf, un spectacol curat și alert!) Aceleași observații la *Nemaipomenita furtună*, pusă la Bacău, în decorurile lui St. Georgescu, pe care incapacitatea de a alege, la o răscruce de stiluri, l-a situat pe o poziție de pasivă contemplație față de conținutul textului dramatic, de descriptivism fotografic neînsuflețit. Mărturisim că ne-a fost greu să legăm de vreo concepție scenografică cunoscută, acoperișul casei de birne „stilizat“ și lumînările autentice de pe colacii apetisanți, îngrămădiți pe laviță, ca să nu mai vorbim de niște elementare greșeli de plantare a decorului, reci diorame, care au încurcat mișcarea scenică și logica poetică a acțiunii. Actorii n-au de ce să-i fie recunoscători scenografului; precum nici noi, pînă la urmă, lor.

Tern și greoi, neinspirat și inexpressiv a fost și decorul lui M. Matcaboji la *Arborele genealogic*, jucat la Cluj. Scenograful a făcut o plantație meritorie; dar ce folos, dacă n-a reușit să intre în atmosfera autentică a piesei. Sarcina sa dramatică era de a evoca rafinată ambianță creată de bătrina boieroaică, ipocrită și egoistă, între zidurile de cetățuie ale conacului părintesc. Mai mult decât asta, autoarea piesei indică limpede că această ambianță de confort și huzur, în cadrul unui splendid peisaj, crea o atmosferă de intimitate caldă, prielnică „evadării”, iar lupta și izbînda tinerei soții, împotriva acestei seducții, nu sînt ușoare. Atenția creatoare a scenografului n-a reactionat salutar față de aceste indicații care dădeau unele soluții, în chiar stilul naturalismului desuet. Evident că, de data asta, încercarea de a „scăpa mai ieftin” a reușit doar să adeverească zicala că „scumpul mai mult păgubește”.

Un decor stagnant, fără putere de evocare, a creat M. Rubingher pentru *Schimbul de noapte*, fiindcă reconstituirea fidelă (a lagărului nazist) a redus potențialul dramatic al spectacolului, ca orice concretizare fără avînt. E drept că nici textul nu l-a slujit pe scenograf îndeajuns.

Cu un text superior (de același autor și la același teatru), Adina Reich a dat dovada, în *Generația din pustiu*, de stîngăcie diletantistică în îmbinarea diferitelor elemente ale decorului cu sensul piesei. În această dramă de interior (ca psihologie și cadru scenic) lipsește în primul rînd caracterizarea locului dramatic, care e înlocuită cu efecte cu totul întîmplătoare ca viziune plastică. Flancurile, plafonul suspendat și planurile (neutre) ale perdelelor nu erau potrivite, ca stil și plantație, cu elementele auxiliare (mobilă, recuzite). Schematizarea tabloului de la tribunal nu servește decât la crearea unei impresii confuze, de „teatru-n teatru”, neconformă cu intențiile autorului. Lipsa de apăsătoare locală, de culoare locală, vagul topografic al unor decoruri, nu este întotdeauna o vină a decoratorului. Numai atunci cînd unitatea stilistică i-a cerut-o. Pentru că sînt texte care necesită un decor de o mai exactă reproducere a realității exterioare (dar și atunci, întregul poate fi sugerat prin elemente caracteristice, indicii sigure și subtile pentru spectator), după cum altele permit o interpretare mai liberă, mai aptă pentru jocul fanteziei creatoare.

Piesă de un profil scenografic destul de precis, *Ultimul tren* nu s-a bucurat de o tratare teatrală adecvată, nici în versiunea romînă, nici în cea maghiară. În schimb, *Ultimul mesaj*, piesă de război, cu interioare și exterioare menite a îmbogăți cu accente de veritabil patos eroic partea figurativă a spectacolului, a găsit în scenografia lui Dan Nemțeanu, un cadru sigur și sensibil.

\*\*\*

În puținele păreri adunate mai sus, asupra Festivalului teatrelor dramatice din 12-24 octombrie 1958, au rămas, bineînțeles, o mulțime de lucruri nespuse, sau insuficient de clar enunțate, sau dovedite.

Printre cele lăsate înadins de-o parte, pentru un prilej viitor, sînt părerile formulate în legătură cu costumul de teatru, care intră (cu rare excepții) sub semnătura scenografului piesei. Apoi, problemele lumini de scenă, de enormă importanță. Și celelalte, adiacente: mobilierul, decorația de interior, recuzita, în care părerile se mai pot confrunta și înfrunta.

Am căutat, în sumarele notații reunite pînă aici, a găsi unele temeuri ale fraternizării dintre două din artele scenei. Cineva ne va putea reproșa că n-am menționat, măcar în treacăt, coregrafia (și noi ne grăbim a ne-o reproșa, mai întii, fiindcă iubim această alăturare în cadrul spectacolului teatral, ca în *Fintina Blanduziei*, atunci cînd îi șade bine); iar altcineva se va întreba cum rămîne cu perspectivele spectacolului „cine-teatral”, care a avut o mostră în *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* și în altele. Scenografia trebuie doar să-și spună cuvîntul în toate aceste înrudiri de sînge, sau alianțe... tactică ale artei teatrului.

E însă timp și e loc pentru toate (și pentru toți), în viitor. În aceste pagini, sau în altele.