

## Experiențele teatrului suedez

Am urmărit cu viu interes studiul lui Gustaf Hilleström asupra decorației teatrale în Suedia pe durata 1940—1955, publicat în revista „Le Théâtre dans le Monde” (vol. IV, nr. 2), scoasă de Institutul Internațional de Teatru, cu concursul organizației U.N.E.S.C.O. Și din cele scrise, și din numeroasele fotografii și schițe, ne-am putut da seama nu numai de anumite experiențe specifice scenei suedeze, dar — ceea ce este mai însemnat — de unele tendințe și probleme caracteristice în genere scenografiei occidentale actuale, aflată în căutări pozitive dar și în sterile rătăcirii și confuzii. Cum Suedia are o veche tradiție teatrală și a dat scenei și ecranului o seamă de dramaturgi, actori și regizori de frunte, care s-au impus în întreaga lume, această privire sinoptică pe o durată de 15 ani — cînd s-au întîlnit și s-au ciocnit atîtea formule și curente în regie și scenografie — nu poate decît să ne intereseze.

În studiul acesta se amintește că, după primul război mondial, scenele suedeze au folosit expresionismul, aclimatizînd acest curent pornit din Germania. Expresionismul și-a avut răsunetul în Suedia, pînă la cel de al doilea război mondial, datorită lui Isaac Grünewald, fost pictor de șevalet, și lui Knut Ström, actualmente regizor și decorat la Götteborg. Amîndoi însă au renunțat cu timpul la formula expresionistă, și din studiul amintit aflăm că Grünewald a evoluat către clasicism, chiar dacă a mai păstrat în decorație un colorit puternic și bogat. În decorurile mai noi pentru opera *Samson și Dalila*, Isaac Grünewald a folosit coloritul în sensul marelui pictor scenograf rus Leon Bakst. Grünewald a murit prematur, în 1946.

Din aceste informații, deducem că și în Suedia s-a constatat cu timpul că expresionismul nu putea constitui o formulă viabilă și general valabilă. După cum se știe,

expresionismul potența subiectivismul, exacerba stările sufletești ale personajelor, patimile și violențele, proiectînd în pictură și sculptură mai ales anumite sentimente primitive și ocolind realitatea obiectivă. Irraționalismul și misticismul rudimentar nu lipseau din perspectiva biologizantă a expresionismului. În scenografie, expresionismul folosea linii și culori care oglindeau asemenea stări subiective, precum și explozii de biologie primitivă, arătînd uneori modul cum vedeau lumea și mediul din preajmă respectivele personaje.

Și la noi, Karlheinz Martin a montat, prin 1924, o serie de piese de Strindberg, Dymov și Aristofan în decoruri expresioniste. În *Pelcanul* de Strindberg, unde eroina este o mamă denaturată, care își nimicește copiii, decorul sugera însăși atmosfera de descompunere a acestui mediu descris de Strindberg, el însuși un scriitor cu violențe expresioniste, în care biologicul este uneori proiectat cu o forță animală. În altă piesă, decorul sugera felul în care vedea lumea un bărbat distrus de alcoolism și profund dezaxat sufletește. În *Lysistrata* lui Aristofan, decorul era simplu (perdele și practicabile), dar prin luminația care urmărea anumite personaje și se concentra asupra unor momente mai violente ale acțiunii, și mai ales prin jocul actorilor, stilul expresionist se vădea la fel de arbitrar, deformînd armonia piesei și scoțînd la iveală actele mai stridente, gesturile mai primitive, sentimentele mai explozive.

Dacă de la expresionism au rămas unele experiențe interesante în materie de colorit și o accentuare mai puternică a vieții lăuntrice, acest curent nu s-a putut menține în totul, tocmai pentru că subiectiviza, primitiviza, deforma natura umană și realitatea obiectivă. Nu-i deci de mirare că, și în Suedia, Grünewald s-a îndreptat cu timpul spre clasicism, care respectă tocmai raportul dintre valorile interioare și cele exterioare și cuprinde într-o viziune echi-

librată, dar nu fără substanță, adevărul. Iar când Grünwald s-a lăsat inriurit, înainte de a muri, de stilul lui Bakst, care a adus scenei mai mult colorit și o viață mai plină, tocmai ca o reacție împotriva decorurilor și costumelor închistate într-un academism convențional și prăfuit, înțelegem nevoia decoratorului suedez de a încheia o realitate scenică mai obiectivă și mai bogată în semnificații, împlinind prin decorație ceea ce expresionismul sărăcea, deforma, violenta.

Dintre realizările scenei suedeze în anii 1940—1955, cele mai interesante ne par acelea ale regizorilor Alf Sjöberg și Olof Molander, care impun și viziunea plastică a diferitelor spectacole, sau, mai precis, știu ce colaboratori să-și aleagă pentru scenografia spectacolelor îndeplinite de ei. Oameni de mare cultură și înalte concepții, cei doi regizori pot face această alegere și chiar conduce pe scenografi, dar aceasta nu este totdeauna cu puțință când directorii de scenă nu au o cultură temeinică și nu sint familiarți cu artele plastice.

Alf Sjöberg se lasă călăuzit de cerințele textului, de atmosfera și caracteristicile ei, atunci când alege pe un scenograf sau altul, formulându-le anumite cerințe.

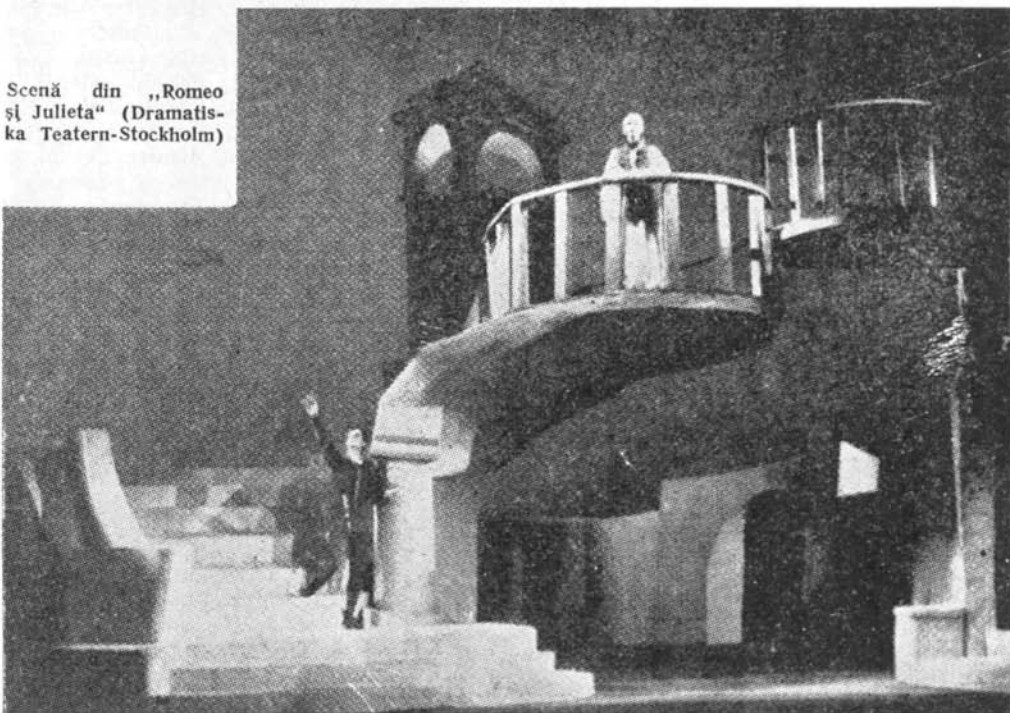
Pictorul scenograf Sven Erixson a colaborat cu regizorul Sjöberg la montarea unor lucrări atât de deosebite, ca *Richard al III-lea* și *Romeo și Julieta* de Shakespeare,

*Piatra filozofală* de dramaturgul suedez Pär Lagerkvist, precum și piese de Lorca, făcând totodată scenografia la opera *Carmen*.

Cum au fost montate piesele lui Shakespeare? Dată fiind schimbarea continuă a locurilor acțiunii, se pare că peste tot s-a adoptat un cadru fix, o construcție arhitectonică permanentă de-a lungul spectacolului, construcție care uneori dispare, acoperită de perdele, altele apar numai parțial, dar în genere se menține în fața spectatorilor. Așa s-a montat la Mossviet *Othello*, cu neîntrecutul Mordvinov, așa se montează și la noi de mulți ani piesele lui Shakespeare, așa s-a montat în Suedia *Richard al III-lea*. Problema variației diferitelor locuri de acțiune în teatrul elizabetan a fost rezolvată la spectacolul cu tragedia *Romeo și Julieta* într-un spirit mai arhitectural, mai constructivist, după cum reiese din fotografii. Aici, balconul nu mai păstrează caracterul italian, specific, ci pare mai curind de-un modern geometrism, lipsit de orice detaliu sugestiv și care, după părerea noastră, sărăcește atmosfera specifică. Aici, nu mai e vorba de stilizarea mai totdeauna necesară decorației teatrale, ci de abstractizare.

O colaborare rodnică au avut Alf Sjöberg și cu scenograful Stellan Mörner, autorul decorurilor și costumelor la piesele *Noaptea regilor* de Shakespeare, *Tartuffe*

Scenă din „Romeo și Julieta” (Dramatiska Teatern-Stockholm)





Decor de Georg Magnusson—Gunnar Gelbert la „Oedip Rege“ (Dramatiska Teatern—Stocholm)

de Molière și la unele piese de Giraudoux și Fry, ca și la piesele lui Strindberg, marele dramaturg suedez, mereu jucat și re-luat pe scenele patriei sale și din a cărui operă s-a reprezentat, în regia și scenografia celor doi oameni de teatru, *Enric al XVI-lea*. Comedia lui Shakespeare s-a jucat pe o platformă înconjurată de elemente decorative care sugerau atmosfera respectivă și erau îmbădate în iumnă. Construcția aerată a spectacolului pare a se fi armonizat de minune cu întrepătrunderea dintre realitate și ficțiune din această comedie. În *Apollo de Belas*, piesa lui Giraudoux, decorul a fost mai schematic, dar căpătând viață datorită uriașei efigii a zeului.

Este interesantă remarcă autorului că, atât în trecut cit și în prezent, nu pictorii decoratori profesioniști au adus în scenografie marile inovații și proiecte „revoluționare“, ci artiștii care nu erau exclusiv legați de activitatea teatrală — și această observație o socotim cu totul justă și la noi, unde în trecut teatrul se rezuma la câte un pictor decorator, care oricât ar fi fost de înzestrat era nevoit să ajungă la rutină, la banalitate și uneori chiar să copieze de-a dreptul machetele și schițele reproduse prin revistele străine sau cele văzute cu prilejul vreunei călătorii. Alf Sjöberg a ales pe cei trei mari artiști plas-

tici, Sven Erixson, Stellan Mörner și Eric Grate, tocmai pentru că aceștia nu erau îmbicsiți de rutină și conformism, iar rezultatul acestei colaborări a constituit o reală innoire în arta scenografiei suedeze.

Spre deosebire de Sjöberg, celălalt regizor de frunte, Olof Molander, colaborează mai curînd cu scenografii profesioniști decît cu artiștii dinafara vieții teatrale, el realizînd atmosfera integrală a spectacolului și dîndu-i viziunea plastică de ansamblu. Molander este un regizor cu o concepție și o viziune integrală a spectacolului și posedă temeinice cunoștințe plastice; de aceea, are nevoie mai mult de executanți, pentru că el este acela care asigură, în fond, viziunea plastică a spectacolului și mai puțin scenografii.

Molander a pus în scenă o seamă de piese ale lui Strindberg, pe care le-a reinnoit magistral, observă autorul studiului. De asemenea, el a montat *Medeea* lui Euripid, continuînd un stil introdus încă din 1929 de către regizorul Per Lindberg cu prilejul reprezentării tragediei *Agamemnon*. Decorurile și costumele au fost făcute atunci de către sculptorul Carl Miles. Acest decorator a înlăturat banalele și inexpressivele decoruri neoclasice cu coloane albe, în care se jucau tragediile grecești, aducînd în locul lor elemente din arta arhaică a grecilor, care — și ca epocă, și ca echi-

valență stilistică — se potriveau mai bine marilor tragici. Carl Miles a construit pentru *Agamemnon* un impresionant decor cu uriașe coloane dorice, iar costumele au fost inspirate din stilul mycenian. Astfel, observă Hilleström, s-a impus pe scena suedeză „o viziune mai exactă, mai colorată și, de asemenea, mai violentă a antichității”.

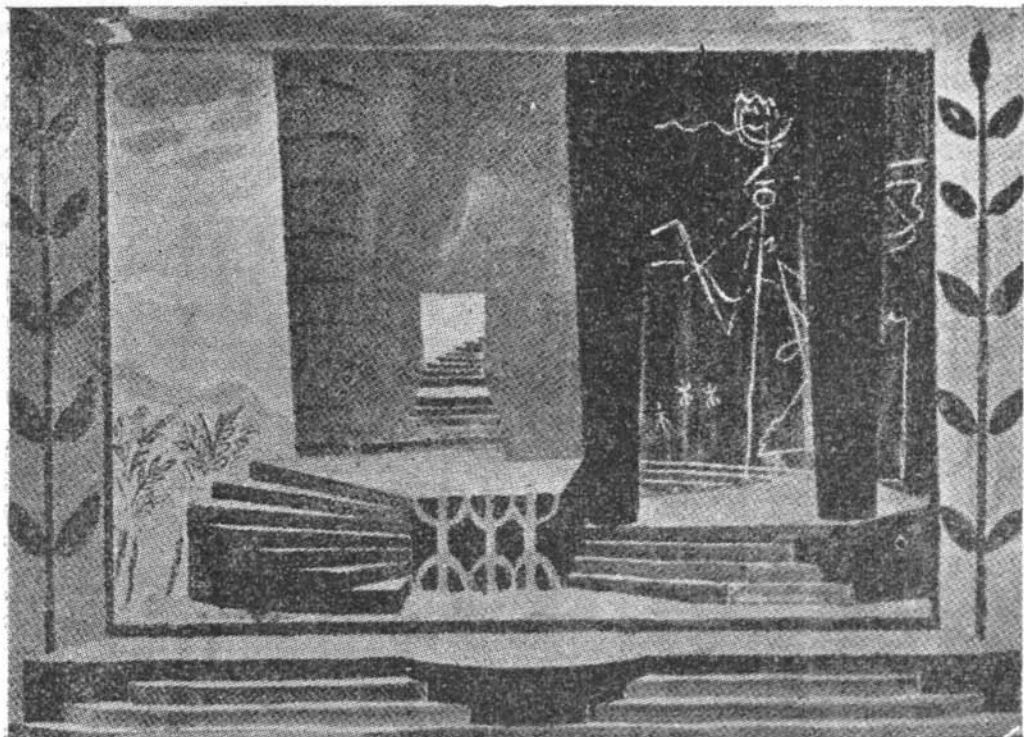
Această tendință spre un stil arhaizant a cultivat-o și Olof Molander, cînd a montat în 1934 *Medea*. Scenograful Otte Sköld a dat un cadru cretan acestei tragedii atice, slujindu-se de noile descoperiri arheologice de la Knossos. Tot în stil preclasic a montat Molander, mai de curînd, *Antigona* (decoruri Yngve Larson) și *Oedip Rege* (decoruri Georg Magnusson), depărtîndu-se de teoriile estetice ale lui Winckelmann și, am adăuga noi, de banalizatele viziuni luate și pentru tragediile grece, și pentru Racine, de la Pompei, care reprezenta decadența stilului antic și, în orice caz, nu epoca în care și-au scris nemuritoarele capodopere Eschil, Sofocle, Euripid și Aristofan.

În 1954, Olof Molander a pus în scenă *Orestia* lui Eschil (decoruri Mark Voss), inspirîndu-se de la imaginile vaselor grecești.

Studiul mai pomeniște și de alți scenografi, dintre care unii cultivă un primitivism la fel de deformant ca și expresionismul, alții abstractismul și suprarealismul, care și ele sărăcesc și alterează valorile omenești. Otte Sköld, în scenografia la *Machbeth* sau la unele piese ale lui Strindberg, se îndreaptă spre un primitivism plin de violențe cromatice și formaliste, iar Carl Johansson-Cloffe a dat tragediei lui Ibsen, *Brand*, o orientare abstractă și „puritană”, ca și tragediei *Hamlet*.

Alții însă variază expresiile plastice după sensul piesei; printre aceștia este și Knut Ström, despre care am pomenit la începutul acestui articol. Ström, arată autorul studiului, nu are idei preconcepute, ci conferă fiecărei piese cadrul cerut de ideile și atmosfera specifică. Ström folosește uneori expresionismul, dar și clar-obscurul rembrandtian, alături decorurile realiste, alături decorurile simplificate și stilizate. Colaborînd cu fiul său Karl-John Ström, Knut Ström a montat într-un stil de mare lirism piesa lui Garcia Lorca *Dona Rosita*, dar în schimb *Caligula* lui Camus a fost prezentată în decoruri deosebit de brutale și primitive. *Antigona* lui Anouilh a fost prezentată într-un cadru fantezist (regia

Decor de Otte Sköld la „Medea” de Euripid (Dramatiska Teatern-Stockholm)



Langervist, decoruri Yngve Gamlin), decorul păind o plasă de năvodar sau o uriașă pinză de păianjen, în care ușile făcute din prăjini asimetrice păreau strimbate de vicisitudinile vremii.

Am dat asemenea amănunte și am stăruit asupra unora dintre problemele regiei și mai ales scenografiei suedeze, pentru că, laolaltă, ele sînt pilduitoare, dacă deslușim cum se cuvine lucrurile valabile, dar și excesele și confuziile ce caracterizează arta din țările insuficient călăuzite de umanismul socialist. Felul cum se rezolvă montarea pieselor antice sau a celor shakespeariene, sau a unora contemporane, relațiile dintre regie și scenografie, problema contribuției pictorilor dinafara vieții teatrale și a celor profesioniști în scenografie, faptul că unele inovații vin nu numai de la pictorii de șevalet, dar și de la sculptori (la care nimeni nu s-a gîndit și nici nu se gîndește la noi să apeleze în scenografie) — iată o seamă de lucruri cu totul interesante, pe care studiul lui Gustaf Hilleström ni le-a amintit. Acestea pot constitui contribuții pozitive, surse de inspirație în activitatea noastră teatrală, spre deosebire de alte experiențe aici menționate, care merg pe drumul purei abstracții. Trebuie de deosebit între căutarea, care pornește de la un țel precis realist, și rătăcirile care fac totmai abstracție de spiritul constructiv al vremii noastre.

P. COM.

## Ecoul unei vizite

Ziarul „Le Phare” din Bruxelles a publicat în două numere consecutive un amplu articol al d-lui Herman Closson, om de teatru belgian care ne-a fost oaspe anul trecut. Articolul, intitulat „Le Théâtre à Bucarest” conține o serie de aprecieri foarte pozitive cu privire la fenomenul teatral de la noi. Ceea ce relevă în primul rînd d-sa este că în țara noastră „teatrul face obiectul unui adevărat cult”. Seriozitatea și criteriile științifice care prezidează la pregătirea viitorilor actori, regizori și teatrologi sînt consemnate pe larg, cu amănunte, în cuprinsul articolului. La Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” — „munca de predare e cit se poate de cuprinzătoare și diversă, — apreciază autorul. La absolvirea institutului, tînărul actor e sigur că va fi angajat în unele din cele aproape patruzeci de teatre de stat din țară”. De altfel, această siguranță a zilei de mîine — atît de diferită de veșnica goană după un angajament, fie el de scurtă durată, de permanența incertitudine, caracteristice vieții tinerilor artiști încă „neconsacrați”

din lumea capitalistă — l-a impresionat adinc pe d-l Closson. Chiar dacă actorul (sau regizorul tînăr) e repartizat în provincie, precizează d-sa, „el are timpul să-și completeze pregătirea și numai valoarea lui personală îl evidențiază și îl apropie treptat de ansamblurile din București”. Cit privește metoda pregătirii actricești, H. Closson n-are decit cuvinte de prețuire: „Influența lui Stanislavski se regăsește, binefăcătoare, în jocul actorilor care e foarte expresiv, cu o mimică mai interesantă și mai variată decit la noi”.

Consemnînd impresiile pe care i le-a prilejuit vizionarea mai multor spectacole în capitala țării noastre, autorul nu-și ascunde rezervele față de regie și față de concepția scenografică, așa cum a putut-o constata din cele citeva reprezentații la care a asistat:

„...Chestiunea decorației scenice pare să fie unul din punctele slabe ale teatrului rominesc... Noi am depășit de mult acest stadiu. Un costum de teatru nu are a se conforma documentării, ci trebuie să se inspire din ea, să o stilizeze... Există aici o căutare naturalistă a amănuntului, căreia ar trebui să i se întoarcă spatele cu toată hotărîrea.” Observațiile ni se par cu atît mai interesante, cu cît coincid cu tendința de înnoire și simplificare, ce-și face tot mai mult loc în acest domeniu al activității teatrelor noastre. H. Closson relevă sprijinul neprecupețit pe care-l primesc teatrele de la statul de democrație populară și... de la spectatori, care le urmăresc activitatea cu pasiune. „Am făcut adesea, nu fără amărăciune, o paralelă cu stările de la noi” — mărturisește el sincer în încheierea articolului. „Ne-am putea, oare, închipui trei sau patru teatre în aer liber la Bruxelles, care să joace Molière, Marivaux sau Shakespeare și să fie înșesate de public în fiecă seară?” Și răspunsul pe care el însuși îl dă este negativ.

## Știri din...

U. R. S. S.

● Consfătuirea oamenilor de teatru din capitala Uniunii Sovietice, inițiată în urmă cu cităva vreme de organizația de Moscova a P.C.U.S., Ministerul Culturii al U.R.S.S. și Ministerul Culturii al R.S.F.S.R., se impune atenției noastre prin acuitatea cu care a relevat, ca problemă nr. 1 a teatrului sovietic, necesitatea permanentei îmbogățiri a repertoriului cu lucrări dramatice inspirate de realitatea imediată, pe calea