

Decorul
în teatrul pentru copii

Preambul

Înainte de a iniția o suită de comentarii asupra scenografiei în spectacolele pentru copii, mărturisesc că domeniul reprezentării și percepției infantile nu mă interesa decât în măsura în care valorile intelectuale ale adultului pot fi mai lesne deslușite cercetându-le geneza. La întrebarea : *ce înțeleg copiii dintr-un film, dintr-un spectacol teatral?* etc., răspunsul se nuanțează infinit, în raport cu interpretările pe care adulții le dau răspunsurilor culese de la micii spectatori. Cel mai adesea, propozițiile care smulg strigăte de admirație și declanșează entuziasmul părinților și educatorilor sînt acelea prin care se constată apropierea, fie și de o clipă, a judecăților emise de copii, de pragul judecăților adulte. Nimeni nu se întreabă în ce măsură acestea nu sînt decît imitații ; de aceea, în clipa cînd inteligența preadolescentului se leapădă de acest mimetism — plin de făgăduințe pentru părinți — devine posibilă fracturarea relației adult-adolescent. (Acel fenomen, mai mult sau mai puțin recunoscut, numit conflict între generații.) Din acest punct de vedere, adolescența poate fi considerată perioada de grefare a mecanismelor gîndirii adulte în structura inteligenței tînărului. E cunoscut faptul că atît copilul între 8 și 10 ani, cît și preadolescentul (vîrsta, între 11 și 14 ani), sînt înclinați, mai degrabă, către momentul creator — *participarea la joc* — decît către momentul spectator — *perceperea și interpretarea jocului*. Orice regulă, orice dat al jocurilor copiilor sînt componente elementare ale activității acestora, față de care participanții manifestă fie rîvna de a le respecta întocmai, fie dreptul de a le ignora, schimbînd jocul. Orice joacă a copiilor conține o primă regulă, fundamentală : dreptul de a schimba regulile, schimbînd jocul. Nu mai insistăm asupra deosebirii dintre activitățile copilului (și, parțial, ale preadolescentului) și activitățile adultului.

Convenția teatrală — înțelesă ca un dat preexistent tînărului spectator, și nu ca o premisă ontologică a artei teatrale — este și ea un mecanism de gîndire adultă ; un mecanism care, dacă nu emoționează, dacă nu

stîrnește judecățile ne-adulte, făcîndu-se, astfel, adoptat ca un mijloc unic de exprimare, duce la fenomenul de sfidare a artei teatrale, în totalitate. Și, aceasta, pornind de la senzația de jenă pe care copilul-spectator o simte în fața „făcăturii” și a „prefăcătoriei”, pe care o implică orice convenție. Nu este o afirmație gratuită și nici exagerată. Judecățile micului spectator sînt argumentabile nu verbal, ci factologic, prin suma experiențelor, imaginărilor și reacțiilor trăite, în decursul jocului și al existenței sale.

Am încercat să sugerăm particularitatea principalei activități în copilărie. Pe de altă parte, nu putem acuza copilăria de incapacitate de a imagina : de la bățul încălecat și strunit aidoma unui cal și pînă la prelucrarea unui model concret — un personaj dintr-un film, dintr-o carte etc. sau o atitudine față de o situație deslușită și, deci, preferată în supozițiile sale mintale — atît copilul, cît și preadolescentul, recurg la convenții și scheme asociative extrem de complexe. Și, totuși, una dintre reacțiile, dintre atitudinile sale față de un spectacol de teatru poate fi aceea pe care am avut prilejul să o constat vizionînd, la Teatrul „Ion Creangă”, spectacolul *Șapte povești de Andersen*. Era una dintre ultimele povești ; cea în care o tînră sirenă se îndrăgostește de un fiu de împărat și dorește să devină om, indiferent de prețul plătit. Iar acest preț era de a-și pierde frumosul păr blond și minunatul ei glas. Reacția micului spectator (probabil, de 10—11 ani) s-a produs față de momentul transferului celor două daruri — pletele și vocea — de la sirena iubitoare de oameni, la sirena capabilă să producă antropomorfizarea. Transferul se petrecea sub văluri unduind, pasămite, asemenea valurilor mării. Micul spectator a spus cu glas tare : „acum își pune peruca”. „Ce, mă ?” a întrebat un vecin de rînd. „Tu nu vezi, i-a luat peruca. Își pune peruca”. Bineînțeles că asta se întîmpla : un transfer de peruca. Pentru un adult, sugestia e clară, convenția, suportată, admisă, poate chiar admirată, iar emoția spectacolului nu dispăre. Pentru micul spectator este dezamăgitoare :

un astfel de truc, lesne de desconspirat, sochează neplăcut, chiar brutal; el nemulțumește acut și dă prilejul apariției unei infantile detașări. Îmi pun întrebarea dacă, nu cumva, ar fi fost mai incitant ca această schimbare de recuzită să se fi petrecut „la vedere“, miracolul săvârșit sub ochii publicului fiind totmai acela la metamorfozării unui chip, căruia i se adaugă „ingredientele“ machiajului. etc., etc. Poate ar fi fost mai șocant — în sensul benefic al „alfabetizării estetice“ — și, efectiv, mai emoționant.

Nu am, însă, calitatea de a face propuneri și de a oferi soluții, care n-ar fi decît tot o suită de supoziții ale adultului despre percepția la copil și preadolescent. Intenționez, doar, să atrag atenția asupra unor aspecte ignorate în ceea ce privește trecerea copilului la maturitate. Nu vreau să săvîrșesc eroarea de a considera copilăria drept tărîmul unor miraculoase și mirifice trăiri speciale, pe care, bruse, le uităm în „clipa“ cînd am devenit mari; ar fi tot atît de periculoasă această extremă pe cît este cealaltă, de pe pozițiile căreia privim copilăria și adolescența cu îngăduință, ca pe niște scuzabile etape de subdezvoltare, ce trebuie traversate cît mai grabnic. La urma urmei, acest spectacol se adresa — mi se pare — copiilor între 9 și 14 ani; paradoxal, dar, la 14 ani, aceluiași preadolescent i se cere și o gîndire vizibil în curs de maturizare, pentru a deveni utecist. Unde e eroarea? Desigur, nu în cerința de maturizare a gîndirii. După cum nu este o eroare nici a-l privi pe tînărul spectator ca pe un copil sau preadolescent. Și, totuși, între solicitarea socialmente necesară și calificativul psihologic există o ruptură. Desigur, copilul, prin școlarizare, se îndepărtează de modul de a gîndi prin acțiuni și se străduiește să gîndească în noțiuni și „să traducă gîndirea lui prin cuvinte sau desene“. Lumea semnelor pe care le adoptă prin școală — primă etapă de socializare a sa — este, pentru el, un domeniu de exercițiu mintal, dar și de exercitare a experienței și intuiției. Să luăm în considerare faptul că traducerea gîndirii — astfel înclît să fie posibilă explicarea și înțelegerea sa cu adulții — se face, cel mai

adeședea, însoțind cuvîntul de gest și de mimică, de desen și, desigur, nu în ultimul rînd, de cuvînt. Așadar, dacă, pentru a-și exprima gîndirea, copilul și preadolescentul apelează la atîtea procedee de expresie: cuvînt, desen, ritm, gest, cred că și perceperea și reprezentarea ar fi extrem de favorizate dacă s-ar apela, într-un spectacol, la aceste procedee. Este cu putință crearea unui spectacol în care amintitelor procedee să li se găsească punctul de *profundă afinitate*, care se manifestă în exprimarea copilului? Pînă la ce vîrstă este eficace un astfel de spectacol?

1. Am fost extrem de uimit cînd publicul de duminică seara, la spectacolul amintit, urmărea în tăcere momentele de conflict între personaje, manifestîndu-și, însă, gălăgioasă indiferență față de ceea ce, pe scenă, fusese făcut „special pentru copii“.

2. Am sesizat tentația de a aplauda la momentele de variație a ritmului în jocul actoresc, dar și neatenția față de *song-uri*.

Aceste două observații sporesc numărul întrebărilor ce se pun. (Desigur, nu orice reacție: vinzoleală pe seau, tropăitură, chicio-teală etc., merită o atenție specială; e clar că, încă din preadolescență, evoluția fiecărei ființe umane se face în funcție de cerințele și presiunile sociale. Or, un spectacol de teatru este unul dintre modurile de exercitare a acestor presiuni: societatea, e firesc, pretinde tinerelor generații să absoarbă structura ei culturală.) Voi încerca, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, să deslușesc problema formării și manipulării simbolurilor, la copii, tipurile de reprezentare și de percepție vizuală. Și, aceasta, pentru că teatrul pentru copii și tineret — această activitate de efectivă și salutară educație estetică — merită toată atenția și o cercetare metodică. Precizez că, prin aceste cîteva observații, nu amenz critic decorul Elenei Simirad-Munteanu, ale cărei creații scenografice merită cu prisosință judecata valorică. Dar, fără o atare investigație, orice comentariu despre scenografia (sau regia) unui *spectacol pentru copii* rămîne un discurs despre un subiect necunoscut.

Un decor pentru „Ulciorul sfărîmat“

Caricaturistul Ion Dogar Marinescu semnează decorul unui spectacol de teatru. Fără îndoială că, din obișnuință, am încercat să găsim „cheia“ obiectului său scenic, desenele sale „fără cuvînte“ fiind mai întotdeauna inventive figurări ale imposibilului, ale paradoxului și ale poeziei ce decurge din acestea.

Desigur, de astă dată, invenția sa avea obligația să răspundă unor cerințe regizorale; și, în plus, să ofere actorilor o avalanșă de posibilități și de surse de mișcare scenică. Se pare că scenograful nu și-a trădat inventivitatea: pe scenă se află un *podium șerpuit* care desenează o buclă, urcă pînă la pragul unei uși masive, practicată într-un fundal vertical negru, ca, acolo, același podium să se încolăcească în a doua buclă, sfîrșită cu trepte și cu un tobogan, pe aluneșul căruia cine se avîntă va fi proiectat în locul de unde a pornit — la piciorul primei bucle. Acest uriaș S descris de podium îmi pare a fi sim-

holul gratic al esenței sociale din conflictul piesei lui Kleist : intervenția înaltului personaj venit să amendeze un jude plin de vicii și făcător de abuzuri, chiar cînd își duce la îndeplinire misiunea, pedepsind vinovatul, nu reușește să schimbe cu nimic „cadru” care îngăduie apariția unor astfel de practici. Totul sfîrșește acolo unde — mai devreme sau mai tîrziu — va trebui să reînceapă o nouă corecție.

Așa cum a fost imaginat și realizat, decorul slujește viziunii scenice a regizorului Dan Micu. Spectacolul vădește subtile utilizări ale acestui plan înclinat ; pe el se desfășoară *spectacolul mentalității* locuitorilor în mijlocul cărora își face menderle judele : prejudecățile și superstițiile, credulitatea pîrîtorilor și împricinărilor, alunecarea lor în înșelătoarea perorație a judelei-făptaș de rele, micile conflicte și marile lor despărări comice etc., toate acestea se petrec într-o mișcare precipitată, într-o vinzoleală a interpretelor rostogolindu-se

spre josul pantei. Orice revoltă, orice nouă mărturie care limpezeste mobilul și-l incriminează pe adevăratul făptaș se petrec într-o urcare a acestui podium.

Personajele apar și dispar pe sub același podium : fragmentata prezență a personajelor în decursul judecății pricinii sugerează infanțila lor imposibilitate de a-și menține atenția asupra uneia și aceleiași acțiuni aflate în desfășurare ; situație pe care judele nu se sfiește să o speculeze în folosul său. În fine, planul înclinat a oferit scenografului aluzia la tipul de figurare bruegelian : eșalonarea personajelor pe o suprafață cu o perspectivă forțată, care permite o extensie a desfășurării narative, fără discriminările impuse de „perspectiva artificială” între acțiuni de prim și de ultim plan.

Decorul lui Ion Dogar Marinescu se dovedește inspirat și oportun intenției regizorale, participînd spectaculos la izbînda artistică a acestei excelente montări.

Interferențe FLORIAN POTRA Gioconda încruntată

Cine nu cunoaște — măcar din fotografii — splendidele case ale culturii din Bacău, din Pitești, din Sibiu, din Suceava, din Galați, pentru a cita doar cîteva lăcașe la fel de frumoase pe dinafară ca și pe dinăuntru, moderne, funcționale, cu o linie arhitecturală ce aparține prezentului, dar și viitorului ? ! Toate, plasate, urbanistic, în inima orașelor, în vatra unde arde și de unde iriază neconținut flacăra vie a noii civilizații socialiste. Cine, străbătînd satele, n-a observat, la scară, prezența evidentă a căminelor culturale, mai vechi și mai de curînd înălțate, toate, însă, sau aproape toate, model de gospodărie și întreținere ?

Izbește, de aceea, prin contrast, orice caz de abatere de la verticală, cum ar fi spus Arghezi. Adică, orice situație de incurie, de neglijență, de indolență. Umberto Eco descria într-un eseu

ceea ce el însuși numise „efectul Gioconda” : într-un desen reprezentînd o masă de sute de fețe omenești care rid cu gura pînă la urechi, figura Giocondci, cu enigmaticul ei zîmbet, provoacă un anumit șoc, vizual și moral. Dar Gioconda la care mă refer nici nu mai zîmbește, ci plînge, mîhnită. De fapt, nici nu mai e o Giocondă, e un fel de Leneș arătat cu degetul de ceilalți șase pitici ai Albei-ca-zăpada...

Este vorba de sediul Teatrului de Stat din Reșița, nu foarte nou, dar nici foarte vechi, o construcție solidă și demnă. Încă din fața intrării simți că ambianța nu e primitoare : scuarul seamănă mai mult cu cel dintr-o hală de cale ferată, iar panourile publicitare, cu fotografii din spectacolele teatrului, par, de asemenea, anunțuri în legătură cu traficul trenurilor sau al mărfurilor. Holul, apoi, slab luminat,

are ceva de magazie de materiale lemnoase, iar dacă te aventurezi, înainte de primul gong sau în pauză, spre cabinetele de decență, ele te întîmpină cu uși forțate, scoase din fișni, cu faianța știrbă pe porțiuni de metri pătrați, cu becuri lipsă, într-un cuvînt, cu promiscuitate. Iar în sală, cine nimereste pe anumite fotolii riscă să dea de imense capete de arc spiral, în realitate, veritabile piroane stricătoare de veșminte și de seninătate, lăsate acolo, parcă, dintr-o glumă proastă.

Inexplicabilă, această nepăsare. Acest dispreț față de propriile bunuri, din partea celor răspunzători, și față de public. Și, fiindcă l-am invocat, cel puțin la spectacolul văzut de mine (marți, 25 ianuarie 1977), publicul reșițean pare impecabil : vestimentație adecvată unei serii de teatru, discreție în gesturi și în glasuri, civilizație a receptării mesajului lansat de pe scenă. Pentru că, într-adevăr, în conceptul, profund exact, de „muncă a spectatorului” intră și atitudinea, individuală și colectivă, de respect față de artă, față de valorile spirituale, ca și față de zestrea materială ce le „înrămează” pe cele dîntii.