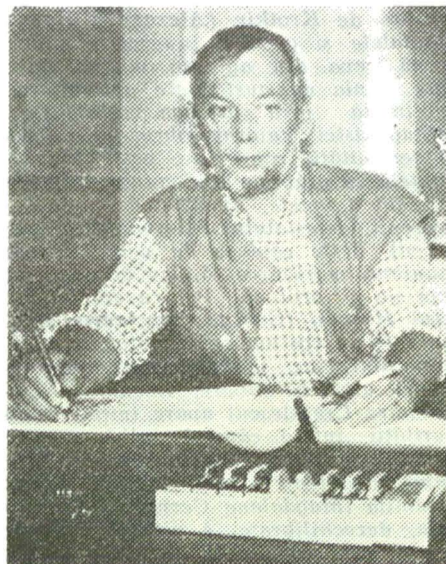


DAN JITIANU



## „Am găsit în scenografie o profesie în care-mi pot onora întreaga responsabilitate“

Artistul care este Dan Jitianu nu putea fi dezmințit de ambianța sa. Încă o dată dictonul „Le style c'est l'homme même” se confirmă : o locuință deopotrivă sobră și ospitalieră, o încăpere în care se află puține lucruri — un birou masiv și o bibliotecă, un perete pe care, alături de câteva tablouri, se regăsește imaginea fotografică a unor scenografii de neuitat ; din înalt, veghează neapinsă o lustră imensă ropsită în alb, dar lumina vine indirect de la o banală lampă de lucru ..

Discuția începe — cum e și firesc — de la ultimul succes : spectacolul Teatrului Național cu piesa lui Maxim Gorki Vassa Jeleznova.

— Este al patrulea spectacol pe care-l lucrez cu Iani Cojar, după *Volpone* la Teatrul de Comedie (unde cred că am avut o colaborare mai deosebită), *Fata care a făcut o minune* la Teatrul Mic și *Insemnările unui necunoscut* la Sala Mică a Naționalului. De astă dată, montarea a fost gândită pentru Sala Amfiteatru, și am încercat să transform servituțile acestei săli în virtuți. Am intenționat o scenografie care să sugereze cât mai puternic acel iz specific de capitalism rusesc. De aceea, biroul Vassei de la întreprinderea fluvială pe care o patronează e dominat de o hartă imensă pe care se urmăresc traseele vaselor aflate în cursă.

Se mai află aici și importanta casă de bani, așa cum în salonul de acasă tronează nelipsitul *samovar* ; în general mi-am propus ca acest decor unic să nu fie neutru, ci să joace un rol determinant în conflictul dintre personaje și lumea lor, prin chiar structura sa, concepută din două „coji”... una de lemn — glasvandul cu perdelele ce amplifică mișcarea actorilor prin culoarul-verandă ; alta de cărămidă — zidul spre exterior. Mare însemnătate au și luminile. De asemenea, dată fiind forma de pinten a sălii și distanța mică față de spectatori, foarte importante sînt detaliile, nu doar de decor, ci și de costum.

— *Intr-adevăr, detalile!* La prima, dublă, apariție: Vassa (Florina Cercel) însoțită de Krotkin (Alexandru Hasnaș), mantalele și cizmele înnoirite aduc în scenă ceva din agitația mizeră de pe chei. Linia de austeritate autoimpusă e subliniată prin întreaga costumație a protagonistei: taiorul sobru, iar ca semn al feminității reprimată, peste bluza de dantelă se grăbește totdeauna să îmbrace o vestă de piele. Amestec de maladiu și decrepit, detestabilul Jeleznov (Ion Marinescu), peste cămașa de noapte poartă mantaua marinărească, iar bocancii, direct pe piciorul gol. Pentru defel imaculatul Hrapov (George Constantin) așales mai întâi un costum sable mototolit, apoi un impecabil frac, și de fiecare dată o pelerină atotînvaluitoare. Lucida Natalia (Tamara Crețulescu) apare inițial cu aura purității, într-o cămașă albă, nemărenunțând pe urmă, cantonată în frondă fiind, la o toaletă în degradeuri de mov. Ludmila (Magdalena Cernat), fragila, debila, dezechilibrată, e uitată parcă fără vîrstă, fără rochie, în desous-ul cu horbotică. Distanția și noblețea Rașelei (Olga Delia Mateescu) sînt puse în evidență de imensa pălărie neagră, „tăiată” aproape spaniolește, de strălucirea mată a unei cape de autentic caracul, de broderia ivoire pe corail-ul rochiei. Masca cinstei și corectitudinii, Ana (Rodica Mușan) și-o consolidează și prin rochia-officier gris, rafinat reflex al urii stăpînite. Rapacele Melnikov, cu o mină arată spre uniformă de înalt funcționar de stat care, chipurile, i-ar îngreuna tranzațiile de mituire, cu cealaltă îndesă banii în servietă. Cu accent necesar, cenușiul servitoarelor, altele, dar mereu aceleași în umilință, și sinucigașa Liza (Ruxandra Enescu), și supusa Polia (Oana Ioachim). Excelente costume anticipînd, facilitînd portretizarea fiecărui personaj și chiar acomodarea actorilor cu jocul în acest tip de sală, pe acest gen de scenă...

— La Teatrul „Bulandra”, metamorfizarea sălii Studio din a l’italienne în en rond a fost gîndită în trei timpi tocmai pentru a da actorilor posibilitatea să se obișnuiască. În 1966, pentru Cazul Oppenheimer și pentru Nu sînt Turnul Eiffel, s-a conceput o scenă centrală demontabilă, de tip sandwich, cu spectatori pe două laturi. La spectacolele Elisabeta I și Suferințele tinărului W., publicul a fost plasat pe patru laturi. În 1973, pentru Puterea și Adevărul, Liviu Ciulei imaginează un dispozitiv care se află în funcțiune și astăzi, căci condițiile tehnice au impus rămînerea la această formulă. Printre problemele dificile este și aceea o suflorului, și-mi amintesc, la Cazul Oppenheimer, toată lumea se resemnase cu absența lui, doar

Fory Etterle a spus că el are foarte mult text și nu riscă. Așa că a trebuit să improvizez sub un birou un fel de cușcă, o „aerisire” în care a fost ascuns suflorul.

— *Topografia specială a sălii de la Grădina Icoanei, nu de puține ori, cum spuneți dumneavoastră, „a fertilizat inspirația în vederea concepției” unor montări extrem de originale, acționînd ca un veritabil „spirit bun al sălii”.* Dacă ar fi să ne gîdim la spectacole ca Azilul de noapte, Răceala, Furtuna, Barbul Văcărescul..., Tartuffe — Cabala bigoților, Hamlet... Sintezi dintre plasticienii ce își conceptualizează viziunile, căutînd și aflînd fie enunțuri exegetice, fie argumente proprii. Pornind de la o remarcă a lui Vianu, analizați pertinent natura spațiului de joc la Caragiale. Recent, în caietul-program al spectacolului A treia țepă, lansați ideea unui decor unic care să justifice, să poată îngloba și Iona, și Matca, și Paracliserul, chiar Răceala și A treia țepă, și chiar Pluta Meduzei și Există nervi.

— Sînt obișnuit să lucrez solidar cu regizorul, indiferent dacă munca de concepție durează luni sau doar săptămîni. O astfel de echipă nu are voie să aibă fisuri și presupune existența unei anume etici profesionale. Dacă un pictor poate să-și distrugă un tablou, scenograful nu are acest drept, fiind vorba de o creație colectivă. Nu pot lucra la ceva în care nu cred și totdeauna mă străduiesc ca spectacolul să iasă cit mai bine, în condițiile în care scenografia este o creație „în termen” și determinată de categorici factori obiectivi... Propunerea mea pentru un spațiu scenografic Sorescu s-a vrut în replică la prologul de la Leance și Lena, un prolog Büchner, care conține „citare” și din Woyzeck și din Moartea lui Danton. Ar fi interesant de realizat un scenariu Sorescu unic într-un decor unic. Pentru spectacolul acesta cu A treia țepă, am construit un fundal imens, de 14 metri, fiindcă visam să pot face o mișcare inversă: coborînd fundalul, să se creeze o senzație de înălțare a celor trei simbolice țepe. Scenografia aceasta ar cîștiga enorm pe o scenă italiană și sper ca în turnee să pot să o valorific așa cum am gîndit-o. La Studio, în mod obligatoriu, decorurile trebuie construite pe orizontală și în adîncime, fiindcă sala are multe calități, dar verticalitate n-are.

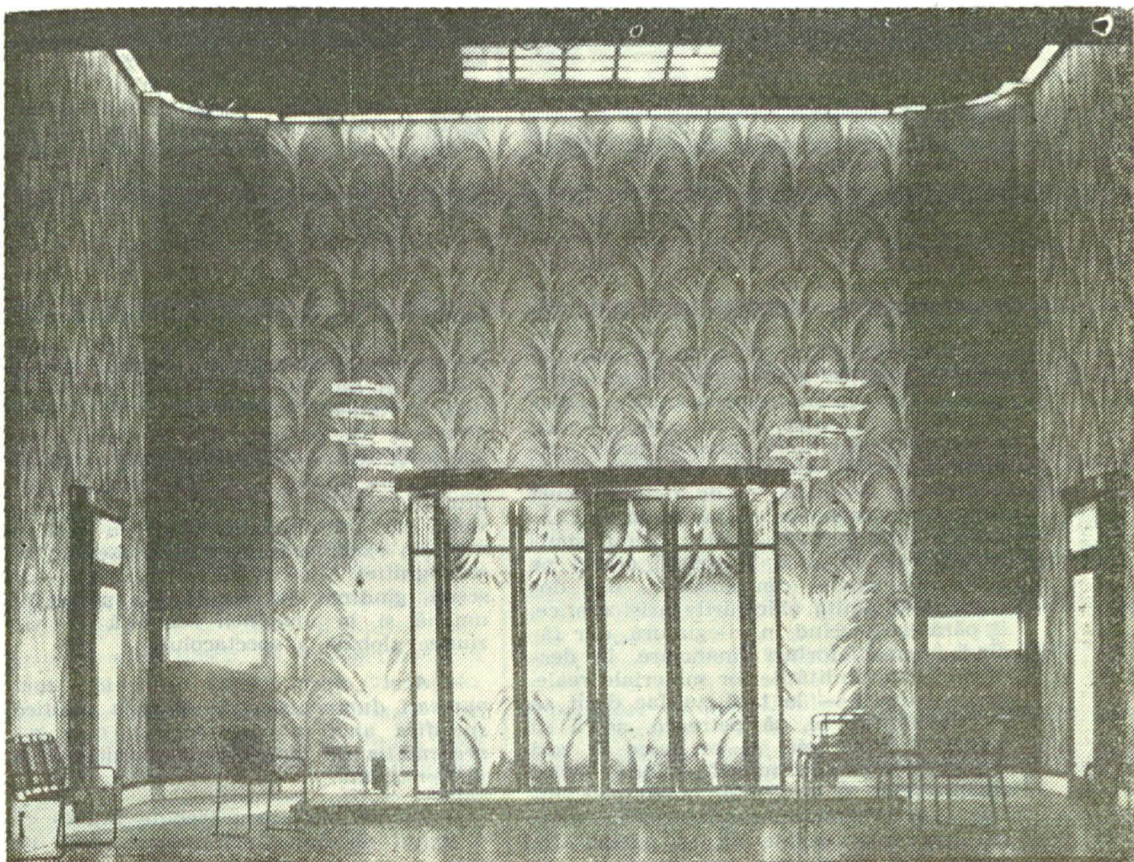
— *La începutul actualei stagiuni, în toamna anului trecut, împreună cu regizorul Cătălina Buzoianu și pictorița de costume Lia Manțoc, ați montat un spectacol în Israel, la invitația Teatrului Municipal din orașul Haifa — cu siguranță o interesantă experiență teatrală.*

— Teatrul, unic în localitate, este subvenționat de municipalitate, funcționînd pe bază de abonamente, iar fenomenul



teatral e foarte popular, în sensul că e dezbatut pe larg de presa locală. După câte o perioadă cînd se joacă seară de seară la sediu, se efectuează turnee la Tel Aviv, Ierusalim, Beer Sheva etc. Nu este ceea ce se cheamă un teatru de repertoriu, ci un teatru de spectacole. Orientarea instituției fiind pronunțat de stînga, nouă ni s-a propus montarea piesei lui Beaumarchais *Nunta lui Figaro*, menită să celebreze două sute de ani de la Revoluția Franceză. Sigur, nu-i acesta un fulminant text pentru un spectacol politic de secol XX. Nici condițiile de lucru nu au fost ușoare, teatrul neavînd atelier propriu decît de croitorie, și acela doar cu o singură specialistă, astfel încît Lia Manțoc a fost nevoită nu doar să supravegheze, ci și să coasă efectiv broderii, volane, mai ales că principiul ei este că nu schița e suverană, ci personajul. În ceea ce privește decorul, a fost realizat la o întreprindere din Tel Aviv (căci se lucrează pe sistemul antreprizelor) și unde, bineînțeles, nu exista profesionalismul din România. A trebuit să țin cont și de faptul că, neavînd ate-

liere proprii, decorurile, pentru a rezista sistemului de turnee, trebuie proiectate ca foarte solide, cu un coeficient de „îngreunare” în plus. Toate eforturile însă au fost compensate de pasiunea actorilor, care s-au lăsat cucerii de viziunea spectacolului nostru, conceput pe două planuri. Pe de o parte, planul piesei, aici existînd un puternic contrast între lumea clorotică, visătoare a contelui și contesei, care dă senzația că plutește cu capul în nori, neștiind ce să mai facă de plic’i-seală, și lumea servitorilor, frustă, înfățișată chiar naturalist, prin gesturi concrete, violente, ca tăiatul lemnului sau al unei găini. Pe de altă parte, lumea spectacolului, mașiniștii care schimbă mobilierul sînt îmbrăcați în tricouri albe avînd scris pe piept 1789—1989, iar unul dintre ei, cu căștile aparatului de radio la urechi, ascultă tot timpul muzică, dar și știri diverse, pe care le comunică și celorlalți cu glas tare. De altfel, intersecția planurilor se face mereu, fie că — de exemplu — interpretul contelui, cînd își termină scena, începe să joace cărți cu un alt actor, fie că un personaj



**Decor pentru spectacolul „Voluptatea onoarei” de Luigi Pirandello, la Teatrul „Bulandra”**

tipă după cite un element de decor cum ar fi o ușă. Știut fiind că actele I și II se joacă pe după diferite uși ale castelului, am gândit ușa nu ca pe o imitație, ci ca pe proiectul unei uși, un desen pe hirtie cașerată susținut de o ramă și care este mutat acolo unde acțiunea o cere. Se creează astfel un contrapunct permanent cu realitatea. Interesantă a mai fost ideea ca procesiunile de nuntă din actul IV să fie înlocuite cu un spectacol în spectacol, cu scene din *Bărbierul din Sevilla*. Una din problemele mele a fost să găsesc modalitatea cea mai bună de a putea specula lățimea neobișnuită a scenei — ca de ecran lat — și la care mechinii nu puteau fi închiși prea mult, pentru că se reducea vizibilitatea locurilor laterale din sală. Așa s-au născut cele două spații de joc laterale simetrice: în dreapta curtea cu muzicanții, în stînga un pupitrul la care Figaro se regăsea ca fiind însuși Beaumarchais. În avanscenă mai exista și un practicabil foarte scund care asigura un spațiu de circulație în plus. Desigur, textul de cinci acte a fost comprimat și altfel organizat, nu ca la premiera absolută, în funcție de timpul de consumare a luminărilor de la rampă, ci raportat la răbdarea spectatorului modern.

— *Acum v-am găsit în compania lui Goldoni ? !*

— Împreună cu regizorul Cristian Ioan, pregătesc la Teatrul din Satu Mare, în două serii de spectacol succesive, *Trilogia vilegiaturii: Patima vilegiaturii, Peripețiile vilegiaturii și Intoarcerea din vilegiatură*. Dacă în capitală unei montări i se preconizează sute de reprezentații, în provincie se mizează doar pe câteva zeci la sediu și apoi în turneu. Scenograful, deci, trebuie să ia în considerație această situație, gîndindu-se la un decor care să reziste în timp, respectiv la deplasări, care se fac fie cu trenul, fie cu autobuzul, în dimensiunile decorului urmînd a se ține seama și de aceste amănunte, ca, de altfel, și de răgazul scurt pentru montarea pe scena-gazdă. În cazul de față, trebuie, pentru prima și ultima piesă, să aduc la rampă orașul pe care personajele, din snobism, din dorința de a imita obiceiurile aristocratice, îl părăsesc plecînd în vilegiatură, dar făcînd imense eforturi financiare, în dezacord cu posibilitățile lor materiale reale. Și — culmea — la țară nu fac decît să se vadă între ei, să petreacă, adică să mînce și să bea, să se culce în zori și să se scoale la amiază, luînd-o iarăși de la capăt, și nevăzînd, bineînțeles, nimic din natura înconjurătoare. Cu toate că decorurile pictate mi se păreau depășite ca modalitate scenografică, am ales totuși această soluție: niste proiecte de arhitectură, travee venețiene (nu din

Livorno!) desenate pe o hirtie cașerată pe pinză care se rulează, un decor așa-numit „moale”. Nu e o găselniță formidabilă, dar de astă dată chiar se potrivește conflictului dramatic, pentru că, pe perioada vilegiaturii, pe fundalul cu un cer „Magritte”, acest decor îl „suflec”, orașul rămînd să planeze deasupra capetelor personajelor. Personaje a căror costumație n-am gîndit-o strict de epocă, dar nici modernizată, ci am împins-o ușor spre lumea clownilor, nu prin măști propriu-zise, ci prin elemente de costum. Există în spectacol o rochie numită „Mariage”, despre care se discută foarte mult — va fi singura rochie, pentru că în rest se vor purta fuste, pantaloni, tricouri. Spectacolul nostru se vrea o comedie plină de gaguri, o reprezentație mai de-a joaca, un Goldoni, prietenul nostru !... Uneori devizul scăzut poate să-ți îngrădească inspirația, poate să te și demobilizeze, dar, o dată acest handicap depășit, printr-un surplus de inteligență și inventivitate, pentru a nu face cencesii la calitate, trebuie să compensezi dînd atenție mai mare manoperei. De altfel ieftin nu înseamnă economic. Atît decorul, cît și costumele e preferabil să fie lucrate din materiale bune — ca să nu fie nevoie de reparații pe parcursul seriei de reprezentații și ca să poată fi recuperate parțial sau chiar integral.

— *Intr-o suită de articole publicate în Revista „Teatrul”, vă propuneați și reușeati foarte bine să definiți scenografia atît ca artă cît și ca știință*

— Aș vrea să scriu chiar o carte despre scenografie. Mă îndeamnă la asta și faptul că predau la Institutul de Arte Plastice niste ore la o materie intitulată „tehnologie de teatru”. Pentru viitorii scenografi este necesară și educația plastică, și studenții aceștia asta învață — să deseneze, să picteze, dar ei trebuie să învețe și teatru. Să învețe cum se organizează un spațiu — lucru esențial în profesia noastră, unde există trei dimensiuni, iar schițele sînt doar un instrument în executarea decorului. Esențial în scenografie este ridicarea decorului pe scenă, gîndirea lui raportat la proporția umană și la imaginea scontată de viața globală a spectacolului.

— *Acel „efect vizual dinamic”, cum numeați dumneavoastră expresia plastică specifică unei montări și prin care reprezentația de teatru capătă unicitate și universalitate.*

— Tocmai de aceea trebuie înțeles că o schiță de decor are independența pe care o are și textul dramatic: ca și o piesă, poate să stea pe un raft, de bibliotecă și poate fi „citită” doar, la un mo-

ment dat. Spectacolul prinde viață abia atunci când se produce sinteza teatrală între concepția regizorală și cea scenografică. De altfel, o schiță te fură, mai importantă mi se pare fotografia realizată după ce s-a efectuat transpunerea pe scenă, pentru că atunci se pot reda și expresia materialului din care a fost lucrat decorul, și volumele de întineric și lumină care-l înconjoară, astfel că spațiul scenografic poate fi „simțit”. În holul sălii Studio, cei trei scenografi ai teatrului (Mădescu, Manțoc și eu) am deschis în primăvara lui '88 o expoziție cu proiecte de-ale noastre. E drept, nu i-am făcut vernisaj, dar nici comentarii în presă n-au apărut de nici un fel.

— V-aș invita la o confesiune: dumneavoastră cum ați ales scenografia?

— Eram student la arhitectură, când, prin anul IV, am făcut o constatare cam neplăcută pentru mine în cartușul unui proiect se obișnuiește a se trece nici mai mult nici mai puțin de 9 (nouă) semnaturi inginer șef, șef atelier, desenator, verificator stas etc. Ceea ce implică o diluare a responsabilității — și acest lucru m-a demobilizat. Doream să fac o profesie în care să-mi pot asuma întreaga responsabilitate de concepție. Și atunci dragostea de teatru și-a spus cuvântul. Tocmai văzusem *Cum vă place* și exclamasem în sine mea se poate și o scenografie frumoasă! Așa m-am hotărât să fac scenografie, deși nu știam prea bine ce înseamnă. Și, în ciuda faptului că urmasem o facultate de profil și aveam și o diplomă, am început să ucnesc. Mai întâi ca asistent la Giulio Tincu la *Pădurea spinzuraților*. Cînd s-au terminat filmările, Liviu Ciulei mi-a propus să vin la Teatrul „Bulandra”. Și zic că n-am făcut rău. La început m-am mirat de ce îmi impusese ca atelier o încăpere din imediata vecinătate a cabinelor actorilor, care aveau obiceiul să deschidă mereu ușa și să mă găsească, chiar și zile la rînd, lucrînd la schita unui scaun, să zicem. Tocmai pentru ca să se vadă și să se înțeleagă de către toată lumea în ce constă munca scenografului și care este importanța ei în actul teatral... Pentru mine a contat foarte mult faptul că și Ciulei, și Bortnovschi, erau și ei arhitecți. Și era perioada în care, datorită lui Ciulei, Tony Gheorghiu, Bortnovschi, scenografia cîștigase un prim-plan absolut. Care a și impus ceea ce avea să se numească „reteatralizarea teatrului”, declanșată mai întâi în planul scenografiei și apoi și în cel al regiei.

Convorbire realizată de  
Irina COROIU

## toată lumea iubește teatrul

„Aș putea fi închis și într-o coajă de nucă și tot m-aș crede un rege al nemărginirii dacă n-aș visa urît”.

Hamlet

## Reducție pentru pian la multe miini

Una din marile bucurii artistice pe care le-am trăit în ultimii ani este munca în echipă la clădirea acestui **Hamlet** de la „Bulandra”. Muzica și teatrul au fost în copilăria mea „paralele inegale”.

Ascultam cu nesăț „Teatrul la microfon” și pot da și acum, după cîteva decenii, distribuțiile din memorie la piese de Molière, Caragiale, Shakespeare, Goldoni, Gorki, Ostrovski... Concertul al treilea de Rahmaninov e și acum legat de evocarea amintirilor și destinelor dragi celor doi bărbați din compartimentul unui tren de după război într-o piesă de Arbuzov.

Așa l-am auzit prima dată la 12 ani — la Teatrul la microfon. Avînd revelația muzicii ca „miere” a unui roman-fluviu și picarească ce poate fi chiar viața mea (și a dumneavoastră?)

Efortul de-a traduce muzica (chiar și cea simfonică de Shakespeare) în cuvinte sau fapte scenice de asta e hazardat, fiindcă fiecare spectator se cuvine să aibă „mierea” lui. Dar dacă nu o are?... Reînvățat să o extragă întîl simplist, din „fapte, fapte”, și mai apoi încet-încet din sentimente și idei... Chiar asta cred că e **Hamletul** nostru — o traducere de tip reducere pentru pian la... multe miini. Apare — e drept, fantoma orchestrei, apare chiar și cea a orgii — nu mă interesează, cum ar spune Tocilescu. Așa e — „acestea-s atitudini ce se pot mima”. Mi se pare normal din punct de vedere artistic ca muzica să fie înlocuită de cortină (-nettă-) — ca ea să fie luată și drept preș și drept batistă (deși cred că uneori ea ar fi necesitat un tratament scenic mai cizelat). Umilirea ei în plesă — în spectacol — ține de închiderea într-o coajă de nucă de care vorbește Hamlet. Uneori cînd plecam din scenă — la sfîrșit — îmi părea că aud în spațiul meu pianul cîntînd singur... Vls urît? Puterea nemărginirii? Muzica.

Fie și reducere pentru „pian-coadă 1/2...”

Dan GRIGORE