

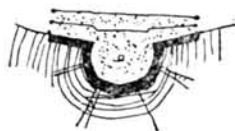
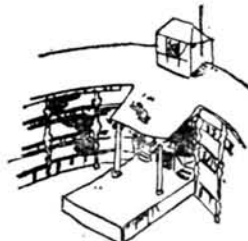
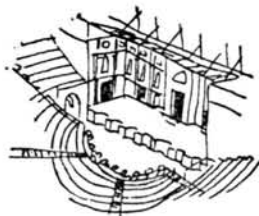
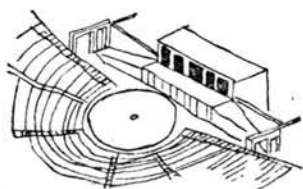
Căutări arhitectonice în teatru

În unul din ultimele sale numere, revista „le Théâtre dans le Monde“, editată de Institutul Internațional de Teatru, cu concursul U.N.E.S.C.O., abordează o problemă care se pare că frământă astăzi în egală măsură pe animatorii vieții teatrale și pe arhitecții din multe țări. Este vorba de găsirea unor forme noi de arhitectură interioară a teatrelor; mai precis, de stabilirea concepției generale care să stea la baza căutărilor și realizărilor practice în acest domeniu. Într-adevăr, la oamenii de teatru — și, sub impulsul lor, la arhitecți — se constată în anii din urmă o preocupare vădită de a estompa, sau chiar de a suprima cu desăvârșire orice barieră între scenă și sală. Cadrul rigid al scenei „à l'italienne“, care desparte sala de spectacol în două compartimente distincte, cu trăiri proprii ce nu se întrepătrund totdeauna, pare să aibă asupra unora darul de a le paraliza elanul artistic. Trebuie spus de la bun început că, în linii generale, nu este vorba aici de o „doctrină“ în materie de arhitectură teatrală ci de dorința de a se crea, după cerințele operelor dramatice înseși, cadrul-instrument — adică sala — cit mai perfect adaptat acestor cerințe și care să per-

mită punerea în lumină a sensurilor adinci ale pieselor, în fața unui public cit mai numeros. Deci: *textul și spectatorul* — iată cei doi pivoți în jurul cărora gravitează problema. De aci, și actualitatea ei, în epoca de răscruce a culturii, pe care o trăim. Că așa este, reiese limpede dintr-o observație a cunoscutului regizor Tyrone Guthrie. Constatind că, deocamdată, nu există o orientare precisă în ce privește construcția de teatre și că arhitecții dibuiesc încă, el spune că, pînă la o limpezire a punctelor de vedere, momentul nu i se pare propice pentru a construi teatre noi, căci a merge astăzi după vechile principii arhitectonice, este ca și cum în a doua jumătate a secolului al XVII-lea cineva s-ar fi apucat, la Londra, să construiască un teatru elisabetan destinat să găzduiască piese al căror stil și începuse să fie depășit.

În materie de artă teatrală, programul arhitectonic după care s-au construit teatrele a reflectat totdeauna, în organizarea lui, concepția de viață a lumii căreia aceea artă i se adresa. Constatarea se impune, începînd cu cele mai vechi „locuri dramatice“, cele de la Cnossos și de la Phoestos, din epoca civilizației cretane, construite cu cca. 2.500 de ani înaintea erei noastre; continuînd cu teatrele Gre-

Scene de teatru de-a lungul vremurilor: teatru grec, roman și elisabetan



ciei antice, perfect adaptate caracterului popular al artei dramatice din epoca democrației elene, deoarece unele din ele, de pildă cele din Epidaur, Ephes și Scyon, aveau o capacitate de 150.000 de locuri fiecare; în sfârșit, cu teatrele romane, care păstrează multă vreme același caracter popular.

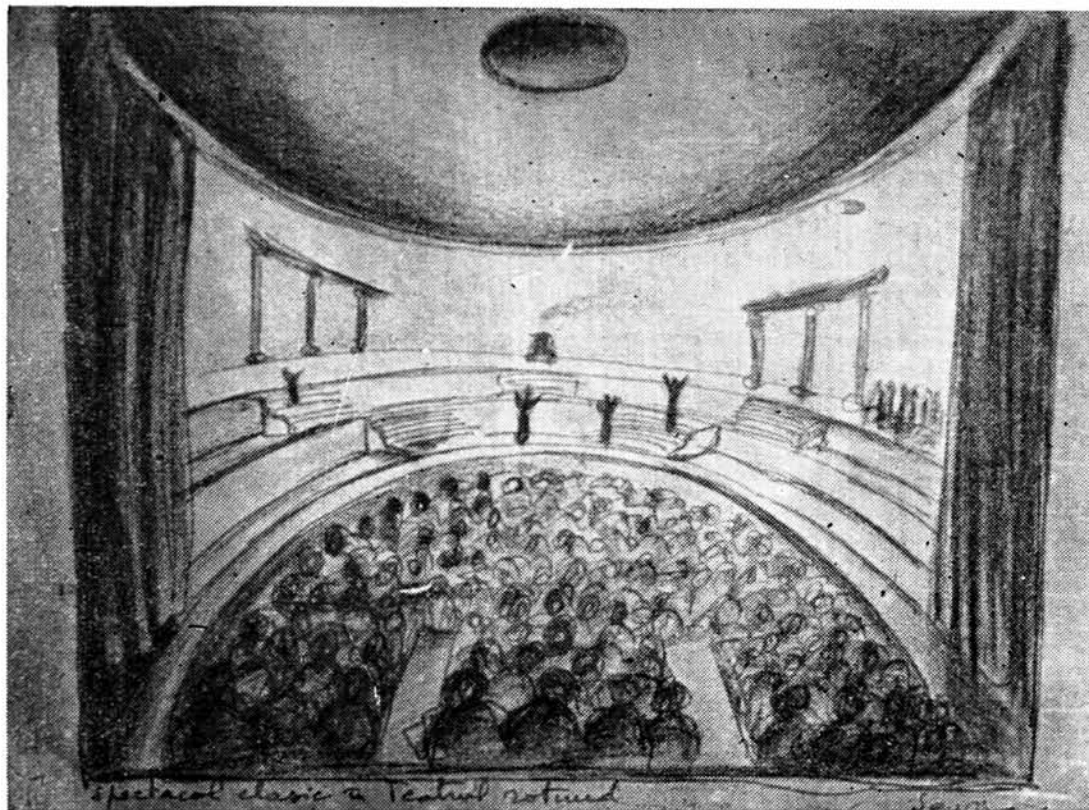
Nu intră în obiectivele acestei succinte consemnări o enumerare — cu atât mai puțin o analiză — a tuturor fazelor arhitectonice ale teatrului. De aceea, vom trece de-a dreptul la primul teatru de tip modern, construit la începutul secolului al XVI-lea de Bramante la Vatican; la Teatrul Olimpic, construit de Andrea Palladio la Vicenza (1580) și la Teatrul din Parma (1618), operă a arhitectului Aleotti, clădiri cu care începe domnia așa-ziselor teatre „à l'italienne”. Aci, scena e delimitată de un cadru, creindu-se efectul „cutiei optice”. Vechile gradene sînt înlocuite cu loji, parterul e drept (mai târziu, înclinat). Prin capacitatea lor, care nu depășește decît rareori 2.000 de locuri, ele pierd din caracterul popular, devenind de multe ori construcții rezervate așa-zisei elite.

Sălile de acest tip și-au prelungit existența pînă în secolul nostru, evoluind su-

cesiv în forma teatrului regal și apoi în a celui burghez. Organizarea lor arhitectonică corespunde concepției de viață a lumii de atunci; o ordonanță de ceremonie în jurul unui centru fix (monarhul) și gruparea maselor după imaginea societății împărțită în clase. Perrotet von Laban le comentează astfel: „Ce se întîmpla pe scenă trebuia să dea naștere iluziei, dar să rămînă ca atare. Limitele între lumea ireală a artei și cea reală a societății burgheze nu trebuiau niciodată șterse sau puse în discuție”.

Sigur că de la teatrul lui Bramante la cele mai noi săli, au intervenit pe „structura stabilă” a teatrelor „à l'italienne”, tot felul de îmbunătățiri și amplificări, în special cu caracter mecanic. Echipamentul sălilor și al scenei a ținut pas cu progresul tehnicii și, astfel, teatrele de la Dessau, Saarbrücken, „Neues Schauspielhaus” din Dresda, sala „Pigalle” de la Paris și altele sînt dotate cu tot felul de scene culisante, lifturi, turnante, scene combinate etc. Pē această linie, trebuie menționată clădirea Teatrului Armatei Roșii din Moscova, înzestrată cu o imensă scenă, prevăzută cu culisante dispuse pe ambele laturi, cu arierscene, cu o turnantă mare și cu una

Proiect-schiță de Ion Sava pentru un „teatru rotund”



mică, înglobată excentric în prima, precum și cu o serie de trape-lift hidraulice, a căror poziție față de sală se poate modifica cu ajutorul turnantei.

Pentru omul de teatru este însă important cu totul altceva. Arhitectul Pierre Sonrel, autorul unui renumit tratat de scenografie, scrie în acest sens, într-un studiu închinat săliilor de spectacol (revista „L'Architecture d'aujourd'hui” nr. 23, mai 1949): „Oamenii de teatru au uitat că rolul magic al arhitecturii nu determină numai osatura sălii ci constituie un element al spectacolului... Ei se silesc să rezolve prin căutări decorative sau prin abilități de mașinărie ceea ce depinde în mod unic de dispoziția esențială a sălii, pe care nici decorul, nici mașinismul (tehnica) n-o pot da”.

Pesimismul lui Sonrel nu este în totul justificat. Încercările de a ieși din impas pe o cale mai valabilă decît cea a „mecanismului” s-au înmulțit. Artiștii epocii noastre caută incontestabil forme care să

le îngăduie să exprime concepția nouă de viață. Fugind de un tradiționalism simplist și conformist, care ia ca punct de plecare arta burgheză a secolului al XIX-lea și încercînd să se inspire din momentele de culme ale culturii, ei caută să elaboreze o nouă concepție în construcția de teatru, și anume concepția teatrului adaptabil.

Principiile acestei noi concepții s-ar putea formula astfel:

1) Desființarea barierei dintre spectatori și actori, creată de cadrul scenic, și restabilirea contactului intim între acești doi factori indispensabili ai spectacolului.

2) Sala să fie un loc neutru și disponibil reprezentăției, care îi va da suflet, o va decora (nu numai prin decor), îi va decide „tonul”, „expresia”.

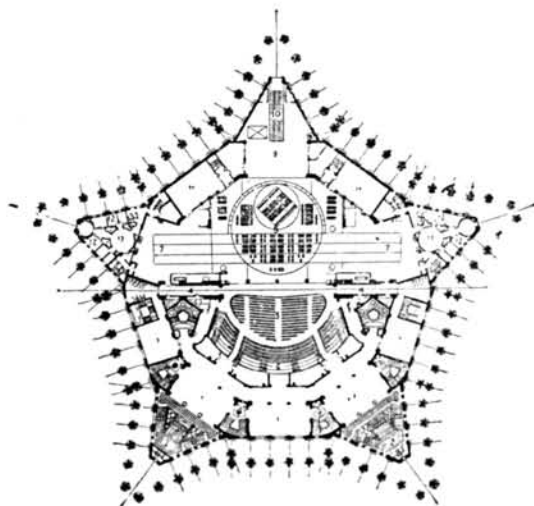
Teatrul adaptabil este, așadar, o sală devenită instrumentul care face posibilă crearea oricărui spectacol, indiferent de stilul lui. El acordă deplină libertate realizatorului. Scena este fie centrală, elisabetană sau grecească, fie în formă de arenă, fie „à l'italienne”. În raport cu dispoziția scenei, își schimbă amplasamentul scaunele. Lumina și instalațiile tehnice

trebuie concepute în așa fel ca să poată corespunde în toate cazurile.

Istoria teatrului adaptabil începe de fapt cu proiectele lui Walter Gropius (1930) pentru așa numitul „Totaltheater”, care prevedea ca scena și o parte din sală să fie montate pe o turnantă, scena putînd fi adusă fie în fața spectatorilor, fie în mijlocul lor, ca într-o arenă.

Exemple de teatre adaptabile construite sînt deocamdată puține: citeva teatre universitare din Statele Unite, ca teatrul uni-

versității din Los Angeles (California), a cărui sală poate fi amenajată după nouă scheme; teatrul de la „Antioh - College” din Ohio și remarcabilul „Ring Theatre” al universității din Miami situat la Coral Gables (arhitecți: Robert M. Little și Marion I. Manley). Acesta are în mod variabil 400—900 de locuri. Poate fi întrebunțat cu scenă centrală sau cu publicul așezat pe o singură latură a ei, obținîndu-se astfel o scenă deschisă cu o turnantă de 10 m. diametru. În toate



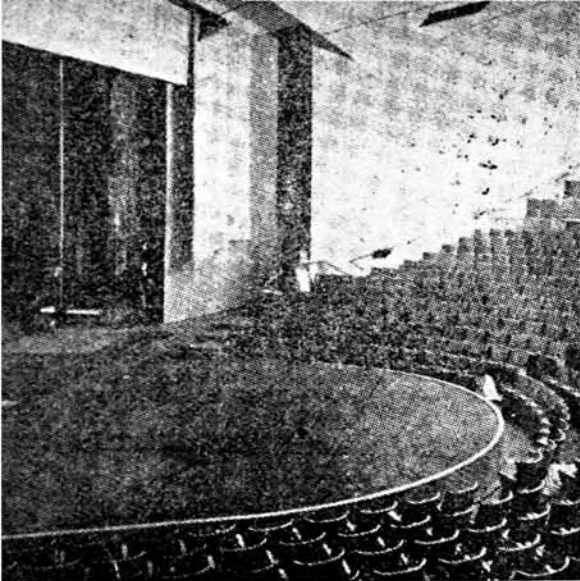
Teatrul Armatei Roșii din Moscova
(planul parterului)

cazurile, scaunul cel mai îndepărtat e la opt rînduri de locul de joc.

În Anglia, la Bristol, o mică sală, „Dramatic Studio”, oferă actorilor posibilități diverse și multiple de a juca în toate stilurile.

Ca un strălucit exemplu de formulă intermediară, în care adaptabilitatea sălii se limitează la modificarea de la caz la caz a numărului de locuri, trebuie amintit teatrul din Malmö (Suedia). Aci, un vast proscenium semicircular pătrunde în public. El este așezat pe elevatoare, putînd deveni fosă de orchestră, parter-orchestră, ca în teatrul grecesc, sau parter cu scaune, care fiind ascunse chiar în spațiul lui sînt escamotabile. Pereți mobili glisează prin pante anume lăsate în tavan și fac ca sala, de 1.700 locuri pe scaune și 500 în picioare, să poată fi redusă, după caracterul spectacolului, la 400, 800 sau 1.200 de locuri.

Experiențe similare întîlnim și în teatrul sovietic. În primul rînd, sînt cunoscute străduințele unor oameni de teatru sovietici de a reda acestei arte și de a-i dezvolta caracterul de masă pe care îl avea în antichitate, prin mărirea capaci-



Avanscena teatrului din Malmö

tății sălii și prelungirea scenei pînă aproape în mijlocul spectatorilor. Meyerhold realizase la Moscova o sală cu scena și locurile pentru public dispuse în aceeași navă de formă eliptică. Dar inovațiile lui în materie de arhitectură teatrală, nefiind legate de o puternică viziune realistă cu privire la interpretarea regizorală și actoricească a pieselor, au deviat în abstracțiism și experiențele nu au mai fost continuate. Intră apoi în studiu felurite proiecte interesante, ca de pildă cel pentru un teatru de masă la Harkov (arhitecți: Zdenko-Strijici și Ebbeke, 1930) dispunînd de două scene, una avansînd spre public, cealaltă construită în spatele ei. Un alt proiect este conceput în același stil de arhitectul Barkin și de marele regizor Vah-tangov.

Regizorul român Ion Sava, căutînd și el să se sustragă rigidității cutiei scenice, a conceput, în colaborare cu arhitectul Bedros, un proiect pentru o sală circulară cu scenă deschisă în jurul publicului și cu scaunele așezate pe un mare disc turnant, urmărind acțiunea fie fix, într-o parte sau alta, fie într-o mișcare lentă panoramică, simultană cu desfășurarea acțiunii.

În general, toate aceste căutări de formule noi nu au dus la rezultate concretizate în realizări care să dea naștere la o școală. Ele și multe altele au ajutat, însă, la conturarea unor noi concepte arhitectonice, care departe de a constitui o rebeliune capricioasă împotriva rigidității formei, reprezintă dezvoltarea firească a unei concepții noi despre arta teatrului.

Cînd vorbim despre ceea ce s-a realizat practic pe această linie a teatrului adaptabil, nu e îngăduit să omitem că în multe cazuri — și observația se aplică

mai ales unora din teatrele universitare din S.U.A. — concepția arhitectonică a sălii a fost dictată fie de faptul că inițial localul avea altă destinație (atelier, sală de studii etc.), fie că intenționat se avea în vedere și o altă utilizare a lui (ca sală de conferințe, de club); cu alte cuvinte, „adaptabilitatea” este impusă adesea de considerente care au prea puțin comun cu țelurile exclusiv artistice, devenind o simplă formulă de amenajare lesnicioasă. De asemenea, s-au produs și inevitabilele excese: la teatrul „Turnabout” (literal: „Întoarce-te”) din Los Angeles, reprezentațiile decurg în modul următor: se joacă pe o scenă, situată la un capăt al sălii; apoi, la următorul tablou, spectatorii fac să pivoteze scaunele și urmăresc acțiunea în partea opusă a sălii. Desigur, o formulă care nu e din cele mai fericite.

Revista „Le Théâtre dans le Monde” a întreprins o anchetă printre regizori și oamenii de teatru, cu privire la teatrul adaptabil. Punctele de vedere au fost împărțite.

Adepții teatrului adaptabil susțin că orice piesă poate fi mai bine reprezentată pe o scenă deschisă decît pe scena „cutie”. De altfel, formula teatrului adaptabil permite și schema „à l'italienne”. Pe de altă parte, oponentii susțin că e vorba de o „modă” trecătoare, care recurge la formele primitive ale teatrului și că piesele scrise pentru astfel de scene, cum ar fi tragediile antice sau dramele lui Shakespeare, pot fi montate cu mai multă eficacitate pe scena închisă.

Unul din adepții principiului teatrului adaptabil, cunoscutul regizor și actor Jean Vilar, directorul Teatrului Național Popular din Paris spune: „...așa după cum imaginația este abstractă și nelimitată, și scena trebuie să fie nelimitată, nu închisă, și dacă e posibil, goală. Atunci, imaginația se va putea bucura — cea a poetului, cea a actorului și cea a spectatorului”.

André Barsacq, pe care publicul nostru l-a putut cunoaște din recentul turneu al teatrului „l'Atelier”, preferă scena deschisă, care dă actorului un relief și o prezență imposibil de obținut pe cea închisă, cu condiția să existe o ariescenă, pentru plantarea unui decor.

Regizorul american Elia Kazan, cunoscut atît în teatru cît și în cinematograf, se ridică împotriva construcției rigide, spunînd: „Pentru a juca cele mai bune texte nou-apărute, ar trebui să dărîmăm teatrele”. Iar decoratorul englez Roger Furse, colaboratorul lui Laurence Olivier, cunoscut publicului nostru prin decorurile și costumele filmului *Hamlet*, își dorește un teatru „ușor transformabil”.

Același punct de vedere îl împărtășesc și Kees van Jersel, director al lui „Tooneelgroup Theatre” (Arnhem) și Mosche Halevy, directorul teatrului „Ohel” din Tel-Aviv.

Împotriva noii concepții se ridică, desigur, valori tot atât de verificate. Decoratorul D. Oenslager susține că e neplăcut ca, dincolo de suprafața de joc, să vezi tot spectatori (scena centrală), că ar fi o sursă de distragere a atenției și de confuzii. W. Unruh afirmă și el că limitarea optică a scenei „à l'italienne” ajută concentrării, iar André Villiers, directorul „Centrului de studii filozofice și tehnice al teatrului” din Paris spune că scena „à l'italienne” va fi mereu valabilă, „prin puritatea tradiției ei și prin intenții”.

E greu să formulăm o concluzie cu privire la un principiu neverificat încă prin practică proprie. Sigur e că felul în care acest principiu este aplicat are tot atât de multă importanță, ca și modul în care au fost transpuse în practică celelalte principii mai vechi. Doar am avut prilejul să înregistrăm atâtea exemple proaste și de teatru „à l'italienne”. Totuși, credem că valoarea încercărilor pe linia teatrului adaptabil constă în fuga de grandilocvență exterioară, de fast decorativ, de stil pompiers, de paradă și, dimpotrivă, în apropierea de autentic, de esențial, în axarea pe idee, în urmărirea conținutului. Soluție tranzitorie sau durabilă — cert e că teatrul adaptabil și-a câștigat deocamdată meritul de a stimula creativitatea pe planuri diverse, însă toate legate de progresul artei teatrale, în ceea ce are ea valabil. Rămâne să vedem dacă, prin concepția ce-i stă la bază, este numai o noutate trecătoare sau dacă reprezintă realmente o formulă de viitor.

Liviu CIULEI

Știri din...

U.R.S.S.

◆ Teatrul Comsomolului Leninist din Leningrad a prezentat în premieră unională piesa *Str. Trei privighetori*, nr. 17 a dramaturgului iugoslav Dragutin Dobricianin.

Piesa relatează aventurile unui tânăr student, Mișa, care după luni de așteptare, primește un ordin de repartizare pentru o cameră situată pe strada Trei privighetori, nr. 17. Datorită unei greșeli strecurate în ordin, studentul nimerește pe un șantier. Cu toată împotrivirea constructorilor, studentul temându-se să nu-și piardă locuința, se instalează în casa aflată în

plină construcție, fără acoperiș, uși și ferestre. Temerile lui se dovedesc curind întemeiate. În aceeași zi, se mută în „casa nouă” familia paznicului șantierului, precum și o femeie în vîrstă, mătușa Polea. Spre surprinderea tuturor, în aceeași noapte, viitoarea baie este rechizionată de un tânăr cu numele de Pepik. Și astfel, într-o casă doar pe jumătate terminată, cu încăperi încă pline de var, cărămizi și moloz, un grup de oameni încearcă să improvizeze o viață normală. Lucrurile sînt însă departe de a fi normale și viața proaspeților colocatari este plină de neînțelegeri și incurcături, descrise de dramaturg cu deosebit haz.

Înscrierea acestei piese în repertoriul Teatrului Comsomolului Leninist este legată de o intimplare destul de neobișnuită. În cursul anului trecut, cu prilejul călătoriei sale în Iugoslavia, profesorul V. Zaitjev de la Universitatea din Leningrad a vizionat acest spectacol la Split. Plăcindu-i piesa, profesorul a solicitat textul ei, pe care, odată înapoiat în patrie, l-a transpus în limba rusă și l-a predat Teatrului Comsomolului Leninist. În timpul repetițiilor, teatrul s-a adresat autorului, solicitându-i o serie de modificări. D. Dobricianin a considerat pe deplin îndreptățite observațiile primite din partea teatrului sovietic și, păstrînd o strînsă legătură cu colectivul teatrului, a adus textului modificările cerute. În felul acesta, pe scena Teatrului Comsomolului Leninist a putut avea loc premiera acestei amuzante comedii, rod al colaborării dintre oamenii de artă sovietici și iugoslavi.

◆ În cursul verii, Teatrul „Vahtangov” a întreprins un turneu la Kiev. Cu acest prilej, au fost prezentate peste 70 de spectacole cu piesele *Omul cu arma*, *Foma Gordeev*, *Oleko Dundici*, *O gardă grea*, *Cyrano de Bergerac*, *Mult zgomot pentru nimic* și altele.

În timpul turneului, teatrul a prezentat în premieră comedia *Etajul 6*, aparținînd dramaturgului francez contemporan A. Jery. Piesa relatează aspecte din viața oamenilor simpli ai Parisului de azi.

◆ În cursul acestei veri, numeroase teatre regionale au întreprins turnee la Moscova. Spectacolele prezentate cu acest prilej au reliefat izbinzile pe care teatrele sovietice regionale, dintre care unele situate la sute de kilometri de capitala țării, le-au reputat pe drumul strădaniilor lor pentru desăvîrșirea măiestriei artistice. Turneele teatrelor regionale au demonstrat largile posibilități creatoare de care dispun astăzi teatrele sovietice, care abordează cu succes cele mai felurite genuri și cele mai dificile lucrări ale dramaturgiei clasice sau contemporane.