



costum la «...au pus cătușe florilor...»

## CONSTANTIN CIUBOTARIU:

### «O cutie italiană înseamnă amputarea viziunii scenografice»

■ Cu câteva minute înainte de a ne întâlni mi-am amintit de o afirmație a lui Otomar Krejča care spunea că scenografia e un domeniu care cu greu își poate proclama statutul de artă de sine stătătoare. Acceptînd că afirmația lui e măcar în mare parte corectă, spune-mi, te rog, cum s-a produs, în cazul tău, apropierea de cel care e considerat îndeobște principalul realizator al spectacolului — regizorul?

■ Aș începe spunîndu-ți că școala pe care am urmat-o, Institutul de arte plastice — actuala Academie de arte frumoase —, prin facultatea ei de scenografie creează un scenograf, ca să zic așa, de laborator. Spun asta pentru că, studenții fiind, făceam schițe, consultate, evident, de profesorii noștri scenografi, dar care nu aveau o finalitate scenică. Asta în primii ani de studiu. Urma apoi contactul cu Institutul de teatru, cu studenții de la secția de regie și se încerca realizarea unor «cupluri» de regizor-scenograf, a celui tandem de realizatori principali al spectacolului. Era o metodă bună de verificare, pentru că de multe ori ceea ce gîndeam noi, ceea ce desenam noi pe hîrtie era destul de dificil să fie transpus pe scenă. Și astăzi mai cred că impedimentul tehnic este pentru noi una dintre problemele principale. Cel care reușeau să realizeze pe scena Casandrei un spectacol înainte de absolvire aveau deja un ascendent. Eu am avut parte de un astfel de spectacol, care, deși n-a ajuns la public, mi-a dat posibilitatea să verific cît de corect era ceea ce-mi imaginasem. A fost o șansă pentru că mai firziu, la debut, lucrînd împreună cu Dominic Dembinski, mi-a fost foarte ușor să selectez soluțiile scenice. Arta de întîlnire cu un regizor este, evident, în timpul vizualului. Am plecat întotdeauna de la text, pe care îl citeam separat... Urmau schimbările de idei, consultam împreună albume, imagini. Latura cea mai importantă era însă cea a realității imediate. «Umblatul» prin zone apropiate de ceea ce ne spunea textul era pentru noi doi una dintre sursele de informare cele mai utilizate. Asta și pentru faptul că lucram într-un spațiu cunoscut și de spectator, într-un spațiu comun, al nostru. A doua latură, care e și cea mai importantă, e legată de realizarea tehnică a ceea ce gîndeam noi. Condițiile materiale pe care le știi foarte bine făceau ca esențializarea și metaforizarea să fie cele mai bune soluții de lucru...

■ Sintagma ta cu «scenograful de laborator» mi-a amintit de un ciclu de articole semnate de scenograful Dan Jitianu cu ani în urmă în revista Teatrul în care se propunea, printre altele, drept formulă optimă de rezolvare a tandemului despre care vorbeai, transferarea facultății de scenografie la Academia de teatru. Crezi că ar fi o soluție?

■ Ideea e bună... Aș vrea însă să fac o remarcă aici. Studenții de la scenografie sînt plasticieni de formație. Faptul că el își dezvoltă incursiunile plastice într-un institut de arte plastice alături de colegi din același domeniu mi se pare un lucru și mai bun. Contactul cu plasticienii mi se pare mult mai interesant decît transplantul lor brutal în alt tip de școală. Într-un teatru, scenograful e totuși un plastician. A-l dezlipi din locul în care se dezvoltă ca plastician și a-l pune în altă parte cred că ar fi un gest în urma cărui scenograful n-ar mai avea aceeași vigoare într-un domeniu pe care el îl stăpînește...

■ Și ar deveni într-un fel un soi de Cenușăreasă...

■ Da, sigur... Apoi, s-a dovedit că, de cele mai multe ori, cel mai bun scenograf este și foarte bun plastician. Cred că o formulă de mijloc ar fi mai nimerită...

## FIȘĂ DE CREAȚIE

Absolvent al Institutului de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu» din București, promoția 1983.

TEATRUL DRAMATIC CONSTANȚA: Cuiul lui Pepelea de V. I. Popa ● Bădăranii de Carlo Goldoni ● Passacaglia de Titus Popovici ● La un caz iar... pacl la Războiu — spectacol realizat după schița Articolul 214, monologul 1 Aprilie și piesa într-un act Conu Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale ● Millionarul sărac de Tudor Popescu ● Tache, Ianke și Cadîr de V. I. Popa ● Revelion la bala cu aburi de Emil Braghinski și Eldar Reazanov ● Acești ingeri triști de D. R. Popescu ● Balada lui Rică — spectacol de balet după M. R. Parascchivescu ● Nu sînt Turnul Eiffel — muzical după Ecaterina Oproiu ● Oedip — spectacol realizat pe malul mării, după tragediile lui Sofocle

TEATRUL MIC: Pentru ce am murit de Xie Min

TEATRUL NOTTARA: Livada de vișini de A. P. Cehov

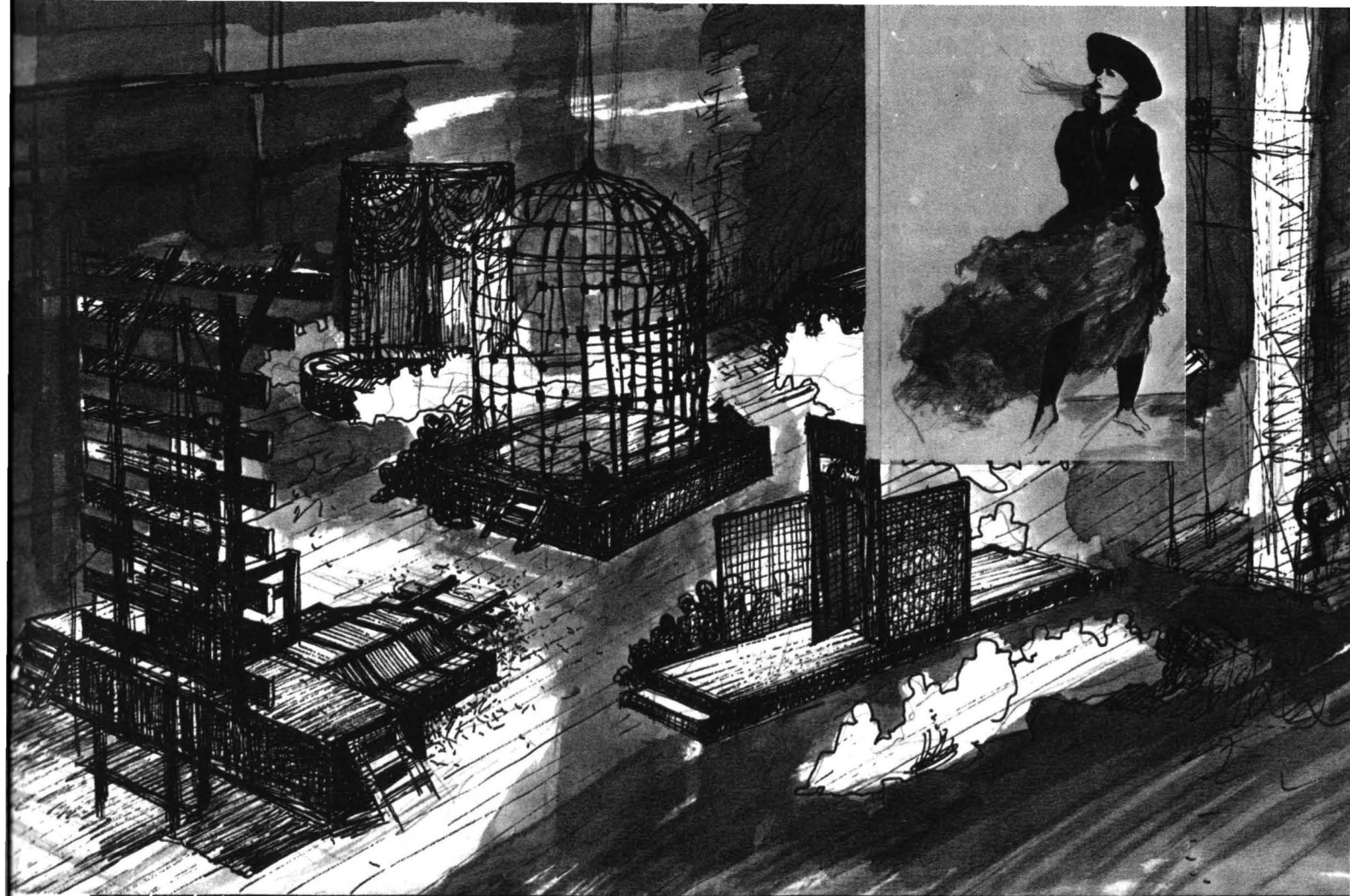
● Regele moare de Eugen Ionescu

TEATRUL ODEON: Regele Lear de W. Shakespeare ● ...Și totuși Eminescu de Ion Nicolescu ● Totul e un joc de Paul Ioachim ● Doamnele domnului Caragiale, spectacol realizat după texte de I. L. Caragiale ● ...au pus cătușe florilor... de Fernando Arrabal

Începînd cu anul 1983 participă la Triennalele de scenografie și la expozițiile Uniunii artiștilor plastici.

În prezent asigură prezentarea grafică a suplimentului cultural al ziarului «Cotidianul».

PREMIU: Premiul II pentru scenografie la festivalul de teatru de la Constanța, 1985 [Passacaglia] ● Premiul III — spectacolul Conu Leonida față cu reacțiunea la Festivalul de teatru scurt de la Oradea, ediția 1985 ● Premiul I pentru scenografie la Festivalul de teatru contemporan Brașov, 1986 [Acești ingeri triști] ● Premiul A.T.M. pentru scenografia spectacolelor Acești ingeri triști și Nu sînt Turnul Eiffel, 1986



schită de decor și costum la «...au pus cătușe florilor...»

■ Te gîndești la contacte mai frecvente și mai bine organizate cu Academia de teatru?

■ Da. Cred că asta e soluția. Poate că spre sfîrșitul facultății, studentul-scenograf ar trebui să-și pregătească examenul de diplomă la Casandra...

■ Într-un recent interviu, regizorul Mihai Măniuțiu afirma, simplificînd noi acum lucrurile, că relația ideală între regizor și actor se bazează pe o tensiune de tip erotic. Simți că acest tip de relație ar putea exista și în lăuntru tandemului regizor-scenograf?

■ Cred că Mihai Măniuțiu are dreptate cînd spune acest lucru, și tot el spune în același interviu că unul dintre spectacolele care l-au impresionat cel mai mult este Livada de vișini montată de Harag la Tîrgu Mureș, a cărui scenografie era creată de Romulus Feneș. Cred că acest spectacol poate da răspuns întrebărilor tale. Dacă ar fi lipsit spațiul creat de Romulus Feneș, poate că acel spectacol ar fi avut un impact la public mai redus decît l-a avut în realitate. Cred în aceste întîlniri fericite, după cum cred și în regizorii care știu să folosească, alături de celelalte mijloace specifice, imaginea plastică. A izbucni să potențezi imaginea, s-o încarci de tensiune este un cîștig pentru un spectacol. Livada e cel mai bun exemplu.

■ Revenind la ceea ce spuneai cu privire la dificultățile tehnice pe care le implică realizarea unui proiect scenografic, știu că ai făcut o călătorie în Canada pentru a-l întîlni pe Alexander Hausvater și a pune la punct proiectul spectacolului «...au pus cătușe florilor...»

■ Da. Una dintre întîlnirile fericite despre care îți vorbeam mai înainte a fost cea cu regizorul canadian Alexander Hausvater. Deplasarea în Canada a fost dictată de niște necesități...

■ Contractuale, să le spunem...

■ Exact. El nu putea veni în țară și a trebuit să plec eu acolo. El mă montase spectacolul în Canada, însă datele ca-

re-i lpterasau nu erau decorurile, ci spațiile. Era foarte important să gîndim spectacolul pentru spațiile pe care le aveam noi, în funcție de concepția lui regizorală. Mi-a plăcut încă de la primele întîlniri claritatea cu care vedea el acest spectacol. Metodele lui de lucru mi s-au părut foarte operative. La ei timpul înseamnă...

■ Bani!

■ Sigur că da. Și e un element extrem de important în realizarea unui spectacol. La el se lucrează la scenă destul de puțin. Se lucrează «la masă», decorurile se construiesc în afara teatrului, așa că pierderea de timp e imposibilă. Nu există spectacol care să nu lasă, decît în cazul în care apar impedimente exterioare. Lucrul cu Hausvater, după schimbul de idei pe marginea textului, a decurs în felul următor: Îmi cerea să împărțim spațiile pe segmente, după care luam fiecare element în parte și îl discutăm.

■ Să înțeleg că totul s-a rezumat la adaptarea spectacolului la spațiile Odeonului?

■ Trebuie să-ți mărturisesc că formula scenografică e diferită de cea de acolo. Chiar și elementele scenografice pe care noi le-am folosit sînt diferite față de spectacolul montat de Hausvater la Montreal; nu am repetat nimic în spectacolul de la București... Proiectul, ca idee, a fost pus la punct în cîteva zile. Schițele le-am făcut după ce m-am întors la București.

■ Spectacolul a fost realizat într-un timp record pentru condițiile din România, în vreo 5 săptămîni, dacă nu mă înșel. Cum ai trăit această experiență, unică în felul ei?

■ Încă din Canada mi-am exprimat rezerva că acest spectacol va putea fi montat în 5 săptămîni, care însemnau atît partea actoricească, muzica, mișcarea, cît și realizarea decorurilor. Pentru mine nu au fost 5 săptămîni, ci 3. Pentru asta am contactat o firmă particulară, capacitatea atelierelor teatrului nereușind să acopere în timp util acest proiect. Ceea ce noi am fi realizat într-un timp foarte lung, el a reușit

# CIVILIZATIA IMAGINII

KARINE SAPORTA:

FRACTURA

«Semnul, este o fractură care nu se deschide niciodată decât pe chipul altui semn».

R. Barthes, Imperiul semnelor

să facă în 2 săptămâni. Au izbutit să pună pe picioare niște mecanisme scenice foarte complicate.

■ E vorba de firma Miniutil?...  
■ Da... O firmă specializată, cu mari iubitori de teatru, care s-a atașat de acest proiect și pe care l-a pus în practică cu mare plăcere și într-un timp record. După cum spunea Alexander Hausvater, în străinătate majoritatea teatrelor nu au ateliere, ci se lucrează în baza acestui sistem. Și regizorul, și scenograful, și firma respectivă au tot interesul să termine proiectul la timp. Firma vrea să-și ia banii cât mai repede, iar teatrul să se înscrie în programul pe care și l-a propus. A fost un câștig pentru mine ca experiență, dar și pentru teatru. Îmi amintesc, de exemplu, de Regele Lear care s-a montat la Odeon vreme de un an, un an și ceva. Scurtarea timpului de execuție în cazul nostru s-a datorat și clarității viziunii regizorale. Și asta i-a privit și pe actori, și pe scenograf, și pe toți ceilalți. Oamenii au știut ce trebuie să facă și totul s-a simplificat foarte mult.

■ Lucrezi la Odeon, un teatru cu o structură cât se poate de clasică, iar în acest teatru ai conceput spațiile de joc pentru... au pus cătușele florilor... un spectacol cât se poate de neclasic. Spune-mi, ce te atrage mai mult, un spațiu teatral convențional ori unul neconvențional?  
■ Ca să fiu foarte sincer, eu cred că fiecare spectacol își cere propriul lui spațiu. A-l încadra într-o cutie italiană înseamnă să-i ampuțezi viziunea scenografică. Îi admir în general pe cei care, în străinătate de obicei, își plasează spectacolele fie într-o catedrală, fie într-un spațiu deschis, fie pe apă... Și realizări importante de genul acesta cred că știi și tu destule...

■ Sigur, de la Reinhardt încoace...  
■ Asta nu înseamnă că trebuie să evadăm de dragul evadării. Dar cred că de cele mai multe ori a modela un spațiu e un act în folosul spectacolului. E mai bine decât să-l încadrezi de la început în cutia italiană care are rigorile ei. Atunci când depășești aceste rigori cu timiditate, prelungind scena ori încadrând oglinda scenei în altceva, nu poate fi vorba decât de jumătăți de măsură. Eu, cel puțin, mă simt mult mai liber atunci când am un spațiu liber, gol, și construiesc în el. Această experiență am făcut-o cu Dominic Dembinski, cu câțiva vreme în urmă, într-o sală studio. E vorba de Pas-sacaglia, spectacol premiat de altfel, și care mi-a dat satisfacția de a lucra într-un spațiu care nu te condiționează. Cred că această formulă mie mi se potrivește foarte bine, mai mult decât condițiile unui teatru de secol XVIII... E o formulă pe care o pot accepta mai greu...

■ Teatrul Odeon va inaugura în curând un studio, un spațiu neconvențional, cu spectacolul d-nei Cătălina Buzoianu în filmare în pădure de Ofelia Strahl. Te gîndești să propui un spectacol pentru această nouă «sală»?  
■ Eu în general plec de la text. Textul este acela care își cere spațiul. În acest sens, sînt încîntat că există o sală, un laborator, un studio în care se pot face multe lucruri. M-am bucurat în clipa în care d-na Cătălina Buzoianu a simțit nevoia să schimbe spațiul de scenă, care era liber la vremea aceea și putea să fie utilizat fără probleme. M-am bucurat, pentru că era evident că o face în favoarea spectacolului. Aștept, după cum bine știi, terminarea lucrărilor care să refuncționalizeze sala studio de sub scena noastră și care e un spațiu minunat. Sper să participăm și noi scenografil la definitivarea proiectului, în sensul că n-aș vrea ca pereții să fie acoperiți din nou cu lambrouri. Cred că un astfel de spațiu e foarte necesar în teatrul nostru. El ar putea să aducă și o altă notă decât cea pe care o au spectacolele de pe scena noastră clasică...

■ Din punctul ăsta de vedere, spune-mi, în încheiere, care sînt proiectele tale?

■ Pot să-ți dezvălui doar proiectele imediate, pentru că sînt foarte aproape de realizarea lor. Primul ar fi un spectacol conceput împreună cu finărl regizor Corneli Mihalache cu piesa Insula purpurie de Mihail Bulgakov. Ar mai fi apoi un proiect pe care ar trebui să-l realizez cu Adina Cezar la Opera Română pe muzica lui Ștefan Niculescu și unul pentru Teatrul Evreiesc de Stat, Badenheim 1939, pe care îl gîndesc împreună cu Alexandru Dabija...

■ C.C. BURICEA-MLINARCIC

Boala mintală este un infern în care contradicția este perfect nerezolvabilă. Revelatoare a unei dorințe (fantasmă profund umană) de uniune absolută, a unei dorințe (fantasmă) ca nimic pe lume să nu fie neunit, separat, ca subiectul și obiectul să se contopească, distanțele să fie abolite, realul să fie nedisociat de contrariul său, irealul, boala mintală exprimă lipsa de structurare a subiectului (...). Și, odată cu această absență a structurării, imposibilul acces la limbaj, la cod...

Boala mintală, psihoza, schizofrenia revelează o inseparare în plăcere a ființei și a lumii, vădește o urmă de apartenență a ființei la o materie umană și carnală extraordinar unică... unită (...). Și, asta, chiar în momentul cînd bolnavul, psihoticul este cum nu se poate mai scîndat, fisurat, contrazis, sfîșiat, multiplicat, multiplu, spart, separat.

Boala mintală este infernul, contradicția este, aici, violentă (...).

Insolubilă, ireductibilă, eternă, purtătoare a separării Uni-cului de toți ceilalți, ca un destin înscris în semnul unei uniuni absolute. Teribila contradicție a bolii mintale, enigma ei pentru logica carteziană, pentru conștiință, constă în faptul că ea desemnează (cum foarte bine se vede în orice formă de delir: politic, religios etc.) visul de uniune al tuturor ființelor, al întregii materii... visul de egalitate, de non-diferență... trimițînd în același timp la un subiect destrămat, divizat într-o multitudine de atitudini inferioare, contradictorii, pierdut într-o percepere a lumii pe care nu o mai leagă de nici un sens, de nici o ordine, de nici o rațiune de a trăi, de nici o rațiune de a fi... exterioare propriei sale dureri. Foarte aproape de visul uniunii la bolnavul mintal se află absurdul, un vid de sens, inerență acestei destrucțiuni a subiectului, acestui eșec a tot ceea ce e interzis.

Această contradicție atît de tulburătoare la psihotic pare a se regăsi, într-un mod ciudat, în istoria artei și a ideilor din secolul XX. Prin ideologiile și idealurile sale, prin utopiile sale politice, prin relațiile sale rupturi, dislocări, prin demonetizarea limbajului în profitul unei revalorizări, al unei redescoperiri de alt ordin... chimic, material, fizico-chimic — cum ziceau dadaștii.

Secolul XX, încă de la începutul său, a știut să propună un anume model ideal, fuzional, între oameni, între oameni și materie. În sfera ideologiilor, ideologia revoluționară: ideologie laică, socializată, socialistă, comunistă, întîlnindu-se cu ideea iudaică a venirii lui Mesia, operează ca o justificare colectivă a dorinței de uniune absolută. (Un eveniment salvator, răscolitor și radical va determina o convertire a umanității și va reuni popoarele...)

În sfera artei, de la suprarealism la happening-urile anilor șaptezeci, trecînd prin dadaism și abstracțiune, căutarea merge în sensul unei regresii la stări sensibile, «prelingvistice», permițînd, în unele cazuri, accesul la senzația pură, în altele, la o scufundare în inconștient sau la alte stări «diferite». Căutarea aceasta este impregnată și de o extremă, profundă neîncredere în coduri, în limbaje și în Verb.

Paralel cu această căutare a unei inteligențe «prelingvistice» — de la «munca» asupra discursurilor inconștientului, la suprarealiști, pînă la abandonul pur și simplu al voinței de «a da sens», la abstracționiști — problema sensului vehiculat de operă devine cît se poate de dificilă...

Dincolo de propria realitate «pentru sine», de propria existență fizică «pentru sine» a operei, arta nu urmărește nici un scop, nici o RELAȚIE (în dublul sens etimologic al cuvîntului: relatio = relatare, povestire; re-legătură cu un altul).