

Ion CAZABAN

Decorurile lui Tony Gheorghiu

Născut la Buzău, 28 septembrie 1925 – mort la Stockholm, 15 noiembrie 1961.

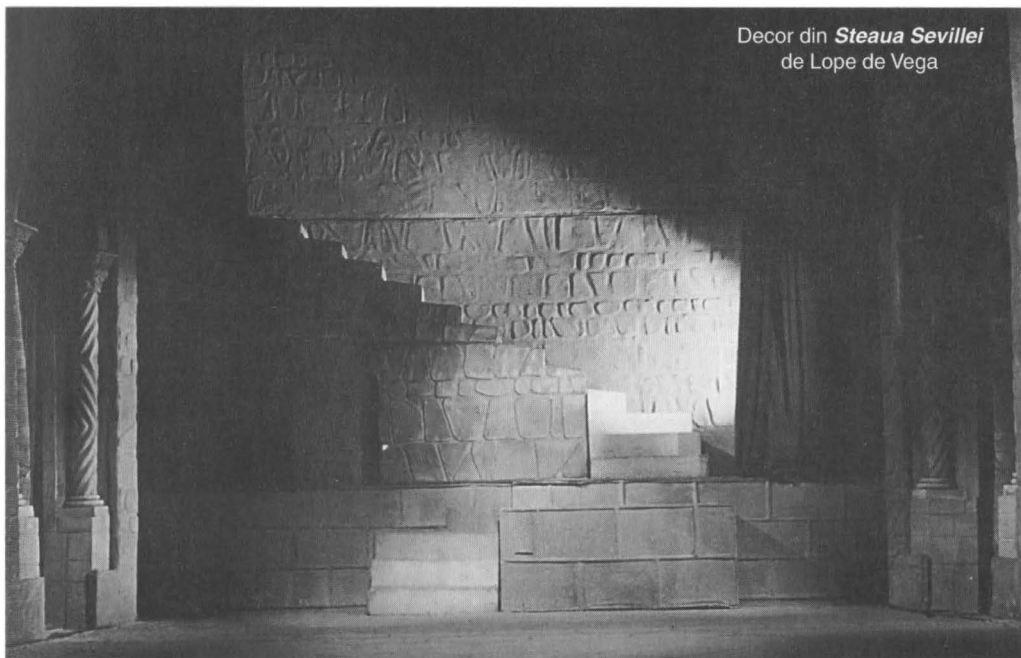
După terminarea studiilor la Institutul de Arhitectură din București, debutează ca scenograf, colaborând cu regizoarea Sorana Coroamă la montarea piesei *Amphitryon* de Plaut (lucrare de diplomă, Institutul de Artă Teatrală, 1949). Este angajat la Studioul actorului de film (devenit mai târziu Teatrul pentru Tineret și Copii). În scurta sa viață realizează decoruri pentru aproximativ 50 de spectacole, pe diferite scene din capitală (*Micii burghezi* de Maxim Gorki, 1950; *Mincinosul* de Carlo Goldoni, 1954; *Ion Vodă cel Cumplit*, operă de Gheorghe Dumitrescu; *Mătrăguna* de Machiavelli; *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, 1956; *Uraganul* de Bill Beloțerkovski, 1957; *Gâlceville din Chioggia* de Carlo Goldoni, 1958; *Hagi Tudose* de Barbu Delavrancea, *Ferestre deschise* de Paul Everac, 1959; *Brigada I-a de cavalerie* de Vsevolod Vișnevski, 1960; *Prima întâlnire* de Tatiana Sătina, 1961; *Macbeth* de William Shakespeare, *Oceanul* de Aleksandr Ștein), din alte orașe (*Pogoară iarna* de Maxwell Anderson, Teatrul Național din Iași, 1957; *Nemaipomenita pantofăreasă* de Federico García Lorca, Bacău, 1959) și peste hotare (*Mielul turbat* de Aurel Baranga, Sofia, 1959). A lăsat proiecte de decor pentru *Hamlet* și *Richard al II-lea* de Shakespeare, *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu. A lucrat temporar ca scenograf la Studioul de Televiziune și ca asistent la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București. S-a ocupat de pictură, de grafică (este autorul

copertelor revistei „Teatrul” în anii 1956–1958). Semnează articolul *Regie și scenografie* („Teatrul” nr. 5, octombrie 1956), esențial pentru poziția estetică a „reteatralizării” din acel moment. Ca arhitect, concepe proiectul de renovare a sălii Studiului actorului de film.

În 1980, la Teatrul Foarte Mic, Mihaela Tonitza-lordache a organizat o densă expoziție cu lucrările lui Tony Gheorghiu.

Spectacolele deceniului șase – deceniul „reteatralizării” – au un caracter accentuat programatic, verifică modalități scenice, compară deziderate și rezultate. Problemele limbajului și ale specificului teatral se impun – discuțiile despre convenție, despre metaforă și simbol, despre „poezia” imaginii scenice reflectă aria de preocupări creatoare ale momentului. Scenograful Tony Gheorghiu este unul dintre cei care au participat cu arta lor ori cu scrisul lor la căutările și dezbaterile dornice de schimbare din acei ani. Realizările scenografice, ca și intervențiile sale teoretice, au o pondere remarcabilă peste care nu se poate trece. Concluziile adunate din montarea a zeci de piese, gândurile împărtășite cu mare modestie, evoluția sa profesională, îi vor preciza rostul și valoarea aportului său artistic la desăvârșirea unui spectacol.

Prin cele mai bune exemple, decorul închis, practicat în vremea „uceniciei” sale, nu aparținea unei transpuneri naturaliste, nu dovedea supunerea scenografului la aspectul superficial al unor ambianțe reconstituite după investigații documentare. Sursa acestor decoruri se află într-un mod profund de înțelegere a textului *dramatic*, iar destinația lor evidentă este *scena*, pe



Decor din *Steaua Sevillei*
de Lope de Vega

care nu o consideră doar lipsită de al patrulea perete, nici privită „prin gaura cheii”. Scenografia pentru *Micii burgezi* (1950) este nu numai reprezentarea unui interior caracteristic (masa cu samovar, canapeaua, pianul, icoanele de pe perete), ci înseamnă configurarea unui spațiu dramatic. Tony Gheorghiu nu urmărește descrierea unei ambianțe definitorii, ci, cu posibilitățile sale specifice, caută să susțină raporturile conflictuale din piesa lui Gorki, să facă vizibilă mișcarea internă, contrifugă, în care sunt prinse, fără scăpare, personajele. Decorul închis este conceput ca propria sa negare. El pare supus unei tendințe de „spargere” prin plasamentul ușilor, ferestrelor... Linia tavanului, urmând traseul scării de lemn spre camerele superioare, anunță permanent spațiul de dincolo, generând așteptări încordate, neliniști amplificate imaginar. Peste câteva stagioni, decorul său la *Mincinosul* (1954) va fi considerat un prim semn al „reteatralizării”, moment decisiv pentru cursul ulterior al artei spectacolului. Apreciind stilul come-

diei, va rezolva exterioarele venețiene „ca o schiță în tuș, la mână liberă și cu culori tari – pe plat – ușor caricatural (conform, cred, textului lui Goldoni)” – spunea el. Acest decor, „oarecum în joacă”, era mai potrivit și pe măsura scenei sale. Astfel, în creația lui Tony Gheorghiu, stilizarea apare ca o reducere a vizualului minuțios (de până atunci) printr-o selecție economică a culorilor și detaliilor ce indică locul și atmosfera. Așa se va întâmpla și la *Mătrăguna* de Machiavelli (1956), unde își propunea „să servească o scenă insuficientă pentru un decor monumental”, arăta Petru Comarnescu. Așa cum ni-l prezintă autorul său, soluția scenografică aleasă se compunea dintr-un fundal albastru, pe care case de Renaștere florentină erau desenate în alb, și dintr-un fel de baldachin înălțat pe stâlpi subțiri, referință la spectacolul popular din piețe. Ca pe un țel atins, Tony Gheorghiu sublinia că „a oferit regiei și actorilor întreaga scenă”. Scenografia își caută rostul teatral pe calea unei grafii scenice și prin adoptarea unei formule spectaculare de

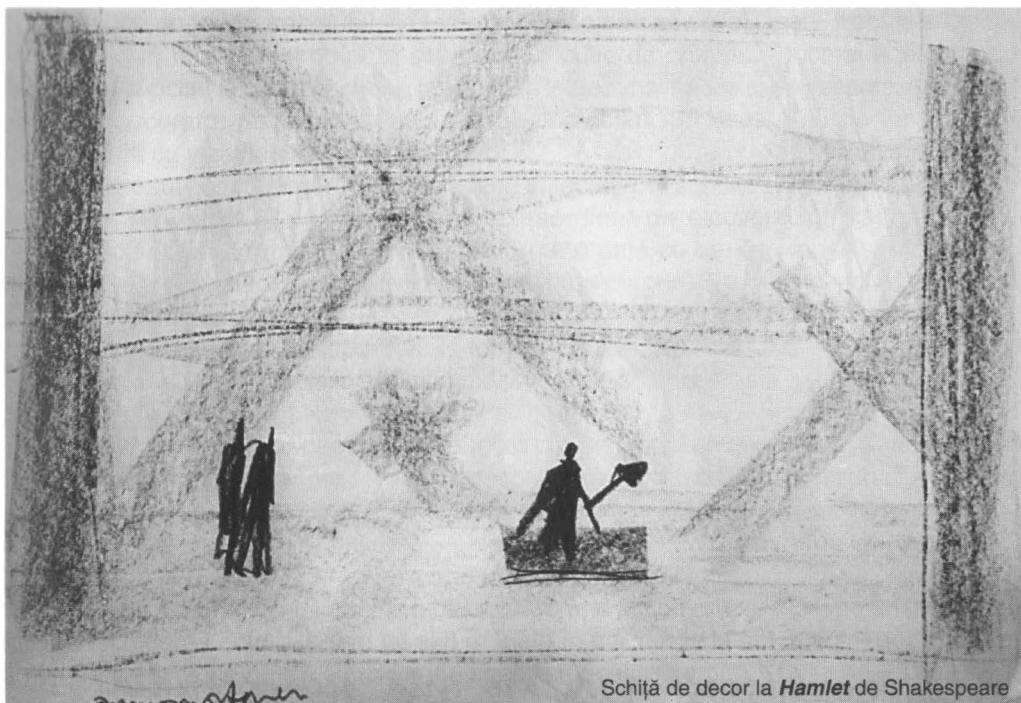


Decor din *Micii-burghezi* de Maxim Gorki

prestigiu istoric. Asemănător conceput a fost decorul pentru *Gâlcevile din Chioggia* de Goldoni (1958): fundal pictat (mare și cer), podium tratat ca o suprafață gălbuie de nisip, cu valuri albe desenate pe marginea sa albastră, stâlpi cu stegulețe colorate, scări de funie ce legau scena de sală (la balcon), pe care urcau și coborau actorii.

La *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (1956), decorul era construit din scânduri negeluite, respirând o epocă și evocând „primitivitatea” Americii coloniștilor. Lemnul era, totodată – cum intenționa regizoarea Sorana Coroamă – un element cu virtuți emoționale, constitutiv în „poetica” sumbră a spectacolului. Întregul eșafodaj se proiecta „pe perdele total neutre, ca niște hăuri de negru”, nota Tony Gheorghiu. La fiecare început de tablou, o rază căuta prin întuneric și se fixa asupra unui detaliu semnificativ – un detaliu care „monologa” câteva clipe, pentru ca apoi lumina să

crească și să se deslușească restul scenei. Tot în regia Soranei Coroamă (cu care Tony Gheorghiu a colaborat de la debut), montarea piesei lui Delavrancea *Hagi Tudose* (1959) trebuia să evite evocarea pitorească și naturalistă pentru a se evidenția gradul de generalitate semnificativă a tipurilor. Pe scena aproape goală, din ce în ce mai goală – podium larg de joc – se aflau doar câteva elemente indicatoare, rezumând o epocă și niște locuri ale acțiunii dramatice. În exterior, o cicloramă înfățișa o mahala bucureșteană de secol XIX. Zidul unei biserici era, fragmentar, un panou pictat. Camera avarului nu cuprindea decât un pat, o ladă și un scaun, între două uși dispuse în diagonală. În continuarea acestor preocupări de laconism scenografic, Tony Gheorghiu va reuși decorul pentru *Brigada I-a de cavalerie* de V. Vișnevski (1960), realizată cu regizorul Radu Penciulescu. Pe un practicabil fix, modificarea elementelor concrete (simboluri

Schiță de decor la *Hamlet* de Shakespeare

inspirate de filmele clasice ale lui Eisenstein și Pudovkin) era un mod activ de semnificare. Scena denudată asigură un decupaj energetic al simbolurilor.

Tony Gheorghiu a lăsat un număr mare de schițe în cărbune pentru *Hamlet*: un decor în trepte combină mișcările ascendente și descendente cu cele în adâncime. Sunt examinate și pregătite, pe hârtie, direcțiile de mișcare convergente sau divergente, urcările și coborârile, în scop expresiv. Alteori, spațiul scenic este variabil, cu trasee ce parcurg pasaje largi sau înguste, determinând astfel dinamica personajelor. Aceste schițe corespundeau – și ele – definiției date de Tony Gheorghiu: „Scenografia cred că este tălmăcirea temei, a ideilor unei piese pe plan plastic; este, dacă vrei, regia locului de joc pe care trebuie să se desfășoare, în mod cu totul concordant, regia respectivelor momente dramatice”. Se lansa o definiție ce va fi repede adoptată și deseori citată. Pe

lângă procedeele menționate – plantații economice, uneori simbolice, judicios puse în valoare, sugestii grafice, utilizarea resurselor emoționale ale compoziției și materialității decorului – Tony Gheorghiu apelează la expunerea semnificantă a mijloacelor scenotehnice: turnantă, construcții metalice, reflectoare, proiecții (*Ferestre deschise* de Paul Everac, 1959; *Prima întâlnire* de T. Sâțina, 1961; *Oceanul* de Aleksandr Ștein, 1962). Tot el, se gândeste la o scenografie pentru *Macbeth* de Shakespeare în care lumina și schimbarea culorilor sale să aibă un rol primordial.

„A experimentat strălucit, fără se se instaleze confortabil într-o manieră, a eliminat fără menajamente ticuri și rețete, mereu cinstit față de viziunea lui, limpede cu sine și cu cei cu care colabora” – scria cu îndreptățită prețuire prietenul său Dan Nemțeanu și nu găsim o concluzie mai bună decât aceste cuvinte.