

MEMORIA TEATRULUI

Ion CAZABAN

Alexandru Brătășanu și rigoarea argumentului scenografic

S-au împlinit o sută de ani de la nașterea unuia dintre cei mai importanți scenografi români din secolul abia încheiat: Alexandru Brătășanu. A văzut lumina zilei la Craiova. A urmat liceul în orașul natal, apoi la Toulouse, în Franța (1912–1914) și, din nou, la Craiova. Primul război mondial i-a obligat familia să se refugieze la Iași, cum au făcut atunci mii de oameni din Oltenia și Muntenia. După instaurarea păcii, tânărul Alexandru Brătășanu pleacă la Paris, unde între anii 1919 și 1925 va studia cu plasticieni de renume: la Academia „Jullian”, cu Paul Albert Laurens; la Academia Modernă cu Fernand Léger și A. Ozenfant; la Academia Ranson cu Roger Bissière.

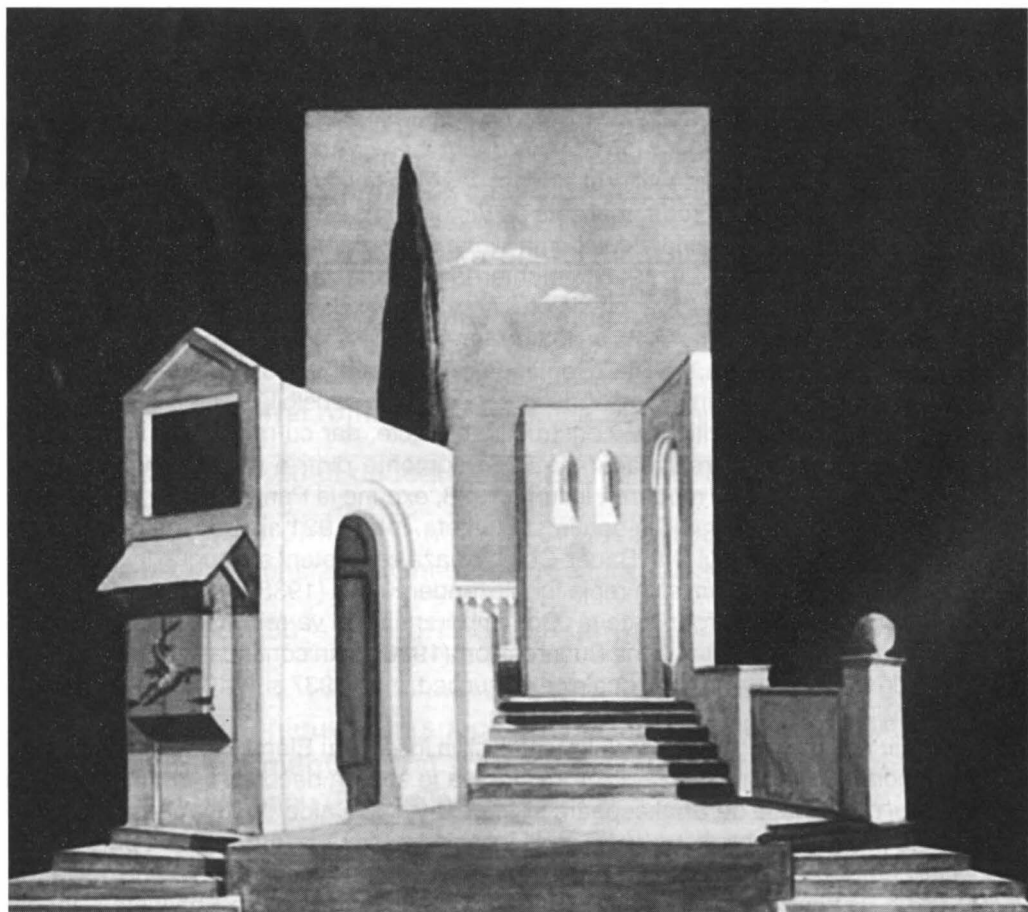
Brătășanu începe să fie cunoscut prin lucrări de pictură și de grafică, prezentate în expoziții personale și colective sau reproduse în revistele vremii. În „Flacăra”, iulie 1922, îl găsim cu patru ilustrații intitulate *Icoane pentru Salomeea*. Și tot acum va realiza primele sale decoruri. La Teatrul Național din Craiova debutează ca scenograf, cu decoruri pentru *Nyn* de Osip Dimov (alături de viitorul cineast Jean Negulescu) și pentru *Fata din dafin* de Adrian Maniu și Scarlat Froda, realizate de Victor Bumbăști, în toamna lui 1923. Peste puțin, în 1925, execută în străinătate decoruri și marionete pentru filmul englez *Micul popor*. Ca pictor decorator participă în 1926 la montarea unui spectacol la Théâtre Porte Saint-Martin din Paris. Din 1927, se apropie de gruparea de avangardă de la „Contimporanul” – la începutul anului expune împreună cu Marcel Iancu și Milița Petrașcu la librăria „Hasefer” din București. În același an, revista „Contimporanul” îi publică două „Compoziții”. Petru Comarnescu avea să scrie în „Rampa” despre „ascuțimea sensibilă a liniei” lui Brătășanu, care realizează – spune criticul – „construcții abstracte, dar cu mult sens, și decorativ, și arhitectonic, în desfacerea planurilor. Par fragmente dintr-o mașină modernă sau dintr-un plan de arhitectură modern”. În iunie 1928, expune la Paris. În 1929, se întoarce în țară pentru serviciul militar. Din nou în străinătate, între 1931 și 1935, este desenator tehnic în atelierul arhitectului Otto Bauer. Colaborează ca asistent scenograf la costumele filmului *Doamna de la Maxim's*, în regia lui Alexander Korda (1933). Din Franța trimite în țară lucrări la expozițiile organizate la „Contimporanul”. Se va reîntoarce în 1935. Va fi arhitect decorator la expoziția „Luna Bucureștilor” (1936) și, în continuare, la pavilioanele românești de la expozițiile internaționale ce se succed, între 1937 și 1940, la Paris, Londra, New York, Milano.

Din anii '40, se dedică spectacolului teatral și va începe cu Elena Pătrășcanu o foarte fertilă colaborare scenografică. Regizorul Ion Sava le solicită decoruri și costume pentru *Neguțătorul din Veneția* de Shakespeare și *Viața e vis* de Calderon, dar aceste proiecte rămân neîmplinite. În schimb, vor lucra mult, într-o primă fază, pentru teatrele particulare, în special pentru Teatrul Nostru, condus de Dina Cocea (*Noaptea regilor* de Shakespeare, *A fost odată un condamnat* de Jean Anouilh, *Discipolul diavolului* de Shaw etc.). Tot din



Schiță de decor la *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu, Teatrul de Stat Târgu Mureș, 1960

Schiță de decor la *Romeo și Julieta* de Shakespeare, Teatrul Național București, 1948



acel deceniu este angajat la Teatrul Național din București, unde va activa, fără pauze, până la moartea sa, întâmplată brusc la 29 noiembrie 1970.

Dintre numeroasele montări de la Naționalul bucureștean vom menționa câteva, în ordine: *Don Juan* de Molière (1945), *Unchiul Vania* de Cehov, *Ifigenia în Aulida* de Euripide (1946), *Noaptea mâniei* de Armand Salacrou, *Femeia îndărătnică* de Shakespeare (1947), *Romeo și Julieta* de Shakespeare (1948), *Trei surori* de Cehov (1950), *Egor Bulăciiov și alții* de Gorki (1951), *Revizorul* de Gogol (1951), *Matei Millo* de Mircea Ștefănescu, *Ultima oră* de M. Sebastian (1953), *Cei din Dangaard* de Andersen Nexö (1954), *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu (1955), *Un post rentabil* de Ostrovski (1958), *Învierea după L. Tolstoi* (1960), *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, *Mașina de scris* de J. Cocteau (1962), *Nora* de Ibsen (1963), *Maria Stuart* de Schiller (1964), *Vlaicu Vodă* de Al. Davila (1965), *Domnii Glembay* de M. Krleza (1967). A colaborat și cu alte scene din Capitală: Teatrul Municipal, Armatei, de Comedie (*Celebrul 702* de Al. Mirodan, 1961), „Nottara” (*Echilibru fragil* de Albee, 1968), din provincie (Galați, Tg. Mureș, Iași etc.) sau din străinătate (*O noapte furtunoasă*, Montevideo, 1965).

Din anii '60, Alexandru Brătășanu a fost șef de catedră la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București, unde a format un număr considerabil de tineri scenografi cu o solidă pregătire. În această perioadă a redactat lucrarea *Evoluția mijloacelor tehnice în scenografia din antichitate până în secolul 19*.

Deși aparțin unor etape distincte de evoluție a spectacolului românesc, decorurile concepute de Brătășanu își propun să aibă un aport comprehensiv și explicativ pentru lumea dramei, pentru determinantele, caracterele, relațiile, modul ei de a fi.

În colaborările sale cu Elena Pătrășcanu din anii '40, decorul arhitectural, preferat de obicei, se completează cu armonii sau cu violențe cromatice, pentru a obține un cadru atent la datele statistice ale epocii reprezentate – firește – pentru asigurarea spațiului de joc. Decorul trebuie să ofere actorilor posibilitatea unei dinamici variate, de prim-plan și de adâncime, cu sugestive schimbări de „atmosferă”, cerute de acțiunea dramatică, de situațiile și stările prin care trec personajele. La Brătășanu, construcția decorului, marcată de stil arhitectonic, perspectiva, „plantația” și detaliile sale concrete sunt subordonate unor precise caracterizări și diferențieri de ordin social și psihologic. Ele semnaleză nu numai condiția materială și modificările ei, dar tot ce influențează existența personajelor.

Teatralitatea nu este omisă nici într-o perioadă de decor imitativ, naturalist. Mai mult decât un cadru evocator de Renaștere italiană, scenografia sa pentru *Romeo și Julieta* realizează o succesiune de spații de joc: trepte și ziduri – variind distanța și unghiul dintre ele, într-o configurare accentuat ritmică – permiteau, prin deschideri în profunzime sau prin menținerea unor suprafețe largi la rampă, participarea mulțimii de figuranți, importantă în concepția acelei montări. O dată cu culoarea și luminile dependente de conținutul dramatic al fiecărui tablou, arhitectura decorului servea la stabilirea relației dintre personaje sau grupuri compacte, indicând spațial rupturile violente, ca și contactele inevitabile, confruntarea, sau izolarea, sau existența lor laolaltă.

În *Trei surori*, interiorul Biedermeier este o ambianță de confort, de comoditate, oricât de modest se arată. Unele mobile și obiecte, deja uzate, se vor releva ca metafore pe fond de culoare discretă. În afara casei, siluetele albe ale mestecenilor aduc o atmosferă deosebită, recunoscutibilă, „cehoviană” și, dincolo de imaginea grădinii, fac perceptibil timpul ce se scurge peste discuții fără sfârșit și dorințe mereu amânate.

Ulterior, față de noile exigențe din anii „reteatralizării”, reușitele lui Brătășanu dovedesc încă o dată consecvența scenografului, stăpân pe arta sa, care nu ignoră, nici nu respinge de pe o poziție conservatoare, preocupările celorlalți creatori, ci reflectă asupra

lor, extrage propriile concluzii și își urmează cu luciditate drumul artistic. Când va utiliza, de pildă, procedee de largă circulație cum era inserarea hiperbolică, șarjată, de imagini publicitare pentru a ilustra societatea „de consum” sau platforma cu proiecții pe fundal, pentru piesa „cu șantier” – aceste procedee sunt asimilate printr-o gândire profesională consecventă. După cum spunea Brătășanu, scenografia „nu numai înfățișează stiluri sau facturi fixe, strict cristalizate”, dar trebuie să fie o sursă de exprimare specifică a evoluției dramatice. Decorul va apărea în imaginația scenografului atunci când el va izbuti să „vadă” biografia personajelor, relațiile dintre ele. Având schițele de decor în față, va discuta cu regizorul acțiunea scenică, mișcarea intenționată și motivațiile ei lăuntrice. Concretizate în spectacol, decorurile sale vor solicita spirit de observație și capacitate de pătrundere.

Din anii '60, scenografia lui Brătășanu devine mai „aerisită”, apelează la elemente stilizate, dispuse printre draperii colorate – are precizie și „poezie”, însușiri necesare, în opinia sa, pentru evocarea unei epoci și a unui mediu uman. Privitor la aria de referință a decorului, își propune „să sugereze prin elemente caracteristice unui anumit mediu de viață, determinate în timp și spațiu”. Va contopi într-un tot coerent, în construcții ample, elemente de atmosferă locală cu altele de semnificație psihologică. Modificări de perspectivă, de culoare, sesizabile de la un act la altul, corespund unor schimbări de atmosferă în spectacol. Mult comentata scară interioară din *Citadela sfărâmată* avea de la început un rol incitant, devenit apoi motiv de intensă încordare. Prezența mobilierului, a obiectelor, așezarea lor în locuri mai mult sau mai puțin potrivite, degradarea, dispariția și înlocuirea lor duc la o anumită dinamică internă, semnificativă a decorului unic. Cum a procedat la piesa lui Horia Lovinescu, reprezentând un proces de destrămare, socială și materială. Pronunțându-se împotriva demonstrației superficiale, schematice, Alexandru Brătășanu încearcă să surprindă în scenografia sa însăși cauzalitatea dramatică și dialectica social-istorică a lumii înfățișate, utilizând argumente vizuale stabilite riguros. Și dacă vom vorbi despre căutările sale scenografice, sensul acestora nu poate fi înțeles decât în constanta lor rigoare.

Schiță de decor la *Celebrul 702* de Al. Mirodan, Teatrul de Comedie, București, 1961

