



Schiță de decor de Dan Nemțeanu la „Ultimul mesaj” de Laurențiu Fulga — Teatrul Armatei

Mircea Alexandrescu

CONTRIBUȚIA SCENOGRAFIEI LA ÎNFLORIREA MIȘCĂRII NOASTRE TEATRALE

Cind lumina începe să scadă, iar cortina se urnește din tainica ei imobilizare spre a dezvălui spațiul scenic, primul contact pe care spectatorul îl ia cu piesa ce o va urmări, se realizează prin decor. Înainte ca vreunul din interpreți să fi schițat vreun gest ori să fi rostit vreo replică, climatul dramatic al piesei, sau cel puțin al tabloului respectiv, este *sugerat*, este transmis spectatorului prin mijloacele acelei arte ce conlucrează la imaginea scenică și care este *scenografia*.

Prin limbajul ei specific, dar integrat în arta scenică, scenografia îi tâlmăcește spectatorului o seamă de date preliminare, edificatoare, urmărind apoi acțiunea pe tot parcursul ei.

Scenografia constituie unul din prețioasele elemente ce alcătuiesc *sinteza artei teatrale*. Această concepție, după care imaginea scenică este rezultatul unei sinteze, al unei conlucrări a mai multor factori artistici, a fost recunoscută la noi abia în ultimul deceniu și jumătate, odată cu însușirea de către scena românească a metodei realist-socialiste, a ideilor și sistemului lui Stanislavski.

Desigur, la însușirea metodei realist-socialiste nu s-a ajuns fără strădanie și căutări. Dar, de-a lungul celor 15 ani de la Eliberare — răstimp în care teatrul a fost curățit de naturalismul boulevardier al teatrului burghez, de prostul gust,

nepăsarea sau arbitrarul față de problemele de scenografie —, arta decoratorilor noștri de teatru a realizat progrese considerabile, de neconceput în afara noii orientări a artei noastre pe linia revoluției culturale inițiate și îndrumate de partid.

Teatrul românesc a cunoscut și în trecut personalități artistice dornice să îmbogățească imaginea scenică o scenografie care să aducă o reală contribuție la luminarea textului, să ajute la o transmitere mai subliniată a ideilor lui.

Cu osebire în epoca dintre cele două războaie, când scenografia, prin curentele formaliste ale vremii, căpătase în bună măsură privilegiul unei anumite autonomii, dacă nu chiar preponderență față de celelalte elemente constitutive ale artei spectacolului, unele din aceste personalități s-au străduit să așeze arta scenografică în limitele ei firești și să o promoveze pe baze sănătoase, realiste. Din păcate, lipsiți de o orientare riguroasă, în bună măsură furăți de ispitele școlilor și modelelor apăsene de ordinea expresionismului, futurismului, impresionismului, constructivismului etc., ei au rămas doar la stadiul unei bune intenții și al intuiției necesității de a nu socoti scenografia ca o artă în sine, ci ca o artă funcțională, destinată să servească imaginea teatrală, nu să-și servească niște virtuți în afară de această imagine. Victor Ion Popa, de pildă, a încercat să promoveze teoretic și practic ideea unei scenografii adaptate la sursele populare, chiar folclorice, autohtone; Ion Sava, scor-monitor de câi nebătute, prin excelență neconformist față de academismul sau pom-pierismul oficial, a stăruit să inițieze stilizarea în scenografie — deși s-a lăsat adesea furat de experiențele teatrului italian (Bragaglia) sau ale celui ceh (Burian), experiențe cu vădite tendințe formaliste la acesta din urmă și diversioniste la cel dintâi — în raport cu mesajul sau conținutul textului dramatic. Mai aproape de o viziune realistă, Kiriacoff, Cornescu, Brătășanu au înzestrat scena cu realizări demne de reținut în perspectiva deschisă mai târziu, în anii regimului popular, ani în care ei au putut să-și lămurească, pînă la o reală transformare, concepția lor despre artă și drumul lor creator care s-au apropiat în ultimul timp foarte mult de metoda realist-socialistă. Cu osebire, Brătășanu a găsit după Eliberare terenul rodnic în care virtuțile lui creatoare să se afirme în deplinătatea resurselor lor.

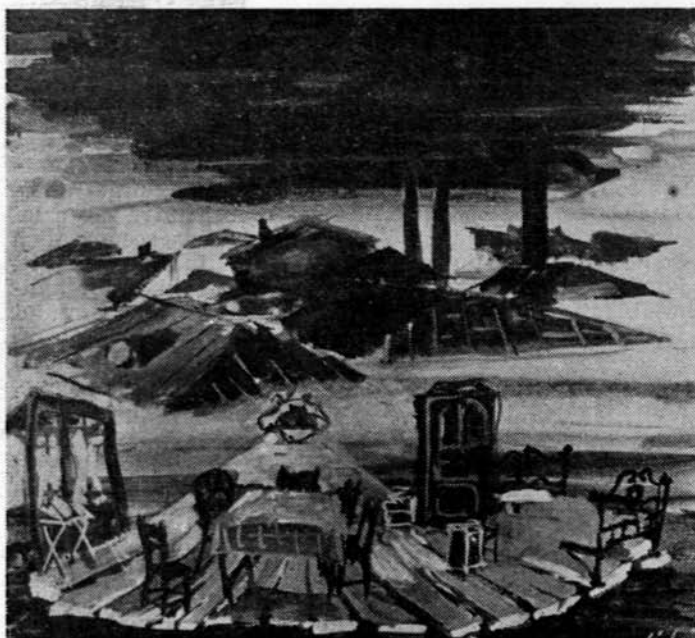
Istoria anilor dintre cele două războaie ne arată așadar, în domeniul artei scenografice, existența dacă nu a unei tradiții vechi și ample, măcar existența unor tendințe care s-au împotrivit atît disprețului ce se arăta pe atunci artei scenografice, cît și ambiției de predominare pe care, la un moment dat, scenografia căuta să o impună în raport cu regia sau în raport, mai ales, cu conținutul dramatic al piesei.

După Eliberare, arta scenografică a cunoscut, deopotrivă cu celelalte arte, prefaceri structurale, privind atît funcția ei social-educativă, cît și linia ei de dezvoltare. Aceasta s-a petrecut, în primul rînd, printr-o clară orientare ideologică și estetică marxist-leninistă a artistului. Scenograful a înțeles astfel că arta lui, de parte de a fi o cenușăreasă a spectacolului, este tot atît de departe de a fi un despot al lui. El a înțeles că scenografia se integrează, deopotrivă cu ceilalți factori componenți ai spectacolului, în procesul de creație teatrală, pentru a realiza împreună cu aceștia sinteza imaginii unice teatrale în care preponderent rămîne conținutul de idei, prin sublinierea și transmiterea eficientă către spectatori a acestui conținut, a mesajului piesei. El a înțeles că arta lui trebuie să fie mișcată, așadar, de un anumit sens ideologic și artistic și că expresia cea mai prețioasă a acestui sens se realizează printr-o mărturisire deschisă a spiritului de partid în creația lui.

Aceste cuceriri în orientarea scenografiei noastre au determinat nu numai o importantă înflorire, dar și o ridicare de nivel artistic a operelor și a spectacolului românesc în general. Spectacolul teatral a început să cîștige în adîncirea ideilor textului, în claritatea enunțării lui scenice și în diversitatea expresiei sale stilistice.

Ca și dramaturgul, ca și regizorul și interpretul, pictorul scenograf a înțeles că fructificarea maximă a artei sale nu poate să se realizeze decît printr-o strînsă și continuă legătură cu realitățile înconjurătoare, cu viața poporului, aspirațiile și eforturile lui constructive, cu actualitatea și perspectivele socialiste ale actualității noastre.

Astfel integrat în munca creatoare a spectacolului, astfel înțelegînd funcția artei sale în raport cu datele spectacolului și în raport cu cerința transformatoare a artei sale, scenograful a urmărit în procesul de creație felurite soluții și formule destinate să servească cît mai bine varietatea de genuri și specii dramatice, cite i se puneau în față, de la lucrările clasice pînă la piesa originală contemporană, de la drama de idei pînă la comedia de situații.



Schiță de decor de Liviu Ciulei pentru „Anii negri” de A. Baranga și N. Moraru — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



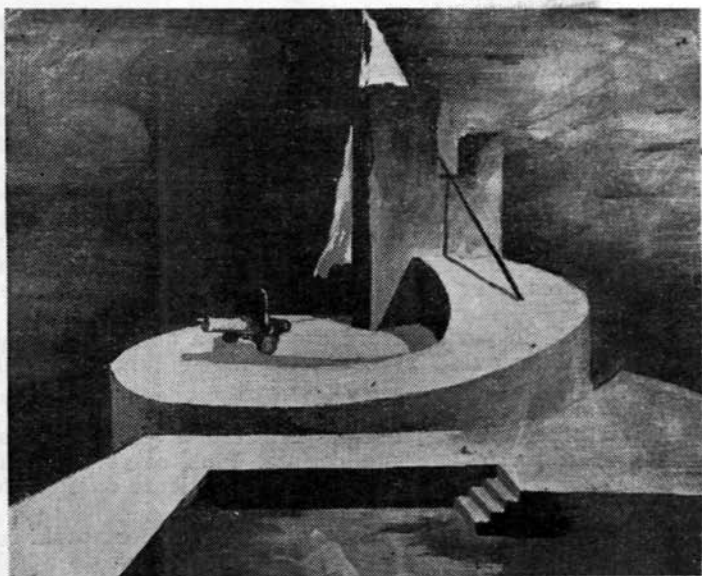
Cine nu-și amintește bunăoară cât avînt, câtă forță și puritate morală sugera și transmitea atmosfera creată de decorul lui Perahim la unul din primele spectacole eroice reprezentate la Teatrul Național după Eliberare, la *Tînăra gardă*? Cine nu păstrează încă vie imaginea pură și plină de poezie, atît de specific cehoviană, pe care Al. Brătășanu a știut s-o sugereze prin decorul la *Trei surori*, pe aceeași scenă? În *Domnișoara Nastasia*, ca să ne apropiem de perioada mult mai recentă a acestor ani, la Teatrul Muncitoresc C.F.R., tînărul scenograf Todi Constantinescu a fost preocupat să redea prin decor, climatul de puternică închistare, de încătușare, în care trăia eroina, a cărei dramă interioară pare că se izbește neconținut de pereții scunzi, de tavanul lăsat, pe care scenograful anume l-a eludat spre a sugera nevoia de aer, de spațiu, de orizont a eroinei, aspirația ei de a părăsi cercul strîmt al mizeriei și promiscuității în care trăia.

În deplină înțelegere cu regizorul piesei, scenograful a căutat să urmărească pas cu pas în decor, ideile textului, și să le redea așa fel, încît — secondînd îndeaproape desfășurarea acțiunii dramatice — mediul plastic scenografic să apară perfect adecvat dialogului și mișcării dramatice ale protagoniștilor.

Preocupat de a obține o maximă sugestie cu minimum de mijloace, Liviu Ciulei a realizat un cadru scenic pe potrivă climatului pe care piesa lui Aurel Baranga și Nicolae Moraru, *Anii negri*, la Teatrul Național din București, îl prețindea. Aci, într-o desăvîrșită cînlucrare cu regizorul, scenograful a ajuns să ofere privirilor spectatorului și climatul specific social-politic din ajunul celui de-al doilea război mondial, atmosfera încărcată în care clasa muncitoare și partidul își organizau și duceau lupta subterană împotriva fascismului, și climatul propriu, creat de textul piesei, climatul eroismului, al partinității, al siguranței victoriei finale a clasei muncitoare.

Mircea Marosin a fost preocupat, în elaborarea decorului la *Apus de soare*, de a găsi și folosi elementele sugestive menite să transmită spectatorului nu numai date de cunoaștere a unei epoci de mult trecute (epoca lui Ștefan cel Mare), dar și de a lega aceste elemente de sugestie, evocatoare, cu mijloace menite să stimuleze și să capteze conștiința eroică patriotică a spectatorului.

Același lucru, poate mai vizibil, l-a încercat același scenograf la piesa *Răzvan și Vidra* (Teatrul Municipal), unde decorurile pot fi socotite, fără nici o teamă, frumoase, fără ca prin aceasta să apară riscul de a fi considerate drept o realizare coloristică și plastică pentru sine. Căci, în *Răzvan și Vidra*, decorul și costumul vorbesc în plinătatea cuvîntului despre ceea ce se cheamă caracter funcțional al



artei scenografice. Ele au un dinamism și o vibrație strîns corespunzătoare acțiunii dramatice, și tîlmăcesc teatral, nu fără a folosi cu justete motive ornamentale populare, ca și motive de simbol, mesajul operei lui Hașdeu, pe care regizorul (îmbiind și pe scenograf la aceasta) a vrut să-l actualizeze.

S-a încetățenit tot mai mult la noi expresia „decorul joacă”. Și nu arareori o auzim și mulți sînt cei ce rămîn mirați cel puțin în fața unei anumite, aparente, contradicții pe care formula ar conține-o. Nimic paradoxal, totuși. Decorul, ca artă ce conlucrează la spectacolul teatral, își are și el (întocmai ca și muzica) partea lui „solistică” pe care textul i-o rezervă, nu prin replici, ci prin acele porțiuni în care se cere a se face simțite o anumită ambianță, o anumită tensiune dramatică, un anumit moment declanșator de acțiuni dramatice etc. În asemenea împrejurări, pentru cîteva clipe, decorul singur, prin modalitatea lui specifică de exprimare, e chemat să „interpreteze”, să „joace”, sau să înlesnească interpretarea actorului.

Înainte ca Noăh, fiul cel mare al fermierului H. C. Curry din *Omul care aduce ploaie*, să intre în scenă, ca să vestească tatălui său că au murit niște viței și că seceta a pîrjolit totul, prin pereții (indicați numai parțial), prin tavanul (de asemenea, doar sugerat) al casei lor de țară, seceta a pătruns în scenă, în sală și în conștiința spectatorului, prin acele crîmpeie de cîmp ars pe care le întrezărim în spațiile libere, anume lăsate de scenograf, prin cactușii aproape uscați ce străjuiesc rampa, prin soarele torid ce începe să se ivească. Pe această atmosferă de năduf, pe care n-o indică nici o replică, ci doar decorul și lumina, intrarea lui Noah, copleșit de căldura matinală și de grijile zilei, este slujită pe deplin. Replica lui vine doar să confirme ceea ce noi aflasem din decor.

Nici n-ar fi trebuit să știi despre *Mielul turbat* că este o comedie. Căci, intrînd la spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare, afli despre genul piesei și despre obiectivul ei satiric, de cum zărești decorul, din linia îngroșată cu care, frizînd grotescul, este desenat mobilierul folosit de personajele negative, în contrast puternic cu linia semeață și pură a construcției industriale ce se zărește pe alt plan al scenei. Decorul (Sztatmári Agneta) îți sugerează deîndată existența a două tabere și intenția de a nimici prin satiră pe una din ele, pe cea anacronică, contrastantă cu peisajul general al actualității noastre. Grotescul ascunde tilcuri sociale și psihologice, iar formele pe care le ia se modifică în funcție de momentele dramatice și de necesitatea de a pune în valoare cînd una, cînd alta din ideile textului.

Așa, de pildă, masa la care „lucrează” birocratul e situată pe un pedestal, marcînd aspirația spre grandomanie și arivismul respectivului personaj. Masa e construită pe proporții exagerate, pe măsura „personalității” celui care o folosește,

la fel tamponul cu sugătoare și celelalte, recuzite de birou. Spectatorul, privindu-le, le citește cu claritate tilcul, înainte de a-și construi din acțiunea și vorbele personajului o imagine despre dînsul. „Decorul joacă“ are, așadar, ca și la jocul actorului, o semnificație în primul rînd de caracterizare.

În Olanda cotropită de nemți, în timpul celui de-al doilea război mondial, familia Frank își aflase refugiu în podul locuinței unor prieteni. Dincolo de zidurile și căpriorii acoperișului, se desfășoară drama prigoanei fasciste și a războiului. Dincoace, înăuntru precarului refugiu, această dramă se sintetizează în frămîntările cu rezonanță generalizatoare ale celor cîtorva victime despre care vorbește *Jurnalul Annei Frank*. Decorul sugerează — se cerea să sugereze — și izolarea de restul lumii, și primejdia permanentă a descoperirii, și frămîntările neputincioase spre rezolvarea unor probleme majore de viață, și caracterul de colcăială înăuntru unui grup social nevoit să se miște în asemenea condiții, și dramatismul intens pe care-l trăiește în parte fiecare conștiință a acestui grup, și conflictele mărunte dintre membrii grupului, și conflictul major dintre grupul respectiv și forța dușmană de afară.

Formula scenografică realizată de Dan Nemțeanu și Adina Reich la piesa *Jurnalul Annei Frank*, pe scena Teatrului Evreiesc de Stat din București, izbuteste să răspundă acestor variate cerințe. Pînă ce desfășurarea dramatică să dezvolte ideile textului, spectatorii posedă date suficiente de atmosferă pentru a intui această desfășurare.

În *Omul cu arma*, Liviu Ciulei și Paul Bortnovski folosesc un decor constituit din fotografii mărite la proporțiile scenei. Ideea de a folosi un decor pe bază de fotografie a făcut la început să se nască, în unele cugete, îndoieli cu privire la eficiența ei. Ea a declanșat chiar prilejul unor discuții de principiu. În procesul de însușire a metodei realist-socialiste în scenografia noastră, imaginea calchiată după realitate avea vădite balasturi naturaliste și a fost nu o dată osîndită ca atare, deși intenția creatorului scenograf era departe de a realiza imagini naturaliste. Drumul spre „teatralizarea decorului“, pe care scenografia l-au căutat cu insistență, dovedește că în conștiința lor, păcatul decorului constructivist naturalist atîrna greu. Și deseori încercări de a folosi formula decorului „în perdele“ și a celui stilizat, adeseori pînă la eliminarea elementelor plastice sugestive (vezi, de pildă, decorul geometrizant și al spațiilor libere la *Hamlet* — Craiova, scenograf Todi Constantinescu), dovedesc dorința scenografilor de a se lepăda de reziduurile naturaliste care le frînau elanurile creatoare și diversitatea de stil în cadrul metodei realist-socialiste pe care și-o însușiseră.

Fotografia la *Omul cu arma* părea în ochii unora o recrudescență a „copiei după natură“. Iar pe alte planuri, era condamnată ca o formulă antiartistică în domeniul scenografiei. *Omul cu arma* pretindea însă o ilustrare scenică în care măreția momentului revoluționar de răsturnare istorică a unei lumi și de înlocuire a ei cu alta — în care se întrevăd perspectivele de realizare a visului milenar al omenirii, comunismul, în care trăiește și făptuiește marele geniu al lui Lenin — să fie limpede și dintr-o dată subliniată în toată maiestatea și semnificația ei istorică. Se cereau limpede și dintr-o dată subliniate în toată maiestatea și semnificația lor istorică, culoarea locală și documentul local al vremii: Petersburgul cu perspectiva Nevei, Institutul Smolnii, în care se instalase Statul Major Revoluționar al lui Lenin, frontul.

Asemenea ambianță și asemenea culoare locală, în care să se poată citi deopotrivă contraste vădite între locul acțiunii și oamenii acțiunii (palatele Petersburgului și mulțimea de muncitori în revoluție etc), ca și perspectivele cuceririlor revoluționare ale clasei muncitoare din zilele lui Octombrie, s-au arătat, peste așteptări, mai adecvate formulei precise și documentare a fotografiei, decît formulei sugestiei picturale. Formula fotografică s-a dovedit a sluji mai cu pregnanță textul lui Pogodin. Problema care s-a pus artiștilor scenografi, ca și soluția pe care ei au găsit-o, era aceea a unei adaptări artistice a fotografiei la spațiul scenic, a unei adaptări care să izbutească a sugera artistic proporțiile reale ale cadrului în care s-au desfășurat mărețele evenimente ale Revoluției din Octombrie.

Cu totul alte probleme — și deci soluții — avea să întîmpine Jules Perahim în ilustrarea scenică a unei alte drame eroice revoluționare, cum este *Tragedia optimistă*. Textul lui Vișnevski, spre deosebire de cel al lui Pogodin, este prin excelență un text de sugerare, de patos mai mult poetic decît dramatic, și sarcina scenografului era să asigure spectatorului, prin decorul menit să lumineze acest mare poem al revoluției, puțința de a se pătrunde mai adînc de patosul cuceritor al poemului, în care se îmbină evocarea revoluției cu tot freamătul ei răscolitor

conștiință, toată forța ei biruitoare și perspectivele către care erau îndrumate conștiințele zilelor revoluționare, și pe care actualitatea le confirma din plin. Decorul cerea aci mai puțină precizie documentară și, în schimb, sugestia limpede a forței, a tensiunii dramatice, a dinamismului luptei, toate învăluite în aura unei inefabile neguri poetice.

Scenograful a socotit, de aceea, de prisos să aducă vreun alt argument material în decor, decât acela care să imprime sensul eroic și ascendent, asaltul spre zorile noi ale zilelor revoluționare.

„Jocul decorului“ la *Omul cu arma* și *Tragedia optimistă* marca așadar elemente de desfășurare ale spectacolului, finalitatea spectacolului, supraproblema spectacolului.

Față de o piesă cum este *Baia* lui Maiakovski, sau *Puntila* lui Brecht, scenograful este împins, firește, fără să părăsească sensurile și concluziile urmărite de textele respective, să sublinieze îndeosebi trăsătura caracteristică a acestor texte. Piesa lui Maiakovski pretinde un decor agitatoric, mobilizator, un decor de idei. Pledoaria piesei *Baia* se cere materializată într-un cadru scenic care să propulseze ritmul năvalnic spre viitor al constructorilor socialismului și ai comunismului. Simbolul acesta apare la Jules Perahim descărnăt de tot ce ar putea aminti modul de viață al trecutului burghez, și, astfel purificat, aparent abstractizat, el devine înălțător, aerian, trimițând puternic spre viitor, așa fel încît, în acest cadru, personajele negative din piesă capătă dintr-o dată, ca primă pecete, pe aceea a anacronismului lor, a ridicolului în care se scaldă.

De asemenea, momentele din comedia lui Brecht, *Domnul Puntila și sluga sa Matti* (scenograf: Sanda Mușatescu) pretind din partea scenografului să exprime limpede, în același timp, caracterul popular și răspicat satiric al savurosului text al lui Brecht. Tablourile în care preponderente sînt personajele negative au fost, de aceea, pe un fundal de grotesc izbitor, în contrast cu cele în care se mișcă mai ales eroii pozitivi, unde linia desenului urmărește simplitatea, expresia neocolită, umorul satiric și optimismul popular. Firește, această deosebire de linii nu înseamnă și o deosebire de stiluri. Ele subliniază, doar, înseși liniile de desfășurare a acțiunii, caracterul acțiunilor în comedie, ambianța desfășurării.

Pe coordonate asemănătoare se așează și scenografia la multe din piesele clasice. Mesajul acestor piese, ce numără adesea cîteva veacuri, cată a fi surprins prin prisma actualității lui. Un spectacol cu o piesă clasică e mai puțin o piesă de reconstituire și mai mult una de tălmăcire într-un grai scenic nou, actual, care să pună în valoare tendințele valabile astăzi, conținute în textul vechi de veacuri. Scenograful unei piese clasice se documentează și ne oferă o operă de documentare istorică, cu ochii prezentului și cu expresia contemporaneității. În *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare, sau în *Femeia îndărătnică*, scenograful s-a străduit să ne apropie ironia marelui Will, să apese pe ceea ce este major în spiritul său neiertător la adresa unora din personajele comedilor sale, păstrînd în același timp proporțiile aparent minore ale conflictului însuși, culorile vii și pestrițe, cadrul suculent popular al commediei dell'arte (de unde însuși Shakespeare împrumutase de altfel, în bună măsură, tratarea unor personaje și a unor momente din conflicte).

I. Popescu-Udriște a creat și el în *Gilceville din Chioggia* a lui Goldoni, un decor sumar, așezat pe o imensă plasă pescărească, prezentîndu-ne lumea piesei și intriga ei, trimițîndu-ne mesajul democrat al lui Goldoni într-o cromatică violentă, subliniind nota de optimism sănătos, robust, al oamenilor din popor și evitînd astfel să învăluie cadrul scenic cu spiritul încărcat al epocii în care a trăit Goldoni, și către care o „documentare minuțioasă“ ar fi riscat să-l poarte.

Todi Constantinescu, în ilustrarea scenică a lui *Hamlet* pe scena Teatrului Național din Craiova, n-a reținut din Danemarca evocată de Shakespeare decât terasa castelului Elsenor. Dar și Danemarca și castelul i-au apărut scenografului locuri convenționale de acțiune, care ar fi umbrît substanța de idei a tragediei shakespeareene, dacă ele ar fi făcut obiectul unei reconstituiri „fidele“, de epocă. Scenografului i-a fost important, în sarcina sa, să dea aripi ideilor, sensului filozofic, umanist, al capodoperei lui Shakespeare și să dea avînt acestui sens spre sală, descătușîndu-l de orice încărcare barocă, în stare să pună plumb zborului acestui sens către conștiința spectatorilor.

Chiar dacă scenograful a exagerat, atingînd, cum am mai amintit, limitele abstractizării în decor, ceea ce trebuie reținut este intenția vădită a scenografului de a sluji cu precădere ideile textului și concepția regizorală care le-a tălmăcit.



Schiță de decor de Todî Constantînescu pentru „Domnișoara Nastasia” de G. M. Zamfirescu — Teatrul Muncitoresc C.F.R.

Ideile, în teatru, nu pot să se manifeste cu eficiență decât dacă sînt încorporate în caractere, în eroi, care le vehiculează, decât dacă acești eroi se mișcă într-o lume clar caracterizată în timp și în spațiu. De aceea, spectacolele, cu osebire ale clasicilor ruși de la Cehov pînă la Gorki, au fost, printre altele, prilejuri instructive pentru scenografiile noastre, în acest sens. E o distanță mare de pildă, de la *Azilul de noapte*, ilustrat scenic după concepția lui Fernando de Cruciatti (Teatrul Național 1945/46), în care liniile artistului scenograf lăsau prea puțin să se desprindă ceva din mesajul greu de probleme umane al lui Gorki, și dubla experiență încercată cu aceeași dramă a lui Gorki, recent, pe scena Teatrului Național din Cluj, de către T. T. Ciupe, care a știut să surprindă fațeta umilitoare a societății rusești de dinainte de Revoluție, mizeria poporului, condiția de apăsare și năzuința spre lumină și libertate a poporului. Atmosfera de epocă a societății rusești face parte din înseși argumentele de condamnare a burgheziei și relațiilor capitaliste, care fac obiectul pieselor lui Gorki : *Egor Buliciov și alții*, *Vilegiaturistii*, *Dușmanii*. Și în măsura în care scenografiile acestor spectacole au izbutit să dea culoare scenică acestor argumente (Tony Gheorghiu, Adriana Leonescu), ei au valorificat înseși conținutul de idei și mesajul înalt al operelor lui Gorki.

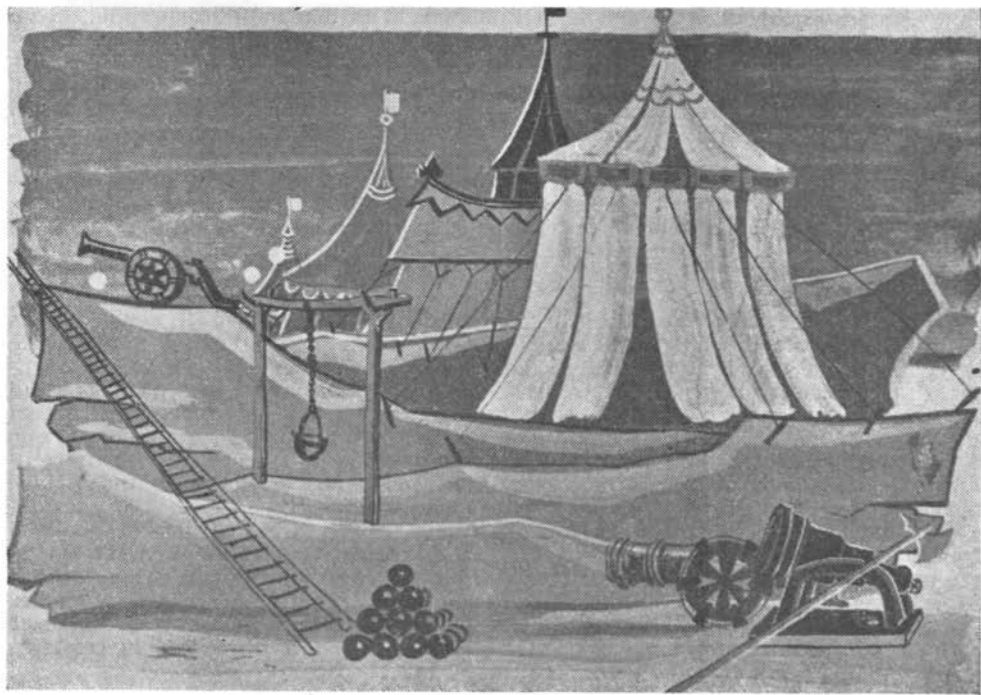
Problema atmosferei scenice, ca o problemă indicatoare a unui moment și a unei perspective istorice, legată de problema atmosferei psihologice și sociale, s-a pus scenografiei noastre cu osebire în decorurile la piesele actuale originale. Între *Ziua cea mare* a Mariei Banuș și *În Valea Cucului* a lui Mihai Beniuc, este o distanță de timp și de perspectivă, care se resimte limpede dacă confruntăm de o parte scenografia lui Al. Brătășanu, de cealaltă, scenografia lui M. Tofan. Brătășanu rupea cu acea „tradițională” ilustrare idilico-semănătoristă a satului, în care cumpăna și turma de oițe erau nelipsite, indiferent de problemele pe care le-ar fi pus textul, pentru a imprima un accent puternic pe momentul de răscruce al vieții satelor noastre, în care țărănimea muncitoare pornea, luminată de cuvîntul și în-

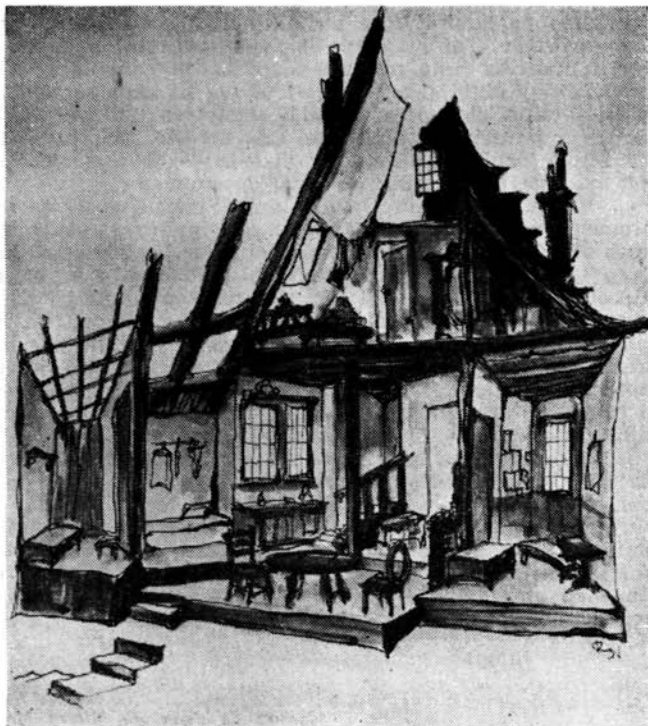
drumarea partidului, spre transformarea socialistă a conștiinței sale, a eticii sale, a muncii sale. Tofan a avut în față momentul mult înaintat, în care tipică în țăranul muncitor este așezarea deplină, în conștiința sa, a spiritului de partid, a înțelegerii justeții și măreții vieții noi pe care partidul a înlesnit-o satului nostru. El și-a putut, de aceea, îngădui ilustrarea stilizată cu elemente ornamentale folclorice a satului și a problemei sale actuale. El a putut astfel să imprime comediei lui Mihai Beniuc, un caracter deopotrivă de atmosferă și de dezbateri savuroasă, dar nu mai puțin plină de sens, de probleme.

Între *Minerii* lui Davidoglu și *Ferestre deschise* a lui Everac, se întinde de asemenea o perioadă de timp și de înnoiri structurale în viața poporului, care apar vizibile din confruntarea decorurilor lui Perahim (la *Minerii*) cu acelea ale lui Toni Gheorghiu (la *Ferestre deschise*). Nu este vorba numai de stadiul deosebit al concepției și elaborării lor, ci este esențial vorba de o nouă atmosferă istorică (artistică talmăcită) din viața oamenilor muncii de la noi. Ceea ce apărea în perspectivă în lumea de luptă aprigă și de prezențe ale întunericului și apăsătorului trecut, trăit de muncitorimea noastră (la *Minerii*), apare astăzi în liniile zvelte, proaspete și luminoase, ale realizării scenografice, menită să illustreze etapa actuală a construirii socialismului la noi, etapă pe care Everac încearcă s-o fixeze — în substanța piesei — prin *Ferestre deschise*.

De asemenea, experiența ultimei stagiuni, în care au fost reluate o seamă de spectacole cu piese originale de succes ale anilor noștri trecuți, dovedește din partea scenografilor o înțelegere nouă a felului în care textele și mesajele se cer slujite. Ne gândim mai ales la diferitele formule și soluții pe care *Anii negri* le-au putut prilejui, la Constanța, la București, la Iași. Această varietate de formule și soluții scenografice vorbește, fără îndoială, de o creștere și diversificare stilistică, dar mai ales, de o adâncire înspre sensuri practicate de scenografi în ilustrarea scenică a dramaturgiei noastre.

*Schiță de decor de Mircea Murosin pentru „Răzvan și Vidra”
de B. P. Hașdeu — Teatrul Municipal*





Sintem astăzi, după 15 ani de la Eliberare, și în domeniul scenografiei, la un stadiu artistic care nu poate decît să ne umple de mîndrie. Simpla trecere în revistă a cîtorva, foarte puține, din multele realizări scenografice romînești din răs-timpul relativ scurt al acestor ani vădește amplexarea și calitatea dezvoltării ei. Aria de dezvoltare a scenografiei noastre apare cu atît mai întinsă, cu cît ținem seamă de faptele de artă remarcabile pe care le realizează, înafara artiștilor pome-niți, și scenografii teatrelor mai tinere din întreaga țară — din Turda, Sibiu, Ora-dea etc. — care merită aceeași bună prețuire pentru aportul lor la ridicarea nive-lului teatrului nostru. Metoda realist-socialistă, care stă la baza scenografiei noastre, a oferit scenografilor nu numai prilejul de a se statornici într-o justă și eficientă fructificare a măiestriei lor creatoare, dar și prilejul de a-și dovedi, înlăuntru ace-s-tei metode, valențele proprii, latențele lor stilistice, de a-și afirma liber persona-litatea lor artistică.

Despre varietatea de stiluri în scenografia romînească, va fi nevoie să ne oprim cîndva mai îndelung. Deocamdată, însăși constatarea că există o febrilitate în căutările de soluții și formule scenografice, că aceste căutări ele însele nuan-țează arta scenografiei noastre (robustețea lui Perahim, culoarea poetică a lui Marosin, îngemănarea dialectică a contrastelor, încercată — chiar dacă uneori cu eșecuri — de Liviu Ciulei, simplitatea stilizată a lui Tony Gheorghiu etc.), este de o semnificație deosebită pentru locul pe care tinde să-l ocupe, și pentru rezon-anța de care deja se bucură, scenografia în ansamblul artelor constitutive ale teatrului nostru, în procesul de dezvoltare a teatrului nostru.

Contribuția scenografiei la înflorirea mișcării noastre teatrale nu poate fi trecută cu vederea. Slujind cu precădere textul, și prin text, mesajul înaintat, pro-gresist, revoluționar, socialist, al repertoriului teatrului nostru, alături și solidar cu arta regizorală și arta interpreților, scenografia noastră își poate revendica astăzi — pe drept cuvînt — cîns-tea de a se număra printre factorii care conlucrează activ la educarea și creșterea conștiinței socialiste a poporului nostru, la creșterea gustului său pentru frumos, pentru cultură, pentru pace.