

Gîndirea scenografică romînească azi

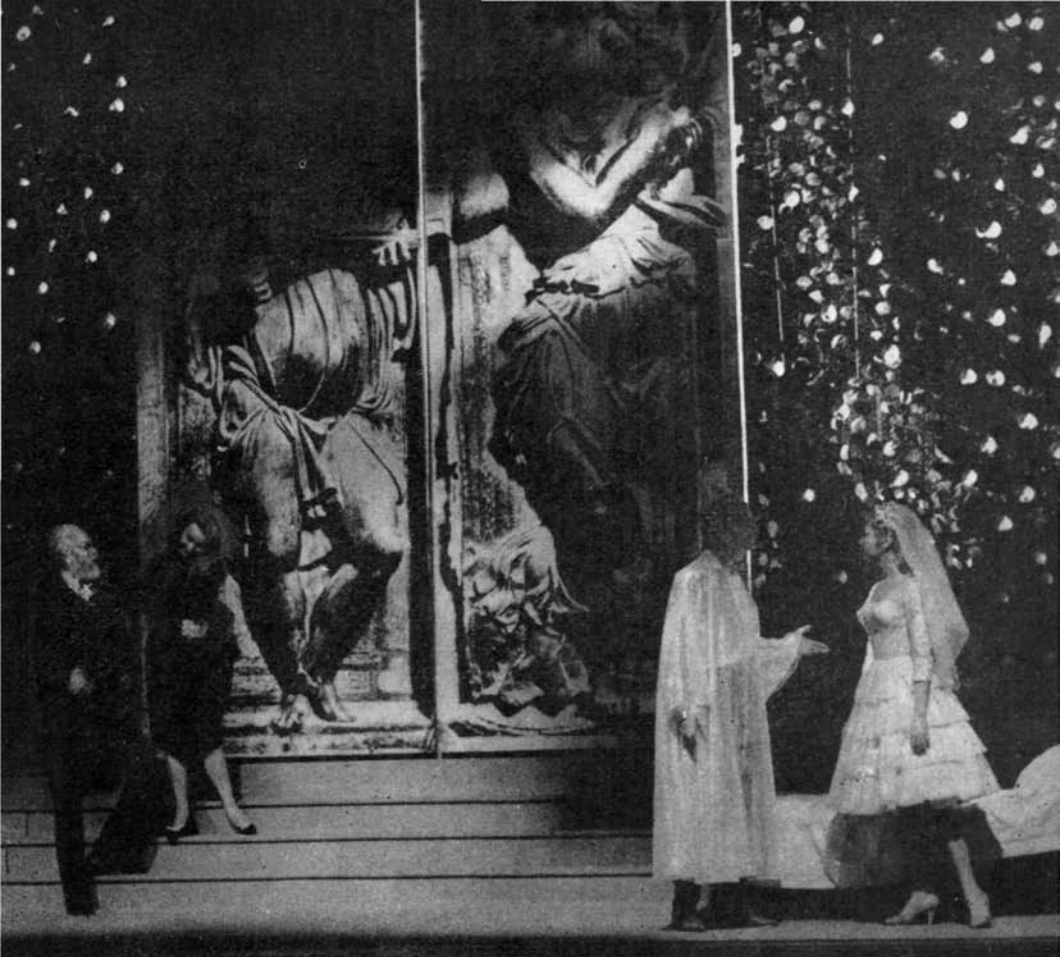


cenografia este aria creației teatrale romînești în care ultimii douăzeci de ani au adus schimbările cele mai mari. Ceea ce se practica în anii 1940—1945, în chip curent, se putea defini cel mult

ca pictură de teatru, nu ca scenografie în înțelesul de astăzi al cuvîntului — în același timp arhitectură, regie a spațiului dinamic dramatic și creație de frumuseți plastice. Golul acesta, existent acum două decenii în viața teatrului nostru, nu se explică nici prin lipsa talentelor pentru teatru — care s-au afirmat cu atîta strălucire, de atîtea ori, în munca actorilor, dramaturgilor, regizorilor —, nici prin absența dorinței de nou; este deajuns să răsfoim însemnările și studiile lui Camil Petrescu și G. M. Zamfirescu sau cronicile lui Mihail Sebastian, pentru a vedea cît de cunoscute erau la noi curentele și experiențele definitorii pentru spectacolul contemporan (fapt confirmat și de încercările de a înviora scenografia ale regizorilor Victor Ion Popa, G. M. Zamfirescu, Ion Sava). Raritatea decorului viu, inspirat, și a costumului cu adevărat teatral acuza o organizare în esența ei conservatoare, opacă la îndrăzneală, comodă și indiferentă. Ca și arhitectura sălii de spectacol, scenografia este o problemă de politică teatrală: ea nu se bizuie pe principiile generale ale unei estetici spectaculare și nici nu poate trăi din inițiative individuale, ci se întemeiază pe materializarea de fiecare zi a opiniilor dominante, atît în ce privește pregătirea reprezentației, cît și în organizarea legăturii dintre creație și public. Cadrul scenic vechi, static, închis, încărcat de amănunte fără noimă, traduce direct pasivitatea unui teatru care arată, nu cheamă, naște iluzii, nu obligă la dezbateri, atitudine, fapt.

O întreagă istorie se înscrie între vechea înfățișare a reprezentațiilor noastre, decorate de cele mai multe ori mecanic, pur ornamental, și scenografia noastră de astăzi, multiplă, suplă, cu zeci de chipuri. Dacă reamintim cele abia arătate — că decorul și costumul reprezintă expresia imediat palpabilă a gîndirii teatrale în acțiune —, această opulență, neîntîlnită încă în istoria spectacolului romînesc, se definește ca unul din semnele cele mai sigure ale unei adevărate revoluții în estetica scenei.

Desigur, faptul nu poate fi privit în sine, ca orice aspect al artei scenice colective. Marea dezvoltare a scenografiei nu ar fi fost cu puțință sau, în orice caz,



Decor de Jules Perahim pentru *De Pretore* Vincenzo de Eduardo de Filippo, la Teatrul Tineretului

nu ar fi putut continua mult timp, fără un avânt al regiei; și mai puțin posibil ar fi fost experimentele regizorale, dacă ideile innoitoare nu și-ar fi găsit de la bun început o temelie materială inspirată și stimulatorie în decor și costum. Datele care marchează afirmarea și maturizarea artei scenografilor noștri se grupează în jurul anilor 1954—1955, așezându-se de multe ori înaintea investigațiilor unor regizori maturi sau a revelațiilor generației tinere de directori de scenă. De atunci, au avut loc, nu o dată, întâlniri fericite între scenografi și regizori, întâlniri care au marcat uneori momente în evoluția spectacolului. Cuplurile Horea Popescu-Perahim, Ciulei-Oroveanu, Giurhescu-Dan Nemțeanu, Pintilie-Bortnovski, Esrig-Popescu-Udriște s-au dovedit puternice prin dualitatea talentelor conjugate.

Mai puțin evidentă, dar nu mai puțin însemnată pentru formarea scenografiei noastre, a fost legătura cu un anume repertoriu și înțelegerea lui activă, sensibilă. Reușite deosebite s-au întemeiat pe piese care ilustreau noi principii dramatice (*De n-ar fi iubirile...* — la Teatrul Tineretului, în decorurile Adrianei Leonescu). Repertoriul shakespearian și scrierile câtorva din campionii literaturii dramatice contemporane — Maiakovski, Brecht, Dürrenmatt, Frisch — au intensificat căutările scenografice, însăși structura pieselor interpretate cerând imperios o nouă structură a spectacolului, deci și o nouă dinamică a spațiului de joc, a luminii și a cromaticii scenei.

Privită astfel, în legăturile ei de determinare esențială cu arta regizorului și a dramaturgului, marea înflorire a scenografiei nu apare deloc ca o realitate izolată, oarecum marginală, de-al doilea ordin în munca scenică, și nu se confundă cu o colecție de performanțe tehnice, așa cum sintem tentați să o judecăm dacă cedăm inerției unor vechi criterii, ci se înfățișează ca una din pirghiile hotărâtoare în evoluția spectacolului.

* * *

Scenografia este, în prezent, unul din domeniile cele mai bogate ale teatrului nostru. Lista numelor care ar trebui înscrise într-un posibil și foarte necesar catalog este lungă și, în dreptul fiecăruia din cei numiți, se pot înscrie zeci de titluri. Piese cu o viață efemeră ne-au rămas în memorie datorită creației unor scenografi (de pildă, *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* în decorurile lui Paul Bortnovski); spectacole neîmplinite regizoral și înegal jucate s-au impus totuși printr-o scenografie cu adevărată forță poetică (pentru a ne referi din nou la Paul Bortnovski, amintim montarea *Cezar și Cleopatra*). Stilul, personalitatea unor teatre care își desenează un drum aparte au fost nu o dată determinate și de munca scenografică. Anii de strălucire ai Teatrului Tineretului nu pot fi concepuți fără decorurile lui Toni Gheorghiu, așa cum marile spectacole agitatorice de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. își datorează faima, în bună parte, creațiilor lui Perahim. Vulcanica afirmare a unor ansambluri de tineri s-a împlinit firesc prin activitatea unor tineri creatori de decoruri: așa a fost, în stagiunile conduse de Vlad Mugur la Craiova, Ion Popescu-Udriște (*Gilcevilă din Chioggia, Aventurile bravului soldat Șvejk, Pygmalion*). Ținuta artistică nedeșmințită a unor teatre din țară se întemeiază, de multe ori, pe vigoarea și eleganța atribuite aici actului scenic de calitatea cadrului plastic (la Sibiu, unde lucrează Olga Muțiu și Erwin Kuttler; la Brașov, în realizările Elenei Simirad-Munteanu; la Cluj, în acelea ale lui T. Th. Ciupe și M. Matcaboji).

Însemnătatea fenomenului scenografic în ansamblul teatrului românesc — fenomen care poate fi numit, cu dreptă mintrie, fenomen de masă — este determinată de o mare arie de cuprindere și de o reală bogăție de substanță. Vedem, de multe ori pe aceeași scenă, decoruri cât se poate de deosebite. La Teatrul de Comedie, exuberanța și îndrăznelile voite în care I. Popescu-Udriște a îmbrăcat *Umbra* stau alături de grația plină de subtilă sobrietate a *Casei inimilor sfărimate*, așa cum a văzut-o Dan Nemțeanu (deși în alte montări, de pildă în *Nevestele vesele din Windsor*, pe scena Naționalului bucureștean, Nemțeanu s-a arătat foarte deschis expansivităților vizuale). Același scenograf își îngăduie căutări și experiențe extrem de variate, uneori chiar opuse, așa încât cei mai mulți nu pot fi reduși la o singură formulă, la un sistem unic de forme expresive.

Atît de rapidă și atît de refractară la clasificări rigide, dezvoltarea scenografiei românești a lăsat în urmă consemnările critice și teoretice. A fost și este o explozie de energii creatoare, desfășurată cu asemenea repeziciune și vitalitate, încît nu am căpătat de la început conștiința clară a însemnătății ei. Și azi încă, cronicile acordă scenografului cele câteva rînduri tradiționale — elogiore sau împănate cu rezerve de circumstanță —, articole de sinteză discută încă despre abstracta, foarte generala și tocmai de aceea indefinisabila „funcționalitate“ a cadrului plastic. Abia în acest an se anunță apariția unui prim album românesc de scenografie, în timp ce experiența acumulată ar putea furniza material pentru o serie de volume pasionante și pentru multe dezbateri profesionale necesare creșterii teatrului nostru.

* * *

Dintr-o panoramă atît de vastă și de multiplă se cuvine să stăruim asupra citorva personalități și experiențe care pun în evidență, în continuitatea eforturilor lor, puncte de reper prețioase pentru înțelegerea, nu numai în extensie, ci în profunzime a fenomenului scenografic.

Aparent, decorurile lui Al. Brățășanu pentru *Citadela sfărîmată, Nora* la Teatrul Național „I. L. Caragiale“, sau pentru *Unchiul Vania* la Teatrul maghiar din Tg. Mureș, păstrează linia tradițională, dar dinamica vie a planurilor și a volumelor, pulsul luminii și desenul imprimat evoluției actorilor conferă însușiri fundamentale noi formulei celor trei pereți. Nu avem de-a face cu o încăpere-cutie, în același timp reproducere oarecare a unor date ale timpului și spațiu neutru de joc, ci cu un adevărat univers dramatic, în care raporturile spațiilor, linia miș-

cărilor, relațiile de tonuri înscrisă împiedecă înțelesuri de subtext ale faptului teatral, intensifică acțiunea, subliniază momentele-cheie și transcriu cu subtilitate stări psihice complexe. De altfel, nu este singura modalitate la care apelează Brătășanu; atunci cînd textul o cere, scenograful o părăsește pentru exprimări directe, uneori chiar violente. În *Celebrul 702*, la Teatrul de Comedie, elasticitatea decorului unic îngăduia acțiunii să trăiască în cursul celor trei acte schimbări radicale, evoluind de la atmosfera întunecată a începutului spre verva gălăgioasă a marilor scene comice și încheindu-se în austeritatea unui final grav, dar eliberat de deznădejde.

În toate decoriurile acestui scenograf este prezent efortul de a transpune dramaticul în imagine plastică — deși transpunerea este mai învăluită, mai puțin ostentată decît la alți realizatori de decoruri. Asta explică, într-o măsură, și preferința pentru un anume repertoriu, mai mult „de atmosferă” (Cehov, Lovinescu, Ibsen), care nu exclude, însă, și piese de cu totul altă factură (*Discipolul diavolului*, *Mașina de scris*). O discreție plină de sensibilitate a expresiei, un desăvîrșit simț al măsurii caracterizează creațiile acestui scenograf, a cărui activitate este importantă nu numai sub aspectul realizărilor imediate, dar și prin experiențele pedagogice (Brătășanu fiind, alături de Liviu Ciulea, Toni Gheorghiu, M. Tofan și Paul Bortnovski, unul din educatorii tinerei generații de scenografi).

* * *

Toni Gheorghiu este scenograful căruia teatrul nostru îi datorează cele dintîi îndrăzneli fructuos cristalizate. Faptul că unele dintre cele mai importante realizări ale lui s-au asociat unui teatru al tineretului ne apare astăzi semnificativ. Toni Gheorghiu a fost printre pionierii unor mijloace, materiale și structuri inedite la noi. Încercările lui de readaptare a acțiunii dramatice la împrejurări scenice neîntîlnite pînă atunci pe scenele noastre se înlanțuie într-o experiență poetică a universului teatral. Construcțiile simple sau foarte complicate din pînză, lemn sau metal, jocul luminilor și al proiecțiilor se străduiau să surprindă tonalitatea lăuntrică a unei piese și devenirile ei. Poate și fiindcă a lucrat mult pentru operă, interpretînd plastic mai puțin acțiunea și mai mult muzica, Gheorghiu s-a format ca un liric, înclinat întotdeauna să valorifice muzicalitatea ascunsă sau evidentă a textului dramatic. În sfera acestei definiții, activitatea lui nu a fost niciodată îngrădită de preferințe de gen sau de formulă: de la suculența acerbă a *Mandragorei*, și de la dramatica și dușmănoasa geometrie a încăperilor de lemn din *Vrăjitoarele din Salem* la austeritatea de epopee din *Brigada I de cavalerie*, de la gingașa asociație de panouri decorative și proiecții din *Prima întîlnire* la construcția metalică dantelată, mereu schimbătoare sub alunecarea luminilor, din *Oceanul*, decoriurile lui concentrează întotdeauna aceeași strădanie de a crea echivalentul vizual al unui climat sufletesc, fie că era vorba de conflicte intime, fie de frămîntări ale conștiinței sociale.

Lui Toni Gheorghiu îi revin și unele formulări teoretice, exprimate cu precizia lapidară a celui care, fără să fie teoretician, își stăpînește și își înțelege în profunzime profesia; așa este definiția scenografiei ca *regie a locului de joc*. Tot lui îi aparțin luări de atitudine care intră firesc în codul etic contemporan al colectivului teatral; așa este îndemnul adresat colegilor de a fi în primul rînd „oameni de teatru”, nu numai scenografi, maiștri de lumini, regizori, actori; a fi oameni de cultură scenică, nu doar reprezentanți ai unor meserii stăpînite cu mai multă sau mai puțină virtuozitate.

* * *

Cuvîntul potrivit pentru a caracteriza creația lui Perahim în teatru este monumentalitatea, înțeleasă în cea mai nouă accepție, ca dimensionare social-istorică a unui mediu. Construcțiile ample, nu totdeauna în volum, ci în raporturile create între spațiile de joc, adunate de cele mai multe ori în jurul unui dispozitiv unic, mișcările lente și de mare amploare, hiperbola picturală sau caricaturală sînt datele unor interpretări plastic-teatrale care tind mereu spre generalizare. Principiul este diferit ilustrat: în *Baia*, el se concretizează în construcția metalică masivă, care întrupează parcă mașina timpului a lui Maiakovski; în *Aristocrații*, îl regăsim în puntea suspendată ce traversează scena, generînd sentimentul distanțelor și dramaticelor confruntări între oameni; în *Tragedia optimistă* și în *Poveste din Irkutsk*, același principiu a generat circularul în spirală, care desfășoară tot drumul eroilor; în *Arturo Ui*, el s-a materializat în fața de cortină pestriță, ce compunea, din manechine, fragmente de fotografii și caricaturi, între-

gul comentariu brechian al piesei, ca într-un uriaș panoramic de bilci. Chiar și în piesele menite să se consume în cadru intim, scenograful aduce un nou orizont, descoperind coordonate monumentale. În *De Pretore Vincenzo*, statuia sfântului Iosif a devenit un colos, căruia nu i se vedeau, în scenă, decât picioarele, și a cărui prezență copleșitoare ridică dintr-o dată dialogul la diapazonul unei dispute zadarnice cu o divinitate înghețată. În *Domnul Biedermann și incendiarii*, crîmpeiele de mobilier sculptat, mărite și repetate la infinit în jurul camerei de locuit, creează, chiar în limitele confortabilului cămin burghez, imaginea unei monstruoase falsificări spirituale.

Proiectarea ideii plastice și dramatice pe fundalul celor mai ample concluzii sociale și istorice ale acțiunii constituie astfel contribuția originală adusă teatrului nostru de Perahim, scenograf al cărui nume s-a asociat, deloc arbitrar, cu un reper-toriu contemporan, de hotărîtoare dezbateri politice, sociale, etice.

* * *

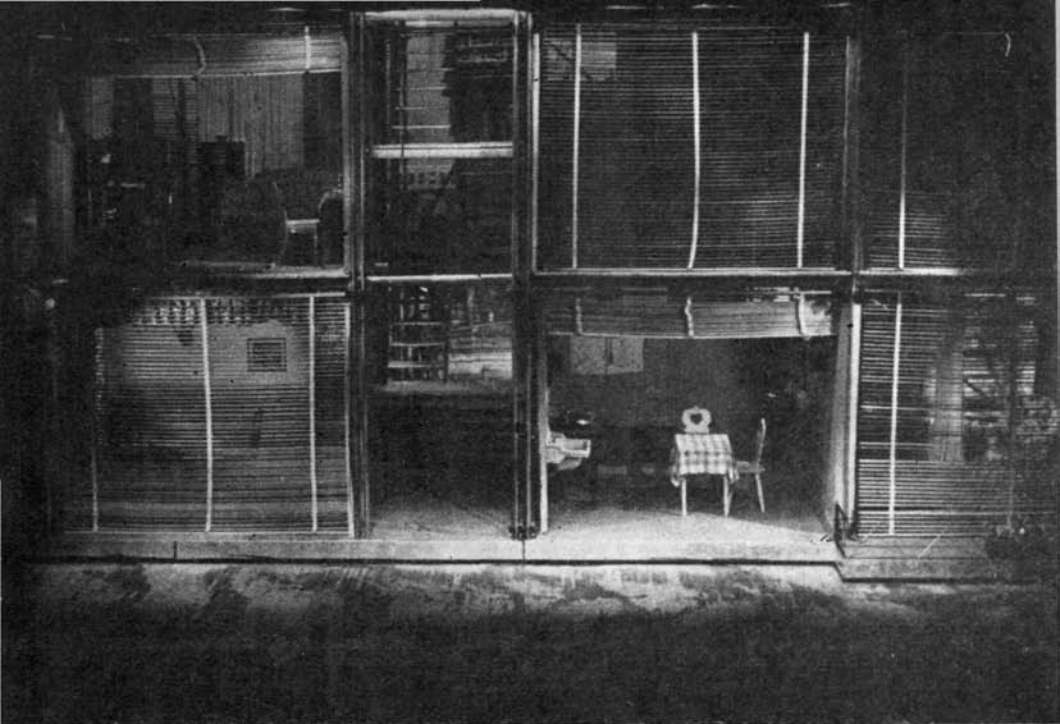
Arhitect și om de teatru, Liviu Ciulei dispune de posibilitatea de a transcrie nemijlocit în decor ideea teatrală. De aceea, scenografia lui se construiește, de cele mai multe ori, în jurul unei idei-convenții, transpunînd în volum, culoare și contur probleme de structură și stil, definitorii nu numai pentru scrierea dramatică, dar și pentru concepția regizorală și modul de joc — mai ales în spectacolele pe care Ciulei le și regizează. Decorurile lui au fost grafice (*Profesiunea doamnei Warren*), fotografice (*Omul cu arma* — amîndouă lucrute în colaborare cu Bortnovski), sau construite (*Azilul de noapte*) ș.a.m.d. Dar ele nu dezminț niciodată acea căutare a convenției în care preocuparea scenografului se contopește cu ideea regizorală.

Realizarea scenică pe care singur o socotește cea mai reușită din cele pe care le-a semnat — decorurile și costumele pentru *Sfînta Ioana* — își are cheia în dialogul dintre Warwick și episcopul Cauchon, din primul tablou al actului IV. Este discuția în care Shaw își obligă eroii să explice evenimentele istoriei, proiectîndu-le în viitorul pe care nu aveau cum să-l cunoască, al concepțiilor din secolul XX. De aceea, costumele au păstrat tot timpul, suprapuse, două linii complementare: aceea definitorie pentru personajul medieval, și aceea care sugerează tipul contemporan întrevăzut de dramaturg dincolo de caracterul istoric. Gulerul de blană și jobenul lui La Tremouille îl califică drept om de afaceri, eleganța sobră a lui Warwick suprapune siluetei de mare senior elemente caracteristice pentru un om politic englez din vremea lui Shaw, fastul toaletelor de la curte trimite la o recepție din deceniul al treilea al veacului nostru.

Proiectînd astfel trecutul în prezent, Ciulei nu sacrifică însă nici una dintre nuanțele ideologice și afective tipice pentru spiritul epocii evocate. Decorul este în întregime construit din piatră și lemn, duritatea și sărăcia materialelor transcriind un mod de viață pe jumătate barbar. Costumele sînt din materiale aspre — metal pentru platoșe, lînă, pînză de sac —, care creează ușor, prin asociație, iluzia vechilor veșminte războinice și subliniază, prin factura lor, primitivismul mediului (zalele din împletituri de sfoară).

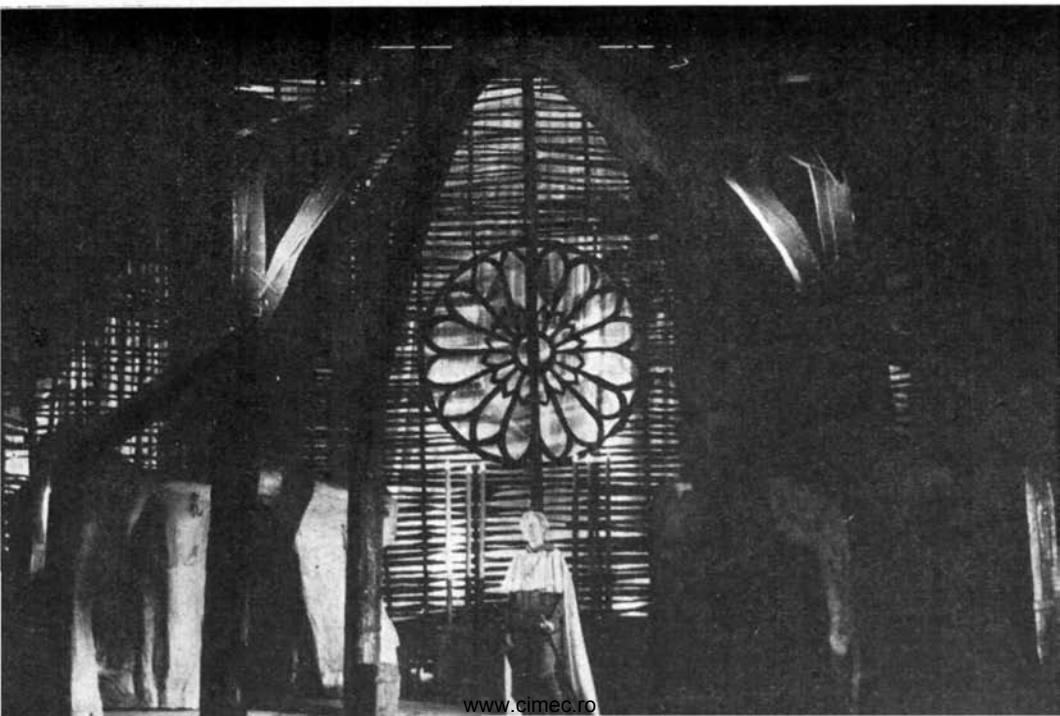
Dar nu numai ideatica piesei, și nici doar spiritul, atmosfera vremii se materializează în ambianța plastică: aceasta cuprinde, în structura ei, chiar principiul dramatic al operei, gradarea acțiunii și punctul ei culminant. O împletitură de nuiete înconjoară scena, amintind tot timpul, amenințător, viitorul rug. Ea se întregește prin cîteva arcade de lemn foarte înalte, care compun mereu alte forme, de la tablou la tablou, apropiindu-se și ele, treptat, de silueta eșafodajului sîmstru, pregătit pentru execuție. Lumina și draperiile transfigurează acest fundal, dîndu-i cînd aspectul pașnic, rural, al fortăreței lui Baudricourt, cînd aparența de fast șovăielnic de la palatul Delfinului, cînd strălucirea străvezie, de vitraliu, din catedrală. Dar decorul nu-și găsește împlinirea decît în momentul arderii pe rug, atunci cînd zbuciumul luminilor sîngerînde îl înconjoară dinafară, creînd sentimentul că întreaga scenă s-a aprins.

Transcripția ideii-convenție în structura decorului e aplicată și în *Cum vă place*, spectacol lucrat în colaborare cu Ion Oroveanu. Cei doi arhitecți-scenografi au imaginat o lume de un decorativism convențional, foarte colorată, pornind de la decorativismul de tapiserie veche al peisajelor convenționale și al evenimentelor fantastice din piesă. Ciulei consideră conlucrarea cu Oroveanu (continuată și în proiectele *Operei de trei parale*) ca formula ideală pentru sine, în munca regizoral-scenografică. Desele asocieri sînt caracteristice pentru un om de teatru care poate



Decor de Toni Gheorghiu pentru Ferestre deschise de Paul Everac (Teatrul Tineretului)

Sfinta Ioana de G. B. Shaw in viziunea lui Liviu Ciulei (tabloul de la catedrală).
In primul plan, Clody Bertola (Ioana)



fi socotit animator al creației scenografice, nu numai prin ceea ce a realizat singur, dar și prin capacitatea de a atrage spre scenă mereu alte talente.

* * *

Ceea ce îl distinge pe Paul Bortnovski este simțul acut al dinamicii dramatice în decor. Scenografia lui evoluează, crește, se transfigurează odată cu piesele reprezentate; mersul dramei se materializează nu numai în salturile dintre două imagini statice, în trecerea de la un tablou la altul, ci, adeseori, chiar în mișcarea decorului la vedere. Schimbările cadrului plastic devin adevărate acte dramatice, ținând de cursul viu al ideilor și emoțiilor. În *Cezar și Cleopatra*, alunecarea leșpezilor enorme, care sintetizează imaginea vechiului Egipt, creează, din mișcări lente și egale, o cadență solemnă, parcă implacabilă, implicând o învăluită metaforă a timpului istoric. În *Inima mea este pe înălțimi*, rotirea clădirii înguste de lemn, care se compune și se descompune în toate locurile de joc indicate de autor, montează cursiv, muzical, momentele de culminație poetică. Asemenea mișcări nu fac doar mai pregnantă acțiunea dramatică, ci îi caracterizează sensibil tonalitatea și atmosfera lăuntrică, îi precizează ideea.

Poate cel mai puternic s-a exprimat această estetică originală a scenografiei dinamice în *Vizita bătrânei doamne* (la Brașov). Era un spectacol în care înlănțuirea tablourilor transpunea, prin compunerea plastic-dinamică a obiectelor și a elementelor de arhitectură cu mișcarea actorilor, sentimentul anxietății mereu în creștere și, apoi, al groazei tragice, împinse până la paroxism. O experiență nouă, ce găsește alte posibilități de a valorifica dialectica unui decor mobil, este cea făcută cu prilejul montării spectacolului *Poveste de iarnă* la Teatrul Regional — „decorul exploziv”, cum spune Bortnovski, o scenografie care inundă scena sub ochii privitorilor, desfășurându-se dintr-un dulap-cutie, în care se string ingenios nu numai decorurile tuturor tablourilor, dar și majoritatea costumelor îmbrăcate de actori la vedere.

Simplitatea extremă și concizia creațiilor lui Bortnovski lovesc cu multă forță conștiința spectatorilor, producând adevărate șocuri emoționale. Puterea de a spune foarte mult folosind un minimum de elemente și mergând împotriva obișnuințelor și asociațiilor lesnicioase se răsrînge și în coloristica și în iluminarea caracteristice realizărilor acestui scenograf. (Cum poate gama de alb-cenușii, din *Inima mea este pe înălțimi*, să genereze o impresie atât de puternică de bucurie, de poftă de viață?) Și factura materialelor aduse în scenă capătă funcție dramatică. Cronică *Aristocraților* se refăcea, în spectacolul de la Iași, în tabloul unei eroice lupte cu natura, purtată în condițiile tehnicii sumare de la începutul existenței statului sovietic; întreaga expresivitate plastică a spectacolului se sprijinea pe patetismul sobru, rudimentar, al unor uriașe trunchiuri de lemn, de curînd cojite, care clădeau toate decorurile. În episodul omorului din *Vizita bătrânei doamne*, un fragment de arcadă de ipsos sugera imediat portalul unei mici scene provinciale, stil secession; prețioasele nimfe nelipsite dintr-un asemenea cadru, mutilate de vreme, indicau un prost-gust temeinic, mai deznădăjduit prin decrepitudine, și mâna uneia dintre ele, ruptă de vreme, atârna deasupra podiului, ca un simbol al crimei. Degetele mai țineau încă trompeta, atribut alegoric, inutil și ridicol, subliniind cu sarcasm, în ambianța dată, ideea unei ultime și hotărîtoare judecăți.

Bortnovski redescoperă creator cîteva principii elementare ale percepției teatrale, reteatralizînd, printr-o tratare curajoasă, fătășă, soluții ce păreau definitiv depășite (menajarea intrărilor importante în axul scenei, simetria acceptată ca atare și nedeghizată de planuri oblice în decorurile care înfățișează o singură încăpere, ca în *Ultima oră* la Teatrul maghiar din Tg. Mureș). Lipsa de prejudecată în raport cu orice modalitate de expresie, oricât de discreditate ar fi aparențele ei, îl caracterizează. *Jocul de-a vacanța* ne-a fost înfățișat, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, într-un cadru uimitor de „naturalist” în datele lui exterioare, și tocmai prin asta curajos, înconjurînd scena în luxuriante cununi de verdeață, stilizate în linii și forme exagerate, care amintesc de naiva pictură a lui Douanier-Rousseau. Decorul-actor, decorul-personaj activ și interpret al dramei, iată idealul teatral contemporan pe care munca lui Bortnovski îl transformă perseverent în realitate.

* * *

Am sărăci peisajul scenografiei noastre dacă am ignora multe alte reușite: măreția sumbră în care Mircea Marosin a înconjurat istoria lui Richard al III-lea pe scena Naționalului ieșean, împrejmuind spațiul de joc cu lespezi de mormînt

sculptate, sau exuberanța pinzelor colorate cu care acest scenograf a încadrat în străluciri iluzorii epopeea galantă a lui Cyrano, la Oradea; eficacitatea dramatică a imaginilor create de Todi Constantinescu pentru *Domnișoara Nastasia* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.), și simplitatea nobilă a Elsinorului conceput de el, între perdele de culoare închisă (Craiova); gingășia plină de rafinament și voie-bună a decorurilor și costumelor realizate de Sanda Mușatescu pentru *Jocul dragostei și-al întâmplării* la Piatra Neamț, scaldând scena într-un roșu suav, cu străluciri de mătase, pe care puținele elemente de recuzită și mobilier se desenau în alb-argintiu;



Dan Nemțeanu: schițe de decor pentru *Rinocerii* de Eugen Ionescu (Teatrul de Comedie)

veselia suculentă a compozițiilor din lemn negeluit, țesături groase țărănești și papură din decorurile Olgăi Muțiu, pentru *Dracul uitat*, la Teatrul Regional; soluția nouă dată *Rinocerilor* de Dan Nemțeanu, prin eliminarea oricăror apariții groțesti din scenă, invazia de pachiderme fiind sugerată prin treptata murdărire a întregului decor cu uriașe pete verzui, întuncate; savanta caligrafie de traiectoria de mișcare, rafinamentul alăturării confortului modern de mobila de stil și proiectia poetică a întregului decor pe fundalul fotografic-decorativ al unei păduri parcă fără sfârșit, în *Moartea unui artist*, așa cum a văzut-o Ion Oroveanu...

Enumerarea amenință să se prelungească la nesfârșit, și de aceea ea trebuie încheiată — sau mai curînd întreruptă — cu aceste puncte de suspensie. Dezvoltarea scenografiei include toate artele spectacolului. Creația păpușarilor se sprijină hotărîtor pe munca unor talentați autori de păpuși și decoruri; televiziunea dispune de un mic dar puternic detașament de scenografi, antrenați în cele mai va-

riate forme de spectacol, care s-au afirmat original într-o recentă expoziție; în cinematografie, unele încercări ieșite din comun se datoresc ochiului exigent și rafinat al scenografului de teatru (cum a fost colaborarea lui Oroveanu la concepția plastică în filmul *Anotimpuri*). Schimbul de influențe se continuă rodnic și în sens invers, teatrul înregistrând cîștiguri reale din întîlnirea cu viziunea proaspătă a unor scenografi sosiți din afară: Ștefan Hablinski de la „Tîndărică” participă foarte viu la o nouă interpretare a lumii caragialești în *D-ale carnavalului* (Ploiești); Maria Dimitrescu, de la Teatrul de păpuși brașovean, circumscrie lumea de călătorii și încercări a lui Pericles într-un joc de spații vaste, populate cu siluete pline de demnitate și grație, care se numără printre cele mai izbutite costume de inspirație antică pe care le-am văzut la noi; Lucu Andreescu, de la televiziune, situează infernul Orfeului american într-un cadru foarte realist, dar care poate deveni, prin simplă schimbare a luminilor, metaforă, imagine de coșmar sau de vis plin de speranță.

O nouă profesie, o nouă ramură a muncii teatrale s-a construit în numai două decenii. Au existat, în urmă cu douăzeci de ani, căutări, încercări; astăzi avem o școală de scenografie temeinic constituită. Era și aceasta una din condițiile hotărîtoare pentru ca teatrul nostru să poată pătrunde, de la egal la egal, în arena marilor competiții internaționale. Cele mai mari spectacole pe care lumea le-a văzut în ultimii ani sînt, în același timp, mari creații scenografice. La Piccolo Teatro, *Slugă la doi stăpîni* a căpătat prestigiul capodoperei sprijinindu-se și pe scenografia lui Ezio Frigerio, și *Galileo Galilei*, pe aceea a lui Luciano Damiani. În teatrul de la Villeurbanne, Molière a întinerit în mijlocul compozițiilor rafinate și spirituale ale lui René Allio, *Regele Lear* al lui Peter Brook există, ca act de creație, începînd cu decorul și costumele.

Teatrul contemporan nu se poate izola de o scenografie contemporană și teatrul românesc nu poate fi înțeles, în toată vigoarea și bogăția lui, fără a ține seama de creațiile celor mai talentați scenografi.

De mai bine de jumătate de secol, arta teatrală trăiește, pe tot globul, experiența pasionantă a redescoperirii și a reconstruirii universului scenic. Mai devreme sau mai tîrziu, căutările acestea vor duce, în chip necesar, la însăși revoluționarea scenei și arhitecturii teatrale. „De-ar veni mai repede timpul cînd, în spațiul aerian neocupat de nimic, raze de curînd descoperite să deseneze spectre de culoare și combinații de linii. Iar alte raze să lumineze trupul omenesc dîndu-i contururi confuze, făcîndu-l spectral, așa cum știm că apare în vise. Fără asta ne e greu să plutim spre înălțimi... În acest domeniu lipsește inventivitatea. Radioul, electricitatea, și tot felul de raze fac minuni oriunde, numai la noi în teatru, nu, și tocmai aici ar putea alunga pentru totdeauna din scenă odioasa vopsea cu clei, cartonul și butaforia” — nota Stanislavski în „Viața mea în artă”, evocînd spectacolul *Hamlet*, montat de Gordon Craig, fără să-și dea limpede seama că a trecut din discuția despre regie în sfera scenografiei. După mai multe decenii, în 1963, René Allio reformulează aproape identic același deziderat (în „Lettres françaises”, nr. 1000), vorbind despre „O scenă care nu există”.

Refăcînd, la scară națională, etape hotărîtoare în istoria spectacolului contemporan, scenografia noastră a înlesnit, cum am arătat, transformările fundamentale în estetica și tehnica reprezentăției teatrale. Astăzi, ea tinde în chip firesc să revoluționeze arhitectura scenei și a sălii, conform unui ideal de teatru elastic, mobil, care să poată deveni oricînd, din cutie „à l'italienne”, arenă antică, proscenium de tip elisabetan sau scenă panoramică. Un asemenea proiect a fost expus în „Studiul pentru o soluție contemporană a teatrului”, publicat de Paul Bortnovski, Stan Bortnovski și Liviu Ciulei în „Arhitectura R.P.R.” (5/1962) și retipărit recent de publicația Institutului Internațional de Teatru „World Premières”.

Fiecare epocă mare din istoria spectacolului a creat un tip de scenă capabil să exprime cel mai adecvat o anume estetică dramatică și spectaculară. Epoca noastră își construiește, sub ochii contemporanilor, o scenă a sa, tinzînd să pună în valoare întreaga bogăție a tuturor momentelor mari de spectacol popular din istoria teatrului. La această strădanie a oamenilor de teatru din întreaga lume, scenografii și arhitecții romîni aduc o contribuție originală, activă.