Miluță Gheorghiu, și conferă situațiilor un comic irezistibil. Tudorel Popa dispune de o replică calitativă ce intregește starea generală de destindere și entuziastă angajare. De asemeni, Mitică Popescu, Elena Pop, ca și tînărul și talentatul Mișu Dinvale, valorifică posibilitățile de comunicare în acest univers polarizat de atenția receptivă a copiilor. O figură interesantă și pitorească este și Jana Gorea în rolul Mamei Angheluța, care aduce în linia spectacolului un plus de coloratură și dinamism. Pianul este și el o prezență constantă și optimistă. Calitățile muzicale ale lui Andrei Müller, se afirmă cu acest prilej. Factorul ordonator și unificator al întregului spectacol este C. Dinescu, semnatarul direcției de scenă.

Modalitatea teatrală propusă de piesa Vreți să vă jucați cu noi? *este demnă de continuat și aprofundat, avînd o incontestabilă eficacitate în modelarea artistică și etică a celor mici. Să-i obișnuim să se joace învățînd. Nu ne mai rămîne decît să-i mulțumim Teatrului Mic pentru înțelegerea dictonului horațian: „utile dulci".*

Oana Maria Măciucă

CĂRȚI — REVISTE

Arhitectura nr. 1/1974

Semnalăm cititorilor noștri care se interesează de problema construcțiilor teatrale ultimul număr (1/74) al revistei „Arhitectura", dedicat, în cea mai mare parte, noilor edificii dăruite recent teatrului românesc. Sumarul volumului este astfel conceput încît se oferă, simultan, o prezentare și o analiză a realizărilor arhitecturale, considerate nu în sine, ci în raportul lor firesc — care este acela de instrument — față de actul teatral. Arhitecții-autori ai proiectelor (Alexandru Iotzu pentru Teatrul Național din Craiova, Constantin Săvescu, pentru Teatrul din Tîrgu-Mureș) expun principalele date ale creațiilor lor: amplasamentul și valorificarea acestuia în condițiile specifice, integrarea în arhitectura orașului, elaborarea temei și modificările ei concrete, particularitățile constructive, programul funcțional și estetic. Planuri detaliate ale clădirilor, însoțite de date tehnice, foarte multe fotografii, din unghiuri diferite, ale exterioarelor, sălii, foaierelor, compun o imagine cuprinzătoare a acestei noi realități pe care o reprezintă în viața artei teatrale românești construcțiile din Craiova și Tg. Mureș.

În prefață, prof. arh. Ascanio Damian întreprinde o analiză critică multilaterală, discutînd diferitele aspecte ale acestor creații arhitecturale prin prisma modului cum se subordonează ele scopului final — servirea spectacolului, a publicului, în ultimă instanță, a cerințelor vieții culturale a orașului: criterii realiste, clar formulate, operează în argumentarea judecăților de valoare, atît în ce privește construcția propriu-zisă, cît și în ce privește dotarea tehnică.

O interesantă confruntare organizează redacția între creator și beneficiar, prilejuind o întîlnire a proiectantului arh. Alexandru Iotzu cu actorul Amza Pellea, directorul Naționalului craiovean. Aprecierea celor ce vor folosi acest perfecționat instrument artistic este cu atît mai entuziastă, cu cît — se subliniază în convorbire — construcția este astfel proiectată încît, pe măsura necesităților și a posibilităților, se vor putea întreprinde, în viitor, reamenajarea sălii, transformarea ei în teatru-arenă sau în teatru elisabetan.

Cu aceasta, revista „Arhitectura" pătrunde în sfera unei problematici esențiale pentru spectacolul modern: arhitectura locului de joc. Arhitectul scenograf Dan Jitianu descrie, istoric și tehnic, modificările aduse sălii de la grădina Icoanei a Teatrului „Bulandra", pînă la cristalizarea actualei formule de polivalență funcțională. Pentru uzul celor ce nu sînt direct „oameni ai scenei", el expune sintetic, în articolul „Teatru, regie, scenografie", cîteva teze de principiu ale gîndirii teatrale contemporane, asupra actului teatral și a dinamicii raporturilor dintre componentele sale. Articolul este ilustrat cu fotografii de decor demonstrînd nesfîrșita varietate de posibilități ale scenografiei, azi. La capitolul „Cadran", revista își întregește preocuparea prin prezentarea Operei din Sydney, capodoperă a gîndirii arhitecturale moderne, a Teatrului Mic din Varșovia, a unui teatru ce se va construi la Vicenza (Italia) și a proiectelor premiate la concursul pentru Opera din Belgrad.

Inițiativa revistei „Arhitectura" conturează în mod exemplar existența unui teritoriu de preocupări comun acestor domenii ale creației care au atîtea puncte de tangență: arhitectura și artele spectacolului, și oferă celor ce se mișcă în ambele domenii un foarte util dosar documentar.

I. P.

www.ziuaconstanta.ro

PAUL—CORNEL CHITIC

Decorul pentru „Hamlet“ în spectacolul lui Dinu Cernescu

Scenografia globală la spectacolul *„Hamlet“* nu este un decor, este un cadru. Pe scenă se rostește afirmația : „Danemarca este o închisoare“. O închisoare hipnotică, din care nimeni nu vrea să evadeze, ci dimpotrivă : este jinduitul perimetru al invaziei lui Fortinbras. Mica sală în care se desfășoară reprezentația este Danemarca.

Sala-scenă exprimă un punct de vedere, o funcție extrasă din text de regizor (nicidecum neverosimila Danemarcă a lui Shakespeare *) și anume regimul politic al tragediei.

Astfel, replica : „Danemarca este o închisoare“ este de-a dreptul tautologică (toți o constatăm vizual), pereții laterali ai sălii sînt lungi, și întortocheate coridoare pline de șoapte care se închid cu uși de fier, podiumul scenei este aproape o curte interioară de închisoare, cu multe gangsteri negre, placate cu oglinzi tulburi și sunete, care multiplică gardianul, pîndarul, pericolul.

Într-un astfel de regim tot ce rostește Hamlet în fantomatica sa nebunie sînt constatări rezumate, truisme. Polonius observă că spusele lui Hamlet — ciudat pentru un nebun ! — au un înțeles și, tocmai pentru că vorbește cu glas tare și nu în șoaptă, prințul este suspectat de falsă nebunie.

Hamlet, pentru Dinu Cernescu, este unealta lui Fortinbras, o unealtă neconștientă de scopul căruia îi slujește. Luciditatea și logica lui Hamlet funcționează numai în raporturile sale individuale, directe, dar nu și în relațiile politice. Pentru a justifica o atare viziune regizorală, trebuiau vizualizate brutal acele date ale textului, pe care în ambiguitatea sa le conține în potențial ; trebuia îngroșat conturul de circumscriere ; sala de spectacol, așa cum a fost amenajată, este într-adevăr cadrul unei lentile prin care devin vizibile elemente altădată nesesizate, deși existente.

Dar această realizare a scenografului este aproape inseparabilă de text ; spectatorul intră, vede, înțelege și, odată cu prima replică, renunță să mai urmărească, să mai acorde sălii-scenă vreo atenție specială ; s-ar zice că tot amenajamentul sălii a fost făcut pentru șoaptele celor aflați în umbră, și nu pentru replicile textului. Și în consens cu viziunea regizorală, decorul nici nu trebuie să exprime ceea ce deja a fost rostit sau este rostit prin gura lui Hamlet, ci și pe mai departe, să vizualizeze ceea ce nimeni din Danemarca lui Cernescu nu îndrăznește să vorbească.

Nimeni nu îndrăznește să spună că tronul noului rege se așează permanent pe cadavrele supușilor, chiar dacă supușii, cum e cazul lui Polonius, au fost adevărați fanatici ai regimului. Abstracția acestei formulări este, în scenografia lui Helmut Stürmer, vizualizată : există în scenă un obiect aflat în mișcare, căruia mereu îi este schimbată poziția și anume tronul. Tronul este pe rînd catafalc, masă a nunții, alcov ; alternanța aceasta nu este cu nimic spectaculoasă, este un procedeu de acum arhicunoscut, și mărturisește doar o abilitate scenografică în folosirea întregii game de utilități care decurg din forma fixă a obiectului. Ceea ce se adaugă la mișcarea obiectului e faptul că, ritmic, poziția orizontală a înaltului tron, în chip de masă și alcov și catafalc, semnalează o victimă. Din care rămîne ca semn al dispariției sale, cîte ceva, o mantie, o eșarfă, aruncate neglijent pe masă, alcov, catafalc. Ridicarea pe verticală, revenirea obiectului la poziția de tron regal strivește și adaugă la postament ultimele semne ale fostei existențe.

*) E ușor de constatat că indicațiile scenografice din *„Hamlet“* nu diferă topografic în mod substanțial de indicațiile din *„Regele Lear“* sau din *„Richard“*, ci doar conjunctural

www.ziuaconstanta.ro

Se află deci două obiecte în scenografia spectacolului care figurează universul viziunii regizorale : unul este ansamblul scenă-sală, celălalt este tronul. Ele au fost inventate şi există nu ca să consfinţească ilustraţia istorică, ci ca să formuleze statutul politic a ceea ce se întîmplă. Primul dintre aceste obiecte funcţionează ca realitate globală «şi instituită», cel de al doilea pune în evidenţă modul în care se instituie şi se menţine realitatea politică din spectacol. Aceste două obiecte sînt obiecte scenografice pentru că funcţionează într-o dublă calitate : în aceea de obiecte (coridor, curte, sală a tronului, pat, masă, scaun) şi în aceea de semne. Obiectele scenografice vădesc gradul de realitate al universului conceput.

Celelalte obiecte : spada, mantia, coroana, punga de bani, sînt recuzită.

Există şi un al treilea „obiect" scenografic — numit, desigur, impropriu obiect —, şi anume trupa de actori ambulanţi. Mai degrabă, i-am putea spune accesoriu alegoric. Observaţi cît de ruptă este prezentarea de către trupă a faptului otrăvirii unui principe într-o grădină de coordonatele impuse imaginării acestui fapt de către „realitatea" curţii regale daneze.

Hamlet va fi mulţumit de actori : unchiul-tată şi mama-mătuşă au explodat, au cedat nervilor. Deci trupa a provocat desprinderea din realitate a unui adevăr ; stranie bolboroseală cabotină funcţionase cu un nesperat realism acid : ceea ce contase în acea clipă nu era cum vor fi rostite replicile trupei ambulante ci doar dacă toată mascarada stranie va constitui un model redus, un simulacru al realităţii consumate.

Acest „obiect" pasager prin conflictul tragic are o existenţă exemplară : luat separat — să presupunem că un spectator întîrziat care nu cunoaşte tragedia shakespeareeană intră în sală în momentul cînd trupa ambulantă „joacă" — trezeşte nedumeriri, este de o artificialitate şi de o convenţionalitate grosieră ; dar pînă la apariţia trupei, publicul adoptă, prin transfer, taina chinuitorului regicid : în acest context, admitem înfiorarea, tulburarea şi alergătura panicardă care se dezlănţuie după spectacol.

Poate părea forţată asimilarea unei „trupe de actori ambulanţi" cu un obiect scenografic. Dar nu putem să nu admitem funcţia de obiect provocator, de instrument, pe care îl are trupa în mîinile lui Hamlet, şi prin care se dezvăluie gradul de realitate a supoziţiilor acuzatoare emise de prinţ. Şi trupa, ca şi tronul, este un obiect ideologic în aria dictaturii monarhice din care se naşte tragedia.

Pe teritoriul problemei obiectului scenografic, prezenţa trupei, în contextul numit Elsinor, permite deslușirea a două nivele de raporturi ale elementelor de decor.

Pentru Rege, Regină, Hamlet şi restul curţii, trupa de actori este un ansamblu alegoric : histrionul-rege are faţa acoperită de o mască albă de fard — aluzie la puritatea sa ; bătrîna actriţă-regină este îmbrăcată în roşu, aluzie la poftele carnale care o vor împinge la tăinuirea crimei ; histrionul-ucigaş regal este gras şi drapat în cenuşiu, izbitoare caricatură a şobolanului care roade echilibrul dinastic ; şi această trinitate tragică este însoţită îndeaproape de alegoria morţii : o mumie de giulgiu alb în jurul unui craniu.

Masca albă de fard, rochia roşie, drapajul cenuşiu, giulgiul morţii sînt pentru Regatul de la Elsinor, obiecte scenografice, vădite obiecte de referinţă la realitatea trăită de regat ; pentru publicul care asistă la spectacolul tragediei, sînt simple accesorii, simplă recuzită, care funcţionează insesizabil. Pentru spectator, numai ansamblul trupei funcţionează drept obiect scenografic, obiect de definire a ideologiei tipic feudale din înfruntarea dintre Hamlet şi familia regală. Utilitate asemănătoare — în ochii publicului — cu cea a tronului (despre care am vorbit). Acest raport este cel semnificant pentru spectator.



www.ziuaconstanta.ro