TRIENALA DE

CONVORBIRI DESPRE

Statutul

- **Este scenografia o artă independentă ?**
- **În ce constă autonomia scenografiei ?**
- **Este posibil un spectacol realizat numai din semne scenografice ?**
- **Relația scenografiei cu celelalte componente ale spectacolului**
- **Atitudinea criticii dramatice față de scenografie**
- **De ce vine publicul la teatru ?**

TRAIAN NIȚESCU : Tema convorbirii noastre — statutul de artă al scenografiei — ne obligă să descoperim mai întîi prin ce caracteristici anume scenografia se definește ca artă. De facto, scenografia românească, mai ales din momentul cînd Liviu Ciulei a realizat **Cum vă place** la Teatrul „Bulandra", deține datele care o îndrituiesc să fie socotită ca soră a celorlalte arte plastice — pictura, sculptura, grafica, gravura —, deoarece are **unicitate** și **specificitate, universalitate** prin temele pe care le tratează, prin limbajul comun în toate genurile de spectacol, prețutindeni în lume, și prin **capacitatea de a crea un univers plastic în care evoluează o constelație de lumi :** lumea eroilor, și lumea obiectelor. Scenografia, prin materialitatea sa, oferă spectatorilor semne pentru a ușura înțelegerea textului, a literaturii dramatice ; e de relevat tendința instituirii unui creator unic în domeniul spectacolului, regizorul-scenograf.

PAUL CORNEL CHITIC : Afirmați că **aceasta** este o concepție modernă ; v-aș **ruga să** ne spuneți care este sursa ei și **cum** se manifestă în lume.

TRAIAN NIȚESCU : Mai întîi s-a manifestat prin opera unor creatori, cum au fost Craig și Appia, — înaintași în domeniul scenografiei ; în **teatrul românesc**, înaintașii sînt Victor Ion Popa și Ion Sava ; un înnoitor este contemporanul nostru Liviu Ciulei. Ne revine sarcina (mie, ca teoretician și pedagog în domeniul scenografiei) de a defini această tendință, și de a conștientiza aceste descoperiri — care au apărut dinspre creatori — și a le cristaliza teoretic. Cunoscutul Denis Bablet, teoretician în domeniul scenografiei, în cărțile sale „Decorul pînă la 1914" și „Revoluția scenică a secolului XX", descrie evoluția spre acest concept.

Noi avem mîndria de a putea proba, — în cadrul secției de scenografie de la Institutul de arte plastice, ca și prin Institutul de artă teatrală și cinematografică — fertilitatea artistică a acestui nou drum, în care regizorul concepe și spațiul de joc.

Pentru ca scenografia să fie artă ca are nevoie de o concepție și de o expresie plastică. Mulți din scenografii noștri, în producțiile lor, confirmă această căutare ; cît privește specificitatea, socotim că scenograful, prin atitudinea sa **(noi o numim atitudine scenografică)**, utilizează semne plastice pe care le convertește în semne scenografice în relație cu actul dramatic oferit de către autor. Fără să

www.ziuaconstanta.ro

SCENOGRAFIE '85

scenografiei

Invitații noștri :

În continuarea analizei consacrate Trienalei de scenografie („Teatrul" nr. 1 — 1986) publicăm un schimb de opinii pe marginea problemelor ridicate de creația scenografică, propunîndu-ne să oferim spațiu tipografic și altor puncte de vedere



ROMULUS FENEȘ



TRAIAN NIȚESCU



ION TRUICĂ

fim orgolioși, putem spune că scenografiei îi revine meritul de a fi ajutat mult la ridicarea nivelului spectacolelor noastre. În principal, specificitatea constă în **cinetica, în dinamica** interioară care face ca, în permanență, cu ajutorul factorilor aflați în mișcare — actori, lumină, succesiunea spațiilor de joc, a cadrelor de film — să se nască o pluralitate de imagini care alcătuiesc, în fond, caracteristica artei spectacolului.

PAUL CORNEL CHITIC : În ceea ce privește **dinamica interioară a scenografiei, cred că argumentul maximal îl oferă scenografia de animație,** mai exact filmul de animație, ca totalitate.

ION TRUICĂ : Este foarte greu de sintetizat în cîteva fraze ce este decorul în filmul de animație. Ce este, de fapt, animația ? Eu cred că este vorba de o scriere în imagini care ajunge la un limbaj universal prin simplitatea semnelor folosite ; este un limbaj audio-vizual care cere o gîndire poetică, pentru că sistemul de semne este foarte apropiat de limbajul poeziei propriu-zise. Noi ne exprimăm prin linie, prin suprafață, prin volum, dar toate aceste elemente plastice sînt într-o continuă mișcare. Imaginea este fie preponderent grafică, fie picturală, fie decorativă, fie în volum — prin volum înțelegînd forme sculpturale sau plasate în zona obiectelor care sînt puse în mișcare.

PAUL CORNEL CHITIC : Am văzut cîteva filme cu actori în care — desigur, nu într-un mod la fel de evident — scenografia satisfăcea, de asemenea, aceste caracteristici pe care le socotiți proprii filmului de animație. Trebuie să existe o distincție mai severă între cele două genuri de filme...

ION TRUICĂ : Cred că ceea ce face filmul de animație să se deosebească pregnant de așa-zisul film de lung-metraj obișnuit este limbajul metaforic ; filmul de animație se exprimă mai ales prin metafore, fie doar în cadrul unor

www.ziuaconstanta.ro

secvențe, fie prin metafore care înglobează întreaga acțiune. Limbajul metaforic al animației se apropie într-un fel de limbajul teatrului de păpuși, de marionete.

Ar fi de reținut, în legătură cu scenografia filmului de animație, cîteva direcții principale : **scenografia neutră**, care oferă un spațiu pasiv, un spațiu vid, în care se desfășoară acțiunea propriu-zisă, a personajelor — cea mai simplă formulă de scenografie ; **scenografia de atmosferă**, realizată cu mijloacele enumerate, care încearcă să creeze un climat, o tensiune, și să fixeze spațial și temporal un anumit loc de joc ; **scenografia gîndită ca o dinamică a obiectelor** (animarea celor mai simple elemente—praf de grafit, firicele de ceai și de tutun, cuie, ace, mărgele și chiar pietre) ; se construiește, cu ajutorul obiectelor animate, un univers autonom care, fie că se apropie de figurativ, fie că poartă o încărcătură simbolică, permite spectatorului să descifreze semnificația, mesajul filmului ; și ar mai fi o direcție, aș numi-o a perpetuei metamorfozări a formelor. Este ceea ce ați văzut în filmele lui Sabin Bălașa ; o pictură în permanentă transformare : iar metamorfoza aceasta, care se petrece sub



Virgil Luscov — scenografie la Mitică Popescu de Camil Petrescu. Teatrul Mic

Cătălin Popescu — proiect de diplomă : machetă pentru scenografia filmului Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, **după Camil Petrescu**
Ca de obicei, și la această ediție a Trienalei, Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu" și-a onorat exemplar invitația de participare la Trienala de scenografie
Profesorul îndrumător al lucrărilor de diplomă prezentate în Trienală este scenograful Traian Nițescu.



www.ziuaconstanta.ro

ochii noștri, ne poartă către un anumit sens.

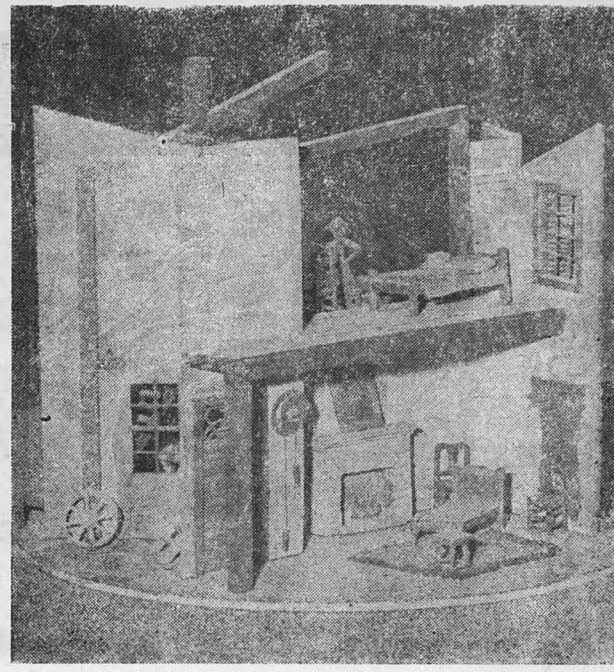
PAUL CORNEL CHITIC: Deci, un evantai larg de direcții care nu și-au atins încă limitele.

ION TRUICĂ: Da. Și totuși, se pune întrebarea: către ce se îndreaptă scenografia de animație actuală, sau formulînd-o ceva mai prudent, care este diferența între ceea ce se face în momentul de față în scenografia de animație și ceea ce se făcea înainte? Eu cred că s-a făcut **saltul de la scenografia ilustrativă la scenografia semnificativă**.

S-a mai realizat un salt, trecîndu-se de la perspectiva unioculară la perspectiva plurioculară. Cu cîteva decenii în urmă, foloseam perspectiva cu un singur „punct de vedere", ca și în teatru, adică toate central; să zicem, în perspectiva clasică, obișnuită, renascentistă. Acum nu se mai folosește acel unic „punct de vedere", deci, în aceeași imagine, lucrurile sînt privite din diferite unghiuri; fiecare obiect are o perspectivă proprie, care nu ține seama de perspectiva celorlalte obiecte; în felul acesta, se pot crea cu totul alte relații, imaginea devine neliniștitoare, ceea ce reflectă, într-un fel, și o anume tensiune a secolului nostru.

Aș mai spune că scenografia de animație a început să folosească și mijloace mai complexe, realizînd imagini scenografice organizate prin computerizare, ceea ce sporește bogăția de impresii fără să producă, în receptare, confuzie.

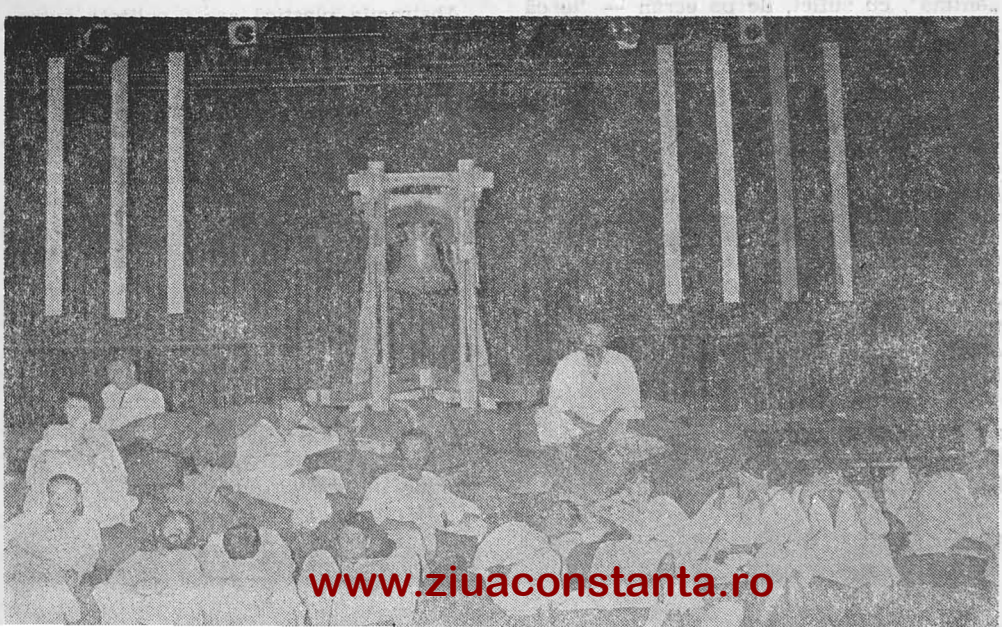
PAUL CORNEL CHITIC: Îngăduiți-mi să adaug cîteva cuvinte despre scenografia filmului de animație. Pentru a



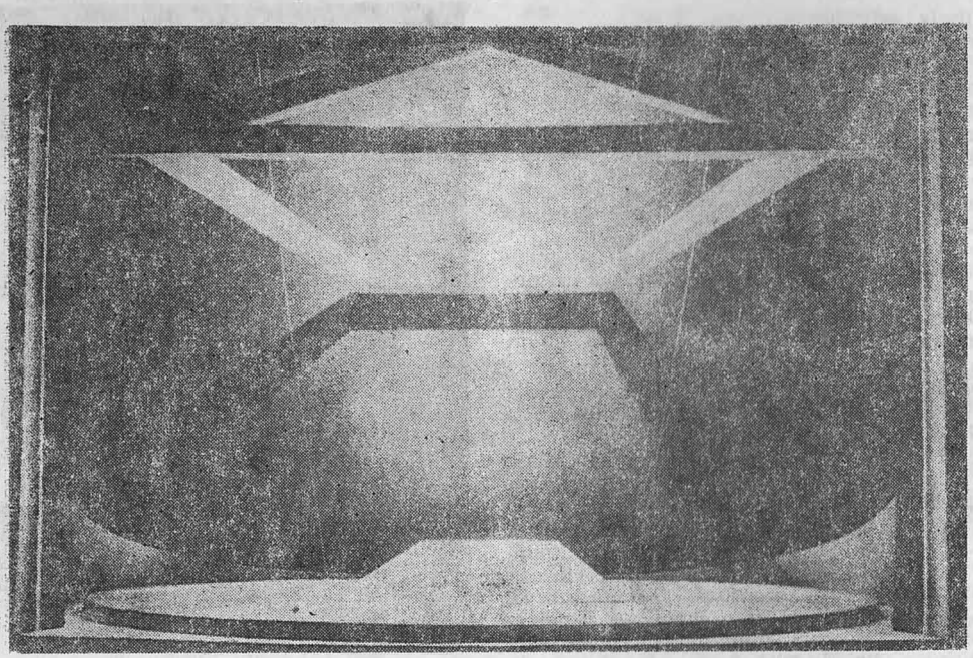
Ioan Olaru — machetă la Patima de sub ulmi de E. O'Neill

încerca o poveste, deci o înșiruire de afirmații lesne de urmărit de către cititori, să presupunem că ne aflăm în sala de proiecție și privim ecranul pe care se proiectează un film de animație. Să presupunem că l-am mai văzut pînă acum de cîteva ori și că, deci, nu mai sîntem captivați de acțiune. S-a stins lumina, ne uităm la film. Constat că, în imagine, scenografia se prezintă sub două aspecte: pe de o parte, ca **identitate a lumii** despre care este vorba

Dan Jitianu — scenografie la „Barbul Văcărescu..." — Teatrul „Bulandra"



www.ziuaconstanta.ro



Silviu Ioniță — scenografie la opera Prometeu **de Doru Popovici — scena Conservatorului „Ciprian Porumbescu"**

(văd case, peisaje etc., pe care le recunosc fără nici un efort de imaginație sau de memorie). Pe de altă parte, constat, după un număr de cadre, de imagini, că toate datele identității lumii au o „viață" proprie : se dilată, se estompează, se distorsionează, capătă culoarea tensiunii psihice și dramatice dintre personaje, se substituie personajului etc. ; or, astfel privită, **scenografia este o abstracție** ; ea depășește starea de inerțialitate, cerută de statutul ei de identitate a lumii, și își asumă rolul de „personaj n + 1" față de distribuție, față de prezențele cu „anima", cu suflet, de pe ecran — fie că acestea sînt ființe umane sau obiecte însuflețite. Obiectul însuflețit, animat, de pe ecran nu mai e scenografie — este o abstracție proprie fabulei.

Sînt tentat să compar filmul de animație cu spectacolul oferit de urmărirea din avion a umbrei lăsate de aeronavă pe denivelările solului ; umbra se hurducă, se coboară și se ridică, fulgerător sau molcom, peste accidentele de teren. Ceea ce văd eu jos mișcîndu-se nu e un obiect, nu e nici avionul, umbra aceea nu mai e nici umbră : este faptul zborului. În filmul de animație, nu urmăresc obiecte concrete, nici desenul lor, ci un fapt animat.

Scenografia filmului de animație este, zic eu, **fabulație topologică**.

Aceasta este diferența specifică între filmul de ficțiune și cel de animație. Dar să revenim la tema propusă discuției noastre. Deci, realizatorul filmului (care e și scenograf, și regizor, și — uneori — și autorul scenariului), după ce ne sugerează nouă identitatea lumii despre care se vorbește în film, ia în stăpînire aceste „cuante de identitate", care devin materia unor abstractizări de tip artistic. Așadar, decorul are o dublă natură, are o dublă capacitate de exprimare : ca **identitate a lumii** și ca **abstracție plastică**. Această dublă calitate aparține oricărei scenografii, deci și celei pretinse și realizate de spectacolul teatral.

Abstracția plastică are o calitate extraordinară — este vizibilă, vizualizabilă : **din punct de vedere scenografic, scena, platoul ori cadrul filmului de animație nu sînt altceva decît prilejuri de organizare a „obiectelor" în jurul unor valori de spațiu și de timp**. „Obiectele" acestea scenografice sînt extrem de diverse : masa, scaunul, pata de lumină, secundele de întuneric, linia, încremenirea ori mișcarea accelerată, suprafața, golul etc. Ele, orice ar fi, sînt făcute pentru a se contopi întru înțelegerea unui spațiu și a unui timp. Teatrul, filmul sînt arte care, grație scenografiei, vorbesc despre un timp și despre un spațiu pe care ele îl propun, ele îl definesc și ele îl încheie.

Or, în cazul acesta, oare nu se poate vorbi despre o relativă, dar autentică autonomie a scenografiei ca artă ?

www.ziuaconstanta.ro

Mă gîndesc la cîteva creații care m-au și îndemnat să pun această întrebare ; le enumăr în ordine cronologică inversă ; de ieri spre alaltăieri. Scenografia semnată de Romulus Feneș la **Ciocîrlia** de Paul Bortnovschi la **Regele moare** și **Poveste de iarnă**, de Liviu Ciulei la **Mihai Viteazul** și la **Macbeth.**

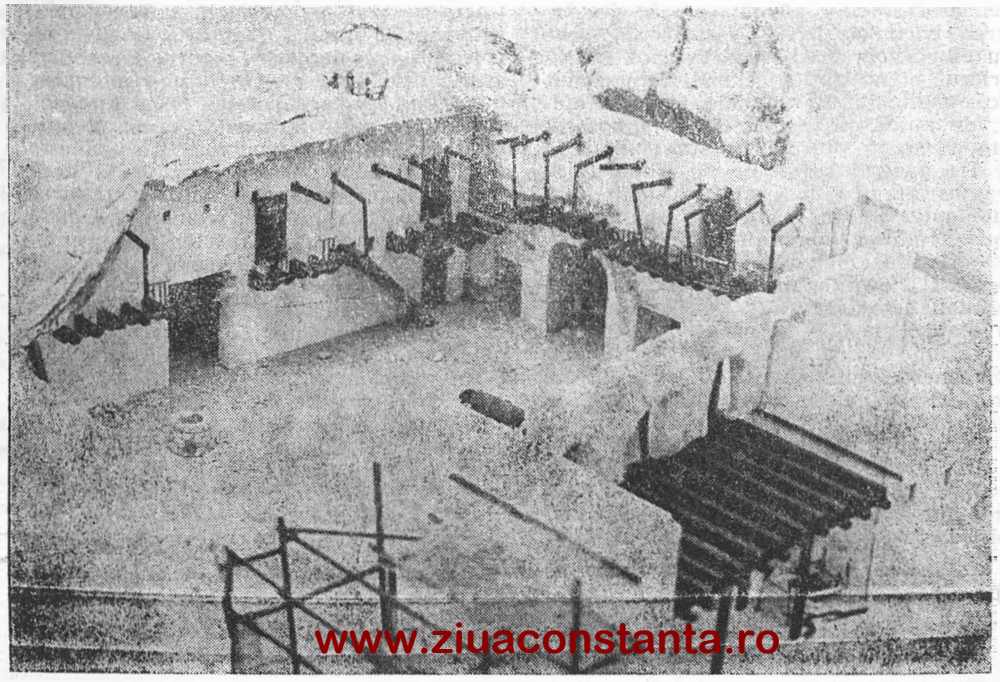
Autonomia aceasta va apărea și mai evident dacă recurgem la un artificiu : să presupunem că avem capacitatea de a vedea un spectacol de trei ore derulat doar în cîteva minute, deci un spectacol teatral în care actorii se văd ca niște dîre întunecate sau luminoase prin scenă ; în timp ce scena, fie că este vorba de decor mobil sau fix, își trăiește lumina și mișcarea sa proprie, fie că e vorba de mișcarea produsă prin turnantă sau prin schimbarea tablourilor ; scenografia capătă o viață incredibilă și o expresivitate neașteptat de emoționantă. Iată de ce cred că se poate vorbi despre o autonomie, la care ne mai îndeamnă să ne gîndim și două momente importante din arta europeană, din arta universală : Renașterea și romantismul. Renașterea, care inscenează momente orînduite plastic, compozițional, în cadrul suprafeței tabloului, printr-o anume succesiune, pentru a te îndemna pe tine, privitor, să descifrezi povestea într-o anume ordine, de la dreapta la stînga, de sus în jos etc., romantismul, care conduce la transformarea naturii, a „peisajului", în prezență dominatoare, tocmai în absența figurii umane și în numele ei.

De pildă macheta scenografiei pe care o semnează Romulus Feneș la spectacolul **Livada cu vișini** : și ea mă îndeamnă să cred că scenografia, nu neapărat în detrimentul regiei, dacă are o anume evoluție în scenă, poate fi privită și ca spectacol separat. Romulus Feneș, cu două scenografii, la **Noaptea cabotinilor** și **Livada...**, tinde să năvălească către sală și să mă includă pe mine, privitor, în spectacol, și deci să mă considere ca fiind responsabil de ceea ce se întîmplă pe scenă, eu, spectatorul, fiind voința asupra căreia se repercutează, se extinde întîmplarea pe care o văd derulîndu-se în scenă. Acest duoden enorm, care este scenografia la **Livada cu vișini**, îmi spune mie foarte clar că eu, cel care sînt în sală, urmează să fiu absorbit și digerat în întregime, că sînt următorul „lucru" pe care îl va înghiți acest spațiu al așteptării, al dorinței de a trece înspre altceva, și că această dorință de a trece, de a pleca, de a ieși spre altunde nu este altceva decît trecerea dincolo de suprafața unei oglinzi, trecerea în virtualitate.

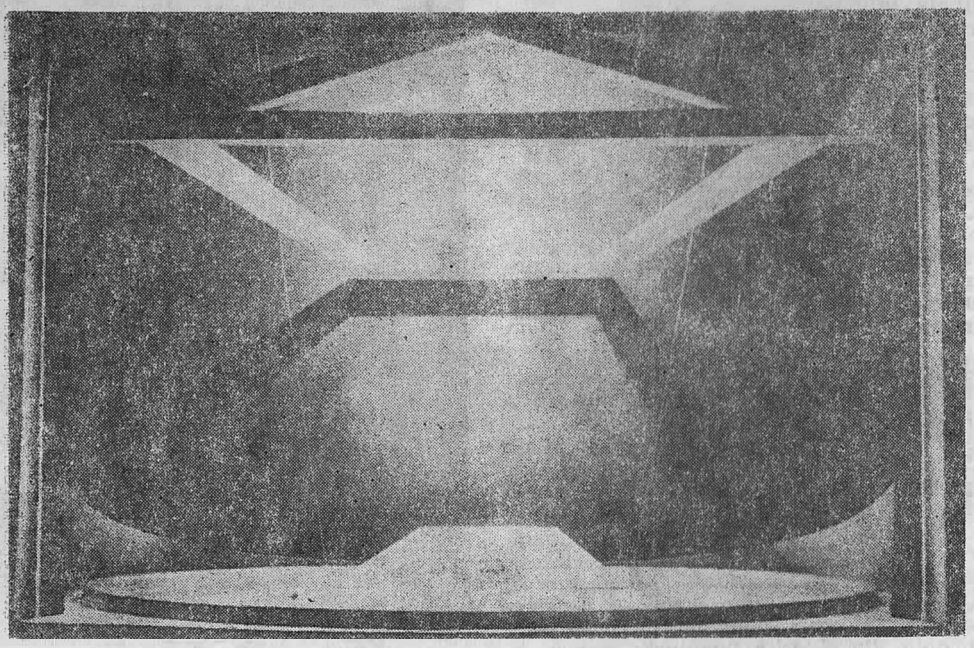
Oare aceste capacități de exprimare nu îndreptățesc convingerea că există o autonomie, relativă dar autentică, a scenografiei ca artă ?

TRAIAN NIȚESCU : Am adus în discuție conceptul modern, acut manifest azi în teatrul lumii, de creator unic, dar nu cu orientare spre o anumită parte componentă a spectacolului, adică spre scenografie. Să recunoaștem, totuși, că arta spectacolului este aceea care conține scenografia, cu prezența dinamicii interioare de care vorbeam, și nu invers ! E adevărat că spectacolul nu există decît în momentul cînd toate componentele lui se integrează, se armonizează, că

Maria Peici — proiect de diplomă : machetă pentru scenografia la Don Quijote **după Cervantes**



www.ziuaconstanta.ro



Silviu Ioniță — scenografie la opera Prometeu **de Doru Popovici — scena Conservatorului „Ciprian Porumbescu"**

(văd case, peisaje etc., pe care le recunosc fără nici un efort de imaginație sau de memorie). Pe de altă parte, constat, după un număr de cadre, de imagini, că toate datele identității lumii au o „viață" proprie : se dilată, se estompează, se distorsionează, capătă culoarea tensiunii psihice și dramatice dintre personaje, se substituie personajului etc. ; or, astfel privită, **scenografia este o abstracție** ; ea depășește starea de inerțialitate, cerută de statutul ei de identitate a lumii, și își asumă rolul de „personaj n + 1" față de distribuție, față de prezențele cu „anima", cu suflet, de pe ecran — fie că acestea sînt ființe umane sau obiecte însuflețite. Obiectul însuflețit, animat, de pe ecran nu mai e scenografie — este o abstracție proprie fabulei.

Sînt tentat să compar filmul de animație cu spectacolul oferit de urmărirea din avion a umbrei lăsate de aeronavă pe denivelările solului ; umbra se hurducă, se coboară și se ridică, fulgerător sau molcom, peste accidentele de teren. Ceea ce văd eu jos mișcîndu-se nu e un obiect, nu e nici avionul, umbra aceea nu mai e nici umbră : este faptul zborului. În filmul de animație, nu urmăresc obiecte concrete, nici desenul lor, ci un fapt animat.

Scenografia filmului de animație este, zic eu, **fabulație topologică**.

Aceasta este diferența specifică între filmul de ficțiune și cel de animație. Dar să revenim la tema propusă discuției noastre. Deci, realizatorul filmului (care e și scenograf, și regizor, și — uneori — și autorul scenariului), după ce ne sugerează nouă identitatea lumii despre care se vorbește în film, ia în stăpînire aceste „cuante de identitate", care devin materia unor abstractizări de tip artistic. Așadar, decorul are o dublă natură, are o dublă capacitate de exprimare : ca **identitate a lumii** și ca **abstracție plastică**. Această dublă calitate aparține oricărei scenografii, deci și celei pretinse și realizate de spectacolul teatral.

Abstracția plastică are o calitate extraordinară — este vizibilă, vizualizabilă : **din punct de vedere scenografic, scena, platoul ori cadrul filmului de animație nu sînt altceva decît prilejuri de organizare a „obiectelor" în jurul unor valori de spațiu și de timp.** „Obiectele" acestea scenografice sînt extrem de diverse : masa, scaunul, pata de lumină, secundele de întuneric, linia, încremenirea ori mișcarea accelerată, suprafața, golul etc. Ele, orice ar fi, sînt făcute pentru a se contopi întru înțelegerea unui spațiu și a unui timp. Teatrul, filmul sînt arte care, grație scenografiei, vorbesc despre un timp și despre un spațiu pe care ele îl propun, ele îl definesc și ele îl încheie.

Or, în cazul acesta, oare nu se poate vorbi despre o relativă, dar autentică autonomie a scenografiei ca artă ?

www.ziuaconstanta.ro

Mă gîndesc la cîteva creații care m-au și îndemnat să pun această întrebare ; le enumăr în ordine cronologică inversă ; de ieri spre alaltăieri. Scenografia semnată de Romulus Feneș la **Ciocîrlia** de Paul Bortnovschi la **Regele moare** și **Poveste de iarnă**, de Liviu Ciulei la **Mihai Viteazul** și la **Macbeth**.

Autonomia aceasta va apărea și mai evident dacă recurgem la un artificiu : să presupunem că avem capacitatea de a vedea un spectacol de trei ore derulat doar în cîteva minute, deci un spectacol teatral în care actorii se văd ca niște dîre întunecate sau luminoase prin scenă ; în timp ce scena, fie că este vorba de decor mobil sau fix, își trăiește lumina și mișcarea sa proprie, fie că e vorba de mișcarea produsă prin turnantă sau prin schimbarea tablourilor ; scenografia capătă o viață incredibilă și o expresivitate neașteptat de emoționantă. Iată de ce cred că se poate vorbi despre o autonomie, la care ne mai îndeamnă să ne gîndim și două momente importante din arta europeană, din arta universală : Renașterea și romantismul. Renașterea, care înscenează momente orînduite plastic, compozițional, în cadrul suprafeței tabloului, printr-o anume succesiune, pentru a te îndemna pe tine, privitor, să descifrezi povestea într-o anume ordine, de la dreapta la stînga, de sus în jos etc., romantismul, care conduce la transformarea naturii, a „peisajului", în prezență dominatoare, tocmai în absența figurii umane și în numele ei.

De pildă macheta scenografiei pe care o semnează Romulus Feneș la spectacolul **Livada cu vișini** : și ea mă îndeamnă să cred că scenografia, nu neapărat în detrimentul regiei, dacă are o anume evoluție în scenă, poate fi privită și ca spectacol separat. Romulus Feneș, cu două scenografii, la **Noaptea cabotinilor** și **Livada...**, tinde să năvălească către sală și să mă includă pe mine, privitor, în spectacol, și deci să mă considere ca fiind responsabil de ceea ce se întîmplă pe scenă, eu, spectatorul, fiind voința asupra căreia se repercutează, se extinde întîmplarea pe care o văd derulîndu-se în scenă. Acest duoden enorm, care este scenografia la **Livada cu vișini**, îmi spune mie foarte clar că eu, cel care sînt în sală, urmează să fiu absorbit și digerat în întregime, că sînt următorul „lucru" pe care îl va înghiți acest spațiu al așteptării, al dorinței de a trece înspre altceva, și că această dorință de a trece, de a pleca, de a ieși spre altunde nu este altceva decît trecerea dincolo de suprafața unei oglinzi, trecerea în virtualitate.

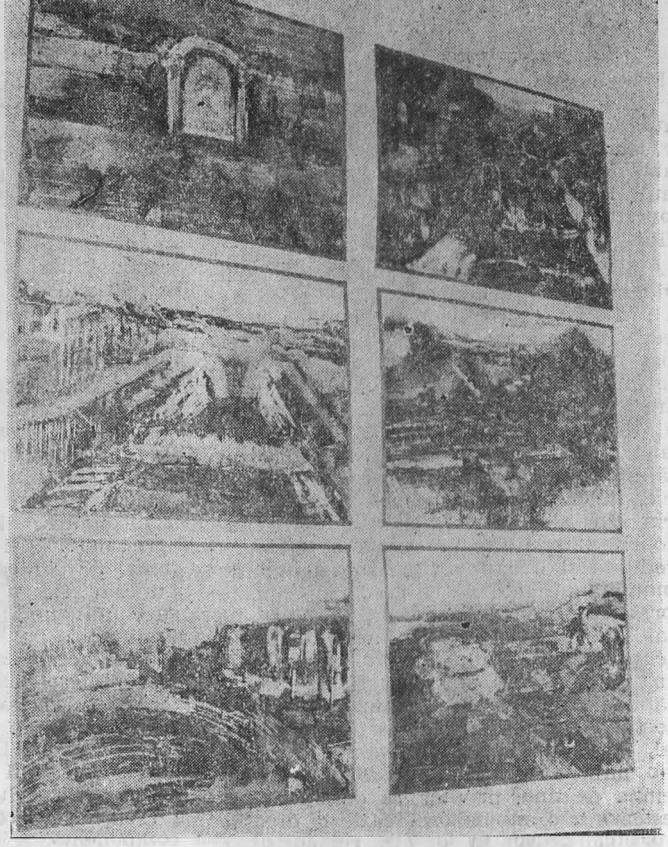
Oare aceste capacități de exprimare nu îndreptățesc convingerea că există o autonomie, relativă dar autentică, a scenografici ca artă ?

TRAIAN NIȚESCU : Am adus în discuție conceptul modern, acut manifest azi în teatrul lumii, de creator unic, dar nu cu orientare spre o anumită parte componentă a spectacolului, adică spre scenografie. Să recunoaștem, totuși, că arta spectacolului este aceea care conține scenografia, cu prezența dinamicii interioare de care vorbeam, și nu invers ! E adevărat că spectacolul nu există decît în momentul cînd toate componentele lui se integrează, se armonizează, că

Maria Peici — proiect de diplomă : machetă pentru scenografia la Don Quijote **după Cervantes**



www.ziuaconstanta.ro



Nina Brumuşilă — proiect de diplomă : schiţe pentru scenografia la Coriolan după Shakespeare

spectacolul este o comuniune a elementelor sale. Dar despre orice spectacol am discuta, propun să nu eliminăm nici una dintre componentele existente. Nu ridicăm acum stindardul scenografiei deasupra tuturor celorlalte componente ; noi, scenografii, participăm cu o componentă pe care e posibil să o realizeze acel creator unic al spectacolului.

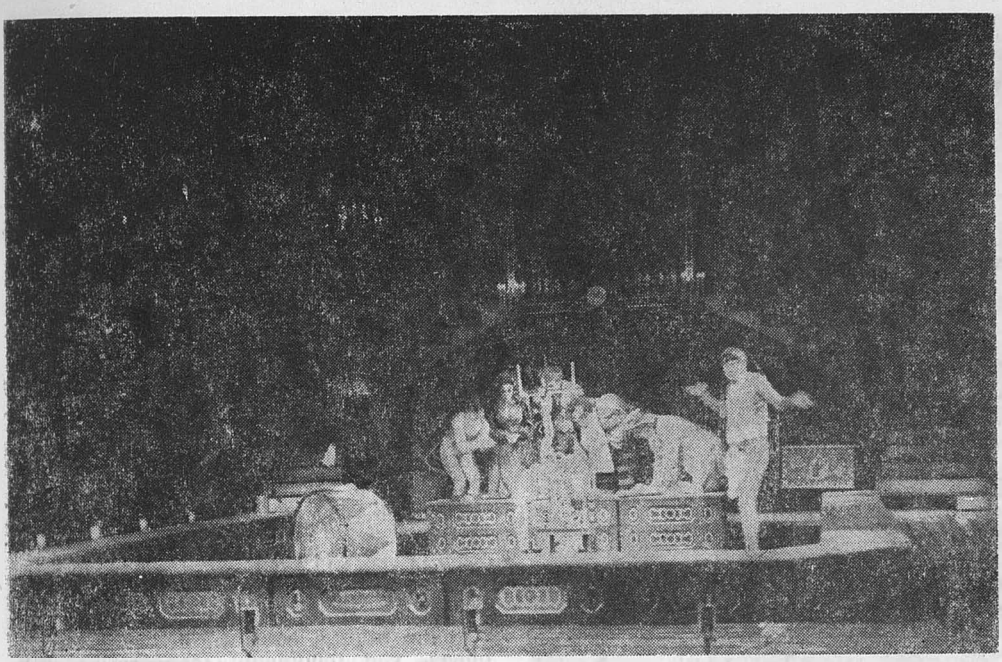
Părerea mea este că sensul major al scenografiei, cum afirmam şi în deschiderea trienalei, îl dă spectacolul, pentru că scenografia e moartă dacă în interiorul ei nu există actorul, care comunică publicului, în numele textului oferit de autor, nişte idei. Dorinţa noastră este ca spectacolul să fie substanţa ideii ce l-a generat şi să nu se simtă că e compus din părţi mai mult sau mai puţin autonome. Etienne Sourriau spunea că două tendinţe mari au existat în arta spectacolului : cubul şi sfera ; cubul, căruia îi lipsea o latură — cutia teatrului italian, existentă şi astăzi, la noi şi în toată lumea — şi sfera, în care se caută un centru vital către care toate componentele tind pentru a sluji o idee propusă de autor, preluată de regizor, scenograf etc.

Am simţit nevoia să fac această precizare pentru a nu da impresia că scenografii pretind privilegii speciale. Are dreptate Ion Truică atunci cînd spune că mijloacele pe care filmul de animaţie le poate utiliza sînt destinate realizării ideii pe care şi-o propune creatorul, prin scenariu. Dacă privim fenomenul artistic — spectacolul —, trebuie să-l privim integral, nu trebuie să-l despărţim în componente.

ROMULUS FENEŞ : Şi totuşi, să privim o repetiţie într-o fază foarte avansată, dar fără scenografie, şi, pe de altă parte — o repetiţie tehnică, în care totul e precizat — decor, lumini, costume. Într-adevăr, nu pot funcţiona unele fără celelalte, dar aceasta pentru că scenografia este, faţă de spectacol, frate geamăn. Dar spectaculozitatea proprie scenografiei nu poate fi negată. În acest sens, cred că există o autonomie. Teatrul este în foarte mare măsură imagine, şi, dacă sîntem atenţi spre ce se îndreaptă teatrul în multe cazuri, vom recunoaşte că se îndreaptă spre capacitatea de a transmite întreaga încărcătură de idei cu un text esenţializat, lapidar.

Vreau să mai adaug un aspect. Am venit aici de la reciclarea scenografilor, unde s-au dezbătut idei interesante. S-a pus problema scenografului ca artist plastic şi creator ; s-au făcut chiar asemănări între scenograf şi artistul de tip renascentist, evident, păstrîndu-se proporţiile : spre deosebire de ceilalţi creatori din teatru, scenograful vine în relaţie (şi aceasta trebuie subliniat în mod special) cu absolut toate compartimentele

www.ziuaconstanta.ro



Dan Jitianu — scenografie la Cabala bigoților **de Mihail Bulgakov — Teatrul „Bulandra"**

teatrului, și el trebuie, la un moment dat, să știe și administrație, și tehnică multă. Profesia sa este complexă — asta nu este o noutate. În acest sens vreau să spun că o creație a unui ins care-și simte descendența din mentalitatea artistică a Renașterii are o demnitate și o deschidere pe care trebuie să o afirmăm acum, cînd vorbim despre statutul de artă al scenografiei.

Dar să revin la ideea aceasta de teatru al imaginii, teatru exprimat prin text esențializat. Ar fi interesant să facem un experiment la Tîrgu Mureș, în afara Teatrului Național, pe teritoriul Uniunii Artiștilor Plastici, în curtea unui monument de arhitectură ; mă gîndesc, pentru început, la o suită de schițe plastico-dramatice.

PAUL CORNEL CHITIC : Teatrul de care vorbește Romulus Feneș este cunoscut din penultima trienală de scenografie, ediția a șasea, sub numele de „teatrul de sub cer" sau „teatrul din curte".

ROMULUS FENEȘ : Acest experiment îl socotesc necesar, pentru că eu cred foarte mult în capacitatea imaginativă și creatoare a scenografului.

TRAIAN NIȚESCU : Există o încercare a lui Paul Ery, la Paris, de a face un spectacol numai cu decor. Paul Ery este cel cu teatrul așa-zis sferic ; el a venit cu încercarea de a realiza tehnic conceptul de teatru sferic, care n-a dat rezultate ; n-a fost un spectacol cum își dorea ; atîta timp cît nu există o poveste, un fapt de viață care să-l facă pe spectator părtaș la ceea ce se petrece, să-l situeze într-un spațiu cunoscut — pentru că aceasta este esența interesului privitorului față de un produs experimental — nu avea, zic eu, cum să izbutească. Spectatorul trebuie să se recunoască în „ambianța" pe care o propune scenograful, pentru a resimți necesitatea de a aprecia expresia plastică respectivă. Bablet se plîngea tocmai de absența acestei necesități în domeniul scenografiei. De aceea propun să discutăm nu numai partea noastră, ci să privim scenografia în cadrul fenomenului spectacol.

ROMULUS FENEȘ : Și totuși, noi trebuie să ne propunem niște lucruri noi, pentru că scenografia românească este de nivel mondial, și acest lucru s-ar observa dacă ea ar avea circulație în lume și ar fi difuzată ; pot să afirm aceasta, după ce am vizitat niște expoziții din țări cu tradiție culturală ; ea este generatoare de concepție în spectacol, este dătătoare de tonus, ea își creează și regia ; scenograful este creator de regie. Se poate vorbi chiar de o influență a scenografiei asupra dramaturgiei și a altor componente ale actului teatral.

www.ziuaconstanta.ro



Mircea Rîbinski — schițe pentru scenografie de film. Multe dintre lucrările prezentate în expoziție nu au fost însoțite nici măcar de elementare informații referitoare la titlul spectacolului la care au fost făcute aceste scenografii și la anul realizării

Vreau să-mi închei prima idee, și anume, experimentul de la Tîrgu Mureș, la care continui să visez. De ce la Tîrgu Mureș? Pentru că acest oraș are un potențial teatral important, funcționînd acolo și un institut de învățămînt superior de teatru.

PAUL CORNEL CHITIC: Dacă și în momentul în care acest proiect se va realiza, **spectacolele scenografice** vor avea o valoare experiențială — și poate că nu numai experimentală — extrem de importantă. Cred că, pe de o parte, ar produce o mutație în conceperea, în scrierea textului dramatic, iar pe de altă parte, ar determina și modificări în optica regizorului, atît față de text cît și față de propriile sale instrumente artistice.

Cred că, prin autonomizare, scenografia se poate desprinde, ipotetic, ca un tip de spectacol la fel de stabil cum este cel de pantomimă. E posibil ca experiența să fie încununată de succes.

Conceptul de autonomie nu trebuie să se confunde cu conceptul de independență. Prin aceasta vreau să spun că scenografia este de multe ori ofertantă unei virtuale viziuni regizorale.

Punerea în discuție a autonomiei — repet, nu a independenței — acestei arte consider că a fost îndreptățită, fie și numai pentru că există o didactică, o metodologie de analiză, care pretinde, temporar și „schematic", desprinderea subiectului de contextul în care acesta viețuiește.

TRAIAN NIȚESCU: Aș vrea să mutăm centrul discuției, spre a nu ne plînge de situația de „cenușăreasă" în care ne împing confrații critici, care, de obicei, văd fenomenul scenografic din afară. Aș vrea să discutăm dinăuntru, căci numai atunci va fi înțeles aportul scenografiei la spectacol; arta scenografică există de la apariția teatrului; faptul că arta greacă diviniza statuile care reprezentau oameni reali, oferindu-le privirii din toate unghiurile, a dus către acel teatru în care întîi un unic personaj, apoi două, exprimau concepția despre felul cum trebuie privit omul ca atare. În evul mediu, omul este subtextul unei retorici gestuale și personajul unor înscenări cu tîlcuri lesne deslușibile: Renașterea (în care un Leonardo da Vinci pregătea spectacole pentru maimarii timpului) mobilează incinte și spații publice, descoperă și inventează necesități estetice. Introducerea sau apariția unei concepții în modalitatea de a organiza spațiul trădează prezența actului scenografic, care se întrevede și în unele modalități de a face arhitectură. Bruno Zevi spune despre arhitectură că este o sculptură locuibilă. După cele spuse pînă acum, pot afirma că noi nu facem altceva pentru spectacol decît **o expresie locuibilă a spațiului și timpului**, spațiul și timpul fiind date de text, iar actorii-locuitori fiind prezențe care modifică sau schimbă această expresie. Drumul nostru de la alveola în care locuim la alveola prin care ne exprimăm definește atitudinea noastră și spune, în fond, ce înseamnă scenografia. Vorbeam de o dinamică interioară. Aș merge mai departe. Dinamica interioară

www.ziuaconstanta.ro

este dată de text, de evenimente. Noi în teatru nu avem avantajul animației — acela de a transforma, de a schimba permanent, pentru că noi avem pretenția că expresia plastică este comună sau se află **în comuniune** cu expresia literară. Prin felul cum gîndim, cum transformăm și punem în mișcare obiectele într-un spațiu și chiar spațiul, noi facem artă. Craig își dorea un teatru în care actorul să se comporte ca o marionetă tocmai pentru că el socotea că actorul, prin ambiția lui de interpret-creator, nu se integrează conceptului de spectacol imaginat de el. Dar noi nu sîntem reci față de modalitatea în care actorul creează imagini, noi trebuie să ținem seama de privitor, ceea ce în sculptura contemporană mi se pare că nu se mai întîmplă.

ROMULUS FENEȘ: Teatrul este o uzină care creează un produs finit: **spectacolul**, și la acest produs finit concură, ca în orice uzină, mai multe compartimente care produc; și văd această uzină numită teatru și ca producătoare de materiale cu expresie plastică specială, expresie scenică specială, care pot fi produse chiar de teatru, pentru că industria nu totdeauna poate produce ceea ce este nevoie.

Scenografia este arta de a vorbi despre om tocmai prin mulțimea de obiecte pe care el le folosește pentru a se individualiza; într-un fel anume, noi povestim omul, despre om, prin mulțimea de obiecte care sînt făcute de om pentru om; și de aceea trebuie ca scenografia să aibă acces la toate noutățile din domeniul producției materiale.

Și am să vă dau un exemplu despre faptul că oamenii care lucrează în domeniul industrial au o extraordinară bunăvoință și înțelegere față de nevoile artei românești, fie că e vorba de teatru, fie că e vorba de pictură.

La un moment dat, combinatul Fondului plastic avea nevoie de oxid de zinc din care se face albul. Exista repartiție, și toate cele necesare, însă fabrica ce îi onora de obicei comenzile nu-i putea livra produsul pentru că nu avea unul din componentele chimice. Avînd o anume misiune în rezolvarea acestei probleme, m-am adresat Combinatului chimic din Tîrnăveni. Directorului general al acestui combinat, inginerul Ioan Boitan, i-am spus: „Știți, tovarășe inginer, fără alb nu se poate picta, fără alb nu apare lumina în pictura noastră", iar el mi-a răspuns: „Da, vă voi livra conform comenzii și repartiției, eșalonat, oxidul de zinc necesar picturii dumneavoastră,



Luminița Ciupitu — proiect de diplomă: schițe pentru costume de teatru la Ciocîrlia de Jean Anouilh

iar în plus, mă ofer să-i ridic gradul de puritate".

Cînd l-am invitat la vernisajul unei expoziții prezentate de regretatul Ion Frunzetti, am făcut ca acești doi oameni să se cunoască, și Frunzetti l-a întrebat: „De ce, tovarășe inginer, ați simțit nevoia să ridicați gradul de puritate al oxidului de zinc?" Răspunsul a fost: „Pentru ca pictura românească să dureze mult".

TRAIAN NIȚESCU: După cele spuse de Romulus Feneș, am sentimentul stenic că nevoile materiale, cerințele concrete ale artei noastre sînt înțelese de spectatorii noștri din punctul de vedere al profesiilor lor, și că rezultatele muncii noastre sînt privite drept produse la fel de necesare ca toate celelalte făurite de mintea și mîna omului.

PAUL CORNEL CHITIC: Relatarea emoționantei atitudini față de artă avute de un om al tehnicii propune și un alt unghi din care să fie privită arta scenografiei. Luările noastre de cuvînt de pînă acum au schițat un drum sau altul, cu intenția de a străbate și de a contura domeniul scenografiei. Să le

www.ziuaconstanta.ro



Lavinia Mîrșu — proiect de diplomă: schițe pentru costumele filmului Turandot **după Carlo Gozzi**

enumerăm: dubla calitate a scenografiei — de identitate a lumii și de abstracție —, care ne îngăduie considerarea scenografiei drept o artă cu legități unice, relativ indiferentă față de genul de spectacol pe care îl slujește; dinamica procedeelor și tehnicilor — fapt care permite scenografiei să absoarbă toate noutățile artistice și să propună celorlalte arte noi căi de căutare creatoare; cinetismul spațiului scenografic — caracteristică ce-i conferă acel grad de autonomie pînă la a deveni personajul n+1 al spectacolului și grație căreia devine sursă, prilej de mutații și evoluție în arta regiei; i-am relevat descendența sa din marile momente ale culturii europene, de la apariția teatrului pînă în zilele noastre, iar atitudinea pe care am numit-o scenografică, am considerat-o ca izvorînd din dorința de frumos ce se află în fiecare om, dorință care — cultivată și ridicată la rang de necesitate — a produs opere de artă, concepții, stiluri, noi domenii de exprimare artistică.

Scenografiei — ca artă — i-am enumerat virtuțile potrivit cărora existența sa este statutată estetic: unicitatea, specificitatea, universalitatea și capacitatea de a crea din constelații de obiecte și relații un univers ordonat în jurul unor valori de spațiu și timp.

Dincolo de aceste tentative teoretice, Romulus Feneș, prin mărturia adusă despre felul cum este privit și urmărit fenomenul artistic contemporan, propune să privim creația scenografică din punctul de vedere al spectatorului, al destinatarului oricărei manifestări artistice.

Deci, întrebarea la care propun să răspundem este: de ce vin spectatorii la teatru?

TRAIAN NIȚESCU: Evident, nu trebuie să evităm a spune că publicul vine la teatru dintr-o fericită „obișnuință" culturală, sau din interes față de ceea ce comunică textul, față de mesajul spectacolului sau, ceea ce nu e deloc lipsit de semnificație, dimpotrivă, din plăcerea de a vedea mari actori interpretînd mari roluri. Trebuie să încercăm să răspundem în așa fel încît să subliniem și rolul artei noastre.

PAUL CORNEL CHITIC: Să presupunem atunci că există același text, montat pe mai multe scene, în scenografii și în regii diferite.

TRAIAN NIȚESCU: Aceasta este o ipoteză-limită; sigur că putem porni de la ea, dar există variabile care modifică unul și același spectacol și care, deci, fac irepetabilă reprezentația teatrală. Dacă o trupă își schimbă locul de joc, pe scena unui alt teatru sau în aer liber, faptul face să se diferențieze o reprezentație de alta.

ION TRUICĂ: E foarte adevărat. Chiar filmul — deci un spectacol fixat odată pentru totdeauna —, dacă este proiectat pe un alt fel de ecran decît cel pentru care a fost destinat, pare altceva. Desigur, în acest caz e vorba de modificări strict mecanice, care afectează spectacolul. Or, dacă se întîmplă așa ceva cu un film, o astfel de schimbare înseamnă mult mai mult pentru un spectacol de teatru.

ROMULUS FENEȘ: Aș aminti aici un fapt care ne este cunoscut nouă, scenografilor: fiecare dintre noi a conceput, măcar la începutul carierei, proiecte de scenografii la spectacole care nu s-au realizat. Asta s-a întîmplat pentru că, la lectura piesei, am avut o viziune regizorală, am avut viziunea spectacolului. Aș zice, o viziune nouă. Sau care ni se părea nouă. Ce înseamnă, în cazul nostru, o viziune nouă? Că putem să vorbim publicului, prin obiecte, prin cum alcătuim spațiul, despre universul, despre lumea din spectacol. Cred că și aceasta este un motiv pentru care oamenii vin la teatru.

TRAIAN NIȚESCU: Eu aș zice că în spațiul pe care noi îl oferim spectacolului e posibil să evolueze evenimentele născute din fapte de viață, iar prin puterea de sugestie, de evocare, prin știința de a face vizibile într-un mod specific acele evenimente, noi participăm la apariția în spectator a unui mod de a

www.ziuaconstanta.ro

privi viața, de a o înțelege, deci un mod de a concepe viața și rostul ei. Acesta e aportul nostru la taina teatrului.

TRAIAN NIȚESCU: Un regizor și un scenograf nici nu se apucă să monteze o piesă dacă nu au acea lectură diferită de cele care s-au făcut pînă atunci. Profesionalismul omului de teatru începe, în mod obligatoriu, cu acea lectură nouă, hai să-i spunem, cu acea altă lectură. Ceea ce și asigură interesul publicului.

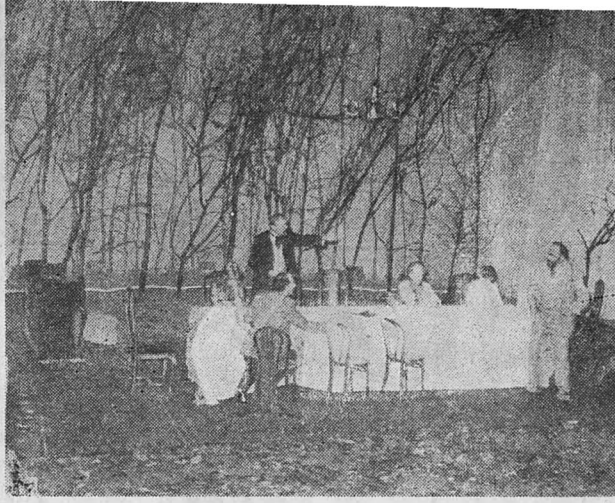
ROMULUS FENEȘ: Teatrul este o uzină care produce imagini despre viață și despre om, scenografia realizează trupul acestor imagini, iar problemele noastre de creație sînt la fel de dificile ca și ale regizorilor.

TRAIAN NIȚESCU: Dificultatea de care vorbești rezultă chiar din necesitatea omului de a se defini, și nu e vorba de om în general, ci de generații concrete. Iar teatrul este chiar una dintre posibilitățile, aș zice chiar una dintre șansele omului de a se defini, de a afla despre sine tot ce se poate afla.

Chiar în dialogul pe care îl purtăm aici, și pentru care — permiteți-mi să vorbesc în numele tuturor — mulțumim revistei „Teatrul", nu am izbutit decît să punctăm cîteva din aspectele, din funcțiile, din frumusețea și din problemele artei noastre scenografice.

Cred că astfel de discuții sînt extrem de utile și de necesare, și prietenia pe care ne-o arată gazda noastră, revista „Teatrul", aș dori să se manifeste și cu alte prilejuri.

Nivelul teoretic și ținuta intelectuală a celor două reviste de care ne simțim legați — revista „Arta", prin faptul că reprezentăm una dintre artele vizuale, și revista „Teatrul", prin aceea că slujim teatrul și participăm la apariția fiecărui spectacol — ne îndeamnă să sperăm că scenografiei i se va acorda în continuare, prin prisma acestor publicații, atît de utilul sprijin moral și gazetăresc.



Mihai Mădescu — scenografie la Unchiul Vania de A. P. Cehov, Teatrul „Bulandra"

Să le mulțumim încă o dată colegilor noștri de breaslă și de vocație de la această revistă.

PAUL CORNEL CHITIC: La rîndul ei, revista „Teatrul" vă mulțumește pentru participarea la această masă rotundă.

Dialog cu...

...IRINA BOROVSKI *
...MIOARA BUESCU
...MIRCEA NICOLAU

- În teatrul de animație, scenografia este personaj
- Personajele sînt materiale animate care emoționează
- Teatrul de animație — teatru numai pentru copii?

PAUL CORNEL CHITIC: Ca scenografi ai teatrului de păpuși și marionete, ai teatrului de animație, simțiți că există deosebiri, distincții drastice între această scenografie și cea a teatrului de scîndură?

IRINA BOROVSKI: Da, există! Îți trebuie o cisternă de fantezie, o căruță de măsură, și un simț al mișcării.

* Puțină vreme după realizarea acestei convorbiri am aflat, cu profund regret, că scenografa Irina Borovski a încetat din viață.

www.ziuaconstanta.ro