

DAN JITIANU



Transpunerea scenică

Cea de-a patra și ultima fază de lucru a scenografului pentru pregătirea spectacolului, transpunerea scenică, este ca și prima, concepția, o fază avînd ca dominantă SINTEZA.

Un prim capitol de probleme caracteristice acestei faze se referă la *integrarea* obiectelor scenografice, care acum încep să sosească la scenă, în repetițiile artistice.

Integrarea poate fi analizată sub diverse aspecte, artistic, tehnic și al planificării. Din punct de vedere artistic, procesul de integrare este marcat de decalajul (despre care am mai vorbit) dintre concepția scenografică, a cărei traiectorie s-a încheiat, teoretic, odată cu predarea proiectului, pe de o parte, și evoluția concepției regizorale în plină desfășurare pe scenă, pe de altă parte. În timp ce scenograful este, în mod firesc, familiarizat cu obiectele proiectate de el și urmărite în execuția lor la ateliere, distribuția ce repetă la scenă are impresia că aceste obiecte sînt „noi”. Este adevărat că desenele obiectelor au fost văzute de regizor și, poate, și de interpreți; dacă îndeobște regizorul reușește să „citească” aceste desene, de cele mai multe ori actorii nu-și reprezintă însă, după o schiță bidimensională, obiectul în trei dimensiuni, așa cum va arăta el în realitate. Pe de altă parte, această reprezentare, dacă există, se estompează treptat în timpul repetițiilor, datorită folosirii altor obiecte care le înlocuiesc provizoriu pe cele proiectate.

Integrarea, însă, trebuie privită și sub aspectul ei tehnic. Personalul tehnic al scenei, care manevrează, depozitează, transportă, luminează obiectele scenografice, are nevoie de profesionalism, orga-

nizare și responsabilitate pentru ca această integrare să se realizeze fără dificultăți în cadrul repetițiilor speciale de manevră tehnică. Cerem acestor oameni sensibilitate artistică și precizie în executarea manevrelor, dar, după părerea mea, condițiile tehnice în care ei lucrează sînt departe de a le asigura concentrarea necesară atingerii exigențelor artistice și de precizie.

Dacă analizăm cu atenție evoluția repetițiilor artistice pe scenă constatăm existența unui moment anume, a unui stadiu de lucru care reclamă imperios prezența obiectelor scenografice în repetiții. În mod obișnuit se întocmește o planificare a termenelor de execuție a obiectelor, astfel ca regizorul să beneficieze la scenă de aceste obiecte într-o ordine în cadrul căreia el și scenograful hotărâsc prioritățile. Această planificare se stabilește de obicei după predarea proiectului scenografic. Corelarea planificării repetițiilor artistice cu planificarea termenelor de execuție pentru scenografie este una din problemele-cheie ale teatrului. Dacă termenele de execuție se pot fixa cu oarecare ușurință, capacitățile de producție ale teatrului fiind cunoscute, dificultatea apare însă în respectarea acestor termene, care depinde de factorii tehnico-materiali (fonduri de montare, aprovizionarea pieței la un moment dat cu materialele necesare etc.); aceasta are ca rezultat, adesea, întîrzierea scenografiei. Dacă scenografia întîrzie peste termenele stabilite, pregătirea spectacolului, repetițiile, suferă un proces de degradare sau involuție, pentru că lipsește aportul scenografic necesar în acest stadiu. Pe de altă parte, prelungirea perioadei de repetiții în scenografie „marcată” (spa-

țiu delimitat sumar, costum, „civil”, obiecte de altă formă și greutate decât cele proiectate etc.) conduce la o cristalizare, la o definitivare a scenelor sau chiar a spectacolului în alte condiții decât cele prevăzute în concepția inițială. Cu cât această definitivare este mai accentuată, cu atât mai evidentă apare reacția de respingere în momentul obiectelor „noi”, reacție asemănătoare celei care apare într-un organism viu în cazul grefei. Din această cauză, planificarea realistă a termenelor de execuție și mai ales respectarea lor strictă este de o importanță atât de mare!

Procesul de integrare a scenografiei în pregătirea spectacolului nu se desfășoară după o schemă-tip, el are un caracter specific fiecărui caz în parte, așa cum un proiect scenografic nu seamănă cu altul; caracterul de unicat al producției teatrale se manifestă și în planificarea pregătirii spectacolului. Sînt cazuri în care repetițiile de mișcare pe scenă nu pot începe fără existența unui obiect sau ansamblu de obiecte scenografice; în absența lui, repetițiile ar fi superflue. Este, de exemplu, cazul scenografiilor care prevăd o platformă de joc în pantă accentuată (10—20%), pe care urmează să evolueze actorii. Jocul actorilor pe o astfel de platformă cere un antrenament de acomodare fizică în primul rînd și de adecvare artistică în al doilea rînd. Relațiile dintre personajele situate la cote diferite, mișcarea în greutate la urcare și accelerată la coborîre etc. constituie elemente componente ale desenului regizoral, fac parte integrantă din mijloacele de expresie ale spectacolului și nu se pot, cu toată bunăvoința, imagina sau reprezenta pe podeaua orizontală a scenei.

Alte probleme care apar în această fază sînt legate de pregătirea repetițiilor generale. Dacă integrarea obiectelor scenografice este un proces aproape încheiat (scenografie, costum), în generalele cu lumină, machiaj și peruci se conturează imaginile plastice ale viitorului spectacol.

Probe de machiaj și perucherie se fac încă de la apariția costumelor la scenă, de obicei în cadrul unor vizionări de costume cu o lumină cât mai apropiată de cea a spectacolului. Numai imaginea globală a repetițiilor generale poate însă oferi ochiului scenografului posibilitatea de a definitiva aceste lucruri. Pînă atunci însă trebuie pregătită lumina — factor atât de important în ceea ce privește efectul vizual-dinamic al spectacolului, încît pe alte meridiane luminarea scenografiei a devenit o specialitate distinctă în cadrul echipei de creatori — *lighting designer*.

Colaboratorul de bază al regizorului și al scenografului în realizarea luminilor este, în teatrul românesc, maestrul de lu-

mini sau șeful grupului electrician al teatruului. Atunci cînd el este un artist adevărat, adică un creator — și cînușe cîțiva electricieni de teatru de acest calibru — integrarea luminii în concepția spectacolului are loc fără dificultăți. Nu e cazul să insist asupra modului de desfășurare acestui proces. Voi menționa însă în particularitatea repetițiilor de lumină, combinate cu acelea de manevră — schimbarea decorului de la un tablou la altul — care, în ciuda părerii generale că privează actorii de repetiții artistice, sînt eficiente pentru că evită intreruperile de ordin tehnic în repetițiile generale. Aceste repetiții permit scenografului și regizorului să-și formeze o imagine condensată asupra evoluției spațiului și luminilor spectacolului, ca într-un film dat repede înainte pe masa de montaj. Tot în acest moment se definitivează banda sonoră sau muzica spectacolului, și uneori repetițiile de lumină și manevră se cuplează cu cele de sonorizare, astfel ca întreg sectorul tehnic să formeze un angrenaj rodat și gata să primească actorii.

De-abia acum se pot programa primele repetiții generale, în care are loc asamblarea definitivă a tuturor componentelor spectacolului.

Numărul repetițiilor generale variază în funcție de spectacol și de condițiile oferite de teatrul care îl produce. Pentru o piesă scurtă, de exemplu, un timp normal de repetiție (de la ora 10 la 16) poate cuprinde o repetiție de manevră tehnică a decorului, a luminilor și a sonorizării și, după aceea, o repetiție generală cu actorii. Pentru un spectacol lung se pot face la primele generale repetiții pe părți sau acte, urmînd ca repetițiile generale integrale să aibă loc după definitivarea părților sau actelor. În perioada „șnururilor” și a generalelor, teatrul care produce spectacolul trebuie să evite programarea turneelor sau a deplasărilor care întrebunțează actorii sau tehnicienii angajați în repetiții, pentru că tocmai lor li se cere în această perioadă o mobilizare artistică maximă, precizie în execuție, adică un efort suplimentar de competență artistică și tehnică. Rolul scenografului este acum de a participa angajat și competent alături de regizor la „șnururi” și repetiții generale, pentru a armoniza și contrapuncta evoluția efectului vizual-dinamic al spectacolului cu concepția dramatică și dinamică a spectacolului dezvoltată de regizor în repetiții. Este, cum spuneam la început, un moment al sintezei, al topirii într-o formă specifică — spectacolul teatral — a tuturor componentelor artistice și tehnice care au evoluat pînă acum pe căi relativ paralele. Repetițiile generale sînt creuzetul în care are loc această topire, de

(Continuare la pag. 94)

Nicolae Barbu

În această primăvară ieșeană ce-a plouat cu floare străzile imbibate de amintiri și de ecourile pașilor multor oameni de seamă, a dispărut fulgerător dintre noi, în plină vigoare, criticul și istoricul de teatru Nicolae Barbu.

Cu o promptitudine care mi-a amintit de „concurența” tinerilor critici din vremea studenției mele (gata mereu să se la la întrecere cine predă mai întâi unui cotidian cronica ultimei premiere bucureștene), Nicolae Barbu publica, în ziarul local, cronica sa, pertinentă și documentată. la spectacolul Naționalului ieșean cu piesa lui Osborne (stranie întâmplare !) Epitaf pentru George Dillon ; două zile mai târziu, când în cabinetele teatrului actorii se delectau cu omagiul cald ce le era adus, a căzut ca un trăsnet vestea dispariției...

Om de teatru, dar și de carte temeinică, aflător adesea în cercurile celor mai distinși universitari, cunoscându-l și iubindu-l pe actori nu numai din stal, ci participând activ la viața internă a teatrului ieșean în epoca lui de aur de acum câteva decenii, însoțind cu observația-i atentă și petrecind trecerea prin luminile rampei a numeroase generații de actori care s-au perindat, perioade mai lungi sau mai scurte, pe venerabila scenă, Nicolae Barbu s-a impus prin cronicile curente la spectacole (în ultimii ani a activat și ca redactor-șef ad-junct al prestigioasei reviste de cultură „Cronica”), dar mai cu seamă prin ample lucrări monografice și de istoria teatrului : de la documentata monografie despre Aglae Iruțeanu și cele 222 de roluri abordate în prodigioasa-i carieră la volumul „Momente din istoria teatrului românesc”, publicat în 1977 de Editura „Eminescu”, sau la cel dedicat Teatrului Național „Vasile Alecsandri” (cuprinzând și un original „Dicționar al actorilor” — date despre toți actorii care au călcat vreodată pe bătrâna scenă, între 1816 și 1976 — listă impresionantă, ce-ți dă plăcuta impresie că ar reuni marea majoritate a actorilor României).

...L-am întâlnit ultima oară, cu toții, la proiecția unul tulburător film despre Molière ; răvășiți, și noi și el, de magistratul final — moartea eroului — n-am putut schimba decât puține cuvinte. Cu binecunoscuta-i eleganță, a ținut să se refere într-un fel și la premiara noastră din ajun, rostind doar : „Frumos epitaf...”.

Și ne-am despărții.

Pentru totdeauna.

Nicoleta TOIA

(Continuare de la pag. 81)

calitatea lor depinde de valorificarea deplină și dozarea exactă a expresiei artistice în evoluția sa pe parcursul spectacolului.

Sîntem în preajma premierei, au loc vizionările și spectacolul se apropie de împlinirea sa firească : întâlnirea cu publicul. Testarea lui în relație cu celălalt termen al ecuației teatrale — spectatorul — duce la cristalizarea finală a formei lui artistice, care urmează să se manifeste în șirul de reprezentații. Mă întreb dacă sistemul repetițiilor generale cu

public, folosit în alte părți ale lumii, nu permite cumva creatorilor din teatru o lansare mai lină a spectacolului, mai elastică și cu efect direct asupra perfecționării mijloacelor de expresie, ca rezultat al comentariului confruntării, după fiecare repetiție cu public. Posibilitatea controlului și perfecționării spectacolului în relație cu publicul înainte de premieră mi se pare că dă o șansă în plus reușitei spectacolului și este deci un element pozitiv care ar putea fi experimentat și în teatrul nostru.