

# TRIENALA DE SCENOGRAFIE '85



Care este scopul unei întreprinderi cum este o trienală de scenografie?

Să facă vizibile, expresive și convingătoare ideile, procedeele, modalitățile, tipurile de exprimare scenografică.

Să încerce să explice și să autorizeze teoretic segregarea direcțiilor și tendințelor artistice.

Să semnaleze, să comenteze și să prilejuiască meditația asupra genului proxim și a diferenței specifice dintre scenografiile care slujesc diferite genuri ale artei spectacolului.

Să selecteze și să impună noi valori.

Acastă ultimă ediție — a VII-a — pune în cea mai stinjenitoare evidență un fapt incontestabil și, totodată, paradoxal: scenografiile încă nu au „inventat”, nu au descoperit o soluție expresivă de prezentare a creației scenografice.

Scenografia — fie că e vorba de spațiul spectacolului, ca atare, în care se mișcă actorii, fie că e vorba doar de un aspect al ei, costumul — odată scoasă din contextul teatral, intră în criză letargică, devine o realitate flască, inertă, negrăitoare, o prezentă fizică epuizată și inutilă, ca un reziduu.



Din cele șapte ediții ale Trienalei, numai expoziția din 1979, dedicată televiziunii, avea o vivacitate atrăgătoare, un nerv propriu și acea capacitate de a da vizitatorului senzația că marele mecanism care este producerea unui spectacol, chiar și numai prin procesele sale (deci fără să fie vizibil și produsul finit — spectacolul), este o activitate fascinantă, care pretinde și înaltă specializare, nu numai talent.

Criza de retorică expozițională a scenografiei a devenit evidentă la cea de-a șasea ediție, când, din aceeași bine intenționată dorință de a comunica vizitatorului ceva despre uriașa muncă și despre inimaginabilul consum nervos înmagazinate într-un spectacol teatral, s-a recurs la o soluție de compromis: costumele de teatru, ca să nu mai stea agățate ca în vitrină, au fost așezate pe manechine de papier-mâché vopsite cu bronz și așezate în grațioase posturi-standard. Strădanie cu efect contrar intenției: totul era înghețat, golit de viață, și de nerecunoscut. Pe pereți erau așezate desene și schițe, fotografiile și proiecte de plantație, amestecându-se astfel scenografia cu scenotehnica și cu tehnica trucajelor. Această soluție — cea mai sobră, cea mai reverențioasă și, totodată, și cea mai prudentă — a fost aplicată și la ediția din 1985. Rezultatul este același, imaginile din expoziție sînt palide și anemice în raport cu spectacolele respective.

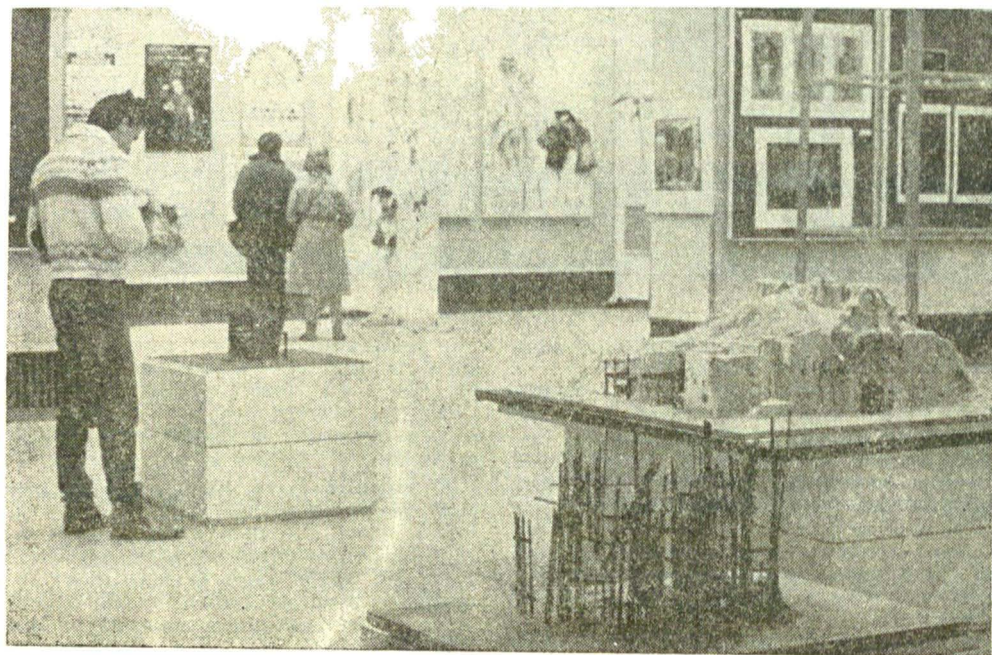
Pentru împătimitul spectator de teatru — care este și prezumtivul vizitator al acestui gen de expoziții — o atare modalitate de expunere a scenografiei e la

fel de neconvingătoare ca și expunerea, la un trg de mostre, a prospectelor și indicațiilor de folosire în locul aparatelor în stare de funcționare: doar tehnicienii pot descifra scheme, secțiuni și date tehnice. În cazul nostru, expozanții sînt și singurii tehnicieni apti să se descurce în hățișul datelor de specialitate. Așa sînd lucrurile, publicul ce are de văzut?

Iar criza de retorică expozițională este accentuată și de faptul că acele creații scenografice care au fost premiate cu prilejul manifestărilor teatrale (reuniuni, colocvii, gale) desfășurate în cadrul Festivalului național „Cîntarea României” nu sînt evidențiate în nici un fel. Așadar, nici măcar acele spectacole încununate de lauri obținuți de către scenografi, mai stăruitoare în memoria spectatorilor, nu pot constitui un ghid valoric pentru vizitatori.

Cu ocazia acestei ediții a Trienalei am mai putut constata că majoritatea scenografilor au renunțat și la tradiționala prezentare sub formă de machetă a creațiilor lor. Cu excepția promoției de absolvenți ai Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu” — secția de scenografie (profesor coordonator, Traian Nițescu) — și a altor trei-patru scenografi care au adus machete impecabil realizate, toți ceilalți s-au mulțumit cu așa-numitele „schițe de atmosferă”. Foarte puțini au considerat oportun să ofere și fotografiile din spectacole. Așadar s-a putut constata o abdicare și de la minima procedură de expunere.

Care sînt fic cauzele acestei crize, pe care am numit-o „de retorică”? Urmă-



rind expozițiile personale ale scenografilor — la organizarea cîtorva am și participat — am putut constata o neîncredere a creatorului în propriile sale lucrări, neîncredere apărută din momentul cînd acestea au fost extrase din „sistemul”, din „aliajul” numit spectacol. La o singură expoziție — cea a lui Ion Nedelcu, scenograf de film — am avut certitudinea că gestul expunerii în public a lucrărilor este coerent și organic legat de destinația și sensul unei scenografii: în seara vernisajului, pe un ecran instalat chiar în fereastra expoziției, a fost proiectat un „film”, dîteva zeci de metri de peliculă despre costumele realizate de artist. Actorii unui film istoric fuseseră surprinși în momentul acomodării cu veșmintele și în pauză de filmare, cînd se mișcau cu gesturi contemporane și cotidiene în haine de epocă. Micul film era atît de elocvent în ce privește felul în care costumul și „ideologia” sa îl „manevrează” pe actor, încît comentariile, scutite fiind de descriere, au putut oferi publicului expoziției argumentele pertinente privind complexitatea creației scenografice și interpretative.

Neîncrederea în propria creație își are izvorul în faptul că scenograful își consideră munca încheiată tocmai în clipa cînd el ar trebui să înceapă să urmărească viața scenică a lucrării sale și să-i surprindă, măcar prin fotografii, momentele de vitalitate, cinetica în spațiu, lumina, precum și capacitatea de semnificare în contact cu actorul și prin prezența acestuia. Apropiate de acest deziderat au fost lucrările semnate de Romulus Feneș, Valeria Truță-Stoleru, Iuliana Manțoc, Rodica Arghir Porumbel, Lavinia Mirșu.

Dar și această tehnică de minimă „reanimare” a creației scenografice este insuficientă. Căci „obiectele” prezentate de scenografii amintiți aparțin, fiecare dintre ele, unei anume modalități de concepere a spațiului scenic, a costumului, măștii etc. Tradiționala machetă a scenei ori a platoului, cu toate cele conținute, este, la rîndul ei, văduvită de unul dintre elementele fundamentale ale teatrului modern lumina. Cu excepția uriașei cutii în care se afla decorul lui Romulus Feneș la Livada cu vișini, și care, date fiind dimensiunile, suporta mai ușor lumina crudă și egală din sala Dalles, machetele, neprotejate de un simulacru de scenă, păreau, ele însele, timorate de neputința de a sugera „ce au fost ele” în realitatea spectacolului. Înzestrarea cu o minimă iluminatie „ca la teatru” le-ar oferi măcar șansa de a fi privite ca niște viețuitoare marine aflate în acvarii, deci într-un mediu asemănător celui natural.

A doua cauză a crizei derivă din „vitegia” scenografului față de creația sa:

neurmărindu-i existența pe scenă, odată ce a simțit mulțumirea că „este” și că „funcționează”, nelîndrăznind să-i recupereze, să-i conserve, să-i consemneze evoluția în spectacol, scenograful are nostalgia ipostazei sale inițiale — aceea de pictor, de grafician care-și dezlănțuie impresiile, ideile, emoțiile în cîteva linii, pete de culoare, accente și efecte optice. Toate aceste notații, de neprețuit pentru el, și de extremă valoare pentru exegeză, constituie, din punct de vedere al finalității, doar „probe de laborator”; în acest înod de expunere au excelat Paul Bortnovschi, Mircea Ribinski, Victor Țapu, Doina Antemir.

Absența imaginilor fotografice, regretabilă în cazul oricărui scenograf, devine un handicap de nedepășit într-o expoziție retrospectivă din toată creația lui Teodor Constantinescu au rămas doar un număr de schițe cărora le poți admira simplitatea și esențialitatea liniei, finețea tușei (amintind de maeștrii japonezi ai secolului XVIII); din punctul de vedere al scenografiei, însă, aceste impecabile desene sînt „amnezice”, nimic din ele nu amintește de destinația lor — scena.

Tot cu intenție retrospectivă au fost ordonate și un număr de schițe și desene semnate de Elena Pătrășcanu-Veakis; față de puținătatea lucrărilor și de stîljenita lor locvacitate grafic-picturală, creația acestei mari scenografe a teatrului românesc pare și săracă, și de importanță medie — ceea ce este departe de realitatea pe care memoria noastră încă o mai poate reconstitui.

O variantă a acestei zgîrcite expuneri o constituie lapidaritatea: o schiță de costum, o schiță de decor, fie acesta și „de atmosferă”, pot fi utile la trecerea în „material definitiv”; așezate pe o simneză, neînsoțite de variante (același costum, dar pe actor, în mișcare, același spațiu, dar surprins în trecerea de la un tablou la altul etc.) sînt imagini criptice.

Cel mai puternic se resimte aceasta în secția de teatru de păpuși și marionete, unde creatori ca Irina Borovski, Wilhelm Bölöni, Delia Ioaniu, Ella Conovici, Zoe Elisele Zsucs, aducîndu-și obiectele-personaje, dar prezentîndu-le în stare inertă, își sabotează propriile creații. Excepție a făcut Mioara Buescu, recondiționînd scena spectacolului *Petrușka*, căreia, bineînțeles, i-a lipsit lumina. De altfel, teatrul de păpuși și marionete întîmpină cele mai mari dificultăți de expunere, deoarece obiectele-personaje revin și devin expresive grație mînuiitorului.

Dificultăți de prezentare de același grad, dar de altă natură, cunoaște și filmul de animație. Ediția '85 a triennalei a fost dedicată acestui gen; motiv pentru care în sala Dalles a fost adusă o TRUKA, mașină care fabrică bucuria copiilor între



**Afișe de film. Afișe de teatru. Până în ultima zi a Trienalei, realizatorii acestor creații au rămas anonimi pentru public**

7 și 70 de ani. Dar, în lipsa forfotei cineastilor, a tensiunii muncii și a produsului finit — pelicula — mașinăria rămâne rece și dezamăgitoare. Iar foile de acetofan, schițele, desenele care au constituit plămada altor filme bune, de data aceasta, înșiruite pe pereți, erau nu lucrări de expoziție, ci semne ale unei trădări nemeritate divulgându-și procedeele și trucurile, arta și meșteșugul filmului de animație: nici nu câștigă stimă, nici nu trezesc curiozitate și nici nu sugerează complexitatea elaborării acestui produs artistic. (Singura notă de umor, singura înviorare a atmosferei s-a datorat robotului „Galax”, care, așezat pe scaun în fața TRUKAI, îi poftea pe vizitatori să vadă că el desenase, pe cadrul de sticlă al mesei de filmare, chipul omulețului lui Gopo. Dar mi-e teamă că prea puțini dintre puținii vizitatori ai Trienalei au sesizat faptul.)

Trienala de scenografie din 1985 a fost unul dintre minunatele prilejuri de exprimare pierdute de scenografiile noastre, care, judecați în contextul spectacolului, se dovedesc a fi de indiscutabilă valoare.

Doar secțiunea lucrărilor de diplomă ale absolvenților secției de scenografie Grigorescu” s-a situat la nivelul așteptat, spațiile de joc și concepția scenografică a Institutului de arte plastice „Nicolae fiind precis și clar formulate, iar din anume detalieri, din planșele cu secțiuni, din machete, puteau fi deslușite și propunerile de concepție regizorală.

Și această promoție se arată a fi valoroasă. Școala noastră de scenografie nu se dezmințe.

**Paul Cornel CHITIC**