

COLOCVIU LA REVISTA „TEATRUL“ CU

- DAN JITIANU
- FLORICA MĂLUREANU
- SANDA MUȘATESCU
- DAN NEMȚEANU
- ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS
- VLADIMIR POPOV

La ordinea zilei:

Demonstrarea publică a valorilor scenografiei noastre, prilejuită de expoziția trienală de scenografie, dedicată semicentenarului partidului, ne îngăduie să aducem în centrul atenției problematica specifică a acestui domeniu de creație, uneori pe nedrept neglijat în preocupările revistei — și ale criticii de teatru în general. Pentru început, am invitat la o discuție — menită să enunțe preocupările actuale ale profesioniștilor, să cristalizeze câteva opinii, să îngăduie confruntarea lor — pe câțiva dintre cei ce alcătuiesc ceea ce numim, cu îndreptățită mândrie, „școala de scenografie românească“.



Dan Jitianu



Elena Pătrășcanu-Veakis



Vladimir Popov

Scenografia

Sanda Mușatescu



Dan Nemțeanu



Florica Mălureanu





D-ale carnavalului de I. L. Caragiale, în scenografia lui Liviu Ciulei și regia lui Lucian Pintilie, pe scena Teatrului „Bulandra”. (Stagiunea 1966–1967).
 În fotografie, Marin Moraru și Toma Caragiu.

lată „ghidul de probleme” pe care redacția l-a oferit participanților la discuție ; îl publicăm, considerându-l util și viitoarelor intervenții la „tribuna scenografiei” :

— Cum ar putea fi caracterizat momentul actual în scenografia românească ?

— Se poate stabili o relație între preocupările scenografiei românești și contextul acestor preocupări în teatrul mondial ?

— Există unele trăsături generale caracteristice scenografiei noastre ?

— În ce fel se schimbă locul scenografiei în cadrul spectacolului modern ?

— Există o evoluție de la decorativ, trecând prin realismul „reconstituitiv”, de atmosferă, spre decorul abstract, simbolic, metaforizant ?

— Ce criterii determină tendința spre un cadru scenografic mai auster, conceput mai mult ca arhitectură a locului de joc ?

— Experiența cuplurilor de creație statornice regizor-scenograf ar putea oferi anumite date și sugestii cu valoare de generalizare ?

— Scenografia de costum se înscrie în această evoluție generală a scenografiei ? Sînt observații concrete de făcut asupra costumelor din spectacolele românești recente ?

— Creează concepția asupra învățămîntului scenografic perspectivele pe care le pretinde dezvoltarea teatrului modern ?

— Ce reprezintă Expoziția trienală de scenografie ? Exprimă ea concludent nivelul și tendințele scenografiei noastre ?



Baltagul de Mihail Sadoveanu la Teatrul Mic, în scenografia lui Teodor Constantinescu. (Stagiunea 1967–1968). Dramatizarea și regia: Radu Penციulescu. Scenă cu Olga Tudorache și Andrei Codarcea.

REDAȚIA : Cum ar putea fi caracterizată azi scenografia românească ?

DAN NEMȚEANU : Caracteristica cea mai valoroasă a scenografiilor noștri buni este că nu practică o manieră. Plierea, de fiecare dată, față de text și de concepția regizorală, diversitatea de la spectacol la spectacol, mi se pare o trăsătură foarte importantă — dacă nu chiar esențială — a scenografiei românești. E o calitate de primă importanță, un semn de mare vitalitate, chiar în comparație cu alte mișcări teatrale în care scenografia ocupă poziții avansate. De pildă, scenografia poloneză, care îmi place foarte mult, de vreo zece ani, s-a conturat mai ales într-un expresionism — abstract — suprarealist, mizând mult pe pictural și prea independent față de text. Or, în ce ne privește pe noi, dacă comparăm situația existentă în urmă cu cinci ani cu cea de acum, e clar că asistăm la o evoluție spre diversitate stilistică.

REDAȚIA : În ce direcție se înscriu azi căutările scenografilor ? Care e tendința lor principală ?

DAN NEMȚEANU : O nouă îmbinare, structurare a elementelor spectacolului. Oamenii noștri de teatru buni, interesați, reprezentativi, înțeleg foarte bine aceste tendințe. Noi, scenografilor, de cele mai multe ori, ar trebui să realizăm o corespondență de gândire cu jocul actorilor și stilul regiei.

SANDA MUȘATESCU : Jocul nou, modern al actorilor ne-a antrenat și pe noi spre alte mijloace. Actorul total a tras după el, a schimbat și felul nostru de a lucra. Observ că nu mai facem decor ilustrativ, ci ne preocupă gândul de a descoperi noi dispozitive scenice, care să le permită mișcarea, gruparea, atitudinea cea mai expresivă.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Eu aș găsi o altă caracteristică — aceea a lipsei de prejudecată. Pe vremuri, existau tot felul de prejudecăți : împotriva plafonului, împotriva sufetelor de frunze, împotriva acelor decoruri taxate drept naturaliste (dar care, în realitate, erau uneori necesare, și de fapt nici nu erau naturaliste), prejudecăți împotriva prosceniumului etc. Astăzi am trecut de acest stadiu, ne simțim mult mai liberi, nu mai sîntem handicapați de ideea că am putea fi etichetați drept învechiți, datorită acestor prejudecăți, și această degajare lăuntrică mi se pare esențială. Diversitatea care se observă în momentul de față, și care este într-adevăr un mare câștig, reprezintă, cred, consecința acestei atitudini evaluate.

DAN NEMȚEANU : La care contribuie și diversitatea repertoriului.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Iar dacă stimulul textului românesc ar fi mai mare, scenografia românească ar fi și mai avansată !

VLADIMIR POPOV : Cu toate realizările frumoase ale scenografiei românești, mie mi se pare că ne aflăm într-un moment de derută. La ora actuală, scenografia mondială este stimulată și influențată de elementele științelor noi, apărute și dezvoltate recent,



Dispozitiv scenic pentru Meșterul Manole de Lucian Blaga, conceput de Sanda Mușatescu, pentru spectacolul regizat de Dinu Cernescu la Teatrul Giulești. (Stagiunea 1968–1969).

de circulația noilor idei și de mijloacele noi de transmisie a acestora; tendința generală este spre o documentare foarte specială.

În lume s-au petrecut mutații în fenomenul teatral ca o consecință a apariției științelor noi: semantica, cibernetica, electronica etc. Sunt țări care folosesc în scenografie, în mod curent, rezultatele electronicii, automatizării și chiar unele cuceriri ale ciberneticii. Noi, încă nu. De multe ori, folosim în mod spontan serializări în decoruri — le folosim pentru că așa simțim noi; eu simt necesitatea unei pregătiri teoretice actuale a scenografului; la fel, nevoia unui larg schimb de experiență! N-avem unde să ne expunem punctul de vedere teoretic, n-avem o tribună de discuții, informarea științifică suferă.

DAN NEMȚEANU: Cred și sper că acest lucru va fi în mare măsură realizat prin afilierea noastră la O.I.S.T.T. (Organizația Internațională a Scenografulor și Tehnicienilor de Teatru). Sint, însă, împotriva termenului folosit aici — derută. Cred că nu e foarte exact. În aceste condiții dificile în care ne aflăm, sărăcie tehnică și informare mai mult decît parțială, totuși nu putem vorbi, din punct de vedere al concepției școlii românești de scenografie, de un moment de derută. Derută înseamnă confuzie ideologică.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS: Cînd ai spus cuvîntul derută, te-ai referit, poate, la un potențial mai scăzut față de momentul de categorică ascensiune care a existat în scenografia noastră acum cîțiva ani? Vreau să știu dacă acesta este sensul, sau ai în vedere un plan mai general?

VLADIMIR POPOV: Nu m-am referit la confuzie ideologică, ci la o derută ce este consecința imposibilității folosirii unor noi mijloace de exprimare artistică existente, atît din lipsa unei pregătiri teoretice cît și din lipsa mijloacelor tehnice. De asemenea, au apărut niște factori obiectivi, care ar putea să încetinească în general progresul fenomenului teatral, și în special cel al scenografiei. Fiind arhitect, observ că ne lovim din ce în ce mai tare de rigiditatea arhitecturilor, a spațiilor în care sîntem obligați să construim „dispozitivele scenice” — nedorind să mai folosesc termenul devenit impropriu „decor”. Aceste spații arhitecturale — cu toate încercările care s-au făcut în lume, de a se modifica scena à l’italienne, de a se adapta la o platformă elisabetană, de a construi un teatru adaptabil — ne frînează încă puternic. Cred că în toată lumea se resimte acest impediment în dezvoltarea scenografiei.

DAN JITIANU: Principalul impediment sau impedimentul fundamental este spațiul arhitectural necorespunzător timpului în care trăim.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS: Eu aș despărți lucrurile: avem nevoie și de o informare teoretică, și de posibilitatea de a experimenta practic, deci de un laborator. Sint două categorii de probleme: teoretice și tehnice.



Victimele datoriei de Eugen Ionescu în viziunea scenografică a lui Paul Bortnovski și regia lui Crin Teodorescu, la Teatrul „Bulandra”. (Stagiunea 1968–1969). Scenă cu Virginica Popescu, Mircea Albulescu, Virgil Ogășanu și Ștefan Bănică.

VLADIMIR POPOV : Nu putem vorbi de practică, pînă nu ne punem la curent cu noile achiziții teoretice care există în lume.

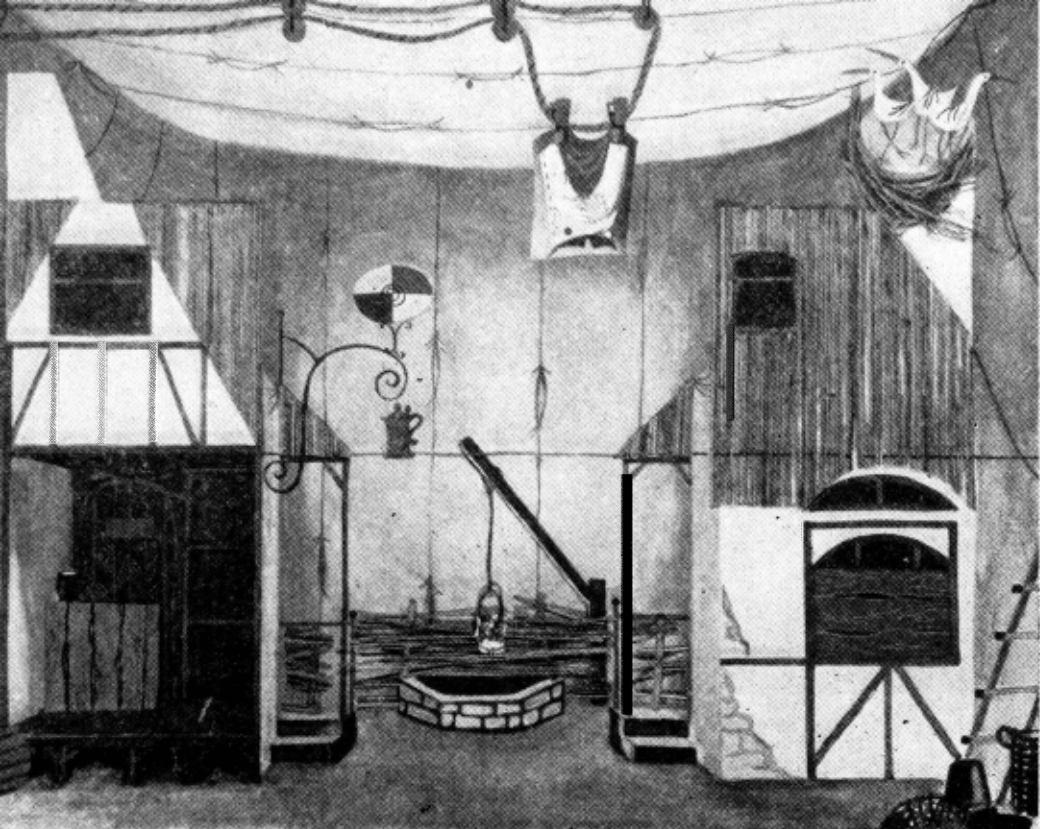
REDACTIA : Poate ar fi util să discutăm în ce măsură s-a schimbat însuși conceptul de scenografie. Avem în ultimul timp de-a face atît cu spectacole așa-zise „fără decor”, cît și cu altele, cu o scenografie „decorativă”. Și într-un caz și în altul, prezidează punctul de vedere al regizorului, dar e interesant să vă expuneți dumneavoastră, ca scenografi, părerea. În definitiv, concepția spectacolului, vizualizarea lui, aparține în egală măsură și scenografului.

VLADIMIR POPOV : Țin neapărat să precizez cîteva lucruri în legătură cu evoluția conceptului de scenografie. Problema dotării scenelor s-a pus încă din Renaștere. Mă refer la elementele tehnice de dotare mecanică a scenei, respectiv, turnantele, culisantele, platformele glisante de mai târziu. Unele dintre ele aveau inițial rolul de transportori ai unor decoruri gata asamblate și montate, și care, la un moment dat, trebuiau deplasate, din fundul scenei, la arlechini, în fața spectatorilor. Se juca în acel decor și, la momentul oportun, turnanta, culisanta sau platforma liftată îl retrăgea din scenă. Cu timpul, aceste mijloace tehnice au intrat în însăși mișcarea spectacolului, au permis schimbările la vedere și au devenit un element funcțional al reprezentăției, tocmai pentru

VIITORUL DECORULUI — DISPOZITIVUL CINETIC ?

că satisfăceau necesitățile unui ritm nou. Nici această fază n-a durat mult, și platformele, mijloacele mecanice în general, au devenit o frînă foarte serioasă pentru spectacolul de azi. Vă dau un exemplu : se știe că în R. F. a Germaniei a existat în ultima vreme un mare avînt al construcțiilor de teatru. Acum trei ani, cînd am avut prilejul să vizitez această țară, din douăzeci de spectacole văzute, numai în două se foloseau mijloace tehnice majore. Nimeni nu mai folosește azi aceste turnante imense (la Frankfurt, de pildă, există o turnantă cu diametrul de 38 m.) Toate spectacolele utilizau mici dispozitive, iar schimbările se făceau la vedere, fie de către actori, fie de către mașiniști. Poate că și aceasta e o modă, dar eu n-am simțit-o ca atare. În America (nu mă refer, bineînțeles, la teatrele de pe Broadway), unde se joacă în spații foarte simplu mobilate și utilitate, s-au construit teatre noi de tip arenă.

Vreau să formulez un pronostic, pornind de la constatarea că la ora actuală artele sînt legate de un nou element, a patra dimensiune — timpul. Timpul ne-a creat un nou



*Schiță de decor de Elena Pătrășcanu-Veakis pentru piesa Acul cumetriei
Garton, de W. Stevenson, la Teatrul „Ion Vasilescu”. Regia — Yannis Veakis.
(Stagiunea 1969—1970).*

mod de viață. Vizităm din fugă orașe, țări, muzee. Nu ne putem permite să stăm trei luni în Muzeul Louvre. Spectacolul fiind un rezultat al îmbinării unor elemente cinetice — mișcarea actorului într-un spațiu static sau într-un spațiu dinamic, mișcarea decorului, dispozitivelor, luminii — mi se pare foarte important să studiem estetica artei cinetice. S-ar putea să fiu contrazis, dar cred că viitorul dispozitivului scenic va fi dispozitivul autonom, nelegat de nici un element mecanic al scenei, și în general al ambientului, chiar autonom din punct de vedere al cinetismului. Iar decorul va trebui să îndeplinească funcția de a fi, simultan, autonom și cinetic. În această privință, am experimentat cinetismul în spectacolul *Harap Alb* — după Creangă, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

REDAȚIA : *Vă gândiți și la autonomia decorului în raport cu textul ?*

VLADIMIR POPOV : Nu ! Autonom în raport cu mijloacele mecanice ale spațiului ambiental, pentru a putea sluji sub raport cinetic, decorul va trebui să fie dotat cu o micromecanizare funcțională.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Acesta e un punct de vedere care poate fi și combătut. Cred că teatrul cinetic și-a găsit exemplificarea cea mai bună la cehi, și datorită personalității de excepție a lui Svoboda, și datorită talentului tehnic pe care-l au cehii. Dar asta nu înseamnă că acest cinetism a împins mai departe teatrul ceh. După câte știm noi informați, teatrul ceh este în momentul de față interesant acolo unde, dimpotrivă, caută să se dezbrace de această invazie a cinetismului : de pildă, teatrul lui Krejca. Este o modalitate de altfel combătută de Grotowski și de teatrul lui „sărac”. *Față de aceste extreme, noi ne aflăm cumva la mijloc* — pe de o parte, nefiind dotați tehnic și neavând „bossa” tehnică a cehilor, pe de alta, neavând puritanismul, acel fanatism propriu teatrului lui Grotowski.

Cu privire la cerințele lui Popov, referitoare la transformarea scenei, am încercat o modificare modestă a uneia din scenele pe care lucrez. Cunoașteți cu toții scena studioului Teatrului Național. Totul se petrecea acolo la o înălțime unde cei din rândul întâi nu puteau decît să-și înțepenească ceafa ca să privească picioarele actorilor. Ca să se

evite aceasta, s-a construit o pantă foarte abruptă, care a micșorat dimensiunile scenei ; pe porțiunea aceea nu se putea călca, și actorii nu puteau ajunge să se apropie de public. Acum, după niște mari lupte, deși noi vom părăsi această clădire (nu știu cât de curînd, dar în orice caz peste un an-doi), încercăm să îmbunătățim raportul scenă-sală. S-a înțeles că nu se mai poate juca teatru în fundul scenei. Acum toată lumea simte nevoia să se dispenseze de cortină, spațiul altădată rezervat acesteia este folosit ca loc de joc. Mi se pare o soluție provizorie utilă și pentru alte scene.

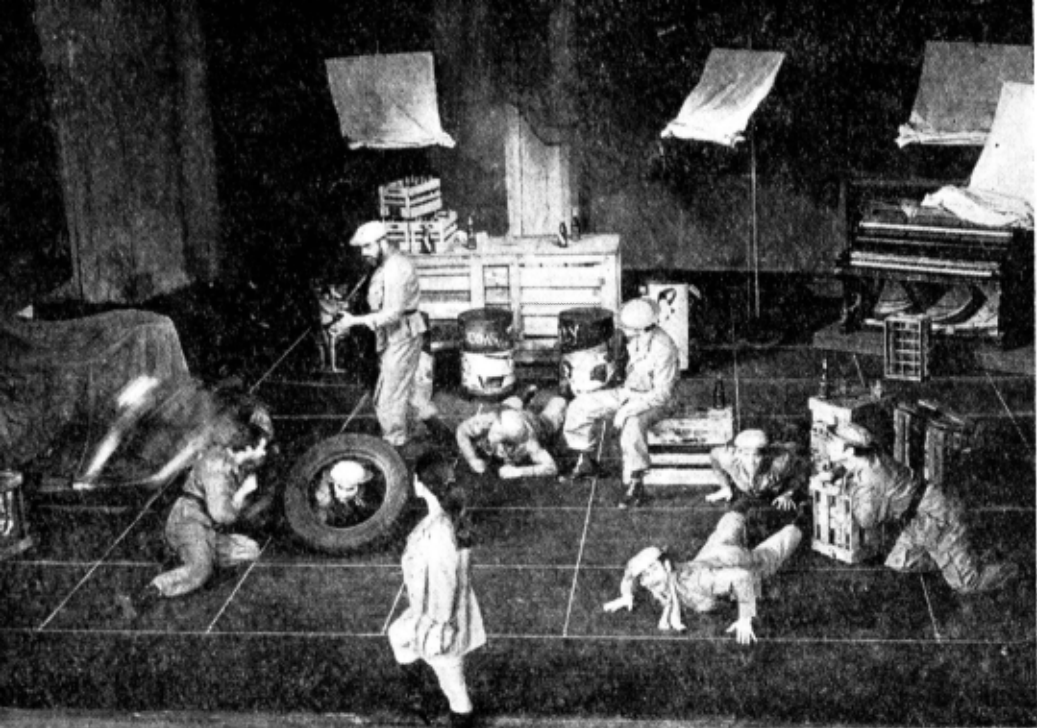
Pentru că fiecare dintre noi are tendința să-și argumenteze poziția prin realizările proprii (ne este și mai ușor așa), vreau să citez exemplul concret al *Camerii de alături*, spectacol considerat bun, de altfel și premiat. Decorul fusese conceput inițial cu totul altfel. Planul de joc era același, o trecere între cele două arlechine, care reprezentau „intrarea de afară” și „camera de alături” ; iar fundalul trebuia să fie o repetare a publicului din sală, pe scenă — pentru că scena de la Comedia este egală cu sala. Am comandat pentru acest fundal o tribună — fapt care astăzi nu mi se iartă —, o tribună exact pe proporțiile sălii Comedia.

Restul jocului se desfășura exact ca acum, doar că actorii mai trebuiau să facă și exercițiul de a juca ținînd seama de ambele „rampe”. Acest lucru a fost cenzurat în primul rînd de autor (vedeți, deci, că autorul are un cuvînt de spus și în privința scenografiei !). Pînă la urmă am renunțat, și am înlocuit tribuna cu un perete cărui am căutat să-i dau un sens ; s-a introdus, dacă țineți minte, aprinderea luminilor, pentru a verifica colecția de tablouri gen „consignație”.

DAN NEMȚEANU : Îmi cer scuze că mă refer la două spectacole la care am lucrat, două spectacole total diferite ca viziune regizorală : *Disparația lui Galy Gay*, și piesa lui Horia Lovinescu, *Și eu am fost în Arcadia*. Noi am încercat, în amîndouă aceste cazuri, o altă dimensionare a spațiului scenic — în *Galy Gay*, cu ajutorul unui cadru fix și al cîtorva elemente mobile, purtate de actori, iar în *Arcadia*, prin niște elemente fixe, păstrate tot timpul spectacolului. Sper că am izbutit în ambele decoruri o altă dimensionare a spațiului scenic în raport cu actul dramatic. Prin asta s-a realizat o comunicare intensă între spectacol și public. Elementele din *Arcadia* sînt forme aleatorii. Discutam cu Horia Lovinescu și ne-am dat seama că acest spectacol s-ar fi putut juca foarte bine și într-o arenă ; astfel, fără să se schimbe un cuvînt din text, se pot crea raporturi noi, de interes dramatic, între personaje, între obiecte și personaje, cîștigîndu-se alte soluții, alți „vectori”. În *Galy Gay*, printr-o schimbare de dispunere scenică, sfîrșitul piesei este subliniat în așa fel, încît spectatorul are impresia că spațiul scenic se triplează. Printr-o anumită mișcare regizorală a elementelor de decor și a actorilor, se obține o elasticitate a spațiului acestui spectacol, care pare numai că este cINETICĂ, dar este reali-

Tango de Slavomir Mrozek, în scenografia Adrianei Leonescu și regia lui Radu Penciulescu, la Teatrul Mic. (Stagiunea 1967—1968). În fotografie : George Constantin și Victor Rebențiu.





Cadru scenic imaginat de Dan Nemțeanu pentru Disparația lui Galy Gay de Bertolt Brecht, în regia lui Lucian Giurghescu, la Teatrul de Comedie. (Stagiunea 1969–1970).

zată prin cu totul alte mijloace. Cred că, ceea ce este foarte valoros în școala noastră de scenografie este că *nu ne cramponăm niciodată de o formulă și nici de ultima modă*. Mi se pare că este o *dovadă de maturitate și de nivel artistic ridicat*.

VLADIMIR POPOV: Dan Nemțeanu se referea la posibilitatea de a deplasa spectacolele într-o arenă. În acest sens văd și eu viitorul dispozitivului scenic-cinetic, adaptabil la orice situație, și necesitatea acestei micromecanizări cinetice: pentru că teatrul are tendința să iasă din clădire, se dispersează, intră în pivniță, urcă-n pod, coboară în piață, iese pe stradă. Cu toate aceste emigrări, nu trebuie sărăcit elementul vizual al teatrului. De ce să fim noi în urma acestui fenomen?

DAN NEMȚEANU: Reiese că în epoca noastră orice spectacol trebuie să aibă *un dinamism interior mult mai accentuat*. Cred că aici toată lumea e de acord. Cum realizăm însă acest dinamism? Lucrul variază de la spectacol la spectacol, de la autor la autor.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS: Sînt două situații de discutat: *situația folosirii scenelor existente, și aceea a proiectării unor scene noi*. În cazul nostru, avem două teatre naționale care se construiesc, unul la Craiova și unul la București; dar la conceperea lor, scenografii nu au fost consultați.

VLADIMIR POPOV: Opinia mea este a unui arhitect care lucrează în teatru de cîțiva ani. Sînt foarte pornit împotriva confracțiilor mei — proiectanții clădirilor de spectacol. Nu numai scenografii, dar oamenii de teatru în general nu au fost consultați în construirea Teatrului Național și în construirea oricărei scene de teatru.

DAN JITIANU: Au fost unele consultații, dar formale și tardive.

VLADIMIR POPOV: Teatrele care se construiesc se dotează la fel ca acum un secol. Doar energiile folosite sînt altele, însă rezultatele și posibilitățile scenice sînt aceleași. Trebuie să căutăm să folosim din plin energiile și descoperirile actuale.

FLORICA MĂLUREANU: Vreau să aduc în discuție raportul scenograf-regizor, de la care pornește în fond viziunea de ansamblu a spectacolului, ca pe un raport de

REGIZOR+SCENOGRAF=ECHIPĂ?

echipă. Trebuie să existe un acord al punctelor de vedere. Nu se poate lucra funcționarește, executînd pur și simplu o comandă. Problema esențială e, deci, dacă vorbim aceeași limbă, dacă „facem echipă”. Modalitatea de a fi obligați în mod birocratic să lucrăm cu un anume regizor, după cum ne vine rîndul, nu duce niciodată la ceva bun.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS: Problema se pune la fel și pentru regizor, căruia îi poate conveni sau nu viziunea scenografului. Asta ține de organizarea actuală a teatrului, care nu ne îngăduie să ne punem aceste probleme de fond.



Titi Constantinescu, maitru de lumini la Teatrul Mic.



Wilhelmina Ionescu, ornamentistă la Teatrul Giulești.



Nagy Sandor (Soni), re-cuziter la Teatrul din Tirgu Mures.

CREATORII DIN CULISE

FLORICA MĂLUREANU: Actul de creație *incepe* cu regizorul care alcătuiește o echipă. Apoi, intervine o anomalie: regizorul are dreptul să-și modifice concepția pe parcursul repelițiilor, noi, însă, sîntem obligați să prezentăm de la început proiectul, și nu mai avem dreptul să mai schimbăm ceva. Ori de cîte ori sînt invitata unui teatru din provincie, trebuie să sosesc cu schițele de costume gata făcute, fără să cunosc dinainte actorii — ceea ce e o mare greșeală. Un bun costum de teatru trebuie întotdeauna conceput și lucrat în funcție de actorul respectiv. Înțeleg asta în sensul cel mai concret — croit și montat pe actor.

VLADIMIR POPOV: Fiindcă scenografului colaborator i se onorează în total doar două drumuri, și-atunci, cînd mai avem timpul să observăm — nu zic *să studiem* — echipa, să luăm act de intențiile regizorului, să găsim correspondentul plastic care să exprime toate acestea, ținînd cont și de posibilitățile locale ?!

REDACTIA: *Deși intenționasem să plasăm discuția pe coordonate oarecum teoretice, ne lovim de probleme organizatorice, de condiții materiale...*

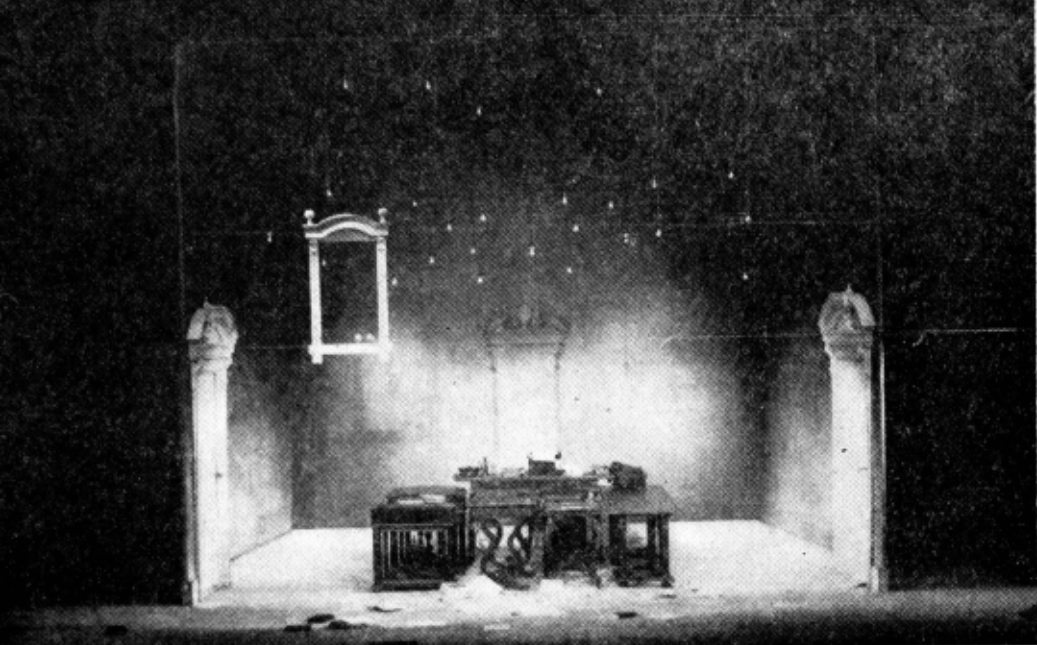
DAN NEMȚEANU: Dar această structură ne determină suprastructura! Nu putem face generalizări teoretice despre scenografie, cită vreme sîntem frînați de condițiile tehnice. *A face scenografie înseamnă a realiza ceva concret, material — or, noi sîntem la cheremul materialelor.*

ELENA PATRAȘCANU-VEAKIS: *Orice artă spațială — și scenografia este o artă spațială — pornește de la niște condiții materiale.* Nu poți să realizezi forme și volume spațiale punîndu-le doar pe hîrtie, ele depind de materialele anume din care le crezi.

REDACTIA: *Realitatea e că problemele concrete ale muncii în teatru sînt atît de acute, încît deplasarea discuției spre aceste determinanțe tehnice este firesc.*

DAN NEMȚEANU: O gîndire scenografică inspirată este de multe ori alterată de neputința de a o realiza material. În momentul în care începi să faci concesii și ești silit să le faci, adică să schimbi un obiect cu altul, o soluție cu alta, pentru că n-ai găsit ceea ce îți trebuie, ajungi inevitabil la o imagine finală străină de ceea ce ți-ai propus la început.

SANDA MUȘATESCU: *Ne lipsește laboratorul, laboratorul de creare a unor materiale specifice și de inventare a unor soluții specifice* pentru anumite spectacole date. Pregătesc un spectacol dedicat aniversării partidului, eu o piesă în care se umblă, se umblă, se umblă. Scenic, trebuie imaginat ceea care să evite monotonia. Am crezut inițial că am să pot rezolva problema cu proiecție de film: dacă am fi avut un laborator de genul celui de la Praga, s-ar fi putut rezolva ușor. Am încercat să apelez la studioul Sahia, dar „prestația” se ridică la o sumă încomensurabilă, față de posibilitățile noastre financiare.



Intinericul de Iosif Naghiu la Teatrul „Bulandra“, în scenografia lui Dan Jitianu. Regia : Valeriu Moisescu. (Stagiunea 1970—1971).

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : M-am interesat : 15 minute de film costă 90 000 lei.

DAN NEMȚEANU : Repet și eu : a face scenografie modernă înseamnă a utiliza o sumedenie de arte adiacente : grafică, film, sculptură etc. Oricît s-ar lăuda ingeniozitatea scenografilor noștri, toate acestea sînt probleme pentru a căror rezolvare e nevoie de cunoștințe multilaterale și de o înzestrare tehnică avansată.

SANDA MUȘĂTESCU : Și de cuceririle tehnicii moderne. În spectacolul cu piesa *Henric IV* de Pirandello, pe care l-am lucrat la Teatrul Național din Helsinki, împreună cu Lucian Giurchescu — deși am pornit de la formula utilizată acum cîțiva ani la Teatrul „Nottara“ — materialele și mecanica de scenă, pe care le-am avut acum la dispoziție — deci elemente foarte concrete — ne-au permis — atît mie cît și regiei — să ne realizăm ideea la cu totul alt nivel de expresivitate artistică.

DAN JITIANU : Sîntem cam în situația pe care o descria Ion Sava în 1940 în ce privește dotarea tehnică, spațiul arhitectural și calificarea tehnicienilor de teatru. Tot cu ciocanul, cuiul și burghiul de scenă lucrăm...

REDAȚIA : *Inseamnă atunci că problema nr. 1 a scenografiei o constituie astăzi dotarea materială și condițiile organizatorice ?*

DAN JITIANU : Nu știu cît timp valoarea umană mai poate compensa lipsa de mijloace tehnice, organizatorice, materiale, ale teatrului românesc. Pînă acum s-au com-

SÎNTEM OBLIGAȚI SĂ REINVENTĂM ROATA!

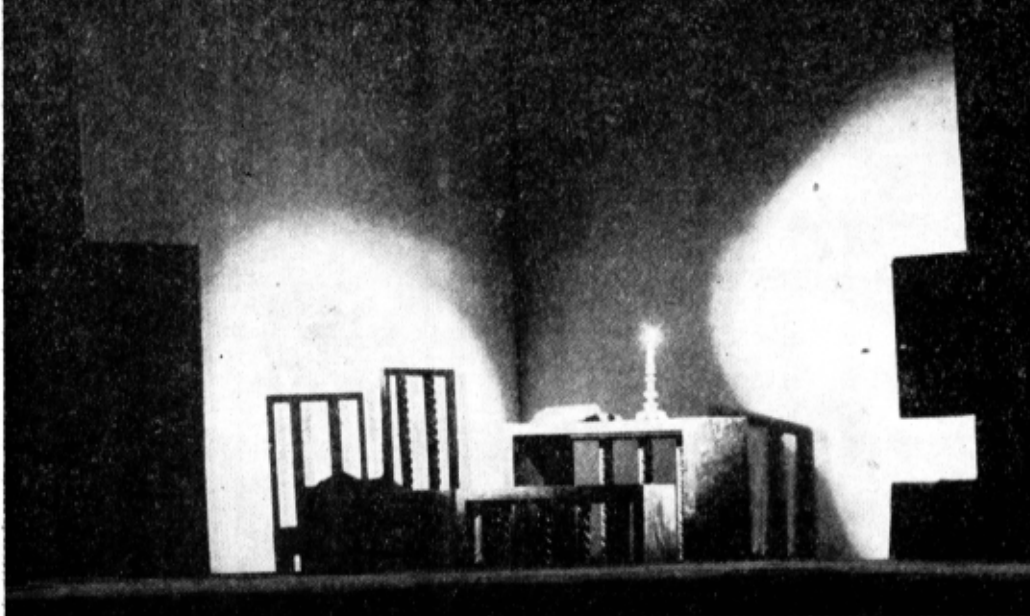
pensat cu rezultate formidabile, prin creativitatea scenografilor. Dar nu se mai poate continua astfel...

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Din încercarea de a suplini mijloacele tehnice care ne lipsesc, pot să rezulte și niște avantaje : sîntem obligați să căutăm, și căutările noastre se oglindesc pînă la urmă pe scenă. Dar creațiile care se obțin sînt absolut pe socoteala nervilor și a sănătății noastre.

DAN JITIANU : Este totuși o uriașă risipă de energie creatoare faptul că *la fiecare decor sîntem obligați să reinventăm roata !*

DAN NEMȚEANU : Una dintre cele mai serioase probleme pentru un scenograf este *achiziționarea materialelor*. Orice scenograf din țara asta face pe achizitorul. De cele mai multe ori, procurarea de materiale pentru un spectacol durează mai mult decît perioada de creație a decorului, și chiar decît perioada de execuție.

Ducem lipsa unor magazine specializate, a unor întreprinderi care să faciliteze achiziționarea. D.A.D. este o instituție fantomă.



Decor de Lucu Andreescu la Golem de H. Leivik, la Teatrul Evreiesc de Stat, în regia lui Ivan Helmer. (Stagiunea 1969-1970).

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Noi avem voie să ne aprovizionăm numai de la D.A.D., și acolo nu se găsește nimic.

Întâmplător, am avut în mână un album străin cu materiale de teatru. După ce m-am uitat prin el, n-am putut să-mi revin câteva ore: un album cu mostre și cu tot soiul de materiale — de pildă, o oglindă din material plastic, care costă cam cit o foaie de hârtie! Nu e nimic mai mult decât o foiță metalizată. Chiar plătită în valută, cu transport cu tot, dacă am fi putut să facem o comandă, tot ne revenea la a zecea parte din costul oglinzilor pe care le folosesc eu într-un spectacol. Iată o situație ciudată: ne lovim de norme financiare severe, sîntem invitați stăruitor să facem economii, și, concomitent, se face o nemaipomenită risipă de bani — pentru că, *în loc să folosim materiale adecvate scenei, folosim materiale adevărate*, care sînt și casabile, și grele, și scumpe, adică au toate dezavantajele!

DAN NEMȚEANU : Trebuie să ne gîndim și la compartimentele auxiliare, adică la tehnicienii de teatru. Este foarte grav că după atîția ani de zile nu s-a realizat nimic concret pentru pregătirea tehnicienilor. În momentul de față, *nu există nici un fel de formă organizată pentru pregătirea oamenilor în această meserie*. E nevoie de școli medii tehnice — de croitorie de teatru, de recuzită, de timpplărie, de tapițerie etc. În Polonia și în Cehoslovacia există asemenea școli. La noi aceste meserii nici nu există ca atare, nu sînt luate în considerație în nomenclatorul de profesii. Tehnicienii se recrutează prin sistemul „loz în plic” — oameni care nu-și găsesc în altă parte de lucru și nimeresc în teatru.

FLORICA MĂLUREANU : Sîntem obligați să executăm noi înșine o serie de dispozitive, deoarece nu există tehnicieni specializați. Mai ales dacă încercăm soluții noi, tehnicianul spune: „eu n-am mai făcut așa ceva, nu știu să fac, nu-mi iau răspunderea”. Îmi amintesc că la decorul de la *Iona* am muncit două săptămîni pe scenă, zi și noapte, cu un grup de studenți de la Arte plastice, am tăiat și am lipit noi singuri materialul, ca să obținem masa buretoasă așa cum voiam. Toți meseriașii au refuzat, au spus că nu e de competența lor.

SANDA MUȘATESCU : Sîntem într-o situație care riscă să devină acută: puținii tehnicieni de teatru într-adevăr utili și pricepuți pe care-i avem ies la pensie. Ei s-au format în zeci de ani, pasiunea lor pentru această meserie i-a selecționat, apoi au început să se cultive, să inventeze; un asemenea om este la noi la Giulești, printre alții, Wilhelmina Ionescu — nici nu știu ce-o să ne facem, acum cînd se pensionează, fără talentul ei de a născoci fel de fel de năzdrăvăni uimitoare pentru a înfrumuseța spectacolul! Acești oameni nu pot fi înlocuiți peste noapte, nu are cine, nu există ucenici, căci nu există posturi în schemă.

FLORICA MĂLUREANU : Și ce vom face cînd, prin forța împrejurărilor, acești „ultimi mohicani” nu vor mai lucra? Iată: cîte lucruri în ținuta spectacolului nu depind de recuziter?! Cunosc unul — și cred că și dumneavoastră îl cunoașteți, știți la cine mă



Harap Alb de Ion Creangă, în concepția scenică a lui Vladimir Popov (decor) și Diana Ioan (costume). Regia : Zoe Anghel-Stanca. Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. (Stagiunea 1970-1971).

refer — "as în meserie, un adevărat artist; totul în jurul lui se ordonează parcă de la sine, în cea mai perfectă organizare !

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS, DAN NEMȚEANU, DAN JITIANU, VLADIMIR POPOV (într-un glas) : Șoni, de la Tg. Mureș !

SANDA MUȘATESCU : Ar trebui să găsim urgent o soluție rațională și eficientă pentru calificarea cadrelor tehnice de care avem absolută nevoie. Există diverse variante posibile : organizarea unor cursuri de vară, pentru perioada când nu e stagiune, de pildă.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Sau organizarea unor grupe, ori clase de specialitate, pe lângă STACO (Școala tehnică de arhitectură și construcții).

FLORICA MĂLUREANU : O frână în activitatea noastră este și faptul că teatrele nu au proiectanți pentru concepția acelor decoruri care pun probleme speciale ; spre deosebire de scenograful care sînt prin formație arhitecți, noi, cei care provenim de la

„ULTIMII MOHICANI” IES LA PENSIE...

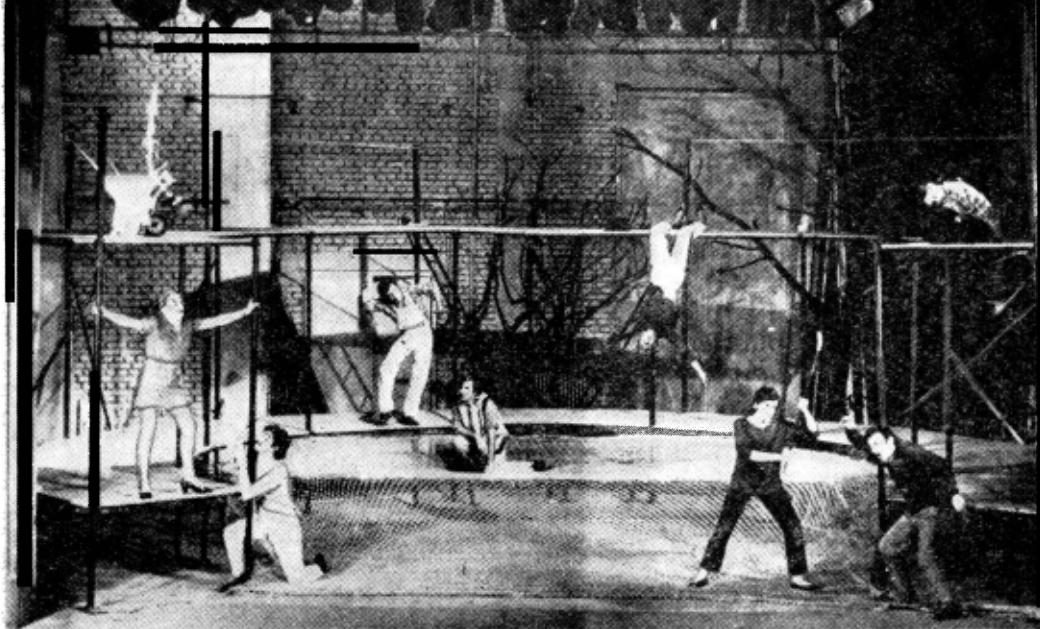
Institutul de Arte Plastice, nu avem și nici nu trebuie să avem pregătire de specialitate în proiectare. Eu n-am urmat o școală de desen tehnic și, la urma urmei, nici nu mă interesează. Eu concep un decor, și cred că trebuie să existe cineva în teatru care să-l proiecteze. Problemele de rezistență a materialelor, de proiectare, nu mă privesc !

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Nu e nici menirea proiectantului să execute o viziune oferită de altcineva, proiectarea e ea însăși creație !

FLORICA MĂLUREANU : Să vă dau un alt exemplu, mai clar : în spectacolul de la Ploiești, *Cafeneaua*, am avut nevoie de o plasă de circ. Neavînd la dispoziție un tehnician pe care să-l consult, în totala mea neștiință, am presupus că voi face un cerc de fier pe care voi întinde plasa. La o întindere simplă — cu mîna, nu cu macaralele — cercul de fier s-a îndoit. M-am dus la directorul materialului și am cerut să-mi dea un trapezist. Cu prilejul ăsta am aflat că rezistența materialului din care e făcută plasa e mai mare decît rezistența fierului. Dacă în teatru era un specialist care să fi știut toate astea, nu eram obligată să fac zeci de drumuri, să mă rog la toate birourile.

DAN JITIANU : Nu fiecare decor pune asemenea probleme speciale, dar ele apar, firesc, cu regularitate, cînd într-un teatru, cînd într-altul. *Un laborator central de proiectare*, sau grup de studiu, sau oricum vîrem să-i zicem, care să răspundă tuturor comenziilor mișcării teatrale, să inventeze potrivit necesităților teatrelor, ar fi mai util decît existența în teatre a unor specialiști ale căror cunoștințe să fie solicitate din cînd în cînd...

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Cred totuși că lipsa de pregătire tehnică în școala românească de scenografie este un neajuns serios, care nu trebuie să mai existe.



Cafeneaua de Goldoni la Teatrul de Stat din Ploiești. Scenografia : Florica Mălureanu. Regia : Paolo Magelli și Mario Rellini. (Stagiunea 1970—1971).

Nu întâmplător arhitecții (și nu pictorii) sînt cei care au preponderența în scenografie, chiar dacă unii dintre ei nu au o pregătire de genul celei căpătate la Institutul de Arte Plastice. Și în aceasta se exprimă tendința scenografiei moderne spre utilizarea multiplă a spațiilor.

FLORICA MĂLUREANU : Cred că școala de arte plastice îmbină elementele necesare : compoziția, desenul și culoarea !

ELENA PĂTRAȘCANU-VEAKIS : Compoziția, desenul și culoarea nu sînt elementele principale într-o clasă de scenografie ! Într-o școală de arte plastice, da ; nu însă într-o școală de scenografie ! Acum se dă o adevărată bătălie pentru precizarea profilului de studiu, bătălie care a și fost începută de Paul Bortnovschi : *problema învățămîntului scenografic se pune pe baze noi*. Sînt nenumărate aspecte — fiindcă scenografia e o disciplină deosebit de complexă, care pretinde deopotrivă pregătire teatrală și pregătire plastică : analiză de text, istoria artelor, pictură, desen, sculptură ; nu pot lipsi nici oarecari cunoștințe de tehnică. Iar, pe de altă parte, durata studiilor s-a redus — odată cu reducerea duratei studiilor în toate facultățile — la patru ani. Dacă nu izbutim o programă deosebit de densă, riscăm să producem absolutvii cu o pregătire și mai precară.

Catedrele de la scenografie tind, deci, să grupeze specialiști din toate aceste domenii ; de pildă, trebuie să fie printre ei și un arhitect (acesta este Dan Jitiannu), care să-i învețe pe studenți nu numai cum se desenează *artistic* un scaun, dar și cum se proiectează.

DAN JITIANU : E nevoie, încă din vremea studiilor, de un *minim exercițiu concret al profesiei*. Așa cum la Institutul de teatru clasele au scene, ar fi normal ca secția de scenografie să fie dotată cu un platou, unde studenții să poată exersa, verifica *valoarea teatrală a ideilor lor*. Distanța de la machetă la realizare e prea mare.

VLADIMIR POPOV : Modul de studiu pe machetă nu este, după părerea mea, singura și cea mai eficientă metodă pentru studiul scenografiei, deoarece niciodată efectele obținute sau dorite pe machetă nu vor fi aceleași cu cele dintr-o scenă reală. De aceea, subseriu la necesitatea realizării unui platou real pentru studiu, dotat și cu un laborator de lumină, în cadrul secției de scenografie.

FLORICA MĂLUREANU : Nimeni nu-l învață pe studentul-scenograf cum se face un costum de teatru. Se desenează vag siluete, schițe artistice, din care, evident, eroitorii nu pricep nimic ; despre cote, măsuri, modul de a obține un anumit efect — nu se discută. Ar trebui ca studenții să aibă la dispoziție un manechin și un eroitor, ca să învețe aceste „secrete” elementare de care se vor izbi, cum ies din școală.

În ce privește însă *execuția*, nu-mi schimb părerea : dacă desenez *artistic corect* un scaun, tehnicianul e dator să știe să mi-l facă. Pentru că, tot ocupîndu-ne de una și de alta, în loc să fim în timpul repetițiilor pe scenă, să participăm la elaborarea spectacolului ca întreg, ne pierdem timpul alergînd la eroitorie, la timplărie, la D.A.D., să vedem dacă este stofă roșie, dacă s-a găsit tablă galvanizată. Cu asta ne ocupăm :



*Decor de Helmut Stürmer la Îngrijitorul de Harold Pinter. (Teatrul Mic.)
Regia : Ivan Helmer. (Stagiunea 1968-1969). În scenă : Vasile Nițulescu
și Dan Nuțu.*

nici nu discut despre proiectare și proporționare — asta face parte, în fond, din compoziție și desen —, ci despre latura tehnică, mecanică, organizatorică a realizării decorului. Pentru asta e nevoie de un tehnician. Dacă umblăm tot timpul cu achizitorul și nu sintem în centrul activității de creație, pînă la urmă sintem confunđați cu acesta, nici nu ni se respectă schițele. Astfel, se ajunge la o *criză de autoritate a profesiei*; în ultimă instanță, pentru că acceptăm situația, cred că noi sintem cei vinovați că nu sintem respectați din punct de vedere profesional.

DAN NEMȚEANU : Ne lipsește un corp auxiliar care să facă trecerea între actul nostru de creație și produsul final. Dacă statul de salarii ar oglindi realitatea de fapt, ar trebui să fim încadrați concomitent pe patru-cinci funcții.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : *Orice scenograf trebuie să fie flancat de un asistent, așa cum sînt și regizorii.*

DAN NEMȚEANU : Înainte de a fi trimiși în teatrele din provincie, absolvenții de la scenografie ar trebui să facă un *stagiu de practică, în calitate de asistenți*, în cele mai bune teatre, ca să cunoască condițiile concrete, inexistente în școală, și totodată să se „rodeze” acolo unde într-adevăr au ce învăța, unde pot observa și ce trebuie să dea, și ce pot să pretindă. Dacă sînt puși de la început în cele mai rele condiții, există riscul să capituleze în fața mediocrității. În timpul anilor de facultate, din încăpăținare poate, am făcut 14 asistente; cred că mi-a ajutat mai mult decît școala ca atare.

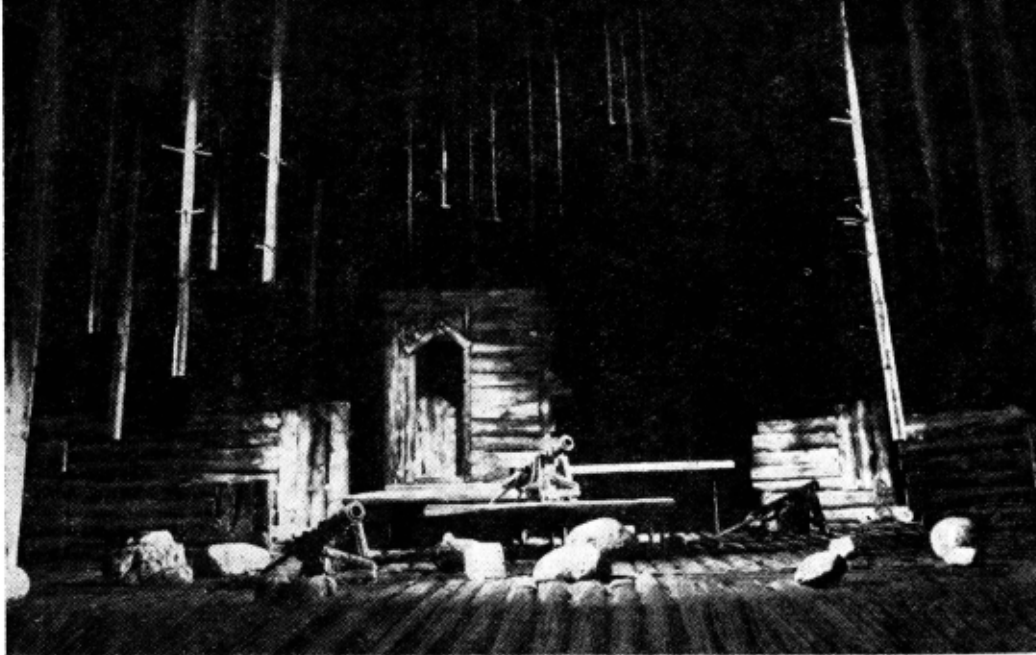
REDAȚIA : *Obișnuim să discutăm exclusiv despre realizările de vîrf, de multe ori într-adevăr excepționale. Totuși, avem prilejul să vedem, mai ales cu ocazia unor deplasări sau turnee din provincie, că există și o masă de producții de foarte proastă calitate. Cum s-ar putea explica acest contrast, diferența sensibilă a cotelor de valoare ?*

DAN NEMȚEANU : E foarte bine să discutăm despre condițiile în care lucrează scenograful în provincie. Eu am norocul să lucrez într-un teatru unde-mi fac numai

PE POST DE ACHIZITOR ?

norma; dar un scenograf în provincie e uneori obligat să facă opt premiere pe an. Vă întreb : cum poate să conceapă și să realizeze artistic un om care face opt spectacole într-o stagiune ?

FLORICA MĂLUREANU : Intervine și diferența de pregătire a oamenilor din ateliere. Sînt cîteva teatre care au lucrători foarte bine pregătiți, dar altele au o situație jalnică; de pildă, teatrul din Bacău, care are doar un croitor și o croitoreasă. Cum poți să realizezi un spectacol cu douăzeci de costume, cu un singur croitor ?



Cadru scenografic de I. Popescu-Udriște, pentru Săptămîna patimilor de Paul Anghel, în regia lui George Teodorescu, pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”. (Stagiunea 1970—1971).

REDAȚIA : *Dincolo de scăzuta dotare scenică, se pune totuși problema profesionalismului unor scenografi din provincie.*

DAN NEMȚEANU : În provincie există uneori o anumită izolare artistică. Sint oameni care trăiesc rupți de mișcarea teatrală din București, lucrează într-o echipă — să spunem lucrurilor pe nume — compusă uneori din destul de mulți oameni mediocri. Cu multă tristețe trebuie să recunoaștem această realitate. În același timp, scenografi-absolvenți din ultimele două promoții au fost repartizați la case de cultură, unde n-au ce să facă.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Pentru că, pe de altă parte, *utilizarea judicioasă a cadrelor formate e de asemenea o problemă spinoasă.* Anual absolvă institutul cam șase scenografi ; dar teatrele n-au în același ritm nevoie de ei, și-atunci se ivesc situații absurde. Radu Boruzescu, șef de promoție, premiat la concursul de creație de anul trecut, talent strălucit, a fost repartizat la Casa de cultură din Baia Mare.

DAN NEMȚEANU : În vreme ce unele posturi din teatre sînt ocupate de oameni necalificați, funcționînd cu derogare ! Un fel de conjurație 7 imobilității și mediocrității acționează uneori pentru a nu primi pe absolvenții aflați în cel mai bun moment „de lansare”, cu întreaga energie mobilizată, pentru că ei ar putea primejdui acest statu quo, impunînd altă ștachetă de gîndire teatrală...

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : De aceea, se preferă colaborarea ocazională și fără consecințe a unui scenograf cu prestigiu, păstrîndu-se postul neocupat. Iar tinerii pierd acest moment, și-și consumă forțele degeaba ; la urma urmei, dacă nu-și găsesc loc în teatre, ce le îngăduie pregătirea lor să facă ? Să fie profesori de desen ? S-ar putea să nu fie deloc dotați pedagogic. Sau să fie folosiți în artele decorative, amenajare de expoziții, proiectare de mobilier, environment ? Se discută la nesfîrșit pe aceste teme, dar nu s-a ajuns încă la vreo soluție.

REDAȚIA : *Sînt și scenografi afirmați care pleacă să lucreze în provincie și nu-și dau acolo prea multă osteneală...*

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : De multe ori, scenograful valoros, invitat tocmă pentru „cota” sa profesională înaltă, nu are autoritate asupra regizorului mediu pe care-l găsește acolo. Se manifestă în provincie și un epigonism după anumite „avangardisme” din București, preluîndu-se, după ureche, idei care nu se prea potrivesc.

FLORICA MĂLUREANU : Uneori, însăși echipa spectacolului nu dă importanță acestui compartiment, mai ales costumelor. Mă se pare uimitor, totuși e așa : există actori pe care costumul ce-l vor purta în spectacol nu-i interesează deloc, trebuie să-i implorăm să vină la probe ! „Să fiu eu bun în rol — zic ei — și-atunci nu contează cum sînt îmbrăcat !” Dar costumul este *primul indiciu al concepției asupra personajului, semnul !*

Pe de altă parte, eu nu lucrez numai la Teatrul Național din București, care, să zicem, are posibilități mai mari, ci și la teatre din provincie. La Teatrul din Ploiești, de pildă, mi s-au pus la dispoziție 2 000 de lei pentru realizarea unui spectacol — decor și costume.

REDACTIA : Precum se vede, problemele teoretice legate de scenografie riscă să devină, pină la urmă, probleme de bani mărunți...

DAN NEMȚEANU : Să gîndești un spectacol este desigur o chestiune abstractă, dar trebuie să încadrezi „viziunea” într-o cifră fixă, și iată că *problema creației devine o problemă nespus de concretă*. Asta este realitatea, toți trebuie să procedăm așa, dar, dacă ne gîndim puțin, observăm că fenomenul nu este deloc firesc. Ar trebui să beneficiem de o anumită elasticitate a sumelor.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Aceste obstacole de natură financiară se reflectă și în expoziția de scenografie: noi n-avem schițe și fotografii care să ne reprezinte creația. Florica Mălureanu mi-a mărturisit că, la categoria a II-a sau a III-a, unde sînt încadrați tinerii (și ar trebui să punem și problema categoriilor tarifare, care este altă aberație!), deci, la categoria a III-a, plata pentru o schiță de costum se reduce la 5 lei. Avînd în vedere că hirtia, culorile, pensulele, costă împreună cam tot 5 lei, vom ajunge la situația ca tinerii să nu mai facă schițe, pentru a nu plăti din buzunar. Atunci, să nu ne mirăm că la expozițiile acestea trienale vor apărea tot mai puține schițe, și mai ales schițe de costum, care sînt cel mai prost plătite.

FLORICA MALUREANU : Vă dau un exemplu care m-a torturat patru luni de zile, deși este incredibil. Am început să lucrez un spectacol la Teatrul din Ploiești. Desigur, am fost rugați să facem economii, și atunci am avut ideea să preluăm niște frunze făcute pentru alt spectacol, care se mutase la Teatrul „Bulandra”. Frunzele erau de culoare verde, dar în spectacolul meu îmi trebuiau în mod categoric frunze albe :

FRUNZELE, DE OBICEI, SÎNT VERZI...

am anunțat producția că trebuie să le vopsim, deoarece era în mod evident mult mai ieftin decît ar fi fost materialul, mîna de lucru, plus timpul, pentru confecționarea altor frunze. După discuții îndelungate, s-a anunțat că frunzele au fost vopsite. Peste două luni, controlul de stat mă anunță că trebuie să plătesc pentru asta nîțiu cîte mii de lei. Funcționarul respectiv m-a întrebant : „tovarășă dragă, pentru ce ți-au trebuit frunze albe? Frunzele de obicei sînt verzi, iar toamna, galbene”. Omul n-avea nici o vină, el văzuse prin parcuri că frunzele sînt verzi. Dar problema abia de aici începe. Cînd am reluat repetițiile pentru premieră, am văzut că frunzele fuseseră doar atînsse cu puțină vopsea albă, dar de fapt erau tot verzi. Situația era dintre cele mai stranii : nu puteam să demonstrez nici că frunzele sînt tot verzi (în acte figura eă fuseseră vopsite, tocmai aceasta mi se imputa), nici că sînt albe (pentru că se vedea că sînt verzi). Nu-mi rămînea decît să fac un proces, să aduc martori, care să demonstreze culoarea frunzelor. În asemenea situații, nu are cine ne apăra și pe noi !

REDACTIA : Scenografia nu e totuși ruda săracă a teatrului românesc !

SANDA MUȘATESCU : E ruda modestă.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Este lipsită de publicitate, și este lipsită în special de o valorificare, de o fixare. Lucrurile se fac, trec, se uită, vin altele. Nu există documentare retrospectivă. Dacă un vizitator străin ar fi curios să vadă realizările scenografiei românești, noi n-am putea să-i prezentăm un album care să corespundă cu realitatea. Vreau să dau un exemplu, care pare aproape de necrezut : cu ocazia decesului, lui Alexandru Brătășanu, secretariatul literar m-a rugat să găsesc, în arhivele Teatrului Național, trei fotografii care să comemoreze activitatea sa de peste 20 de ani pe această scenă. N-o să mă credeți, dar nu există nici măcar o singură fotografie ! Nu există absolut nimic. Sînt, e drept, cîteva fotografii din spectacolele la care Brătășanu a făcut decorul, dar care nu reprezintă decît actorii.

SANDA MUȘATESCU : La Praga, la Institutul de teatru se găsesc diapozitive cu scenografia tuturor spectacolelor din ultimii cinci ani ; iar pentru spectacolele mai vechi, ele se află la Muzeul Național, la secția de teatru.

DAN NEMȚEANU : Ceea ce revendicăm noi este menționarea activității noastre, care constituie un punct de onoare în activitatea teatrului românesc.

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS : Idealul ar fi o publicație de specialitate.

DAN NEMȚEANU : Sau măcar o cronică scenografică competentă, la obiect, permanentă.

REDACTIA : Discuția aceasta, bineînțeles, nu epuizează nici pe departe problemele scenografiei. Dar tribuna de dezbatere propusă aici își va găsi locul convenit în paginile revistei noastre ; începem chiar din numărul viitor, cu o relatare a lucrărilor colocviului pe teme de teoria și practica scenografiei și tehnicii de teatru, desfășurat în perioada 3-9 aprilie, cînd aceste pagini se află sub tipar. În continuare, așteptăm, din partea creatorilor înșiși, acele contribuții de care baza teoretică a profesiei are atîta nevoie.