

De la decorul de teatru la decorul de film

Este îmbucurător faptul că se atribuie în sfârșit scenografiei importanța cuvenită. Până ieri abia amintite de critica dramatică, problemele de scenografie stîrnesc astăzi discuții vii. Rînd pe rînd, pozițiile se precizează; creatorii sînt provocați să adopte atitudini, să-și expună punctele lor de vedere; se comentează, se argumentează pro și contra. Este evident că interesul necesar pentru a lămuri aceste poziții a fost trezit atît la artiști, cit și în public.

O analiză atentă a evoluției decorului, urmărită pînă în clipa în care apare filmul, ne permite o diferențiere între principiul de concepție (și implicit, cel de construcție) care stă la baza unui decor de teatru sau a unui de film. Decorul ca și costumul contribuie la caracterizarea și conturarea personajelor. Decoratorul trebuie să sugereze spectatorului, imediat după ridicarea cortinei, în ce epocă se desfășoară acțiunea. Prin mobilier, obiecte și volume întrebuițate, spectatorul poate intui stilul în care a fost conceput spectacolul, iar prin costumația personajelor deduce cu destulă ușurință apartenența lor socială. Fiecare decor trebuie să-și aibă funcția sa în cadrul spectacolului dramatic, contribuind astfel la emoția artistică de ansamblu.

Există cazuri, din păcate destul de frecvente, cînd decorul domină în spectacol, în dauna celorlalte elemente componente. Realizarea scenografului, oricît de monumentală și de lăudabilă ar fi „în sine”, constituie totuși o exagerare artistică. Greșeala, în acest caz, constă într-o involuntară turtire, anihilare a textului, regiei și actorului, de către scenograf. Decorul nu are voie să se impună singur: el are menirea de auxiliar artistic în crearea atmosferei imaginate de autor și trăite de actor; nu trebuie să copleșească, ci — sugerînd — să ajute la crearea și rafinarea acelor senzații ce sînt necesare empatiei scenice. Primul care „simte” decorul, care „între” în decor, este actorul. Un decor just, expresiv, îi stimulează creația, dirijîndu-i discret și de departe mișcarea, gesturile, patosul său. Din contra, un decor greșit, amorf, inexpressiv îi stînjenește libertatea de mișcare și simțire, falsificîndu-i forța și reducîndu-i puterea de convingere.

S-au încercat în decursul veacurilor multe formule în arta decorativă. Istoria teatrului ne servește, în această privință, o copioasă pendulare arhitectonică și picturală. Liviu Ciulei, în articolul său publicat în numărul 2 al revistei de față, a urmărit și a descris deosebit de interesant, perindarea diverselor curente, cum au fost: naturalismul, simbolismul, decorul stilizat, cubismul, expresionismul, constructivismul. Aceste formule au dus în mod forțat la unele deformări, apariția lor

fiind totuși justificată, deoarece fiecare din ele s-a născut dintr-o firească reacțiune față de ceea ce era antiteatral, nepoetic la înaintași. Actualitatea noastră artistică impune un decor realist, deoarece un asemenea decor sugerează, în mod spontan și fără artificii, atmosfera justă a unei acțiuni. Condițiile pentru apariția realismului au fost create de mult, fiind îndelung pregătite și determinate de transformările survenite nu numai în societate, dar și în concepția intimă a regizorilor, în evoluția mentalității pictorilor scenografi, în nuanțarea jocului actorilor. Realismul trece ca un filon prin toate fazele — de la *commedia dell'arte*, teatrul clasic francez, teatrul romantic —, marcând o sensibilă trecere de la tonul patetic la jocul interiorizat, de la forma simbolică la conținutul tipic, așa cum arată în articolul său Liviu Ciulei: „Teatralizare nu de dragul teatralizării, nu pentru a stîrni artificial interesul sau pentru a face neapărat altfel decît în realitatea imediată, ci pentru o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenei.”

Teatrul clasic, și mai cu seamă teatrul lui Shakespeare, pune probleme deosebit de grele din punct de vedere tehnic și apela la o scenă cu instalație și aparatură complicate. Totodată, acest teatru, neavînd la dispoziție totdeauna o astfel de scenă, sugera decoratorului soluții ingenioase. S-a renunțat, cu timpul, la construcția arhitectonică în piesele cu o mare succesiune de tablouri. S-a introdus astfel circularul în perdele, reușindu-se în felul acesta ingenios să se treacă, fără mari dificultăți, de la decorul ce înfățișează un palat, la unul care reprezintă un han, de la o pădure, la un cîmp de luptă, întrebuițînd doar cîteva elemente de decor. Dar acestea trebuiau să fie bine alese și magistral susținute de un factor nou, de cea mai prețioasă importanță: efectul de lumină. Bine studiată și cu rafinament întrebuițată, lumina poate să sugereze orice loc de acțiune. Maestrul de lumină, artist în meseria sa, dirijat de regizor și de decorator, a devenit unul din cei mai prețioși colaboratori în astfel de înscenări. Efectele pot fi uneori uimitoare. Un ton de lumină, o fișie, cîteva raze sau pete creează iluzii, stimulează fantezia, animă asociația de idei, angajînd activ spectatorul în contemplarea și pătrunderea ideilor autorului, ajutîndu-l să-și însușească, ușor și repede, intențiile sugestive ale regizorului. În acest sens, ca un exemplu strălucit, poate fi citată montarea spectacolului *Visul unei nopți de vară* a pictorului decorator Mircea Marosin, care a făcut ceea ce s-ar putea numi „școală” în țara noastră, arătînd vastele posibilități pe care le oferă o montare de acest gen. Continuînd cu *Nunta lui Figaro*, o realizare cu totul aparte, pînă la spectacolele montate azi, valoarea lucrărilor sale nu s-a dezmințit aproape niciodată.

Curentele din străinătate au influențat mult teatrul românesc. Prin regizori romîni care avuseseră ocazia de a viziona spectacole în străinătate, și care încercau să aplice și la noi formulele văzute, prin turnee întreprinse de teatre de peste graniță, prin cite un pictor decorator invitat de la Viena, Berlin sau Paris pentru spectacolele cu montări mai dificile, s-au creat o serie de ocazii pentru teatrul românesc de a cunoaște direct formulele mai sus-amintite.

Contra acestor montări, devenite la un moment dat „spectaculoase de dragul spectaculosului”, s-a ridicat printre alții și marele om de teatru Victor Ion Popa. Acest înzestrat scriitor, regizor și pictor scenograf avea o înaltă și foarte avansată concepție despre esența și menirea teatrului. El era preocupat să educe publicul în sensul de a-l îndepărta de acel soi de falsă admirație pentru așa-zisele „mari montări”, supraincărcate veșnic cu aceleași elemente (coloane de marmură cu capitele aurite, perdele de catifea, damasc sau atlas, bogat drapate, lustre mari și aplici de cristal, covoare persane, mobilă aurită cu tapiserie de gobelin, mobilă sculptată etc.). Fie că era vorba de un apartament într-o piesă modernă sau de un conac boieresc, fie o ambasadă sau un hotel de lux, aici sau în altă țară, elementele

difereau doar cu mici nuanțe. Regizorul și pictorul își potriveau ochiul după pretențiile unui public încântat de spectaculos. Cu cât erau mai multe coloane, draperii, lustre de cristal, flori, covoare, cu atât mai satisfăcută era foamea lui de lux și măreț. Toalete somptuoase completau adecvat aceste decoruri, prin materiale bogate, dantele, mătăsuri perlate, catifele brodate, metraje de trene și evantaiuri sidefate, paietate sau din pene de struț. Chiar și în piesele clasice se punea accentul pe aceste decoruri de mare montare. Decoratorii realizau adevărate performanțe de spectaculozitate, judecate de critică drept realizări artistice excepționale. Decoratorul întrebuițua enorme arcuiri gotice, romanice sau din Renaștere, coloane cu diametre impresionante, răsucite sau sculptate, pardoseli cu dale, aplici cu făclii aprinse, blănuri întinse pe jos, perdele grele pictate multicolor cu motive din epoca respectivă, precum și acele cunoscute fundale ilustrate în stilul cărților poștale, în culori vii, având rolul să aprofundeze artificial perspectiva decorului.

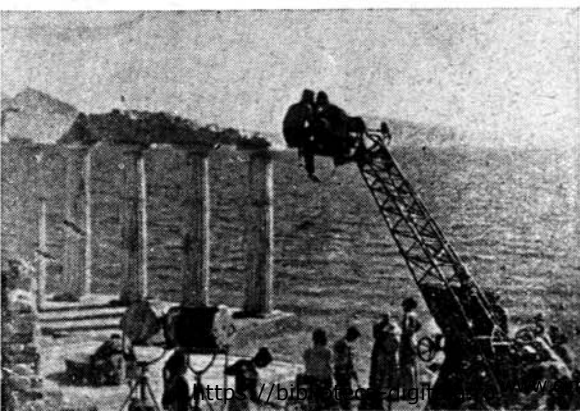
După 23 August s-a făcut în domeniul scenografiei un salt calitativ uimitor. Faza actuală de dezvoltare este mărturia vie a străduinței scenografiei noastre de a-și găsi un mod de executare cât mai artistic în cadrul metodei realist-socialiste.

Scenografiile noastre, deși derutați la început, au ținut totuși seama de această evoluție în concepția despre decor. După multe căutări, au reușit până la urmă să găsească și să se regăsească în spectacole concepute în spiritul unui realism de o reală vibrație artistică.

Dacă decoratorul de teatru și-a cîștigat oarecum echilibrul și semnificația sa artistică, nu aceeași este situația decoratorului de film. În producția noastră de filme — un sector nou de artă —, scenograful este de-abia în formare. El provine sau din teatru, sau direct de la Institut. Decoratorul de teatru aduce cu el aceeași deformație teatrală ca și actorul de teatru și se izbește la început de aceleași greutăți. Decoratorii sînt seduși de noile posibilități ce li se oferă în cinematografie, de mirajul filmelor de mare montare, întîlnite mai ales în producția de filme a străinătății. Ei trebuie să-și formeze o nouă experiență pentru a putea cîștiga o siguranță oarecare în utilizarea mijloacelor artistice și tehnice atât de specifice în film.

Cinematograful, ca artă de mare sinteză, dispune pentru ilustrarea anumitor momente, de un limbaj asociativ al imaginilor ce se succed. Spre deosebire de decorurile de teatru, unde se prezintă ochiului odată cu ridicarea cortinei întregul decor existent, în film, de cele mai multe ori, decorul apare fragmentar, în secvențe comandate de fluiditatea acțiunii. Mai mult decît atât. Există, între decorul de teatru și cel de film — atât ca semnificație psihologică de cunoaștere și întuire, cît și ca metodă de lucru și prezentare — o diferență ca între analiză (în film) și sinteză (în teatru), ca între demonstrație și sugestie, ca între imagine și mate-

Stînga : Pregătiri pentru turnarea unei scene din filmul „Othello” ; dreapta : Scenă din filmul „Hamlet”





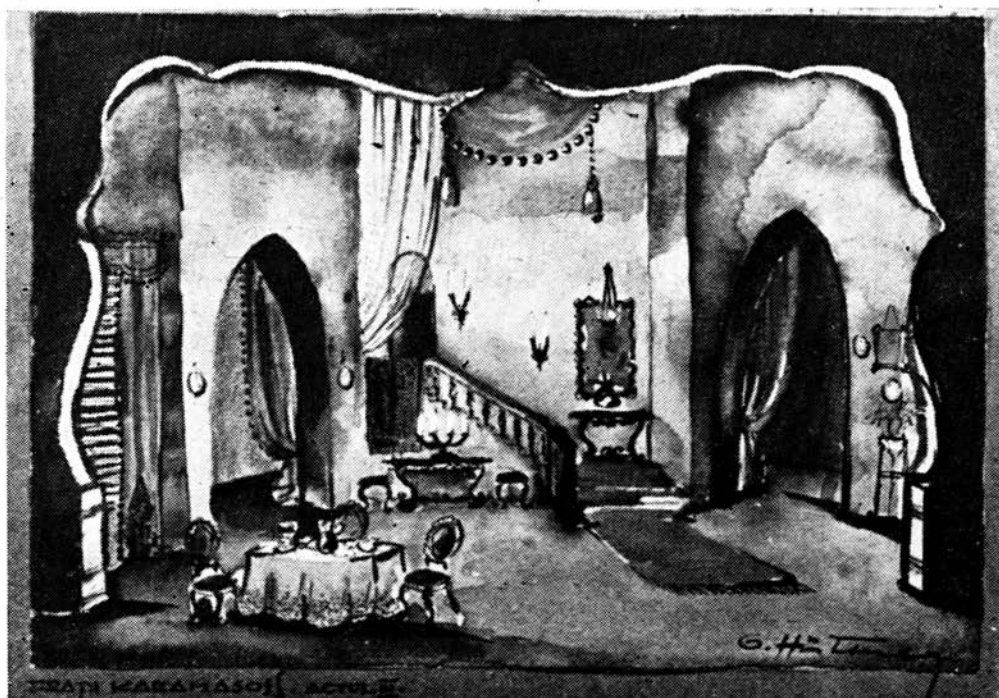
Schiță de decor la filmul „Afacerea Protar“

rialitate. În film, publicul este oarecum servit pe tavă: e dus acolo unde trebuie, i se arată tot ce e necesar, în mod amănunțit. În teatru, decorul e dat odată pentru întregul act. În film, actul se desface în zeci și chiar în sute de secvențe, astfel că publicul cunoaște mult mai „multe“ amănunte decît în teatru, unde nici cu ajutorul binoclului nu pot fi relevate toate detaliile scenei. Un exemplu sugestiv în această direcție: în *Ultima oră*, camera profesorului Andronic constituie decorul unui act. În *Afacerea Protar*, această cameră se transformă într-un apartament complet, din care publicul cunoaște aproape toate încăperile, întregul mobilier, detaliile decorative. La fel, biroul lui Bucșan: pe scenă, orașul e sugerat doar printr-o reclamă de neon ce se vede prin geam. În film însă, aparatul se plimbă pe deasupra unui oraș în miniatură.

Dar, dincolo de această deosebire de fond, între cele două decoruri, există și una care vizează direct funcția actorului în decor. În teatru, actorul e obligat să sugereze, să sublinieze, să indice (prin mișcări, gest, aluzii) existența anumitor obiecte. El suplinește astfel mobilitatea panoramică a aparatului de filmat. În film (poate pentru acest motiv, jocul actorului de cinematograf e mai direct, mai liniar, necesită mai puține cuvinte), aparatul se substituie actorului, dirijînd ochiul spectatorului în mod independent, în toate, în absolut toate direcțiile: ochiul spectatorului poate privi decorul frontal, lateral, se poate apropia sau depărta, aproape nimic nu e imposibil. Mai mult chiar: sînt cazuri în care decorul se constituie el însuși ca element dramatic, independent. El joacă, trăiește drama, duce acțiunea chiar și atunci cînd eroii au ieșit din cadru. În aceste situații, decorul are un rol direct în acțiune. El poate participa la caracterizarea — psihologică, socială, morală — a personajelor, cărora într-un fel sau altul le-a imprimat personalitatea sa. De aceea, deși în fond spectacolul de film este mult mai iluzoric decît un spectacol de teatru, în ceea ce privește pregătirea lui, situația e complet schimbată. În teatru, pictorul poate da pereților indicația de tratare prin culoare

și lumină; în film, pereții sînt zidiți, tencuiți, nepermițindu-se acoperirea materialității prin jocuri de lumină sau de culoare. Aceeași observație se referă și la recuzita de teatru, care suportă, pînă la un punct, trucaje sau tratări picturale iluzorii. În cinematograful, lentila fotografică pretinde obiecte reale, concrete. (Un exemplu interesant în această direcție: întreaga bibliotecă a profesorului Andronic poate fi sugerată prin cartoane pictate; în film, pentru aceeași bibliotecă a fost necesară o lungă colecționare de cărți de specialitate, deoarece textul scenariului pretindea o insistență specială asupra mărimii, calității și specialității volumelor destinate să definească profilul intelectual al eroului.) Poate, din cauza acestei materialități ce caracterizează munca scenografului de film, căutările de formule, sintezele sau stilizările de extremă sînt mult mai restrinse. Libertatea compozițională e mai mare în teatru; în film, în schimb, prin compensație, se poate merge la intensitate, la jocul îndrăzneț al asocierii senzațiilor, la caracteristic, grav, monumental și filigran. Pentru aceste motive, pictorul scenograf, indiferent că lucrează în teatru sau în film, i se cere o cunoaștere adîncă a vieții, o cultură serioasă, o pătrundere profundă a ideii esențiale a scenariului, un ascuțit spirit de observație, multă pasiune pentru amănunt și o minuțioasă documentare atît în ceea ce privește scenariul pe care îl interpretează, cit și în domeniul complex al artelor plastice cu care e nevoit să lucreze. Sarcina sa cea mai grea constă în justa plasare socială a personajelor, prin alegerea elementelor de decor celor mai ilustrative și celor mai tipice. Amintesc subtilitatea și talentul decoratorului din filmele italienești în numele legii și Umberto D. Scara, culoarul îngust și lung, camera bătrînului pensionar, bucătăria și salonul patroanei pot servi de exemplu. Îmi permit să citez drept un pas cîștigat în experiența noastră, fierăria regimentului în filmul *Mitrea Cocor*, decorat de Liviu Ciulei, și o realizare a mea personală,

Schiță de decor de O. Hüttner la „Frații Karamazov”



camera profesorului Andronic din filmul *Afacerea Protar* (decor privit din două unghiuri de filmare).

Repertoriul teatrului influențează adeseori pe regizorii de film. La apariția filmului sonor, multe piese din repertoriul teatrului clasic au fost ecranizate: *Cezar și Cleopatra*, *Pygmalion*, *Götz von Berlichingen*, *Faust* și, îndeosebi, operele lui Shakespeare. Rezultatul diferă: unele sînt slabe, îndoielnice, altele bune și chiar excepționale. Decorurile din epocă realizate sovietic *Othello*, din *Hamlet*, *Cum vă place*, *Neguțătorul din Veneția*, *Macbeth*, *Visul unei nopți de vară* oferă mari posibilități de desfășurare și demonstrare a talentului decoratorului și al pictorului de costum. Spațiile pe platou iau uneori proporții impresionante. Multilateralitatea unghiurilor de filmare scoate la iveală toate efectele ascunse ale decorului. Stilul său influențează desigur și el potența dramatică a filmului. În operele clasice, decoratorul poate împinge decorul prin stilizare sau expresivizare până dincolo de limitele realului. El poate exagera, monumentaliza (așa cum este cazul, de altfel, și în decorurile din sus-amintitul *Othello*). Există și posibilitatea spiritualizării, a creării intenționate a unei austerități pline de semnificații, așa cum am văzut în celebrul *Hamlet* al lui Laurence Olivier. Dar nici monumentalizarea și nici stilizarea, ca mod al interpretării, nu contrazic funcția fundamental dramatică a decorului, ci sînt valabile doar în măsura în care o accentuează și o subliniază. Dacă ele sînt în perfectă concordanță cu stilul regizoral și cu cel interpretativ, toate aceste elemente ajung să creeze o unitate artistică puternică și convingătoare.

În teatru, o colaborare de bază în munca de pregătire a unui spectacol este aceea între regizor și decorator. La decoratorul de film, intervine în plus și necesitatea perfecte colaborări și înțelegeri cu operatorul și inginerul de sunet. Concordanța dintre intențiile regizorului, munca operatorului și viziunea decoratorului este de o mare însemnătate pentru arta de sinteză a unui film. La această operă colectivă, pictorul scenograf trebuie să participe cu înțelepciune, entuziasm și dăruire. Ca în toate artele, bunul simț, măsura și echilibrul constituie condițiile cele mai valoroase ale succesului.

Numai frămîntarea, lupta cu sine însuși, cu tendințele greșite, cu devierile, cu vanitatea searbădă — numai căutarea permanentă a frumosului și a adevărului prin frumos — pot duce pe decoratorul de teatru și de film la reușită.