



## DIALOG DE ATELIER

### ADRIANA LEONESCU

despre

- Paradoxul meseriei noastre
- A gândi un text și nu a-l picta
- Mitul popular în reprezentarea scenică

Convorbire realizată  
de Mira Iosif

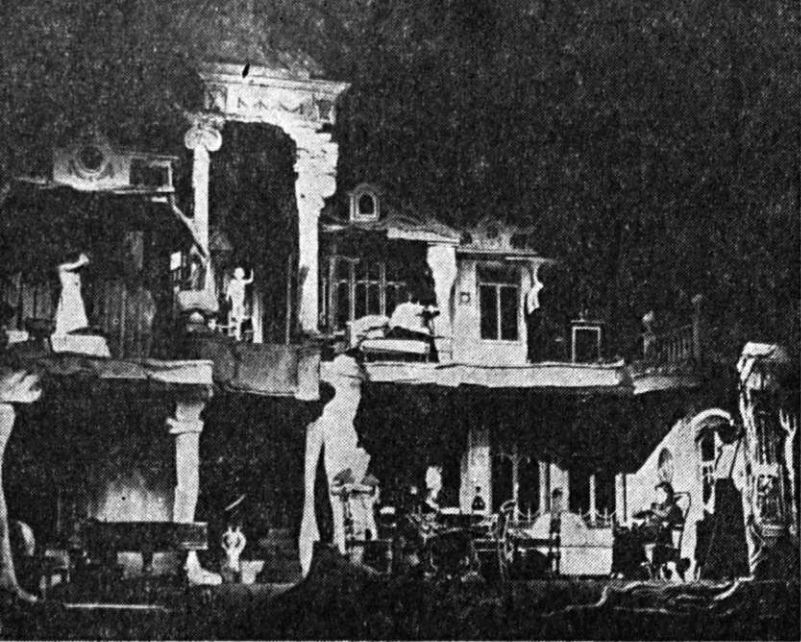
— În urmă cu câțiva ani, mai exact în 1971, s-a inițiat în aceste pagini o amplă dezbatere despre scenografie și momentul scenografic românesc. Aș propune să începem dialogul nostru cu o sumară trecere în revistă a scenografiei noastre, azi.

— Cum știm cu toții, în urmă cu mulți ani, scenografia se situase, la un moment dat, în avangarda teatrului românesc, era un sector avansat al gândirii noastre teatrale, care modela și impunea o anume calitate a expresiei. Azi, n-aș mai îndrăzni să afirm acest lucru, dar nu din pricina unui regres al scenografiei, ci datorită unei evidente dezvoltări și maturizări a gândirii regizorale și în general a artei spectacolului. Cred că ceea ce iese îndeosebi în evidență astăzi este valoarea sau nonvaloarea unui spectacol, în ansamblul lui, și mai puțin reușita uneia sau alteia din componentele sale. (Cu excepția, poate, a unor „mode” care fără îndoială că ies în evidență, tot așa după cum ies mai degrabă din circuitul valorilor.) În scenografie, mai ales, ceea ce bate la ochi se uită

mai ușor; și, dimpotrivă, ceea ce se vede mai greu, iar uneori nu se vede chiar deloc, dar îl face pe spectator să înțeleagă, este mai durabil. Avem însă realizări care se situează pe culmile scenografiei românești, ele contribuind la îmbogățirea tradiției acestei arte, care prin noi căutări își împropățează expresia, rămânând unul din punctele de sprijin în structura spectacolului de teatru.

— V-ați referit la modă; obstinția de a juca pe „scena goală” este și ea o modă?

— „Scena goală” poate fi un excelent cadru de joc, atunci când susține și impune ideile spectacolului. Este vorba, de fapt, de crearea unei ambiante dificile, lipsa accesoriilor obișnuite trebuind, firește, compensată prin idei, fiindcă altfel riscăm ca scena să rămână cu adevărat goală. Dar cea mai „permanentă” dintre mode, care, e drept, îmbracă diverse haine, în diverse perioade, fie că e vorba de scena goală, fie, dimpotrivă, de un constructivism masiv, ce aglomerează pe scenă tone de materiale prin așa numitele „suprastructuri”, este exacerbaria scenogra-



„Casa“ din „Enigma Otiliei“ — un univers al degradării și al parazitismului (Teatrul Național).

„Casa“ din „Tango“ — un decor în aparență realist, dar cu trimiteri metaforice (Teatrul Mic).



fiei în spectacol. Un decor prea vizibil (fie el chiar și prea „frumos“) își anulează funcția. Calitatea cea mai de preț a scenografiei este „neafișarea“, integrarea elementelor plastice în ansamblul funcțiilor de reprezentare proprii teatrului. Este poate un paradox al meseriei noastre, dar, cu cât o ambianță e mai puțin vizibilă, eu atât este mai expresivă, cu atât se face mai mult simțită, devenind, din cadru plastic, atmosferă, spațiu în-cărcat cu viață, cu tensiune psihologică, sau expresie poetică. Este păcat că, uneori, realizări scenografice având aceste calități de prim ordin riscă totuși să fie prea „văzute“,

să sară în ochi, din cauza lipsei de calitate a celorlalte componente ale spectacolului: regie, text, actori și, în ultimă instanță, din cauza lipsei de unitate a spectacolului. De aceea, încă din timpul studenției am rămas la ideea care, cu vremea, a devenit un crez profesional: că scenografia este un mod de a gândi un text dramatic, și nu de a-l desena sau picta; un mod de a gândi în dimensiuni multiple — între care, în afara celor binecunoscute ca fiind de domeniul plasticii, este implicată mai ales dimensiunea poetică, a sensibilității, a capacității de incorporare a ideii în metaforă și simbol vi-

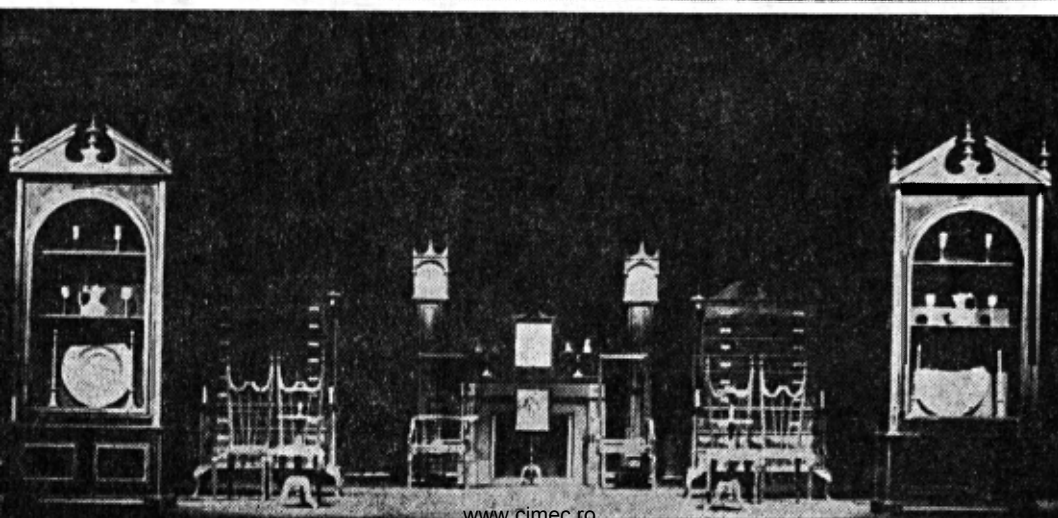
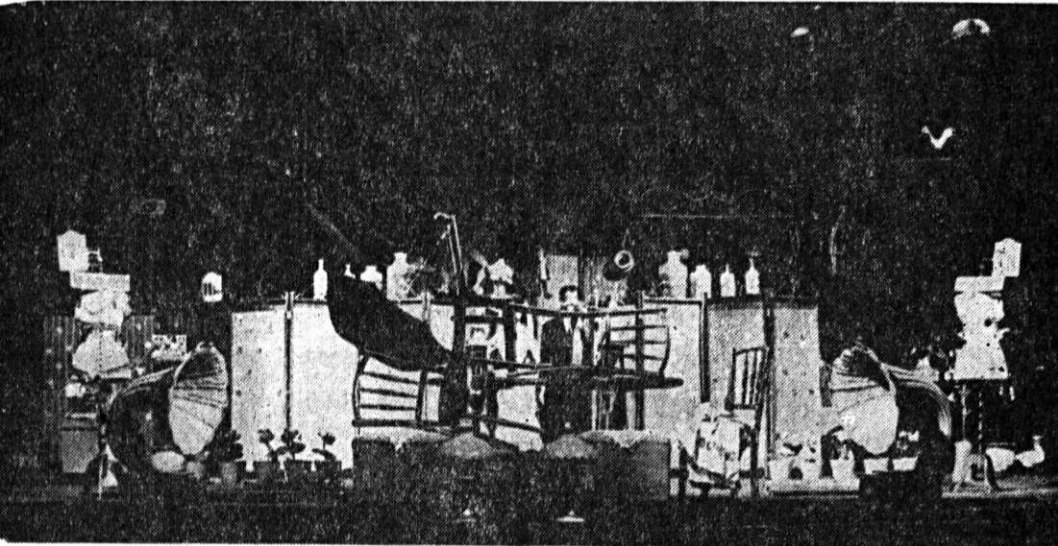
## FIȘĂ PROVIZORIE

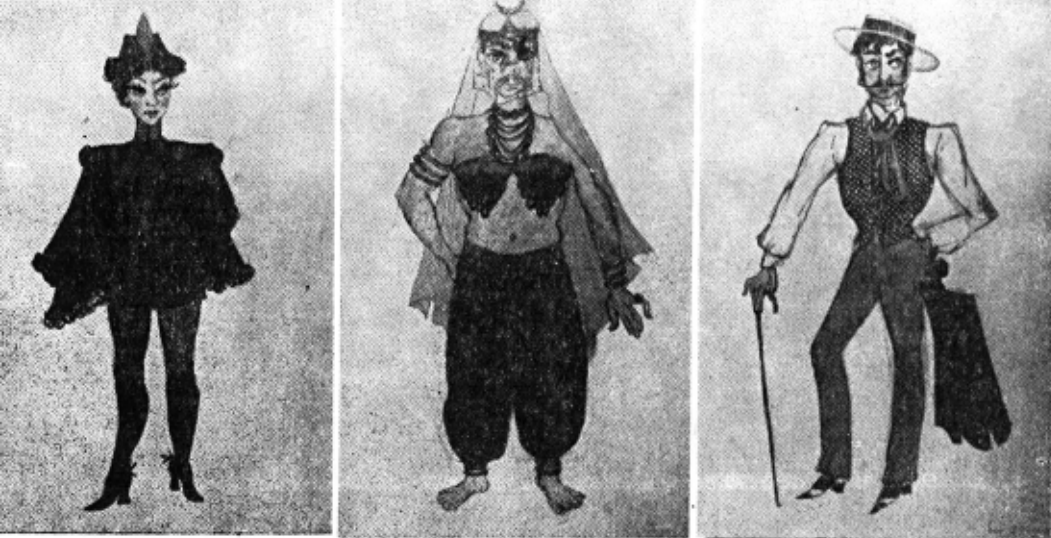
Născută la București. Absolvă în 1955 Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu“.

Angajată la teatrul din fosta stradă „Sărindar“, azi C-tin Mille, teatru numit, pe rând, „Studioul actorului de film — Nottara“, „Teatrul pentru copii și tineret“, „Mic“. Scenografie de debut: Mireasa desculță de Săto Andras la Teatrul din Constanța. Are în palmares aproape 100 de decoruri (96), dintre care am seriat, într-o sumară statistică: 52 de spectacole cu piese originale, 35 din dramaturgia universală contemporană, 8 clasice. Deține numeroase premii și mențiuni pentru scenografie, câștigate cu prilejul concursurilor, festivalurilor și decadelor, organizate între anii 1954—1974. Amintim premiile I cu De n-ar fi iubirile și Oricât ar părea de ciudat, de Dorel Dorian (Teatrul Mic), la concursurile de dramaturgie originală din anul 1962 și respectiv 1964; Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu (Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț), la concursul din 1965. A efectuat cîteva călătorii de studii (burse) în R.D.G., R. P. Polonia, Statele Unite. A colaborat, în calitate de pictor-scenograf, cu teatrele din Piatra Neamț, Birlad, Baia Mare, Bacău, Brăila, Constanța, Tirgu Mureș; a lucrat ca invitată pe scenele Teatrului Național și Teatrului „Nottara“ din București; la „Divadlo Comedie“ din Praga și „Rodno Pozorište“ din Sarajevo. Membră a Uniunii Artiștilor Plastici.

Menționăm din lista creațiilor: Vilegiaturistii de Gorki (Teatrul „Nottara“, 1958); Nud cu vioară de Noel Coward (Teatrul „Nottara“, 1960); Băiatul din banca a doua de Alecu Popovici (Teatrul pentru copii și tineret, 1961); Antigona și ceilalți de Peter Karvas (Baia-Mare, 1962); Ocolul pămîntului în 80 de zile de Kohout (Teatrul pentru copii și tineret, 1963); Cinci schițe și Cîntăreața cheală (Teatrul Mic, 1965); Dactilografiile de Schisgall (Teatrul Mic, 1965); Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu (Piatra-Neamț, 1965); Romulus cel Mare de Dürrenmatt (Bacău, 1966); Incident la Vichy de Arthur Miller (Teatrul Mic, 1966); Io, Mircea Voievod de Dan Tărchilă, A 7-a poruncă de Dario Fo (Bacău, 1967); Tango de Mrozek, Șun de Călinescu (Teatrul Mic, 1968); Bufonul de V. Nițulescu, Ofițerul recrutor de Farquhar, Iertarea de Ion Băieșu (Teatrul Mic, 1968—69); Enigma Otiliei de G. Călinescu (Teatrul Național, 1968); O noapte furtunoasă de Caragiale (Brăila, 1969); Nora de Ibsen (Baia Mare, 1970); Dona Juana de Radu Stanca (Baia-Mare, 1970); D-ale carnavalului de Caragiale (Praga, 1970); Puricele în ureche de Feydeau (Constanța, 1970); Somnoroasa aventură de Teodor Mazilu. Revizorul de Gogol (Sarajevo, 1971); Antigona de Sofocle, Violeniile lui Scapin de Molière (Teatrul Mic, 1972); Testamentul cîinelui de A. Suassuna (Teatrul Mic, 1972); Tragedia fecioarei de Beaumont și Fletcher (Sibiu, 1973); Philadelphia, ești a mea de Brian Friel (Teatrul Mic, 1973); Matca de Marin Sorescu, Răspîntia cea mare de V. I. Popa (Teatrul Mic, 1974); Dănilă Prepeleac după Creangă (Brăila, 1974).

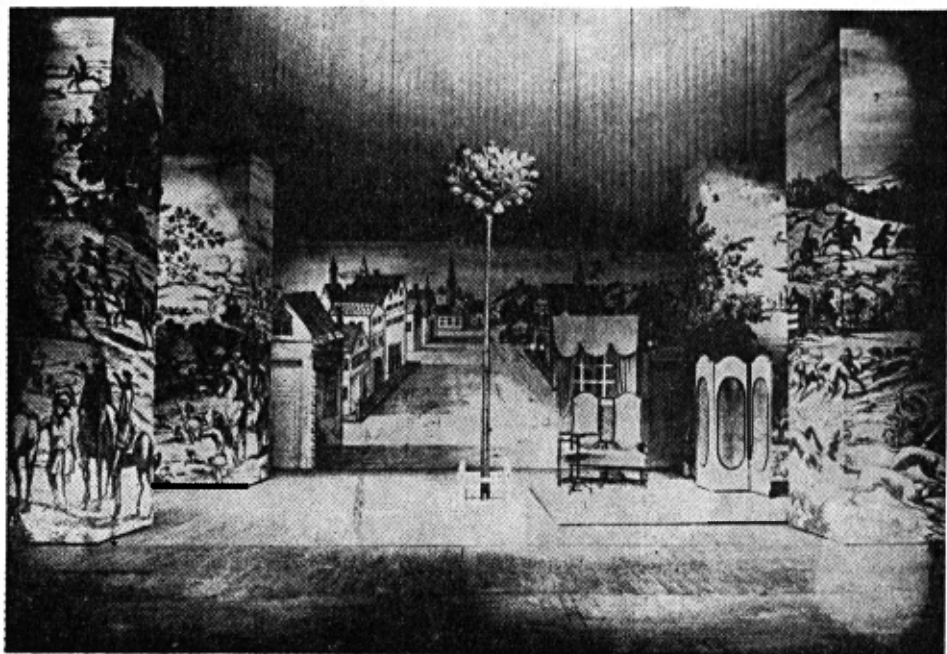
În pagina alăturată, trei imagini plastice din spectacolul „Cinci schițe — Cîntăreața cheală“ (Teatrul Mic).





Schițe de costume la spectacolul „D-ale carnavalului” (Didina Mazu, Janču Pampon, Nae Giriunea), pe scena „Divadlo Comedie” din Praga.

Fundalul pictat și „pomul vieții”, cadru fix în spectacolul „Ofițerul recrutor” (Teatrul Mic).





zual. Totodată, este foarte important ca un scenograf să-și gândească „regizoral” decorul, așa după cum regizorul trebuie să-și poată concepe și vizual (plastic) mizanscena.

— Fiindcă ați introdus termenul „regizor” în discuție, cum concepeți dv., în ee raporturi vedeți binomul regie-scenografie ?

— În general, am colaborat bine cu regizorii. Ceea ce m-a interesat însă întotdeauna a fost aceea colaborare de natură să aibă drept rezultat un spectacol de înalt nivel artistic. Așa cum „o regie” fără actori nu poate crea spectacolul prin propriile sale forțe, oricât de mari, tot așa, fiind consecventă cu ideile mele despre arta decorului și a costumului, nu cred că o scenografie, oricât de izbutită ar fi ea, se poate face remarcată într-un spectacol mediocru sau slab. Se poate afișa, etalindu-și calitățile, dar acestea, prin ele însele, nu vor reuși să creeze valoarea artistică a întregului ansamblu ; și asta, pentru că dincolo de regizor, actori, scenograf, există nu autorul, ci textul care se cere exprimat, ideile lui.

— De ce această distincție ?

— Pur și simplu pentru că, atunci când e vorba de spectacol, am văzut mulți autori care înțeleg greșit exprimarea propriului lor text în scenă. Același lucru se poate spune despre colaborarea cu regizorul și cu actorul. Arbitrul nostru al tuturor este textul dramatic și, pe aceste baze, o colaborare nu poate să nu dea rezultate. Desigur, pentru un scenograf, buna colaborare cu regizorul este esențială, rezultanta neputînd fi decît fuziunea creatoare pe un suport comun de idei. Caz fericit unde nu mai interesează paternitatea soluțiilor, ci osmoza creatoare. Esențial pentru un scenograf este, în această colaborare, ca el să subordoneze ambianța plastică necesităților de joc ; iar pentru regizor, să știe să folosească și să pună în valoare un decor.

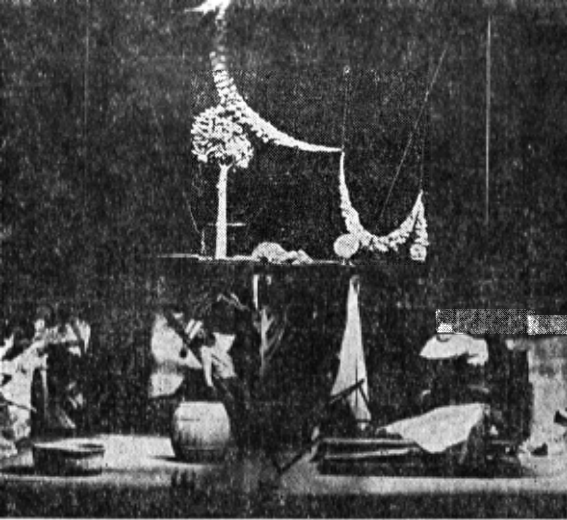
— M-ar interesa o autodefinire stilistică. Fiindcă purtăm un dialog „de atelier”, v-aș propune să pășim chiar în laboratorul dv. și să ne explicăm unele metode, să detaliați unele rezultate.

— Cred că cele spuse pînă acum mă caracterizează în mare măsură. Nu mi-ar plăcea să mă recunosc în nici o modalitate plastică determinată. Cred că personalitatea unui scenograf poate fi recunoscută prin gîndirea proiectată asupra textului, care să aibă drept obiectiv nu exprimarea plastică a ideilor sale, ci înțelegerea acestuia și receptarea sensibilă a poeziei dramatice. Repet mereu că un decor se face cu hîrtie, pînă, culoare, dar mai ales cu idei și iar cu idei. Desenul, pic-



Schițe de costume pentru personajele Dobcinski-Bobcinski (sus) și Ana Andreevna (jos), din „Revizorul”, la „Rodno Pozorište” (Sarajevo).





tura, cind e vorba de scenografie — deci, schițele de decor, de costum — sînt doar îndreptare relative în proiectarea unui spectacol. Important nu este ceea ce apare pe hirtie, ci ceea ce se vede, în ultimă instanță, pe scenă. Iată și motivul pentru care nu sînt adepta expozițiilor de scenografie. Nu cred că scenografia poate fi văzută, judecată, apreciată în complexitatea ei, printr-o etalare de schițe, desene, sau chiar fotografii. Axul valoric al profesiei noastre poate fi aflat numai pe scenă, numai în contextul reprezentăției.

— Care vi se pare a fi calitatea cea mai de preț a unui scenograf ?

— Posibilitatea de anticipare. Schițele de decor și costume trebuie să fie în primul rînd precise, și nu „frumoase”, ele exprimînd nu atît imagini, cît un ansamblu de relații între om și mediul în care acesta trăiește, între obiecte, între aparența personajelor și personalitatea lor ; relații pe baza cărora, abia în spectacol, se creează imaginea artistică. Echivalența între acest ansamblu de relații pe care-l constituie schița și imaginea pe care trebuie s-o creeze ea pe scenă se cheamă anticipație.

— Vă declarați adepta unei scenografii realiste ?

— Sînt pentru exprimarea realității pe scenă, pe baza ideilor textului ; exprimarea acestora se cere realizată prin mijloacele cele mai adecvate. Mi se pare evident faptul că realismul unui decor, al unei ambianțe, trebuie judecat după finalitatea lui, după ceea ce exprimă ; nu după mijloacele folosite (cărora nu li se poate pretinde un anumit stil plastic), ci după eficiența și adecvare față de realitatea ideii. „Casa” din *Enigma Otiliei* (regia, Ion Cojar) trebuia să fie pe scenă un univers al degradării și al parazitismului ; de aceea, mi-am imaginat-o fără ziduri, înconjurată de plante agățătoare, dezgustătoare, care se împleteau, în schelăria ce sugera un osuar, într-o tonalitate cromatică ce respira putreziciune. „Casa” din *Tango* (regia, Radu Penciulescu) reprezenta un decor de asemenea cu aparență realistă, dar cu evidente trimiteri metaforice. Aci, ideea a fost crearea unei ambianțe speciale din obiecte reale, comune, chiar extrem de banale, care se alăturau și intrau în relații insolite, pierzîndu-și astfel funcția inițială. Toc-

**SUS :** Imagine din „Bufonul” (Teatrul Mic). Revine motivul „pomului vieții”.

**MILLOC :** „Romulus cel Mare” pe scena Teatrului din Bacău.

**JOS :** Soluție scenografică pentru „Ocolul pămîntului în 80 de zile” (Teatrul Mic).



Schițe de costume pentru „Violențele lui Scapin”: Silvestre, și două travestiuri — Geronte și Argante, concepute pentru actrițele Tatiana Ieckel și Olga Tudorache (Teatrul Mic).

mai, această degradare vizuală a relațiilor dintre lucruri avea funcția de a exprima concret — și în același timp simbolic — deteriorarea relațiilor dintre ființe. În Nu sînt Turnul Eiffel (regia, Ion Cojar), spectacol dinamic prin structura textului, pentru reprezentarea pe planuri complexe a „drumului vieții” într-o structură poetică, mi-am propus transfigurarea unui mijloc tehnic într-un mijloc de expresie poetică. Direcționarea în sens metaforic a unor imagini fotografiate, transformate în imagini poetice; acestea deveneau, la rîndul lor, un personaj complex, care întovărășea eroii în „drumurile vieții” lor, pline de vise și realități, imprimînd spectacolului nu numai dinamism, ci și un ritm interior propriu vieții. Pentru Tragedia fecioarei, piesă elisabetană montată la Teatrul din Sibiu, în regia lui Iulian Vișa, scenografia avea drept obiectiv transpunerea plastică a ideii centrale: omul văzut dichotomic, în relația dintre esența și aparența lui. De aici, imaginarea unui spectacol-ceremonial, desfășurat pe o platformă în fața unui circular închis, cu departajarea momentelor prezentate alternativ pe planul apropiat sau depărtat, în funcție de postura personajelor. Costumele dețineau și ele o funcție cromatică și interpretativă: aparența omului, învăluită în somptuozitatea costumului de curte, și esența lui, exprimată prin dezgolirea de orice încălțătură care ar face dificilă demarcația dintre Bine și Rău.

Mă interesează, în momentul de față (de fapt, e o preocupare cu rădăcini mai vechi), transpunerea miturilor noastre populare în reprezentări scenice; sau universalitatea unor

credințe populare întâlnite în anumite zone ale civilizațiilor. De pildă, în Tragedia fecioarei, mitul pomului vieții apare în ceremonialul nunții: podoaba de nuntă pentru cap a miresei am interpretat-o în crearea unor pălării pentru costumul de curte ceremonial; prin dimensiunile diverse sugerau șafodajul funcțiilor curtenilor. De curînd, în Matca (regia, Dinu Cernescu), unde ideile pe care le propunea textul lui Sorescu, profund implicate în relațiile dintre om și forțele naturii, între aspirațiile acestuia și destinul lui, cereau cu necesitate prezența unor personaje mitice sau a unor ceremonialuri populare privind ciclul vieții și al morții: pomul vieții, pasărea, apa, mitul calului — prezent în credința populară ca păzitor al casei, al vetrei. Dar astfel de motive ca pomul vieții, al cunoașterii, al binelui și răului, au fost prezente și în alte decoruri ale mele: Bufonul, Ofițerul recrutor, Iertarea, D-ale carnavalului, Revizorul etc. De asemenea m-a pasionat influența folclorului și a credințelor populare în crearea costumelor de privegli din Matca și a costumelor din Dănilă Prepeleac. Ultimul mi se pare un spectacol conceput în întregime pe temeiul acestor izvoare mitologice și folclorice ca și al celor provenite din sursele teatrului popular. Mă interesează aceste surse de inspirație, foarte bogate pentru arta scenografiei românești și cu corespondențe în mai toate credințele populare, deci cu aplicații posibile în literatura dramatică universală.

Mira Iosif