

# IGNORATELE FRÎNE ALE SCENOTEHNICII

LA MASA ROTUNDĂ

PAUL BORTNOVSKI  
OVIDIU BUBULAC  
ADRIANA LEONESCU  
DAN NEMŢEANU

*Pentru privirea din afară, scenografia este meseria cea mai sigură, cea mai limpede din teatru. Când privești un proiect scenografic, ai impresia certitudinii, convingerea că nimic nu se mai poate schimba. Până și cele mai mărunte amănunte ale execuției sînt însemnate pe diferite planșe: unde apare tulpul și unde apare broderia engleză pe fața de masă destinată banchetului, cum se face îmbucarea dintre stîlpii de susținere ai dispozitivului scenografic, care sînt subtilitățile de ornament de pe picioarele unui fotoliu.*

*Acest sentiment de securitate, de liniște, pe care ți-l dă proiectarea minuțioasă a fiecărui obiect, este deosebit de plăcut în teatru, unde lucrul cu oamenii presupune aproape întotdeauna atîtea aproximații, atîtea schimbări neprevăzute de la o zi la alta, atîtea posibile surprize derutante. Dacă urmărești însă modul în care se realizează proiectul de scenografie, toate certitudinile începutului se spulberă. Pe întreg parcursul execuției decorului și costumelor te lovești neîncetat de tot atîtea necunoscute necontrolabile, ca în munca de repetiții. În loc să asिști, așa cum te așteptai, la procesul elegant și precis al unei realizări materiale stăpînite din toate punctele de vedere, adică la o adevărată muncă profesională, iei parte cu uimire la desfășurarea haotică a unui șir obositor de improvizății. De unde și cum apar aceste necunoscute, care este izvorul tuturor incertitudinilor semănate pe drumul dintre proiect și realizare?*

*Schitez deocamdată în linii mari explicația acestei situații paradoxale. Gîndirea scenografică, creația vizuală destinată scenei, a parcurs, la noi, în anii următori celui de-al doilea război mondial o creștere uluitoare, înaintînd de la nivelul unor realizări meșteșugărești stereotipe pînă la punctele cele mai înalte ale plasticii moderne de teatru. În tot acest timp însă, nu*

*s-a dezvoltat paralel și un sistem de producție capabil să susțină concret și cu profesionalitate sigură noile cuceriri ale plasticii de scenă. Mai mult încă: datorită lărgirii foarte mari a rețelei de teatre și în lipsa preocupărilor pentru acest sector al muncii scenice, s-a pierdut chiar o bună parte din experiența veche, pur meșteșugărească, care se adunase înainte în acest domeniu.*

*Îată cum descriu scenografiile această situație :*

**PAUL BORTNOVSKI :** „Teatrul nu a avut niciodată nevoie de o industrie a sa. Totdeauna, el și-a asimilat cu suplețe tot ce putea folosi din tehnica timpului său. Așa s-a întâmplat în antichitate, așa a făcut Sabbatini... Este tocmai ce ne lipsește astăzi. Lucrăm pe o bază tehnică absolut întâmplătoare, care nu are nici măcar calitățile vechiului meșteșug de teatru și care posedă și mai puțin virtuțile pe care i le-ar putea conferi asimilarea inteligentă și mobilă a procedeelor moderne.“

**DAN NEMTEANU :** „Scenografia modernă abordează mijloace de expresie din ce în ce mai diverse, scenotehnica actuală impune cunoașterea unor domenii de activitate științifică și tehnică pe care numai o colaborare cu anumite prezențe specializate o poate asigura. Intervențiile inginerului Dorin Manolescu în spectacolele românești din ultimii ani sînt o mărturie pozitivă în acest sens. Importantă ar fi însă nu apariția întâmplătoare a unor asemenea colaboratori, veniți și ei întâmplător în teatru, ci crearea unor institute de studii scenografice (cum este cel de la Praga), care să permită coordonarea științifică și organizarea logică a disciplinelor scenografice, ca și experimentarea continuă în diferite compartimente — tehnologia materialelor, coloranți, materiale plastice, produse sintetice, optică, acustică, aparataj electric.“

**ADRIANA LEONESCU :** „Momentul cel mai greu în munca noastră începe în clipa în care toate proiectele sînt încheiate și noi ne vedem obligați să transmitem și să explicăm, atît din punct de vedere artistic cît și din punct de vedere tehnic, intenția plastică a spectacolului — cu toate subtilitățile ei, cu toate dozajele ei fragile — oamenilor de meserie care urmează să o transforme în realizare finită. În clipa aceasta, noi nu lucrăm nici măcar așa cum lucrează un regizor cînd întîlnește niște actori proști, pentru că, de bine de rău, chiar și actorii slab pregătiți știu să vorbească românește și știu să se miște pe scenă. De foarte multe ori, noi lucrăm cu niște oameni care nu au nici o pregătire pentru ceea ce urmează să facă, ne aflăm în situația regizorului silit să conducă niște actori care nu știu deloc să vorbească. Ne vedem deci nevoiți să descompunem atît dispozitivul general al montării, cît și fiecare costum și obiect în parte, pînă la scheletul său elementar, explicîndu-l la nivelul celei mai scăzute înțelegeri. De fapt, execuția obiectului, costumului, ansamblului de decor în teatru ar trebui să fie ea însăși creație, interpretare manuală inspirată: dar putem noi să sperăm să ajungem aici cînd trebuie să ducem o luptă înverșunată pentru respectarea execuției elementare a ideii plastice?“

**OVIDIU BUBULAC :** „În ceea ce privește realizarea decorului, noi izbutim foarte rar să facem o muncă artistică. Resorturile administrative și resorturile tehnice sînt atît de slabe încît trebuie, de fiecare dată, să ne substituim achizitorului și șefilor de atelier. Devenim niște intermediari buni la toate, facem un dispeccerat exasperant. Trebuie să repetăm de cîteva ori fiecare indicație. Nu știm niciodată ce se găsește pe piață și ce nu mai există. Pînă la sfîrșit, cînd ajungem la capătul acestei epoei organizatorice și tehnice, nu mai avem energie pentru supravegherea nuanțelor în realizare. Aproape toate puterile noastre se irosesc în această bătălie mărunță care ar trebui să fie purtată, în condiții mult mai destinate și mai firești, de către specialiștii din teatre. Cauzele sînt : lipsa de informare și lipsa oamenilor de specialitate.“

*Să ne oprim amănunțit asupra celor mai însemnate etape și aspecte ale muncii de pregătire a decorului.*

## VALOAREA MATERIALULUI

*Scenografia modernă a adus în teatru o adevărată revoluție a materialelor de scenă. Materialele de imitație și de strălucire exterioară sînt înlocuite cu materiale care „joacă“ prin însăși expresia plastică a prezenței*

lor directe, sau cu materiale de imitație de o factură cu totul nouă, ușoare, maleabile și cu o semnificație vizuală net deosebită de butaforia tradițională. Este deci ușor de înțeles de ce scenografiile noastre se luptă atât de mult pentru a obține materialele de care au nevoie.

ADRIANA LEONESCU: „Întregul sistem al achiziționării de materiale este deficitar. Noi sîntem obligați, fie să apelăm la un centru de achiziții care ne pune la dispoziție materiale puține și neinteresante, fie să cumpărăm numai de la anumite magazine. Avînd deci o arie de aprovizionare îngustă, ne găsim de multe ori în situația de a face o adevărată echilibristică pentru a obține materialele de care avem nevoie. Nu putem, nu avem dreptul să aducem pe scenă țesături și obiecte banale din comerțul la care fiecare om de pe stradă are acces; înții, fiindcă imaginea scenică presupune forme și substanțe selectate, care nu se pot confunda cu aspectele triviale ale realității cotidiene (chiar cînd nu este vorba de piese istorice sau de spectacole inspirate din viața altor popoare); apoi, pentru că apariția pe scenă a obiectului uzual și a țesăturii știute de toată lumea distrage atenția spectatorului, îl trimite brutal într-o zonă a realității care nu are nici o legătură cu spectacolul, și astfel produce un moment neadevărat (în raport cu ideea artistică) în spectacol; și, în sfîrșit, pentru că, în majoritatea cazurilor, materialele care se găsesc pe piață sînt, ca și obiectele pe care le vedem de obicei în vitrine, de o foarte discutabilă calitate plastică. Încercați să vă imaginați cum se desfășoară alegerea materialului în condițiile date. Negăsind ceea ce dorim la baza de aprovizionare, trebuie să hotărîm soarta spectacolului în magazine supraaglomerate, pentru care sîntem clienți foarte puțin interesanți. Și nu uitați: fiecare țesătură pe care o achiziționăm trebuie să se armonizeze cu toate celelalte materiale prezente în scenă, fiecare obiect la care ne oprim trebuie să se integreze viziunii de ansamblu.”

DAN NEMȚEANU: „Cînd am lucrat, pentru operetă, scenografia pentru *Secretul lui Marco Polo*, a trebuit să caut aproape trei luni materia de bază a decorului: arama din care urmau să se construiască panourile decorului.”

PAUL BORTNOVSKI: „Pentru *Livada cu vișini* aveam nevoie de o pînză albă cu țesătură evidentă, pe care nu aș fi putut-o găsi în nici unul din centrele noastre obișnuite de aprovizionare. A fost un noroc că această dificultate s-a rezolvat. Întîmplător, am descoperit la una din fabrici un stoc de pînză (mi se pare, de filtru) rebutat, care a fost foarte potrivit pentru decor.”

*Care ar putea să fie soluțiile?*

PAUL BORTNOVSKI: „Avem nevoie, fie de o mult mai mare libertate în achizițiile directe de pe piață, fie de o bază de aprovizionare foarte bine condusă și organizată. Această bază ar trebui să manifeste inițiativă și suplețe, interceptînd din industrie tot ce poate fi util teatrului, conspectînd neîncetat tot ce se produce în acest sens în diferite fabrici și ateliere. Ajungem astfel din nou la ideea, veche și de multe ori demonstrată, a necesității unui centru de cercetări scenografice. Baza de aprovizionare a teatrelor ar trebui să țină de acest centru și să fie îndeaproape condusă, în recensămîntul permanent de materiale și în organizarea programului său, de scenografiile de la centrul de cercetare. Nu contabilii sînt cei care vor ști care sînt materialele utile scenei și cum pot fi ele depistate și verificate. În condițiile actuale, cerințele elementare ale profesiei noastre par capricii și răsfațuri de neînțeles, pentru că noi lucrăm cu oameni care nu au cum să înțeleagă aceste cerințe (contabili, șefi de producție). De altminteri, existența unei asemenea conspectări continue a pieței ar scădea foarte mult și prețul de cost al decorurilor. Am să dau cîteva exemple: actuala bază de aprovizionare a teatrelor nu a atacat deloc problema coloranților care nu acționează pe bază de apă, cînd, în străinătate, teatrul nu mai folosește deloc vechiul arsenal de coloranți, ci apelează numai la culorile plastice. Un alt domeniu în care sîntem dezarmați este domeniul materialelor plastice: modenitul, latexurile și rășinile

sintetice fixate pe armătură de fibră de sticlă dau niște posibilități nelimitate tehnicii de teatru. Cehii le folosesc pe scară largă, și de aceea decorurile lor sînt mai ieftine, mai ușor de minuit, mai expresive decît decorurile noastre. Parțial, aceste materiale sînt produse și în țară și ele ar putea fi ușor adaptate cerințelor teatrului dacă ar exista centrul de cercetare capabil să organizeze o asemenea acțiune. Alt exemplu: înlocuirea lemnului cu materialele de suprafață care îl imită perfect, furnire lipite pe pînză, care au o mare putere de sugestie. Dacă în realizarea decorurilor noastre intervin atîtea accidente și atîtea întîrzieri — fapt interpretat de obicei ca o vinovăție a scenografilor —, asta se datorește faptului că însăși producția materială este în teatru un mecanism care nu funcționează, care trebuie mereu reinventat. Și el nici nu poate să funcționeze, atîta vreme cît este lipsit de creier, adică de un centru de gîndire organizat și condus de scenografi, pentru că scenografi sînt singurii în stare să știe care sînt necesitățile profesiei lor și singurii în stare să planifice rațional această muncă.“

## CALITATEA OBIECTULUI

*Unul din punctele de program estetic, esențiale pentru scenografia modernă, este calitatea obiectului adus în scenă. Teatrul de astăzi nu se mai mulțumește cu mobilă și recuzită aproximativă, mereu aceeași, ci își bazează o mare parte a forței sale de sugestie și expresivitate pe valoarea fiecărui obiect în parte și pe relațiile vii care se creează între obiect, om, ansamblul ambianței. De aceea, de foarte multe ori sînt folosite obiecte autentice. Piesa de valoare, exemplarul prețios de mobilier, a devenit o componentă a decorului modern. Foarte multe din realizările noastre scenografice de prima mînă s-au întemeiat pe subtilitatea combinațiilor dintre mobilierul autentic și întregul compoziției vizuale. Asta împune, bineînțeles, și o ridicare de calitate în execuția mobilierului și recuzitei confecționate în teatru. Să analizăm situația creată în această privință.*

ADRIANA LEONESCU : „Cel puțin jumătate din puterea de sugestie a decorului de la *Tango* se întemeiază pe prezența mobilierului și recuzitei originale. Există asemenea piese și spectacole în care obiectul autentic este absolut necesar, pentru factura lui, pentru patina lui. Lemnul, sticla, porțelanul, calitatea prelucrării lor acționează scenic datorită unor valori care nu pot fi imitate. Ele pun în lumină metafora, creează atmosfera, climatul poetic și dramatic necesar acțiunii. Ca să realizez nebunia de obiecte îngrămădite din *Tango* a trebuit să muncesc mult. Întîi a trebuit să conving teatrul de necesitatea obiectelor reale (veșnica problemă a devizului!). Apoi, timp de cîteva luni, am prospectat mobilierul și obiectele care se găsesc în tot Bucureștiul. Am triat, am căutat alăturările cele mai expresive. Două din achizițiile mele sînt chiar foarte prețioase: toaleta de bambus și paravanul cu lebede. În clipa de față însă, mă întreb cît timp va rezista acest decor. Pentru că personalul de scenă nu numai că nu are nici un fel de cunoștințe de specialitate în ceea ce privește conservarea mobilierului, dar este cu totul lipsit de respect profesional față de obiectele pe care le mînuiește.“

DAN NEMTEANU : „Sensul viu al obiectului constituie un important cîștig al imaginii moderne în teatru. Obiectul, fie autentic, fie excelent proiectat și realizat cu o minuțiozitate receptivă, aduce în scenă un plus de sensibilitate, o nouă funcție sugestivă. De pildă, în *Ucișor fără simbrie*, am simțit foarte mult nevoia unor piese autentice de mobilier. În această privință trebuie să discutăm despre neprofesionalismul lucrătorilor și tehnicienilor din teatru. Prin neglijența lor, aceștia contribuie, seară de seară, la degradarea obiectelor prețioase din colecțiile diferitelor teatre. Aș îndrăzni să susțin că în 10—15 ani, jumătate din mobilierul și recuzita de preț pe care teatrele au izbutit să le adune nu va mai exista. Asta se întîmplă și pentru că, în majoritatea

cazurilor, condițiile de păstrare sînt foarte proaste : magaziile sînt mici, igrasioase, uneori nu există decît niște depozite improvizate.“

**PAUL BORTNOVSKI :** „Unele teatre dispun astăzi de un prețios inventar autentic și confecționat. Această zestre inestimabilă se pierde datorită condițiilor nesatisfăcătoare de depozitare și din lipsa spiritului de conservare științific a obiectelor de preț. Este necesară organizarea unei acțiuni sistematice de păstrare și valorificare a obiectelor de preț. În această privință teatrele ar trebui să respecte unele norme de conservare existente în muzee, de multe ori obiectele utilizate în scenă fiind, într-adevăr, piese de artă de prima valoare. Fiecare teatru ar trebui să-și creeze un fel de „Garde-meubles“, care să constituie fondul de stil, colecția de piese autentice, constant folosită de scenografie. Normal ar fi ca obiectele păstrate aici să se bucure de astfel de condiții încît să poată fi refolosite după ani și ani fără rabat de exigență. Mai mult, aceste obiecte ar putea să devină modele în acțiunea de formare a personalului din ateliere și a personalului de scenă, care ar putea să învețe, studiind sub conducerea scenografilor aceste obiecte de stil, să recunoască datele specifice unei anumite epoci și să copieze mobilele și elementele de recuzită care presupun o execuție de înaltă calificare. Pentru elementele de mare preț ar fi normal să se creeze duplicate care să intre în spectacol după premieră. Dar, deocamdată, aceasta este o dorință de ne-realizat, pentru că lipsa de calificare a executanților face imposibilă replica fidelă, riguroasă. În această privință, cred că este necesară o politică mult mai largă a *copiei de artă* (problema nu privește numai teatrul, ci ansamblul esteticii obiectului). Avem nevoie de o industrie de copii de artă. Cooperația ar trebui să-și specializeze o serie de ateliere în reproducerea fidelă a obiectelor de preț, în așa fel încît în copie să nu intervină nici un fel de simili-interpretări. Mobila săsească, diferitele obiecte de folclor românesc ar putea fi astfel apărate de denaturările atît de frecvente în artizanat ; ele ar putea să capete o largă difuzare, propagînd valorile de care dispunem, sub garanția unei firme de incontestabilă corectitudine în reproducere. Este o acțiune care ar trebui să preocupe Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Cartimex-ul, o acțiune care ar putea să pună capăt exportului irațional de mobilier de valoare și de piese folclorice autentice, operînd în același timp o selecție de înaltă intransigență și apărînd gustul public de invazia ieftinătăților artizanale.“

## MÎNA CARE EXECUTĂ

*Din tot ce s-a spus pînă aici reiese limpede cît de mare însemnătate capătă în teatrul modern execuția materială. Iată cîteva puncte de vedere :*

**OVIDIU BUBULAC :** „Executantul — tîmplar, tapițer, pictor, imprimeur, croitor, creator de bijuterii, pălării, broderii, cizmar — trebuie să îndeplinească în teatrul modern două condiții : el trebuie să fie înzestrat cu o capacitate absolută de subordonare față de ideea artistică mare a decorului ; în același timp, el trebuie să posede calitățile de talent și sensibilitate proprii interpretului bun. Cu alte cuvinte, el trebuie să creeze obiecte de artă, așa cum un bun orchestrant realizează o participare artistică în desfășurarea unui concert, chiar dacă partitura lui este de foarte mică întindere. Ce se întîmplă în realitate ? Nici condiția fidelității, nici condiția calității interpretative nu sînt respectate. Între desenul meu și obiectul care apare pe scenă intervin atîtea aproximații, neînțelegeri, rezolvări facile, șabloane pretins personale, încît lucrul pe care l-am proiectat devine de foarte multe ori de nerecunoscut pentru mine. Ceea ce iese din atelier are cu totul alt caracter decît schița și este, în majoritatea cazurilor, foarte grosolan. De aceea nu apelez aproape niciodată la anumite resorturi ale muncii de scenă, care nu-mi mai lasă nici o speranță. Sînt totdeauna în conflict cu pictorii de teatru, care rezolvă totul otova, în aceeași obositoare manieră pseudoacademistă. Evit întotdeauna colaborarea cu pictorul de teatru, fie că folosesc fotografia și montajul de fotografii pe care-l realizez singur, fie că-mi pictez singur decorul sau că repetiez niște fotografii pentru a obține efectele urmărite (în *Tramvaiul numit dorință*, la București, și în *Rosmersholm*, la Constanța). De asemeni, am nenumărate conflicte cu cei răspunzători de artele ajutătoare ale costumului : cei care fac bijuterii, flori, accesorii. Ca să obțin bijuteriile de care aveam nevoie în *Regele moare*, la Teatrul Național, a

trebuie să dau o adevărată luptă : pină la urmă tot singur le-am făcut. Un lucru care mă duce, de obicei, la disperare este vopsitoria : țin atît de mult nu numai la culoarea și la nuanță, dar la fiecare din valorile prezente într-un costum sau pe un panou de decor, și am de înfrînt în această privință atîtea stîngăcii și neînțelegeri !”

ADRIANA LEONESCU : „Trebuie să fii și tîmplar și mecanic și electrician și croitor, ca s-o scoți la capăt. Ceea ce ne mai salvează din cînd în cînd este pasiunea izolată a cîte unui tehnician sau muncitor îndrăgostit de teatru. Dar de cîte ori nu avem de-a face cu niște executanți care pun la un loc cea mai adîncă diferență și cea mai deplină incompetență ! S-au lucrat, de curînd, la Teatrul Mic, trei spectacole de epocă : *Richard II*, *Tango*, *Bufozul*. Deși avem în ateliere și unii meseriași îndrăgostiți de munca lor și foarte pricepuți (cum este Petruța Niculescu), realizarea costumelor s-a lovit mereu de foarte mari greutăți. Așa-numiții croitori de teatru sînt de fapt niște croitori ca oricare alții. Ei nu dispun de nici un fel de cunoștințe de istoria costumului. Pentru ei, croiala elementară a unui costum din altă epocă, scheletul unei rochii sau al unei haine de acum 200 sau 300 de ani constituie o necunoscută. Și atunci, trebuie să știi tu să croiești, ca să poți să obții măcar linia generală de care ai nevoie. Ce să mai vorbim despre ornamente, despre gust în așezarea podoabelor, despre știința de a valorifica o linie caracteristică, despre nuanțarea detaliilor ? Și ce să mai vorbim despre capacitatea de a descifra o schiță artistică ? Eu am renunțat de mult să lucrez în ateliere cu schițe artistice. Fac pentru fiecare costum un proiect de execuție cît mai clar, un fel de proiect tehnic echivalent cu proiectele de detalii de la decoruri. Astfel, avînd de realizat pentru *Bufozul* 80 de costume, am desenat 600 de schițe — 600 de schițe ! Nimeni nu ține seamă de această muncă neștiută a noastră și nimic, în afara bucuriilor efortului, nu o plătește. Fiecare detaliu, fiecare croială ceva mai complicată a trebuit să fie explicitată în desen”.

DAN NEMȚEANU : „Există în cîteva teatre profesioniști care-și iubesc foarte mult meseria și care ne ajută mult. Întîlnirile de acest fel sînt rare, și tocmai de aceea ar trebui să fie valorificate pe deplin. Fostul tapițer de la Teatrul Național, Sălceanu, și-a format singur o echipă de tapițerie cum nu mai există în alt teatru. Dar asta s-a întîmplat pentru că el era un îndrăgostit de teatru și pentru că s-a războit cît a putut cu toată lumea. Oameni de acest fel ar trebui să facă școală. Un șef de lumini ca Titu Constantinescu de la Teatrul Mic, o peruchieră ca Elena Popa-Mijea de la Piatra Neamț, o modistă ca doamna Tăun de la Teatrul „Bulandra” ar trebui neapărat să-și formeze echipe, să comunice tinerilor acele experiențe directe, concrete, care altfel se pierd odată cu ieșirea din meserie a maestrului. În același sens ar trebui să atragem spre teatru unii meseriași de înaltă calificare. Mai există în țară cîteva tîmplari de mobilă de lux, cum este celebrul Șoancă ; ei ar putea să devină excelenți profesori-restauratori. Foarte greu o ducem în privința cizmăriei. O singură cizmărie lucrează pentru toate teatrele din București, și aceasta fiind tot timpul bombardată cu comenzi care-i depășesc posibilitățile, se ajunge inevitabil la lucru de mîntuială. O problemă dureroasă este aceea a mașiniștilor de scenă care (și în virtutea încadrării lor, ca salarizare) nu au nimic de-a face cu teatrul ; sînt numai niște salahori care cară obiecte. Ne mai mirăm că mobila se deteriorează și că mișcările dispozitivelor scenografice sînt greoaie și inexpresive ! Trebuie să ne gîndim la muncitorii și tehnicienii de mîne. În cadrul sistemului de învățămînt mediu, școlile tehnice de teatru și-ar găsi foarte ușor locul. Cele peste treizeci de teatre din țară au nevoie de mașiniști, tîmplari, croitori, electricieni, mecanici, sculptori, pictori-executanți. Cursurile improvzate nu vor putea rezolva nimic. În momentul de față, toate teatrele suferă de pe urma neprimirii cadrelor. Cu trecerea anilor, vechii meseriași sînt pensionați. Angajarea elementelor tinere este foarte dificilă și aproape totdeauna ea aduce în teatru oameni fără o pregătire specială și chiar fără chemare. Susțin că toți tehnicienii de teatru trebuie să fie artiști. Diferența dintre munca lor și aceeași activitate purtată în alte condiții trebuie să dea tocmai acel caracter propriu, expresiv și semnificativ, care deosebește meseria ridicată la rangul de artă de producția de fiecare zi”.

PAUL BORTNOVSKI : „Nu cred că se poate realiza ceva în cursuri de calificare care pretînd să parcurgă istoria artelor în zece ședințe și să epuizeze istoria dramaturgiei în două săptămîni. În această privință s-ar putea realiza mult mai mult prin alte metode. De pildă, oamenii de teatru din Cehoslovacia, care au ajuns la un rafinament înalt în domeniul calificării scenice, sînt foarte dispuși să inițieze schimburi cu teatrele din alte țări. Meseriași care ar pleca de la noi în Cehoslovacia ar in-

văta să cunoască noile aspecte ale profesiei în condiții de înaltă tehnicitate, în timp ce profesioniștii veniți de la Praga și Bratislava la București ar cunoaște performanțele scenografiei românești, instruindu-și în același timp colegii de ateliere și de scenă. Nu știu dacă tinerii viitori tehnicieni de teatru nu ar trebui recrutați din școlile medii de artă plastică (bineînțeles, asta presupune alte condiții de retribuire). Un refuz ar trebui, de pildă, să fie un regizor al inventarului de obiecte din teatru”.

## ECHIPAMENTUL TEHNIC

*Ansamblul de probleme legate de munca scenografului încadrează și aspectele care țin de echipamentul tehnic.*

DAN NEMTEANU: „Prin diversitatea experimentelor scenografice, teatrele simt din ce în ce mai acut nevoia unor colaborări din cele mai diverse ramuri de producție. Ar trebui conceput un sistem de relații care să faciliteze demersurile dintre teatre și industrie, pentru ca noua concepție scenografică să se poată realiza cu noi mijloace de expresie”.

PAUL BORTNOVSKI: „Ținând seama de foarte marea întârziere tehnică în care lucrăm, trebuie să programăm de aici înainte o acțiune inteligentă de redresare a echipamentului în toate teatrele. Se știe că și echipamentele mecanice sînt subdezvoltate și echipamentele electrice nu răspund necesităților; în ateliere există numai mașini vechi de care industria nu mai are nevoie. Sînt foarte puține teatre care au un strung de lemn, iar strungurile pentru metal sînt vechi și funcționează foarte prost. Ce cred că trebuie făcut? Revin la ideea centrului de cercetări și studii scenografice. Ar trebui elaborat un studiu economic și tehnic asupra situației din toate teatrele din țară, și numai un organism profesional central poate să realizeze acest deziderat. S-ar stabili exact care este inventarul existent, ce trebuie să se adauge acestui inventar, și s-ar putea proceda la o reamenajare maximală a tuturor teatrelor din țară. Planificată pe o lungă perioadă și sprijinită de o continuă informare asupra tehnicii mondiale, această acțiune de modernizare efectivă a producției mi se pare singura soluție pentru depășirea dificultăților actuale. Care ar fi punctele de program ale unei asemenea acțiuni? Echiparea atelierelor cu un utilaj care, chiar dacă este vechi, să poată fi recondiționat și adaptat necesităților muncii teatrale: distribuirea rațională a instalațiilor electrice (nu așa cum se împart astăzi proiectoarele, cîte unul-două la fiecare teatru, fără nici o eficiență, ci procedînd la repartiții masive, chiar dacă mult mai rar, în timp); crearea plafonului tehnic scenă-sală cerut de estetica iluminării moderne; echiparea platourilor. Acest punct din urmă mi se pare foarte important. Echipamentele depășite, masive, trebuie evitate de aici înainte (marile turnante, marile culisante). Cu bagajul de cunoștințe pe care l-am acumulat în profesie, am putea iniția o producție proprie de echipament scenic mobil, suplu, ușor adaptabil la orice condiții. Din nou, în această privință Centrul de cercetare ar putea să aducă servicii inestimabile. Cred că dispunem de forțele necesare pentru a crea utilajul teatral modern, ușor și divers, care ar putea nu numai să intervină eficient în munca teatrelor noastre, dînd noi posibilități și celor mai elementare scene, dar s-ar putea și constitui în material de export. În scenografia românească s-a adunat o experiență pe care noi nu o valorificăm în nici un fel. Și este păcat, pentru că și în tehnica de teatru, și în arhitectura de teatru, am putea aduce elemente originale, moderne, de prim interes nu numai pentru viața scenică a țării noastre, dar și pentru dezvoltarea generală a teatrului mondial”.

## ÎNSEMĂRI FINALE

*Cerem de la teatru ritmicitate, producție riguros eficientă în timp, predarea corectă și precisă a decorului, randament și conștiințiozitate în respectarea termenelor de lucru. Toate astea sînt bune și frumoase, dar nimeni, nici unul dintre înverșunații campioni ai rentabilității și ai timpu-*

lui scurt în munca teatrală nu discută primul aspect al acestei probleme : condițiile concrete, materiale, de lucru. Fără o revoluționare a întregului sistem administrativ, organizatoric și tehnic, nu vom izbuti să ieșim din regimul improvizărilor și încropelilor de moment. Scenografia este una din arile cele mai puternic înarmate ale creației noastre de teatru ; ea trebuie eliberată de servitușile producției haotice. Depășirea momentului actual este un imperativ impus pe de-o parte de necesitățile economice ale teatrului, necesități care nu pot fi sistematic acoperite alina vreme cât producția materială nu capătă o organizare coresponsabilă lor ; pe de altă parte este vorba de satisfacerea unor imperative estetice hotărâtoare pentru calitatea spectacolului. În această privință, însuși punctul de vedere al scenografilor furnizează concluziile cele mai juste.

OVIDIU BUBULAC : „Nu are rost să ducem mai departe discuția de amănunt. Minimalizăm întreaga problematică a profesiei. Răul nu stă atât în ansamblul de greutăți de care ne lovim la fiecare montare, cât în climatul general care există în teatre în raport cu plastica de scenă. Și când spun climatul general, mă refer și la regizori și la actori. Având scenografi de incontestabilă valoare, teatrul românesc nu are încă încredere în ei, nu le dă încă posibilitatea de a-și realiza puterea de creație pînă la capăt. În ultimă instanță, este vorba de *înțelegerea plastică a teatrului*. Rolul nou al vizualului și al creatorului de vizual în teatru este rar înțeles și numai pe jumătate acceptat la noi. În epoca noastră, în care foarte mulți artiști plastici consideră munca de șevalet depășită și încearcă modalități cu totul inedite de compoziții vizuale, scenograful constituie o prezență deplin cristalizată, un creator plastic ce realizează imagini vii cu oameni, obiecte, materiale, pe baza unui libret dat. Această creație vizuală concretă și dinamică — scenografia modernă — are o trăire a ei, care se realizează numai în și prin spectacol. Ea ilustrează pregnant conștiința plastică a secolului 20, o ilustrează în fiecare amănunt pe care-l propune spectatorului și în întregul pe care-l clădește. Scena nu este o vitrină a gustului plastic modern, ci o școală a lui. Ea are o funcție amplă de estetică vizuală. Scenograful nu este numai un „peintre de dimanche“, un om care ne înfrumusețează, din cînd în cînd, în momentele festive, viața. Scenografia modernă constituie o activitate artistică foarte strins legată de realitate, foarte generoasă, care descoperă și lansează mereu noi forme de artă“.