



# ROLUL SCENOTEHNICII

Influența cinematografului și a televiziunii asupra spectacolului de teatru și asupra exigenței spectatorilor nu poate fi astăzi contestată.

Pe scenele teatrelor noastre apar numeroase piese în care se resimte această influență. Ele sînt construite din numeroase tablouri, pe numeroase planuri de acțiune, cu un dinamism crescut, foarte apropiate de secvența cinematografică. Problemele ridicate îndeosebi de aceste spectacole cer, alături de concepția regizorală și rezolvarea scenografică, și o concepție tehnică adecvată.

Așa după cum în istoria evoluției spectacolului de teatru, scenografia a apărut ca o necesitate, spectatorii nemaifiind mulțumiți cu decorul natural din piețe sau din sălile palatelor, în etapa actuală, teatrul nostru contemporan cere în sprijinul vehiculării ideilor, tehnici speciale corespunzătoare și variate. Astfel se impune să adăugăm la realizarea spectacolelor de teatru, alături de regie și scenografie, o nouă disciplină: „scenotehnica“.

Cunoscutul regizor Erwin Piscator, cu ocazia unei prelegeri ținute la Congresul tehnicienilor de teatru din 28 iulie 1959 la München, pune următoarea întrebare: „Pentru ce dezvoltarea tehnicii de teatru n-ar trebui să suscite același curaj, același elan care au prezidat la reînnoirea tehnicii cinematografului, la trecerea de la filmul mut la cel vorbitor, la miracolul radiodifuziunii și al televiziunii, puse în slujba artei? sau același curaj, același elan, necesare pentru a reuși trimiterea în spațiu a unei rachete și a echipajului său? Avem nevoie de aceste calități pentru a relua în mîini teatrul: de ce tocmai aici frică pedantă față de orice inovație?”

Tehnica pașnică a teatrului nu este o amenințare pentru artă, așa cum atomul pus în slujba luptei împotriva cancerului nu amenință omenirea.

Arta este amenințată de excesele monstruoase ale falsei abstracțiuni și de inerția pe care micul-burghez o opune oricărei încercări de inovație. Căci noutatea riscă să-l antreneze pe un teren unde ar fi măturat de progres, odată cu plapuma lui roz, pe care sînt brodate cuvintele: «dormi liniștit».

Nu trebuie să tragem concluzia că pînă acum spectacolele de teatru se realizau neglijîndu-se latura tehnică. Întotdeauna a existat o preocupare tehnică la realizarea fiecărui spectacol: construirea de elemente mecanice mobile (turnante, culisante, covoare rulante etc.), decoruri realizate prin proiecții optice, dispozitive pentru zgomote etc. Aceasta nu înseamnă scenotehnică, ci rezolvări tehnice parțiale în spectacol.

Scenotehnica trebuie să impună o unitate de concepție tehnică privind întregul spectacol, prin folosirea unei tehnici înaintate, care dă posibilitatea abordării unor

mijloace noi, unor forme noi de expresie servind ideea spectacolului și creind atmosfera impusă de text.

Pentru o mai bună înțelegere a aportului scenotehniciei în spectacolul de teatru, voi încerca în spațiul restrâns al articolului de față să precizez și să sistematizez domeniul de activitate al scenotehniciei, dând câteva exemple legate de ultimele spectacole la care am lucrat.

Mai întâi sînt necesare cîteva definiții: „Putem defini scenotehnica drept o disciplină care se ocupă cu studiul rezolvării complexului de probleme tehnice ale spațiului teatral“.

Prin „spațiu teatral“ trebuie înțeles ansamblul — scena și sala.

Problemele scenotehniciei fiind puse sub raportul relațiilor directe între scenă și sală, respectiv actori și spectatori, putem avea o idee exactă a valorii scenotehniciei în spectacolul de teatru. Aplicarea unei tehnici teatrale prin găsierea unor soluții perfecte din punct de vedere mecanic, fără a ține seama și de ansamblul spațiului teatral, ar putea să deservescă spectacolul de teatru.

Din punct de vedere teoretic, studiul scenotehniciei poate fi împărțit în următoarele capitole: statica, cinematica și dinamica spațiului teatral.

1. Statica spațiului teatral studiază construcția elementelor de decor, raportul lor cu scena și influența lor asupra mișcării jocului actorilor. Un decor bine realizat trebuie să nu fie greoi, să aibă mobilitatea montării, să prezinte stabilitate și să nu influențeze negativ acustica și iluminatul scenei. Sînt destul de frecvente cazurile cînd elementele de decor montate în scenă, datorită materialelor folosite, diminuează acustica scenei sau produc zgomote supărătoare (exemplul decorurilor metalice). În aceste cazuri trebuie luate măsuri de prevedere prin montarea unor amortizoare de zgomot, sau din contra prin crearea de planuri reflectante pentru mărirea acusticii. În spectacolul *Oceanul*, montat la Teatrul Mic din București, a fost necesar la proiectarea decorului, format dintr-o serie de planuri metalice (duraluminiu) pe care se desfășura acțiunea de joc, să se aplice pe spatele acestor planuri amortizoare de zgomot.

Acest lucru l-am realizat prin atașarea în centrele de vibrație ale plăcilor a unui element amortizor format dintr-un strat de bitum și colofoniu, peste care s-au lipit fișii de pinză. De remarcat că, dacă s-ar acoperi întreaga suprafață a plăcilor cu stratul amortizor, nu s-ar obține rezultatul dorit; de aceea trebuie stabilite cu precizie centrele de vibrație. (Operația se face experimental prin presărarea unui strat uniform de nisip pe placa metalică și apoi se pune placa în vibrație prin lovirea cu un ciocan. Stratul de nisip se va aglomera în centrele de vibrație, identificîndu-se astfel locurile unde se va aplica elementul amortizor).

În spectacolul *Opera de trei parale* de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, am proiectat un fundal format din trepte și pasarele metalice (fig. 1 — vezi pag. 54). Această construcție, acoperind o suprafață de 80 m și avînd o greutate de trei tone, a necesitat calcule de rezistență și rezolvarea unor probleme dificile de statică.

Construcția, în întregime demontabilă, avînd aspectul unor pasarele în consolă, încastrate fals într-un perete de decor, este susținută numai în patru puncte, echilibrul fiind realizat prin elemente metalice sub forma unor grinzii cu zăbrele ce lucrează la tensiune, echilibrul static concentrîndu-se în centrele de greutate.

Un alt exemplu de statică a decorului este realizarea practicabilelor din lemn la piesa *Troilus și Cresida* de la Teatrul de Comedie. Aceste practicabile au ridicat două probleme constructive: eliminarea rezonanței datorite camerelor ce se formau și rigidizarea lemnului ars în adîncime care, pe lingă faptul că murdărea costumele actorilor, avea și o rezistență mecanică scăzută.

Pentru mărirea rezistenței, am impregnat lemnul cu o rășină poliesterică modificată chimic, formată din două substanțe (monomer și catalizator), ce au polimerizat în adîncime fibra lemnoasă, creînd o rezistență ridicată acestor elemente din lemn ars.

Procesul de polimerizare s-a produs la rece în cîteva ore după impregnarea elementelor de decor.

2. Cinematica spațiului teatral studiază diferitele feluri de mișcări ale scenei, elemente de scenă sau sală, fără a ține seama de modul cum se produc. Mișcările scenei sau sălii permit scurtarea timpului între diferitele părți ale operei dramatice prin aducerea rapidă a decorului în fața spectatorilor. Aceste mișcări pot fi realizate în pauze sau în momente de întineric, sau pot fi făcute la vedere ca un element de compoziție scenografică, un adevărat mijloc de expresie în ajutorul regiei.

Prima formă de mișcare din cadrul cinematicii spațiului teatral este mișcarea scenei, care poate fi totală sau parțială. Există numeroase proiecte cunoscute pentru

rament scenic și o frumoasă voce, unite cu o lăudabilă putere de observație și multă măsură.

Posibilități actoricești au dovedit, jucînd alternativ mai multe personaje, și studenții Bodo Zoltan, Dobos Imre, Florian Antal, Szelyes Imre, Szöke Istvan, Rajhona Adam, deși actul lor scenic a fost mai puțin pregnant, pe alocuri lipsit de strălucire. Dar asupra acestui aspect vom reveni.

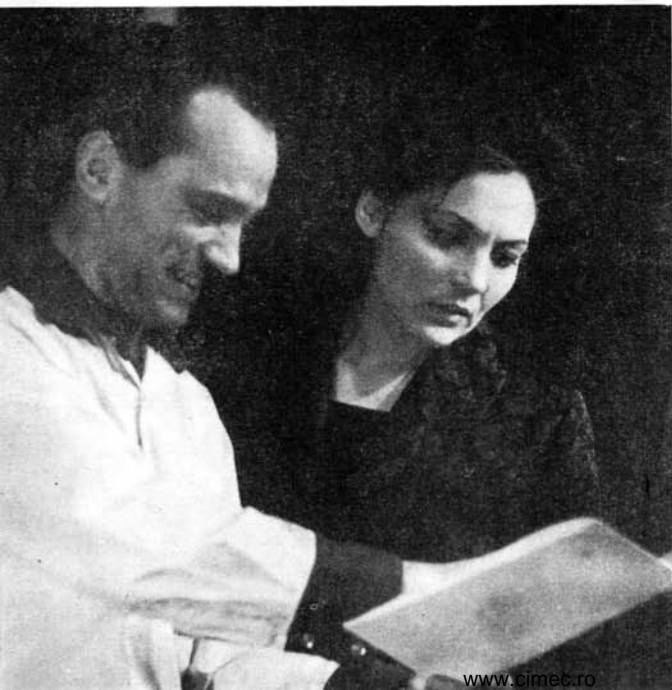
\* \* \*

Cele cîteva reușite individuale ale absolvenților au avut darul să ne facă a socoti că unul din obiectivele centrale ale formației actorului stă precumpănitor în atenția pedagogilor institutului: pregătire individuală — studiu analitic asupra rolului, concentrare asupra mijloacelor de expresie. După patru ani de ucenicie, petrecuți sub îndrumarea profesorului György Kovács (asistent Nagy Imre), o bună parte din studenții actualci promoții au ajuns evident să folosească și să stăpînească o bună metodă științifică în descifrarea sarcinilor scenice; unii dintre ei dispun și de o tehnică profesională în măsură să dea expresie și forță de comunicare ideilor și sentimentelor unui personaj. Numai că absolvenții nu pot părăsi institutul numai cu atît. E nevoie ca ei să cunoască, încă de pe micul podium al studioului, disciplina de ansamblu a unui spectacol, să-și fi cultivat în acest scop spiritul de echipă, și astfel să ajungă a simți necesitatea unității organice și armonice realizate a componentelor spectacolului. Roadele bune, sau mai puțin bune, culese pe seama interpreților nu pot fi deci desprinse de actul ordonator regizoral, de felul în care a fost înțeleasă piesa, de experimentarea practică a metodelor și modalităților de interpretare specifice fiecărui text.

Studiul întreprins cu montarea piesei *Liliom* de Molnar Ferenc ni se pare, în această ordine de idei, că dorește a vădi preocupările pedagogice și artistice menite să ducă la găsierea unei modalități de tratare improspătată a unei lucrări dramatice oarecum

Erdős Irma (Hecuba) și Toszo Ilona (Casandra) în „Troienele” de Euripide — Jean Paul Sartre





▲  
De la stînga la dreapta :  
Szekely Eva (Cleo), Toszo i-  
lona (Mimi Ionescu), Bodo  
Zoltan (Justinian), Szöke Ist-  
van (Radu Neacșu) și Borbath  
Iulia (Livia) în „Tezaurul lui  
Justinian” de Al. Voitin

◀ Dobos Imre (Frank) și Szekely  
Eva (Kate) în „Toți fiii mei”  
de Arthur Miller

Szék Klara (Secretara), Szöke  
Istvan (Dr. Reich), Miske Lasz-  
lo (Liliom) și Göry Andras  
(Kadar Istvan) în „Liliom” de  
F. Molnar ▶

patinate de vetuste. Studenții-actori au fost puși să se întâlnească cu un text ce se desfășoară pe muchie de cuțit, între melodramă și satiră, conținând, într-o mixtură caracteristică, accente de patos sentimentalist, de lirism real și de umor. Spectacolul s-a constituit totuși *unitar pe plan stilistic* — și aceasta e calitatea lui principală; o distribuție încheată sub semnul unei viziuni regizorale limpeză și expresive; simplitate inspirată în montare, străduindu-se să tălmăcească și să scoată în relief sensurile și semnificațiile piesei, dincolo de anecdotică ei: demascarea lumii și a relațiilor ei, în care domnește banul și în care oamenii, pentru a-și asigura o minimă existență, sint nevoiți să recurgă la mijloace necinstite și să-și primejduiască viața.

Din punct de vedere al muncii cu actorul, spectacolul acesta a fost, poate, cel care a solicitat cel mai mult interpreților efortul de a trece prin situații variate și dificile. Efort cu atât mai vrednic de atenție, cu cât au fost refuzate orice extravagante în interpretare. Am asistat astfel, în prima parte a piesei, la momente de interiorizare sinceră, firească, ferită de retorism; apoi, în tablourile din „lumea de dincolo”, la disponibilități pentru fantezie și spirit de improvizație ale interpreților; aceștia au știut să brodeze cu măsură, fără efecte facile, variații inteligente pe motivele satirice oferite de piesă. În sfârșit, definirea fiecărui personaj s-a urmărit în cadrul unei netăgăduite omogenități; la fel și comunicarea între interpreți. Este un rezultat dintre cele mai utile în procesul de formare a tinerilor actori, pentru evoluția lor profesională viitoare.

*Troienele*, tragedia lui Euripide, în adaptarea lui Jean-Paul Sartre — spectacolul de prestigiu al stagiunii actuale studențești —, este o imagine a seriozității în munca artistică desfășurată în institut la Tg. Mureș și în același timp o probă a stadiului de cristalizare a însușirilor profesionale dobândite de studenți în relevarea felului în care înțelesurile capodoperelor trecutului pot fi pătrunse și exprimate de ei pe coordonatele contemporane. E drept, Sartre însuși evidențiază, într-o nobilă formulă modernă, strălucitorul act de acuzare adus de anticul Euripide politiciii de agresiune, practicării războiului generator de masacre și distrugerii. Pe fundalul ruinelor fumegânde ale Troiei, Euripide-Sartre demonstrează ideea că, promiși cu toții aceiași distrugerii, călăi și victime „nu mai au nici măcar posibilitatea să aleagă între libertate sau moarte, sau între două forme de libertăți, ci doar să aleagă între două forme de sclavie: sclavia sau moartea”. De o adânc tulburătoare actualitate, această idee directoare politico-filozofică a textului a fost tălmăcită de profesorul G. Kovács și de asistentul său cu intensitate și



vibrație înalt intelectuală. Spectacolul poartă pecetea măreției elegante și a nobiliei simplități a vechilor tragedii, deși e străbătut de vizibila preocupare pentru o stilistică modernă. Nota patetică a situațiilor tragice îmbină filonul liric, grav al dialogului, cu cerințele de ținută, de mișcare, de rostire expresivă a cuvintului. Continuând valorosul și stimulatorul exemplu al spectacolului *Tartuffe*, în care profesorul a avut pedagogica inițiativă de a juca alături de elevi, considerându-se pe bună dreptate că prezența acestui partener de valoare e de natură să aibă cele mai pozitive înriuriri pe tărîmul disciplinei jocului și să prefigureze condițiile de lucru pe care viitorii actori le vor întâlni în teatru, rolul central al *Troienelor* — îndurerata Hecubă — a fost încredințat profesoarei de dicțiune, cunoscuta actriță Erdős Irma. Creația ei este impresionantă; interpreta-profesoară subliniază cu accente profund tragice demnitatea, bogăția spirituală și morală a personajului. Aportul actriței (ca și al profesorului Kovács, pe care îl întilnim în acest spectacol comentînd, imprimate pe bandă de magnetofon, întimplările ce se vor petrece în scenă) apare pregnant la stabilirea concretă a modalităților de însuflețire a textului clasic, de caracterizare a personajelor, de sudare a ansamblului, de stabilire a unui echilibru de joc între actorii experimentați și studenți — într-un cuvînt, la reușita spectacolului. (E de adăugut, de altfel, și de subliniat că, în acest domeniu al realizării echilibrului și unității de interpretare, gîndul pedagogilor s-a extins și asupra experienței incipiente a studenților din anii de pregătire. Căci și aceștia au apărut în spectacol, activi, alături de profesori și de absolvenți. Din această timpurie participare artistică ei n-au putut culege decît învățăminte prețioase.) Ne pare numai rău că n-am avut prilejul să vedem în rolul de bază, de mare desfășurare dramatică, al tragediei, pe una din tinerele absolvente; ne-am fi putut da mai bine seama de capacitatea unei începătoare de a aborda și susține o partitură de respirație și mai ales de intensă vibrație a Hecubei. Oricum, spectacolul *Troienelor* rămîne pilduitor, nu numai pentru eficiența didactică urmărită, dar și pentru valențele artistice și culturale pe care experimentul le-a putut descoperi în rîndul elevilor promovați de Institut spre cariera teatrală.

Așteptam cu îndreptățită curiozitate spectacolul cu o piesă de actualitate; era curiozitatea de a urmări felul cum trec studenții de la întruchiparea tipologiei clasice la cea a omului contemporan.

Lucrarea lui Arthur Miller — deși scrisă acum aproape 20 de ani — trăiește nu numai tematic în actualitate, dar și prin cîteva puternice caractere animate, în înfruntarea violent dramatică dintre ele, de probleme și idei ale zilelor noastre. Studenții angajați în transpunerea scenică a piesei au înțeles resorturile și au știut să dea relief ciocnirilor capitale din piesă; unii dintre ei au izbutit bune creionări tipologice — în special protagoniștii de prim-plan. În ansamblu însă, imaginea scenică a fost nu îndeajuns de închețată, extrem de săracă în amănunte revelatoare, prea puțin acordată spre crearea unei atmosfere caracteristice, spre evidențierea clară a unor sensuri subsidiare, de ordinul subtextelor. De altfel, nici „munca cu actorul“ nu a fost, pare-se, dusă pînă în amănunt, spre dobîndirea de nuanțe și autenticitate la toate tipurile. Cris Keller, personaj-cheie în piesă, a fost lucrat de Szelyes Imre, monocrom, fără intenția unei structurări psihologice, de aceea a fost și redat „în general“; lucrul s-a repetat și cu rolurile de al doilea plan: dr. Jim Bayliss (Szöke Istvan), Frank Lubey (Dobos Imre), din care interpretii respectivi n-au izbutit să realizeze mai mult decît palide schițe, devitalizezate, cu toate că personajele în cauză ofereau, fiecare în parte, date pentru o individualizare distinctă.

Nici comedia lui Al. Voitin nu s-a bucurat de o viziune prea inspirată din partea regiei, și nici de o deosebită insistență pe capacitatea actorilor-studenți de a se afirma plener. Și comedia lui Voitin nu ridică dificultăți ori pretenții interpretative exorbitante; dimpotrivă, prin datele ei, ea e de natură să stimuleze spiritul inventiv și plăcerea „de a juca“. Să fi frînat îndrumarea regizorală acest impuls spre expansivitate, prin excelență tinerească? Cert e — și e păcat — că spectacolul s-a desfășurat cuminte, vecin cu inexpressivul, cu haz îndoielnic și fără strălucire. Mai mult: surprinzător, în raport cu celelalte închegări scenice ale studenților, comedia lui Al. Voitin, departe de gîndul unei ancorări stilistice unitare, s-a oferit, parcă, unei stridente porniri spre inegal și unei risipiri centrifuge de inițiative. Compoziția, amuzantă, realizată cu mijloace grotești, de Toszo Ilona (Mimi Ionescu) nu s-a întilnit, pe acest plan, cu nici una din interpretările celorlalte personaje; astfel, Bodo Zoltan în Justinian — interpretat cu aplomb — a fost slab în resurse comice și a dezvăluit inadecvat trăsăturile și pornirile morale ce caracterizează personajul; Ilie Bogdănescu, prezentat de Dobos Imre cu ușoare nuanțe caricaturale a apărut mai degrabă tributari unor vechi tipare decît inspirat de contextul dramatic al comediei; Livia, inteligent și cu ironie creionată de Borbath

Iulia, se plasează pe un registru de tonuri și atitudini și acesta străin de al celorlalți; Radu Neacșu, mai ales, în interpretarea lui Szöke Istvan, a apărut frustrat de orice individualitate, amorf, șters.

Lipsă de unitate, așadar, și lipsă de precizie în caracterizarea personajelor. E un caz, ne-am dat seama, izolat. Faptul reclamă totuși din partea profesorilor îndrumători, meditație în legătură cu felul cum sînt puși studenții (candidați la absolvență!) în fața pieselor originale, de actualitate. Tinerii interpreți nu pot fi „formați” unilateral, și în orice caz nu pot fi formați în afara problematicii și modalității teatrale actuale. Gîndirea lor creatoare cată a fi învățată să opereze asupra tuturor operelor, dar mai ales asupra celor care dialoghează cu prezentul. Redarea vie, revelatoare a tipurilor contemporane, cu studiul corespunzător, aplicat și plin de pasiune novatoare, presupune, și din partea îndrumătorilor-regizori, deprinderea studenților cu dispoziția spre gîndire novatoare, îndrăzneță, căci, așa cum spunea cu multă îndreptățire Camil Petrescu, „regizorul trebuie să reprezinte în ordinea învățămîntului, o suprafacultate care desăvîrșește toată pregătirea anterioară a actorului”.

Dincolo de considerentele legate de munca în ansamblu cu studenții, în procesul punerilor în scenă a pieselor, ni se pare util să adăstăm un moment și asupra pregătirii tehnice a viitorilor actori. Am constatat și aici, pe lîngă cazuri laudabile, asupra cărora nu socotim necesar să întirziem, unele goluri. Am văzut studenți cu însușiri naturale, rămase încă în stare pură. Apariții lăsînd de dorit în privința ținutei, cu mers neglijent, cu gesturi supărător de cotidiene, neexpresive (*Toți fiii mei*), coborînd astfel personajele sub dimensiunile pretinse de text, fără putere generalizatoare; apoi, lipsă de mobilitate și de suplețe, mișcări stîngace, atrăgînd atenția asupra unei insuficiente pregătiri fizice, a unei lipse de antrenament pentru dobîndirea plasticii scenice. Învățămîntul teatral din zilele noastre nu poate ignora tendințele spre formarea „actorului total”. Repertoriul de lucru al studenților n-ar trebui, de aceea, să fie scutit de lucrări care reclamă exerciții de virtuozitate, în măsură să-i deprîndă cu gimnastica unei cît mai largi game de mișcări, cu ideea mobilității maxime; nu noi sîntem chemați să amintim, în acest sens, utilitatea textelor experimentale — de pantomimă, commedia dell'arte, scrieri bogate în implicații de plastică și alerte scenice.

Repertoriul actualei stagiuni studentești cuprinde lucrări valoroase, cu roluri complexe, exprimînd o concepție înaintată asupra sensului principal al teatrului și al finalității sale politice și culturale. Nu am descoperit însă în el și un sens programatic pe planul pedagogiei. Alături de Euripide-Sartre, existența a trei lucrări diferite ca gen, dar foarte apropiate ca epocă, a lipsit studenții de vastul orizont cultural-teatral (și stilistic), de care, măcar în premisele lui, s-ar cere să fie apropiați. Sîntem încredințați că de-a lungul producțiilor și al promoțiilor, acest orizont se constituie. E vorba însă de investirea *fiecărei promoții* cu datele profesionale ce pot acoperi acest orizont de cultură și practică teatrală. Cît au experimentat, bunăoară, studenții absolvenți din marii clasici (Shakespeare, Calderon, Molière, Goldoni...), din marii moderni (de la Ibsen și Strindberg la Cehov și Pirandello), din sugestiile înnoitoare ale dramaturgiei contemporane, nemaivorbind de marile partituri naționale, de la Alecsandri și Caragiale pînă la cele mai reprezentative lucrări de actualitate? Întrebarea noastră s-a ivit din cercetarea fișelor de roluri ale studenților din clasa de absolvenți: se poate observa acolo că școala a aplicat în unele cazuri numai principiul distribuției optime, al realizării unei corespondențe eficiente între actori și personaje, nu însă și pe acela, ținînd cu deosebire de cerințele învățămîntului, al unor distribuții de verificare a disponibilităților și valențelor. Așa fiind, de pildă, cele trei roluri de vîrstă asemănătoare, dintre care două (Mari-Livia) îi veneau „mănușă”, nu au dat — după părerea noastră — posibilitate tinerei, foarte înzestrată, Iulia Borbath să demonstreze gradul de multilateralitate al experienței scenice cîștigate la Institut.

Tocmai pentru că nu aflăm în această stagiune în fața unor rezultate deosebite (cu *Troienele* și *Liliom*), am ținut să insistăm și asupra neajunsurilor relevate de spectacolele pe lucrările lui Miller și Voitin, socotind că pedagogii Institutului vor reflecta asupra inegalităților și diferențelor de calitate semnalate, și convinși că vor ști să creeze pentru zborurile viitoare ale tinerilor actori, platforma optimă de lansare.

Valeria Ducea