

Trienala de scenografie

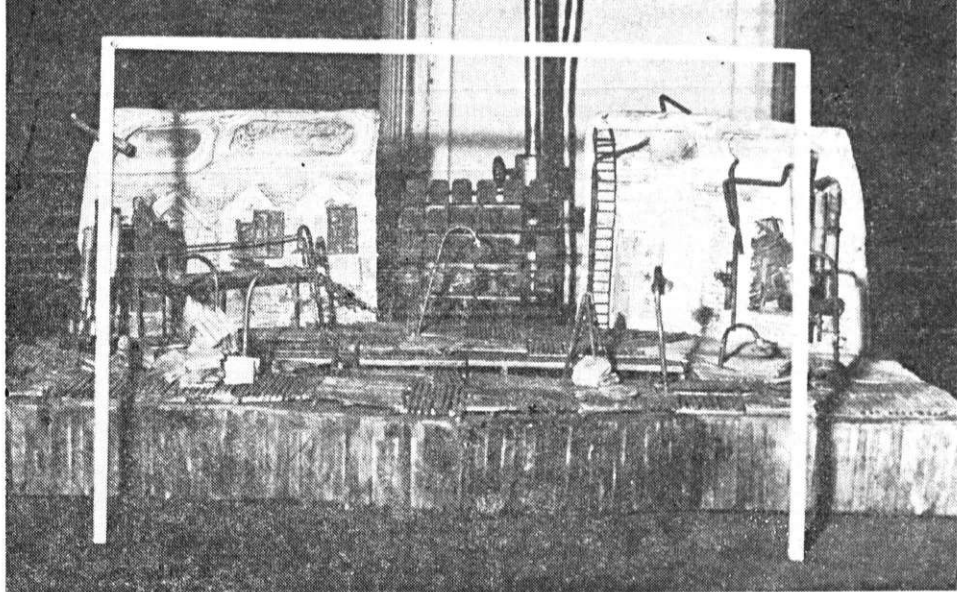
de Paul Cornel Chitic

În ziua de 9 august 1976, în sala Dalles din Capitală, a fost deschisă Trienala de scenografie. O expoziție uriașă, atât prin numărul de expozanți — 120 de scenografi — cât și prin ambițiile declarate față de structura și înfățișarea de ansamblu. Sarcinile Trienalei erau: de a prezenta sugestiv creația scenografică pe ultimii patru-cinci ani; de a încheia o imagine de ansamblu a acestei activități din toate instituțiile de spectacol existente în țară; de a expune decoruri din

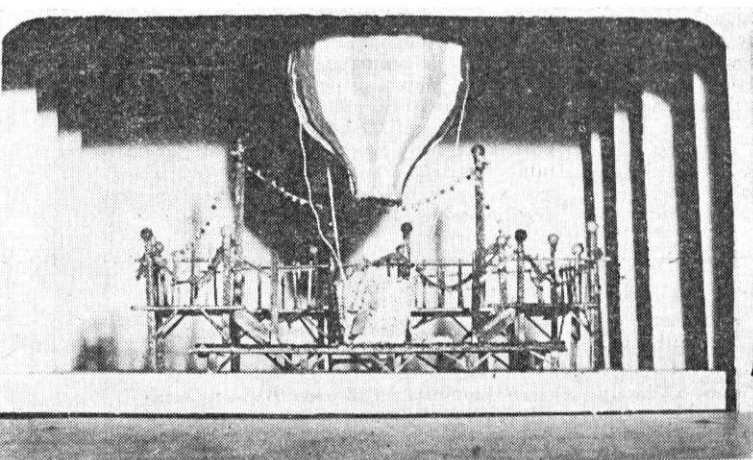
toate domeniile artei spectacolului care prețind un spațiu de joc: teatrul (de proză, liric, pentru copii și de televiziune) și filmul (cu actori, de animație și de televiziune); de a asigura spațiu și posibilități de expunere a creației artistice, atât generațiilor mature de artiști scenografi, cât și contingentelor care pînă nu de mult numărau studenți la Institutul de Artă Plastică „Nicolae Grigorescu” (secția scenografie), precum și acestor studenți, viitori scenografi.

Lista participanților :

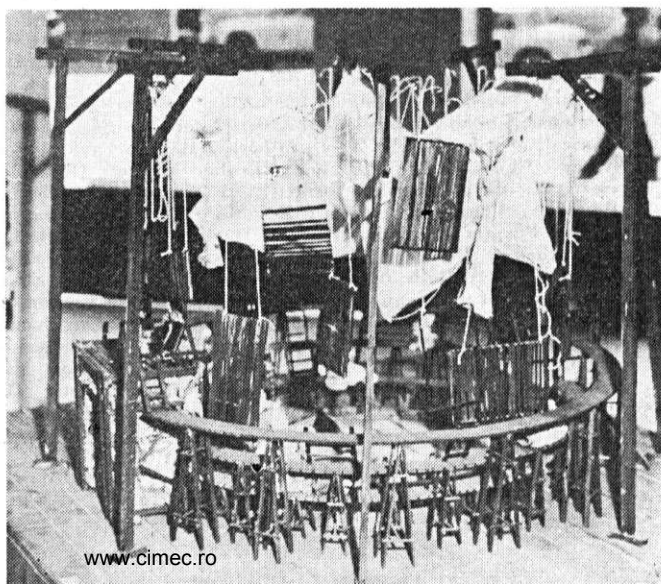
Andreescu Lucu; Anton Gheorghe; Apabideanu Tatiana; Bardu Valentina; Barlo Elena; Bassa-Crișmaru Eugenia; Bădică Mihail; Bălaș Margareta; Biro I. Geza; Bobeieă Ion; Bodor Maria; Bogdan Silviu; Bortnovschi Paul; Borovschi Irina; Böloni Wilhelm; Buescu Mioara; Cazacu Luminița; Călinescu Radu; Cioca Dan; Ciulei Liviu; Ciupe Th.; Codrea Gheorghe; Conovici Ella; Constantin Gheorghe; Constantinescu Teodor; Crețoiu-Brănescu Smaranda; Crineta Armand; Damian-Ulmu Olimpia; Demeny Arpad; Dinulescu Teodora; Drioissa Petra; Edulescu Nicolae; Eisele Seïnes Zoe; Făcăianu Vintilă; Forțu Elena; Frențiu Zizi; Georgescu Dumitru; Georgescu Genoveva; Georgescu Hortensia; Gorduz Grigore; Görgenji Gabriela; Gregorian Eustațiu; Grumaz Ida; Györfly Eva; Haller Iosif; Hanagic Rodica; Holttier Vittorio; Icodim Dumitru; Ioaniu Delia; Ionescu Cornel; Ioniță Silviu; Itigan Georgeta; Jitianu Dan; Jurje Vasile; Labancz Ladislau; Lăzărescu Gabriela; Levintă Doina; Luscov Virgil; Marin-Ticulescu Aurelia; Mateaboji Mircea; Matei Gheorghe; Mădescu Mihai; Mălureanu Florica; Merola-Grigoriu Nely; Mihăescu Răzvan Paul; Miloia Virgil; Moise Emil; Nazarie Gabriela; Nedeleu Ion; Nicolau Mircea; Olaru Ion; Oroveanu Ileana; Pasula Zamfir; Pavlovicz Vasile; Păun Adriana; Pătrășeanu-Veakis Elena; Peneș Romulus; Petrașincu Izabela; Petruțiu Liana; Pfennings Paul; Popa-Almășanu Doina; Pongracz Antonia; Popescu Dumitru; Popescu Horia; Predescu Ana; Preduț Iuliana; Prisăcaru Val.; Puran Felicia; Radian Lidia; Ribinschi Mircea; Rotaru Vasile; Roth Karl Heinz; Russu Constantin; Sbiera Dimitrie; Schranz-Kunovits Edit; Sibianu Lucreția; Sigmund Eliz; Simirad-Munteanu Elena; Simo Eniko; Sirbu Laurențiu; Sirbu Nicolae; Sturdza Ioana; Stürmer Helmut; Szakács György; Șorhan Eva; Șortan Elena; Ștefănescu Febus Viorel; Tamaș Anna; Tărășescu-Jianu Eugenia; Tincu Giulio; Tofan Mihai; Tomescu Florina Tomina; Truică Ion; Truță-Stoleru Valeria; Țapu Victor; Vizantti Lucia; Winterfeld Alexandru; Zamfirescu Gabriela; Zamfirescu Traian; Zlotescu Elena.



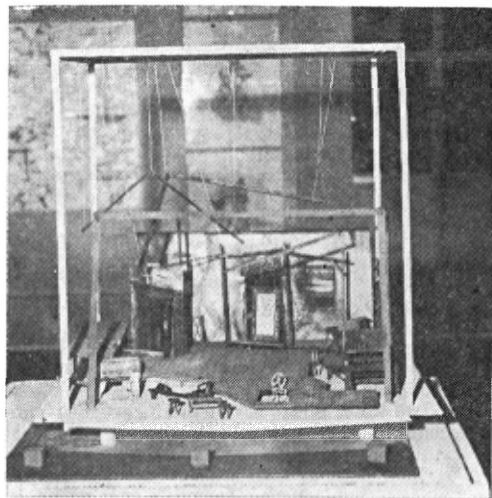
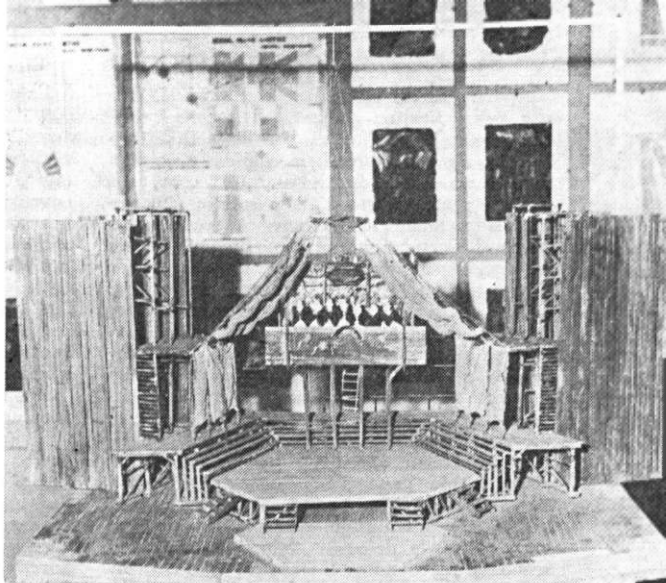
Sus : un talent incontestabil, Andrei Both, semnează decorul la „Baia” lui Maiakovski.



Sus : Tania Mohirță — decor la „Chirița în balon” de Alecsandri. Exemplu de asimilare complexă a limbajului scenografic.



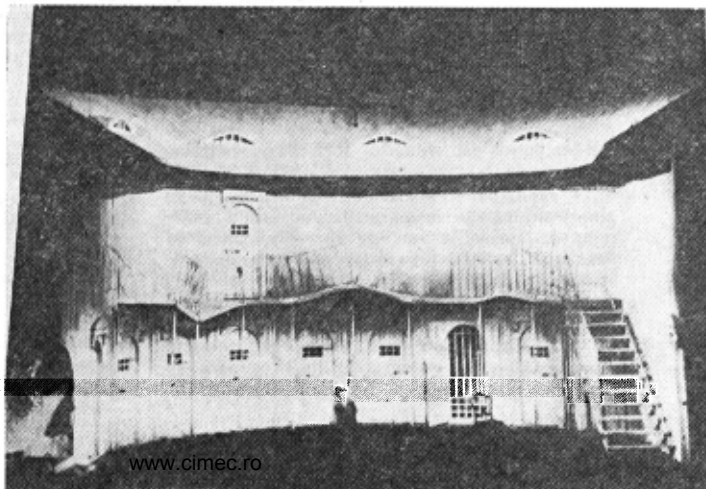
Dreapta : Mihaela Deme-
triade — decor la
„Faust“ de Marlowe. Con-
venția teatrală este asu-
mată inteligent și inspi-
rat.



Stinga : în anul I, stu-
denții scenografi aplică
„liber“ procedee de înțe-
legere a rigorilor artei sce-
nografice.

Stinga : decorul Teodorei
Dinulescu la „Regele
Ioan“ de Dürrenmatt (TV)

Dreapta : decorul lui Ro-
mulus Penes la „Piticul
din grădina de vară“ de
D. R. Popescu. Două
exemplificări la o întrebare :
ce deosebire există
oare între scenografia de
teatru și cea de tea-
tru TV ? Nici această
Trienală de scenografie
nu s-a grăbit să-i ofere
un posibil răspuns.



Așadar, sarcinile, multe la număr și dificile (prin fireștile obligații și cerințe reclamate de realizarea lor cât mai deplină), nu puteau să nu ridice probleme, solubile doar prin remanierea unora dintre pretenții; ceea ce a dus, în ultimă instanță, la o soluție de compromis metodologic. Trebuie să recunoaștem că Paul Bortnovschi, Mioara Buescu, Traian Nițescu, Vasile Roman, Vasile Rotaru, Giulio Tincu și Ion Truică (comitetul de organizare a expoziției) au făcut eforturi intense pentru aplanarea dificultăților și pentru conjugarea cât mai puțin forțată și cât mai avantajoasă a celor cinci „cantități” care trebuiau împăcate: numărul exponatelor, numărul expozanților, numărul instituțiilor reprezentate, numărul sarcinilor și cel al criteriilor estetice. Ar trebui să adăugăm și numărul de procedee de expunere: fotografii de mare suprafață, machete, benzi (suite) de fotografii ale tablourilor scenografice, diapozitive, schițe de decor și de costum, înscenări scenografice, costume de teatru, film și televiziune.

Dar această diversitate asigură, cel puțin teoretic, elementul de atracție și de interes pentru public. În ciuda faptului că și numărul de procedee ridică rangul dificultății, am considerat că această componentă cantitativă este mai degrabă un avantaj decât o dificultate.

În sfârșit, la seria de dificultăți se mai adaugă una, deloc neglijabilă, și anume, spațiul de expunere. Sala Dalles este generoasă cu celelalte arte; cu scenografia, se dovedește, de astă dată, mai vitregă. Decorul (de teatru, film sau TV) necesită fie spațiu liber în jur, fie o nișă sau niște panouri laterale care să sugereze, cât de cât, cutia televizorului, sala de teatru sau platul de filmare. Practic, a fost imposibilă realizarea unei expozări optimizate. Urmarea este că vizitatorului i se cere o maximă capacitate de abstragere, din mozaicul pestriț și dens de exponate, a fiecărei lucrări prezentate. Artă spectacolului nu-l obligă la un asemenea efort pe spectatorul său. Diferența între gradele de solicitare mentală defavorizează arta scenografică, deoarece, știm cu toții, un decor însoțește desfășurarea conflictuală a spectacolului și nu pretinde niciodată să i se acorde, în mod special, atenție din partea publicului.

★

O expoziție scenografică impune cercetarea conținutului său neapărat din postura de exeget, de specialist sau de incurabil „fan” al teatrului, calități care nu pot fi împrumutate tuturor vizitatorilor.

Sînt, însă, cîteva „zone” din expoziție care sugerează, estetic, „climatul” decorului. Iar în configurația acestor insule de ambient spectacolar nu putem să nu recunoaștem inspirata intervenție a lui Paul Bortnovschi.

Aste grei să remarcăm, din cele peste 500 de exponate, cîteva lucrări cărora să le acorzi, fără o doză de arbitrar, calificative; căci fiecare virtute plastică, fiecare ingeniozitate a soluției scenografice a fost, la vremea cuvenită, aplaudată public și atestată valoric prin însăși durată și prin ecoul cultural al spectacolului. În semn de prețuire nedezmințită și în egală măsură meritată de toți artiștii expozanți, am început rindurile de față cu transcrierea listei participanților la această Trienală. Numele celor mai mulți dintre aceștia sînt cunoscute publicului din țară și din Capitală.

Practic, este imposibil de analizat, în materialul de față, scenografia celor peste 200 de spectacole. Pe de o parte, pentru că procedeele scenografice, dincolo de variația imagistică pe care o permit în spectacol, trădeză apartenențe stilistice diverse, chiar și în cazul creațiilor acelor scenografi al căror „profesor”, mentor artistic, este cunoscut. Spre exemplu, decorul la *Hedda Gabler*, al lui Dan Jitianu, vădește școala lui Liviu Ciulei; definitoriu nu este, însă, acest discipolat artistic, ci neta diferențiere — de percepție afectivă și de motivație estetică a soluțiilor artistice — dintre cei doi scenografi. Un alt exemplu edificator: Th. Ciupe expune proiectul unui decor al spectacolului *Horia*. Între acest proiect și scenografia lui Liviu Ciulei la spectacolul *Viteazul* este lesne de depistat identitatea de problemă strict scenografică: crearea unui semn spațial, deci, a unui singur element scenografic, care, prin multiplicare și prin manevrare, permite configurarea unei suite de spații de joc, distincte. Căile de detectare a acestui unic element-semn, plurisemnificant, ariile culturale în care sînt operate aceste investigații, sînt opuse, la cei doi scenografi; rezultatul este, și în cazul lui Liviu Ciulei și în cazul lui Ciupe, pe deplin meritoriu.

Iată alte două personalități artistice care marchează hotarele evantaiului de soluții și atitudini artistice: Elena Pătrășcanu-Veakis și Paul Bortnovschi. Decorurile lor la spectacolele *Imblinzirea scorpiei* și, respectiv, *Danton* se situează într-o fecundă și edificatoare opoziție stilistică. În expoziție, prezențele acestor două scenografii sînt abia marcate. Publicul spectator a putut constata, însă, că virtuțile spectacolului *Imblinzirea scorpiei* se datorează, în cea mai mare măsură, decorului și costumelor, iar în cazul spectacolului *Danton*, viziunea regizorală s-a bizuit, în cîteva momente-cheie, pe soluțiile scenografice exemplare ale lui Bortnovschi.

★

Nu am citat decât cîteva „exponate” ale acestei Trienale, și anume, pe acelea asupra cărora spectatorul are puțința, și în această stagiune, să se edifice.

Cele mai valoroase creații scenografice depistate în această Trienală vor face obiectul

unor analize detaliate, care nu pot fi operate într-un articol referitor la structura și la calitatea Trienalei. De aceea, mult mai nimerit ni s-a părut să ne ocupăm, în continuare, de calitățile artistice — aflate în stadiul de promisiune și speranță — manifestate de tinerele contingente de scenografi și viitori scenografi, care s-au ridicat abia sau sînt pe cale să se ridice de pe băncile Institutului de Artă Plastică „N. Grigorescu”. Atenția îndreptată către aceștia atestă dorința unanimă a publicului și a oamenilor de teatru de a avea și în viitor o scenografie la rangul valoric al celei practicate azi în mod curent.

Studentii nu s-au lăsat mai prejos în ceea ce privește varietatea mijloacelor de expozare a activității lor scenografice. Machetele, panourile, fotografiile, proiectele, schițele lor au o notă comună și salutară: seriozitatea profesională în ceea ce privește atitudinea față de arta lor. Fiecare machetă, schiță etc. denotă încordatul efort de a absorbi toate câștigurile de exprimare și figurare scenografice pe care le oferă elita realizărilor de pe scenele noastre. Vreau să fiu bine înțeles: nu acuz nici unul din exponatele secției de scenografie de mimetism artistic, cu atât mai puțin, de preluare „inspirată”, în soluții plastice propuse. Absorbția la care mă refer este realizată prin cunoașterea intimă, cît mai completă, a ceea ce se numește „convenția teatrală”, suma legilor specifice acestei arte și, totodată, perimetrul pe care îl dezvoltă aceste legi specifice. Aceasta este prima condiție în virtutea căreia, satisfăcînd-o, studenții izbutesc să-și individualizeze expresia plastică și, totodată, să se desprindă de lecția și optica artistică a profesorilor lor. (Într-un articol anterior, am încercat să sesizez relația profesor-student și modul ei de manifestare.)

Propunerile de decor ale acestor studenți sînt, valoric vorbind, mult peste limita unor pretenții didactice excelent satisfăcute; sînt decoruri, scenografii, în sensul bun al cuvîntului. Și, în acest sens, fîm fac datoria să semnalez, ca mărturisind talente ieșite din comun, un decor la *Baia* (de Andrei Both, anul IV) și alte două decoruri excelente, la *Chirița în balon* (de Tania Mohîrță, anul II) și la *Crimă și pedeapsă* (de Dragoș Georgescu, anul IV).

La drept vorbind, nivelul atins de decorurile prezentate de Institutul de Arte Plastice ridică o problemă destul de importantă: viitorii scenografi — mulți dintre ei pregătesc lucrarea de diplomă — vor practica mult timp în teatre o scenografie în care rezolvările și soluțiile vor fi combinări, aplicări și reutilizări, ingenioase, sperăm, ale elementelor descoperite și exploatate artistic în acești ani de unică. Așa fiind, din care anume punct al experienței deja acumulate va porni reorientarea lor stilistică, și peste cît timp vor socoti ei secătuiți instrumentația artistică azi mînuită cu vădită virtuozitate? Este o întrebare la care, cel puțin judecînd după lu-

crările prezentate la Trienală, nu ni se îngăduie supoziția unui răspuns.

Certitudinea de care va beneficia arta spectacolului românesc este aceea că studenții ating, în cursul școlarizării, un prag al experienței artistice care îi recomandă, de pe acum, ca pe niște buni scenografi.

Lista studenților participanți la Trienală:

Anul IV (clasa prof. Elena Pătrășcanu-Veakis): Andrei Both, Dragoș Georgescu, Iulian Manțoc, Mihaela Demetriade, Doru Tofan, Anca Florea, Ruxandra Birsan-Dumitrescu.

Anul III (clasa prof. M. Tofan): Gheorghe Raszovski, Vlad Iacob, Paul Isac.

Anul II (clasa prof. Vasile Roman): Tania Mohîrță, Dana Lăzanu, Doru Păcurar.

Anul I (clasa lector C. Albani): Desdemona Biciu, Anca Manțoc, Daniel Răduță, Anca Zbarcea, Andreea Iovănescu.



Am propus, de mai multe ori, atît în scris cît și în cadru organizat, înființarea unei filmoteci care, grație unor mini-filme (de circa cinci metri de peliculă fiecare), să devină principala formă de consemnare a creațiilor scenografice teatrale de mare valoare artistică. Pelicula cinematografică este cel mai obiectiv, mai complet și mai adecvat procedeu de stocare și conservare a gândirii teatrale, într-o anume perioadă de timp, căci mini-filmul ar fi o înregistrare pe cele trei dimensiuni ale sale: *spațiu, mișcare* (cinetismul decorului) și *durată*.

Idea aceasta, a cărei valoare m-am străduit să o demonstrez atît cît îngăduie vorbele scrise și rostite, nu a fost luată în considerare. E adevărat, din ignorarea (dar numai pe jumătate) a ideii propuse, s-a născut un surrogat „tehnologic” de culturalizare teatrală; în sala mare a Trienalei tronează un mini-televizor, pe ecranul căruia au putut fi urmărite, în ziua vernisajului, secvențe din spectacolele de teatru TV. (Nu știm dacă această tele-video-casetă a funcționat și în celelalte multe zile scurse pînă la închiderea expoziției.) Dar caracterul de surrogat provine din faptul că au fost prezentate *secvențe de teatru TV*. Căci, dacă ideea de a prezenta înregistrări pe peliculă sau bandă magnetică este o izbîndă a inginerilor și tehnicienilor de la televiziune, faptul de a înființa secvențe de teatru nu are nici o justificare, aceste secvențe putînd fi calificate fie drept mostre de virtuozitate interpretativă actoricească, fie drept mostre ale artei de a mînuî camera de luat vederi, fie chiar drept exemplificări ale reușitei tehnice într-ale dezvoltatului, montajului și mijloacelor de imprimare; deci, pot fi considerate orice altceva, numai argumente privind arta scenografică (de teatru sau de teatru TV), nu!

În afara unor „scăpări” ale montajului, în care se mai zărește cîte ceva din decorul de pe platou — și acest „ceva” apare cu totul

incidental și sporadic —, buna inițiativă a introducerii tele-video-casetei se dovedește a fi nu un partizan al expoziției, ci un concurent neloial și, deci, inoportun: căci vizitatorul care-și aruncă o privire pe micul ecran va trăi sentimentul că decorul este un „obiect” de folosință — e adevărat, nu de folosință civilă, ci teatrală; ceea ce nu scutește decorul de a fi considerat un ambalaj „drăguț”, un soi de ingredient, ce e drept, necesar, dar nu într-atît încît să i se rezerve privilegiul unei expoziții publice. Iată o sugestie falsificatoare, inoculată publicului, fără rea intenție, dar totmai de aceea cu un efect cultural dintre cele mai puțin dorite.

Nu mai socotim necesar să repetăm ceea ce ne-am străduit de atîtea ori să explicăm: ce este, în fapt, un decor, o scenografie. Este, însă, de datoria noastră să arătăm ceea ce putea fi realizat prin acest procedeu tehnic ingenios. Nici acum nu e tîrziu și inutil; căci, trebuie spus, pregătirea unei astfel de exemplificări *pe viu* a funcțiilor unei scenografii, oricît ar fi de entuziaștii realizatorii unei expoziții ca actuala Trienală, nu se poate realiza peste noapte, ci numai prin urmărirea metodică și consecventă a activității teatrale și, deci, scenografice, în ansamblu și pe tot intervalul de trei-patru ani, dintre două astfel de manifestări expoziționale.

Am arătat, în cîteva cuvinte, care este concluzia „sentimentală” și culturală a vizitatorului, rezultată din comparația segmentelor de spectacole TV și a simezelor expoziției; e foarte probabil că această concluzie ține loc de opinie estetică despre scenografie și în concepțiile unor oameni de teatru — exclusiv, scenografii.

Probabil, încă nu e clarificată reala importanță a decorului în așa-numitul proces de comunicare artistică — proces urmărit cu obstinție de orice autentic spectacol teatral. Decorul — acest obiect ciudat — acționează asupra psihicului fiecărui spectator, prin mijloace care se adresează pragului subliminal al percepției. Este cunoscut procedeul tehnic de a crea, spre exemplu, senzația de sete unui spectator de cinema prin simpla introducere a unei fotograme la fiecare 24 de fotograme proiectate într-o secundă pe ecran. Fotograma, reprezentînd un om care bea un pahar de apă, nu este percepută conștient de spectator; dar, repetată de mai multe ori, imaginea se „realizează” psihologic prin senzația de sete. Desigur, spectatorul devorator de bomboane sau alimente condimentate va fi mai repede „minuit” de această imagine, percepută subliminal. Această determinare a senzațiilor și reacțiilor psihice se poate realiza nu numai prin imixtiunea unei imagini reluate rapid și periodic, ca în cazul peliculei cinematografice, ci și prin modificări lente ale imaginii — modificări care se petrec fie, mult mai rar, conotativ, în comparație cu *dinamica obiectivă* (mișcarea acto-

rilor pe scenă) și cu *dinamica subiectivă* (ritmul și tensiunea conflictului teatral), fie denotativ — este vorba de cazurile cînd scenografia devine cadru de referință al acțiunii (în mod curent, această modificare denotativă se numește schimbarea tabloului). Aceste modificări, realizate pe scenă, de o lentoare și o periodicitate greu de sesizat în mod consecvent de către public, decorul le realizează prin componentele sale elementare — volumul (descrierea spațiului), culoarea, lumina.

Filmate inteligent, în secvențe de 30—50 secunde, momentele în care decorul se „modifică” (schimbările de lumină, coboririle, ridicările, glisările, rotirile elementelor de decor, acțiunile, gesturile actorilor, prilejuite de obiectele scenografice sau desfășurate în jurul acestor obiecte, momentele în care decorul participă la conflictul spectacolului, întrerupîndu-l sau schimbîndu-i ritmul și ruta) ar fi născut un nou spectacol — fascinant și de o elocvență imposibil de realizat prin cuvinte; ar fi prilejuit un spectacol al spectacolului.

Desigur, într-un astfel de film al scenografiei, actorii-personaje ar fi fost, uneori, umbre nedesluite, care traversează scena rapid, enigmatice umbre ale căror existențe, emoții, trăiri se reflectă în marile schimbări ale universului scenic — decorul.

Un astfel de mini-film teatral ar avea darul de a face lucidă însăși percepția artistică a spectacolului teatral contemporan, devenind, astfel, un instrument fundamental pentru analiza valențelor psihologice în fenomenul comunicării artistice. Nu mai insist asupra faptului că aceste pelicule pot deveni unicul document obiectiv care să permită (să favorizeze) reluarea, peste mult timp, a cercetării științifice asupra mijloacelor de exprimare artistică din această epocă. E clar că, în absența lor, cercetarea, peste ani, a fructuoasei activități teatrale și scenografice contemporane va trebui să se bazeze pe mărturiile ocazionale, consemnate, cu mai mică sau mai mare virtute critică, de către contemporanii spectacolului.

În sfîrșit, amintesc încă un avantaj cultural-științific: astfel de documente iconografice, extrem de complexe, vor îngădui, peste 15—20 de ani, fie și indirect, o analiză a concepțiilor estetice și a instrumentarului teoretic implicat în actul de critică teatrală curentă. Și lanțul avantajelor culturale, artistice și științifice nu este încheiat: să ne gîndim numai la faptul că însăși punerea în aplicare a unei astfel de metodologii în consemnarea fenomenului teatral contemporan ar fi un vădit semn de maturizare a atitudinii față de actul de cultură desfășurat în contemporaneitate. Nu mică ne va fi mirarea, cînd, pe baza unui astfel de stoc documentar, vom sesiza, peste timp, că în patrimoniul cultural național nu intră numai „obiectele” de artă, ci și tezaurul memoriei

colective, care încorporează întreg instrumentarul mental de cunoaștere, la scara unui popor și a unei civilizații.

Un spectacol teatral este o operă de artă la a cărei configurare participă mai multe arte, printre care și scenografia. Spectacolul teatral — ca operă de artă — este obiect de civilizație; consemnându-se minuțios, complet și obiectiv, existența sa, această operă va permite, tocmai datorită efemerității sale, sesizarea nivelurilor calitative în asimilarea culturii, a ritmului și mijloacelor de îmbogățire a culturii și de adăugire a unor noi valori

artistice și culturale. Or, toate acestea nu sînt altceva decît sarcini trasate generos de politica noastră culturală, sarcini a căror realizare implică ingeniozitate procedurală, luciditate teoretică și responsabilitate, realizate prin consecvența activității; chiar dacă această activitate se rezumă, aparent, la crearea unui aparat de stocare a probelor materiale și documentare.

În ultimă instanță, actuala Trienală de scenografie nu este, în esență, decît o uriașă arhivă, suport material inert al unei memorii culturale veșnic vii.

Interferențe

FLORIAN POTRA

Frații siamezi

Am mai scris, chiar la această rubrică, despre simbioza teatru-cinema, de fapt, despre posibilitatea, dacă nu necesitatea, dublei calificări a regizorilor, apti să „pună” atît în scenă, cît și în imagine, pe peliculă. Iată că o viguroasă confirmare a acestei poziții vine acum — „Cinema nuovo”, revista lui Aristarco, atestă — din partea unui director de scenă de talia lui Giorgio Strehler, autorul neuitatului — și la noi — Arlechin, slugă la doi stăpîni. „În plină amiază a vieții”, expresia îi aparține, Strehler se apropie de cinematograful și începe lucrul la un film cu titlul posibil (sau provizoriu) de Un om de ordine. Anunțîndu-și proiectul, Strehler a susținut că, după opinia sa, „cinematograful și teatrul sînt doi frați siamezi legați prin șira spinării și care nu se privesc în față”. Știrea e interesantă, îmbucurătoare, dar nu extraordinară: cîți iluștri „oameni de spectacol”, de la Eisenstein și Visconti la Bergman și Ciulei, n-au făcut, concomi-

tent, și teatru, și cinema? Ceea ce pare, totuși, relativ nou în experiența lui Strehler — nou și fiindcă e programatic — este schimbul de cadre și de mijloace între scenă și platou: Piccolo Teatro va participa la realizarea filmului atît prin tehnicieni și prin însuși sistemul și eficiența organizării sale, cît și prin actori. În amănunt: electricienii, mașiniștii, minutorii de decoruri, machieurii, peruchierii, garderobierii etc. ai teatrului vor deveni oameni de platou, laolaltă cu interpreții.

Inedită pentru Piccolo și pentru Strehler, experiența aceasta are loc, în același timp, dintr-o inițiativă paralelă, la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”. De unde, pînă nu de mult, atelierele, garderobe, magazii etc. și întreaga organizare destinate spectacolelor de teatru funcționau separat de cele destinate producției de filme, acum s-au contopit și, prin capacitatea astfel sporită, au devenit mai eficiente și mai

utile, fie pentru scena „Cassandreii”, fie pentru studiourile din Calea Rahovei. Unificarea zestre materiale, a mijloacelor de producție teatral-cinematografică, duce, în mod firesc, la o mai zveltă desfășurare a însuși procesului de învățămînt, în aspectul său practic. Mai mult, tendința odinioară centrifugă a diferitelor catedre și discipline a fost înlocuită de o tot mai intensă colaborare interdisciplinară. Un exemplu: în anul universitar 1976—1977, studenții-regizori, operatori și teatrologi-filmologi vor participa la seminarii comune, menite să înlesnească asimilarea de cunoștințe complementare și formarea de deprinderi în raport cu tehnicile moderne (dar și cu teoriile moderne) ale celor două arte ale spectacolului.

În sfîrșit, să ne amintim că televiziunea se oferă — dacă nu chiar drept sinteză — în orice caz, ca eficient loc de întîlnire a teatrului și filmului, de care se folosește atît separat, cît și îmbinat, într-o serie de emisiuni cu valoare instructiv-educativă și artistică. Astfel, imaginea simbolică, propusă de Strehler, a celor doi „frați siamezi” se va cere, poate, în curînd, a fi înlocuită de o siglă în îngemănării în trei, un fel de „trigon” sau de „trinacrie” cu trei capete: teatrul, cinematograful și televiziunea, care, deși stau cu spatele unul la celălalt, se supraveghează reciproc prin adecvate oglinzi retrovizoare.