

COMPOZIȚIA SCENOGRAFICĂ — PARTE COMPONENTĂ A OPEREI COREGRAFICE

SCENOGRAPHIC COMPOSITION AS AN ELEMENT OF A CHOREOGRAPHIC WORK

ANGELA BEȚIȘOR,

lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.82.02

În articol sunt abordate aspecte ale compoziției scenografice ca parte componentă a unei opere coregrafice. Prin analiza spectacolelor montate de maeștri de balet clasici, autorul constată interesul sporit al coregrașilor față de utilizarea rațională și eficientă a spațiului scenic pentru exprimarea conținutului unei opere coregrafice. Autorul identifică și justifică necesitatea utilizării simultane a liniilor orizontale și verticale nu numai în coregrafie și scenografie, dar și în „textul dansat”; argumentează importanța utilizării concordante a spațiului scenic ca mijloc de expresie artistică în procesul de creare al unui spectacol coregrafic.

Cuvinte-cheie: scenografie, artă coregrafică, spectacol coregrafic, spațiu scenic, compoziție scenică, maestru de balet

The article examines the aspects of the scenographic composition as an element of a choreographic work. The author provides an analysis of ballet performances based on choreography classics' works, which allows concluding that the problem of using the scene as means of expression has attracted ballet masters' interest for a long period. The author identifies and justifies the necessity of the simultaneous use of horizontal and vertical lines not only in choreography and scenography but also within the dance texts. The authors argue for the adequacy of using the scene as means of expression while staging choreographic works.

Keywords: scenography, choreographic art, choreographic work, stage space, ballet performance, ballet master

Introducere

Scena de balet este spațiul de întâlnire a viziunilor și tehnicilor unui întreg grup de creatori: coregrași, muzicieni, pictori, scenograși, balerini. Rezultatul muncii lor — opera coregrafică — reprezintă o sinteză dintre dans, muzică și scenografie (arte plastice). În aceste condiții, organizarea compozițională a spațiului scenic reflectă integritatea, echilibrul vizual și estetic al tuturor componentelor operei coregrafice în limitele acestui spațiu. Abordarea posibilităților de utilizare a spațiului scenic ca mijloc de expresivitate nu este studiată suficient de mult în teoria artei maestrului de balet. Deseori, în practica artistică, coregrașii se bazează pe experiență, intuiție și trăiri subconștiente, care generează multiple idei, printre care și modul de optimizare al utilizării scenei pentru fiecare lucrare artistică în parte.

Spațiul scenic și aplicarea tehnicilor de dans

Analizând operele coregrafice ale clasicilor, putem constata faptul că în toate timpurile maeștrii de balet erau preocupați de eficacitatea utilizării adecvate a spațiului scenic ca modalitate artistică de expresie. Renumitul coregraf Jean Georges Noverre (n. 29 aprilie 1727 — d. 19 octombrie 1810), în nemuritoarele *Scrisori despre dans și balet*, cerea maeștrilor de balet să posede cunoștințe „în domeniul planificării și desenului, necesare pentru compilarea figurilor infinit schimbătoare în balet” [1, p. 135]. Pentru o definiție a baletului, Noverre, teoretician al coregrafiei, a găsit un răspuns în doctrina lui Aristotel, prin care afirma că baletul este un tablou sau o suită de tablouri reunite printr-un subiect, iar coregraful este pictorul acestor tablouri. Astfel, la Noverre se regăsește tendința de înțelegere și utilizare a teoriilor perspectivei aeriene în distribuirea culorilor, precum aceste teorii sunt regăsite în pictură. Celebrul reformator recomanda coregrașilor: „În compoziția scenografică prim-planurile trebuie să fie evidențiate, planurile secunde trebuie să fie prezentate într-o perspectivă aeriană; într-un cu-

vânt, totul va căpăta conturul necesar, reflectat uniform pe fundalul decorului scenografic” [1, p. 135]. Conform principiilor lui Noverre, între decor și costume există un contrast cromatic, acest contrast sporește efectul vizual al spațiului scenei, comunicarea prin imagini permite coregrafilor să opereze cu distribuirea balerinilor în scena de balet, în funcție de coloristica costumelor. Noverre recomandă utilizarea liniilor și direcțiilor în compoziții închise sau deschise, cu mai multe centre de interes, în care corpurile balerinilor vor oferi spectatorului imagini pline de expresivitate.

În acest context, merită a fi menționate *baletele zburătoare/plutitoare* ale coregrafului francez Charles Didelot (n. 28 martie 1767, Stockholm — d. 7 noiembrie 1837, Kiev), datorită invenției sale, numită *mașina de zbor*. Grupuri de dansatori *pluteau*, oferind publicului o atmosferă *de înviere*. Farmecul acestei atmosfere era asigurat de abilitățile deosebite ale coregrafului de a îmbina armonios elementele de bază ale spectacolului: muzica dansului se contopea cu *vibrațiile sonore* ale decorului scenic și ale costumelor teatrale. Puterea de acțiune vizuală și sonoră crea un impact emoțional desăvârșit. Pentru realizarea strălucitoare a conceptelor sale, Charles Didelot a recurs la diferite efecte scenice. Astfel, renumitele sale *zboruri*, realizate cu ajutorul unor mașinării speciale, au fost utilizate cu succes în baletul *Flore et Zéphire* (1796) pentru zborul Zeului Vântului, precum și în alte baleturi, pentru un singur dansator sau pentru grupuri de dansatori. Tehnica a fost preluată de alți coregrafi, bunăoară, aceasta a fost utilizată cu succes de către coregraful italian Filippo Taglioni, în 1832, când a fost montat baletul *Silfida*. Peste un secol, în 1937, a fost inițiată o nouă producție a operei *Ruslan și Ludmila* la Teatrul Bolshoi, iar coregraful Rostislav Zaharov își amintește despre zborurile inventate de către Didelot și roagă să fie găsite schițele acelor mașini. Schițele au fost găsite și în baza lor au fost pregătite șapte *zboruri*, care au fost aplicate în scena cu Ratmir, în timp ce acesta interpreta aria *Minunatul vis al dragostei adevărate...* („Чудный сон живой любви...”). Ulterior coregraful și pedagogul Rostislav Zaharov a descris modul în care a fost utilizată invenția lui Didelot: „În balet au fost utilizate zboruri cu diferite traiectorii, de-a lungul întregii scene, dintr-o parte în alta și din față spre fundal. Dansatorii purtau corsete puternice din centuri de piele, la care erau atașate corzi, învelite în catifea neagră. Scena era întunecată, doar dansatorii zburători erau iluminați, iar frânghiile erau complet invizibile pe fundalul din catifea neagră” [2, p. 53].

Energia creativă și productivitatea lui Charles Didelot au fost extraordinare. El era mereu în căutare și inventa ceva nou, total diferit de invențiile anterioare. Coregraful susținea că „este dificilă obligația de a fi legat de eforturile proprii, dar acest fapt nu trebuie să sperie: noi, copiii muncitori ai lui Apollo, trebuie să construim în mod constant noi drumuri pe calea artei noastre, să ne străduim continuu să extindem cercul de angajamente și să luptăm cu dificultățile care ne opresc la fiecare pas, trebuie să încercăm toate mijloacele și să mărim eforturile proporțional cu obstacolele care ne apar în cale” [3, p. 114].

Didelot opta pentru diversitate, fără de care arta baletului nu poate exista. Teoriile sale trebuie să ni le amintim îndeosebi acum, când, în tendința de a imita baletul occidental, coregrafii au început să utilizeze doar practici ale dansului clasic și modern, ignorând dansul popular. Vechii maeștri alternau scenele de dans cu pantomima, fapt ce permitea ochilor să se odihnească și să se pregătească pentru o nouă percepție a dansului. Dansul nesfârșit este obositor pentru ochii spectatorilor, treptat spectatorul încetează să aprecieze la justa valoare performanțele dansatorilor. Acesta este un adevăr pe care fiecare trebuie să-l învețe, aceasta este una dintre cele mai importante legi ale coregrafiei [2, p. 53-54].

Astfel, Jean Noverre, încă din secolul XVIII, apoi Charles Didelot, în secolul XIX, au încercat să dezvolte și să aplice în practică funcția figurativ-artistică a cutiei scenice.

După *baletele plutitoare* ale lui Ch. Didelot, urmează *baletele romantice* ale lui Filippo Taglioni, Jules Perrot, August Bournonville, Marius Petipa. Valorificarea *baletului plutitor* este regăsită în mai multe opere de balet: *Silfida*, montată de Filippo Taglioni în 1832, cunoscută din gravuri și descrieri ale contemporanilor, ulterior acest balet a fost montat (relansat) de către coregraful August

Bournonville (1836), Marius Petipa (1892), Pierre Lacotte (1972); *Giselle*, cunoscut actualmente datorită talentatului coregraf Marius Petipa, care a relansat baletul pentru *Baletul Imperial Rus* din Sankt-Petersburg. În acea perioadă coregrafii au continuat să utilizeze dansul în aer, încercând să lungească linia plastică, să mărească spațiul de zbor. Trucul tehnic (ridicarea balerinei cu ajutorul unui mecanism special) era realizat cu strictețe, ținându-se cont de dezvoltarea muzicală și coregrafică, prin amplificarea efectului vizual și aprofundarea impactului figurativ.

Liniile orizontale și cele verticale erau prezente nu numai în coregrafie și scenografie, dar și în interiorul *textului dansat*. Astfel, dansurile populare din baletul *Silfida* sunt interpretate în linii orizontale, chiar și în timpul săriturilor dansatorii îndoiau picioarele *sub sine* (assemble, changement de pied etc.). În primul act, dansul Silfidei și al prietenelor sale nu este un zbor la înălțime, ci o plutire ușoară deasupra pământului, în linie orizontală. În actul doi al baletului predomină linia verticală abruptă, reflectată prin dansul lui James. Această variație de mișcări plastice provoacă senzația de zbor *perpendicular*, liniile verticale din dansul Silfidei în actul doi sunt mai șterse, *mai rotunjite* în partea superioară. Acest desen de linii plastice amplifică conflictul și intensifică acțiunea dramatică din balet.

Utilizarea liniilor verticale ca întruchipare a aspirațiilor protagoniștilor este frecvent utilizată în balet până la mijlocul secolului XIX. La sfârșitul acestui secol, tehnica liniilor verticale este treptat înlocuită, în această perioadă ia avânt realismul romantic. De exemplu, în baletul *Lacul lebedelor* dansul lebedelor este interpretat predominant în linie orizontală, până și mișcările *jeté entrelacé*, utilizate în solo-urile lebedelor, sfârșesc cu o aterizare pașnică, în contopire cu orizontul. Doar în adagio-ul Odettei și a lui Siegfried este resimțită aspirația spre înălțime. Spiritul se luptă cu puterea magică de atracție a liniilor orizontale, vrea să iasă din mrejele vrăjii.

La începutul sec. XX, coregrafii revin la linia verticală. Renumitul critic și teoretician al baletului Akim Volynsky menționează faptul că, prin efectul vizual al liniilor verticale, spiritul este copleșit de un impuls involuntar de a tinde spre înălțime. În una dintre lucrările sale, Volynsky descrie relieful dansului clasic, accentuând interacțiunea dintre liniile orizontale și cele verticale. În opinia sa, dansul interpretat de femei gravitează spre orizontală, iar dansul balerinului, plin de sărituri, exprimă linii verticale. Această teorie privind relieful dansului clasic a început să fie combătută începând cu al doilea deceniu al sec. XX. Dansul feminin a fost completat cu noi mișcări, precum salturile, este dezvoltat dansul în duet, ceea ce a permis interpretarea *adagio* cu fixarea de durată a pozițiilor; ridicarea balerinei de către partener cu brațele întinse a mărit semnificativ perioada de *plutire* a balerinei. Aceste elemente au făcut ca liniile verticale să predomine nu numai în solo-urile masculine, dar și în dansul feminin, și în duete.

Principii de montare a spectacolului coregrafic prin valorificarea componentelor vizual-artistice ale compoziției scenice

Legătura dintre dans, muzică și artele plastice la începutul sec. XX a generat numeroase transformări și experimente, acestea au pus bazele creației ulterioare. Necesitatea de interdependență și corelare a multiplelor componente care stau la baza unei creații artistice nu solicită argumentare, astfel condițiile tehnice ale spațiului de joc, dimensiunile acestui spațiu, transpunerea conceptului scenografic, proiectarea elementelor de decor, utilizarea echipamentelor de iluminare scenică sunt indispensabile pentru redarea viziunii emoționale plastice a operei coregrafice. Profunzimea și valoarea structurii artistice este condiționată de echilibrul dintre componentele scenografice. Coregrafii contemporani au utilizat cu succes elementele dimensionale ale scenei — suprafața, adâncimea și lățimea. Igor Smirnov, maestru de balet, profesor din Rusia, menționează că desenul dansului este plasarea și mișcarea dansatorilor pe scenă. Astfel, coregraful face legătura dintre desenul dansului și conceptul operei, ideile sale, transpunerea muzicală a operei, a logicii artistice. De cele mai multe ori plasarea dansatorilor pe scenă se face în linie orizontală. Tehnica utilizării întregului

volum al cutiei scenice, prin valorificarea în perspectivă a liniilor verticale, este mai puțin abordată în materiale didactice.

În acest sens, menționăm baletul într-un act *Legenda Păsării Donenbai*, montat de coregraful Leonid Lebedev, premiera căruia a avut loc pe 25 aprilie 1983, la *Teatrul Academic de Stat Maly* din Leningrad (actualmente *Teatrul Mikhaylovsky*). Maestrul de balet a renunțat la liniile verticale și a pus accentul în mod deliberat pe structura plată a scenei, pe caracterul orizontal al acesteia. O astfel de soluție spațială a susținut structura figurativă a operei. Acțiunea din balet are loc în stepă (pustiu), unde nu poți întâlni case, copaci, oameni, doar nisipurile sunt mișcătoare, curg dintr-un loc în altul, plutesc în spațiul infinit al pustietății. Spațiul pare a fi copleșitor ca dimensiune. În același timp, este accentuată în mod constant metafora figurativă prin care este redată forma plată a pământului, totul fiind vizibil ca în palmă. Mișcările plastice ale personajelor sunt integrate armonios în această compoziție de spațiu. Artiștii interpretează *textul* prin mișcări *demi plie*, executate paralel cu suprafața scenei, astfel fiind pusă în evidență linia orizontală a dansului. Unica linie verticală în acest balet apare în monologul final, în care personajul principal — *robul mancurt* — se transformă într-o pasăre. Protagonistul a depășit puterea apăsătoare a orizontului și a *plutit* în sus, luând o nouă formă de existență.

Trecerea planului orizontal în orientare verticală semnifică confruntarea dintre două începuturi, conflictul etern dintre viață și moarte, legătura indispensabilă dintre aceste simboluri ale existenței umane. În acest balet este accentuată tendința de a utiliza întreg volumul scenei ca un instrument vizual-artistic de interpretare a operei dramatice, care stă la baza spectacolului coregrafic.

Finalmente, din practica coregrafilor contemporani, putem observa că liniile orizontale și cele verticale, combinarea lor spațial-compozițională este unul dintre mijloacele cele mai expresive de *construire* a compoziției scenice și de determinare parțială sau totală a soluției semantice a spectacolului. Astfel, coregrafia și compoziția scenică devin verigi importante ale aceluiași lanț.

Procesul de organizare a spațiului scenic necesită o atenție deosebită pentru decorarea artistică a spectacolului: scenografie, costume scenice, iluminare. Scenografia unui spectacol coregrafic — cromatică, formă și compoziție artistică — trebuie să fie instrumentul prin care este realizată comunicarea vizuală a *textului* dansat, costumul scenic și limbajul scenografic fiind esențiale în reconstituirea pe scenă a unui univers personalizat. Toate lucrările de decorare artistică a spațiului scenic sunt supuse actului spectacular în întregime. Concepția artistică a scenografului prinde viață numai în unison cu ideile altor creatori ai spectacolului: coregraf, actori, scenarist.

Astfel, punctul de pornire pentru munca unui pictor-scenograf în spectacolul coregrafic este conceptul maestrului de balet. Bazându-se pe compoziția muzicală, maestrul de balet caută să identifice și să dezvăluie mesajul dramaturgului prin mișcări plastice. Iar scenograful, prin metodele utilizate în domeniul său artistic, este implicat activ în întreg procesul de creare al unei opere coregrafice, împărțându-și și susținându-și ideile dramaturgului (libretistului), maestrului de balet, compozitorului. În acest context, trebuie menționat faptul că reușitele unui pictor-scenograf în crearea unei compoziții scenice sunt rezultatul unei munci intense și a unui continuu proces de studiere, descoperire, cunoaștere în diverse domenii, precum: literatura, muzica, poezia, pictura. Toate aceste cunoștințe, îmbinate cu talent, simț estetic, experiență, spirit de observare și sinteză, determină creativitatea artistului. Studiind cursul existenței umane, artistul acumulează neconținut ideii pentru opera sa. Cu cât este mai divers materialul acumulat, mai extinsă sfera de interes și cercetare, mai profundă analiza celor trăite, cu atât mai sigur este succesul artistului; prin creația sa pictorul-scenograf va fi în stare să redea caracterul unic și irepetabil al fiecărei lucrări dramatice sau muzicale. În aceste condiții, scenografia, per ansamblu, este o reflectare cromatică, un cod semantic pentru conceptul unei opere teatrale sau coregrafice.

Concluzii

Legile proporției, echilibrului și simetriei, diversitatea în unitate se regăsesc, deopotrivă, și în conceptul regizoral al maestrului de balet, și în creația artistică a scenografului. Personajul/interpretul este

purtătorul mesajului artistic, compoziția scenografică completează conceptul regizoral al operei prin ritmul de culoare, forme, lumini. Criteriile principale de evaluare ale unei compoziții scenice pentru o operă coregrafică sunt: eficacitatea, muzicalitatea și conformitatea cu condițiile artei coregrafice. Compozițiile scenice moderne diferă mult de cele vechi, acest fapt este facilitat prin varietatea echipamentelor de iluminat, diversitatea materiei prime pentru crearea costumelor scenice, modernizarea tehnologiilor de creare a decorului și recuzitei, organizarea spațiului scenic.

Referințe bibliografice

1. НОВЕРР, Ж.Ж. *Письма о танце. Письмо №6*. Пер. с фр.; под ред. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2007.
2. ЗАХАРОВ, Р.В. *Сочинение танца: страницы педагогического опыта*. Москва: Искусство, 1983.
3. СЛОНИМСКИЙ, Ю. *Дидло: вехи творческой биографии*. Ленинград-Москва: Искусство, 1958.