

# Paul Bortnovski despre

— *Considerați că scenografia poate să aducă o contribuție la ridicarea continuă a calității spectacolului nostru contemporan?*

— Bineînțeles. Pătrunsă de frumusețea idealului pentru care militează, scenografia trebuie să-și înălțămte toate experiențele sale artistice în vederea unui scop unic: realizarea unui spectacol de calitate, corespunzător marilor transformări revoluționare contemporane.

— *Ați putea să ne concretizați funcția și perspectivele sale în spectacolul contemporan?*

— Scenografia trebuie privită în contextul problematicii și al tendințelor teatrului actual. Pe scenele noastre se dezbate azi, în fața unui public nou și în lumina unui înalt umanism, alături de teme clasice preluate, teme majore oglindind conținutul de viață al unei realități contemporane. Pentru găsirea expresiei corespunzătoare marilor varietăți și profunzimii noului conținut de idei, teatrul zilelor noastre este în plină frământare creatoare. Tiparele mijloacelor de expresie moștenite din secolul trecut se dovedesc neîncăpătoare. Înlăturând rutina și constrângerile unor inerii formale, teatrul de azi promovează invenția artistică sub cele mai diverse forme, impunându-i însă condiția fundamentală: servirea conținutului operei și respectarea principiilor estetice de bază.

Azi, din imaginea scenică este alungat superfluul, este solicitat esențialul, conferindu-se conținutului de idei spațiul necesar pentru a putea fi valorificat. Această poziție înnoitoare a scenografiei corespunde evoluției sensibilității umane, însănoșite după pervertirea sa de către academismul decadent și comercialismul semicult. Sensibilitatea contemporană nu se împacă cu spiritul stufoș, forma de virtuozitate, amabilitatea sau dulcegăria. Ea cere sinceritate și concizie, diversitate în unitate, acceptă convenția, preferă schița plină de idei formei finite și seci. Scenograful de azi nu mai poate fi un simplu decorator sau ilustrator. Scrutând în adâncime opera dramatică, el dispune de mijloace corespunzătoare pentru a determina, alături de dramaturg și de regizor, însăși construcția spectacolului.

— *Mă întreb dacă spectacolul de azi nu mai reține nimic din vechile mijloace de expresie.*

— Se înțelege că da, dar interpretează mijloacele de expresie moștenite, printr-o optică contemporană. Mai mult decât atât, apare caracteristică tendințelor teatrului de azi dorința de valorificare chiar a unor mijloace istorice uitate sau părăsire de teatrul secolului trecut. Obținem azi noi posibilități de expresie prin folosirea procedeeleor commediei dell'arte, ale teatrului elisabetan, ale teatrului antic, ale teatrului japonez, ale operei chineze etc. Acest fenomen subliniază totodată orientarea teatrului contemporan către făurirea, în conținut și expresie artistică, a unei arte profund populare. Plastica spectacolului de azi integrează aceste mijloace istorice și populare formelor vii ale invenției, urmărind realizarea unei continue contemporaneități.

În aceste condiții noi, scenograful se bucură de o mare disponibilitate creatoare, disponibilitate ce o dedică servirii ideii. Imaginea scenică făurită de el capătă o diversitate nebănuită. Decorul tradițional, cu prezență fizică evidentă, ca și spațiul cvasimud al scenei pot fi în egală măsură animate de metafora, fie evidentă, fie în formele cele mai subtile ale ei, pot avea indicațiile cele mai

# Scenografia în spectacol

concrete ca sprijin pentru jocul spectacolului, sau pot avea numai încrustat tra-seul pe care vor circula ideile. Nu există formule care să limiteze imaginația creatoare. Există însă principii ce trebuie respectate, există o cauză care trebuie servită. Metoda realismului socialist, ce stă la baza întregii noastre activități, asigură condițiile înfloririi sale și constituie călăuză sigură care conduce, prin bogăția de idei și mijloace, la creații valoroase, la realizarea spectacolului într-adevăr contemporan.

Noul conținut al teatrului, generând și noi mijloace de expresie, o nouă imagine scenică, este în contradicție însă cu arhitectura edificiului de teatru moștenit și el și conceput pentru o altă orânduire socială, ca și tiparele dramatice care nu mai corespund. Pentru afirmarea spiritului popular către care se orientează teatrul nostru, în făurirea universului de forme pe care îl cere noul conținut de idei, se caută o rezolvare arhitectonică nouă și adecvată. Fără a se nega virtuțile cutiei de iluzii a scenei à l'italienne, se constată azi că ea nu mai poate cuprinde singură un repertoriu de idei atât de complex, cu modalități plastice atât de variate, nu mai poate satisface singură luciditatea spectatorului contemporan. Ea așterne între spectator și actor o distanță, pe care teatrul de azi vrea s-o elimine, atât în formă cât și în conținut, problemele ce se dezbate pe scenă fiind azi mai mult ca oricând înșeși problemele oamenilor din sală.

## — Preconizați o nouă formulă de sală ?

— Trebuie să precizez că nu o preconizez numai eu. Problema este dezbătută de Barkin, Meyerhold, Akimov, Ohlopkov, Gropius, Norman Bell, Geddes, Sonrel, Perret, Wright etc., pentru a nu cita decât câteva din personalitățile care militează pentru noi formule de sală, care tind să realizeze spargerea cadrului „vitrinei de iluzii”, permițând actorului un contact cât mai strâns cu publicul. Problema este ridicată în nenumărate congrese ale oamenilor de teatru, există o întregă literatură de specialitate care o dezbate, ea fiind subliniată cu gravitate și în concluziile arhitecților sovietici, de specialitate. Consider că este datoria noastră să adoptăm o atitudine în această dezbateră.

— E foarte interesant, dar noi trebuie să jucăm deocamdată pe scena de tip clasic. Ce e de făcut ?

— În primul rând, este de militat ca scena clasică să nu rămână singura formă de scenă practică, creștând în acest scop un puternic curent de opinii. Cred că revista „Teatrul” poate contribui la aceasta deschizând în paginile ei o dezbateră asupra edificiului teatral contemporan. Problema apare de mare actualitate, ținând seama că, pe măsura extinderii rapide a mișcării teatrale, se fac numeroase investiții pentru construirea de săli de spectacole. Ar fi regretabil să se piardă acest excelent prilej pentru promovarea noului și în acest domeniu.

Și, fiind la acest capitol, doresc să argumentez în sprijinul unei idei de care mă simt foarte atras : înnoirea spiritului în care se construiesc căminele culturale. În toată țara se zidesc nenumărate așezăminte de această natură. Toate planurile lor tind să realizeze în mic imaginea unui „teatru adevărat”, luându-se inerent ca model formula moștenită, în loc să se promoveze ideea unei scene variabile. În marea revoluție culturală pe care o trăim, căminele constituie primele trepte care conduc masele largi spre artă, familiarizându-le cu spectacolul și valorificându-le talentul. De ce să nu dăm prilejul ca în aceste

locașuri să fie practicate mijloace de expresie cu adevărat populare și contemporane? Spectacolul popular poate lua formele cele mai diverse. Bogăția folclorului nostru, îndelungata tradiție orală a teatrului popular, formele atât de vii ale spectacolului de iarmaroc arată cât de firească ar fi promovarea unui teatru ieșit din tiparele așa-zise clasice. Pentru a ilustra ceea ce susțin, să ne imaginăm un spectacol însoțit de un comperaj viu, mustind de umor popular, și jucat chiar în mijlocul spectatorilor, țărani de pildă, dându-le impresia că se află la o șezătoare sătească. Se subînțelege ce comunicare directă, vie, creatoare se instaurează între spectatori și actori. Chiar și pentru literatura dramatică nouă, practicarea unor asemenea mijloace de expresie poate constitui un puternic stimulent.

În afară de aceasta, scena variabilă este adecvată și diversității destinațiilor unei săli de cămin cultural, în care se joacă și teatru de amatori sau profesionist în turnee, și se țin și ședințe sau mari festivități.

— *Este interesantă concepția dumneavoastră asupra ridicării calității spectacolului contemporan printr-o nouă formulă de sală. Totuși, insist asupra întrebării mele, deoarece scenele pe care lucrăm în prezent sînt în marea lor majoritate clasice.*

— În acest caz, cred că obligația întregului colectiv de creație a unui spectacol este să valorifice suflul noilor idei prin interpretarea contemporană a conținutului, prin mijloacele cele mai expresive pe care scena de azi le permite. Și în acest proces, un rol însemnat îi revine și scenografiei. Desfășurîndu-și activitatea în cadrul concepției regizorului — cu care trebuie să aibă o adevărată comuniune spirituală — scenograful trebuie să-și aducă contribuția printr-o adăugare a sensurilor piesei (și aici mă alătur într-un tot al opiniei regizorului V. Moisescu, nu de mult expusă în „Contemporanul“), printr-o expresivă transfigurare plastică a acestor sensuri.

— *Ați dori să ne vorbiți despre modalitatea de cristalizare, de conturare plastică a suflului contemporan într-o tematică, să zicem clasică... Cel mai concludent exemplu ar fi, după mine, recentul spectacol la care ați semnat scenografia, Copiii soarelui.*

— Spectacolul *Copiii soarelui* cerea un decor realist, dacă nu chiar naturalist, date fiind atmosfera și construcția piesei.

Intenția noastră a creatorilor spectacolului a fost de a depăși indicațiile imediate ale textului dramatic, folosind mijloace de expresie mai lapidare. Preocuparea esențială s-a îndreptat spre valorificarea sensurilor largi și totodată spre caracterizarea cât mai precisă a mediului, respectînd și localizarea impusă de text.

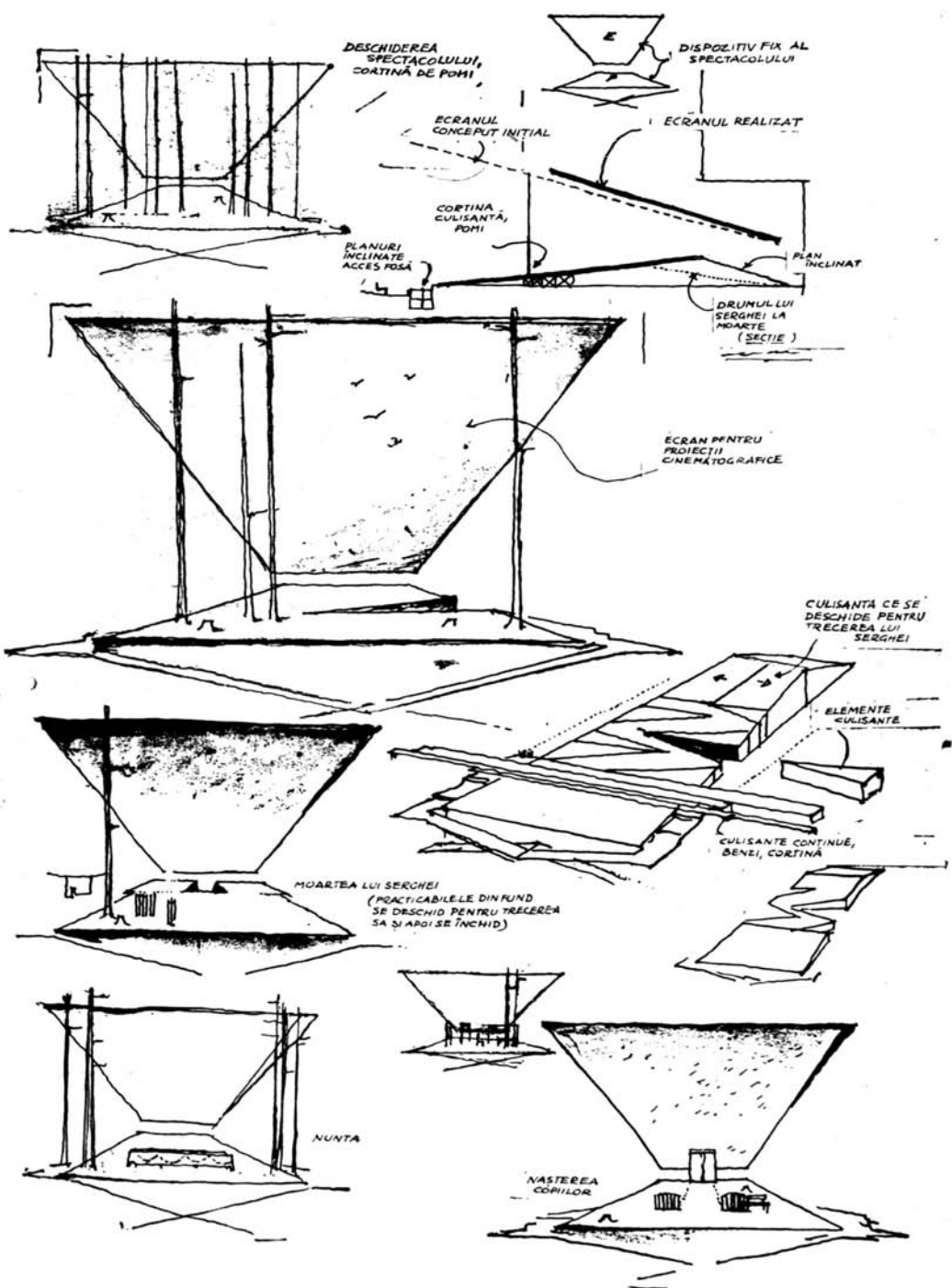
Atmosfera rusească de sfîrșit de secol este servită printr-o serie de detalii organizate de prezența permanentă a unui element de arhitectură rusească. În tabloul 2 un factor plastic determinant l-a constituit draperia-fundal care a oferit posibilitatea creării unui amplu potențial poetic.

— *Într-adevăr, simbolul mi se pare foarte reușit, mai ales că ați proiectat pe acest fundal luminos o reșea de ramuri dezgolite, negre, ce împiedică parcă ascensiunea personajelor spre lumină, spre soare...*

— Remarc și la dumneavoastră această tendință a criticilor de a concretiza imediat simbolul, de a-l explicita. Noi, scenografii, ne rezumăm la impresii mai generale. Ceea ce am urmărit în tabloul 2 a fost crearea unei atmosfere de luminozitate, copleșită de o notă de dezolare, pe care trebuie să și-o transmită lipsa de forță a acestor intelectuali valoroși, incapabili de a acționa.

— *Dacă stau să mă gîndesc la spectacolele în care ați semnat scenografia, sînt ușor dezorientată, deoarece n-aș putea preciza pentru ce formulă scenografică optați. În Omul care aduce ploaia și în Moartea unui comis-voiajor sau în Explozie întîrziată, ați conceput un decor, să zicem aproape construit. În Marele fluviu sau în Al patrulea, unul extrem de aerat. Iar în spectacolele atât de diferite ca Profesiunea doamnei Warren și Omul cu arma, ați folosit o ilustrare grafică.*

— Personal, nu cred că se poate restringe inventivitatea izvorită din text în formule rigide, tematica imprimînd ea însăși genul prezentării. Decorul la



Schițe scenografice pentru unele momente ale spectacolului „Poveste din Irkutsk”, la Teatrul de Stat din Oradea (stagiunea 1961)

scenicolul *Omul care aduce ploaia* și la *Moartea unui comis-voiajor*, de care ați amintit, reprezenta o construcție scenică consistentă, cu detalii realiste, dar determinate de însăși structura pieselor; i-am imprimat un caracter sintetic, de simultaneitate.

În *Explozie întârziată*, montată tot la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, am folosit de asemenea un decor integral construit, dar realizat printr-o geometrie lapidară, aceea a unor suprafețe verticale, conturînd un spațiu fizic expresiv, cu aluzii la un spațiu real, determinat strict de necesitățile dramei. N-am ținut ca decorul să fie localizat numai prin câteva elemente precise, ce materializau caracterizarea contextului social al piesei. Socot că această expresie plastică arată o poziție contemporană de interpretare a decorului construit și închis compozițional.

În sfîrșit, dezbateră de idei din *Al patrulea*, și mai ales construcția însăși a textului dramatic, impunea o discreție absolută a scenografiei, aproape un spațiu nud. Dar eficacitatea acoperirii de către actor a acestui gol scenic era foarte problematică. Trebuiau deci create câteva puncte de sprijin pentru joc, ilustrate doar printr-o serie de elemente de mobilier, ce trebuiau însă să aibă o neutralitate suficientă pentru a oferi posibilitate spectatorului să brodeze cu imaginația diferitele ambianțe în care se petrecea acțiunea.

Sînt conștient că fără acest laconism scenografic ar fi fost imposibilă fluiditatea nenumăratelor introspecții. Țin de asemenea să subliniez că laconismul scenografic nu înseamnă o lipsă de meșteșug artistic, cum înclină să creadă unii critici.

— *Se înțelege... Bogăția de detalii nu e neapărat dovada plenitudinii de sensuri... Revine deseori în spectacolele dumneavoastră procedeul dispozitivului scenic unic. Este o preferință, sau e dictat tot de necesitate?*

— Recunosc că sînt partizanul declarat al acestui gen de decor, dar îl folosesc numai cînd consider că este neapărat nevoie. Spectacolele implicînd un număr mare de tablouri — și sînt nenumărate exemple în dramaturgia clasică, cu atît mai mult în cea contemporană și militantă — solicită în special acest dispozitiv unic pentru întreg spectacolul. În acest fel, se poate asigura cel mai eficace, transmiterea conținutului de idei, prin eliminarea complicațiilor tehnice, prin asigurarea continuității și fluidității acțiunii, prin crearea unei varietăți mari de locuri de joc, prin asigurarea unității spectacolului. Dispozitivul în sine poate avea o valoare metaforică fixă pentru întreg spectacolul și poate căpăta și metafore adiacente. Pe acest procedeu s-au bazat, de exemplu, spectacolele cu *Poveste din Irkutsk*, realizate de către Teatrul „Vahtangov“ și de Teatrul Național „I. L. Caragiale“ (Perahim). În genere, adoptarea dispozitivului scenic unic aduce servicii, prin economia de mijloace, atît laturii artistice, cît și celei financiare a spectacolului.

— *Este certă preocuparea dumneavoastră de a servi întotdeauna necesitățile fiecărei piese căreia îi creați scenografia. Totuși, e imposibil să nu aveți diferite înclinații pentru un anume gen de spectacol.*

— Cred că nu există creatori fără afinități sau preferințe. Socot că reușitele mele în teatrul agitatoric se datoresc tocmai afinității cu aceste teme și cu însăși spațialitatea plastică pe care ele o implică. Cele mai realizate, după mine, ar fi *Marele fluviu*, la București, *Aristocrații*, la Iași, și *Poveste din Irkutsk*, la Oradea. În toate, am căutat să servesc, printr-o scenografie de viziune cît mai largă, marele lor conținut de idei.

— *Scenografia la Poveste din Irkutsk, de la Oradea, era axată tot pe un dispozitiv unic?*

— Bineînțeles, din cauza spațiului restrîns al scenei, am căutat să folosesc la maximum orice posibilitate de a-l amplifica. Am plasat astfel din ariescenă pînă în avanscenă, depășind chiar și fosa de orchestră, un plan înclinat, dublat de un ecran tot înclinat, ce înaintează spre sală. Urmăream să creez senzația unui spațiu amplu, oferind în același timp posibilități unor incursiuni în profunzime, ale mizanscenei, cu sensuri metaforice ca și drumul din montarea Teatrului „Vahtangov“. Senzația de adîncime era amplificată de ecranul înclinat, pe care intenționeam să proiectez imagini cinematografice din natură (frunze luate



de vînt, ploaie ce se prelinge pe un geam, nori care trecînd... parcă 'peste ca-  
petele spectatorilor, subliniaua sensurile diferitelor momente).

Continuitatea acțiunii o asiguram printr-un dispozitiv elementar de simplu :  
din planul înclinat se desprindeau mici culisante ce aduceau elemente de loca-  
lizare, generînd o variație mare de suprafețe de joc și de sensuri (de exemplu,  
un drum sinuos). Elementele culisante descompuneau planul înclinat sau îl re-  
compuneau, după necesități. Zona fixă menținea actorul permanent în scenă,  
neafectînd continuitatea acțiunii prin întreruperi sau pauze de întineric inutile.  
Tot pe acest practicabil fix, corul rămînea răspîndit în profunzime, fără să mai  
fie obligat să plece și să revină pe prosceniu pentru a-și susține comentariul.

Spectacolul nu avea cortină. În fața spectatorilor înaintau două rînduri de  
copaci de taiga, ce localizau poetic acțiunea. În sfîrșit, deși am beneficiat de  
spațiul integral al scenei și l-am amplificat, eu cred că am reușit totuși să mă  
mențin în limitele unei perfecte unități plastice.

*- Tot în slujba acestei unități plastice ați folosit simetria compozițională  
în scenografia Marelui fluviu ?*

- Alegînd simetria și concentrînd în centru platoul de joc, elementele de  
decor, am tîns mai cu seamă să exprim caracterul monumental și festiv al spec-  
tacolului, am căutat să ajut la sublinierea gravității sensurilor, să contribuim la  
valoarea emotivă a spectacolului și să ofer posibilitate unor sensuri metaforice,  
uneori prin simpla staționare sau mișcare a interpretului (un exemplu elocvent,  
momentul cînd Caterina se desparte de copilărie).

*- Intr-un număr precedent al revistei s-au expus opinii în legătură cu o  
problemă foarte interesantă, după mine, și anume, a frumosului în decor. Care e  
păreaea dv. ?*

- Consider util a sublinia aspectul educativ al problemei, dat fiind că  
acest lucru nu s-a făcut. Marea circulație a imaginii scenografice, care se apropie  
ca întindere de cea a graficii tipărite, dat fiind caracterul solemn - spectacolul  
- în care această imagine este oferită publicului, face ca să aibă o mare valo-  
are educativă pentru masele de spectatori. Atît inesteticul, prostul gust, cît și  
facilitatea, virtuozitatea gratuită pot constitui un pericol și sînt de condamnat.  
Atunci cînd imaginea scenică trebuie să reprezinte ambianța, este necesar să  
apară în acest caracter în mod evident, poziția lucidă și critică a scenografului.  
Dacă această evidență nu există, spectacolul însuși păgubește, defectele care  
trebuiau criticate îi sînt atribuite scenografului, iar spectatorului neinițiat i se  
face un mare deserviciu.

*- Ce propuneți în legătură cu perspectivele dezvoltării artei scenografice  
la noi ?*

- Experiențele înaintate ale scenografiei, așa cum se recunoaște adesea,  
au adus în acești ani o contribuție însemnată la progresul mișcării noastre tea-  
trale. Dacă am întreprinde o analiză cuprinzătoare a acestor realizări valoroase,  
și numai din ultimele stagioni, am putea vedea cît de numeroase și diverse sînt:  
*Tragedia optimistă* și *Poveste din Irkutsk*, la Teatrul Național „I. L. Caragiale”,  
*Celebrul 702* la Teatrul de Comedie, *Azilul de noapte* la Teatrul „Lucia Sturdza  
Bulandra”, *Despot Vodă* la Teatrul Național din Iași, *Domnișoara Nastasia* și *Baia*  
la Teatrul Muncitoresc C.F.R., *A treia, patetica* la Teatrul Național „I. L. Caragiale”,  
*Prima întîlnire* la Teatrul Tineretului, *Cum vă place* la Teatrul „Lucia Sturdza  
Bulandra”, etc. Am putea vedea astfel care sînt virtuțile ce au făcut din ele creații  
atît de valoroase, asigurîndu-le calitatea și contemporaneitatea, și care este  
orientarea lor.

Apreciez că ridicarea substanțială a calității muncii noastre artistice, ridi-  
carea calității produsului scenografic, și deci a spectacolului, la a cărui făurire  
contribuim, se poate face nu atît printr-un tratament terapeutic bazat pe sfaturi  
practice, cît mai ales, prin orientarea noastră principală către o atitudine activă,  
creatoare, prin înțelegerea esenței termenilor de „calitate” și „contemporaneitate”.

Angela Ican