



cu
PAUL BORTNOVSCHI
 despre

- **variabilitatea spațiului scenic**
- **decorul ca stare**
- **design și psihotropism**

— În urmă cu 12 ani* ați pledat, în aceste pagini, pentru arhitectul-scenograf, a cărui tehnică complexă îmbogățește viziunile decoratorului. Expuneați o seamă de idei deosebit de interesante privitoare la necesitatea înnoirii viziunii globale a conceptului de construcție culturală polivalentă. V-ați modificat viziunea spațială?

— Nu sînt partizanul exclusivist al unei anumite viziuni spațiale. Dar mă preocupă, în special, cultivarea spațiului variabil, care se regenerează în funcție de fiecare spectacol, transmițînd, în modalități noi, epurate de șabloane, stările catalizatoare ale reprezentăției.

— Să începem, așadar, prin a vorbi despre caracteristicile acestui tip de loc de joc.

— Tendința principală azi, în lume, este cea a spațiului variabil. Stimulul principal al acestor tendințe vine din interiorul aceluia teatral, dinăuntru fenomenului, și e condiționat, în același timp, de factori socio-economici. Această idee a fost dezvoltată în intervenția mea la Avignon, în 1973, la Congresul O.I.S.T.T. (Organizația Internațională a Scenografilor și Tehnicienilor de Teatru), pe tema variabilității și a polivalenței în sistemul spațiilor comunicării teatrale. Pe scurt, aș spune că, în raport cu noua noastră structură socială, radical transformată în ultimii treizeci de ani, rețeaua de edificii culturale e încă structurată, din punct de vedere al concepției arhitectonice și tehnice, pe elemente izolate, și fără suportul unei cercetări de specialitate; n-aș vrea să se înțeleagă că aspir spre uniformizare, ci, dimpotrivă, spre o diversificare bazată pe rigorile unor standarde, care pot asigura eflorescența culturală și eficiența economică. Avem nevoie de o concepție coerentă a arhitecturii construcțiilor culturale și a tehnicii teatrale, de edificarea unor spații care să conțină și virtualitatea exprimării teatrale. O reconsiderare a arhitecturii și tehnicii de teatru poate concura la randamentul cultural și economic al acestor construcții, și asupra acestui randament aș insista. Mă refer la casele de cultură, la căminele culturale, la sălile de sport, de festivități, din școli, din uzine, la aule, la sălile polivalente, capabile să primească spectacolul teatral. Dealtfel, O.I.S.T.T. (Centrul român) își propune să determine o amplă dezbateră dedicată investițiilor în rețeaua de construcții culturale, în lumina realizărilor obținute și a perspectivelor care se desenează. Ceea ce, în urmă cu 12 ani, exprimeam ca o aspirație, azi parc un fapt pe deplin posibil, în lumina multor realizări, e drept, izolate, dar confirmînd că există posibilitatea practică de realizare a teatrului variabil. (În foarte multe țări există institute pentru proiectarea construcțiilor culturale, funcționînd sub egida departamentelor culturale.) Ca o sugestie, ce se adaugă acestor argumente, aș spune că, în gîndirea coerentă a

* Paul Bortnovschi, *Arhitectură, scenografie, teatru*, „Teatrul”, nr. 9/1965.

acestor structuri arhitectonice, ar trebui să transpunem forme concrete, cu rădăcini într-o tradiție existentă; să le mulăm pe căile noastre proprii de expresie. De prea multă vreme, se confundă teatrul de tip italian cu însăși ideea de teatru. Fărăsă mi s-ar părea raportarea la tradițiile noastre mai vechi — și mă gândesc la cea mai mică celulă de spațiu cultural, la căminul cultural, menit să găzduiască, sporadic, reprezentații profesionale, dar dedicat, în principal, vieții artistice-culturale a comunității respective. Tiparul de cămin cultural existent, copie infirmă a „teatrului”, împiedică, pe de o parte — prin șablonul pe care-l impune și prin slaba dotare — exprimarea artistică a teatrului profesionist și, în același timp, obligă teatrul amator să se înscrie în modelele și canoanele de care vrem să ne debarasăm. Se pare că am uitat de tradiția șezătorii, care, deopotrivă cu manifestările teatrale autentice populare, fie că se petrece în interioare, fie, mai ales, în aer liber, este supusă deprinderilor horale, deci, prefigurează teatrul en rond. Această rădăcină adâncă, în timp, nutrită de nenumărate tradiții, multiplu diversificate, e azi total abandonată, iar literatura dramatică care se scrie în mod curent e gândită și formulată doar în termenii poncifici ai formulei italiene! Sint convins că, scrise și, mai ales, giudite pe alt tip de spațiu, piesele — așa-zis „de amatori” — ar tulbura multe ineriții și ar revigora însuși conceptul. În același raport, ținut la Avignon, arătăm posibilitățile practice de realizare a acestor structuri spațiale, datorate evoluției tehnice. O coordonare între beneficiarii (de pildă, C.C.E.S. — U.G.S.R. — U.T.C.), într-o perspectivă unitară și în condițiile trecerii la o efectivă politică de construcții și dotare, ar duce la rezultate imediate și spectaculoase. Să intrăm în câteva detalii: un prim aspect, elementarizarea spațiului, conceperea edificiumului apt să „primească” tehnică, dar, să nu fie, în mod obligatoriu, dotat: o condiție ar fi să se reprezinte aici și un spectacol tradițional (pină la o exaltare a mijloacelor tehnice de vîrf, cazul-limită, Svoboda) și, în egală măsură, „teatrul sărac”, de asceză tehnică, în accepția grotowskiană. Această elementarizare a spațiului ar duce și la ieftinirea construcțiilor, prin introducerea posibilă a elementelor de construcție industrială. Elementarizarea face posibilă variabilitatea, a cărei rațiune de ordin cultural este limpede. Cu o tehnică redusă la prize (!!) pentru alimentarea surselor de lumină, sau pentru asigurarea punctelor de sprijinire a organizării spațiale variabile. Ca un rezultat, apare ideea modulării, crearea unor trasee regulate, ordonatoare, în cadrul acestei mari libertăți care se creează, regisibile în orice spațiu construit. Consecințele pozitive sînt multiple: ieftinirea dotării și a exploataării, variabilitatea locurilor de joc, egală capacitate de vehiculare a fenomenelor culturale diferite etc. Această reconsiderare a spațiilor implică și o reconsiderare a tehnicii de echi-

Vicepreședinte al Comisiei internaționale de arhitectură a O.I.S.T.T.; vicepreședinte al Centrului român al O.I.S.T.T.; membru al comitetului de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici; președintele Centrului român de design; scenograf al Teatrului Național din București; profesor la Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu”.

Data nașterii: 17 iulie 1922.

Studii: Institutul de arhitectură din București.

Titluri: Artist emerit; Laureat al Premiului național de scenografie pe anul 1976.

Creații în teatru: circa o sută de scenografii, dintre care selectăm: Moartea unui comis-voiajor de Arthur Miller (Teatrul Municipal, 1959); Aristocrații de Pogodin (Teatrul Național din Iași, 1959); Surorile Boga de Horia Lovinescu (Teatrul Național din București, 1959); Poveste din Irkutsk de Arbuzov (Teatrul de Stat din Oradea, 1960); Copiii soarelui de Maxim Gorki (Teatrul Municipal, 1961); Cezar și Cleopatra de G. B. Shaw (Teatrul Municipal, 1963); Vizita bătrinei doamne de Dürrenmatt (Teatrul de Stat din Brașov, 1963); Jocul de-a vacanța de Mihai Sebastian (Teatrul Municipal, 1963); Sub clar de lună de Th. Mazilu (Teatrul Municipal, 1964); Poveste de iarnă de Shakespeare (Teatrul Regional, 1964); Inima mea este pe înălțimi de William Saroyan (Teatrul „Bulandra”, 1965); Regele moare de Eugen Ionesco (Teatrul Național din București, 1965); Vară și fum de Tennessee Williams (Teatrul Național din Iași, 1965); Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu (Teatrul „Bulandra”, 1965); Din jale se intrupează Electra de O'Neill (Teatrul Național din Iași, 1966); Moartea lui Danton de Georg Büchner (Teatrul „Bulandra”, 1966); Livada cu vișini de Cehov (Teatrul „Bulandra”, 1967); Victimele datoriei de Eugen Ionesco (Teatrul „Bulandra”, 1968); Cui îi e frică de Virginia Woolf? de Edward Albee (Teatrul Național din București, 1970); Camera de alături de Paul Everac (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 1970); Danton de Camil Petrescu (Teatrul Național din București, 1975); Căsătoria de Gogol (Teatrul Național din București, 1976).

pare, studierea și introducerea unor noi standarde. Sabbatinni, utilizând numai mișcări paralele cu rampa, a omologat un tip de standard pentru scena italiană, admirabil prin simplitate și forță de sugestie — din păcate, insuficient exploatat — valabil și azi. Dau acest exemplu, fiindcă ar trebui să ne gândim, în mod serios, chiar și la reabilitarea unor tehnici elementare, adesea uitate — și care, în mod paradoxal, pot constitui un model de acțiune, apt să reînnoiască expresiile spectaculare. Trebuie să determinăm un real program de cercetare a unor tehnici teatrale simple, suplă, adecvate limbajului teatral contemporan, perfecționarea unui instrumentar care să sintetizeze variabilitatea și polivalența, prevăzându-le cu o reală capacitate combinatorie. Există, la această oră, remarcabile exemple, care pot constitui reale puncte de sprijin într-o asemenea acțiune de cercetare.

— Îmi permit să vă întreb, însă, ce facem cu scena italiană, factorul comun, ca să zic așa, al tuturor teatrelor noastre, la ora de față ?

— În primul rând, ipoteza scenei italiene e inclusă în formula spațiului variabil, și chiar în acele forme (standarde) la care m-am referit și pe care echiparea teatrelor de azi le-a cam uitat. Evident, în țara noastră se lucrează, în principal, pe registrul scenei italiene, scenă cu un potențial destul de mare și încă insuficient explorat. Aș insista asupra importanței proscenium-ului în cadrul scenei italiene și asupra necesității valorificării lui maxime. Aceasta este zona de contact cu publicul, aici găsim traseul cel mai fertil spre diversificarea relației cu sala. Din păcate, tot aici, se folosesc cel mai des poncifurile : e destul să avansezi în sală cu un metru și se și consideră că a apărut un nou tip de relație cu publicul ! În această zonă a spațiului teatral, pe care eu o numesc „caldă”, se pot obține nenumărate nuanțe, valențe noi. Lucrând în această zonă și ameliorând-o, putem investi scena italiană cu o doză importantă de variabilități. Din păcate, rigiditatea construcțiilor și a echipărilor frânează demersurile creatoare în acest sens. De un asemenea păcat suferă însăși scena mare a Teatrului Național. Fiindcă vorbim de Teatrul Național, este de spus că acest spațiu extraordinar dotat și imens, ca dimensiuni, are un cert potențial estetic, încă insuficient exploatat ; ne revine nouă sarcina să lucrăm cu aceste date, pentru a le valorifica plenar. Revenind la proscenium, dezvoltarea jocului „în față” are nenumărate rațiuni la care m-am referit și care justifică, în continuare, eforturile noastre pe acest spațiu. Personal, însă, sînt un adept al înnoirii arhitecturii teatrale, al „spargerii” cutiei italiene, al creării unui nou instrument, aspirație veche care și-a găsit azi condițiile pentru a se transforma în realitate.

— În momentul de față, ca scenograf, nu ca arhitect al spațiului, spre

ce tip de decor tindeți ? Pentru ce fel de scenografie optați ?

— Mă intimidă această întrebare... Aș spune că m-a preocupat și mă preocupă fidelitatea față de elementul declanșator al actului teatral, care este textul dramatic. În același timp, nu-mi plac clasificările, etichetările — decor „realist”, decor „simbolic” etc. Aspirația mea aș numi-o scenografie de stare. Aspiră către un decor de stări, doresc crearea scenică a unei structuri de stări, a unor sisteme de stări. Nu știu dacă mă exprim clar, dar un decor de stare e cel mai în măsură, cel mai apt să aibă un impact emoțional asupra spectatorului, datorită capacității lui de a crea climat pentru actul teatral. Un decor ce „închide” o stare poate fi folosit de regizor în complexitatea expresiilor, fiind, după părerea mea, mult mai util decât simbolul scenografic ; fiindcă decorul simbolic, chiar atunci cînd e de foarte bună calitate, riscă a fi pleonastic și stagnant față de dinamica ideilor scenice...

— Care dintre decorurile realizate de dumneavoastră le includeți în această categorie ?

— Am spus că „starea” reprezintă aspirația mea, tema meditațiilor mele scenice. Am propus-o în Victimele datoriei, în Regele moare, în Căsătoria, în Inima mea este pe înălțimi... Obişnuiesc chiar, în noile mele, ca un mod de lucru, să încerc să „enunț” stările, să mă apropiu de o conceptualizare a lor...

— De pildă...

— Schițez formulări ca „demonstrarea sărăciei absolute” (Inima mea este pe înălțimi de Saroyan) ; sau un decor „al imensei prostii”, „al stupidității” (Căsătoria și, respectiv, Revizorul de Gogol). De fapt, niște punctări care cristalizează o atitudine născută din substanța operei. Am încercat și în Danton să creez o anumită stare, să zicem, cea a monumentalului implacabil ; ar fi de spus, aici, multe despre valoarea spațiului ca element activ în determinarea stării. Aș exemplifica, la întimplare, cu spațiul claustrat, perfect definit, ce creează senzația de etuvă, din Cui îi e frică de Virginia Woolf ?, sau cu senzația spațiului infinit, generat de profuziunea imaginilor fotografice și de libertatea organizării lor, din Regele moare. În Danton am avut intenția unei implozii-explozii a solului scenic, prin sublinierea profunzimilor platoului, prin alternări cu spații reduse, prin pulsații pe verticală. La realizarea lui Danton, am trecut prin foarte multe soluții și, în ultimă instanță, chiar cea adoptată are un mare potențial de expresie, încă nevalorificat.

— V-aș propune o incursiune în laboratorul dumneavoastră de creație. Ați lucrat cu regizori mulți și diferiți. Aveți preferințe stilistice ? Preferințe

literare ? Sinteți partizanul dispozițivului scenic neutru, adaptabil la opere diferite, sau pledați pentru decorul-unicat, irepetabil de la o piesă la alta ?

— Dacă intrăm în laborator, în atelier, mărturisesc că elaborez greu. Nașterea scenografiilor mele e complicată, trec prin foarte multe ipoteze înainte de soluția finală, suspectez primele intuiții și, totuși, constat că prima viziune, prima lectură, sînt decisive. Am, în fața fiecărui nou spectacol, un trac imens, mă simt ca abia ieșit de pe băncile școlii... În același timp, înainte de a mă decide pentru o nouă piesă, o citesc cu atenție și mă supun unui autoexamen, întrebându-mă dacă eu sînt cel mai în măsură să exprim plastic scrierea, dacă eu sînt cel util spectacolului și, în egală măsură, dacă opera respectivă slujește aspirațiilor mele. Mărturisesc că am un complex de inferioritate față de scenograful-decorator ; admir genialitatea comentariului vizual, exaltarea imaginii, sărbătorea detaliului. Admir, de asemenea, scenografi și regizorii care trec peste și dincolo de orice clasificări stilistice, care preiau, cu dezinvoltură, toate cîștigurile artei teatrale și ale artei în general, pentru a le integra propriei lor viziuni, originale. Am avut șansa să colaborez cu asemenea regizori ! Revenind la ideea dispozitivului scenic, cred că există excelente ambianțe neutre, dispozitive apte să valorifice cicluri de piese, familii de spectacole. Cînd am lucrat, mai de mult, Poveste de iarnă de Shakespeare, la fostul Teatru Regional, mi s-a părut că am realizat o construcție scenică pe care s-ar fi putut monta o serie de piese shakespeareene, cum a propus, odată, Ciulei, pornind de la Macbeth. Dar, practic, haina vizuală a fiecărui spectacol trebuie să se nască de la zero ; fiecare montare trebuie să se regenereze scenografic și, în realizarea ei, trebuie să pornim și să ținem seama de parametrii nror realități multiple, printre care realitatea scrierii, a textului, ca atare, și a surselor inspiratoare, realitatea noastră imediat înconjurătoare etc. ; deci, mai multe planuri suprapuse care trebuie secționare și investigate. Numai situîndu-ne într-un asemenea context, putem construi, în toată libertatea, actul nostru de creație. Important este ca decorul să se supună unei viziuni integratoare, să dețină o stare centrală, dominantă, ca o compoziție polifonică, orchestrată vizual. Ca să închei, aș asemăna decorul cu un gest poetic, cu un gest artistic, în care toate figurile de stil, toate ramificațiile metaforelor, sînt subsumate eu-lui creator.

— În ultim aspect : știu că sinteți un promotor al design-ului în țara noastră. În ce măsură conceptul și valorile de design se încadrează sau se conexează la problematica scenografiei și a arhitecturii teatrale ?

— O conexiune primă, personală : prin apropierea mea de design, am mărturisit, implicit, regretul pentru arhitectură, pentru această profesiune pe care am sacrificat-o, dedicîndu-mă scenografiei. Dar, în altă ordine de idei, design-ul, dincolo de profesiune, este o atitudine, un mod de a gândi, dublat de un mod de a acționa. Nu putem trăi într-un mediu înconjurător urît și face, totodată, poezie. De aceea, numesc design-ul scenografia existenței noastre. În cadrul transformărilor social-revoluționare pe care le trăim, datorită noastră de artiști-cetățeni presupune atenția, preocuparea pentru mediul înconjurător. Mă gîndesc la termenul lausat de Richard Neutra, acest mare arhitect al veacului nostru, pe care-l situez alături de Mies Van der Roë, Gropius și Frank Lloyd Wright. Neutra vorbea despre psihotropism, și avea dreptate : pe orice construim, pe orice obiect pe care-l proiectăm, trebuie să se poată greșa viață, așa cum într-un decor se poate greșa viața ideilor și viața stărilor. Revoluția tehnologică ne întinde capcane ; design-ul intervine ca un complement, ca un corectiv necesar, ca un factor umanizant — implicat în atitudine, în proiectarea industrială, în mod curent determinată de considerente economice și tehnologice. De la marele echipament al industriei grele pînă la umilul accesoriu al existenței cotidiene, design-ul urmărește stabilirea unor raporturi armonioase între om, obiect și mediu. Componenta cea mai evidentă a demersului design, cea mai general perceptibilă, este cea vizuală ; de aici, și consecințele în mediu, ca și acțiunile și operațiile ce ne revin. Conjugarea design-ului cu artele vizuale e vădită ; ca și obligația noastră, a profesioniștilor, de a crea, dincolo de conștiința acestei legături, mijloacele de coordonare a tuturor eforturilor creatorilor din acest domeniu, pentru a ameliora lumea formelor în care trăim. Travaaliul în design implică, alături de demersul specialiștilor, și o acțiune, de mari dimensiuni, de educare vizuală. Mă refer la participarea tuturor treptelor de învățămînt, ca și la structurarea unui plan coerent, de natură formativă, în riudurile unui public larg. Mă gîndesc, și ideea nu-mi aparține în exclusivitate, la crearea unui Centru al artelor vizuale, instrument principal al unui asemenea plan educațional, util tuturor activităților domeniului, de care ar profita și școala de scenografic, și cea de arhitectură, și artele plastice, și teatrul. Nemăratele inițiative existente, în prezent diseminate, ar putea fi, aici, corelate și, evident, adevectate necesităților, specificului și tradițiilor noastre bogate.

Expunerile arhitectului, scenografului, designer-ului Paul Bortnovschi ar putea continua, arătîndu-se la fel de instructive, interesante și incitante la acțiune. Timpul, ca și spațiul limitat, ne obligă, deocamdată, să ne oprim aici.

Mira Iosif