



PAUL BORTNOVSKI LA 70 DE ANI

METAMORFOZELE SPAȚIULUI SCENIC

După aproape patru decenii de la debut, scenografia lui Paul Bortnovski nu este ușor de definit. Nici lui Bortnovski nu-i plac definițiile - a vorbi despre "stilul" unui scenograf i se pare nepotrivit, atâta timp cât acesta trebuie să se adapteze necesităților fiecărui spectacol, opțiunilor fiecărui regizor. Cu o prezență emoțională îndelung elaborată, cu soluții ce înseamnă raționament profesional - niciodată la rece, dimpotrivă, încărcat de poezie (fie și de una a derizivului), - decorurile sale au calitatea primordială de a ști să răspundă solicitărilor regizorale. Iar acestea au venit, de-a lungul anilor, din partea lui Liviu Ciulei, Dinu Cernescu, Valeriu Molescu, Lucian Pintilie, Horea Popescu, Crin Teodorescu... Ceea ce realizează Bortnovski este elocvent pentru modul cum își gândește arta ca pe o posibilitate de implicare onorată în măsura în care pune în evidență intenții scenice, particularitățile stilistice, viziuni spectaculare. Bortnovski se arată statornic preocupat îndeosebi de aspectele spațiale ale actului teatral, de structura tehnică a vizualității scenice, de stabilirea expresivității plastice în condiții de reprezentare și receptare specifice.

Arhitect prin formație - continuând să fie, între multiplele sale ocupații - Bortnovski va sesiza, nu o dată, deosebiri, dar și asemănările dintre funcționalitatea arhitecturii și cea pretinsă scenografiei. În ambele, constată "organizări de spații cu destinație determinată, reprezentarea, reeditarea interpretată a unor funcțiuni fizice din viață, satisfacerea unor necesități de mișcare în spațiul dat."

Succesiunea și transformările spațiilor de acțiune din spectacol stau constant în atenția scenografului ca o trăgătoare performanță de polivalență și coordonare. Desigur, exemplele ce pot fi amintite sînt prea numeroase pentru aceste rânduri. Tocmai elocvența tuturor ne permite, însă, a alege. Impunătorul dispozitiv din lemn și metal de la Moartea lui Danton de G. Büchner (1966) dispunea acțiunea pe două planuri principale, continuu raportate, legate prin scări de acces: sus, dominante, decisive, manifestările vieții publice; jos, momentele casnice, de intimitate sau de izolare. Altele fiind scena și tehnica sa, la Danton de Camil Petrescu (1974), modificarea spațială se va produce după alt principiu, nu prin impetuoasa rotire a turnantelor, ci prin înălțarea dinamică a cimpurilor vizuale cu deschideri variate, prin alternanța arilor de joc, diferit dimensionate și amplasate, pe podiumul central ori extinse spre zone periferice, suprafețele și nivelele căpătînd o anume destinație semnificativă, lămurită prin repetiție.

În Moartea lui Danton transformările rezultau din mișcarea turnantelor cu viteză variabilă, determinată de ritmul fiecărui moment scenic, totodată din participarea pereților laterali, mobili, care primesc noi funcții, perfect coerente, asimilate în imaginea de ansamblu. Într-o montare de alte proporții, pentru drama lui Camil Petrescu, va fi păstrată mobilitatea - cu funcții similare - a plăcilor metalice, sursă de sugestii vizuale și sonore. Cursivitatea imaginilor este decisă, acum, de o altă tehnică, realizîndu-se "intenția unei implozii-explozii a solului scenic", după cum explica Bortnovski.

Soluțiile scenografului vizează continuu relația dinamică dintre spațiul scenic dat și cel scenografic, constituit sau în constituire prin apariția și modificarea elementelor sale, prin intrări și ieșiri de obiecte în cîmpul vizual - relație subtilă în acord cu modalitatea și climatul dorit montării. La Vizita bătrînei doamne de Dürrenmatt (1963), elementele de decor sînt introduse în scenă "la vedere", indicînd nu numai decadența orașului Gullen, dar și incisivitatea sarcastică a spectacolului. Acum, este conceput un spațiu demonstrativ (delimitat de fundalul caricatural), expus sub o lumină puternică, "brechtliană". De altă factură și rezonanță, în montarea piesei Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu (1966), spațiul fizic - platformă înalțînd în mijlocul publicului - primea, după necesitățile acțiunii sau ale stărilor emoționale urmărite, obiecte ori ecrane suspendate pentru proiecții de sugestie cromatică.

Așa cum mărturisea, Bortnovski caută deseori să obțină "un dispozitiv material prevăzut cu o anumită capacitate combinatorie, cu aptitudinile de a genera spații". În diversitatea lui, poate fi închipuit ca în shakespeareana Poveste de iarnă (1964), unde un mecanism ingenios, mascat sub aparența unui dulap de un stil ornamental adecvat, își desfășoară ușile-panouri cu imagini naive în spațiul scenei, îl compartimentea, îl invadea, pentru a fi ceea ce voia reprezentarea, uneori simultană, în mai multe locuri, a acțiunii dramatice. Ca și modalitățile spectaculare, aspectele plastice ale "dispozitivului" diferă. În Caligula de Albert Camus (1980) se opta pentru un dispozitiv "sculptural" care trece printr-o serie de transformări, conducînd, pînă la urmă, la o impresie clară, la o concluzie certă. Sentimentul final este al unei treptate și inevitabile dezagregări, bucățile dalelor componente se îngrămădesc în jurul fundalului, dezgolînd spațiul scenic, Bortnovski sugerînd astfel, din nou, un spațiu al morții, al sfîrșitului. Ideea se află și în însemnările făcute de el pe marginea decorului la Regele moare de Eugen Ionescu (1965): "planșeul de marmură, în care apăruseră falșele amenințătoare ale unui cataclism, se retrage lent în cele trei direcții", pentru a comunica "senzația obiectivă a consumării ultimelor vestigii ale vieții". Unul din contrastele utilizate frecvent, cu largă aplicare, va fi cel dintre spațiul abundent materializat și cel de o tulburătoare nuditate, ca în evoluția decorului la Livada cu vișini de Cehov (1967). Spațiul epurat, vidul care crește se asociază cu destrămarea, cu pierderea de sine, cu zvicnetele agonice și sfîrșitul. Camera goală, cu obloanele închise succesiv și lumina tot mai scăzută, în ultimul act, poate fi privită și ca o "carcasă halucinantă", din care viața s-a dus (cum sesizase, ceva mai înainte, Eugen Schilleru în legătură cu spectacolul Vizita bătrînei doamne).

Scenografia lui Paul Bortnovski poate fi, totuși, mai exact înțeleasă în procedeele și soluțiile care o particularizează, dacă vom lua în considerație experiența sa de arhitect și dacă nu-i vom uita-o pe aceea - e drept, de scurtă durată - din cinematografie. Cînd își concepe decorurile, intenționează atît "organizări de spații", cît și un anumit "montaj" emoțional, semnificativ, al imaginilor scenice, propus încă din schițe. Nu pentru transferuri imposibile și în-utul de realizat, ci pentru a preciza, în structura mobilă a semnelor vizuale elaborate, în dialectica lor densă, esențială, specificul expresivității spațial-temporale a actului teatral.

ION CAZABAN