

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE DIN BUCUREȘTI

FACULTATEA DE ARTE DECORATIVE ȘI DESIGN

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

SCENOGRAFIA LA CUMPĂNA DINTRE ARTELE DECORATIVE ȘI ARTELE PLASTICE

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. Cristian Robert Velescu

Doctorand:

Popa Andreea Ioana

București,

2022

CUPRINSUL TEZEI DE DOCTORAT:

MOTIVAȚIA CERCETĂRII.....	3
INTRODUCERE.....	4

CAPITOLUL 1..... 14

PREMISELE „ARTEI SCENOGRAFICE” ÎN EPOCA RENAȘTERII ȘI A BAROCULUI

1.1. Perspectiva Quattrocentoului ca regulă a reprezentării spațiului	14
1.2. Pespicio –Evoluția metodei de „a vedea prin”	17
1.3. Cubul Uccellian	24
1.4. Despre pictura lui Alberti	30
1.5. De Prospectiva Pingendi – Piero Della Francesca.....	32
1.6. Iluzia Spațiului - Andrea Mantegna.....	37
1.7. „Saper Vedere”– Leonardo da Vinci.....	40

CAPITOLUL 2..... 53

EDIFICIUL TEATRAL ȘI SCENA DIN RENAȘTERE ȘI BAROC

2.1. „Vita Nova ”–Renașterea în teatru	53
2.2. Elipsă, Convex și Concav în arta Baroc.....	69
2.3. Realism și Tenebrism	85
2.4. ”Everything is Happening”	91
2.5. Atmosfera lui Vermeer.....	96
2.6. ”Restoration Spectacular”	101
2.7. „Opera de Arta Vie” –Teatrul Modern.....	109

CAPITOLUL 3..... 115

SCENOGRAFIE ȘI COSTUM SCENIC LA ÎNCEPUT DE SECOL XX

3.1. Mediul German Expresionist.....	115
3.2. Expresionismul – Marile filme.....	124
3.3. Mișcarea Modernă –Teatrul Total	133
3.4. Baletul Triadic.....	137
3.5. Teatrul Futurist.....	144

CAPITOLUL 4.....	155
<i>RELAȚIA FILM – PICTURĂ - Scenografia de film percepută în câteva secvențe esențiale: David Lynch, Andrei Tarkovski, Akira Kurosawa</i>	
4.1. Scrierea Mișcării.....	155
4.2. Suprerealismul lui David Lynch.....	157
4.3. Arta în Cinematografia Sovietică.....	168
4.4. Andrei Tarkovski și <i>Înălțarea</i> omului prin artă.....	169
4.5. Limbajul artistic modern în Japonia tradițională.....	188
4.6. Akira Kurosawa și Scenariul vizual (Storyboard).....	190
CAPITOLUL 5.....	200
<i>ARHITECTURĂ – SCENOGRAFIE – REGIE – Reconstituirea documentară a scenografiei unor spectacole, datorate unor autori români: Paul Bortnovski, Miruna și Radu Boruzescu, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei</i>	
5.1. Arhitectura Ambientelor.....	200
5.2. Paul Bortnovski – Creatorul Spațiului Variabil.....	206
5.3. Realismul Magic, cu soții Boruzescu și Lucian Pintilie.....	214
5.4. Liviu Ciulei – Arhitectul Teatralizării.....	228
CAPITOLUL 6.....	239
<i>SCENOGRAFIA DE FILM, O FORMĂ DE ARTĂ ÎN SINE</i>	
6.1. Filmul ca Artă	239
6.2. Decor și Decorator.....	240
6.2. Conceptul Vizual Scenografic.....	244
6.3. Punctul de Vedere al Scenografului.....	251
CONCLUZII.....	267
BIBLIOGRAFIE.....	268

Cuvinte cheie:

artă, arta spațiului, arte plastice, arte decorative, arte vizuale, arhitectură, atmosferă, baroc, balet, concept, compoziție, culoare, costum, cinematografie, creație, decor, decorator, design, dans, expresionism, film, formă, fereastră, grafică, geometrie, imagine, linie, lumină, mișcare, muzică, operă, operă de artă, obiect, perspectivă, pictură, renaștere, regie, regizor, scenografie, spațiu, spectacol, spectator, sculptură, scenă, storyboard, scenariu, suprarealism, teatru, tablou, text, volum, vis, vizual.

REZUMAT

Pentru a ajunge la o formă finală din care se pot naște decorurile și costumele unui spectacol, creatorul conceptului vizual scenografic face apel la grafică (arta liniei), pictură (arta culorii), sculptură (arta a formei și a volumului în spațiu) sau la artele decorative, folosite separat sau împreună, dar ghidat de limitele impuse de un text.

Scenografia este locul de întâlnire al diferitelor ramuri de creație din artele vizuale: pictură, sculptură, arte decorative, arte aplicate, arhitectură, artă cINETICĂ, arta dansului, muzică și literatură. Scenografia folosește obiecte, pe care uneori le inventează, folosește materiale textile, pe care le transformă în tapiserii, covoare, draperii sau costume, folosește ceramica, sticla, metalul, dar ea este și pictură, sculptură, grafică, fotografie și nu în ultimul rând, arhitectură.

Atributul său interdisciplinar, conduce studiul scenografiei către zone de arhitectură, în interdependență cu pictura, sau artele decorative, iar componenta sa colaborativă, impune factori decizionali în cadrul unei echipe: regizor, director de imagine în cazul filmului, producție, dar și a profesioniștilor din interiorul departamentului de artă (decoratori, ilustratori, graficieni, constructori).

Scenografia se concentrează în jurul ideii de a crea o altă lume, cât mai expresivă, fiind o *compoziție* care ține seama în primul rând de text și construind un suport vizual pentru actori, sau dansatori, o lume în care sunt integrate *obiectele imobile și ființele mobile* cu scopul precis de a genera *imagini mentale*, obținând astfel un *concept vizual*.

Orice lucrare de scenografie pleacă de la desene sau picturi, sub formă de schițe de idei, scenograful vorbind în imagini despre lume, viață, natură, societate etc., imaginea propusă de artist fiind plină de semnificații, ținând locul unui dialog între acesta și privitor.

Scenografia deși este asociată cu realizarea decorului fizic, judecată în general după produsul final, nu se rezumă la atât, procesul de construire a unei noi lumi, are la bază un *itinerar creativ*.

Alegerea temei pentru această teza de doctorat a apărut pe fondul prestației mele profesionale, însoțită și de una didactică, fiind de fapt o formă de a găsi răspunsuri pentru mai multe întrebări ce sunt legate de clasificarea scenografiei într-unul dintre principalele compartimente ale artelor decorative sau plastice.

Deși scrierile despre legătura dintre arte, scenografie și creatorii acestora nu lipsesc și de multe ori m-am aflat în situația ingrată de a repeta multe lucruri ce se știu s-au sau rostit deja, mă atașez totuși unei modeste dar sper de folos inițiative, aceea de a face o cercetare pluridisciplinară, cu scopul înțelegerii scenografiei ca artă ce nu poate fi considerată autonomă și a legăturilor sale cu câteva dintre perioadele importante din Istoria artelor.

Spațiul va fi preocuparea și trăsătura comună a tuturor scenografilor și regizorilor, scenografia fiind definită ca o artă a organizării „spațiului”, iar concepția artistică adevărată va presupune o armonie desăvârșită între spațiul unde evoluează actorii, spațiul de emisie și cel în care se află publicul, spațiul de recepție.

Spațiul scenografic este un spațiu viu, figurativ, tridimensional și totodată o realitate statică, asemănătoare picturii.

Soluțiile plastice, compozițiile cadrelor și expresivitatea costumelor, traduc în limbaj estetic ideea de sincretism.

Demersul de cercetare concretizat în paginile prezentei lucrări doctorale, alternează prezentarea epocilor cu abordarea modernă a viziunilor plastice, punctând soluțiile găsite de câțiva artiști reprezentativi și abilitatea preluării elementelor din toate domeniile artei și transpuse în scenografie.

Lucrarea este structurată în 6 capitole mari precedate de un capitol introductiv. În cele ce urmează vom analiza pe scurt conținutul fiecăruia.

Scenografia este o profesie care se hrănește din prezent, dar pentru a înțelege mai bine prezentul am considerat utilă pentru început o privire în trecut, asupra evoluției istorice a scenografiei.

CAPITOLUL 1 al lucrării, PREMISELE “ARTEI SCENOGRAFICE” ÎN EPOCA RENAȘTERII ȘI A BAROCULUI, cu cele șapte subcapitole rememorează preocuparea artiștilor, pentru organizarea vizuală a spațiului, concepută uneori asemenea unei scene de teatru, aducând în atenție importanța perspectivei geometrice pentru realizarea unei narațiuni vizuale.

Imaginea narativă sintetică, își va face loc și va sugera privitorului, textul la care făcea trimitere, dându-i posibilitatea de a fi un participant direct în cadrul scenelor prezentate.

Analizând lucrările din perioada renașcentistă, le putem considera adevărate „secvențe scenice”, pictorul renașcentist fiind plasat în poziția dramaturgului, regizorului și chiar a scenografului.

Perspectiva va deveni instrumentul prin care artiștii vor reda iluzia și vor construi spațiul pictural, diferit de cel real, fiind un spațiu artificial, sau spațiul de joc, aflat pe o scenă de teatru. Pe lângă perspectivă, dorința de redare a volumului va face trecerea de la spațiul bidimensional, la sugerarea spațiului în trei dimensiuni.

Fără intenția de a realiza clasamente, în acest capitol sunt evocate realizările câtorva personalități artistice ce au încercat să facă cât mai veridică redarea realității, prin studierea și aplicarea unor sisteme logice: reprezentarea spațială cu ajutorul perspectivei, organizarea interioară a compoziției și legile ei de bază, rolul luminii și raportul ei cu umbra, clar-obscurul, culoarea și tehnicile ei de aplicare.

În Renaștere, geometria era adevărul și întreaga natură era un vast sistem geometric. Imaginile în perspectivă se bazau pe observație, dar erau raționalizate și structurate de matematică.

Preocupările artiștilor renașcentiști nu se vor opri aici, ei vor proiecta și vor construi adevărate mașinării de scenă, pentru care vor căuta cele mai bune soluții. Ingenioasele mecanisme construite, folosite în spectacole religioase sau teatrale vor prefigura ceea ce va fi două secole mai târziu mecanismul de scenă al teatrului baroc.

CAPITOLUL 2, EDIFICIUL TEATRAL ȘI SCENA DIN RENAȘTERE ȘI BAROC este alcătuit din 7 subcapitole și continuă studiul spațiului, făcând referire la spațiul destinat spectacolelor, aflat în strânsă legătură cu artiștii acelor perioade. Combinarea picturii, sculpturii, arhitecturii și muzicii, într-un singur spectacol, ce va face din Baroc, un curent artistic plin de dramatism.

Odată cu redescoperirea operelor dramei clasice s-a realizat că scenele medievale, fie că erau folosite pentru spectacole în interior sau în aer liber, nu mai erau potrivite pentru producerea lor. Bazându-se pe lucrările de arhitectură ale lui Vitruvius, arhitecții de teatru au aplicat principiile arhitecturii teatrului roman la edificiile italiene, fiind totuși condiționați de câteva elemente care au influențat în mod fundamental conceperea teatrelor. Mutarea spectacolelor în spații închise, a atras după sine necesitatea iluminării acestor spații, iar separarea publicului pe clase și afluența societății culte burgheze către spectacole, a condus către reducerea spațiului afectat spectacolului și extinderea celui ocupat de spectatori. De asemenea, noile formulări ale

legilor perspectivei în pictură, au contribuit la dezvoltarea decorului pictat, iar edificiului teatral nou creat și în mod special scenei i-a fost adăugat arcul de prosceniu.

Considerat ca o formă de reprezentare diferită, barocul va refuza orice fel de contur, simetriile, axele mediane, evitând limitele precis definite și suprafețele plane, efectul fiind căutat în intensitatea perspectivei în adâncime.

Formele convexe și concave, iluziile optice, elipse intersectate în planuri care erau de cele mai multe ori extensii ale tipului centralizat, geometrii complexe și relații între volume de tipuri și mărimi diferite, exagerare emfatică, culori îndrăznețe și multă retorică arhitecturală și simbolică vor fi caracteristicile spațiului interior baroc.

Vom regăsi în stilul baroc, elemente clare preluate din scenografie și artele teatrale, utilizate pentru a crea iluzia optică a unor spații mai mari: folosirea oglinzilor în care se reflecta lumina felinarelor, jocul de lumini cu elementele de arhitectură, lumina naturală fiind folosită pentru accentuarea unor elemente sau părți ale spațiului interior, cum este cazul ferestrelor dese și înalte, plasate în tamburul unei cupole, sau folosirea vitrajelor de mari dimensiuni.

Odată cu procesul de secularizare, pictura se va transforma în *spectaculum*, în sensul profund al termenului: o punere în scenă, un act performativ care implică privitorul într-un joc iluzionist. Rolul spectatorului devine din ce în ce mai important și sunt dezvoltate noi strategii pentru a-l face să participe la acțiunea picturală.

Adoptarea perspectivei centrale reunește imaginile și spectatorii într-o relație specială și definește un punct de vedere ideal.

Pentru artiștii barocului, lumea a fost o *scenă*, ce reflecta tensiunile prezente ale unei vieți în schimbare. Metafora *theatrum mundi* sau *lumea ca scenă* a fost folosită de gânditorii baroci și a devenit motto-ul acestei epoci, iar dramaturgii au folosit această temă pentru a evidenția strânsa legătură dintre scenă și realitate.

CAPITOLUL 3, este dedicat SCENOGRAFIE ȘI COSTUMULUI SCENIC LA ÎNCEPUT DE SECOL XX și este împărțit în 5 subcapitole.

În mediul german expresionist, decorul va deveni un personaj în sine, potențat de lumina care îl ritma și avea rolul de a-i conferi o tonalitate emoțională specială, reușind să îl îmbrace într-o atmosferă de mister și ambiguitate.

Va exista o preferință de diferențiere a luminozității, pe zone, iar personajele vor fi amplasate într-un con luminos violent, rupte de ambianță, izolate în scopul realizării unei comunicări integrale cu momentul revelator al dramei.

Pentru cinematograf această revoluție legată de tehnica iluminării, avea să fie prevestitoare a unor miracole plastice. Arta cinematografică germană va fi asociată cu arta

expresionistă datorită influenței acesteia asupra temelor exploatare, oniricului, dualitatea personalității, nebunia, angoasa, influența ce va avea efect și asupra decorurilor și iluminatului scenic.

Scenografia acestui gen de film, cu stilizarea tipică curentului expresionist, în care apar permanente deformări de perspectivă, va reuși să creeze, prin decor și iluminare, o atmosferă de clar-obscur, redând în felul acesta realitățile subiective: stări mentale și emoționale tulburi, povești de groază cu forțe oculte, crime, magicieni, alchimiști, vampiri și monștrii. Artistul expresionist re trăiește, asemenea celui romantic, sentimentul de *mal du siècle*.

Teatrul expresionist, nu avea cum să nu reflecte noile principii de existență, noile cerințe spirituale, astfel că expresionismul îmbogățește experiența teatrală, descoperind o nouă estetică, noi teorii, promovând nume noi de oameni de teatru.

Masca va deveni în expresionism o obsesie esențială, căci ea exprima enigma personalității, oscilația dramatică a eu-lui, între ce este și ce pare a fi.

Prin întemeierea Școlii de la Bauhaus, Germania devine lider în definirea idealurilor mișcării moderne. Arhitecții de la Bauhaus vor fi preocupați de conceperea unor spații îndrăznețe, în care să se desfășoare spectacolele de teatru, fără a avea niște idei concrete despre funcționalitatea acestora.

Multifuncționalitatea și dependența de scenothenică aduceau cu ele necesitatea construirii unor spații de spectacol polivalente, clădiri construite cu un scop precis, capabile din punct de vedere tehnic să susțină spectacole de mare amploare.

Marionetizarea corpului actorului, în teatru, va dobândi în acea perioadă un rol important. Artistul Oskar Schlemmer, va încerca înnoirea limbajului teatral, prin crearea de noi raporturi între om și mediu, între mișcarea corpului în spațiu, considerând corpul actorului un element organic care, prin natura lui, se află în opoziție cu universul abstract ne-natural al scenei.

Experimentele lui Oscar Schlemmer de la Bauhaus, au condus la regândirea păpușii ca instrument și ca reprezentare plastică, cu consecințe importante asupra evoluției scenografiei acestei forme de teatru.

Teatrul modern, va ieși dintr-o criză dramatică a conștiinței, insistând cu precădere pe comic ca fenomen al unei noi problematice despre raporturile dintre lumea fizică și lumea morală. Artiști avangardiști precum Pablo Picasso, Salvador Dalí, Piet Mondrian și alții vor da tonul în încercarea de schimbare a imaginii teatrale prin îmbogățirea expresivității imaginii scenice.

Futuriștii vor dori un teatru experimental, bazat pe improvizație, într-o relație directă cu publicul, devenind precursorii *performance*-lui și a *happening*-ului, considerând lumina de spectacol, personaj principal.

Teatrul Dada a prezentat teme absurde, intrigi și idei deconectate și aleatorii ca bază pentru spectacole. În *Cabaretul Dadaist Voltaire* aveau loc performance-uri, se țineau lecturi, happening-uri, se dansa, se experimenta, se întâmplau tot felul de evenimente avantgardiste, iar revista avangardei i-a purtat numele – Cabaret Voltaire.

În **CAPITOLUL 4** al lucrării, am încercat o cercetare a relației FILM- PICTURĂ, printr-o analiză făcută scenografiei de film în câteva secvențe esențiale: David Lynch, Andrei Tarkovski, Akira Kurosawa (regizor, scenograf, pictor sau arhitect).

Scrierea mișcării sau cinematografia, este născută și crescută din universul celorlalte arte, devenită artă de sine stătătoare, complexă, dar și cea mai discutată dintre toate acestea și poate cea mai populară. S-a impus cu rapiditate tocmai datorită realismului pe care este capabilă să îl sugereze. De aceea, cinematografia ar putea fi numită ca artă a povestirii filmate, bazată pe narațiune și influențată de roman, de teatru, poezie, pictură, grafică, sculptură, arhitectură dar și de filosofie.

Fiecare imagine este o compoziție de valori individuale, de forme și linii de lumini și umbre, de tonuri sau de mișcare, folosite împreună sau separat cu scopul obținerii unei armonii vizuale.

Dacă vorbim despre opera plastică, dar și despre film sau teatru, acestea sunt rezultatul unui proces de creație, care până la un anumit moment aparțin doar autorului sau autorilor, de el depinzând cum va fi creată, ea fundamentându-se pe sisteme și calcule sau pe explozii afective și intuiție, urmând ca la final să poată fi pusă spre analiză rațională a spectatorului sau spre perceperea lui afectivă.

Pentru a înțelege evoluția procesului creativ al operei lui Lynch, am urmărit și analizat latura sa artistică și modalitatea în care Lynch va încerca să „picteze cu camera”, tratându-și filmele ca pe o operă de artă. Alegerea temelor, compoziția scenelor, cromatica și alte elemente folosite în filmele sale, vor fi influențate de artiști precum Jackson Pollock, Hopper, Francis Bacon sau Magritte.

Legătura lui David Lynch cu mișcarea suprarealistă este evidentă, regizorul fiind de acord cu grupul de artiști suprarealiști, în sensul că inconștientul este baza principală a creației sale cinematografice.

Un iubitor de artă, sub toate formele sale era și Andrei Tarkovski. Nu putem spune ce domeniu îi era lui mai apropiat, cel al muzicii sau cel al picturii, dar mereu cele două arte vor fi asociate pentru el. Atât Bach, cât și Leonardo da Vinci sunt pentru Tarkovski reprezentanții ideali ai artei și foarte adesea, în filmele lui, muzica și pictura se susțin reciproc în susținerea mesajului artistic.

Tarkovski îi preferă în general pe artiștii clasici celor contemporani, în filmele sale apar, nu o dată, albume de pictură sau lucrări ale unor celebri artiști.

Dacă facem stop-cadru, se poate constata că imaginile filmelor lui, sunt compuse după toate canoanele artei picturii, fapt ce trădează bunele cunoștințe ale lui Tarkovski în acest domeniu.

Sunt pictori pe care-i „citează” adesea, atât în filme, cât și în scrierile sau în interviurile pe care le dă. Pentru câțiva spune chiar că are o iubire veșnică, sunt menționați Rubliov, Piero della Francesca, Leonardo, Rembrandt.

Pictura, muzica, teatrul îl vor influența și pe Akira Kurosawa, un artist, nu doar unul dintre cei mai mari regizori de film japonezi din toate timpurile, dar de asemenea, unul dintre cei mai mari regizori de film ai lumii.

În picturile pe care le-a realizat, a utiliza culoarea, lumina și umbra, cu cât mai multe detalii pentru a transmite exact ideea cadrului ca cel al unui cinematografic.

La toate filmele pentru care a scris scenariul, Kurosawa a colaborat cu doi sau trei scenariști, dar și-a rezervat întotdeauna doar pentru el transpunerea scenelor în desen, fiind modalitatea personală prin care făcea legătura între ochi și minte.

Filmele sale abundă de imagini plastice, bogăția vizuală se datorează în bună parte schițelor sale precise și storyboard-urilor, pe care le făcea ca o modalitate de traducere din proză a scenariilor, în imagini vizuale.

Conștient sau inconștient, Kurosawa urmează diverse principii estetice tradiționale ale artelor literare, spectacolului japoneze și picturii în crearea structurii filmului său.

Regizorul reușește să se transforme în "pictor" al imaginii în sine, prin ceea ce este pânza unui regizor: Camera.

În **CAPITOLUL 5**, am urmărit relația dintre **ARHITECTURĂ- SCENOGRAFIE** și **REGIE**, făcând o reconstituire documentară a scenografiei spectacolelor, datorate unor autori români: Paul Bortnovski, Miruna și Radu Boruzescu, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei.

Relația dintre arhitectură și spațiul scenografic provoacă la o analiză a elementelor comune prezente în cele două arte. Cele două domenii urmăresc redarea plastică și constructivă a spațiului, scenografia reprezentând o declinare a arhitecturii, într-o formulă mai accesibilă

vizual maselor și prezentată prin toate mediile implicate în promovarea produselor finite pe care le deservește.

Există între arhitectură și scenografie asemănări evidente: caracterul pragmatic, funcționalitatea sau tehnicitatea, dar există evident și diferențe, prin faptul că scenografia își permite un caracter diferit al imaginii decât cel al arhitecturii, folosind expresii extrem de variate, de la redarea fidelă a realității, până la aluzie, dispunând de libertăți mai mari decât arhitectura în experimentarea unor forme eliberate de anumite servituți materiale.

Scenografia cere în schimb o percepție rapidă, datorită condiției sale temporale, durata scurtă a expunerii sale, făcând apel la elemente emoționale imediat perceptibile, în schimb imaginea arhitecturală are timp de expunere nelimitat. Și mai există o diferență, poate cea mai concretă între cele două, caracterul cinetic al imaginii scenografice, cu efectele sale dinamico-dramatice, care se manifestă activ, căpătând o valoare artistică.

Relația dintre personaj și spațiul în care acesta evoluează de-a lungul spectacolului este esențială, iar istoria scenografiei ne-a arătat zeci de exemple în care un anumit tip de arhitectură dă o notă aparte imaginii, și influențează atmosfera.

Obsesia *spațiului* este o trăsătură comună regizorilor, indiferent de epoca istorică sau de naționalitate, de la Aristotel la Peter Brook sau Grotowski sau mari maeștrii ca Stanislavski, Jaques Copeau, Bertolt Brecht sau Giorgio Strehler, alături de care în aceeași măsură, se vor implica plasticieni și arhitecți interesați de subiectul *spațiul scenic*.

Mobilitatea unităților care structurează atât spațiul unui spectacol, cât și spațiul cotidian trăit, vor fi reunite de PAUL BORTNOVSKI sub conceptul de *spațiu variabil*.

El pleacă de la ideea că arhitectura, scenografia și designul se supun unei viziuni polivalente, deschise, asupra spațiului văzut în evoluția lui organică, dar construită, mobilă și multifuncțională. Pentru el scenografia va capătă un rol esențial în realizarea unui spectacol, prin nașterea unei „regii a scenografiei”¹, decorul participând activ și influențând calitatea acestuia. Acest tip de scenografie dinamică, s-a constituit din sinteza artelor plastice cu elementele sale caracteristice ritm, decorativism, culoare, cu alte arte fotografia, cinematografia și arhitectura. A dus prin creația sa la un concept de utilitate profesională: scenografia *de stare*.

Un proiect de teatru sau de film, nu înseamnă un singur om, înseamnă acel om și o echipă, iar Pintilie a făcut alături de Bortnovski sau soții Miruna și Radu Boruzescu, unele dintre cele mai de succes echipe. Un succes a fost și spectacolul *La princesse Turandot*, după piesa lui Carlo Gozzi și opera lui Puccini, pe care Pintilie l-a montat în Franța la Avignon, în 1973.

¹ Interviu din revista *Ramuri* nr. 10/15 octombrie 1965

S-au spus cuvinte precum: Un spectacol delirant, nebunesc, kitsch, sublim, divagant, halucinant, snob, grandios, descris ca un spectacol cu un decor baroc, perfect integrat plastic, care își păstrază misterul, dar redă perfect concepția regizorală.

Tot la Avignon, în 1979, Lucian Pintilie a pus în scena *Orestia II* de Aurel Stroe, gândind spectacolul într-un mod extrem de convențional, fiecare mișcare trebuia să aibă loc într-un moment precis ales, aproape la secundă, atunci când se făcea trecerea de la lumina zilei la lumina artificială folosită la lăsarea întinericului. Spațiul ales pentru reprezentare era cel al unei foste mănăstiri și care a permis ca acțiunea spectacolului să se poată desfășura pe mai multe niveluri, spațiul dispunând nu numai de profunzime și lărgime, ci și de o înălțime care permitea sunetului să înconjoare spectatorii.

Liviu Ciulei va ridica problema *teatralizării spectacolului de teatru* și va critica metoda realistă de reproducere a spațiilor, prin tratarea lor picturală sau arhitectonică, care reducea în opinia sa forța de semnificație și îndepărta scenografia de la întrebuințarea limbajului plastic, propriu ei. Va demonstra în scenografiile sale transpunerea documentării și a formei arhitecturale supusă metaforei teatrale. Schițele sale de atmosferă cât și planșele tehnice sunt dovezi ale unei viziuni a spațiului arhitectural transpus artei teatrale, pe care îl putem considera un limbaj comun al celor două domenii. Comunicarea această tehnică dar și modalitatea geometrică de reprezentare tridimensională, prin cele trei proiecții este împrumutată de scenografie din pictură și arhitectură. Reprezentarea planimetrică, prin elevații și secțiuni, precum și modalitatea de redare corectă a dimensiunilor prin scări de proiectare sunt similare în limbajul arhitecților și scenografilor.

Lumile create pe scena de teatru și în filmele sale, sunt lumi imaginate dar care se amestecă cu lumea reală, cristalizată în fiecare dintre operele sale spectaculare, cu o contemplare a a universului omenesc și ceresc care deschide un orizont larg, proaspăt și ademenitor.

CAPITOLUL 6, SCENOGRAFIA DE FILM, O FORMĂ DE ARTĂ ÎN SINE, urmărește o analiză a scenografiei, văzută ca o artă care creează ambianță, atmosferă, emoție, sentimente puternice, cu scopul de a spune povestea filmului pentru care este creată.

Filmele au trei componente fundamentale: *Povestea*, cu construcția intrigii, a personajului și dialogului, *Sunetul* în care găsim dialogul, efectele sonore și muzica și *Imaginea* sau *componentele vizuale*. Aceste componente vizuale sunt: *spațiul, linia, forma, textura, tonul, culoarea, lumina* și se găsesc în fiecare imagine în mișcare sau statică pe care o vedem.

Culoarea și compoziția sunt cheia artei scenografului. După ce textul a fost cercetat și spațiul de joc este cunoscut, următoarea provocare pentru scenograf este să compună și să

coloreze spațiul de joc, cu figuri și forme care creează un înveliș vizual pentru spectacol. Tot ce este pe scenă, fix sau în mișcare, face parte din această compoziție.

Scenograful stabilește stilul decorurilor și al costumelor care alcătuiesc compozițiile scenografice.

Cunoscător al semnificației formelor, el știe să aleagă elementele dominante ale filmului, volumele orizontale sau verticale care dau stabilitate și echilibru imaginii și cu acestea el propune o compoziție simetrică sau asimetrică a imaginii.

Scenografii, arhitecții spațiului dramatic, contribuie la *mise en scene* - punerea în scenă, exprimată prin culoarea și compoziție *écriture scénique* (scrierea spațiului scenic — imaginea vizuală a producției). Mizanscena este o parte crucială a capacităților expresive ale filmului și constituie mult mai mult decât un fundal pentru acțiunea unei povești.

Decorul, unul dintre principalele elemente ale mizanscenei, poate să fie amenajat într-o locație existentă sau construit într-un platou sau spațiu exterior.

În deplin acord cu decorul, sunt imaginate costumele, care de regulă caracterizează personajul, fiind ecoul unei epoci, nou sau vechi, patinat, purtând urmele timpului.

Costumul devine așadar prelungirea actorului în spațiu. El creează o lume întreagă îmbunătățită de lumină, care poate fi înțeleasă fără niciun peisaj.

Scenografii își asumă responsabilitatea pentru crearea aspectului unui decor, pentru disponerea elementelor scenice, pentru costume, recuzită și mobilier, având propriile centre de interes și priorități, dar de cele mai multe ori vor opta pentru a susține întregul potențial al actorului din spațiul de joc.

Dar dacă nu există actor? În teatru nu este posibil, dar în film omul poate trece pe un loc secund, decorul căpătând o forță dramatică. Sunt scene întregi filmate cu case ale căror uși și ferestre se mișcă din cauza unei furtuni, sau o construcție care se dărâmă bucată cu bucată, a unui vapor care se scufundă, făcând din decor un participant direct.

Pictură și plastică, liant al cuvântului cu gândul-idee, scenografia își exprimă specificul prin formă și simbol, reprezentând o lume interioară, văzută prin ochii plasticianului ce face posibilă soluția îngemănării unor compartimente destul de greu de contopit: artă, creativitate și tehnică.

Principiile scenografiei sunt, de fapt, principiile artei plastice sau decorative: compoziția unitară, ritm, textură, varietate, echilibru, contrast, mișcare, decorație, ornament, stilizare,

alternanță, repetiție, simetrie, gradație. Scenografia are deci nevoie de susținere din partea artelor adiacente și fără cunoștințe multilaterale este mult mai dificil să o practici.

Trebuie spus că această temă mi-a adus și mai multe întrebări și așa cum bine spunea coordonatorul meu Dl. Profesor Cristian Robert Velescu, finalul sau concluziile sunt un fel de “Fata Morgana”, dar cu siguranță constituie un bagaj important în permanenta formare a personalității mele ca scenograf.

Nu stiu dacă e bine sau rău, dar mă încurajează faptul că, așa cum spunea George Banu :
” Întrebările esențiale au ceva benefic: rămân mereu fără răspuns.”²

Există totuși un lucru cert, arta scenografică se află într-o permanentă stare de transformare, de cercetare, de cunoaștere de tehnici și informații, fiind o artă a adaptării la viziuni și spații diferite, la condiții și perioade diferite, concepută ca o îmbinare, într-un echilibru perfect, între tehnică și arte (plastice și decorative).

² Iulian Boldea, Aproape de scenă, George Banu. Eseuri și mărturii, Ed. Curtea Veche, București, 2013,p.62