

pentru a comemora o bătălie avută lângă Obor cu Vasile Lupu.

Oricare ar fi fost temeiul inițierii Tîrgului Moșilor, nimic nu a împiedicat ca, mai apoi, să se transforme în loc de schimbare a produselor între oraș și sat, în pretext de întâlnire și distracție a locuitorilor Capitalei și a celor veniți din jurul Bucureștilor și din țară.

Și cei veniți erau mulți, zgomotele ca și îmbulzeala erau mari, dar totul era vesel și distractiv, chiar și coatele și călcatul pe bătăături.

Și cei veniți erau mulți și pestriți, de la populația mahalalelor, femei cu fuste largi, dințate pe margini și împodobite cu dantelă, bluze cu volane și crețuri multe, închise cu copci pînă la gît, pe cap cu tulpine albe cu steluțe metalice roșii, pînă la cucoane cu fișiu de mătase legat ca o maramă și doamne cu pălării împodobite cu grădină de zarzavat și ace lungi. Era raiul orașenilor, în țuicăriile în care săteni veniți de la munte vindeau zeamă de prune adevărată. Era raiul copiilor ce puteau cumpăra acadele, bigibele, pandispane, gogoși, turtă dulce, brînzoaice, înghețată, limonadă, rahat, mizilic (semințe de dovleac) și cocoloașe de floricele mari cit o portocală, îmbibate în apă cu zahăr și colorate în roșu sau galben. Puteai să te distrezi în călușei, cărucioare și alte minunății « aduse pentru prima dată la Moși, cu mari sacrificii ». Puteai cumpăra chiar și ultimele minuni ale tehnicii, după cum ne spune o reclamă a tîrgului din 1925: un coteț-model de păsări, din lemn de stejar, despre al cărui scop, conducătorul societății « Pasărea » declara: « vreau să învățăm poporul cum să-și crească păsările, să nu le mai ție în grajduri și latrine, ca pe urmă să se mire de ce nu ouă destul... » Și totul putea fi immortalizat în fotografie făcute la... minutul ce dura un sfert de oră, fotografii ce se îngălbeneau apoi în scurtă vreme, în ramele lor ovale, așezate cuminți pe pereti.

Încă din secolul XVI, Bucureștii aveau patru puncte, unde se făceau tranzacții și negoț cu Brașovul și Sibiu, Lipsca și Venetia: Tîrgul din Năuntru, Tîrgul de

Sus (str. Lipscani), Tîrgul Cucului (Sf. Gheorghe) și Tîrgul din Atară (Tîrgul Moșilor) denumit astfel pentru că se afla în afara barierelor orașului.

Tîrgu Moșilor se ținea pe locul Halelor Obor de astăzi, loc folosit în restul anului pentru vânzarea lemnului și a finului. Terenul avea aproximativ zece hectare și era înconjurat de grădinile Heliade, începutul șoselei Pantelimon, strada Chiristigiilor, șoseaua Mihai Bravu, bariera Moșilor sau Podul Tîrgului-de-Afară, șoseaua Ștefan cel Mare, șoseaua Colentina.

Grădinile Heliade și-au luat numele după casa lui Ion Heliade Rădulescu pe care o înconjurau, casă în care, cu prilejul tîrgului din 1865, s-a organizat cea dintîi « *Expoziție de Mostre* » a începuturilor industriei românești. În timpul tîrgului, grădinile « *Iliade* » erau locul tradițional al circiumilor țărănești, cu lăutari, « *turcoace* » dansind din buric, călușei și scaune zburătoare, « *femeia șarpe* », « *cocoșul cu coarne* » și « *vaca cu patru picioare* ». Lîngă grădini, începea șoseaua Pantelimon cu șanțurile-i late de 2 m, unde porcii își aveau tabieturile lor iar orătăniile măcăiut cioculul împotmolit cu noroi. Pe șoseaua Pantelimon, se afla o fabrică și o moară, vestite pentru deseale incendii care le mistuiau.

Spre Colentina, erau circiumi cu imense curți unde, pînă pe la Războiul din 1916—1918, mai poposeau, încă, cu roțile băgate pînă la osie în pămînt, tramvaiele Capitalei.

La Bariera Moșilor era punctul terminus al tramvaiului 1, tramvai cu cai ce-l aducea pe orașeni din piața Sf. Gheorghe. Aici se schimbau cali oboșiți sau cei poticniți în pietrele caldarîmului stricat, aici se « *adăpau* » și se răcoreau vizitii și taxatorii. Circiumile erau una lîngă alta, alături de simigerii ce vindeau mizilic și covrigi proaspeți cu susan, scoși din oră în oră. Hotelul Solacoglu, cu vestita stație de briști din față, era tot la Bariera Moșilor. Cu 1 leu, sau 1,50 lei, brișca te ducea chiar pînă în pădurea Pantelimon unde se făceau deseori vestite chiolhanuri.

Șoseaua Mihai Bravu era plină de prăvăliile căciularilor, cismarilor, stămbarilor și a acelor cu vase de aramă, care făceau afaceri bune nu numai în timpul Moșilor ci și marțea și vinerea cînd era zi de Obor.

Planul și zonificarea tîrgului erau în mare aceleași în fiecare an. Avea forma unor cercuri concentrice, în mijloc fiind pavilionul domnesc unde în joia Moșilor (sau Toiul Moșilor) venea domnul și suita sa. De jur împrejur, erau distracțiile, marginile fiind ocupate de măruri. În partea stîngă, cum intrai dinspre biserica Sf. Dumitru, erau oale și străchini în șiruri și grămezi impresionante, care se vindeau foarte repede. Erau ieftine și erau necesare împlinirii datinilor.

Tradiția chioșcului sau cortului domnesc a fost înființată de Nicolae Mavrogheni (1786—1790). Familia domnitoare venea în acest chioșc spre a se întâlni cu supușii, « *a vedea cum bate tîrgul* » și « *cum se fac vinzările* » și a asista la diverse jocuri. Se serveau băuturi și șerbături, cînta

taraful de lăutari (pe vremea lui Bibescu — 1842-1848 — condus de vestitul Ochi-Albi) și călușarii dansau înfocat străvechiul lor dans, care ar reprezenta pe păstorii ce caută să-l ascundă pe Zeus, de tatăl său Cronos, pentru a nu fi mîncat de el.

Cuza-Vodă a fost cel care a desființat obiceiul cortului domnesc, Unirea fiind prea aproape pentru a comemora prin acest tîrg, victoria lui Matei Basarab împotriva lui Vasile Lupu.

În 1907 se reînființează obiceiul, fiind construit în locul chioșcului de lemn, unul de zid, demolat în 1938.

În 1899, terenul Tîrgului trece, prin cumpărare, în stăpînirea Primăriei Capitalei care începe să-l organizeze în vederea asigurării unor condiții mai civilizate, întrucît starea terenului era jalnică. Luna era singura lumină de noapte, străzile și platforma erau nepavate, pe timp uscat praful făcea aerul irespirabil, pe vreme umedă noroiul ajungea pînă la glezne.

În 1903, din inițiativa lui Procopie Dumitrescu, primarul Capitalei, tîrgul devine în mod oficial o expoziție a tuturor produselor industriei mari și mici, mai ales a celei casnice, expoziție la care se acordau diplome, medalii, recompense. În 1924, din inițiativa primarului dr. I. Costinescu, se transformă într-un Tîrg de mostre, vrînd să se asemene cu cele ale Europei apusene.

Cu timpul, Tîrgul Moșilor își pierde din importanță, transformîndu-se și degenerînd într-un bilci de distracții devenit și el, cu trecerea vremii, desuet, demodat, amplasat pe un teren impropriu acestui scop și iată că ceea ce Șerban Cantacuzino n-a reușit la vremea lui, vrînd să desființeze Tîrgul Moșilor pentru a-l înlocui cu un tîrg organizat în fața minăstirii Cotroceni, pe care o construise și căreia vroia să-i sporească veniturile, au reușit noile condiții create de dezvoltarea industriei. Micii meșteșugari n-au putut rezista concurenței acestora, iar rațiunea existenței tîrgului dispărea pentru că alături de vânzarea obiectelor legate de datina Simbetei Moșilor, tîrgul luase amploare și importanță și prin faptul că asigura schimburile de produse, atît de necesare, între oraș și sat.

Singurul schimb, care și astăzi se dovedește necesar și deci supraviețuiește, este cel de produse alimentare. Încă din anii '40, pe terenul tîrgului, se mutase piața mare a orașului, venită de la poalele dealului Mitropoliei.

În 1976, ați fi putut admira grămezile de oale, străchini și ulcioare, așezate în șiruri impresionante în stînga pieței, spre biserica Sf. Dumitru, locul tradițional al olarilor. Pămîntul ars cu sunet de clopot și smaltul colorat în care strălucea soarele, te chemau să alegi și să cumperi, chiar dacă n-aveai nevoie, cești și străchini și farfurii și oale și căni de bere și ulcioare și pușculițe și fluierașe, de la acești olari, care cu meșteșugul lor milenar au rezistat trecerii vremurilor, continuînd să vină la Tîrgul Moșilor din Obor, între 15 mai și 15 iunie. Oalele și ulcioarele lor, cu forme preistorice

sau greco-romane, venite pînă la noi printr-o uimitoare conservare a tradițiilor, îți dădeau o plăcută senzație de continuitate.

Au fost mulți olari anul acesta în Obor, veniți din Pucheni, Corund, Oboga, Dărmănești — Morgășanu Marin, Vilceleanu Ilie și Trușcă Marin din Oboga, Szasz Geza și Josza Janos din Corund și, printre ei, două femei Costea Magdalena și Grigore Iuliana din Corund, urmașele unei vechi familii de olari, singurele femei din comună care s-au încumetat să lucreze la roata olarului (știut fiind că munca la roată este o muncă bărbătească). Ceramica vindută de aceste femei, pe lîngă forme originale și o calitate excepțională a smaltului, avea și culori minunate, infinite nuanțe de la maro, trecînd prin auriul mierii, pînă la verdele mlaștinii.

Au fost și mulți cumpărători anul acesta în Obor. Și, pe lîngă cei veniți să cumpere duzini de străchini și ulcioare « de pomană », mulți erau aceia care se aplecau peste mormanele de oale și străchini, cu plăcere și uimire, vrînd parcă să reînnoade legături pierdute.

Arh. ANA VASILACHE

BIBLIOGRAFIE

Gheorghe Potra: « *Din Bucureștii de altădată* », Imprimeriile Curentul, București, 1941



...să discutăm despre

Mediul construit, spre care omul aspiră și de care este atras acum cu forțe mai mari decât spre natură, nu este totuși decât o existență paralelă și imitativă. Deși se face o distincție netă între natură și mediul construit, « artificial », acesta este compus și realizat de fapt din elemente naturale sau combinații ale lor: piatră, cărămidă, beton, sticlă etc.

Se spune că omul nu a reușit să egaleze natura, dar nici nu a vrut, pentru că natura nu i-a fost suficientă; cînd a vrut să imite mersul a inventat roata; a fost destul că a observat-o (geometria) și i-a intuit legile (un stilp de fundație este un arbore cu rădăcinile lui).

Încercarea de conviețuire a avut și etape zbuciumate, cu pierderi constante, din partea mediului care se degradează mai ușor, dar omul a reconstruit mereu și astăzi vorbim despre încadrarea armonioasă în natură a construcțiilor umane, ca despre o activitate conștientă și de lungă durată.

Existența paralelă a celor două medii, natural și artificial, concepute spre profitul omului a ajuns însă astăzi la raporturi inverse față de trecut. Natura care învâluie mediul construit a ajuns să fie uneori sugrumată de acesta și alterată de efectele activităților umane.

Dar nu despre acest raport mărturisesc fotografiile alăturate, ci despre un alt aspect al problemei, cel al acțiunilor umane asupra mediului construit, al intervențiilor în structura și mai ales în imaginea urbană.

Nu tratează în mod special nici aspectul, foarte important al intervențiilor ca atitudine față de monumentele și zonele istorice dintr-un context urban, documente originale de o mare valoare istorică, acestea fiind pentru unghiul din care privim lucrurile și unele în acțiunea retrospectivă de cunoaștere a mediului construit.

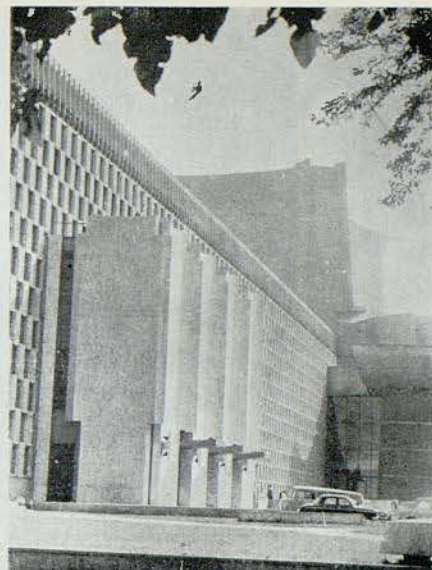
Ne vom ocupa de « micile » intervenții, aparținînd forurilor de avizare, beneficiarilor temporari sau tuturor cetățenilor care modifică și dau, în final, aspectul a ceea ce realizăm la primul contact vizual cu orașul.

Orașul poate arăta așa, (1) într-un cartier liniștit și pașnic ca la început de secol, dar și așa (2) prin construcții reprezentative, ... sau cu pașaje idilice ca cel de pe dealul Mitropoliei (3). La aglomerația și agitația mașinilor, care au devenit o realitate, se adaugă încărcătura ce se vrea pitorească a reclamelor, ca cele de pe strada Lipșcani (4) care nu reușesc decât să facă și mai obositoare o stradă pe care și așa abia poți să înalțezi.

Noile chioșcuri comerciale, răspîndite cu larghețe (dar cam rar deschise) pe unde mai era un locșor liber pe arterele principale, sînt evident calitativ superioare



1

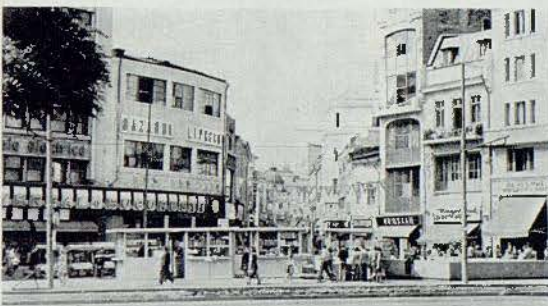


2



3

INTERVENȚII URBANE



4



6



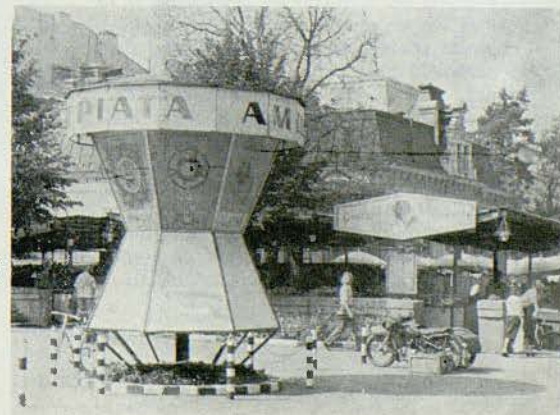
5



7



8



9



10



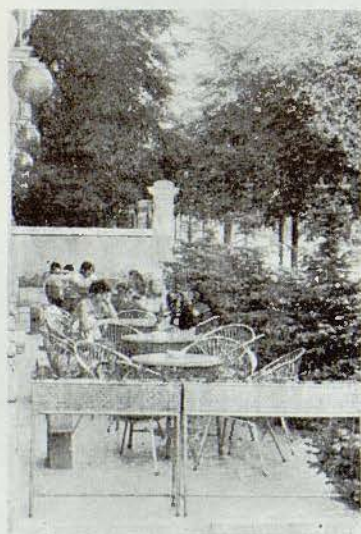
11



12



13



17



14



15



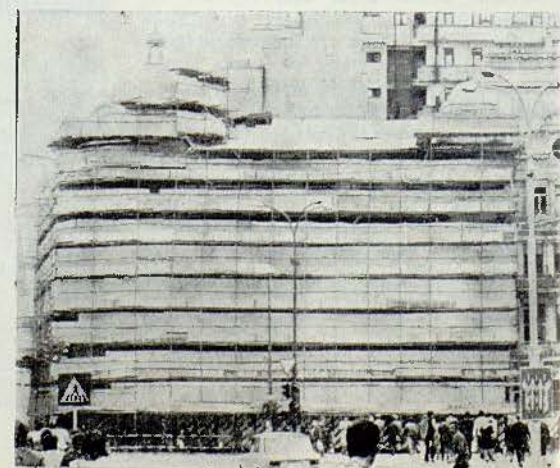
16

celor existente. Chiar dacă mai vezi câte o cărămidă proptită sub ele ca să le dea pantă, acolo unde nu o folosesc pe cea a terenului. Amplasarea lor credem însă că nu a fost studiată și din punct de vedere urbanistic, pentru că, sau sînt prea multe și îngreuiază circulația pietonilor, sau astupă vederea spre clădiri interesante (5). Așezarea lor lângă calcane, pentru a le anima, duce uneori la efecte care nu mai trebuie comentate (6).

18



19



Piețele (7, 8) au rămas, într-adevăr — nu știm pentru cît timp — printre ultimele elemente pitorești din viața orașelor. Fără a fi atât de atrăgătoare ca târgurile din orașele nordice ale țării, ele sînt, totuși, o variație pentru imaginea urbană, o pătrundere a unor lucruri de care ne depărtăm tot mai mult.

Tocmai din această cauză nu pot fi neglijate, aspectul lor nu e nevoie să fie de bilci (9) și în nici un caz neîngrijit ca cel din fotografie, (10) din piața Amzei.

Nu numai pe aceste două străzi (11, 12) înțîlnim zilnic lăzi, navete sau alte cutii depozitate în vederea aprovizionării. Aproape că ne-am obișnui cu prezența lor dacă n-ar fi atât de triste, dramatice chiar (lăzi de lemn s-au folosit și la decoruri în Azilul de noapte de Gorki).

Semnalăm și unele intervenții mai puțin grave și supărătoare, care ne fac mai curînd să zîmbim. Acești bolovani au fost puși să împiedice parcarea mașinilor peste gura de apă. Și ca să fie observați au fost vopsiți în roșu (13).

Chiar dacă am fi lărgit cadrul, tot n-am fi găsit «Biroul de copiat acte» din pom. Nu putem să nu observăm însă lipsa de respect pentru natură. (14)

Prezentăm ca intervenții pozitive noi în imaginea urbană, o cabină telefonică din aluminiu (15) corectă, și noile stopuri realizate de ELBA din plastic, funcționale, al căror aspect mai putea fi îmbunătățit (16).

Dintre toate spațiile îngrădite cu care alimentația publică iese în stradă, acesta ni s-a părut mai reușit, fără podium bleu, fără pinioni din fier forjat și arabescuri din fier beton și tablă ondulată (17).

Printre intervențiile temporare, care modifică o zi, o lună, un semestru imaginea unor clădiri, am surprins o renovare de fațadă (18) și o împachetare (19) de care ar fi gelos însuși CRISTO.

Spațiul nu ne-a permis să aducem și alte mărturii despre intervențiile ce ajung să modifice în bine sau în rău aspectul urban: necesare și nenecesare, avizate și neavizate, controlabile și necontrolabile sau chiar neintervențiile (lipsa intervențiilor acolo unde ar fi necesare).

Ar mai fi putut, deci, apare mult folositele închideri de balcoane, vehiculele ciudate care circulă prin oraș, de la Dacia cu prelată pînă la scuterele îmbrăcate care transportă produse alimentare, vitrinele magazinelor și multe altele, cărora sperăm să le găsim loc cu alte ocazii.

Arh. ALBA DELIA POPA
Fotografii: stud. arh. GEORGE MĂRCULEȚ

TRIENALA DE SCENOGRAFIE, DALLES 1976

O expoziție de scenografie pune în general probleme. Deopotrivă pentru public, organizatori și expozanți. Ea nu poate «place» publicului în sensul unanim acreditat, iar pe de altă parte profesioniștilor le încearcă pretenții justificate.

De ce nu poate satisface pe deplin o expoziție de scenografie în condiția clasică de organizare?

În primul rînd poate că îi lipsește acea dimensiune ce nu se împacă cu staticul și fixitatea, îi lipsește mișcarea, desfășurarea vie a spectacolului, singurul care pune în lumină valabilitatea oricărei propuneri scenografice. Scenografia este, la modul propriu, **spectaculoasă**.

Așadar în expoziție — și Trienala de la Dalles n-a făcut excepție — ne aflăm în fața unor imagini ce se cer completate, capacitatea noastră imaginativă și de participare ne este solicitată poate mai mult decît în fața unor picturi cu chei ascunse de înțelegere, poate mai mult ca la spectacolul în sine, aceste imagini supralicitează memoriei noastre textul, conflictul, lumina, personajele, mișcarea, sunetul. Costumele, prezentate separat, nu ne aduc personajele, acestea devin parcă mai absente, oferind doar sugestii de caracterizare.

Înrudită în mai multe sensuri cu arhitectura, scenografia a fost denumită îndeobște «arta de organizare a spațiului de emisie cît și a spațiului de recepție a spectacolului. Pe de o parte, element integrat al ansamblului, pe de alta, are o funcție integratoare». O expoziție, însă, nu poate da decît «în fix» reperele spațiului scenic creat și «văzut» de scenograf (scenograful este mai ales pictor), oricît de dramatic-convingătoare ar fi ritmurile cromatice ori valorile plastice structurate în compoziția decorului. Lipsește acea transformare, acea schimbare care, pe parcursul consumării spectacolului, modifică sugestionarea, obligîndu-l pe spectator să opereze «adevărate sinteze vizuale» mereu noi, mereu altele. În literatura de specialitate se insistă mult pe această temă. Artă scenografului stă în a stăpîni aceste sinteze, în a le scota.

Scenografia este la ea acasă în timpul reprezentației. Acolo și atunci se confirmă sau se infirmă valabilitatea concepției scenografice, se reliefează corecta și adîncă aproximare a textului dramatic, ori iese la iveală nereușitele, ezitățile.

Ceea ce artiștii scenografi aduc în expoziție, trebuie înțeles drept elemente menite să fuzioneze într-un tot cu celelalte arte ce intră în joc: arta regizorală,

arta interpretilor, arta literară a autorului de text etc.

Scenografia, ocupîndu-se de localizarea plastică a textului, de întruchiparea concret vizuală a ceea ce regizorul concepe a fi un spectacol, este dintre toate prima care familiarizează spectatorul și îi pregătește receptivitatea. Îi revine deci nu numai realizarea decorului scenic, ci se ocupă deopotrivă de spațiul receptacol, captarea și seducția bazîndu-se în primul rînd pe vizual. În acest sens, pe scenograf îl interesează **ceea ce vede spectatorul, cum vede**; el îi pregătește surprize, încîntări; astfel, o idee scenografică verificată este aceea în care **locul scenic devine** prin participare afectivă, pe timpul spectacolului, **locul fiecărui spectator**.

Expoziția de la Dalles ne orientează asupra ideilor scenografice ce au stat la baza nașterii și plămădirii decorurilor, aducînd elemente ca: desene, proiecte, schițe de decoruri și costume, machete, costume adevărate și multe, multe fotografii. O fotografie (ori cîteva) a decorului nud sau chiar din timpul spectacolului nu poate spune prea mult, despre felul cum au funcționat decorurile și costumele. În primul rînd fotografiile — majoritatea în alb-negru — ne văduvesc de un element major, cu distincte investiții în ceea ce înseamnă scenografie: culoarea, culoarea semn și semnificație. Dar fie fotografia și colorată, chiar de cea mai bună calitate, ea ne dă doar o **ipostază** din ceea ce la un moment dat s-a structurat pe scenă.

În formula de organizare de la Dalles, s-a realizat ceea ce scenograful se ferește întotdeauna să facă: un ansamblu și nu o sinteză.

Pentru începuturi este bine, dar este puțin.

Dacă ar fi fost de folos mai multe detalii tehnice — existente mai ales la Liviu Ciulei și la lucrările absolvenților de la Institutul de arte plastice Nicolae Grigorescu — ori mai multe machete care luate în sine pot apărea frumoase și interesante, dar care de fapt sînt instrumente de lucru, poate fi discutat. Mai degrabă se poate ca o formulă în care s-ar fi realizat proiecția unor fragmente de spectacole în unul din compartimentele marii săli de la Dalles, ar fi putut constitui, cu sort de succes, o demonstrație vie a virtuților dramatice ale decorurilor cu tot ceea ce presupun ele, redîndu-le autenticitatea definitivă.

Acesta este, credem, lucrul care s-a lăsat cel mai mult dorit. Pentru că altfel,

nu ne rămîne decît să constatăm încă o dată că arta scenografică, deși are un limbaj specific, rămîne dependentă, că deși expoziția dovedește muncă, talent, strădanii, totuși așa cum scria Eugen Schileru «creația unui artist-scenograf nu se verifică, sub raport calitativ, decît în spectacol, pe parcursul recitării». În lipsa oricărei proiecții, scenografia de film, de pildă, n-a reușit să se sublinieze în ceea ce are ca specific. Demersul scenografului de film, atunci cînd nu recurge la platou, cînd deci «găsește» și operează asupra unui cadru real — acesta funcționînd ca un cadru dat: clădiri, străzi, peisaje, interioare, toate reale, purtînd memoria timpului ce a trecut peste ele — se aseamănă cu acela al sculptorului clopitor ce-și dezghioacă ideea conținută deja în blocul inform prin eliminări succesive, știînd din capul locului la ceea ce tinde să ajungă. Fortînd puțin comparația am putea spune că scenograful de teatru și «de platou» procedează întocmai sculptorului modelator care, pe o structură de la care pleacă, adaugă succesiv, apropiînd cît mai aproape textul și concepția regizorală.

Din punctul de vedere al concepției expoziției s-ar fi convenit poate o ilustrare aparte a modului în care scenele și sălile unor teatre noi, moderne, servesc pe scenografi. Felul cum formele noi de înglobare a publicului prin tipul scenei dinamice pun probleme noi de rezolvare a scenografiei, cum, în sfîrșit, arhitectura nouă e generatoare unor rezolvări noi, impulsînd părăsirea soluțiilor tradiționale.

Unele deficiențe au existat și în detaliile de organizare la care s-a adăugat și condiția localului care apare mai ales la etaj, cu porțiuni neîngrijite, de un aspect dezolant.

Cu toate aceste curențe, Trienala de scenografie are meritul de a fi adunat la un loc mulți dintre scenografi tuturor genurilor: teatru, T.V., teatru de păpuși, film artistic și film de animație, cu excepția cîtorva mari absenți ori a unor prezenți neconcludente.

Au realizat o expunere încheagată și izbită tinerii scenografi absolvenți ai secției de scenografie a Institutului «Nicolae Grigorescu», cu lucrările de diplomă notate cu 10. Între ei se detașează viziunea lui **Dragos Georgescu** pentru «Crimă și pedeapsă» și a lui **Andrei Both** pentru «Baia».

Din prezențele de ținută aleasă remarcăm decorurile la «O scrisoare pierdută» și «Puterea adevărului» ale lui **Liviu Ciulei**, decorurile lui **Dan Jitianu** la «Hedda Gabler», excelentul decor al lui **Helmut Stürmer** la «Azilul de noapte», schitele de costum ale **Elenei Pătrășcanu-Veakis** la «Îmbîlînzirea scorpiei»,

convorbiri cu...

Cu ocazia Trienalei de scenografie (deși a mai făcut-o și cu alte ocazii), revista ARHITECTURA și-a programat să acorde mai mult spațiu acestui domeniu de activitate atât de legat de arhitectură și dintre ai cărui protagoniști mulți sînt arhitecți.

Pentru a avea o imagine cit mai completă despre ceea ce înseamnă scenografia în teatru și televiziune, am stat de vorbă cu Helmut Stürmer și Teodora Dinulescu, de la Teatrul Municipal «Lucia Sturdza Bulandra» și Televiziunea română.

Le-am consemnat părerile căutînd să nu suprapunem subiectele. Am evitat forma de interviu, considerînd-o ca pe o stratagemă menită adesea să pună mai mult în evidență întrebările decît răspunsurile.

Și pentru că revista își propune să aducă mai des scenografia în paginile sale, prezentînd, așa cum a mai făcut-o, și date despre autori — arhitecți sau nu — începem, cu aceeași ocazie a trienalei, prin încercarea de a surprinde din profil (la figurat) pe unul din cei mai prolifici scenografi de film, Marcel Bogos de la Studioul cinematografic Buftea.

Nu alăturăm date biografice pentru că le considerăm mai importante pe cele profesionale și nici nu ar fi conforme cu personalitatea unui om care nu are nici un document fotografic despre activitatea sa de pînă acum, preocupat fiind numai de viitor.

HELMUT STÜRMER despre...

• specificul scenografiei de teatru

Sînt scenografi care au foarte mare grijă la prima prezentare a lucrărilor, ceea ce înseamnă că au schițe care sînt apte și pentru expoziție, alții elaborează scenografia mai mult în cursul pregătirii spectacolului, acest caz fiind cel mai fericit și de dorit.

În mod normal scenograful vine cu un proiect pe care îl discută cu regizorul, dar acesta nu ajunge și, pe parcursul repetițiilor sînd zi de zi lîngă regizor, în funcție de necesitățile gîndului regizoral și ale eventualelor răsturnări de situații, dă alte elemente sau chiar alt decor decît cel conceput inițial.

Așa cum de multe ori la costume se fac așa-numitele costume de probă confecționate din costume vechi, urmărind o siluetă care să se asemeze cu cea dorită și care să se verifice în mișcarea actorului, în intenția actorului, în tot ceea ce înseamnă punere în scenă, tot așa este ideal să se procedeze și cu decorul. Să se facă un decor de probă — metodă folosită în multe teatre din Europa (în R.F. Germania se numește «Bau-probe»). Asta înseamnă că proiectul este realizat pe scenă cu mijloace improvizate, fără să solicite cheltuieli în plus, și abia după ce se verifică punerea în scenă se trece la realizarea lui definitivă.

• genuri de decor

Există spectacole în care decorul are o funcție absolut decorativă (fără a o înțelege în sensul minor al decorativismului) în care acesta alcătuiește o lume aparte care își trăiește viața proprie, alături de spectacol care trăiește o altă viață. Rezultatul poate să fie foarte prost uneori, dar poate să fie și foarte bun, în cazul în care există o corelație specială între decor și ceea ce se întîmplă în el. Dacă este o contradicție, ea trebuie să

fie atât de mare încît să însemne ceva și să ajute ca ceea ce se întîmplă în această vitrină (sîntem în cazul unui decor numit vitrină) să primească o nouă valență.

Atunci, decorul în sine este o metaforă care se transpune direct prin subconștientul vizualului asupra acțiunii dramatice de pe scenă.

Pentru exemplificare, am să descriu decorul unui spectacol al lui Victor Garcia, văzut recent la Paris.

Acesta era un fel de instrument, un fel de orgă făcută din foarte multe elemente pe roți, care se mișcau între ele și în același timp serveau și drept instrumente muzicale și practicabile. Erau aproape niște personaje și trebuiau mînuite tot timpul de către actori, care jucau în acest decor și se jucau fizic cu el.

Formau spații simbolice modificate de actorii care în același timp vorbeau. În acest fel serveau extraordinar de mult piesa, elementele care alcătuiau decorul deveniseră o necesitate absolută, fără de care era ca și cînd actorii n-ar fi avut voce.

Mai există genul de decor complet opus celui amintit înainte. Genul de decor-element, dacă aș exagera foarte tare aș spune decor-recuzită. Decorul fără de care nu se poate juca, care devine un personaj chiar. Acest gen de decor necesită o elaborare minuțioasă și acel proces de transformare în timpul repetițiilor. E mai dificil, pentru că se cere mai mult de la el, e mai aproape, după părerea mea, de teatralitatea totală a unui spectacol.

• tendințe, curenți, personalități

Un lucru e interesant în scenografie în ultimul timp. Au fost perioade în care s-a imitat perfect realitatea, apoi au apărut așa-zisele decoruri sugestive, grafice sau cu elemente puține, decoruri-metaforă.

Pe urmă s-au devalorizat și au reapărut decorurile concrete, atât ca construcție, cît și ca material. Una din tendințele ultime este de a trece la materiale primare, apă, pămînt, nisip etc. Ceea ce e foarte interesant uneori. Jocul pe o scenă în care există o plajă de nisip se răsfrînge imediat asupra actorilor, atît în mersul lor cît și în senzație inversă de sugestie.

Se joacă acum la Strassbourg o piesă într-un fost grajd transformat în teatru în afara orașului, unde publicul se mută în funcție de locul de joc al actorilor. Faust a fost pus în scenă la Paris într-o biserică părăsită. Tot la Paris, a fost jucat Shakespeare — Cum vă place — într-o pădure. Publicul se plimbă alături de actorii care-și mută recuzita după ei.

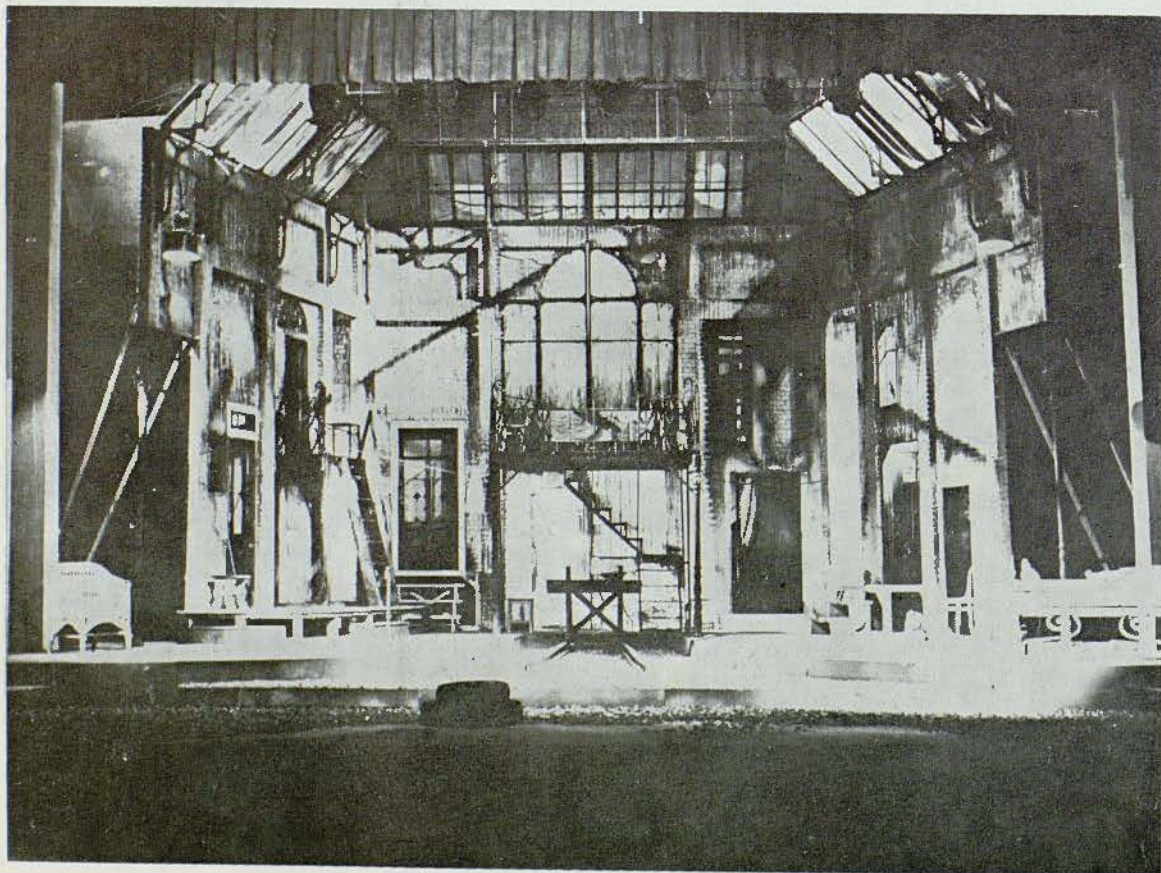
Cînd o manifestare scenografică devine curent s-a devalorizat. Cum se întîmplă? Apare o personalitate care are o idee strălucită, aducînd ceva nou în scenografia de teatru. Peste cîtva timp ideea apare la cu totul alte piese, (la care poate nu se potrivește) pînă cînd se satură publicul. Atunci apare altă personalitate cu altă idee.

Curentul în scenografie nu e valabil niciodată pentru că adevăratul act de creație este atunci cînd o idee scenografică se suprapune direct pe un text dramatic. Nu se poate vorbi de experiențe, despre un drum artistic găsit. Aceasta e și frumusețea în chinul scenografiei.

• costume

În teatru, costumul e foarte important. În momentul cînd te ocupi de un spectacol și te interesează foarte tare, nu poți să nu te interesezi și de costume. Să luăm mai bine un exemplu, Azilul de noapte. Costume noi cred că sînt vreo cinci în total, restul, totul este combinat din magazie. A fost o muncă foarte vie, am avut zeci de variante de costume în fiecare zi pe scenă. Am îmbrăcat actorii și i-am lăsat să repete o zi în ele pînă cînd fiecare și-a găsit o bucată în care să fie el. O haină care să-l ajute mai mult la realizarea personajului lui.

Construcția costumului a devenit o parte din construcția rolului. Să faci bine costumele e aproape mai greu decît să faci bine decorul. E unul din lucrurile cele mai grele în teatru.





2

1. Curtea Miracolelor la Teatrul de Stat — Braşov —
Helmut Stürmer.
2, 3, 4, 5. Revelion '74, Robespierre, Micul Eyolf,
Regele Ioan — spectacole de televiziune — Teodora
Dinulescu



5

3



4



● colaborarea scenograf-regizor

Nu există reguli. Depinde de personalitatea regizorului, de contactul scenograf-regizor. Cazul cel mai fericit este când regizorul are o personalitate puternică, dar în același timp este dispus să colaboreze fără prejudecăți cu scenograful. De multe ori scenograful lucrează « din umbră » și reușește să influențeze concepția regizorală atât de tare încât o bună parte din înscenare este opera lui. Ceea ce nu este pus în evidență, nu se observă aproape niciodată, nu este realizat ca atare de public, dar nici nu e nevoie.

Dintre regizorii foarte cunoscuți, eu am lucrat cu Ciulei și Esrig, iar în R.F. Germania cu un regizor foarte bun, Roberto Ciuli, cu care am montat Pălăria Florentină la Teatrul Municipal din Köln.

În film, am lucrat cu Pița și Verolu la Nunta de piatră și Duhul aurlui și la ultimul film al lui Pița, Tănase Scatiul unde am reconstituit o epocă care redevine foarte interesantă din toate punctele de vedere — sfârșitul secolului XIX.

În acest film am modificat uneori chiar scenariul în funcție de datele scenografice întâlnite pe parcurs: un conac ars, etc. Aici intervine colaborarea dintre scenograf și regizor. Scenograful având ochiul mai format din punct de vedere plastic, vede ceea ce înseamnă pentru film un zid, o stradă, un caldarâm, o fațadă și uneori chiar natura.

● dificultăți

Avem foarte mulți oameni care se interesează de teatru, o secție de învățământ superior și multe personalități.

Din păcate, noi nu avem aproape nici un contact unul cu celălalt, nu avem un loc unde să putem experimenta și cerceta. În Cehoslovacia, Swoboda conduce un Institut unde există mici ateliere în care se fac experimente pe machete, cu lumini și tot ce e necesar, ca într-un laborator. Se studiază și se descoperă noi metode, materiale de construcție etc. Experiențele se fac pe piese, dar astfel nu mai au caracterul singular al fiecărui spectacol ci folosesc tuturor.

Ceea ce la noi mai este încă un capitol improvizat se referă la ateliere, meseriași, materialele de construcție folosite. Meșterii specializați din teatru ies la pensie și nu mai există înlocuitori. Și cu asta calitatea scenografiei pierde. În U.R.S.S. există școli de meseriași de teatru, de regizori tehnici de teatru, la noi nu există nici o posibilitate de calificare a acestor oameni.

Și încă ceva: sînt mulți scenografi în provincie, tineri și foarte talentați. Mentalitatea unora din conducătorii acestor teatre față de scenografie este aceea față de un rău necesar, pentru că se știe că trebuie să se cheltuiască ceva. Această economie prost înțeleasă se răsfinge foarte puternic asupra realizărilor scenografice. Nu întîmplător la Teatrul Bulandra există un respect față de scenografie, pentru că Liviu Ciulei a reușit să o impună ca un lucru foarte serios nu numai datorită personalității sale, ci și unei munci educative.

TEODORA DINULESCU despre...

● manifestări expoziționale și confruntări în țară și străinătate

Inițiativa expozițiilor triennale este foarte importantă pentru noi ca scenografi și pentru scenografie în general, care se impune astfel din ce în ce mai mult ca o artă. Cu aceste ocazii putem spune că există o școală națională în care amprenta personală a autorilor este foarte marcată, o școală care s-a impus atât în țară cît și în străinătate.

Participările scenografilor la expozițiile din străinătate sînt nenumărate. Am putea-o aminti pe ultima, quadrienala de la Praga 1976, la care am fost reprezentați în toate secțiile.

Quadrienala de la Praga este o explozie de scenografie întrînd toate genurile de spectacol din lume. În afară de scenografi adulți, împărțiți pe țări, au participat și studenții; o sală a fost rezervată arhitecturii de teatru, un compartiment din expoziția internațională s-a ocupat de tehnica scenei.

Referitor la modul de prezentare am să dau un exemplu.

Spațiul nostru afectat expunerii, era aproape de cel al polonezilor. Dramatismul, tensiunea și fantastica lor putere de exprimare erau prezente chiar în modul de a expune lucrările. Nu au venit numai cu niște simple desene, panouri, machete, așa cum în general au venit ceilalți, ci le-au completat cu elemente de decor, creînd un adevărat spațiu de spectacol. Au realizat un fundal imens cu decoruri pe care se profila o suită de personaje în mărime naturală în costumele respective, contribuînd nu numai la redarea spațiului scenei ci și a ambianței și atmosferei.

Confruntarea internațională a fost o lecție extraordinară de interesantă. În scenografia de teatru, de exemplu (pentru că e mai ușor de comparat) am constatat că niște piese mari, clasice, au găsit aproape aceleași rezolvări pe scenele mondiale. Am văzut Regele Lear pus în scenă în trei puncte cardinale diferite. Scenografi care nu se întîlneau, nu-și vorbeau, nu comunicau, au comunicat prin aceeași soluție scenografică în întîlnirea de la Praga. Astfel ne reconfirmăm gîndirea și creația văzînd ce au făcut ceilalți.

Cu toate deosebirile de materiale, de structură națională, de puncte de vedere, există un numitor comun și lucrul acesta este foarte important. A fost o verificare și o satisfacție.

Cîteva cuvinte despre felul cum se prezintă scenografiile de televiziune în expoziții.

Noi arătăm într-o expoziție una sau două imagini care reprezintă un decor, de fapt ar trebui să prezentăm 3—400 de imagini care reies din decupajul regizoral. Rezultatul muncii noastre se poate vedea numai în emisie: atunci este imaginea aleasă, gîndită, voită. După ce emisiunea a avut loc, totul se pierde, în afară de niște fotografii, care nu sînt făcute de oameni care gîndesc ca noi, în condiții care nu mai sînt aceleași. Și astfel, documentele prezentate la confruntări interne și internaționale nu ne reprezintă întru totul.

● ce înseamnă scenografia la Televiziune

Scenografia de televiziune e o scenografie de detalii și în același timp este văzută de camere în mișcare, luînd locul spectatorului. La teatru, spectatorul stă la șase metri de scenă și numai de acolo percepe detaliile. Stînd într-un punct fix, imaginea care i se arată e una și aceeași. La televiziune, însă, imaginea este a unui spectator care stă simultan în patru locuri (dacă nu se montează și alte camere pentru efecte speciale).

În cinematografie este suficient un cadru de 2x2,5 metri datorită faptului că aparatul de filmat e fix. La noi, aparatele de luat vederi fiind mobile, plimbîndu-se descoperă și alte fațete ale decorurilor.

La televiziune, realizarea oricărei emisiuni se face prin colaborarea dintre regizor, scenograf și operator. Pe baza unui scenariu, contribuția este aproape egală.

În scenariu, fiecărei faze îi corespunde o anumită dinamică și un anumit cadru. Acesta este decupajul regizoral. Pentru o piesă de teatru, de exemplu, adaptarea se face pe o coală de hîrtie cu un spațiu mai lat liber în stînga, în care regizorul își face din discuții cu operatorul și scenograful cadrele, niște desene sumare. Pentru aceste decupaje regizorale am adoptat un sistem folosit și de alții, în care, pe niște foi speciale, în stînga, sînt șase ecrane de televiziune. Astfel e prins practic fiecare moment al piesei. Asta e foarte bine, deoarece din clipa în care intrăm pe platou, timpul de filmare fiind foarte scump, nu trebuie să avem nici o ezitare.

● satisfacții și realizări

Toate gîndurile regizorale se realizează și se închid în spațiul pe care îl creăm noi. Satisfacția este foarte mare, ca și emoția. Munca noastră în sine este foarte pasionantă: gîndim o schiță ca urmare a unor discuții cu regizorul, mai tîrziu cu operatorul și apoi o realizăm. Noi ne desenăm schițele, ne proiectăm detaliile tehnice și urmărim execuția în ateliere.

Momentul montării decorurilor este pentru noi ca arhitecți cel mai frumos și avem satisfacția realizării proiectelor într-un termen foarte scurt. La fel, însă, momentul demontării e echivalent cu o pierdere. Pierdere este însă mai mare pentru autorii textelor, care pierd cadrul de viață al personajelor lor, sînt triști și șocați de degajarea noastră.

Spectacole recente: Mama de Capek, Micul Eyolf de Ibsen, Ochiul albastru de Paul Everac etc.

Am avut satisfacția ca unele din aceste spectacole să suscite niște discuții mai ample, niște cronici semnate de oameni competenți în reviste de cultură.

De exemplu, Micul Eyolf, în regia lui Petre Sava Băleanu, în care tensiunea dramatică era realizată prin albul imaculat al decorurilor. Atmosfera pe care eram obișnuiți s-o vedem la Ibsen — gri-cenușe — am inversat-o, făcînd-o albă. Dramatismul era adus de culoarea neagră în care am realizat costumele și de jocul actorilor în acest mare spațiu alb.

La un alt spectacol, de data aceasta contemporan — Speranța nu moare în zori, de Romulus Guga — tîm în mod deosebit. Realizat din punct de vedere economic la o valoare minimă, fascinant însă din punct de vedere al creației și plastic. Am realizat o gară bombardată, într-un decor de simbol și în același timp realist. Am întrebuintat aproape exclusiv numai lucruri vechi, existente, aduse din magazine și demolări, care, prin suprapunere și combinare, au dat un efect extraordinar. Faptul că am realizat la o înălțime de 5 m o scară în colimason și o plimbare la acea înălțime în jurul decoului, a dat mari posibilități actorilor și operatorului.

MARCEL BOGOS — profil

Marcel Bogos este unul din cei mai buni scenografi din cinematografia noastră, profesionist în adevăratul sens al cuvîntului, deși de formație arhitect.

Și pentru că asta nu se poate uita, caracterizînd munca scenografului de film, o asemănă cu viața studentului arhitect, cu programul lui plin, care-i ocupă toată ziua, cu predările care îl mută de la un proiect la altul, dintr-un domeniu într-altul.

Am început într-o zi de toamnă un interviu neînregistrat întrebîndu-l care este rolul scenografiei în filmele de azi, care, după ce au trecut prin ciné-vérité mai caută adevărul în diferite forme, pîrînd a fi atât de naturale, de documentare, chiar, încît nu mai au nevoie de ceea ce înțelegem în mod obișnuit prin scenografie.

Mi-a explicat că s-au schimbat multe role de la primele filme, bine controlate scenografic, în care scenograful era și regizor, de la filmele expresioniste tip Frankenstein în care scenografia era totul. Multe din curente artistice s-au reflectat și în film, așa s-a făcut că am putut privi pînă reflecte lui Renoir printr-o imagine tip Renoir.

● Filmul de actualitate nu poate exista în afara problematicii de actualitate, faptul că începe și se termină în prezent nu înseamnă că aparține prezentului.

● Rolul scenografiei în filmele de azi? Deși s-ar putea crede că se rezumă la platouri, unde se pot face enorm de multe lucruri, ieșind afară, ea operează aceea selecție și curățire a cadrului fără de care filmul și-ar pierde valoarea de act artistic.

● Un film este rezultatul multor selecții, fiecare scenă se compune din zeci de cadre care pot fi filmate în zeci de locuri. Dacă rezultatul este unitar, spectatorul nu realizează decît o lume nouă, specifică.

Așa a fost cazul Setea, unde satul acțiunii a fost format din colaje din multe sate românești.

Așa a fost cu Post-restaurant, în care orașul în construcție era Onești, aflat atunci în faza de construcție, criticat că neputând să aștepte ridicarea orașului adevărat a luat cadre cu cartiere noi din Galați, detalii din altă parte, etc.

● Pe platouri, situația este alta, se pot ridica, cu multă trudă însă, cetăți și sate întregi (Serbările galante, Mirii anului II) dar condițiile sînt artificiale. Linia decorului fals e dreaptă, iar a naturalului e tremurată, neregulată, trecutul (mai des evocat în filme) e imperfect și treburile simulate cu mijloace perfecte.

● Scenografia, ca și arhitectura, organizează spațiul dar are trucurile ei pentru că lucrează cu realitatea în imagine, realitatea are cel puțin trei dimensiuni, pe cînd imaginea numai două.

Marcel Bogos a colaborat la realizarea a peste 40 de filme artistice, a lucrat și a învățat de la Georges Wakevitch și Alexandre Troner (cu ocazia coproducțiilor amintite mai sus), a făcut scenografia la Codin, Străinu, Răscoala și filme exclusiv de scenografie ca Pași spre lună și Comedia Fantastică.

Acum urmărește Cu toate pinzele sus, traseul echipajului vasului românesc prin Grecia și Franța, fabricînd Constantinople și Marsilia, vechi machete de corăbii.

● Expoziția de scenografie? N-a participat pentru că scenograful de film e handicapat de lipsa desenelor, de lipsa de timp. Și nici nu a fost în țară.

Ar fi vrut însă să fie prezent și panoul pe care l-ar fi ocupat ar fi fost foarte sugestiv. Fundal: 200 m de calc (îndoit) cu schițe de decoruri. Expusă, o fotografie a decorului cu panorama Constantinopolului (20x4 m) rupt într-un accident la Constanța. Alta cu corabie reală, scufundată și ea într-o întîmplare nefericită, pînă la catarg, în portul Constanța. Plus macheta corăbiei, plus 40 decoruri de film (care nu știu dacă ar mai fi încăput).

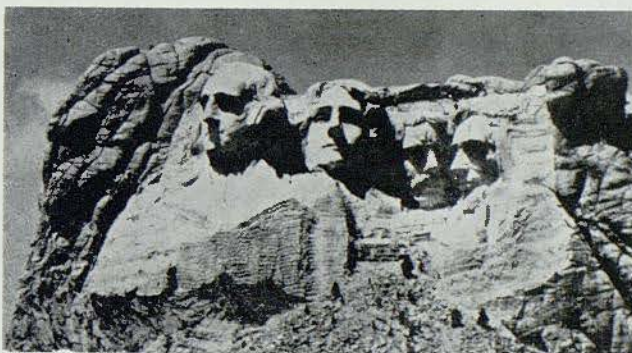
Ar fi fost interesantă expoziția de scenografie dacă expoziții ne-ar fi arătat, în afară de spectacole, și frumusețea și greutatea muncii lor, pașii mărunți, invizibili, dacă ar fi prezentat-o cu dinamismul cu care își fac meseria.

Arh. ALBA DELIA POPA

ARTA ȘI NATURĂ

Omul este un creator din necesitate și din ambiție. Dacă orice altă specie trăiește exclusiv din oferta necondiționată a naturii, umanitatea și-a creat o ambianță artificială care constituie din ce în ce mai mult amprenta și condiția existenței și evoluției sale.

În decursul permanentei lupte pentru dominație, omul creator a simțit nevoia de a-și marca victoriile prin realizări la fel de masive și durabile ca monumentele naturii înseși, prelungind astfel simbolic momentul fragil al existenței sale, învingînd destinul care-l face să trăiască doar o secundă din infinitul temporal al universului. Orașele vechilor civilizații s-au ruinat, desertul sau vegetația luxuriantă au invadat terenurile cultivate, drumurile s-au șters, dar monumentele destinate să învingă timpul au persistat, tocmai pentru că motivul simbolic al ființei lor nu se va pierde niciodată, așa cum poate dispărea orice altă justificare cu caracter pur practic, unic suport al existenței tuturor celorlalte creații umane.



5

Piramidele, Sfinxul, coloșii de la Abu Simbel, nu reprezintă oare, indiferent de motivația lor imediată funerară sau mistică, un sublim efort de a investi geniul uman cu perenitatea naturii însăși?

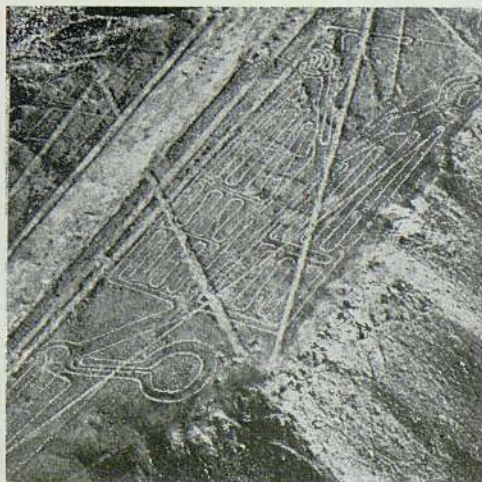
La o distanță de mii de unități spațiale și temporale de monumentele Egiptului antic, uriașii din Insula Paștelui (1), luptători încrămeniți în încheștarea cu forța oarbă a oceanului invadator, constituie, la rîndul lor, materializarea energiei spirituale și fizice a unui popor care nu a vrut să îngenuncheze în fața destinului său implacabil. Și poate, din respect pentru acest gigantic efort, oceanul s-a oprit, vegheat la nesfîrșit de paznicii lui de piatră, care acum nu mai au de ocrotit decît conștiința forței invincibile a spiritului uman.



2



3



Poate singurele manifestări antice de artă pură la macroscara spațiului natural ar fi giganticele desene aparținînd civilizației Nazca, în deșertul din sudul Perului, vechi de peste 2000 de ani.

O maimuță, ciudate păsări marine, rechini, figuri umane, un păianjen sînt incizate în solul pietros la dimensiuni de sute de metri, cu o dexteritate, o puritate a liniei, o siguranță a traseului și o extraordinară capacitate de stilizare, care denotă o mare experiență estetică anterioară, exersată probabil, în la fel de renumite piese de ceramică (2,3,4).

Există totuși argumente care ar îndreptăți situarea acestor lucrări în domeniul creațiilor cu un scop imediat utilitar, probabil mistic. Astfel, existența în vecinătate a unor trasee rectangulare cu o evidentă destinație practică, rămasă însă indecifrabilă, de aceeași incredibilă acuratețe a conturilor, faptul că niciunul din aceste desene nu poate fi sesizat în ansamblu, decît eventual din avion datorită scărilor sale uriașe, o anumită logică a traseelor care nu se intersectează niciodată, ar putea justifica cele mai neașteptate supoziții — de la acceptiunea intervenției unor extraterestri pînă la presupunerea unor complicate ritualuri magice.

Exemple de lucrări concepute la o scară uriașă, la scara naturii, ar putea fi multe, de la anticul colos din Rhodos și pînă la galeria de portrete ale primilor președinți ai Statelor Unite ale Americii sculptate în stîncă muntelui Rushmore, în epoca modernă (5).

Ar părea ciudat ca, pe măsură ce ne apropiem de perioada contemporană, cînd intervenția de ansamblu a omului asupra ambientului natural devine atît de evidentă (deseori supărător de evidentă), să mai existe, pe plan artistic, tentația de a concura natura. Spre deosebire, însă de celelalte realizări umane, orașe, culturi, rețele de circulație etc., care ele însele constituie ambiente structurate după legi funcționale proprii, amplasate artificial și oarecum independent față de cadrul natural, obiectul sau gestul artistic contemporan, destinat de la început unei integrări armonice, este dependent din punct de vedere al reușitei estetice, de rezultatul interacțiunii cu valorile sitului. Astfel, se pierde din masivitatea și scara uriașă a începuturilor, tentația de a concura natura pe plan dimensional devenind superfluă, dar se cîștigă în varietate, în profunzimea interpretărilor



4