

SCENOGRAFUL LA RASCRUCE DE ARTE


Doctorand Dragos Buhagiar

*”Când mă gândesc că orișice răsare
Stă în desăvârșire doar o clipă,
Că totu-i joc pe-a lumii scenă mare
Pe care stelele îl înfiripă;
Când văd că omul ca și iarba crește
Îmbucurat și frânt de-același cer,
Dar seva, când pe culme-s, le descrește
Și anii falnici în uitare pier:
Văzând această nestatornicie
Mai tânăr, parcă, îmi apari in față
Când Timpul și Ruina se îmbie
Să înnopteze ziua ta semeață.
De dragul tău cu Timpul lupt mereu
Ca tot ce-ti ia, din nou sa-ți dărui eu.”*

Sonetul XV, William Shakespeare.

Traducere de Neculai Chirică

Shakespeare vorbește în acest sonet despre ceea ce eu consider că este baza teatrului: efemeritatea. Teatrul nu este etern. El poate fi conservat într-o măsură limitată, prin fotografii, machete, materiale video. Însă chiar și așa, odată ce încetează să „se întâmple”, el nu mai poate exista că atare pe niciun suport, pentru că sufletul magic al unui spectacol de teatru nu poate fi cuprins în mijloace exterioare conștiinței și spiritului uman. Se întâmplă o minune într-un moment anume și apoi dispare. Aceasta este starea lui de grație. Iar asta înseamnă magie și are legătură cu luna, cu cerul, cu Dumnezeu, cu omul.



„Nu desfășura nicio activitate la întâmplare și nici în alt fel decât urmând regulile care susțin arta (de a trăi).”¹

În parcursul artistic al unui scenograf, precum în cel al oricărui creator de teatru, au loc întâlniri providențiale, întâlniri care marchează, care amprentează, care schimbă, care transformă, atât în sens pozitiv, cât și în sens negativ. Văd teatrul ca pe un drum, ca pe o călătorie, o călătorie în care frumusețea întâlnește uneori urâtul, în care arta întâlnește uneori rutina, în care aplombul incipitului, candoarea increatului întâlnește uneori câte un punct terminus, câte un *dead end*, în care momentele cruciale nasc răspântii esențiale. Am avut șansa de a întâlni oameni potriviți la timpul potrivit, oameni care s-au distins prin capacitatea lor de a oferi, de a construi, de a marca, atât oameni, cât și locuri. Aceștia sunt oameni de teatru care formează oameni de teatru, oameni care trăiesc prin artă și care au capacitatea de a dezvolta în jurul lor locuri și spații teatrale.

Una dintre întâlnirile mele esențiale ca om de teatru a fost cea cu Constantin Chiriac, întâlnire care a avut loc pe vremea când acesta crea Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, la jumătatea anilor '90. Constantin se înconjurase de oameni extrem de entuziaști, alături de care reușise să aprindă flacăra acestui festival, care a crescut organic de-a lungul anilor, în concordanță și armonie cu spațiul cultural al orașului Sibiu. Orașul și Festivalul s-au completat reciproc și au crescut împreună. Această întâlnire s-a petrecut sub semnul nevoii de teatru, nevoii de exprimare, de cunoaștere, de descoperire. La începutul anilor '90, pe când începeam să înțeleg lumea în care intrasem, Constantin m-a invitat la festival, unde aveam să susțin un workshop cu studenții, gest destul de îndrăzneț la vremea aceea. Urma să mergem într-o fabrică unde să inventam costume și obiecte supradimensionate din resturi de materiale neconvenționale, care urmau să fie expuse la finalul festivalului. Tema, spațiul, dar și întinderea în timp, au făcut aceasta experiență importantă. Cu toții am învățat, printre altele, un lucru esențial: munca în echipă. Nu știu nici acum de ce mi s-a oferit acea șansă. La vremea aceea, să conduci o echipă de oameni aflați la vârsta cea mai frumoasă a căutărilor, să

¹ Aurelius, Marcus, *Gânduri către sine însuși. Cartea a patra*. Traducerea Cristian Bejan, Editura Humanitas, București, 2018, p. 115.

poți experimenta într-un astfel de spațiu, dar și într-un astfel de context, era un lucru dictat de Șansă. Probabil că a fost una din viziunile lui, o viziune care m-a inclus, care m-a vizat și care, pentru mine, în acel moment al vieții mele artistice și al căutărilor mele, a însemnat foarte mult. Creatorii de teatru participanți la festival și care au asistat la finalitatea acestui workshop pe care îl realizasem cu studenții mi-au oferit un capital de încredere necesar începutului carierei oricărui tânăr creator.

În ani, lucrurile s-au dezvoltat – am participat la crearea multor spectacole și am avut șansa de a întâlni importanți oameni de teatru. Întâlnirea cu directorul de festival Constantin Chiriac se producea concomitent cu începerea colaborării mele cu doi regizori foarte valoroși, Alexandru Dabija și Cătălina Buzoianu. La mijlocul anilor '90 am participat, alături de ei, la realizarea unor spectacole care au rămas în istoria teatrului românesc și care au trasat liniile de forță ale meseriei mele, ale drumului meu artistic. Mă refer la spectacolele *Orfanul Zhao*, care a obținut premiul juriului UNITER pentru cel mai bun spectacol al anului 1996, și *Chira Chiralina* – cel mai bun spectacol al anului 1997. Munca mea, în cazul ambelor spectacole, a fost apreciată cu Premiul UNITER pentru cea mai bună scenografie, în anii 1996 și 1997. În fața acestor distincții primează faptul că am avut șansa de a face parte din echipa lui Alexandru Dabija, fiindu-i alături la realizarea altor spectacole importante ale momentului: *Frații*, premiat pentru scenografie în anul 1997 și montat la Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu” din Brașov, *Mult zgomot pentru nimic* și *De la chair au throne*, montate la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Aceste spectacole au fost, de altfel, invitate la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. Întâlnirile aveau sens, se consolidau echipe, trăiam și învățam despre teatru.

Cred că este esențial ca un tânăr artist-scenograf să aibă parte de întâlniri, să cunoască oameni care pot și au deschiderea de a oferi din experiența, din trăirile și din credințele lor. Aceste întâlniri esențiale trebuie să fie conștientizate, asumate la momentul dat, dar mai ales meritate. În anul 2008, Constantin Chiriac m-a invitat să lucrez în spațiul cultural Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, moment care a determinat începerea unei lungi și fructuoase colaborări teatrale. Nu întâmplător, aproape concomitent, a avut loc o întâlnire majoră în existența mea, care urma să completeze experiența mea artistică de până atunci, întâlnirea cu regizorul Silviu Purcărete. Acela a reprezentat un capitol definitiv pentru viața mea artistică, cu atât mai mult cu cât aceste întâlniri se împleteau. Preocuparea producătorului, directorului de teatru Constantin Chiriac era să unească artiștii întru creație. Unul dintre marile merite ale Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu este faptul că reprezintă o platformă care permite și încurajează întâlnirile și dialogurile între artiști.

Întâlnirea mea providențială cu Silviu Purcărete a gravitat în jurul acestui spațiu, al Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, dând naștere unor ani în care am lucrat și am trăit într-o atmosferă unică. Am creat împreună numeroase spectacole, precum *D’ale carnavalului*, *Călătoriile lui Gulliver*, *Oidip*, *Povestea prințesei deocheate* etc.

Roadele pe care le-am cules în urma acestui parcurs artistic și uman m-au adus la concluzia că este momentul, un moment de natură imperativă, de a împărtăși din experiențele mele concrete. Aceste întâmplări și gânduri au prins forma unei idei majore în anul 2016, când am realizat expoziția *TransMutații* la Muzeul Național de Artă al României, la provocarea directoarei Festivalului Național de Teatru, Marina Constantinescu. Pus în situația de a selecta și de a formula ideile pentru expoziție, m-am regăsit într-un moment de reflecție. Am decis să expun obiecte și părți de decoruri din perioada 2006-2010, perioadă în care nu am lucrat excesiv și în care eram preocupat de schimbarea mijloacelor de expresie și, mai ales, de epurarea spațiilor de joc pe care le propuneam regizorilor. Acest moment a coincis unui alt moment, la fel de important – nașterea unei legături aparte cu George Banu, care a participat la vernisajul expoziției și care a prezentat-o. Expoziția a reprezentat prilejul creării unei strânse legături, fundamentate pe un dialog onest despre teatru. Îmi vorbea despre experiențele fabuloase ale domniei sale alături de marii creatori ai lumii, iar eu îi vorbeam despre experiențele personale, adevărurile și neadevărurile pe care le descoperisem până atunci în teatru. Cu adevărat important este faptul că tot acest dialog avea la bază onestitatea – în fața actului artistic, în fața înțelegerii proprii a teatrului, în fața întâlnirilor cu marii creatori. George Banu m-a ajutat să îmi reformulez ideile și să îmi explic (și să explic) de ce am ales această meserie, ce mă preocupă, dar și ce urme au lăsat întâlnirile pe care le-am avut în parcursul meu artistic.

Aceste întâlniri au reprezentat deopotrivă întâlniri cu regizorii, actorii, colegii scenografi și, nu în ultimul rând, cu tehnicienii de teatru. Teatrul este un mod de a trăi dependent de echipă, indiferent că discutăm de echipe permanente, temporare sau de alt tip de formule de lucru. Teatrul nu se poate face de unul singur, acasă. De asemenea, el nu este rezultatul exclusiv al muncii creatorilor principali ai spectacolului, ci și a tehnicienilor de scenă (luminiști, sunetiști) și a colaboratorilor din ateliere (tâmplărie, mecanică, butaforie sau croitorie). Toate aceste discuții avute cu domnul George Banu m-au împins la reflecție și am devenit, astfel, mai responsabil, mai atent la discursul meu și, într-un final, am decis că e obligatoriu să împărtășesc din experiențele mele. Concomitent cu acest fapt, Constantin Chiriac a fost cel care m-a convins că trebuie să scriu această lucrare. El este un visător, uneori atât de credibil în poezia sa quijotescă, încât ne simțim invitați pe un tărâm al

fanteziei. Dar observăm cu toții că lucrurile se întâmplă întocmai discursului dumnealui, chiar și în mod miraculos. A insistat să mă conducă în acest demers, considerând că experiența pe care am dobândit-o în 30 de ani de experiență ar putea fi folositoare Universității „Lucian Blaga” din Sibiu. La momentul dat, nu cunoșteam, nu intuiam finalitatea, speriat fiind de această lume de doctori fără operă, dar am acceptat provocarea.

Această traiectorie trasată de Constantin Chiriac și George Banu a fost susținută și de către colegii mei de echipă, regizorul Silviu Purcărete și compozitorul Vasile Șirli, a căror sugestie cu caracter imperativ a fost ca, la un moment dat să încep, să împărtășesc experiențele și cunoștințele mele, să mă adresez tinerilor aspiranți și să încerc să creez punți de înțelegere, să devoalez, pe cât posibil, sensurile acestei meserii complexe.

Nu întâmplător am formulat această structură a lucrării. Ea are patru capitole esențiale, precedate de un capitol introductiv, *Munca scenografului cu sine însuși*, în care încerc să definesc poziția scenografului (în teatru și, mai ales, în echipă), să numesc și să descriu mijloacele și abilitățile necesare scenografului, precum și modul în care acestea pot fi canalizate. Foarte mulți consideră că scenografia este o formă de artă, dar noțiunea de *artist* este largă. Artiști sunt și pictorii, sculptorii sau designerii. Mulți dintre ei lucrează în atelier, în turnul lor de fildeș, și interacționează cu ceilalți oameni într-o măsură mai mică sau mai mare. Scenograful trebuie să fie o personalitate complexă și ramificată. Asemenea unui copac cu rădăcini numeroase, acesta trebuie să culeagă informații de peste tot, să-și tragă seva din distanțe, depărtări și straturi umane diferite, să interacționeze și să creeze punți de dialog cu tipologii diferite de oameni. Iată fundamentele acestei meserii: schimbul de energii și de cunoștințe și interacțiunea cu oamenii. Având facturi și formații diferite, de la ingineri până la maestri de lumini, șefi de ateliere, compozitori, artiști video, adaptabilitatea și calitatea de maestru de ceremonii sunt atribute indispensabile. Nevoile pe care un scenograf le are nu sunt descoperite, devoalate în totalitate. Din acest motiv, am definit la începutul lucrării raportul artistului-scenograf cu spațiul teatral, echipa, producătorul ș.a.m.d.

În capitolul următor, intitulat *Scenograful care interoghează momentul*, povestesc despre modalitățile de lucru ale scenografului și despre uneltele sale. De asemenea, argumentez ce înseamnă un decor sau un spațiu de joc, ce rol au obiectele într-un spectacol și cum se transformă ele, care este raportul lor cu lumina. Începând de la definirea uneltelor demersul s-a dezvoltat pe principiul bulgărelui de zăpadă, urmând să îmbrac, să ramific și să adaug concepte, informații, credințe, asemenea demersului meu pe scenă, asemenea obiectelor cărora le dau viață pe scenă. La baza acestei cercetări au stat experiențele teatrale proprii, petrecute în perioade și în spații diferite, de la perioada de tranziție pe care o

reprezenta jumătatea anilor 1990, moment favorabil și, în același timp, vitreg al începutului meu de carieră și până la sfârșitul anilor 2020, când am atins un fel de maturitate artistică dublată, totuși, de o creștere a îndoielilor.

La începutul anilor '90, a avut loc schimbarea de regim, care s-a reflectat foarte mult în gândire, în societate, în dezvoltarea economică a țării ș.a.m.d. Au fost ani tumultuoși, care au prilejuit evenimente majore, din toate punctele de vedere. A fost, totodată, un timp benefic prin prisma faptului că exista un entuziasm foarte puternic. Ca tânăr scenograf, am întâmpinat foarte multe bariere. În urma schimbării regimului, spațiul cultural românesc a întâlnit sincope. Evenimentele din stradă erau mai puternice și mai atrăgătoare decât actele de cultură din teatre. La începutul anilor '90, a avut loc o scădere a interesului pentru teatru. Vremurile erau, așadar, grele, potrivnice artei noastre. Pe de altă parte, tehnologia se schimba, iar scenografiile au început să descopere lucruri noi, pierzând, poate, din tradiție. A fost începutul sfârșitului. Odată cu schimbarea regimului, dispăreau meserii de teatru, oameni de teatru, apăreau goluri și rămâneau astfel. Așa au dispărut atelierile de pălării, de cizmărie de teatru, de perucherie, de modele de flori, împreună cu maeștrii acestor domenii. Mi s-a părut important să aduc în discuție experiențele din această perioadă, experiențe deosebit de intense în ambele sensuri, atât pozitiv, cât și negativ. Unele dintre ele au favorizat munca și traiectoria mea în artă. Am decis din mers să rămân de partea bună a istoriei. Sunt convins că îngerii teatrului au fost cu mine și m-au protejat, dintr-un motiv necunoscut mie. Tot acest parcurs a avut un ton ascendent, experiențele mele erau din ce în ce mai interesante și mai puternice. M-am dezvoltat organic, pentru că am avut șansa să lucrez la producții teatrale din ce în ce mai complexe, pornind de la experiențe extrem de simple până în punctul în care am ajuns să lucrez în străinătate. Acest parcurs m-a făcut să cred că este important să punctez aceste aspecte în lucrare și să închei capitolul *Scenograful care interoghează momentul* cu un subcapitol despre modul în care se lucrează în țară comparat cu modul în care se lucrează în afara ei.

Revin la subiectul întâlnirilor majore pe care le-am avut și care m-au amprentat. Toate acestea au lăsat urme și m-au ajutat să las urme: o dată în viața, în dezvoltarea mea, iar a doua oară în spațiile culturale în care am lucrat. La sugestia aceluiași producător Constantin Chiriac și făcând parte din echipa domnului Silviu Purcărete, alături de compozitorul Vasile Șirli, am avut șansa să facem un spectacol după un text kabuki care să necesite construcția unui spațiu de joc. Un astfel de demers este o mare șansă pentru un scenograf. Orice scenograf și-ar dori să își construiască spațiul de joc care să îl mulțumească și care să îndeplinească toate necesitățile tehnice dorite și esențiale. În același timp, nu trebuie să uităm

de importanța unei experiențe majore, acumulate în întâlnirile cu mari artiști și prin participarea la făurirea unor spectacole importante. Acestea se adaugă la baza personalității unui creator. Așadar, mi s-a părut important să dedic al treilea capitol, intitulat *Un spațiu nou, un teatru nou – Fabrica de Cultură, Sala Kabuki*, acestui gest – crearea acestui spațiu nou, adăugat celorlalte două spații deja existente la Fabrica de Cultură, Sala „Eugenio Barba”. M-am simțit obligat să includ această experiență, pentru că are directă legătură cu parcursul meu artistic. Mai mult decât atât, cred că este extrem de important ca viitorii scenografi să știe să primească din experiența acumulată, din întâmplările favorabile și neșansele pe care noi le-am avut. Relevant pentru această credință este următorul fapt - crearea acestui nou spațiu s-a născut dintr-o dublă necesitate: pe de-o parte, nevoile producătorului de spații alternative pentru spectacolele Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu și pentru cele invitate în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu și, pe de altă parte, nevoia regizorului de a-și împlini spectacolul. Este perfect valabil ca, odată cu creșterea și redimensionarea unui eveniment cultural major cum este Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, să apară nevoia de spații noi de joc, nu numai outdoor, dar și indoor, fapt secondat de nevoile tehnice pe care montarea spectacolului *Povestea prințesei deocheate*, în regia lui Silviu Purcărete, le impunea. Trebuie ținut cont de faptul că acesta a fost un spectacol gândit și creat după un text original kabuki. Cu toate acestea, spectacolul nu se anunța ca un spectacol kabuki, ci ca un spectacol marca Silviu Purcărete – o experiență extrem de personală, tradusă printr-o viziune europeană asupra unui text tradițional de teatru kabuki. Așadar, nevoile producătorului, cele ale regizorului și cele ale scenografului se întâlneau. Pe de altă parte, era imperativ să reflectăm asupra unor aspecte care țineau de viitor, mai exact de momentul în care spectacolul *Povestea prințesei deocheate* se va epuiza, în urma lui rămânând acest spațiu care trebuia să răspundă și altor nevoi regizorale sau de producție.


Mi s-a părut esențial ca acest capitol să facă parte din lucrare, mai ales în condițiile în care demersul de a construi o sală de spectacole nu conține doar aspecte artistice, ci și foarte multe aspecte tehnice. Acest lucru se poate constitui, de asemenea, într-un soi de ghid pentru viitorii scenografi, facilitându-le accesul la informație, la o informație specifică. Cu toate că și alți regizori și scenografi au construit săli de spectacol sau au convertit spații, în urma lor nu au rămas documente care să prezinte procesul și principiile de lucru.

Am considerat, de asemenea, necesar să dedic un capitol costumelor de teatru, *Costume create – costume încrucișate*. Crearea de costume de teatru este aproape o altă meserie. Mă simt dator să spun că foarte mulți scenografi (din spațiul cultural românesc, dar mai ales din Occident) se specializează fie în crearea decorului, fie în crearea costumelor. Foarte puțini

scenografi doresc sau reușesc să țină în mână întreg spectacolul. Eu m-am înscris în această categorie. Încă de la început mi-am dorit să pot controla vizualul, estetica unui spectacol în totalitate. Mi s-a părut important să dezvolt și tema costumelor în raport cu spațiul de joc, cu lumina, cu proporția scenei. Susțin ideea existenței un creator-scenograf unic, în cadrul unei producții teatrale. Acest lucru este valabil și în raport cu echipa, fie că vorbim de sectorul tehnic sau de cel artistic. De aceea, vom regăsi un capitol dedicat costumelor create (încrucișate, hibrid), pornind de la text și concepute odată cu desfășurarea repetițiilor până la premieră, ținând cont de raportul costumelor cu scena, de modul în care acestea interacționează cu actorii ș.a.m.d. Este benefic și foarte important să abordăm tema costumelor, pentru că aceasta este într-un fel o meserie diferită, care presupune alt tip de cunoștințe tehnice. Un scenograf trebuie să dețină nu doar o informație vastă despre evoluția costumelor în timp, dar și cunoștințe tehnice (cum au evoluat tiparele și cusăturile, motivul din spatele metodei de lucru în timp etc.). Răspunsurile la aceste întrebări pot aduce beneficii mari în estetica unui spectacol. Merg mai departe de atât și menționez tehnologia – un scenograf e obligat să știe cum să finiseze costumele, folosind instrumente moderne care oferă mai multe posibilități.

Capitolul final, *TransMutații* – sugerat de Constantin Chiriac – a fost, de asemenea, o oprire importantă în acest parcurs, dorind să împărtășesc din experiența pe care am avut-o cu expoziția de la Muzeul Național de Artă. Expoziția *TransMutații* despre care am amintit, la sugestia domnului George Banu, într-o formulă revizuită și concentrată în jurul altei teme – *Ruinile Teatrului* –, a reprezentat și pavilionul românesc de la Cvadrienala de la Praga din 2019. Au fost două experiențe importante și relevante pentru împlinirea carierei unui scenograf. Dincolo de asta, există aspecte care m-au preocupat de la începutul carierei și care au produs și dezvoltat gesturi artistice pe care le amintesc în acest capitol. Am fost preocupat de *viața de după moarte*, viața de după spectacol a costumelor și a obiectelor. Am ajuns să cred că obiectele și costumele merită o altă viață, merită să fie montate și privite într-un alt context. Practic, am oferit încă o șansă tuturor acestor obiecte. Pe de altă parte, o expoziție este un moment de reflecție în viața unui artist. Este un gest artistic în care expui lucruri care te reprezintă și care au rămas în memoria ta afectivă.

Cred că în parcursul unui creator există un moment de introspecție, un moment de evaluare și de auto-evaluare. Această lucrare se constituie ca o auto-evaluare onestă a activității mele din ultimii 30 de ani de teatru.



„Noi doi, ea și cu mine, suntem legați printr-o relație dublă, reciprocă și, fără a beneficia neapărat de un statut paritar, ne suntem indispensabili unul celuilalt, suntem indisociabili.”²

Arta scenografică, legată deopotrivă atât de reformele artelor vizuale, cât și de cele mai importante momente ale regiei (teatru, operă, coregrafie etc.), este un domeniu ce se află într-o permanentă stare de transformare, de acumulare de informații și tehnici, de provocări ale imaginației *materializate* – în cele din urmă – într-o infinitate de posibilități vizuale. Lucrarea de față propune mai multe teme de analiză, începând cu parcursul conceperii scenografiei într-o eră postmodernă, filtrată prin sensibilitatea matură a artistului vizual până la deturnarea spațiilor clasice de joc sau transformarea unor spații alternative dintr-o necesitate (sau evadare) a regizorilor sau impuse de text.

Scenografia înseamnă punerea în formă și materie a unor serii de diferențe, de propuneri artistice venite din sfere și resorturi diverse, de experiențe umane și viziuni spațiale. Aceasta devine, pe rând, o artă a adaptării la condiții și circumstanțe, uneori contradictorii, o formulă de negociere, o adaptare la alte viziuni (alt artist, alt spațiu) sau la un comportament uman diferit. Este vorba și de adaptarea la substanțe și materiale, la aplicabilitatea tehnică a acestora, care se pretează la un anumit tip de manevre. Toate acestea sunt un *summum* de influențe asupra produsului artistic final. Scenografia este un mod de a trăi în formulă materială sau spațială, de proiectare a interiorității și complexului mental al artistului în culoare, în formă, în citate, prin imagine sau referințe picturale. Este în egală măsură tehnică și artă, dependentă de cercetare, schimbare, de evitarea *plafonării*, de variație și continua experimentare atât artistică, cât și culturală sau umană. Abordarea teoretică a scenografiei – concepută ca o îmbinare într-un echilibru perfect între artă și tehnică – este susținută de argumentații pe baza documentării extrasă îndeosebi din estetica artei vizuale. Sunt confruntate și extinse diverse stiluri vizuale (în primul rând, din pictură) orientate către abordări ale spațiului și raportări la regia și scenografia postmodernă. Este accentuat și

² Banu, George, *Iubire și ne iubire de teatru*, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 57.

exemplificat procesul de modificare a strategiilor regizorale ca și rezultat al transformărilor de concepere a spațialității.

Unul dintre punctele centrale ale lucrării are la bază cercetarea imaginii, modificările de construcție ale acesteia, marcând etapele de schimbări ale percepției optice (de la liniar la pictural)³ derulate în scenografie pe parcursul secolului XX. Sunt invocate ideile lui Walter Benjamin, care insistă asupra impactului filmului și al fotografiei⁴, urmate de intervenția ideii de „text scenic”, de concepere a imaginii sau a componente vizuale a spectacolului ca discurs⁵. Dacă scenografia este meserie sau artă, dacă scenograful este meseriaș sau artist, acestea sunt idei care m-au preocupat întotdeauna și asupra cărora încă am dubii. Scenografia poate fi considerată o artă decorativă, însă nu trebuie să fie așa și spun asta în sensul în care ea nu se face cu scopul de a fi contemplată. Scenograful este un artist care trăiește într-un anumit context, iar scenografia trebuie să aibă o stare funcțională în raport cu întreg actul creativ de pe scenă. Datorită acestei facturi extrem de complexe a scenografiei, încă o plasez între artă și meserie. Mie îmi place să mă consider, mai degrabă, meseriaș. Într-adevăr, este vorba de un act de creație și, pornind de la această idee, trebuie adusă în discuție o întrebare fundamentală: este scenografia o formă de artă în sine? Este o formă artistică pe care o poți prezenta ca atare, scoasă din context?

Nu neg posibilitatea că un scenograf poate crea un decor și îl poate oferi unui regizor sau unor actori, iar aceștia să realizeze un spectacol în spațiul respectiv. Dar cred că această abordare se îndepărtează fundamental de ideea de creație teatrală. Scenografia nu poate fi privită separat de actul artistic, într-un alt context decât scena sau spațiul în care se creează. Scenografia nu este neapărat supusă sau subordonată acestor lucruri, acestea sunt cuvinte frivole, dar este, cu siguranță, parte dintr-un mecanism, dintr-o echipă și dintr-o gândire colectivă. Iar un scenograf se confruntă deseori cu acest aspect pe care este necesar să îl definească cu sine însuși: „A nu fi identificabil, dar mai ales a nu te identifica cu nimic [...] Eterogenitatea succedă omogenității... Estetica dispariției reînnoiește acțiunea aparenței...”⁶ În acest sens, nu cred că se poate crea și mai apoi prezenta un decor ca un tablou, pentru că scenografia trăiește ca parte componentă a unui spectacol, e spațiul care ajută întâmplările să se nască, o vezi, însă observi actori care joacă în spațiul respectiv, care îl modifică prin prezența și acțiunile lor, uneori și cu ajutorul obiectelor. Scenografia reprezintă imaginea unui

³ Cf. Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, Courier Corporation, 2012.

⁴ Cf. Walter Benjamin, *Selected Writings : 1935 – 1938*, Harvard University Press, 2002.

⁵ Termen impus de Roger Planchon care descrie formula brechtiană de mizanscenă practică la Berliner Ensemble.

⁶ Paul Virilio, *Estetica dispariției/Esthétique de la disparition*, Balland, Paris, 1980, p. 28 și 60.

spectacol, dar ea ar trebui să reprezinte estetica unui artist sau a unei echipe de creație. Pentru că în momentul în care introduci aceste elemente în scenă, spațiul este viu și se transformă. El poate fi agresat, poate fi dezintegrat, comprimat sau poate fi dilatat, în funcție de mizanscenă, de gândul regizoral. De aceea, cred că este obligatoriu ca teatrul să se facă în echipă. El pornește de la un tip de încredere și respect față de ceilalți participanți la actul creativ, un respect artistic față de preocupările celor cu care lucrezi, ideile și descoperirile lor, la care participi și de care te bucuri împreună cu ei.

Această lucrare de cercetare ascunde între rânduri un exercițiu de memorie. Nici nu poate fi altfel. Punându-mi pe hârtie experiențele și învățăturile, voi încerca să analizez minuțios atât scenograful, cât și arta sa (sau meseria?). Toate descoperirile pe care le-am făcut s-au întâmplat în sânul activității mele și fac parte din bagajul pe care eu îl port în fiecare spațiu în care lucrez. Voi face referiri la întâlniri pe care le-am avut cu maeștrii, mai ales în prima perioadă de formare, apoi la șansele pe care le-am avut să lucrez cu personalități uriașe. Sunt nevoit să menționez prietenii, dar și zona de căutare și suferință. Zona de cercetare nu ține numai de bucuria creației, ci și de trudă. Ideea de scenograf la răscruce de arte cuprinde și tema scenografului care surprinde spiritul timpului, pornind de la educație și informație (baza acestei arte) și relațiile cultivate cu artiștii pe care soarta mi i-a scos în cale spre atâtea colaborări frumoase. Întrebările pe care le port ca pe un bagaj și cărora încerc să le găsesc răspuns, împreună cu îndoielile pe care le-am avut de-a lungul timpului și pe care unele dintre ele încă le am, au un mare rol în formarea personalității mele ca scenograf și artist. Uneori, când îmi aduc aminte de această frază a lui George Banu, prind curaj: „Întrebările esențiale au ceva benefic: rămân mereu fără răspuns.”⁷

Scenografia este o meserie care se hrănește puternic din prezent. Dacă informația e cea care creează solul creației, clipa prezentului plantează semințele să se poată naște creația. Direcțiile de moment vin de multe ori din aspecte nebănuite și pot porni de la un element de costum sau de recuzită, o soluție tehnică ori lipsa ei, chiar și de la o contemplare a ceva aparent banal: lumină sau întuneric. Scenografia nu este o componentă a spectacolului care livrează doar imagini, ci folosind mijloace specifice, implică și atrage mintea, privirea și sufletul omului. Ea trebuie să reprezinte o experiență emoțională, dar și concretă, senzorială și intelectuală. Trebuie să aibă capacitatea de a oferi un limbaj accesibil tuturor categoriilor de public. „Scenografia, care sugerează, într-o succesiune de secvențe, spații ficționale metaforice sau simbolice se distinge de decorul static prin fluiditatea sa. Ea evoluează în

⁷ Boldea, Iulian, Pop-Curșeu, Ștefania (coord.), *Aproape de scenă, George Banu. Eseuri și mărturii*, Editura Curtea Veche, București, 2013, p. 62.

desfășurarea efemeră a reprezentației, în ritmul dramei teatrale a cărei expresie spațială este. [...] Scenografia împarte cu decorul aceeași vocație a imaginarului. Ceea ce ea dezvăluie este conținut de către cadrul scenei: scenografia expune o construcție spațio-temporală în care spectatorul nu este invitat să intre fizic, ci doar să se proiecteze mental. Doar drama și actorul pătrund în acest univers.”⁸

„Teatrul e un colectiv unit, legat de responsabilități și scopuri comune, o echipa căreia îi dedici viața, toate gândurile... Vahtangov a construit teatrul pe principiul echipei concepută de el ca o mare familie, în care creația fiecăruia este indisolubil legată de viața lui și dincolo de zidurile teatrului.”⁹

Întotdeauna am acordat deosebită atenție relației intime care se creează cu regizorul, cu actorul, compozitorul, coregraful sau ceilalți participanți la crearea spectacolului. Îmi pare că viziunea generală este din ce în ce mai confuză în ceea ce privește acest aspect și circulă ideea de individualitate, de personalitate care consideră că face o lucrare a lui. Deseori vom regăsi susținerea acestei idei prin sintagma: „un concept de”. Însă teatrul a fost întotdeauna o operă colectivă și din orice perspectivă privim lucrurile; chiar dacă ne gândim la regizor ca la un dirijor care armonizează toate instrumentele, este vorba de muncă în echipă și nu de un act artistic pe care îl poți face singur, în atelier. Echipa de teatru nu se formează aleatoriu, ci constă dintr-o adunare de artiști, preocupată de un anumit gen de text, de un anumit fel de a face teatru; sunt oameni preocupați de găsirea unui loc în care să se simtă bine cu scopul de a crea. Dar nu este vorba de o stare de confort, ci de un loc care să le ofere posibilitatea să-și dezvolte proiectele. Asta înseamnă un loc în care găsești o scenă bună, tehnicieni buni, o atmosferă favorabilă creației, și nu în ultimul rând, o trupă de actori cu care să rezonezi. Cu atât mai mult cu cât marile descoperiri într-un spectacol nu se fac la masă, ci au loc pe scenă, împreună cu toată lumea. „Orice formă dramatică este legată de forma teatrului pe care o îmbrățișează, orice acțiune dramatică trebuie să accepte ca dat prim planurile și volumele,

⁸ Semet-Havias, Marie-Noëlle, *La scénographie théâtrale, un art contemporain*, in *Douvelle revue d'esthétique*, Traducere de Diana Nechit și Andrei C Serban 2017/2 (no. 20), p. 22.

⁹ Gorceakov, Nikolai Mihailovici, *Lecțiile de regie ale lui Vahtangov*. Traducere de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2017, p. 7.

adică, în consecință, sistemul de reprezentare în fața căruia aceasta se desfășoară. Și dacă e adevărat că la origini forma poemului a generat forma teatrului, tot atât de adevărat e și că forma teatrului, odată constituită, comandă estetica poetului și îi solicită inspirația.”¹⁰

Este posibil ca la un moment dat, scenograful să fie pus în fața unei alegeri. El poate începe un proiect extrem de bine pregătit din punct de vedere tehnic și informațional (cu schițe, cu proiect și cu desene de costume), trebuind să aplice soluții și gânduri, în funcție de ceea ce se întâmplă în jurul lui la repetiții. Există, însă, și o altă variantă, anume când imaginează un proiect și dorește realizarea lui întocmai, anulând posibilele descoperiri din timpul repetițiilor. Regizorul este de acord, actorii de asemenea, iar spectacolul se întâmplă. Nu afirm că asta este o abordare greșită, însă consider că teatrul are legătură cu surpriza și cu întâmplarea. Cu faptul că întâmplarea trebuie integrată și asumată. Se nasc lucruri în timpul repetițiilor și în afara lor, pe care scenograful trebuie să le observe și care îi pot schimba viziunea. Există mai multe căi, iar opțiunea depinde de gradul de înțelegere cu tine însuși și de tipul de decizii care îți definesc personalitatea artistică. Dacă rămâi deschis pe toată perioada creației, observi că, în mișcare, pe scenă, se întâmplă alte lucruri decât ți-ai închipuit în fața planșetei sau în fața computerului, observi că actorul se mișcă într-un mod aparte, are o rostire particulară, este viu; spațiul cere un anumit tip de construcție; textul e înțeles împreună cu restul membrilor creatori – toate aceste lucruri trebuie să te inspire. Un creator, un artist adevărat, cu siguranță, se va lăsa completat de situația de pe scenă, va fi flexibil și își va nuanța gândurile, creațiile, proiectul. Asta înseamnă artistul-scenograf descoperitor, artistul-scenograf care este un om de echipă, viu.

Există o etapă de lucru care constă în discuții cu regizorul: pe text, pe ideile lui sau pe ale muzicianului. Istoria teatrului oferă modele de echipe celebre, precum Peter Brook cu Jean-Guy Lecat sau Richard Wagner împreună cu Adolphe Appia. Toată lumea vorbește despre arta teatrală a lui Grotowski, dar probabil la fel de important e că alături de el a fost marele Jerzy Grotowski, un scenograf năucitor, un om care a creat spații extraordinare și care a relevat arta fabuloasă de a zbura a lui Grotowski. De altfel, chiar au avut loc dezbateri cu privire la cine avea o personalitate mai puternică. Nu contează însă acest aspect, ci faptul că ei au creat împreună. Aceste mari întâlniri reconfirmă faptul că teatrul nu se face de unul singur. Este un tip de energie pe care doar o echipă (de teatru) o poate crea și o poate mișca.

Mi se pare curios faptul că opera scenografului intră sub incidența drepturilor de autor, în timp ce munca actorului, care este indubitabil mai importantă în spectacol (singura

¹⁰ Copeau, Jacques, *Registres/Appels*, Traducere Diana Nechit și Andrei C Serban, Gallimard, Paris, 1974, p. 257.

esențială, de altfel) nu. Regulile creației sunt, de cele mai multe ori, diferite de legile naturii și societății. Artele spectacolului funcționează într-un alt tip de realitate. Când fac o propunere, încerc să țin cont de asta. Eu cred că scenografia, până în ultimul moment, are mare legătură cu ceea ce numim descoperire. E obligatoriu să descoperim autorul, textul, întreaga situație, dar mai ales să descoperim o cale proprie de a transmite povestea, iar acest lucru se descoperă doar împreună. E un tip de demers în care toată lumea este implicată și în care au loc revelații zilnice pe care uneori nici nu le poți bănuși. Acestea sunt momentele magice în care artiștii sunt împreună și se întâmplă lucruri minunate. E adevărat că provocările scenografului sunt complexe, dar cel mai important e ca abordarea să fie onestă în raport cu el însuși și cu spațiul. Decorul nu e niciodată vioara întâi pe scenă, ci ocupă poziția a treia sau a patra. Nu mă refer la asta ca la o ierarhie, ci la faptul că, timp de secole, actorii au funcționat fără regizori, având ca instrument de ghidaj doar textul. Existau odată saltimbanci care urcau pe butoai sau în căruțe și spuneau povești. Apoi a intervenit cineva care a început să organizeze acest demers, iar de-a lungul timpului s-au adăugat alte componente artistice ale spectacolului. S-a născut nevoia de a folosi pânze și decoruri. De aceea spun că nu trebuie să ierarhizăm meseriile în teatru, ci doar să fim conștienți de felul în care acestea se întâlnesc în actul creației pentru a funcționa organic, într-un raport viu cu necesitățile reale.

Am afirmat că teatrul trebuie făcut în echipă. Acestea pot fi permanente sau formate pentru un anumit proiect. Echipele permanente conviețuiesc artistic pe o perioadă îndelungată de timp, artiștii sunt uniți de preocupări comune și mare parte din spectacolele lor sunt lucrate împreună. Echipele formate pentru un proiect anumit se adună punctual, aduși împreună fie de un text, fie de un producător, fie de un regizor, fie de hazard/întâmplare. Echipa stă la baza teatrului, dar la baza creației stă energia care are legătură cu fenomenul cunoașterii. Cum altfel se pot cunoaște artiștii, decât pornind de la construcția de bază a corpului omenesc, de la cele mai simple lucruri care ne definesc, cu ajutorul sistemului nervos care are un sistem senzorial dedicat fiecărui simț: auditiv, vizual, tactil, olfactiv și gustativ? Astea sunt cele cinci simțuri cu care lucrăm și prin care interacționăm cu oamenii. Poate primul contact cu artiștii cu care încerci să formezi o echipă nu se întâmplă pe scenă, ci într-o pauză, într-un context în care ai avut șansa să savurezi o mâncare și să schimbi impresii. Întâlnirile de teatru depășesc spațiul scenei; ele pot avea loc și în bucătăria propriei case, unde experiența de pe scenă se prelungește și se împlinește discutând în continuare despre spectacol. Stând împreună, se descoperă lucruri, pot lua naștere întâmplări. Echipele de teatru nu se pot forma ca într-o corporație, începând la ora 8:00 și terminându-se la ora 17:00, când se stinge lumina. Creația nu are momente diurne sau nocturne în care apare, ci este într-o continuă căutare, chiar și în

timpul somnului. De aceea, creatorii care sunt conștienți de acest lucru, vor să evolueze și au înțeles că spectacolele se fac în echipă, practic conviețuiesc – cu tot ce înseamnă asta. Citesc împreună, merg la muzee, gătesc împreună, fac excursii și petreceri împreună etc. Noile idei se nasc din bagajul nostru genetic și informațional, din cultura obținută. Fiecare membru al echipei aduce propria cultură, care conține atât bagajul genetic, cât și cel acumulat: copilăria, experiențele, școala pe care a făcut-o, propriile călătorii. Când se întâlnesc mai multe culturi, este important cât de deschise, cât de libere sau cât de traumatizate au fost ele de-a lungul timpului. Este, de asemenea, important de observat cum se manifestă și care a fost parcursul lor de-a lungul anilor. Uneori, într-o cultură în care au fost restricții majore pe o perioadă foarte lungă de timp, cum a fost în Rusia sau în China, cum a fost și la noi, de altfel, artiștii au fost nevoiți să își dezvolte instrumente specifice pentru a reuși să se exprime (scriitori, scenografi, regizori, orice tip de artist, inclusiv plastic). Chiar și lipsurile au definit de multe ori creația unor artiști pe o anumită perioadă de timp. Datorită faptului că mijloacele de lucru erau restrânse, s-a dezvoltat un tip aparte de gândire și de construcție. Artiștii și-au adaptat în permanență mijloacele de expresie, iar în mâna unora dintre ei, în anii 1920-1940, teatrul devenise o armă, această stare prelungindu-se în țările rămase în spatele cortinei de fier în perioada anilor 1950-1980.

În ceea ce mă privește, relațiile puternice pe care le-am consolidat cu cei mai importanți artiști de-a lungul carierei s-au dublat în viața personală. Simțurile joacă un rol foarte important și devin pretext pentru întâlniri născătoare de idei. Sentimentul de camaraderie a născut dorința de comunicare și dialog între noi, iar astfel de momente de creație și respect reciproc se întâlnesc foarte rar de-a lungul timpului. Minte și trupul unui artist sunt mereu cu porii deschiși, pregătite să primească informații și stimuli. Fiind capabil să celebrezi momentele zilei, îți îmbogățești simțurile. Într-o discuție cu Silviu Purcărete, am dezvoltat ideea că atât gătitul, cât și mâncatul sunt un punct de referință în CV-ul unui artist. Pentru mine, asta are legătură cu caracterul unui om, cu disponibilitatea lui de a lucra cu mâinile și a dezvolta o atenție la detalii. Este, în același timp, o dorință de a dăruia, la fel cum este de a învăța. Am căpătat disciplina de a pune culoare, gust, dar și concretețe. Nu cred că eu voi vreodată să creez un decor și să îl livrez unui regizor ca să creeze în el, nici să îl duc într-un muzeu și să pretind ca lumea să îl contemple. Iar dacă un artist scenograf are acest tip de așteptări, ar trebui probabil să se orienteze spre pictură sau o formă de artă individuală, și nu spre teatru!

„Aș putea să străbat lumea cu o valiză în mână, să-mi depun ouăle ca un cuc în cuiburi străine. Dar mi se pare mai important pentru cineva să vadă cum ceea ce a semănat crește în jurul lui.”¹¹

Această lucrare, ajunsă la maturitate și împlinită, s-a dezvoltat organic. Îmi traduc această organicitate prin faptul că ea nu este bazată pe presupuneri sau pe combinații de idei ale altor persoane – un montaj funcțional la o primă vedere. Această lucrare cuprinde idei care au ieșit la suprafață dintr-o experiență reală, parcursă într-un timp real – un parcurs similar unei construcții, cu o bază solidă și calculată și cu *ridicare pe verticală* într-un ritm normal, asemenea unei clădiri, un parcurs asemenea unei construcții care cere timp: de uscare, de turnare ș.a.m.d. O altă bază temeinică în realizarea acestei lucrări a reprezentat-o interacțiunea dintre creatori – o experiență aflată sub semnul dialogului, al căutărilor teatrale și al schimbului de energii. Toate acestea reprezintă, de altfel, bazele teatrului: dialogul, energia, atenția la celălalt și la ideile lui.

Cred că această lucrare poate constitui un ghid, o hartă a unei meserii, a unui tip de parcurs, un exemplu. Bineînțeles, lucrurile nu trebuie înțelese *ad litteram*, fiecare artist are parcursul lui și ritmul personal de trăire a vieții, a experiențelor, a teatrului. În acest sens, cred că lucrarea poate răspunde la unele întrebări, poate chiar și de natură metafizică. Totodată, se regăsesc foarte multe răspunsuri concrete, acordate la teme majore, privind instrumentele artistului scenograf, raportarea la spațiul de joc, la locul în care își dezvoltă ideile. Am menționat, de asemenea, metodele de elaborare ale schițelor, am realizat o analiză a modelelor de interacțiune cu departamentele artistice și tehnice care compun o echipă de creație.

Consider că prezenta lucrare poate reprezenta un îndrumător pentru mediul academic, poate ghida subtil existența artistică a unor viitori scenografi, ba chiar mai mult, poate ridica unele probleme regizorilor – prin probleme mă refer la teme de reflecție – în privința a ceea ce înseamnă o echipă de creație și raportul dintre creatori. Punctul în care ne aflăm, personal și individual, poate provoca – și e de dorit ca acest lucru să se întâmple – reflecție, introspecție și poate ridica întrebări despre noi înșine, despre momentul fizic și artistic pe care îl trăim, despre felul în care ne raportăm la mediul înconjurător, respectiv la diferitele

¹¹ Ichim, Florica, Mocanu, Anca, *op. cit.*, p. 5.

spații culturale de pe mapamond, despre felul în care putem crește și în care putem dezvolta locurile în care ne ducem existența artistică. Un artist trebuie să lase urme în locurile pe care le străbate. Creația sa trebuie să amprenteze spațiul și timpul în care acesta își desfășoară activitatea, să producă o schimbare, să dăruiască locul, scena, teatrul, oamenii care îl însoțesc în călătorie cu propria sa substanță artistică, creatoare, ontologică.

Oamenii ridică locurile. Teatrele sunt doar clădiri, dar Teatrul suntem noi. Iisus le-a spus preoților lui Caiafa că poate dărâma Templul, pentru ca apoi să-l ridice în trei zile. Preoții l-au acuzat de blasfemie, iar drumul său a fost pecetluit cu moarte. Ceea ce nu se arată ochiului care privește oglinda apei doar pentru a-și admira propria reflexie, fără a se scufunda în *adâncuri*, este faptul că Iisus nu vorbea de pietre și de piloni. Templul este în noi, sufletul este o logotopie. Noi însuflețim locurile, iar fără artiști acestea nu reprezintă foarte mult. Artiștii le dau valoare, le țin în viață și le dezvoltă. Asta se întâmplă alături de producători, după cum am menționat în lucrare. Fac aceste afirmații pentru că am discutat despre Fabrica de Cultură din Sibiu, spațiu cultural dezvoltat de producătorul Constantin Chiriac, un proiect pe care îl consider major. Este aproape o geneză. Aceste gesturi rămân în istoria unei comunități. Cultura reprezintă memoria afectivă și subiectivă a unei națiuni. Alături de învățământ și sănătate, aceste aspecte ale vieții noastre împing omenirea înspre evoluție, înspre descoperire. În acest sens, merită menționat și faptul că Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a îmbogățit o comunitate, iar la rândul său comunitatea a îmbogățit festivalul. Teatrul trebuie să fie într-o poziție de câștig reciproc cu societatea, cu oamenii și, nu în ultimul rând, cu artiștii. Sper ca acest capitol referitor la construcția sălii „Eugenio Barba” din cadrul Fabricii de Cultură să determine și să inspire alți creatori în a construi spații mai bune, pornind poate de la ideile sau experiența pe care am dezvoltat-o în prezenta lucrare. Ultimul capitol este destinat să nască idei sau, cel puțin, să conțină această posibilitate. Poate cineva se va întreba care e soarta obiectelor care au însemnat ceva în spectacolele de teatru. Se poate naște ideea unui muzeu sau ele pot fi donate pentru a fi folosite de studenții de la școlile de teatru. În loc ca decorul să fie aruncat, el ar putea căpăta o altă viață în exercițiile studenților care studiază actoria, regia, scenografia ș.a.m.d. În *TransMutații* am discutat și despre interior, despre camerele care formează interiorul meu, realizând o prezentare onestă a părerii mele despre obiectele și decorurile pe care le-am născut. Ele ar putea să aibă o viață dublă, preluate fiind de mediul academic și studiate, dar nu ca obiecte în sine, ci în raport cu temele studenților. Acest capitol dorește să nască idei care să susțină credința într-o societate normală, frumoasă, o societate de tip umanist, care să promoveze omul, și nu scopul, să atragă atenția asupra unei perioade de timp, un timp

inițiativ, perioada-*călătorie*, o perioadă de creație, o perioadă în care nu se vizează obținerea rapidă a unui rezultat, o perioadă în care se trăiește, se descoperă, se învață, se dăruiește. Omenirea merită o astfel de perioadă, un astfel de tranzit.

Odată cu creația, totul înflorește. În momentul în care nu ești atent la scop, ci te concentrezi pe actul creației, rezultatele sunt benefice. Finalitatea actului de creație trebuie să fie un câștig, nu numai pentru creatori, dar și pentru privitori – pentru societate. Actul de creație este un tip de geneză care mută pământul și susține evoluția umanității – *l'amor che move il sole l'altre stelle*.

BIBLIOGRAFIE

1. ARONSON, Arnold, *Looking into the Abyss : Essays on Scenography*, University of Michigan Press, 2005.
2. AUMONT, Jacques, *Le cinéma et la mise-en-scène*, Armand Colin, Paris, 2006.
3. AUMONT, Jacques, *L'image*, Nathan, Paris, 2003.
4. AUERBACH, Erich, *Mimesis. A Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, 2013.
5. APPIA, Adolphe, *Œuvres complètes. Tome 2*, Société suisse de Théâtre, Paris, 1988.
6. APPIA, Adolphe, *Opera de artă vie*. Traducere de Elena Drăgușin Popescu, Editura Unitext, București, 2000.
7. ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*. Traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Editura Tracus Arte, București, 2018.
8. BABLET, Denis, JAQUOT, Jean (coord.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 2002.
9. BANU, George, *Convorbiri literare – Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu*, Editura Nemira, București, 2016.
10. BANU, Georges, „De l'espace vers le temps : les mutations”, in *Études théâtrales*, 2017/2 (N° 67).
11. BANU, Georges, „Éléments pour une esthétique des lieux-abris du théâtre” in *Études théâtrales*, 2012/2-3 (N° 54-55).

12. BANU, George, *Iubire și ne iubire de teatru*, Editura Polirom, Iași, 2013.
13. BANU, George, *Japonia, imperiul teatrului. Note de spectator*. Traducere de Dana Ionescu, Editura Nemira, București, 2015.
14. BANU, George, *Pagini alese. Volumul 2: Studii*. Traducere de Cristina Corciovescu, Editura Nemira, București, 2018.
15. BANU, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*. Traducere de Delia Voicu, Editura Polirom / Unitext, București, 2005.
16. BANU, George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București, 2011.
17. BANU, George, *Ușa, o geografie intimă*. Traducere de Anca Mănuțiu, Editura Nemira, București, 2017.
18. BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *Cele cinci continente ale teatrului*, Editura Nemira, București, 2018.
19. BENJAMIN, Walter, *Selected Writings: 1935-1938*, Harvard University Press, 2002.
20. BIALOSTOCKI, Jan, *O istorie a teoriilor despre artă*, Editura Meridiane, București, 1977.
21. BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris, 2006.
22. BOLDEA, Iulian, POP-CURȘEU, Ștefania (coord.), *Aproape de scenă, George Banu. Eseuri și mărturii*, Editura Curtea Veche, București, 2013.
23. BROOK, Peter, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*. Traducere de Monica Andronescu, Editura Nemira, București, 2012.
24. BROOK, Peter, *Spațiul gol*. Traducere de Marian Popescu, Editura Unitext, București, 1997.
25. BROWN, John Russell (coord.), *Istoria teatrului universal*. Traducere de Adriana Voicu, Cristina Crăciun, Dana Ionescu, Editura Nemira, București, 2016.
26. CATSIAPIS, Hélène, *Les objets au théâtre*, Communication & Languages, no. 43/1979, Paris.
27. CERTEAU, Michel, *Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990.
28. COLLINS, Jane, NISBET, Andrew, *Theatre and Performance Design, A Reader in Scenography*, Routledge, 2010.
29. COLLINS, Jane, NISBET, Andrew, *Theatre and Performance Design, A Reader in Scenography*, Routledge, 2010.
30. COPEAU, Jacques, *Registres/Appels*, Gallimard, Paris, 1974.

31. CRAIG, Gordon, *Despre arta teatrului*. Traducere de Adina Bardaş și Vasile V. Poenaru, Editura Cherion, București, 2012.
32. CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1992.
33. CRUCIANI, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1993.
34. DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni Editore 1999.
35. DE MARINIS, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento Teatrale*, Bulzoni Editore, 2000.
36. DE MARINIS, Marco, *La danza alla rovescia di Artaud, Il secondo Teatro della Crudelta (1945-1948)*, Bulzoni Editore, 2006.
37. DE MARINIS, Marco, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, 2002.
38. DONNELLAN, Declan, *Actorul și ținta*. Traducere de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, Editura Unitext, București, 2006.
39. DULLIN, Charles, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard, Paris, 1969.
40. FREUD, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Courier Dover Publications, 2002.
41. FREYDEFONT, Marcel, *Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXe siècle en Europe*, Etudes théâtrales n°1112, 2010..
42. GINKAS, Kama, FREEDMAN, John, *Teatrul provocator*. Traducere de Andrei Luca Popescu și Marian Popescu, Editura Unitext, București, 2008.
43. GOMBRICH, E. H., *Istoria artei*. Traducere de Nicolae Constantinescu, Editura Art, București, 2016.
44. GOMBRICH, E. H., *Normă și formă*. Traducere de Florin Ionescu. Cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1981.
45. GORCEACOV, Nikolai Mihailovici, *Lecțiile de regie ale lui Vahtangov*. Traducere de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2017.
46. HAMON-SIREJOLS, Christine, SURGERS, Anne, „Regards sur la scénographie contemporaine”, in *Raisons présentes*, 2007.
47. HOWARD, Pamela, *What is Scenography?*, Psychology Press, 2002.
48. ICHIM, Florica, MOCANU, Anca, *Liviu Ciulei, acasă și-n lume. Vol. 1 (antologie)*, Fundația Camil Petrescu, Revista Teatrul Azi, București, 2016.
49. KANDINSKY, Wassily, *Point and Line to Plane*, Courier Corporation, 2012.

50. LOFTS, S. G., CASSIRER, Ernst, *A "Repetition" of Modernity*, SUNY Press, 2000.
51. LONGHI, Claudio, *Scrittura per la scena e metafizica. Livelli di realta o realta dei livelli ? il drama della scienza prima nel teatro del '900*.
52. MANGO, Lorenzo, *La scrittura scenica, Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni Editore, 2003.
53. NAUGRETTE, Catherine (coord.), *Călătoriile sau orizontul teatrului. Omagiu lui George Banu*. Traducere de Ileana Cantuniari, Editura Nemira, București, 2013.
54. ODDEY, Alison, WHITE, Christine A., *The Potentials of Spaces : The Theory and Practice of Scenography & Performance*, Intellect Books, 2006.
55. PANOFSKY, Erwin, *Three Essays on Style*, MIT Press, 1997.
56. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2019.
57. PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Nathan, Paris, 2000.
58. SEMET-HAVIARAS, Marie-Noëlle, *La scénographie théâtrale, un art contemporain*, in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2017/2 (no. 20).
59. SURGES, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Nathan, Paris, 2000.
60. UBERSFELD, Anne, „L'Objet théâtral”, in *Actualité des Arts plastiques*, no. 40/1985.
61. VILLENEUVE, R., „De la scénographie à la scénographie”, in *L'Annuaire théâtral: revue quebequoise d'études théâtrales*, vol. 11, 1992
62. VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Balland, Paris, 1980.
63. WILSON, Robert, *Instruments of Darkness*, Houghton Mifflin Harcourt, 2003.
64. WOLFFLIN, Heinrich, *Principles of Art History*, Courier Corporation, 2012.