

PAUL-CORNEL CHITIC

CELE TREI SPAȚII ALE SCENEI

(II)

Decorul lui Paul Bortnovski la *Regele moare* credem că are o însemnătate considerabilă nu numai în palmaresul personal al artistului. Puține sînt decorurile care sînt în același timp și excelente realizări artistice și fericite — pentru cercetător — exemple de rodnică reflexie asupra spațiului de joc și de profundă intuiție a mutațiilor survenite în viziunea teatrală.

Decorul era aidoma unei uriașe caverne tapetate cu un colaj de clișee fotografice: opulență exaltantă, festivă grandilocvență de imagini ale superbiilor arhitectonice, luxuriantă convingătoare ca de ilustrată poștală, amalgam zdrențuit de fast și inocență lăcomie a ochiului; și toată această vegetație tropicală de imagini cățărare pe trei pereți amețitori de înalți — într-un contrast stînjitor cu sărăcia de mobilier, deci cu sărăcia de bunuri aflate în *posesia practică* a regelui Béranger. Personajul nu este și nici nu poate fi — ne convinge abundența și diversitatea obiectivelor „turistice” fotografiate — decît posesorul imaginilor și nu al „bogațiilor” prezente în imagine.

Scena era un imperiu al vizibilului, un imperiu fascinant și totodată sufocant, un imperiu în care Béranger intrase și se pierduse, un imperiu dominator asupra personajului și mistificator; Béranger devenise astfel posesorul unei uriașe averi de vizibilități care îl manipula cu dezinvoltură. Efectul ultim — alienarea: personajul se consideră iluzoriu posesor al tuturor obiectelor văzute, dat fiind că le-a conservat imaginea.

Decorul, astfel, transmută efectul relației capitaliste dintre marfă și producător în perimetrul sociologiei percepției. Această remarcă nu este un mecanic transfer în problemele esteticii a schemei sociale de producție capitalistă descoperită de Marx. Caracterul burghez al percepției obiectului de artă se vedește în reculul psihologic produs în *același timp cu sau după* stocarea imaginii artistice. Ochiul burghez concepe întregul ca o sumă de detalii

ierarhizate după gradul posibilității lor de utilizare, descompune durabilul în situații, momente particulare, în posibiluri individuale. Acest procedeu mental este determinat de însăși raportarea burghezului la societatea sa; societate care, ca întreg, fiind mai durabilă decît individul, se descrie în ochii săi drept un ghem de posibilități individuale de inserție ierarhică socială. „Percepția a fost recunoscută de către psihologie ca un loc de concentrarea raționalității interne, impersonale și neobservate...” Astfel că tentația discursului, comentariile despre o imagine artistică — lucru firesc la orice privitor, spectator — se transformă în nevoia de fabulație în jurul particularului, a posibilității individuale. (Extremele consecințe ale acestui fapt sînt moda și posesia de „bunuri” artistice).

Decorul este deci mai mult decît un colaj de clișee fotografice, este un colaj de clișee ale percepției și înțelegerii. Béranger devine astfel suveranul imperiului care l-a modelat și deci el însuși un obiect al acestui imperiu. Așadar, scenograful atribuie una din ideile textului — iminenta moarte a întregului univers odată cu și pentru fiecare om care moare — nu universului ca atare ci viziunii despre univers, acest fenomen petrecîndu-se nu odată cu dispariția fiecărui om ci numai prin expierea unei ideologii. Spre finalul spectacolului agonია și moartea lui Béranger duc la fărâmițarea și prăbușirea colajului.

Personajul este absorbit de hăul scenei. Devenind vizibile, zidăria și utilajul teatrului triumfă.

Triumful necesității unei noi convenții teatrale.

★

Să notăm deci: cele două componente funciare ale spectacolului — personaj și decor — se distrug una pe cealaltă. Tocmai reciproca macerație rămîne întipărită în memorie și devine punct de plecare al reflexiei asupra spectacolului. Subtilul cinetism al relației decor-Béranger — personajul se consideră ilu-

zoriul suveran al unui imperiu de clișee de percepție și înțelegere, al unui imperiu care îl modelează pînă în clipa morții, transformîndu-l într-unul din obiectele sale, reificîndu-l, — este indiciul sigur al unei profunde gîndiri teoretice. Căci este extrem de dificil să „conceptualizezi“, să vizualizezi nu numai un lucru, un obiect, ci și starea lui într-un context. Și anume starea lui ideologică. Pentru că într-adevăr, „un decor dintr-o scenă italiană... este, cu sau fără voia lui, un nivel de conotații apriorice conflictului... Această „predestinare“ a oricăror atitudini, gesturi și comportamente ale interpretului, care este întipărită întregii acțiuni prin decor, și-a consumat după o îndelungată suită de practici scenografice, formele de disimulare. Scena italiană și-a jucat marea carte a reificării actorului“. Decorul — surprinzătoare însumare a virtuților plastice și a limitelor ideologice ale scenei italiene — este în același timp și obiect de investiție, și cadru arhitectural, și personaj — apt să reifice personajul, să-l transforme în accesoriu al său — și ierarhie socială imposibil de învins și față de care personajul-actor, ca echivalent al insului social, nu are altceva de făcut decît să se supună. Decorul este un personaj global, semn iconic al unei societăți. (Este situația inversă decît am constatat-o în decorul lui Stürmer la *Hamlet* în care trupa ambulantă era obiect scenografic). Odată cu expierea personajului se prăbușește și cutia cu iluzii: căderea coșcovelei de lucruri vizibile este spectacolul — văzut din năutru — al dezambalării unui pachet în care ridicol-prețiosul pretext al unui asemenea edificiu — burghezul — este găsit mort.

S puneam că prăbușirea colajului face să triumfe la vedere zidăria și instalațiile scenei. Tocmai acest extrem de simplu procedeu (despuieră pereților de imagini și iluzii) constituie intenționalitatea ultimă a scenografului. Acest decor este unul din rarele cazuri în care spațiul constituit — ultima ipostază rezultată din derularea și culminarea conflictului — este spațiul fizic al scenei. Semnificația emisă prin revirimentul dimensiunii fizice a locului de joc este clară: tot ambuteiajul savant, alcătuit și saturat de imagini, nu se vedește a fi decît un rizibil, derizoriu tapet de abțîbilduri ale credulității burgheze. Spațiul constituit, denotînd limita ideologică a cutiei italiene, este certificarea decorului ca spațiu ideologic al reprezentației. „Demachierea“ finală a scenei este echivalentă cu o atitudine politică ce trebuia mediată, prin vizual, intuiției spectatorului. Nu credem că se putea găsi o mai fericită soluție de „conceptualizare“ a crizei scenei de tip italian, cu atît mai mult cu cît o astfel de încercare este mai curînd împiedicată prin strădania de a obține asimilarea completă a lucrului ce trebuie conceptualizat.

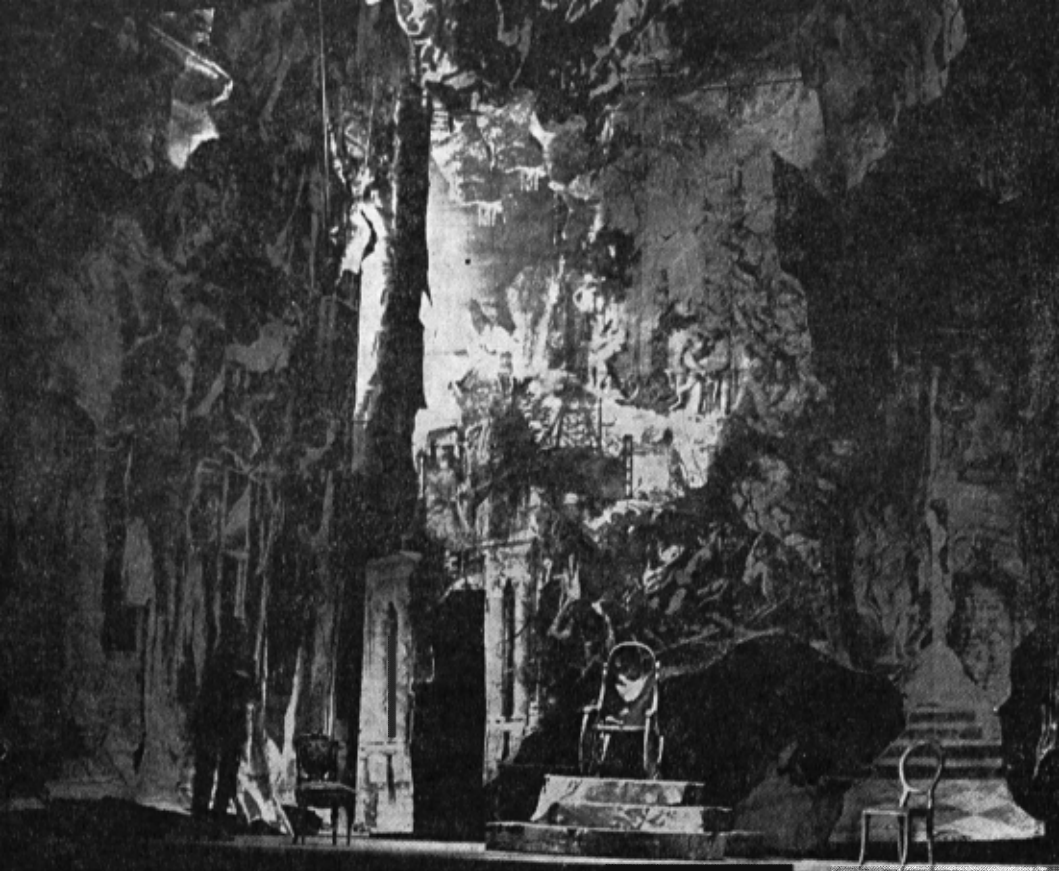
Pentru o sociologie a configurării

Psihologie vorbind sentimentul încercat de spectator la vederea brutalei denudări a pereților care compun scena, mai curînd l-au azvîrlit puternic înapoi în mijlocul propriei sale existențe cotidiane decît l-au ținut afectiv în mijlocul tragediei. Acest recul s-a datorat mai degrabă neașteptatei destrămări a iluziei și convenției teatrale decît, să zicem, echilibrului cenestezic al spectatorilor. Repercusiunile unei astfel de scenografii, nebănuite la data spectacolului, (și greu ar fi putut fi anticipate de comentatorul imediat), se constituie în argument existențial al scenei centrale în fenomenul teatral românesc. *Teoretic, și nu numai teoretic, scenografia pe care o comentăm putea avea, în probabilitate, și alt succesor revelat decît scena centrală.*

Odată cu sfîrșitul spectacolului, decorul și-a realizat sensul: a făcut vizibile semnificațiile, le-a dat chip, le-a figurat prin obiectele concrete, vizibile, folosite în scenă. Iată așadar unul din motivele pentru care am numit al doilea spațiu coexistent în scenă — spațiu intențional: abstras din spectacol — deja pentru publicul care frecventează teatrele de numai cîțiva ani, faptul este realizat — decorul comentat de noi nu mai poate fi reconstituit mental decît povestind și intenționalitatea. (Adică tocmai ceea ce am făcut în paragrafele anterioare). Spectacolul a murit. Decorul a avut — firesc — aceeași soartă. Ce se întîmplă cu el după durata existenței sale? Și la urma urmei, dat fiind că spectatorul de teatru nu este nici estetician și nici critic, el înțelege „discursul“ decorului fără să apeleze la vreun ghid de conversație specializată. Cum se explică aceasta? Ceva mai înainte am afirmat că repercusiunile decorului în evoluția fenomenului teatral nu puteau fi bănuite de spectatori. Sintem îndreptățiți atunci să ne întrebăm care sînt gradul și sensul de aplicație mentală a semnificațiilor percepute în spectacol la realitatea extraestetică.



Scenograful nu operează cu cuvinte ci cu obiecte. Selecția și conjugarea acestora se realizează după un cod mai degrabă intuit decît învățat. Toate obiectele, în orice decor, sînt aduse, construite sau inventate conform unei intenționalități. Aceași intenționalitate dictează și schimbarea decorului, menținerea aceluiași ansamblu pe toată durata spectacolului, schimbarea locului obiectelor pe podium, a luminilor etc. — deci cinetismul decorului. „Pretențiile“ textului, indicațiile sale scenografice sînt punctul generic de plecare



a figurării decorului; ele nu mai constituie de mult timp o normă obligatorie, nesurvolabilă pentru artist.

Scenografia a lucrat întotdeauna cu semnificațiile — materialul intelectual al realității înțelese; puntea de legătură între decor și realitatea socială fiind realizată — e de la sine înțeles — nu prin concretețea și frecvența de utilizare curentă a obiectelor de pe scenă, ci prin semnificațiile materializate prin obiecte sau prin relația dintre ele. Intenționalitatea scenografului tocmai către acestea se îndreaptă. La o privire mai atentă, sociologia și psihologia artei urmăresc, fie și în subsidiar, descifrarea *în și din* „obiectele” reprezentate a semnificațiilor; sau ierarhizarea valorilor semnificative ale obiectelor după frecvența și „postura” lor, adică ceea ce am numit din punctul nostru de vedere sociologia configurației.

Eficacitatea unui decor se vedește în principal prin capacitatea asociativă a publicului.

Lecția descifrării înțelesurilor, a aluziilor și corespondențelor nu se învață într-un loc anume; (Ansamblul de obiecte și accesorii ale unui decor trebuie să se supună la două cerințe: dimensiunea și utilajul scenei și nevoile practicii sociale — semnificația ideologică. Numai între aceste două marje, nu întotdeauna elastice, culisează imaginația scenografului.) Publicul — condiția funciară a oricărei scenografii: accesibilitatea — nu mai constituie de mult criteriul „exterior” de referință, el fiind scopul nemijlocit al oricărui act teatral. Decorul își poate controla validitatea expresiei sale numai prin rapiditatea cu care unui spectator îi este expusă și impusă schema asociativă. Pentru cine a avut curiozitatea să asiste la repetițiile numai cu decorul, când panouri și obiecte rulează în toate sensurile indicate și când luminile se schimbă rapid pentru a fi fixate în reflexul tehnicianului, spectacolul este edificator în acest sens.

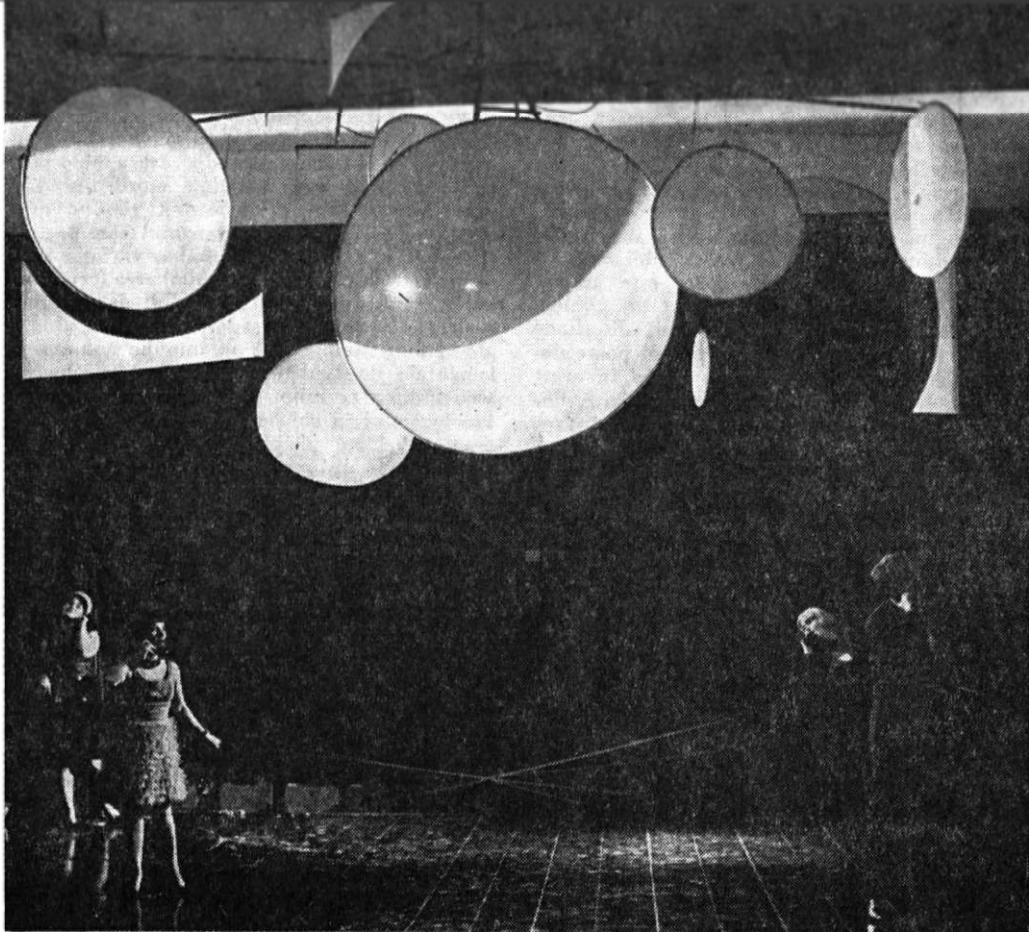
Pentru un adevărat miracol înscrierea mai multor semnificații în același obiect prin care scenograful produce o „rupere a acestuia de realitate”, de realitatea imediată fenomenală: pereții palatului în care își dă duhul Béranger sînt mai mult decît niște pereți de palat. Ba chiar nu au fost și nu puteau fi niciodată pereți de palat: ei își au sensul numai raportati la realitatea extraestetică, la „contextul” operei. Pereții unui palat real sînt date ale realității sociale, sînt expresia unor norme sociale. Prezența lor pe scenă devine un procedeu de a face aceste norme vizibile. Obiectul aflat pe scenă constituie deci pentru spectator jalon funciar al fondului său atitudinal iar ansamblul decorului poate fi asimilat unui ecran pe care se proiectează modificările survenite în conștiința publică a realității. (Ceea ce se numește uneori „participare” sau „emoție” în alte sisteme analitice).

Pentru a înțelege pe deplin ceea ce am numit sociologia configurării trebuie să ne reamintim că scenograful își constituie decorul din acele obiecte, stări și relații care fac parte dintr-un arsenal „anterior” de reprezentări ideologice ale publicului și că modificările ce se petrec în conștiința realității se produc numai cu date cunoscute, fixate în conștiință. (Faptul de a lucra cu reprezentări anterioare este departe de a fi confundat cu ilustrația mecanică a socialului.) Argumentul istoricist al acestui fapt îl constituie mulțimea nesfîrșită și diferența de interpretări care se îngrămădesc de la o epocă la alta în jurul aceluiași „obiect de artă” fie el pictură, fie text literar. Chiar și o natură moartă devine pe diferite durate argument politic (al unor frămîntări sociale), argument ideologic, argument estetic, argument economic etc. Mulțimea de semnificații nu poate fi prevăzută, nici dirijată, nici consfințită. Dacă acesta este statutul operei de artă față de „duratele sociale”, decorul este literalmente reflexie a momentului social; nu există un decor universal care să traverseze istoria; succesiunea ideologilor sau a obiectelor de „recunoaștere” în perimetrul aceleiași ideologii necesită noi figuri, noi asamblări a obiectelor asimilate ideologic — pe scurt alte decoruri ale aceluiași text. Așadar miraculoasa „rupere de realitate” trebuie înțeleasă ca mobilitate a fiecărui obiect — așa cum este el scenografic asamblat — în cîmpul semnificațiilor, în funcție de „contextualizarea” sa. (În sensul lui Lotman.) Pereții palatului în care moare Béranger, spuneam că sînt mai mult decît niște simpli pereți de palat. Semnificativ în acest decor nu sînt pereții — ci starea lor de decrepitudine. Să imaginăm mintal suita de semnificații degajate de această stare: feudalul ar fi „înteles-o” drept „semn bun sau semn rău” al extensiunii puterii sale; cu totul altele sînt înțelegerea acestei stări pentru romantismul paseist sau criticist, (nu ne mai oprim la semnificațiile creștine), apoi romantismul re-

voluționar, ș.a.m.d. Sigur că însușirea de înțelegere este experimental simplistă dar poate sugera natura argumentelor: însușirea alternativelor de înțelegere a structurii de configurație este, de fapt, însușirea posibilităților — istoric deja epuizate — de inserție a decorului într-o anumită ordine culturală.

Iată-ne deci în situația de a admite că în decorul lui Paul Bortnovschi recunoaștem un procedeu de vizualizare folosit în timpuri sociali diferiți, ba mai mult — timpuri sociali opuși ca fond de valori și comportamente reprezentate artistic. Să încercăm o explicație, fie ea și sumară, a acestui fapt. Descriind cinetismul decorului au apărut ca de la sine pragurile pe care intenționalitatea s-a ridicat pînă la rangul de atitudine politică.

Textul nu posedă nici o indicație care să determine calificativele și atitudinea ideologică a decorului lui Bortnovschi. Așadar scenografia funcționează ca o conotație la tragedia burghezului, conotație ridicată la rang de calificativ dat unei societăți: punere în act a unui fapt iminent irevocabil. Ceea ce nu a fost considerat pe deplin posibil de către scenograf decît prin reluarea procedurii — prăbușirea edificiului. Aceasta înseamnă actualizare, termen prin care înțelegem ca fiind mai mult decît: „retrăim ceea ce a fost cîndva și undeva și dorim să păstrăm retrăirea”. Actualizarea ni se pare a fi mai degrabă reinstituirea sau instituționalizarea unui fapt, a unui act individual, personal, adică împrejmuirea aceluia act — acțiunea personajelor, conflictul — în spectacol cu valoare denotativă — cu o sumă de complementarități (conotații) care, separate de periphul dramatic, definesc o atitudine față de conflict. Actualizarea este procedeul de extindere, de socializarea a unei atitudini prin utilizarea unor elemente definitorii ideologice a atitudinilor drept conotații ale conflictului. Astfel înțeleasă, actualizarea este într-adevăr procedeul de „conceptualizare”, și nu este posibilă decît numai prin intermediul sau prin schimbarea sistemului de referință extraestetic. Nu intenționăm să deducem identități între expresii verbale și expresii vizuale — faptul ar duce la o rigiditate de înțelegere, de interpretare și de judecată valorică. Dar — a posteriori — putem observa că expresia „prăbușirea capitalismului” nu putea fi mai subtil, mai elocvent și totodată mai organic figurată decît în acest fel. Uriașul manechin în prezența căruia se petrece acțiunea din „Fantașă lusitană” a lui Peter Weiss se prăbușește: și exprimă „prăbușirea colonialismului”; dar, sceneografic vorbind, nu este un element de decor (decît ca prezență pe scenă), ci simbol, personificare — prin extensie, personaj. — de strictă referință extraestetică a textului. În contextul spectacolului devine și obiect de ritual: personajele o acuză, o anatemiează, o dărîmă; semnificația fanteșei mîinează rămi-



Paul Bortnovschi : decor la „Nu sint Turnul Eiffel“ de Ecaterina Oproiu, Teatrul „Bulandra“

nerea în interiorul conflictului. Dar actul distrugerii ei — prin semnificația complet extraartistică — capătă nu valoare simbolică ci valoare practic politică. Simbolul este substituitul unei formulări unice și invariabile. E clar că respingem „orice asimilare a semnului figurativ cu simbolul oricărei realități pre-existente lui“. Nu este întâmplător evenimentul acestei aproape folclorice soluții scenice în textul lui Weiss. În teatrul european reîntoarcerea la simplitatea și naivitatea convențiilor teatrului popular (la care au apelat Villar, Barrault, Brook etc.) constituie o încercare de revitalizarea a teatrului, recte o reîntoarcere a lui către imediata accesibilitate, înțelegibilitate din partea publicului, în așa fel încît să facă posibile modificări în mentalitatea burgheză, penetrația unor alte premise ideologice. Spuneam mai sus că pereții palatului sînt expresia unor norme sociale. Prezența lor pe scenă, în decorul lui Bortnovschi, constituie un procedeu de a face vizibile aceste norme. Dar palatul lui Béranger constituie expresia unor norme sociale burgheze. Prăbușirea lor înseamnă și moartea regelui. Un alt

tip de societate are un alt patrimoniu de norme, o altă dinamică și legitate a schimbării lor. (...)

Din cele spuse pînă acum ar rezulta existența unui larg șir de bariere, de imperative care dezic libertatea de invenție, de creație artistică a scenografului. Aceasta se datorează faptului că vorbim de un „obiect“ cultural socialmente deja asimilat ; și pentru că interpretarea noastră a pornit de la cerința socială și ideologică spre operă. Așa se explică impresia pe care o avem că elementele decorului și combinarea lor ar fi fost — ideologic — sever dictate artistului. Dar : „fiecare operă este un ansamblu de semne inventate în timpul execuției și pentru nevoile locului. Desprinse din compoziția pentru care au fost create aceste semne nu mai au nici o acțiune. Semnul este determinat în clipa în care îl folosesc și pentru obiectul la care trebuie să participe“, (Matisse).

Nu există obiect fizic conform cu conceptul, cu noțiunea din sfera căruia aparține, tot așa cum nu există grup și relații între elemente care să se identifice cu un principiu.

indiferent de natura obiectelor și de natura principiilor. Scenograful își proiectează „înțelegerea textului” în realitatea ca ansamblu de obiecte-comportamente-valori de utilitate socială, directă sau mediată. Alegerea obiectelor de figurare scenografică este arbitrară și nu ascultă decît de logica interioară, de intenționalitatea de a face vizibil ceea ce încă nu este. Procedeul primar este același prin care primitivul „reprezintă” un „obiect din natură”. Pentru el „trunchiul de copac sau stîncă ce seamănă cu un animal poate deveni un soi de animal”. Este vorba în acest caz de un soi de redefinire comportamentală. În cazul scenografului se interpun între el și obiectul creat nivelele celor două realități la ale căror solicitări răspunde — societatea și opera literară; dar ceea ce trebuie reprezentat nu mai este materialitate fizică ci mentală, nu mai este vorba doar de selectarea concretului conform imaginarului, ci de descoperirea, inventarea, imaginarea unor obiecte și relații între obiecte prin care

acestea să fie adecvate unor înțelegeri. Nu există o modalitate unică de selecție, nu există un număr fix de relații inventabile, nu există o rețetă unică de adecvare a obiectelor create la înțelegerea socială; istoria atestă că dacă formulările verbale pot rămîne mult timp unice și invariabile, semnul care le substituie și le conține se schimbă, variația semnului determinînd uneori schimbarea formulării verbale, alteori gradul și nivelul de absorbție socială a formulării. Așadar, programul ideologic al unui timp social nu impune nominal elementele de limbaj scenografic. Iar dacă o scenografie, permite recunoașterea, revelarea ideologicului în subsidiar și fără apel la principalul vehicul al ideologiei — cuvîntul — aceasta este un înscris incontestabil al scenografului. Merit pe care, în cazul lui Paul Bortnovski, ne-am străduit — oprindu-ne doar la o realizare a artei sale — să-l revelăm. Și care, din altă perspectivă, și trimițînd spre alte figurări, va trebui relevat în scenografia recentului spectacol, Danton.

TEATRUL DE POEZIE :

„Creșterea limbii românești și-a patriei cînstire“

Sub egida Uniunii Scriitorilor din R.S.R. și a Comitetului de Cultură și Educație Socialistă din București, se desfășoară lunar un teatru sui-generis de poezie — Creșterea limbii românești și-a patriei cînstire — animat de Paul Tutungiu și Dumitru Stancu (președinte de onoare fiind Nichita Stănescu). Două secțiuni paralele, seria clasici și seria contemporani, converg simultan spre o finalitate unică, arcul peste timp

al permanenței viziunii lirice românești a lumii. Am fost prezenți la ultimele manifestări ale teatrului, manifestări care au precedat sărbătorirea lui Eminescu din această lună. Depărățeanu, Aricescu, Baronzi, Fundescu, poeți minori pașoptiști tulburați de motivele marii poezii, au primit omagiul alături de contemporanii noștri Al. Philippide și Ion Alexandru, personalități definite de această dată prin împlinirea motivelor

marii poezii în operele lor. Marcajul istoriografie l-au asigurat Vasile Netea, Al. Hoajă, Mihai Moraru, Paul Luncescu și respectiv Eugen Simion. Intrutotul fericită mi s-a părut formula critică a „seriei contemporani” unde Eugen Simion a incitat la monolog programatic pe Ion Alexandru, prilejuind astfel o profesiune de credință de cea mai autentică fibră lirică. Contribuția actorilor a fost excelentă, invitații apropiindu-și cu înțelegere textele antologate. Lia Șahighian, Gina Petrini, Mariela Petrescu, Arcadie Donos, Ileana Dunăreanu au marcat cu finețe cele două serii din decembrie ale Teatrului de poezie, teatru care a reușit pînă azi să onoreze spiritul versului literar.

Ionuț Niculescu