

PAUL-CORNEL
CHITIC

Scena centrală

Scena centrală se descrie simplu : platformă dreptunghiulară, netedă, înconjurată din toate părțile de public. Pe suprafața ei se poate imagina orice (se poate petrece orice și oriunde), cu două excepții : mobilierul și trecutul.

Pe podiumul ei, verbul, acțiunea, conflictul, destinele se conjugă numai la prezent, într-un sutele de ochi care o înconjură nu admit ridicarea vreunui zid despărțitor lingă care să se înșiruie mobilier și în spatele căruia să se poată ascunde un alt timp decât cel de acum.

Scena centrală este un podiș solar, pe care toate obiectele sînt necesarmente pitice, miniaturizate, restrînse la semn sau la aluzie, trebuind să facă loc supremației unei singure verticale : personajul, destinul său care se încropește, care se fugeagă numai prin prezențele sale în fața spectatorului.

Personajul nu are unde să fugă de pe scenă, el trebuie să fie prezent pentru a fi ; nu se mai poate retrage undeva, ferit de priviri, pentru a parcurge neștiute trăiri pînă la următoarea apariție. El poate doar să asiste ca spectator sau să aștepte, fără destin, pînă cînd este chemat de conflict să-și desfășoare existența sub ochii noștri.

Scena centrală nu are de ascuns nimic ; este un triumf asupra celui de al doilea loc al acțiunii, locul imaginației — culisele, în faldurile cărora se poate ascunde prezența invizibilă a timpului neparcurs în mod public — a trecutului.

Personajele își vor dobîndi un trecut, o istorie, după sfîrșitul spectacolului, atunci cînd nu mai sînt.

Trecutul devine astfel o „impuritate“, o convenție grosieră, locul sterp în care acțiunile sînt faptele de povestit, de mult consumate sub alți ochi.

Spectatorul, avînd în fața ochilor totul, are între el și final un singur obstacol : conflictul.

Singurul al doilea loc posibil al acțiunii este doar reacția celor care-l privesc : întîm-

plarea. Așadar, personajul este înconjurat, încolțit de priviri. El trebuie sau să vorbească tuturor sau să făptuiască ; îi este cu neputință să fie contemplativ, vorbitor în fața golului sau cu sine însuși, steril ; singurul său mod de meditație este evenimentul : provocîndu-l, personajul își face vizibilă atitudinea. Cuvintele, replicile sînt tranzacții asupra faptelor, și între fapte. Să constatăm deci prima caracteristică a acestei scene : este o *geografie a imediateței*.

Într-adevăr, acest podium sever, orbit de reflectoare și permanent înlăntuit de privirile publicului, consumă existențele personajelor, alegîndu-le pe acelea sau alegînd din interiorul lor numai ceea ce se supune imperativului : SĂ SE ÎNTÎMPLE !

Restul este trecut sub tăcere (la discreția fanteziei care își mai găsește timp să ornamezeze) sau este ignorat.

Iată deci o condiție care naște o cerință : spațiul fizic, distanțele în timp și de loc sînt suprimate. Nu există punct geografic presupus pe scenă care să nu poată fi subînțeles de spectator, sau imaginat, sau, și mai simplu, ne-necesar.

Metaforic, acest tip de scenă seamănă cu ecranul cinematografului : este un suport material pe care imaginea se reazemă dar nu mulează în el nimic din cîte conține.

Această suprafață poate fi simultan o înfinitate de spații. (Și totuși altceva decât așa zisele „mansions“ medievale). E de ajuns ca acțiunile să solicite pasaje diferite pentru ca suprafața să se segmenteze iluzoriu și să distribuie ochiului iluzia cerută.

Suprafața acestei scene oferă rezolvarea oricărei sugestii spațiale. Așadar, a doua caracteristică este UBICUITATEA.

Amestecul realului cu imaginarul este evident. Pentru un spectator aflat în fața scenei italiene, presupunînd că el nu vede personajele, însăși mișcarea, schimbarea decorului sau orga de lumini este un spectacol. Desigur, n-a fost de la începuturi așa. Dar nu ne vom întreba de ce și cum s-a ajuns

la posibilitatea înțelegerii unui astfel de „spectacol“, de altminteri împrumutat de mulți artiști contemporani.

Dar, este o certitudine faptul că după terminarea spectacolului pe o astfel de scenă centrală, ceea ce rămâne în urmă, este un amalgam de obiecte, cu totul neconcludent pentru ceea ce sîntem încă obișnuiți să considerăm a fi un decor. Nu punem la socoteală lumina, orga de reflectoare. Acesta este un capitol care merită cu prisosință o analiză detaliată.

Să ne oprim numai asupra obiectelor concrete; accesoriile, recuzita. Faptul care stîrnește mirare este că recuzita, care altcumva ar fi doar adaos de pitoresc, coloratură a decorului din scena italiană, se substituie decorului tradițional, alungîndu-l. Devine ea decorul însuși.

Am amintit mai sus că un spectacol pe o astfel de scenă exclude trecutul, fie el și imediat. Or, referirea la prezent, la umanitatea, la societatea contemporană, vizualizarea ei cu ajutorul citorva obiecte secundare, este un reper obiectiv despre stadiul conștiinței colectivității asupra ei însăși. Ar fi interesant de trecut în revistă imaginile scenografice ale unui șantier de construcții sau ale unei uzine. Va fi ușor de constatat în decor abundența de detalii narative, de insistențe „plasticizante“ sau „tehnicizante“ asupra pitorescului considerat cîndva, pe bună dreptate, necesar în scenă.

Abundența de „inutilități“ era cerută de necesitatea recunoașterii imediate de către spectator a „peisajului“ în care are loc acțiunea.

Familiarizarea colectivității cu un cadru real și „plasticizat“ aduce după sine reducerea numărului de componente a cadrului pînă la un simbol, ba mai mult, pînă la semnalare. Așadar, scena centrală apare în teatrul zilelor noastre într-un moment de condensare, de stabilire a constantelor civilizației contemporane. Scena italiană rămîne să fie un instrument de familiarizare a publicului cu noile date ale civilizației, în virtutea enunțului poetizat (dar în nici un caz impropriu) de „cutie cu iluzii“. Trecerea de pe scena italiană pe scena centrală este trecerea de la familiarizare la intrare în posesia conștiinței colective: fiecare element de recuzită este un reper; fiecare ansamblu de accesorii scenografice formează o rețea de repere ale ochiului.

Spectatorul vede accesorii, îi sînt suficiente, căci ele sînt legate „aprioric“ față de spectacol într-o relație de identitate cu spațiul social, psihologic, politic, urban etc.

Astfel că ansamblul accesoriilor este o conformitate convenită a acestor spații, este un indicativ al acestora. Mai sus am tot vorbit de imediatețe și ubicuitate. La acestea se alătură particularitatea procedului de vizualizare prin recuzită sumară și restrînsă, formînd „dezele fundamentale“ (G. R. Kermode) ale acestui tip de scenă.

Înrădăcirea pe scena elisabetană este evidentă. Dar apar și distincții nete între cele două scene: aminteam că actorul-personaj nu are unde să fugă, că poate doar să asiste ca spectator atunci cînd nu joacă. Aceasta înseamnă o modificare, o extensie a convenției. În același timp, trebuie să scoatem din recuzita curentă a spectacolului, mentalitățile care permiteau elisabetanilor apelul la stafii, spirite, vrăji! Scenografic acestea erau poate doar accesorii ale credibilității; socialmente, erau însă pîrgbii de acțiune asupra credibilității acelor spectatori.

Iată deci că, vorbind despre recuzită, o „confundăm“ cu obiectele intrate în uzajul civilizației. Luate separat, cum ar fi echerul sau compasul, ele pot să funcționeze drept simboluri cum tot atît de bine pot să fie fără nici o valoare imaginativă, ca în cazul unei lădițe de lemn cu mîner, plină de cuie. Asamblate însă, inserate în spectacol ele devin *modulul reprezentării vizuale*.

S-ar putea ca într-un spectacol, un astfel de ansamblu să contravină, să contrazică intențional textul, așa cum se întîmplă în parabolele moraliste, în comediele satirice; tot așa cum același ansamblu poate fi numai o ilustrație, o redundanță vizuală a replicilor, ceea ce se întîmplă în textele ecologice sau apologetice. (Exemplu imediat al acestei ipostaze este scenografia spectacolului *Istoria hieroglifică*.) Semnificațiile ansamblului de accesorii decurg din spectacol, și nu modifică, nu alterează cu nimic statutul său de modul al vizualizării.

Un spectacol pe o astfel de scenă centrală, din punct de vedere scenografic, este o succesiune de astfel de ansambluri, de module, ceea ce înseamnă că din același număr de obiecte se poate compune un număr suficient de module scenografice, necesare spectacolului.

S-ar părea că, de fapt, nu e vorba decît de o rigoare combinatorie, și că de la caz la caz, de la spectacol la spectacol (al aceluiași text) obiectele de recuzită pot fi schimbate, înlocuite sau pur și simplu suprimate. Ceea ce ar fi foarte cu putință, dacă inventarul obiectelor de recuzită, de scenografie, ar cuprinde numai obiecte concrete, fizice. Realitatea este alta. Dar obiectul scenografic își merită atenția unei alte investigații de întindere mai mare.

