

PAUL CORNEL
CHITIC

Obiectele —multiplu al realului (I)

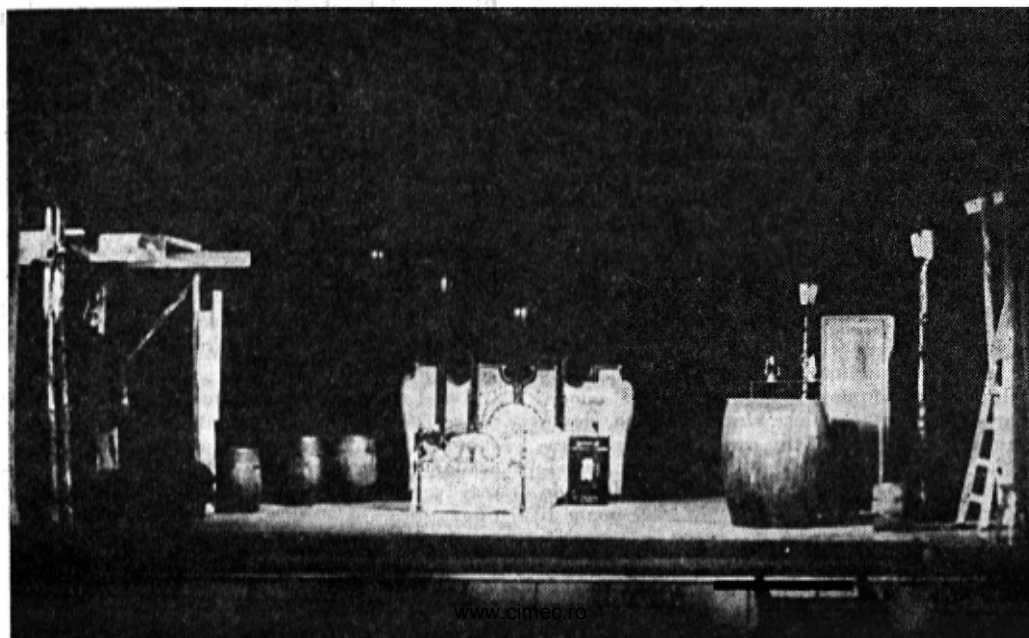
Dan Nemțeanu: două decoruri

Embleme în „O noapte furtunoasă”

Iată o altă tipologie pentru reprezentarea pe scena italiană a unui spațiu social: decorul lui Dan Nemțeanu la *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (Teatrul de Comedie). Nimic mai lesne de citit și înțeles pentru spectator decît acest amalgam de butoaie de murături, pat conjugal, paravan pentru pro-

tejarea pudorilor consoartei, dulap de haine și binalele unei case ridicate la roșu: un amalgam aproape insolit, șocant printr-un burlesc de aparentă sorginte suprarrealistă. Obiectele enumerate fac, desigur, parte din *realul concret, fizic* — inventar de referințe vizuale la epocă — dar nu posedă valoare autonomă de figurare, nu se standardizează — a posteriori — drept cadru al spectacolului dedus din text și devenit, pentru spectatori, unică viziune a *locului de acțiune*. Dimpotrivă: cu puține adaosuri sau eliminări, acest decor ar permite și montarea *Conului*

Dan Nemțeanu: decorul la „O noapte furtunoasă”



Alina fața cu reacțiunea, sau a oricărei farse din epocă.

Așadar, ne aflăm în fața unui decor al improvizației, tipice teatrului popular, cu lungi și obositoare turnee prin târguri și bîlciuri prăfuite ale căror posibilități de însăilare scenografică rareori depășeau, cantitativ, clasa perdea dintre actori și gloata asistenței.

Din acest punct de vedere, decorul lui Dan Nemțeanu nu este reconstituirea spațiului social la care se referă textul, ci a uzanței de reprezentare teatrală, scenică, a socialului — *uzanță proprie duratei sociale cuprinse de text*. Spectacolul și decorul bănuim că au intenționat să reediteze, nu prima reprezentare în epocă a piesei lui Caragiale, ci, cu siguranță, o „didactică” reîntoarcere a spectatorului în epoca în care textul se putea numi inspirat din realitățile contemporane.

În adevăr, decorul nu conține nici un liant narativ, nici o explicație vizuală a prezenței butoaielor între patul conjugal și dulapul de haine, întrucît, intențional, decorul presupune o conformitate între ceea ce este pe scenă și ceea ce este în lumea din afara scenei, o familiaritate între spectator și utilitățile obiectelor de pe podium. Desigur, familiaritatea presupusă de decor și spectacol este falsă; între cele două durate sociale — cea cuprinsă de text și aceea proprie publicului contemporan — este un decalaj nu numai temporal, ci și structural. Nici n-a stat în intenția realizatorilor spectacolului să „facă” o astfel de voită și malițioasă confuzie: amintita premisă conține tot un sens „diactic”: presupunînd existența fizică și socială a unui public contemporan cu Jupin Dumitrache, spectacol și decor se inscriu în ceea ce Peter Brook numește *teatru brut*, tînd să reediteze primitivitatea spectacolului în care pedalarea pe șarjă și comic, accentul pe vulgaritatea situațiilor și relațiilor dintre indivizi sau dintre păturile avute sînt singurele mijloace de a lua atitudine critică din interiorul corpului social; „cu aceste elemente, spectacolul dobindește un rol socialmente eliberator, întrucît teatrul popular e prin constituția sa, antiautoritar, antitraditional, antipompos, antipretențios”. Realizarea unui astfel de spectacol și decor, în prezența spectatorului contemporan, constituie un act de „re-traditionalizare” a reprezentăției cu textul lui Caragiale. În această ordine de idei, scenografia lui Dan Nemțeanu este o scenografie de reconstituire. Dar nu o reconstituire a imaginii colective și contemporane despre epocă, ci a uzanței de vizualizare, proprie contemporanilor lui Titircă-Inimă-Rea, și a spectacolelor de la „Junion”.

Față de scenografia lui Liviu Ciulei la *O scrisoare pierdută*, în care „separat, obiectele din scenă sînt, verist, accesoriile epocii, dar asamblate în chioșc sînt tranzitive, devin cadru de referință între conflict și semnificație”, scenografia lui Dan Nemțeanu se situează evident la polul opus. Procedul de figurare scenografică, și în acest caz, poate fi

descrieră tot din obiectele care compun decorul.

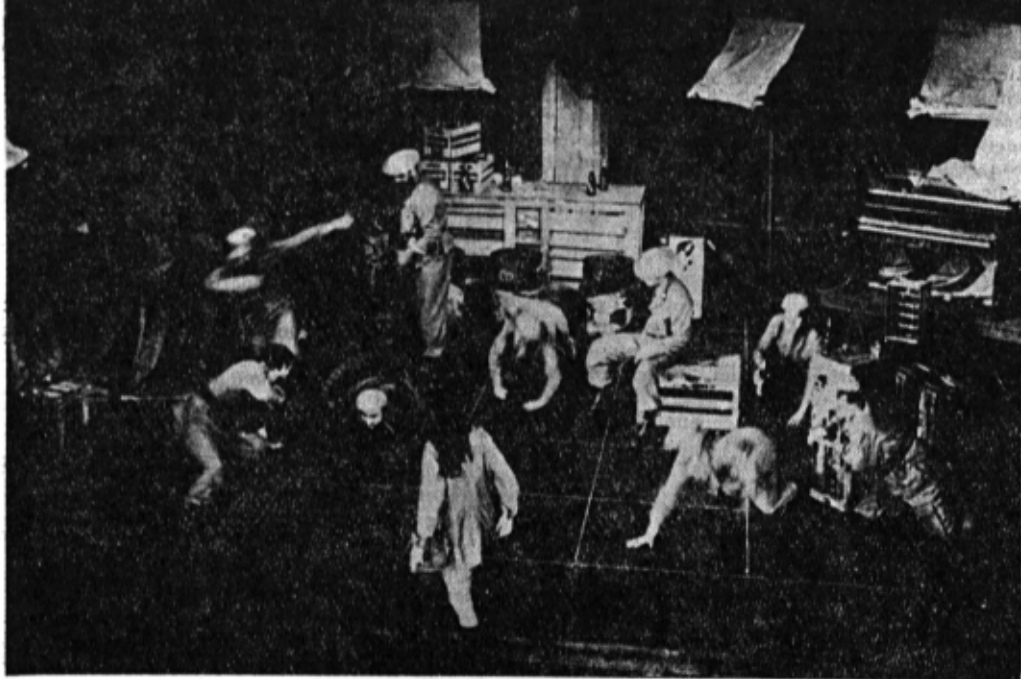
Dacă prezumtivul decor al *Noptii furtunoase* era pentru publicul secolului XIX un decupaj al realului ușor de identificat, pentru spectatorul din zilele noastre, acel decupaj încetează să mai fie accesibil. Motiv pentru care, decorul la prima vedere, și în absența personajelor, șochează și amuză ca un veritabil bazar burlesc și suprarealist. Obiectele, pe scenă, nu pot fi numai substitutul unor lucruri, unor obiecte civile (calitate în care „nu au în sine decît valoare de releu”); ele trebuie să denoteze o funcție sau să aparțină unor conotații aduse textului.

Trebuia, deci, să existe în spectacol și decor o schemă, o asociere de elemente ale spectacolului care să funcționeze ca un cifru, alfabet al spectacolului, și în afara jaloanelor conflictuale.

Semnificativ este faptul că aparentul bazar suprarealist se ordonează într-o suită de imagini în care devine extrem de ușor de recunoscut starea civilă, socială, ideologică a personajelor și conflictului. Prezența ipistatului Titircă, în butoiul de murături, îmbrăcat într-o izmană-cămașă — „dessous” cu care va intra și în uniformă-guardiei civile; prezența aceluiași ipistat în mondar și înarmat, printre butoaie și bînale; uniformă în minile consoarte; Rică intrat, de frică, în dulap și, mai apoi, dominînd adunarea de la înălțimea dulapului-tribună etc.; toate aceste alăturări dintre personaje și obiecte limpezesc decorul și îl transformă într-o succesiune de prilejuri pentru vizualizare. Indiscutabil, actorul-personaj este cel care transformă obiectul în element al unei imagini-relevu. (Excelență și fructuasă simbioză între regie — Lucian Giurchescu și scenograf.) Butoiul și Titircă în izmene constituie o emblemă de uz public a negustorului de mahala; Titircă în uniformă printre butoaie este emblema clară a provenienței așa-zisei ordini publice; Rică în dulap — emblemă a moralității epocii; Rică pe dulapul-tribună — emblemă a statutului politic și ideologic al cîtorva pături și clase sociale ș.a.m.d.

Procedul de talonare emblematică a decorului este similar cu acela al „inventării” emblemelor unor bresle sau confrerii meșteșugărești. Diferența între cele două categorii de embleme constă în aceea că spectacolul alătură o unealtă, un utilaj caracteristic, tipic — prezent în decor — cu un personaj tipic: așadar, este vorba de o emblemare socială și nu de una „administrativă”. Desigur, o emblemare șarjată, brutală, defaimătoare, acuzatoare. (Tipul de emblemare amintește de cel folosit de Breugel în figurarea celor zece — sau mai puține — păcate.)

Astfel că „bazarul”, grămada de obiecte de pe scenă sînt semne derivate dintr-o suită de standardizări imagistice ale socialului, sînt așadar, obiecte selectate dintr-un anume — real sau presupus — limbaj de figurare a unor atitudini critice, practicate cîndva din-



„Un om = un om“ de B. Brecht, la Teatrul de Comedie. Regia, Lucian Giurchescu : scenografia, Dan Nemțeanu

lăuntru și la adresa corpului social, moral și politic de către artiști.

Procedeu abreviat, eliptic, de figurare scenografică este propriu scenografului Dan Nemțeanu. Urmărindu-l, vom constata, în decoriile viitoare, diferențieri generatoare de alte tipuri de asamblare scenografică.

Un decor pentru Brecht

La *Un om = un om*, Dan Nemțeanu utilizează un procedeu abreviat, eliptic, de figurare scenografică. Decorul se compune aici din obiecte care, practic, din punct de vedere scenografic, sînt recuzite, accesorii. Este izbitor „apartenența” acestui decor la tipul de scenă centrală față de care spectatorul are o înțelegere direcționată, accesorii pe care le vede fi sînt suficiente, căci ele sînt legate „aprioric” față de spectacol, aflat într-o relație de identitate cu spațiul social, politic, ur-

ban etc. Astfel, publicul a putut deduce din ansamblul de reziduuri ale unei civilizații, și sursa lor de proveniență : necesarul spațiu social, politic etc.

În fața acestui decor se pune imperios întrebarea în ce măsură scena centrală poate fi socotită mai aptă de reprezentare teatrală față de scena italiană.

Desigur nu există o mărturie iconografică, fotografică, care să ateste că trupele ocupante ale unei zone din teritoriul asiatic ar fi îngărmădit acele „gunoaie”, ambalaje etc. într-un același perimetru. Prin acest fapt, însă, decorul a intenționat să instituie sever o anumită relație între cele două lumi, între cele două civilizații care se confruntă conflictual în textul lui Brecht : teritoriul ocupat este transformat de către ocupanți în azil al ejecțiilor civilizației invadatoare, întrucît dispariția lui Galy Gay se produce printre și datorită fascinației și declasării umane generate de aceste reziduuri. Cauciucul de camion, navele pentru transportul băuturilor, teigheaua de bar încropită din scînduri de ambalaje, butoaiile de benzină și băutură transformate în scaune de bar, pianina rufoasă, se adună pe scenă într-un sărăcăcios și improvizat simbol al modului de viață occidental — figurare a unei anume stări de lucruri.

Pentru spectator, ca și pentru Galy Gay, primele evenimente ale unei alte civilizații sînt obiectele (de consum public, social etc.) Reziduu unei civilizații (dispărute, depășite, înlăturate) după care aceasta poate fi recunoscută îl constituie, desigur, ansamblul — niciodată complet — de obiecte din care dorim să putem să deducem, să reconstituim ordinea socială, morală care a generat și a folosit aceste obiecte. Posibilitatea, șansa de recunoaștere, reconstituire sau identificare a civilizației, care beneficiază de obiectele aduse pe scenă de Dan Nemțeanu, este numai apănajul publicului; Galy Gay rămîne pentru public un uimit, o victimă a obiectelor și a beneficiarilor lor. Obiectele creează un iluzionism, excitant al imaginației, care umilește pe însuși neputincios de a le „nega” prin utilizare: acest mecanism al consumului, străin lui Galy Gay, este cunoscut de către spectator: „puține obiecte — spune Baudrillard referindu-se la lumea occidentală — sînt oferite azi, singure, fără un context de obiecte care să vorbească despre ele. Iar relația de la consumator la obiect s-a schimbat: el nu se mai referă la cutare obiect în lumina utilității intrinsece a acestuia, ci se referă la un ansamblu de obiecte în semnificația lor de „împreună...”

Între soldații și bunurile aduse de civilizația lor există aceeași stare de dependență pe care, singular și vizibil, o resimte și Galy Gay. Singura deosebire constă în aceea că pentru Gay nu a fost legalizat dreptul de a fi tributari obiectelor.

Pentru spectator vor fi echidistante și reacția lui Galy Gay și acțiunile ocupanților — posesori de obiecte-bunuri. Ceea ce rămîne de urmărit este rețeaua demersurilor de captivare a unui ins străin de mecanismele sociale, apte să producă „dispariția” unui om, transformarea lui într-un „obiect mișcător și înarmat”, reificarea, înscrierea lui în lanțul de obiecte de utilitate politică și „civilizatoare”. În acest caz se pune întrebarea: inteligibilitatea unui astfel de decor se datorează faptului că „servește” un text brechtian, sau acest tip abreviat de figurare scenografică este oportun și unor alte texte dramatice? Și, dat fiind faptul că multe din decorurile semnate de Dan Nemțeanu sînt ansambluri de obiecte „civile”, deci, substituții ale unor obiecte din realitatea „uzuală”, întrebarea se reformulează astfel: pot obiectele „civile” — accesoriile, recuzita — constitui un decor?

O altă întrebare pune din capul locului la îndoielă capacitatea unui obiect util de a li semnificanță, deci de a poseda un grad de utilizabilitate dincolo de serviciile pentru care a fost creat. Dar, „orice produs uman... este locul în care se interferează activități materiale și imaginative”. În fața unui obiect de consum, de întrebuințare curentă, aflat pe scenă, activitatea imaginativă a spectatorului, în acest caz, nu mai proiectează obiecte pentru utilități, ci reconstituie cerințele, motivațiile apariției aceluși obiect concret. Iar cerința

unui obiect nu poate fi presupusă decît reconstituind imaginar ansamblul de obiecte și uzaje de care aparține obiectul văzut. Acest proces de reconstituire imaginativă poate fi realizat și față de un obiect dispărut din viața curentă (și extrateatrală) a obiectului. Ceea ce contează, în acest caz, sînt celelalte obiecte de pe scenă și utilizările date lor în spectacol. (vezi cazul obiectelor din decorul la *O noapte furtunoasă*).

Obiectele, ca elemente ale decorului, permit mai multă complexitate datorită faptului că ele sînt răspîndite în spațiu și se pot articula între ele, pe durata spectacolului, în funcție de mai multe și mai diverse cerințe reprezentative decît numărul de utilizări practice. Obiectul uzual, pe scenă, își diminuează funcția pe care o are în calitate de obiect concret. Însăși funcția lui „concretă” devine semn odată cu obiectul. Figurarea scenografică a identității spațiului social, politic, ideologic etc. nu se poate realiza decît tot prin obiecte și prin utilitățile căpătate de acestea pe durata spectacolului.

Tocmai în aceasta constă diferența dintre decorul lui Dan Nemțeanu la *Dispariția lui Galy Gay* (decor într-o scenă italiană) și un decor propriu scenei centrale: „accesoriile” folosite de Nemțeanu sînt accesoriile unei civilizații, accesoriile realului extraspectacol și nu ale unor gesturi, mișcări, acțiuni săvîșite de actori; recuzita „civilă” din decorul la Brecht devine jalon al imaginarii, al activității de fabulație, reconstituire sau invenție a unui spațiu social; acesta nu se rezumă, ca în cazul scenei centrale, la a deveni, prin actori, „modulul reprezentării vizuale a acțiunilor acestuia”.

În decorul lui Dan Nemțeanu „mișcările actorului se grupează în jurul unor obiecte diferențiate”, fapt care pe scena centrală nu poate fi practicat decît renunțînd la „avan-tajul” de a avea public de jur împrejurul scenei. Pe scena centrală actorul este desprins într-o covîrșitoare măsură de obiecte. Gestul, mișcarea lui, însăși prezența lui devin „obiect de figurare”, simulare a concretului, fiind astfel „obiect” al globalei atenții din partea publicului.

Utilizarea de către Dan Nemțeanu a obiectelor — recuzită și accesorii — nici nu a urmărit contestarea valorilor de reprezentare teatrală pe scena centrală. Motivul funciar al apelului la această categorie de elemente scenografice a fost determinat, în cazul *Dispariției lui Galy Gay*, de necesitatea unui acord vizual cu mesajul textului: *decorul este spațiu constituit — spațiu ideologic al reprezentăției*: un spațiu care nu se modifică pe durata spectacolului, ci devine el însuși, ca imagine a unei lumi, element modificador, alienant, al unui om: Galy Gay. (Cele două recente scenografii ale lui Dan Nemțeanu la *Profesiunea doamnei Warren* și *Noapte la Madrid* vor constitui obiectul de analiză în a doua parte a studiului nostru).