



Ion CAZABAN

## DAN JITIANU – UN SCENOGRAF AL SINTEZELOR

Îl evocăm pe Dan Jitianu – iată, au trecut șapte ani de la dispariția sa – și e momentul, probabil, să amintim cât de mult a însemnat prezența arhitecților-scenografi în teatrul românesc. Încă de la începutul secolului XX, de când Al. Davila, numit director al Naționalului din capitală, îl angaja pe arhitectul Victor G. Stephănescu, în intenția abandonării decorului pictat pentru unul mai potrivit tridimensionalității scenei și doritei impresii de realitate. Au urmat, în perioada interbelică, un Marcel Iancu, implicat în constructivismul dinamic al imaginilor teatrale de avangardă, un Ștefan Norris, care transferă în spectacol realismul decorului fragmentar din studioul cinematografic. Mai aproape de noi, Liviu Ciulei, Toni Gheorghiu vor determina substanțial teoria și practica „reteatralizării”, Paul Bortnovski va fi preocupat de modul de organizare a spațiilor de joc pentru a comunica un complex de „stări”, Vladimir Popov și Traian Nițescu vor configura evident dramatic locurile acțiunii.

Cele scrise mai sus le vom constata și la Dan Jitianu, la o considerare a întregii opere, prea timpuriu încheiată. Atent cunoscător al tendințelor scenografice din secolul XX, permanent informat, cu o apetență culturală mereu trează, Jitianu studiază, verifică, încearcă altfel, îndreaptă ce-l nemulțumise, evită repetările, dă altă funcționalitate unor procedee... Pentru cele aproximativ 70 de spectacole la care a lucrat. A devenit repede cunoscut: la a doua montare, piesa-proces *Cazul Oppenheimer* de H. Kipphardt (1966), alături de regizorul Cornel Todea, introduce o platformă mult

avansată în sală, plasând astfel dezbaterea în mijlocul publicului, parțial așezat și pe scenă. Era o noutate, premergătoare scenei centrale de la Teatrul „Bulandra”. Spațiu de contact direct cu publicul, platforma va reveni cu aspect și rost diferit. Uneori, Dan Jitianu se folosește chiar de cinci platforme mobile, nu numai pentru a accelera schimbarea decorului, dar, în plus, pentru a particulariza relațiile dintre personaje (*Joc de pisici* de I. Orkeny, 1973). Platforma poate fi travestită: în *Volpone* de Ben Jonson (1974), ea există prin modul de funcționare a patului cu baldachin, dar și a spațiului înconjurător, piață publică de colportare și comentarii.

La *Răceala* de Marin Sorescu (1977), platformele apar într-o primă inspirație, sub forma „trenului de căruțe” imaginat. Va renunța, însă, pentru „o platformă înclinată”, pe fond de pânză neagră care uneori ascundea, alteori reliefa personajele, sau contrasta cu „decorul viu” al costumelor turcești. În soluția preferată, pe platforma prelungită până în sală, se deosebesc cele două locuri de acțiune: teritoriul cucerit de otomani (imperiul bizantin), marcat cu perne moi, dar cu un subsol mizerabil, atribuit învinșilor – și teritoriul liber (Valahia) care se apară, cu trape-capcane viclene.

Platforma sau podiumul este un element esențial în stabilirea funcțiilor scenografiei și a posibilităților sale de reprezentare (deseori simultană). „Spațiul de joc din *Hamlet* (1985) a amintit și el criticilor „un podium cu suprafața neagră lucioasă, împărțită ca o tablă de șah”. Combinațiile de module, alcătuid

proteic și operativ locurile de acțiune pentru *Căpitanul din Köpenick* de C. Zuckmayer (1979) erau o variantă a platformei mobile, un mod de manipulare constructivă a solului scenic.

În decorurile lui Dan Jitianu, suprafața netedă, orizontală, se arată un nivel solid, palpabil, de reper, cu delimitări, accidentări, trape, dedesubturi ș.a. care – o dată cu jocul actorilor – provoacă imaginația, generează semnificații. Astfel, se imaginează spațiul de periferie mizeră, punctat de panouri, cutii, deșeuri, improvizării precare din *Lozul cel mic* de H. Quintero (1974) sau cel unde adoptă succintul vizual preconizat de scenografii „reteatralizării”, în *Noile suferințe ale tânărului W* de U. Plenzdorf (1973). Tot câteva obiecte și elemente de mobilier indicau încăperile palatului din Elsinore. Sugestivitatea decorului poate avea, însă, și altă intenție, ca de pildă în *Antigona* lui Sofocle (1993), unde căuta să surprindă relația dintre mit și actualitate.

Formația de arhitect se observă, la Dan Jitianu, într-o varietate de idei și procedee de spațializare, în abilitatea cu care adaptează imaginile scenografice la arhitectura teatrului, ori invers, când o corectează pe aceasta răspunzând exigențelor piesei. Justificările spațiale ale arhitectului se asociază cu sensibilitatea și cultura plastică. Principiul compozițional nu se expune schematic, ci se concretizează în obiecte, culori, lumini... Structura arhitectonică, decorația, mobilierul sesizează aspectul local, direcționat totuși către un sens cuprinzător. Compoziția spațială își face propriu un anumit climat, determinat de evoluția conflictului, de ritmul vital al dramei. În spectacolul *O noapte furtunoasă* (1972), decorul era elocvent pentru mediul de viață și mentalitatea personajelor (preșuri,

pian mecanic, cortină special desenată în genul desuetelor păretare). Având pereții de hârtie, casa jupânului cedează ușor, scotocită cu violență de niște nuntași veseli în trecere. Rămân doar stâlpii colorați, aluzie la stâlpii și fațada unui circ de bâlci. Scenografia se dovedește o metaforă grotescă a „bâlciiului” moral.

Nu o dată, despre decorurile lui Dan Jitianu se poate vorbi în termenii unei simbolici spațiale care ordonează și ierarhizează. Asistăm la o spațializare semnificativă a situației dramatice într-un context socio-cultural filtrat subtil sau, dimpotrivă, pus în evidență. Pentru *Rosmersholm* de Ibsen (1978), prin ambianța labirintică rezultată din ramificarea numeroșilor pereți se propunea cu totul altă atmosferă și semnificație decât într-o similară dispunere de ziduri cenușii, cu coridoare întunecoase de pândă, în *Viforul* de Delavrancea (1977). Prin arhitectura și amănuntele vizuale alese pentru locuința *Heddei Gabler* (1975), aceasta părea, în desfășurarea spectacolului, o impozantă colivie strălucitoare. În *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill (1976), decorul – amplă secțiune de interior american de la răscrucea secolelor – urmărea o etajare stăruitor apăsătoare asupra spațiului de joc de la parter. Dan Jitianu este pentru modificarea impresiei spectatorului, încât prin schimbări de lumină, observa cronică, „locul confortabil, luminos, familiar” de la început, se arăta „un clastru sumbru al nevrozelor”.

O importantă semantică specială are „pata de culoare”. În *Viforul*, umbrele spionilor alunecau pe cenușiiul pereților; cele din *Rosmersholm* aveau o culoare bolnavă, vântată. De un alb livid erau în *Strigoii* de Ibsen (1969), sugerând disoluție, descompunere. Spațiul aproape pustiu din *Pelicanul* de Strindberg (1976)

era limitat de pereți înalți, albi, ușor de nuanțat prin lumină, între care persista izbitor roșul unei canapele.

Organizarea constructivă – menționată de Jitianu ca una dintre obligațiile scenografului – poate fi considerată și ca o arhitecturare a tuturor elementelor necesare pentru obținerea unui climat emoțional propice interpretării dramei și receptării sale de public. Construcție înseamnă, acum, dimensionare, amplasare, combinație în spațiu, dar și în timpul spectacolului. O raportare spațială și evolutivă a elementelor scenografice, cu consecință emoțională și semantică. Printre acestea, obiectele au de obicei

o concretețe culturală, aparțin unui stil de artă sau de viață. Pernele folosite în *Răceala* sau în *Occisio Gregorii...* (1982) sunt proprii unui spațiu uman și-l definesc; cutiile de machiaj care delimitau scena în monarea pieselor lui Molière și Bulgakov (1982) erau de asemenea constitutive unei lumi..

Concepută ca o sinteză de arhitectură și artă plastică, scenografia lui Dan Jitianu a însemnat, de cele mai multe ori, o regândire, o reciclare, o revigorare a procedeelelor „reteatralizării” printr-o inspirată combinație cu ceea ce s-a numit „valorificarea concretului”, la altă cotă de expresivitate și semnificare.

**Dan JITIANU**

## Provizoriul scenografic și durabilul arhitectural

(Fragmente)

În această relație de schimb, în acest dialog perpetuu între spectacol și comunitatea de spectatori, rezidă esența artei teatrale [...] miracolul actului teatral este irepetabil în forme identice – actorii au mai îmbătrânit cu încă o seară sau cu un spectacol și publicul din sală e altul, cei doi termeni ai relației de schimb, ai dialogului, s-au schimbat, deci relația nu mai poate fi aceeași.

Revenind de pe aceste poziții la raportul act teatral–spațiu arhitectural, încerc a defini condiția primordială ce rezultă din cele arătate. Anume, necesitatea de a nu gătui sau constrânge dialogul spectacol–spectator, ci din contră, de a-l favoriza, așa zice chiar de a-l provoca. Această provocare a relației de schimb are pentru mine sensul unei eliberări de zgura unor straturi de prejudecăți

acumulate în timp și preluate desigur și de creatorii de teatru, nu numai de autorii de proiecte. În primul rând, înghețarea într-una sau alta dintre formulele spațiale nu mai poate duce, după părerea mea, la o provocare a relației dialogate, din cauza degradării prin monotonie, ce așa putea-o simți intrând mereu în spații aproape identice. În al doilea rând, revoluțiile sau evoluțiile artei teatrale din ultima vreme, *reteatralizarea* teatrului, *ritualizarea* teatrului și altele nu sunt, după opinia mea, decât o reîntoarcere la *esența* actului teatral sau o regândire a acestei esențe. [...] Alt factor de luat în considerație în raportul acesta între actul teatral și spațiul spectacolului este faptul că formele cristalizate de spații născute în decursul timpului exprimau o suprastructură estetică a dramaturgiei și