beşti, despre nevoia de a descoperi sau de a redescoperi, rimează foarte bine cu scopurile pieselor de teatru. Cred că aveţi dreptate. Şi în publicistică încerc să descopăr pentru mine, şi firește şi pentru cititori, fenomene care fără a fi necunoscute, cred eu că n-au fost realmente cunoscute. Valoarea publicisticii nu constă în a furniza oamenilor date noi, ci de a oferi priviri noi. Noi vedem cu toţii acelaşi lucru, citim cu toţii aceeaşi masă de informaţii, dar numai cîţiva sînt capabili a le vedea cu adevărat. Fenomenul e obiectiv, ştiinţific. Este vorba de o formă de a vedea, şi aici împărtăşesc întrutotul punctul dvs. de vedere că în eforturile mele publicistice se manifestă această dorinţă, această semiarheologie pentru că eu nu încerc să scot la iveală lucruri noi, ci lucruri acoperite.

— Nu toţi dramaturgii înţeleg să cunoască şi prin publicistică. Mulţi rămîn numai şi numai în matca dramaturgiei şi nu vor să iasă cu nici un chip de acolo. Nu e cazul să lămurim aci dacă această atitudine este sau nu în detrimentul lor. Să mergem mai departe. Pentru că dvs. mi-aţi amintit că unul dintre „virgilii" care v-au dus prin „infernul" literaturii era Camil Petrescu, care a fost patronul publicisticii dvs. ? Tot Camil Petrescu ?

— Aici am avut mai mulţi patroni. A fost Camil Petrescu, mai ales prin nervozitatea lui, prin dorinţa, setea de împotrivire la fals, la ne-autenticitate.

A mai fost (şi este) Bogza. Astăzi, admir echipa de gazetari de la „L'Express" pentru inteligenţă, răceală şi lipsă de adjective. În această ordine de idei, trebuie să-ţi mărturisesc că : tendinţa mea de căpetenie este (încă) de a face gazetărie. De aceea, pendularea despre care vorbiţi, între teatru şi publicistică, reprezintă — cred — o încercare de a racorda cele două moduri de expresie.

— Lăsăm istoricilor literari să se ocupe de catalogări. Întotdeauna cînd stăm de vorbă cu un scriitor important ni se pare că întrebarea importantă trebuia aminată. Sigur că ar fi interesant pentru cititori să mai afle despre proiectele sau despre pasiunile dvs., să ne spuneţi că sînteţi colecţionar de timbre sau de gîndaci roşii, de pildă, cred că această întrebare capitală trebuie aminată întotdeauna, pentru că ea nu poate fi formulată decît faţă de întreaga operă a scriitorului. Ar mai fi deci, acum, o singură întrebare : citindu-vă textele, văzînd spectacolele, mi-am dat seama că dvs. sînteţi un pasionat cititor de eseu sau chiar de filozofie. Aş vrea să-mi confirmaţi sau să infirmaţi această ipoteză şi să-mi aduceţi nişte argumente apte să încheie discuţia noastră.

— Citesc puţin ; recitesc mult. Cred că sînt un bun recititor ; chiar acum reciteam după multă vreme un eseu capital din anii '30, La trahison des clercs de Julien Benda. E o carte, în care, neliniştit, cu luciditate extraordinară, de aderenţa unor categorii de intelectuali europeni la stările pasionale, şi mai ales la fascismul pe-atunci ispititor pentru viscerele creierului, filozoful francez cerea o dezangajare a spiritelor. Exemplu fascinant de concluzie cronată dintr-o premisă reală. Pentru că, aşa cum a demonstrat istoria — cu argumentul decisiv al sîngelui — problema nu este a alege între angajare şi nonangajare, ci între două angajări posibile. Pro sau antifascism. Pro sau anti război. Pro sau antiumanism.

www.ziuaconstanta.ro

PAUL-CORNEL CHITIC

CELE TREI SPAŢII ALE SCENEI
(II)

Decorul lui Paul Bortnovschi la *Regele moare* credem că are o însemnătate considerabilă nu numai în palmaresul personal al artistului. Puţine sînt decorurile care sînt în acelaşi timp şi excelente realizări artistice şi fericite — pentru cercetător — exemple de rodnică reflexie asupra spaţiului de joc şi de profundă intuiţie a mutaţiilor survenite în viziunea teatrală.

Decorul era aidoma unei uriaşe caverne tapetate cu un colaj de clişee fotografice : opulenţă exaltantă, festivă grandilocvenţă de imagini ale superbiilor arhitectonice, luxurianţă convingătoare ca de ilustrată poştală, amalgam zdrenţuit de fast şi inocentă lăcomie a ochiului ; şi toată această vegetaţie tropicală de imagini căţărate pe trei pereţi ameţitori de înalţi — într-un contrast stînjenitor cu sărăcia de mobilier, deci cu sărăcia de bunuri aflate în *posesia practică* a regelui Béranger. Personajul nu este şi nici nu poate fi — ne convinge abundenţa şi diversitatea obiectivelor „turistice" fotografiate — decît posesorul imaginilor şi nu al „bogăţiilor" prezente în imagine.

Scena era un imperiu al vizibilului, un imperiu fascinant şi totodată sufocant, un imperiu în care Béranger intrase şi se pierduse, un imperiu dominator asupra personajului şi mistificator ; Béranger devenise astfel posesorul unei uriaşe averi de vizibilităţi care îl manipulau 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 relaţiei capitaliste dintre marfă şi producător în perimetrul sociologiei percepţiei. Această remarcă nu este un mecanic transfer în problemele esteticii a schemei sociale de producţie capitalistă descoperită de Marx. Caracterul burghez al percepţiei obiectului de artă se vădeşte în reculul psihologic produs *în acelaşi timp cu sau după* stocarea imaginii artistice. Ochiul burghez concepe întregul ca o sumă de detalii ierarhizate după gradul posibilităţii lor de utilizare, descompune durabilul în situaţii, momente particulare, în posibiluri individuale. Acest procedeu mintal este determinat de însăşi raportarea burghezului la societatea sa ; societate care, ca întreg, fiind mai durabilă decît individul, se descrie în ochii săi drept un ghem de posibilităţi individuale de inserţie ierarhic socială. „Percepţia a fost recunoscută de către psihologie ca un loc de concentrarea raţionalităţii interne, impersonale şi neobservate..." Astfel că tentaţia discursului, comentariile despre o imagine artistică — lucru firesc la orice privitor, spectator — se transformă în nevoia de fabulaţie în jurul particularului, a posibilităţii individuale. (Extremele consecinţe ale acestui fapt sînt moda şi posesia de „bunuri" artistice).

Decorul este deci mai mult decît un colaj de clişee fotografice, este un colaj de clişee ale percepţiei şi înţelegerii. Béranger devine astfel suveranul imperiului care l-a modelat şi deci el însuşi un obiect al acestui imperiu. Aşadar, sceneograful atribuie una din ideile textului — iminenta moarte a întregului univers odată cu şi pentru fiecare om care moare — nu universului ca atare ci viziunii despre univers, acest fenomen petrecîndu-se nu odată cu dispariţia fiecărui om ci numai prin expierea unei ideologii. Spre finalul spectacolului agonia şi moartea lui Béranger duc la fărămiţarea şi prăbuşirea colajului.

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

Triumful necesităţii unei noi convenţii teatrale.

★

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

www.ziuaconstanta.ro

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 investitură, 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 coșcovelii 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.

Spuneam că prăbușirea colajului face să triumfe la vedere zidăria și instalațiile scenei. Tocmai acest extrem de simplu procedeu (despuierea 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 ambîteiajul savant, alcătuit și saturat de imagini, nu se vădește a fi decît un rizibil, derizoriu tapet de abțibilduri 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

Psihologic 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 cotidiene decît l-au țintuit 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 mintal 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. Sîntem îndreptățiți atunci să ne întrebăm care sînt gradul și sensul de aplicație mintală 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. Aceeași 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

www.ziuaconstanta.ro