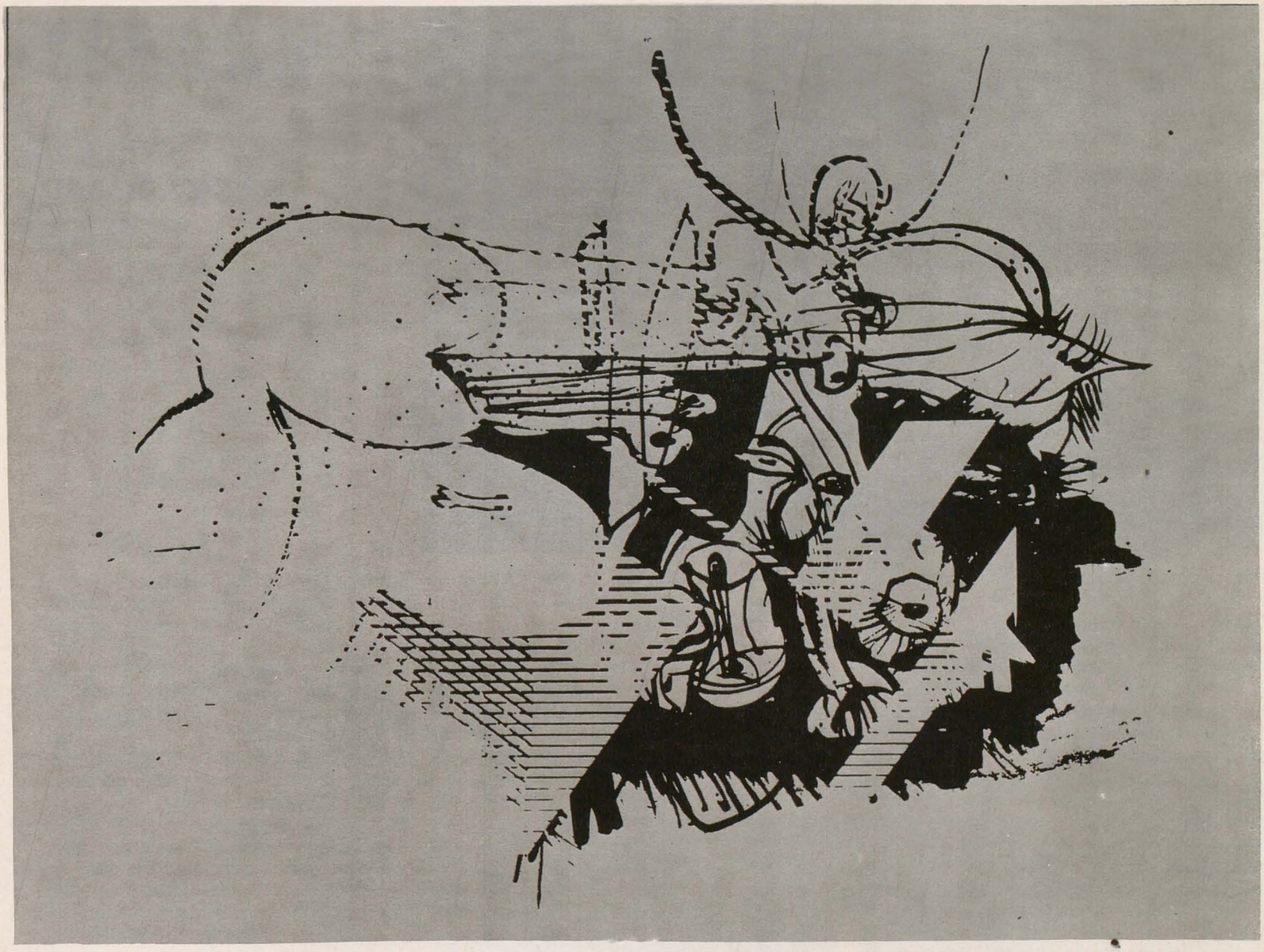
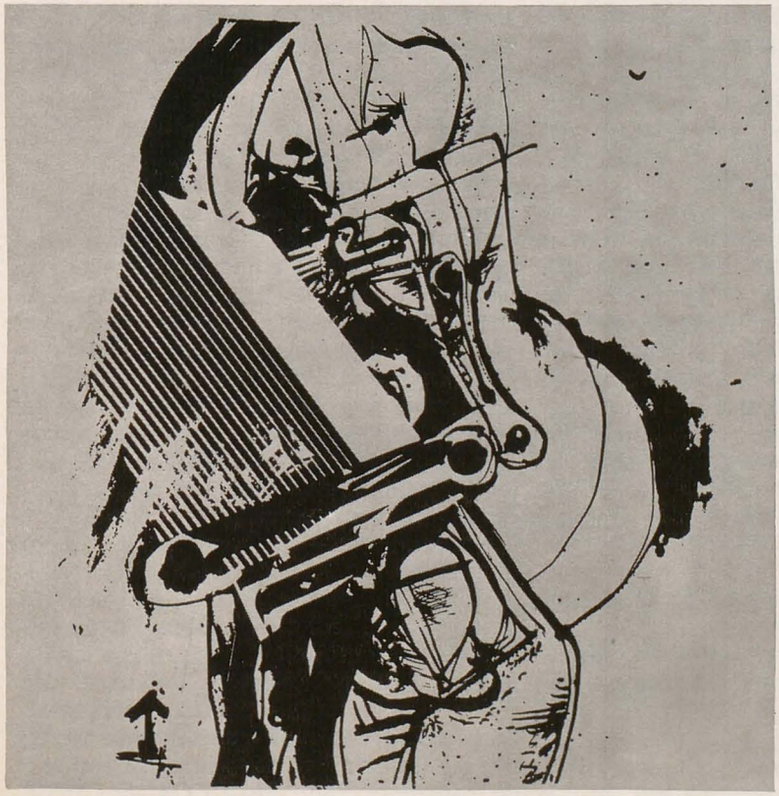
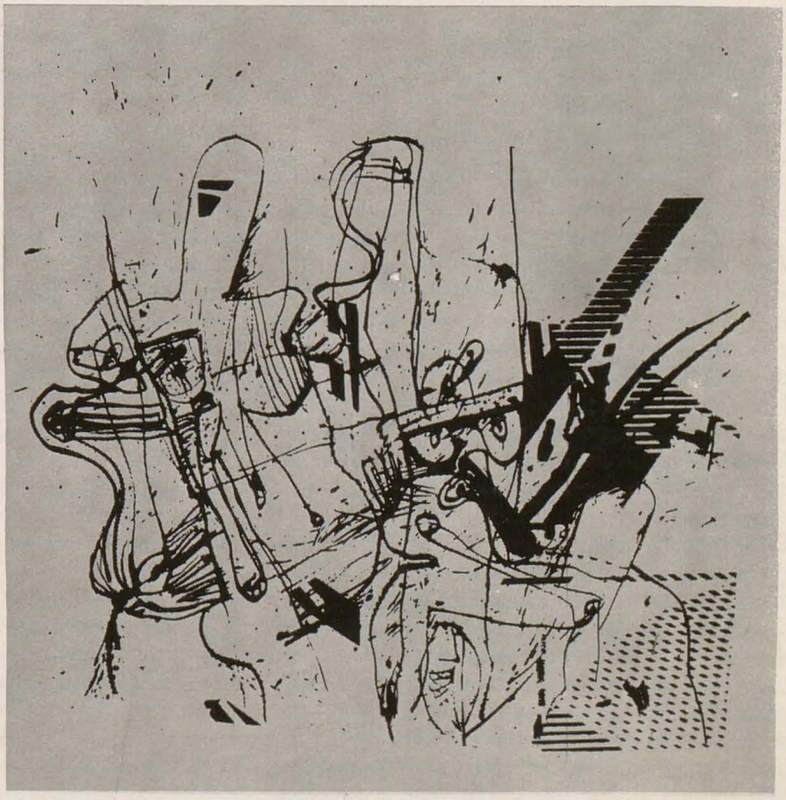
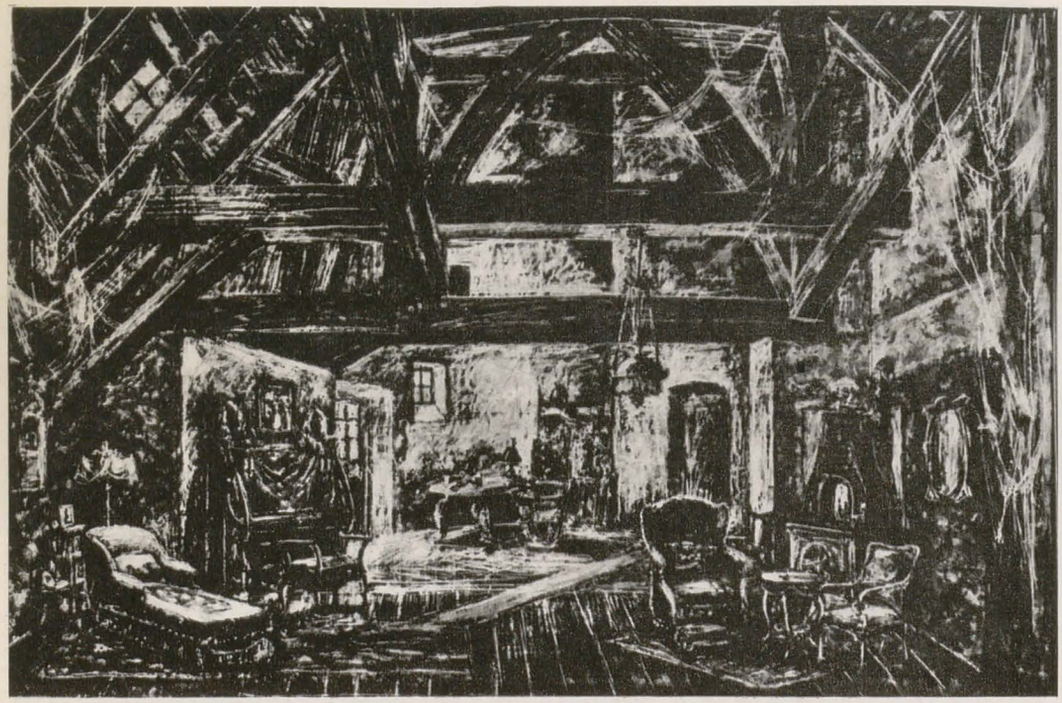








OPERA SCENOGRAFICĂ A ELENEI PĂTRĂȘCANU-VEAKIS

Ne oprim de astă dată asupra cîtorva din decorurile semnate de Elena Pătrășcanu-Veakis — peste o sută la număr, fără a mai adăuga și costumele pe care scenografa le consideră altceva decît auxiliare scenografice, și anume — decor mobil. Optica aceasta fragmentată complică întrucîtva analiza scenografiilor sale, comentatorul putînd fi suspectat de lipsa imaginii globale.

. . . . . .

Există, de cîțiva zeci de ani încoace, practica asamblării, construirii decorului pe cîteva axe, pe cîțiva piloni, pe o schelă fixă, la care sînt atașate, adecvate celelalte elemente ale « peisajului » scenografic. Fiecare scenograf se adaptează în mod particular la aceste privațiuni tehnice. Capacitatea de convertire a acestor stingheritoare îngrădiri în expresia scenografică oferă, în bună parte, măsura reală a « stilului » scenografic.

Observațiile acestea se referă la scena de tip italian, toate scenografiile Elenei Pătrășcanu-Veakis fiind ale acestui tip de scenă.

Scena italiană ambiționează să *înglobeze* să poată *reprezenta* oricare alt spațiu: istoric, social, politic; starea civilă sau aluzivă a textului, climatul geografic sau psihologic etc. etc. Față de această condiție funciară a scenografiei « italiene » rămîne de observat, în decorurile de care ne ocupăm, ce anume *reprezintă* și cum pune în semn, *însemnează*, unul sau altul din spațiile amintite.

Ne facem datoria și amintim că premiza inițială a oricărei scenografii este conversiunea, conformarea tuturor datelor de pe scenă, la statutul arhaic și perpetuu al spectacolului — *reprezentația*.

Este decorul la « Avarul » lui Molière ciobul de urbe în care putea fi întîlnit aevea burghezul Harpagon? Ar fi absurd să credem. Dar și pentru cel mai pedant și prețios spectator decorul acesta funcționează drept lăcaș al vestitului personaj: pentru ochi totul a fost redus la ceea ce se poate vedea simplificat și ordonat în jurul chipului lui Harpagon. Un oraș întreg, o lume pe care n-o mai putem percepe nemijlocit s-a subțiat pînă la ceea ce poate fi imaginat; o lume, un oraș, au devenit mască; așa cum însuși personajul s-a uscat pînă la crusta simbolului.

Nimic inventat, totul convertit. Sînt obiecte universale: pereții unor clădiri, mobilier sumar — doar el face o vagă precizie « de epocă »: toate aceste semne sînt ordonate într-o unitate a vizualului care suprimă obligația imaginării unei alte lumi, unui alt nivel de civilizație decît cel al spectatorului. Nesolicitîndu-i-se imaginația, spectatorul admite mental existența în decor a lumii lui Harpagon, întrucît i se oferă ochiului ceea ce e comun între lumea textului și lumea sa și nu ceea ce deosebește cele două lumi. Avem de a face cu un oraș, acțiunea se rupe și se împrăștie în exterioare, străzi, grădini și interioare. Personajele au biografii, genealogii, ranguri. Franța lui Harpagon înseamnă ritual, regalitate, strălucire, brutal spus — pitoresc. O arheologie competentă abia va da de capăt problemei de reconstituire. Decorul elimină inutilul. Obiectul central este o clădire cu porțile închise. Să reținem: un « exterior » de interior. Interioarele caselor se obțin prin deschiderea celor două canaturi de poartă: iată o masă, un scaun și personajele: acesta este interiorul. Scena turnantă poate oferi cîte un alt exterior și interior similar primelor. Dacă « exteriorul » — natura, orașul, satul, a fost acceptat drept exterior în interiorul cutiei scenice, printr-o convenție, de data aceasta avînd de a face cu un interior de casă convențional stabilită a fi în natură (în « exterior »), ne aflăm în fața unei alte funcții scenografice: convenția în convenție. De fapt interiorul este un exterior travestit, un exterior căruia i se admite duplicitatea.

Abia această a doua convenție dă obiectelor din scenă statutul de decor.

Ceea ce oferă nemijlocit această tehnică scenografică este convenție și consens și nu denumirea unui spațiu.

★

Nu e prea simplist, acest tip de decor față de complicata explicație la care a fost supus? Posibil. Dar în comparație cu măștile — obiecte de decor mult mai mici ca dimensiuni față de bucata de univers care îl interesează pe spectator, acest tip de decor — din care fac parte și scenografiile Elenei Pătrășcanu-Veakis — conține posibilitatea de simplificare maximă a perceperii — simplificarea prin succesiune temporală.

Cele cîteva considerente teoretice le-am crezut necesare în analiza evoluției decorului ca obiect autonom de artă.

Să privim acum decorurile « Hedda Gabler » și « Dulcea pasăre a tinereții ». Dacă în celelalte imagini comentate ne aflam în fața unor obiecte, de data aceasta ne aflăm în fața unui spațiu cu statut social. Reprezentînd în exclusivitate interioare, scenografiile sînt de data aceasta descrieri minuțioase a unor mentalități. (Acest tip de decor funcționează tocmai prin impactul dintre mentalitatea descrisă, vizualizată și mentalitatea privitorului.) Interioarele sînt « adevărate » nu pentru că le-am putea identifica undeva, ci pentru că sînt o prelungire a experienței reale sau imaginare a fiecărui spectator. Fiecare obiect a intrat cel puțin o dată în raza de « consum » a fiecăruia, chiar dacă acest « consum » nu a fost decît temeiul unui calificativ (consum cultural). În cadrul acestei tehnici scenografice se înscriu toate decorurile care narează interioare, habitacluri — căci în ordinea civilizației căreia încă îi aparținem, interiorul este obiectul numărul unu al civilizației. Într-un cuvînt, acestea sînt scenografii ale mentalității comune unui număr mare de spectatori. Iluzoria identificare dintre universul insului social și excepția acestui univers — conflictul de pe scenă, permite privitorului intimități între el și spațiul scenografic, născute din analogie. Scenografia de acest fel a Elenei Pătrășcanu-Veakis este cu atît mai mult spațiu « ideologic ». Tiparul înțelegerii noastre își află reflectarea în această tehnică scenografică; decorurile sînt înscenări. Scenografiile acestea sînt astfel făcute încît să se adreseze mai întîi de toate sensibilității. PAUL CORNEL CHITIC