

un răspuns posibil

Program care, asemenea tuturor celor desfășurate la UNITER, își creează un sistem propriu de finanțare, UNIPROF a fost susținut în anul experimental 1993-1994 doar de doi sponsori, EUROMEDIA și Blocul Național Sindical, bucurându-se și de generoasa încurajare a BTT (în chestiuni de transport). Din această pricină – egală cu diletantismul managerial al celor care s-au înhămat la o asemenea întreprindere –, nu ușoare au fost problemele noastre de supraviețuire, ultimele două luni ale anului de învățământ desfășurându-se pur și simplu ca voluntariat; nu-i vorbă, entuziast. Cu toate acestea, am găsit deplină înțelegere la coproducătorii programului, care ne-au ajutat enorm: *Centrul Internațional de Arte George Apostu* din Bacău, care a găzduit o deplasare de cursuri intensive dedicate scenografiei, ca și o expoziție a studenților scenografi, *Teatrul Național* din Târgu-Mureș, care a avut uimitoarea idee de a invita UNIPROF să țină o lecție deschisă și un colocviu tematic în cadrul celei de-a doua *Întâlniri a școlilor și academiilor europene de teatru*, și *Teatrul Odeon*, care a găzduit câteva întâlniri ale programului.

Experiența anului care a trecut cred că a fost, în cele din urmă, egal de folositoare ambelor părți, atât participanților, cât și coordonatorilor programului. Cei dintâi, în numele cărora nu îmi pot permite să vorbesc, par mulțumiți de felul în care și-au întrebuințat timpul, unii dintre ei fiind chiar dornici să continue o activitate de auto-îmbunătățire pe care o simt necesară. Dinspre partea noastră, anul experimental ne-a limpezit ideile cel puțin în câteva direcții esențiale: mai întâi, în privința faptului că o asemenea pregătire intensivă trebuie diferențiată, pe cât se poate, în funcție de gradul de pregătire și de interesul personal al participanților. Mai apoi a devenit evident, pe parcursul desfășurării programului – atât din discuțiile cu tinerii cât și din lucidele noastre critici și autocritici –, că modulele ar trebui să-și precizeze cu mult mai multă claritate profilul, reducând oarecum numărul întâlnirilor-atelier cu oameni de cultură și de teatru, în favoarea cursurilor propriu-zise, structurate pe baza unui proiect în care coordonatorul să fie nu numai mediator, ci conferențiar și mediator. În al treilea rând, a devenit limpede că programul UNIPROF ar trebui să răspundă nu numai nevoii de schimbare de mentalitate în ce privește profesionalizarea omului de presă care se ocupă de teatru, ci și unei alte nevoi de schimbare, la fel de acută și foarte profund legată de cea dintâi: crearea unui nou tip de „secretar literar“, dramaturgul (în sensul german al noțiunii) și responsabilul de presă al instituției teatrale.

Sunt, acestea, tot atâtea rațiuni pentru care al doilea an de desfășurare a programului UNIPROF, pe lângă alte câteva schimbări ce nu afectează structura, se va dezvolta nu pe trei, ci pe patru module, două teoretice (*Teatru și mentalitate*, coordonator Victor Scoradeț, și *Structura spectacolului teatral*, coordonator Miruna Runcan) și două practice (*De la secretar literar la dramaturg*, coordonator C. C. Buricea-Mlinarcic, și *Ateliere de jurnalistică teatrală*, coordonat de catedra de Tehnica presei a Facultății de jurnalism).

În fine, pentru a scutura, cât de cât credibil, suspiciunile posibile, o mărturisire de credință: într-un spațiu ca al nostru, în care atât teoria teatrală cât și istoria sau critica propriu-zisă sunt atât de palid reprezentate (comparați, de exemplu, fișele dintr-o casetă de mare bibliotecă sub tematica *Teatru cu cele sub tematica Muzică*), orice pas întru solicitarea și fructificarea entuziasmului celor tineri nu poate fi decât adevărat. Chiar dacă UNIPROF nu-și poate permite să creadă că va acoperi cu adevărat aceste pete albe, el poate măcar contribui la reducerea dezordinii ce pare a ne copleși și la asumarea unei seriozități la care merită să visăm activ.

MIRUNA RUNCAN

Ochelarii de critic

1993 a fost anul unei coincidențe restauratoare. Simultan, apăreau două volume de eseuri scrise de Georges Banu: unul, în traducere, la Editura Fundației Culturale Române – *Roșu și aur*, într-o foarte elegantă ediție – și celălalt, de care ne ocupăm*, la Editions de l'Herne, la Paris.

Cred că spectatorul român, cel care dorește să se profesionalizeze, trebuie să citească neapărat cartea franceză din cel puțin două motive: întâi, ea suplinește absența unor informații, absență cauzată în primul rând de izolarea ideologică din anii '80. Apoi, ea oferă un foarte interesant model de discurs critic. Lectorul domnului Banu trebuie să guste intertextualitatea prin care criticul încearcă să redea unitatea acestei lumi de corespondențe numită teatru. Georges Banu e criticul total și totalizant, amestecând în fluidul stilului său frânturi din alte cărți, texte programatice, descrieri de tablouri, pasaje din filosofie, judecăți de valoare personale, amintiri ale unor spectacole mari. Domnia-sa le fixează în canavaua textuală cu bolduri de argint, asemenea insectelor exotice. Dar cartea domnului Banu mai conține și un al doilea palier, nu chiar atât de ușor de atins. Cititorii trebuie să-și pună atunci același pince-nez pe care și l-a pus în prealabil criticul și, cu ajutorul acestui dispozitiv, să scaneze profunzimile operei.

Ca să folosesc o a doua metaforă naivă, voi spune că în copilărie cu toții ne-am jucat cu ocheanele fermecate, în care pietricele colorate, reflectate într-un sistem special de oglinzi, luau un număr oarecare de forme când răsuceai ocheanul. Criticul e obligat să privească fiecare formă în parte, chiar și pe cele pe care gustul public le consideră nesemnificative, și aceasta doar din dragoste pentru forma pură.

Voi exemplifica printr-un eseu, intitulat „Gordon Craig – ura față de teatru”. Textul programatic al lui Craig statua utopia regizorului cu puteri discreționare.

* Georges Banu, *Le théâtre ou l'instant habité*, Editions de l'Herne, Paris, 1993.





Banu îi descoperă două rădăcini: una ține de secolul 19 („scenariul biblic“), alta aparține acestui secol („scenariul politic“). Craig ar fi influențat, pe de o parte, de vizionarismul Milton-Blake, atunci când anunță damnarea teatrului, noul înger căzut. Cea de-a doua rădăcină e nietzscheană, Regizorul fiind un amestec de Supraom și Dictator.

Miza acestei istorii a ideilor lui Craig contează cel mai mult. Textul respectiv se clasicizase, intrase în sisteme de valori fixe, într-un anumit canon pe care Georges Banu are intenția să-l regândească.

Pietricelele colorate pot fi așezate altfel decât se așteptau cu toții. „Victimele“ d-lui Banu sunt ilustrissime: Kantor, „le waki du nô“, Vitez, cu obsedantele sale marionete, Kokkos, Chéreau, Ronconi și mașinăriile sale de călătorit prin timp până în vremea unui Baroc italian.

Fascinant, pentru mine, în aceste eseuri a fost faptul că am putut descoperi dincolo de ele o idee: capodopera se naște dintr-un subtil amestec al culturilor. În cazul Kokkos, din întâlnirea între Macbeth și un decor-citat al unui tablou celebru de Rembrandt: „Transportarea corpului sfântului Marcu“. În cazul Peter

Stein, dintr-o greccitate clasică filtrată printr-o grilă ce conținea amestecul dintre „Sturm und Drang“ și neoclasicismul goethean.

Ca orice critic care se respectă, Georges Banu își vinde autorii preferați, fie că este vorba despre o nuvelă de Brecht – care dă substanță celui mai frumos eseu, cel despre Grotowski – ori despre o simplă anecdotă pe care o voi cita și eu. Artaud vede într-un campus american, unde ținea un atelier, un foarte frumos cal alb ce hoinărea liber și-i spune lui Jan Kott, contemporanul lui Shakespeare: „Totuși, Dumnezeu e cel mai mare regizor!“. Remarcabil, nu?

Cel de-al doilea set de eseuri poartă în titlu intenția autorului. E un zbor de recunoaștere, un „reperaj“ al unei concepții pe cale de a se cristaliza. E un studiu al teatrului din ultimii douăzeci de ani și o încercare (reușită) de a justifica existența unui post-modernității teatrale.

Criticul constată în „Teatrul, minoritate diseminată“ că, în vreme ce dorința oamenilor de a merge la teatre scade, patima oamenilor de teatru rămâne constantă.

Domnia-sa clasifică artele în: a) arte ale *prezenței* – teatru, dans, arte în care e posibil ca un corp să moară pe scenă, și

b) arte ale *absenței* & *repetabilității*. Acestea din urmă depind de rețelele de distribuție și au tendința să formeze geamanduri culturale, „oamenii-masă“ ai lui Ortega y Gasset. Trebuie să observăm de la început că Georges Banu se situează pe o poziție elitistă.

Actele prezenței au valoare cultică. Ele sunt ultima modalitate de a transmite valori morale și culturale. Diseminarea teatrului a impurificat celelalte arte: s-a infiltrat în cinema, a sedus pictura, a salvat opera.

Dezvoltând conceptul lui Georges Banu, profesoara Sanda Golopenția (Universitatea Duke – SUA), într-o conferință ținută în fața studenților români, atrăgea atenția asupra ideii că teatrul este o minoritate nomică,

spre deosebire de subculturile de tineret. Mi se pare adevărat.

Epilepsia ce îi cuprinde pe liceeni pe stadioane nu e decât o recuperare tardivă a Woodstock-ului, abandonat de generația pop, care acum poartă costume regulamentare și ascultă... operă (apud G. Banu). Teatrul nu dezintegrează. Teatrul e un spațiu al libertății absolute și un loc al căutării de sine. De asemenea, globalitatea sa nu-l face incompatibil cu „satul electronic“ al lui McLuhan, crede în continuare criticul franco-român. După cât se pare, computerizarea accentuată a lumii va conduce la o formă nouă de umanism. „High tec, high touch!“ („Mega tendințe“).

Pentru cititorii mai comози, voi parafraza câteva idei ale cărții:

1. Modernitatea (avangarda) agresa cuvintele.

Post-modernitatea readuce în atenție povestirea, „fabula“.

2. Modernitatea era internaționalistă și unificatoare.

Post-modernitatea caută specificul, localul, naționalul.

3. „Contra-dicția locului“. Se trece de la scena tradițională la scena italiană – *vedi Roșu și aur*.

4. „Revelația liricului“. Se redescoperă muzica interioară a corpurilor, puterea vocii. Se produce o fonetizare a spectacolului. Teoretizarea corului antic.

5. Marii regizori migrează către operă. Lumea post-modernă se re-wagne-rizează. Neo-neo-romantismul.

6. Alteritatea devine variabilă teatrală. Hamletul negru. „Efectul străinătății“ (Șklovski).

7. Se revine, prin intermediul turneelor, la vagabondajul actorilor ambulănți. Schimburile culturale se globalizează.

8. Teatrul testamentar readuce Regizorul alungat de teoria impersonalității în artă (Eliot, Barthes).

Menționez că, dacă cineva ar putea avea rezerve în ceea ce privește clasificarea pe care domnul Banu o schițează artelor, această listă mi se pare a fi, indiscutabil, un extraordinar diagnostic pus teatrului contemporan. De aceea, recomand cu tărie cartea celor care vor avea puterea să-și pună pe nas ochelarii de critic teatral, să uite câteva zile de presă și parlamentari. Această carte e un ocean fermecat. Care va lua, cu siguranță, premiul criticii de teatru franceze. Dacă nu cumva l-a și luat!

IULIAN BĂICUȘ

