

ACTELE CELUI DE-AL XXI-lea CONGRES

Ludmila Patlanjoglu, ca președinte al secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, a decis să facă din al XXI-lea Congres al AICT o „sărbătoare a spiritului, îndeosebi a celui critic”, în care „profioniștii reflecției despre scenă” din România să nu se prezinte mai prejos decât comentatorii din străinătate. Pentru aceasta, a constituit un comitet de selecție, a solicitat din timp rezumatele și chiar lucrările *in extenso*, sugerând unele îmbunătățiri. Tema congresului, stabilită de conducerea superioară a AICT, a fost *Teatrul ca forță a schimbării*, analizată sistematic în domeniile social, politic, individual și estetic.

Organizarea Congresului în cadrul Festivalului Național de Teatru a fost privită, de unii, cu suspiciune. Iulia Popovici (*Observator cultural* nr. 194, pag. 6) deplânge „identificarea criticii autohtone cu singura ei organizație de reprezentare, AICT”, lipsa alternativelor de „sindicalizare” amenințând să transforme această asociație „într-o voce de egală forță cu a UNITER-ului”. Mai mult, AICT ar fi căpătat o necuvenită „preeminență organizatorică” în cadrul Festivalului Național de Teatru, desfășurându-și congresul în același timp. Nu spiritul critic alimentează asemenea cărți, ci orgoliile mărunte. Secția română a AICT s-a impus, spre regretul unora, nu numai prin autoritate, ci și prin calitate.

În afara cuvântărilor circumstanțiale, Congresul a inclus contribuții relevante, bine ancorate în tematica propusă. Claudia Harris a întreprins o analiză bine articulată privind politizarea teatrului și teatralizarea politicii. Întemeiată pe lucrarea fundamentală a lui Erving Goffman, autoarea a vorbit despre asumarea de roluri în viața socială și despre ritualul politic ca reprezentație, în care predomină carnavalescul. Dramaturgia actuală se constituie în comentariu critic al vieții politice. Drama apare, susține Claudia Harris, când se simte nevoia de clarificare, pentru a împiedică neînțelegerea să basculeze în violență.

Considerațiile ironice despre politica teatrală britanică ale lui John Elsom au fost pigmentate din plin cu umor englezesc de calitate. După părerea sa, diversitatea culturală și libera exprimare artistică sunt supuse restricțiilor de către puterea politică și sunt gestionate diferit de conservatori și de laburiști. Primii fac caz de „protecția consumatorului”, deoarece ei reduc relația artist-public la una comercială dintre fumizor și client. Ceilalți uzează de „o retorică a persuasiunii” pentru a impune corectitudinea politică. John Elsom denunță „controlul” ca dogmă a modernității și arată ușurința cu care se poate glisa de la sprijinirea artei la instrumentalizarea ei ca propagandă.

Discursul Kalinei Stefanova a stârnit reacții aprobative, datorită faptului că publicul românesc împărtășea cu ușurință punctul său de vedere critic privind teatralizarea vieții cotidiene într-o țară fost-comunistă, cu mentalități și moravuri rapid schimbătoare. Proaspăt-îmbogățiții și politicienii de succes se comportă ca *star-uri*, readucând pe scena socială *glamour-ul* dispărut din cea teatrală. Publicul reacționează, disprețuind politicul, care este exclus, astfel, din ritualul reprezentării.

În aceeași categorie se plasează demersul Zuzanei Ulicianska, din Slovacia, care analizează importanța simbolică a arhitecturii unui „teatru național” pentru o țară a cărei identitate statală este proaspătă și fragilă. Monumentalitatea, fastul arhitectonic, impuse de dorința de autoafirmare, creează dificultăți în ceea ce privește asigurarea funcțiunii artistice esențiale: realizarea de spectacole care să atragă un public semnificativ ca număr și ca orizont cultural.

Foto: Florin Biolan



George Banu, Ludmila Patlanjoglu și Alice Georgescu.

Michel Vaïs a subliniat misiunea delicată a criticului de a „conserva fragilitatea” și a luat în derâdere tendințele de *marketing*, prin care unii încearcă să adapteze demersul teatral la cererea pieții. A face teatru la cerere, pe baza studiului statistic al gustului public, i se pare, pe bună dreptate, derizoriu, ridicol, dar și primejdios. Cristina Modreanu a vorbit în același sens, arătând că, la noi, ingerințelor ideologice din perioada totalitară le-au succedat, astăzi, constrângerile economice.

Comunicări deosebit de interesante, mai ales din punct de vedere documentar, au prezentat studii de caz privind acțiunea teatrului ca forță a schimbării. Said En Nadj, din Maroc, a prezentat rolul teatrului occidental în modernizarea societății din statele arabe. Seon Ok Lim, din Coreea de Sud a descris fenomenul extrem de interesant al teatrului Madangguk, catalizator de energie pentru mișcările contestatatoare ale tineretului. Michael Ingham a arătat cum metisajul cultural prezent în teatrul din Hong Kong contribuie la redefinirea identității provinciei în noul context politic, prilejuit de integrarea în China. Matti Linnavuori a subliniat rolul teatrului finlandez în rezistența față de presiunea politică din partea Rusiei. Lapidar și expresiv, el a afirmat că „actorii au avut forța și îndrăzneala care lipseau soldaților”.

Tish Dace a întreprins o analiză aprofundată a dramaturgiei lui Martin Sherman, îndeosebi din unghiul implicării ei politice. George Schlocker a avut o intervenție scilicetă privind „teatrul premonitor”. El a analizat trei momente ale dramaturgiei care au premers convulsiilor istoriei: *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Ubu-Rege* de Alfred Jarry și *Povestiri din Pădurea Vineză* de Ödön von Horváth. El detectează, în fiecare dintre acestea, semne premonitorii pentru schimbările istorice. În primul caz, precipitarea acțiunii bulversează



Foto: Florin Biolan

ritmul „normal”, felul de a umbla pe scenă, anunțând limbajul revoluționar. În al doilea caz, satirizarea figurii „profesore” indică răsturnarea valorilor. În al treilea, punerea în scenă a cruzimii și a răcelii nesentimentale anunță o epocă de răsturnări, guvernată de semnul Vărsătorului. Ocuparea Teatrului parizian Odéon, în mai 1968, arată cum politicul tinde să-și aproprie spațiul teatral și să preia formele dramatice, consacrate de Istorie. În același sens s-a înscris comunicarea mea, privind evoluția teatrului politic de la contestarea de fond la revoluționarea formei.

Mi s-au părut mai slabe, poate și din cauză că autorii aveau dificultăți cu limbile internaționale, prezentările despre: feminismul din teatrul portughez (Maria Helena Serôdio); rolul teatrului de a contribui la „evitarea răzbnării”, după războiul din Irak (Tadashi Uchino, din Japonia); funcția criticului ca agent publicitar al unui „articol de lux” (Lorena Messer din Mexic).

Contribuțiile românești au fost caracterizate, în general, de altitudine teoretică și subtilități de limbaj. Natalia Stancu a glosat pe tema identității, care se definește prin alteritate. Mircea Ghițulescu a propus o dialectică fină a raportului dintre inutilitate și imperfecțiune: inutilitatea adumbrește satisfacția de a fi confirmat, adică de a vedea ceea ce deja știi, imperfecțiunea subminează impactul mesajului inovator, respins de spiritul critic al „gustului ales”. Sebastian Vlad Popa a ținut un discurs poetic cam abscons, inspirat din demersurile regizorale ale lui Zholdak și Purcărete. Octavian Saiu a insistat pe necesitatea recuperării sacralității actului teatral, act capabil să producă o revelație înrudită cu cea avută de Saul pe drumul spre Damasc. Ioana Prodan a emoționat asistența vorbind despre misiunea teatrului TV.

C. C. Buricea-Mlinarcic și Miruna Runcan au avut contribuții aprofundate, vizibil extrase din studii mai ample. Primul s-a referit la statutul capodoperei



în epoca post-regizorală și la modul în care acest statut este modificat sub impactul noilor medii de comunicare. Miruna Runcan pornește de la concepția lui Jean-François Lyotard asupra comunicării artistice, care presupune un acord prealabil și un echilibru între donarea setului de semnificații și disponibilitatea perceptivă, afectivă și semnificatoare. În jocul utilitarist al schimbului, care are drept scop satisfacerea, „valoarea experiențială ocupă locul lăsat liber de snobism”. Spectatorul este somat să devină coautor, ceea ce-l pune într-o condiție dilematică. Obsesia interactivității nu face însă decât să mascheze absența comuniunii de paradigmă. Seturile de proceduri prin care se oferă spectatorului iluzia reacției, a „răspunsului” nu face decât să reducă „patibilitatea”, adică disponibilitatea de a con-simți la pasivitate, aceasta din urmă doar aparent depășită prin interactivitate. Autoarea ia drept exemplu jocul pe calculator ca obiect estetic, arătând cum acesta, fiind „afazic din ambele părți”, anulează „speranța co-prezenței”, care este esența teatrului.

Atmosfera congresului a fost cam prea rigidă și solemnă. În marea majoritate, comunicările au fost citite conștiincios, puține au fost intervențiile libere, care să declanșeze schimbul de idei. În aceste condiții, mi se pare bizar faptul că unii au deplâns caracterul „eseistic-publicistic” al prezentărilor (Miruna Runcan, în *Observator cultural*, nr. 194, pag. 4). Este reflexul probabil al disputei, pe care o considerăm sterilă, între partizanii eseului „neserios” și cei ai cercetării științifice „onorabile”.



Foto: Florin Biolan

Criticul de teatru Marina CONSTANTINESCU lansând volumul
Dan Micu – un destin spulberat de Doina PAPP.

Un colț din expoziția artistului fotograf Florin BIOLAN.

