

CARTEA DE TEATRU

Adrian MIHALACHE

Acompaniatorul

Cartea *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă* (Editura Paralela 45, 2003) îl arată pe George Banu mai puțin ca teoretician autoritar, cât ca acompaniator fidel. Ea stă mai aproape de *Teatrul memoriei*, cu consemnările sale conștiințioase, decât de îndrăzneala conceptuală din *Roșu și aur* sau din *Cortina ca fisură a lumii*.

În ultimul capitol, intitulat *O critică de acompaniament*, George Banu își explică demersul, având grijă să-l diferențieze de practica, ajunsă curentă, a „exercițiilor de admirație”. „Să acompaniezi nu înseamnă nici să venerezi, nici să demitizezi; scopul principal e să faci să iasă în evidență, grație legăturii privilegiate cu protagonistul, «armonicele» vocii lui” (pag. 177). Textele sale, crede George Banu, departe de a fi „doar” critice, intră într-o relație de interacțiune cu spectacolele comentate, sporindu-le acestora impactul. Nu-l interesează să dea note, să spună ce e rău și ce e bine în ceea ce fac creatorii spectacolelor, ci să le îmbogățească acestora demersul printr-un discurs acompaniator, „o scriitură afirmativă, care caută să preia, să prelungească, să reliefeze ecoul celuilalt în sine însuși” (pag. 177). Nu-i de mirare că regizorii nu pot fi decât încantați de o asemenea atitudine și-l tratează, la rândul lor, cu simpatie, pe devotatul lor „tovarăș de drum”. Aproape toate eseurile din carte sunt însoțite (acompaniate) de câte o fotografie, în care regizorul „protagonist” se înfățișează împreună cu scriitorul într-o postură care sugerează concordia, dacă nu chiar convența.

Nimic important din ce s-a întâmplat în ultimul sfert de veac teatral nu pare a-l fi contrariat pe criticul român. De la Peter Brook la Peter Stein, de la Luca Ronconi la Silviu Purcărete, toți regizorii par a fi venit să împlinească așteptările lui George Banu. El nu respinge nimic, se arată empatic și cooperant, atât față de Jerzy Grotowski, cât și față de Aureliu Manea. Deosebiri stilistice, contradicțiile dintre demersurile regizorale nu-l tulbură pe scriitorul care se definește doar prin ce iubește, nu și prin ce respinge. Pe masa lui; „Racine se întâlnește cu Shakespeare”; în inima lui, Stendhal stă alături de Flaubert. Artiștii, aparținând unui *genus irritabile*, nu se agreează între ei. Criticul, imparțial, îi agreează pe toți. Poate de aceea se ferește să-i prezinte în relațiile și opozițiile lor, preferând să consacre fiecăruia câte un portret tușant. Tot astfel, oamenii de lume care frecventează celebriți au grijă să păstreze fiecare relație exclusivă, cunoscând pericolul de a reuni personalități accentuate, care nu suportă pe nimeni alături, deși îi acceptă pe toți dedesubt. Următoarea frază de efect constituie unica excepție de la regulă: „dacă Grotowski repetă neobosit cuvântul «vigilență», Brook cuvântul «just», iar Strehler cuvântul «uman», Chéreau face din cuvântul «viololență» laitmotivul său” (pag. 97).

Nu toate portretele realizate de George Banu sunt la fel de expresive. Se simte când regizorul îl inspiră cu adevărat pe „acompaniator” și când nu. În primul caz, găsește formulări pregnante, care fac personajul mai interesant și mai viu, alteleori se mulțumește să creioneze o imagine anodină. Despre Peter Brook, spune, printre altele, că nu ezită să integreze, pe scenă, așteptările publicului, ca și „accentele distincte ale model” (pag. 28), deoarece teatrul nu trebuie izolat de

„adevărul cotidian care se schimbă”. Același regizor îi prilejuiește o meditație subtilă privind „cercul interpretării”: „Așa cum Freud se hrănește din Oedip, tot astfel opera nu se va mai lăsa citită fără referire la Freud. [...] Shakespeare a alimentat proiectul brookian, iar acesta, la rândul său, a determinat abordarea textelor shakespeareane” (pag. 34). Despre Jerzy Grotowski spune că „e un Cézanne al teatrului, deoarece, asemenea pictorului, el și-a propus, faustian, să obțină *eternitatea clipei*” (pag. 42). Tot creația lui Grotowski îi dă ideea situării teatrului între arta elitară și cea comunitară, ca artă *minoritară* (pag. 41). Giorgio Strehler îl inspiră, ca unul pentru care „trecutul persistă, fără a deveni nici povară, nici paradis” (pag. 67). Ariane Mnouchkine îl face să se întrebe dacă excesul de teatralitate, care poate însemna abuz de lizibilitate, nu distruge cumva „prelungirile imaginare pe care le suscită toate marile texte” (pag. 87). Subtil este și eseul consacrat lui Antoine Vitez, care spunea că cel mai frumos teatru din lume este școala și îi plăcea să-și uluiască elevii cu extravaganța. George Banu observă că „excentricitatea seduce întotdeauna, mai cu seamă atunci când cel care o cultivă ar trebui să fie un model de înțelepciune și de moderație” (pag. 90). Actul pedagogic poartă amprenta unui proiect teatral și se bazează pe „schimbul reciproc între erudiție și tinerețe” (pag. 93), rezultând că „îi înveți cel mai bine pe alții ceea ce cauți tu însuși să afli” (pag. 90). Autorul știe să fie și ironic, din când în când. Despre Luc Bondy scrie că „Molière îl sufocă, Marivaux îl eliberează, Mozart îl inspiră, Monteverdi îl crispează, iar de Shakespeare se teme” (pag. 122). Prin contrast, alți regizori îi stârnesc mai puțin imaginația. Astfel, despre Robert Wilson nici nu se obosește să scrie, preferând să-l caracterizeze prin citate.

Excepțional este eseul intitulat *Absența prezență* despre maestrul care, ca Gordon Craig sau Grotowski, se retrage din lume, nu din cauza insuccesului sau a dezamăgirilor, ci pentru a produce, în urma lui, un vid. Absența este localizabil, căci „absența este o ieșire din timp și o fixare în spațiu”. El acționează ca o contraputere, tocmai pentru că aceia care nu-l uită știu unde este. „Absența nu are forță decât dacă e însoțită de nemșcare. Discipolul se mișcă, maestrul nu” (pag. 47).

Delia Voicu a tradus cartea cu acribie, căutând să păstreze cât mai mult din strălucirea stilistică a originalului. A adăugat fiecărui capitol câte o prezentare bine informată a regizorului în cauză. A rezultat un volum elegant, consistent, util, care duce mai departe ideea lui Peter Brook că „*orice artă care este o simplă anexă a vieții, separabilă de ea, devine inutilă*”.

Antoaneta IORDACHE

Al Treilea Teatru, între geometrie și metaforă

În 1976, la Belgrad, în cadrul „Atelierului internațional de cercetare teatrală”, Eugenio Barba lansa un „Manifest” esențial, menit să facă sinteza particularei, dar atât de bogatei sale călătorii prin limbajul denominativ al artei teatrale. Conceptul de *Teatrul al Treilea*, ivit atunci, reprezenta o abordare teoretică nouă, sau mai ales un drum inițiativ nou. După doar câțiva ani, în 1979, acel *altfel* de teatru descoperit de Barba își crea instituția pedagogică necesară – ISTA (*Școala Internațională de Antropologie Teatrală*), la Holstebro, în Danemarca. Nu se poate cuantifica influența ideilor lui Barba asupra spectacologiei ultimelor decenii.