

Elemente de natură funcțională în arta spectacolului de teatru²

(Functional Elements in Theatre Performance)

Silvian FLOAREA
Universitatea de Arte, Iași

Abstract:

George Banu has never allowed theoretical research and academic study to quench his emotion. His way of expressing himself was the one of a word and image craftsman. Is George Banu a friend of the theatre directors, from Brook to Zholdak, from Grotowski and Kantor to Warlikowski and Yannis Kokkos or Felix Alexa, from Strehler to Bondy or Castellucci? Is he a teatrologist who avoids the trap of recipes forced upon the art critic? In a subtle and indirect manner, he reminds us that the theatre is not a personal affair but something meant to stir the general interest that creates the bond between the human being and the world and the stars. His critical journeys are a tribute to the universality of the theatre.

Key words: George Banu, theatre aesthetics, directing, improvisation

În teoria teatrală este cunoscută, în primul rând, ideea de teatru ca artă a spectacolului ce cuprinde, pe de o parte, toate formele reprezentăției de teatru cult și popular, de teatru european și teatru extraeuropean, teatru de „bâlci” (mim și pantomimă),

² fragment din teza de doctorat „*George Banu, portretist al marilor creatori de teatru*”.

teatru muzical, iar pe de altă parte aspectele esteticii sau poeticile teatrale.

Abordarea și studiul esteticii teatrale presupune două repere majore: recunoașterea elementelor de natură funcțională în aria spectaculară și fundamentarea teoretică și conceptuală a formelor spectacolului de teatru, prezentate într-o organizare tematică și raportate diacronic la diferite perioade istorice dar și stilistice reprezentative.

Fixarea elementelor de natură funcțională în aria spectaculară și fundamentarea teoretică și conceptuală a formelor spectacolului de teatru a reprezentat conținutul Părții a II-a a volumului *Arta teatrului* (Iordache & Banu 1975:191-334). Cartea este o prezentare a evoluției esteticii teatrale de la începuturi până în prezent și este prima încercare la noi de cuprindere sistematică a evoluției gândirii estetice despre teatru. Ea este însoțită de o antologie de texte teoretice privind arta teatrului, datorate unor actori, regizori, dramaturgi, scenografi, care au marcat etape și transformări în dialectica fenomenului teatral, de la Aristotel, Shakespeare, Cervantes, Racine, Boileau, Diderot și Lessing, până la Kantor, Strehler, Wilson, Șerban sau Penciulescu. Autorii remarcă faptul că, până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, adică până la apariția funcției regizorale, cea mai mare parte a textelor se referă mai mult la literatura dramatică decât la elementele spectacolului - actor, decor, costum, lumină etc. - în vreme ce, de la acel moment, ponderea preocupărilor esteticii

teatrale trece asupra acestora din urmă, la care se va adăuga o estetică a coordonării spectacolului, a regiei³.

Observând dialectica internă a teatrului în funcționalitatea elementelor sale constitutive, George Banu remarcă esența dinamică a spectacolului, neexcluzând existența termenilor referențiali care îi structurează manifestările, în ansamblu. Autorul le numește „modurile de comunicare ce s-au impus în epocă”, moduri care pornesc de la un sens unitar acordat actului teatral. Acest sens, consideră George Banu, este afiliat unei estetici, pentru formularea căreia intervin determinări istorice specific teatrale, ori care provin din particularitatea fiecărei personalități.

Determinările specifice teatrului punctate în acest volum sunt, în opinia criticului, următoarele: autoritatea artelor tradiționale, persistența idealului clasic, vizualitatea, convenționalitatea, senzorialitatea, spontaneitatea, improvizația, politicul, poziția regizorului, democratizarea creației, spectacolul

³ „Această prezentare teoretică a esteticii teatrale de la sfârșitul secolului al XIX-lea și a celei a secolului XX este dedicată exclusiv spectacolului, deoarece analiza, chiar succintă, și a literaturii dramatice pretindea o extindere ce ar fi depășit proporțiile admise de economia volumului. Această opțiune se explică și prin importanța de azi a gândirii teoretice asupra spectacolului, particularitate definită pentru teatrul contemporan. De asemenea, în contextul culturii noastre referințele și comentariile privind dramaturgia secolului depășesc cu mult pe cele ce se ocupă cu itinerariile spectacolului. Iar apariția funcției regizorale și a regiei, la începutul perioadei de care ne ocupăm, include permanent textul dramatic într-un complex artistic unitar care este spectacolul, și-l consideră – uneori ca factor determinant, alteori ca factor subordonat – o componentă a actului teatral”, (Banu, în Iordache și Banu, 1975:191).

ca atitudine demonstrativă, regia și mutațiile actorului, publicul, ca ultimă rațiune a teatrului.

George Banu identifică, pentru sfârșitul secolului al XIX-lea, o *autoritate a artelor tradiționale*, literatura, muzica și pictura și o primă tentativă de recunoaștere a teatrului ca artă specifică, odată cu primele manifestări ale regiei: „Apariția regiei cu conștiință de sine trebuie recunoscută în activitatea de la Meiningen a ducelui Georg al II-lea și a regelui Ludwing König al II-lea al Bavariei, cu proiectele sale artistice și arhitecturale extravagante. Acestei inițiative îi urmează apoi Antoine, simbolistii, Stanislavski, Craig; rapiditatea impunerii acestei noi funcții teatrale demonstrează caracterul său necesar pentru spectacolul de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Nesiguranța începuturilor explică primele încercări de rezolvare a acestui proiect prin subordonarea teatrului unor estetici străine, ținând de alte forme de artă”(idem:193).

Subordonat inițial celorlalte arte, teatrul a început, așadar timid, să își găsească specificitatea, pentru ca mai apoi spectacolului modern și contemporan să i se recunoască o estetică specifică.

În demersul de a găsi propria identitate a spectacolului de teatru, Banu vorbește despre *persistența idealului clasic*, desemnându-i pe Adolphe Appia și pe Edward Gordon Craig drept primii care încearcă să releve specificul spectacolului, deși le recunoaște cantonarea în rigoarea clasică a creatorului unic și a operei încheiate, supunând astfel teatrul unor norme restrictive: „Acesta este momentul în care se infiltrează dominant o estetică generală și nu, ca mai înainte, una particulară, a picturii sau a

literaturii” (Iordache și Banu 1975:195). Appia și Craig conferă autoritate absolută tripletei autor, regizor, actor, elemente din care trebuie eliminate accidentele și surprizele, pentru a nu se ieși din zona artei. Regizorul poate substitui autorul prin viziune, cuvântul nu mai este prioritar, ci imaginea, iar actorul poate fi, în cazul lui Craig, un potențial pericol ce poate compromite teatrul ca artă. De aceea, el recomandă înlocuirea actorilor cu „supramarionete”⁴, acei „idoli sacri în lente rotiri”.

George Banu consideră, pe bună dreptate, odată cu recunoașterea supremației imaginii față de cuvânt, că analizele succesive pe care le vor face teoreticienii și marii regizori vor urmări o estetică a descifrării particularităților spectacolului de teatru, atenția acordată regimului vizual și regizorului fiind primele atribute definitorii ale spectacolului modern.

Un alt „mod de comunicare” estetică este, în opinia lui Banu, *convenționalitatea*, detectabilă încă din perioada

⁴ „Actorul va dispărea, în locul lui vom vedea un personaj neînsuflețit – care va purta, dacă vreți, numele de <supramarionetă> – până când își va fi cucerit un nume mai glorios [...], e descendenta vechilor idoli de piatră ai templelor, e imaginea degenerată a unui zeu. Prietenă a copiilor, știe însă să-și aleagă și să-și atragă discipoli”. (Citat de Gordon Craig, pasaj preluat din Anatole France, *Les Marionnettes de M. Signoret*, articol publicat în „La Vie littéraire” (deuxième série), Paris, Calmann-Lévy, 1918, pg. 148: „Să fii sincer până la capăt, actorii mi se pare că ruinează spectacolul. Mă refer la actorii buni. Pe ceilalți i-aș mai îngădui oarecum. Dar pe actorii excelenți, cum sunt cei de la Comedia Franceză, nu-i pot suporta defel! Talentul lor e prea impunător; copleșește totul! În afara lor nu mai există nimic altceva), Edward Gordon Craig, *Despre Arta Teatrului*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și revista „Teatrul azi”, București, 2012.

naturalismului lui Antoine, care accentuează determinismul mediului asupra personajelor, scena fiind avatarul vieții însăși, imaginea ei în oglindă. Și Stanislavski pretinde actorului, spectacolului, în general, să producă iluzia realității, deoarece actorul își construiește rolul din datele biografiei personajului, tinzând să se confunde cu viața. „Nimic nu trebuie să-l trădeze pe artist, scena fiind doar camera căreia i s-a înlăturat cel de-al patrulea perete, fără știrea actorilor”(idem: 196). Indiscutabil, spectacolul naturalist are și el la bază o convenție, deoarece între *artistic* și *teatral* există un raport de mediere, ele fiind confundabile numai ca aparență, nu însă și esențial. Jocul este o sumă de semne cu caracter arbitrar, observă Banu, cu condiția ca actorul să nu cadă în psihodramă. Aceste semne sunt alegerea creatorilor lor și nu manifestările personajelor. Comunicarea teatrală se realizează numai prin această convenție care, deși disimulată, este co-substanțială spectacolului. Actul teatral nu se confundă cu actul real, deoarece el există numai în cadrul scenei, iar sarcina actorului și a regizorului este aceea de a exprima o nouă formă, convențională și susținută pe activitatea lor comună. Esența teatrului se afirmă prin faptul că actorul devine primul termen de interes. Dar, atent la comportamentul impus de text personajului, actorul naturalist neglijează în mare măsură nuanțarea expresivității corporale pe care el însuși o poate re-crea, sarcinile mimetice ținând locul flexibilității. George Banu remarcă inconvenientul acestui fapt și anume că teatrul naturalist substituie trăirii jocul, dar că acest lucru a reprezentat o formă de manifestare istorică a spectacolului de teatru.

Acestui mod convențional în arta spectacolului, simbolizii de talia lui Meyerhold, Jacques Rouchez, Lugné Pöe, Tairov sau Vahtangov îi opun, printr-o puternică polemică, ideea unei arte ca fenomen diferit de viață, teatrul fiind interpretare, și nu imitare. Ei fac recurs la imagine, înțelegând ca materie teatrală nouă, teatrul eliberându-se astfel de exigențele verosimilului cotidian, de convenționalitatea lui și în locul căruia trebuia să primeze o estetică a sugestiei, a mișcării și a cromaticii. Pentru simbolizii, prin imagine, teatrul devine artă și îi asigură relevarea esenței specifice. Obținerea teatralității imaginii se poate face prin îndepărtarea de textul dramatic care și-a subordonat o lungă vreme spectacolul, denaturalizându-l. „Artiștilor și esteticienilor teatrului, spectacolul popular și cel oriental le apar ca simbol al teatralității, pentru că ele plasează actorul în centrul actului teatral, iar imaginea are ca suport manifestările corpului său în condițiile unei convenționalități specifice. Combinația de tehnici ale teatrului de bălci, ale ciroului, ale teatrului indian sau japonez, înțelese ca formulări ale unui limbaj teatral pur, devine principala soluție adoptată. Acum asistăm la echivalarea esenței spectacolului cu convenționalitatea realizată prin actor. Acest tip de convenționalitate este revendicată inițial ca teritoriu de manifestare a imaginii teatrale, liberă de imperativul imitației, pentru a i se corela apoi, prin cei doi mari teoreticieni – Brecht și Artaud – eficacitate ideologică sau transă metafizică. Ea nu se va mai reduce exclusiv la afirmarea specificului” (Iordache și Banu, 1975:197-198).

Simbolizii nu enunță un mod de comunicare, ci formulează o atitudine polemică justă, căreia nu-i descoperă însă soluția

inspirată din realitatea scenei, transformând astfel, în opinia criticului George Banu, teatrul într-un satelit al esteticilor străine. Simbolismul nu propune un program teatral bazat pe interpretarea actorului - termenul cheie al teatrului -, inovațiile incorporate devenind astfel exterioare. „Nici un mod de comunicare nu epuizează integral realitatea actului teatral, ci el răspunde mai exact exigențelor epocii într-un anumit moment, când celelalte doar pasager trec în penumbră” (Banu 2011:93).

Abundenței naturaliste și vagului simbolist le succede efortul de reconsiderare a formei. George Banu dă în acest sens drept exemple pe Craig, care urmărește „ordinul arhitectural” în text, pe Meyerhold, care acordă o mare importanță principiului de compoziție și pe Tairov, care urmărește ritmul și sonoritatea piesei ca sistem organizat.

De remarcat este, în cartea *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, abilitatea analizei paralele a criticului George Banu, perspectiva istorică a curentelor purtătoare de estetici ale spectacolului de teatru, studiul metodelor și al soluțiilor și concluzia că există o mișcare dialectică perpetuă, cu modificări în expresii particulare. Criticul urmărește succesiunea instabilității diferitelor poetici teatrale, sesizând că orice revenire a lor poate deveni posibilă oricând.

Senzorialitatea și *spontaneitatea* spectacolului teatral sunt conferite, după aprecierea teatrologului George Banu, de prezența actorului, element definitiv al vizualității care activează participarea sălii la un act care se produce în intimitatea ei. Sunt elemente esențiale care separă teatrul de cinematografie și de televiziune. Doar în sală, în timpul spectacolului, publicul se află

în contact cu materia umană, nu cu un hibrid al ei (sau cu o marionetă). Pentru a se identifica mai exact, spectacolul de teatru trebuia să afle ce nu mai este în epoca modernă, pentru a-și continua drumul, iar studiile teoretice au relevat faptul că teatrul nu este o artă în sine, ci una a trăirilor senzoriale: teatrul „se concepe ca posesie autentică a ființei, revelație esențială și autonomă” (Picon 1960:18)⁵.

Cinematografia și televiziunea au impus, în epoca modernă, revizuirea esteticii spectaculare, în care Banu decelează o mai mare libertate de transformare continuă, în opoziție cu înregistrările mecanice unde totul e stabilit cu rigurozitate, unde pot exista reluări, cosmetizări pe mese de montaj și unde, fatalmente, reluarea repetă fără nicio abatere forma inițială. În schimb, noua estetică a teatrului este o reprezentare deschisă, alta de fiecare dată, în sală, la vedere, și luând drept martor spectatorul, în fața căruia actorul se transformă indubitabil ori de câte ori „face” spectacol: „ceea ce era detestabil pentru Craig – constată Banu – adică instabilitatea spectacolului și a interpretării, se recunoaște azi ca definitoria sa particularitate” (Iordache și Banu 1975:199).

Efect al senzorialității și al spontaneității, improvizația devine răspunsul teatrului aflat în căutarea particularității sale spectaculare. George Banu recunoaște actul creației scenice ca pe un produs al grupului, în care îi include și pe spectatori ca participanți. Spectacolul este o formă liberă de artă, nesupusă unei fixări depline. Banu îl citează pe Martin Esslin care vorbește de

⁵ Traducerea noastră.

„teatrul real”, în care „nu doar fiecare spectator trebuie să colaboreze la crearea propriului său spectacol, ci fiecare colectivitate de spectatori, fiecare public colaborează, prin alegerea pe care o face la spectacolul dat de actori; formă deschisă care produce o experiență unică spontan diferențiată de la un spectator la altul, de la o reprezentație la alta; într-o epocă de mass-media mecanizate, aceasta e caracteristica ce distinge într-un mod hotărât adevăratul teatru de formele de spectacol concurente” (Eslin 1970:340)⁶.

Criticul și teatrologul George Banu face, în continuarea ideii teoreticianului de origine maghiară, afirmația că *improvizația* este un aspect al nevoii de spontaneitate și de deschidere, o rotiță în mecanismul modernității epocii în arta dramatică a spectacolului. El dă ca exemplu teatrul american ce cultivă o estetică ancorată în principiul libertății teatrului, care-și recunoaște drept esențială schimbarea. Spectacolul nu este o povestire la trecut, ci este o artă făcută în prezent, la vedere, spontan și percepută senzorial.

În momentul în care George Banu include *political* ca mod de comunicare în dialectica teatrului, el recunoaște corelația convenției teatrale cu ideologia marxistă, platforma ideologică a statului totalitarist și comunist, „spectacolul devenind un mod de examinare a lumii în vederea modificării ei. Cooptarea teatrului ca instrument de luptă politică determină radicale modificări la toate nivelurile: de la tematică și interpretare, până la spațiul de joc și receptare. Teatrul înseamnă acum activitate revoluționară, echivalând cu un act concret care permite dinamizarea publicului

⁶ Traducerea noastră.

prin lectura justă a societății în vederea transformării ei” (Iordache și Banu 1975:200). Teoreticianul româno-francez recunoaște raportarea actului artistic la rezonanța lui eficace, identificând astfel un teatru angajat care transcende teritoriul artei. Totuși, Banu consideră că politicul este un domeniu străin teatrului, este un mod de comunicare declanșat de mișcarea revoluționară a anilor '20 și ordonat programatic de teatrul lui Piscator și mai apoi de Brecht.

Poziția regizorului în actul teatral reprezintă un factor primordial în estetica spectacolului, un dat consubstanțial teatrului. Deși un fel de *regie* s-a produs încă de la apariția spectacolului de teatru fără o delimitare precisă a domeniului și a utilității sale, termenul căpătând consistență abia în secolul al XIX-lea. George Banu identifică două opinii în ceea ce privește prezența regizorului și a funcției sale: existența „*du régisseur*” și „*du metteur en scène*” – distincție insesizabilă în traducere. The position of director in theatrical act is a primary factor in the aesthetics of the show, a theatre consubstantial given. Although there was a kind of directing ever since the theatre play without a clear delimitation of the field and its usefulness, the term gaining consistency only in the nineteenth century. George Banu identifies two opinions regarding the presence of the director and its function: there "go *régisseur*" and "en scène du metteur" - discernible distinction in translation. „*Le régisseur*” este totuși anterior secolului al XIX-lea și se referea la un maestru șef care deținea numai funcții organizatorice; „*le metteur en scène*” este o creație a secolului al XIX-lea și devine treptat un inițiator al unei noi expresii în arta teatrului. Abia la jumătatea secolului al XX-

lea, André Veinstein coroborează cele două funcții deținute succesiv de „régisseur” și de „metteur en scène”, descoperindu-le elementul unitar conform căruia „orice act colectiv pretinde un organizator” (Veinstein 1955:127). Pe rând el este recunoscut în Vrăjitor și Preot, în coreg, în actorul principal la japonezi sau Commedia dell'arte, iar Evul Mediu îi atribuie numeroase denumiri – „le conduiseur”, „le meneur du jeu” – aceluia însărcinat cu pregătirea reprezentației. Banu mai apreciază în mod just că rațiuni organizatorice preced, așadar, justificarea prioritar artistică acordată azi regizorului.

Abandonând perspectiva istorică a regiei, George Banu se referă în continuare la estetica teatrului privită prin prisma practicienilor, adică a creatorilor de teatru. Aceștia consideră regia ca o funcție nouă, prima care intervine între text și spectacolul scenic. Regizorul actual își lărgeste aria semnificației, devenind un artist care își asumă o contribuție personală în rama spectacolului, montarea unui spectacol, de la proiectul inițial și până la ridicarea cortinei. „Regizorul apare ca intermediar între operă și spectacol. Atribuțiile organizatorice persistă, dar, totodată, el își asumă obligații privind realizarea artistică a spectacolului. Medierea – ca operație regizorală – nu poate fi legată exclusiv de momentul începutului, ea persistând încă și azi în numeroase cazuri. E evident, însă, că, într-o ipotetică ierarhie valorică a modalităților regizorale de lucru, medierii îi revine o poziție inferioară. Regizorul are aici o minimă intervenție creatoare. Spectacolul nu se constituie într-o artă independentă, subordonat fiind cuvântului scris. Funcționalitatea primează. Viziunea e secundară” (Iordache și Banu 1975:203).

După apariția regiei, George Banu semnaleză două tendințe dihotomice: pe de o parte, se produce progresiv instaurarea unui anumit tip de autoritate a regiei asupra autorului, în anumite cazuri chiar o severă „dictatură”, iar pe de alta, are loc o contestare a acesteia.

Trecerea de la supremația scrisului și a autorului către cea a regizorului, a scenei, a determinat consecințe importante, textul fiind privit ca o înstrăinare de la esența lui, care este de natură vizuală și nu verbală. „Dictatura” regiei acceptă, în această situație, o convingere de tip clasic a gândirii care premerge expresiei, aceasta fiind numai o punere în practică. Impunerea regiei are consecințe pe planul estetic al viziunii asupra spectacolului de teatru și se poate urmări prin studiul raporturilor din interiorul procesului de creație, cum ar fi raporturile regizorului cu literatura și cu actorul. „Regizorii din școala rusă poststanislavskiană, ca și Ibering sau Piscator, sunt expresiile sale limită din perioada interbelică. (Copeau și „Cartelul” adoptă o atitudine de centru, între mediere și dictatură). Regizorul se infiltrează în toate domeniile, iar spectacolul devine expresia unui singur punct de vedere. Concepția aceasta corespunde în cinematograful scenariului de fier aprioric teoretizat de Pudovkin, unde toți factorii creației se conformează prevederilor inițiale ale regizorului. Apare aici nu doar ideea de autor unic, ci și aceea a mesajului formulat anterior elaborării operei. Regizorul ajunge la o idee asupra textului înaintea lucrului cu scenograful, a repetițiilor, iar materialului uman nu i se permite devierea de la proiectul programat. Prin creație se concretizează doar o concepție elaborată anterior realizării ei” (idem:204).

Până a se ajunge la contestarea clară a dictaturii regiei, George Banu remarcă un moment tranzitoriu, „de o maximă fertilitate”(ibidem). Roger Planchon, Peter Brook și Otomar Krejka încep să se delimiteze de dictatura regiei, lucru ce va fi exploatat ulterior. Aceștia afirmă că natura efortului teatral este dublă: pe de o parte colectiv-comunitară, iar pe de alta individual-conflictuală, căci nu există act teatral pur, adică numai colectiv sau numai individual. Ei încearcă să respecte echilibrul ce tinde să devină cel mai fecund pentru teatrul contemporan. De exemplu, Peter Brook este „un ghid prin beznă”(idem:205) care nu cunoaște aprioric rezolvarea situației înainte de a începe lucrul. Nu are chei, nu are certitudini, ci o întregă echipă în spate în momentul declanșării demersului artistic. Banu chiar sugerează că începând cu ei, interpretarea operei este simultană procesului de creație. „În beznă operei regizorul ascultă voci și detașează semne, citește urme șterse de timp, evită cursele, angajând întreaga echipă în această expediție”(ibidem). Regizorul, actorul și dramaturgul francez Roger Planchon se situează la nivelul esteticilor moderne și contemporane, declarându-se adeptul unui spectacol cu semnificații multiple, una dintre ele fiind și posibilitatea spectatorilor de a alege, exact ca într-o piesă de teatru cu finaluri multiple sau lăsate în *coadă de pește*. El consideră că teatrul este o artă colectivă, deci dictatura regiei devine o contradicție, iar regizorului trebuie să i se retragă prerogativele arogate. Pe aceeași linie se situează și regizorul și actorul ceh Otomar Krejka, cel care condamnă autocratismul oricărei funcții în teatru, deoarece, fiind o artă colectivă, niciuna dintre componente nu poate fi considerată lider. Asemănător a fost și demersul contemporan new-york-ez de

la „Living Theatre”, cea mai veche trupă experimentală de teatru american, fondată în anul 1947 și al altor trupe americane.

Banu observă cum teatrul rămâne în continuare în regimul artei, producând lumi paralele realității în sine. În teatru, improvizația nu contrazice aleatoriul căruia îi lasă câmp liber de exprimare. Astfel, opera își revendică mișcarea, nimic nemaifiind fix. Un exemplu este Living-Theater în *Mysteries and Smaller Pieces*, unde hazardul este principiu de organizare, atunci când spectacolul se reia, mereu în schimbare, niciodată la fel ca precedentul. Spectacolul este mobil, asemenea vieții înseși, cu o metafizică internă fidelă propriei dinamici și indiferentă la aspectul social. Criticul punctează această opțiune estetică, motivând prin faptul că fenomenul conduce către confuzii ideologice și la lipsa unui sistem rațional de gândire, „rezultat al neintegrării teatrului, ca formă specifică de cunoaștere și educare, în aria filozofică a materialismului dialectic și istoric, fără de care hazardul, imprecisul și lipsa de finalitate nu pot fi evitate nici la nivelul unui limbaj artistic specific – în cazul nostru – cel teatral. În condițiile unei adeziuni active ideologice, creativitatea sporește, iar spectacolul devine manifestare vizibilă a convingerilor ce animă grupul [...] Teatrul ajunge să fie expresia unui mod de viață când devine un teatru angajat, și chiar dacă o face confuz și unilateral, el e oricum un act pozitiv pentru că e simptomatic”(idem:206-207). Cu alte cuvinte, George Banu aruncă în zona „artei pentru artă” estetica emanată de Living Theater și underground-urile americane, dar recunoaște compensator rolul colectivului în arta spectacolului, considerând că idealul trupei ca unitate a proliferat, restrângând definitiv

dictatura regiei. Drumul de la autoritate la democrație, de la individual la comunitar reprezintă mutația de la reluarea regizorală a unui text la creația colectivă, fenomen ivit din înțelegerea artei ca instrument social.

Textul clasic și restaurarea teatralității este un alt „mod de comunicare” pe care Banu îl consideră important în definirea esteticilor poetice de-a lungul istoriei teatrului. Restaurarea se referă în primul rând la reconsiderarea atitudinii față de culoarea locală și de mediu în teatru. Naturaliștii și simbolisții au fost aceia care au reparat neglijența esteticilor anterioare, prin activitatea teatrului de la Meiningen și a lui Antoine, apoi prin reacția simbolistă care a tratat textul literar numai ca semn provocator de corespondențe în spații goale, cu specifice parfumuri simboliste și cu incantații psalmodice.

Scena, considerată numai text, se completează cu materie capabilă să redea o bucată de viață autentic vizibilă. Estetica naturalistă se revendică din abundența materiei scenice care umple goluri ne semnificative, pe când simbolismul cultivă o estetică a vagului, cu formele sale sugestiv corespondente, asemănătoare versului lui Baudelaire, „culoarea cu parfumul și sunetul se-mbină”. Acestora le succede, cum spuneam, și o încercare de recuperare a formelor, cum ar fi principiul de compoziție (la Meyerhold), ritmul și sonoritatea (la Tairov) sau ordinul arhitectural (la Craig), datorită cărora piesele apar ca sisteme organizate, descifrabile în spectacol. Acest mod de comunicare va reprezenta principiul esențial al esteticii din care Copeau și „Cartelul” vor face școală în cultura franceză.

Referitor la restaurarea variantelor originare de reprezentare a textului, Banu constată că regia nu copiază estetici medievale în genul reprezentațiilor lui Gustave Cohen, ci „aplică textului tratarea primă, nealterată, în care se relevă manifestarea ideii de teatralitate la care acesta aderă originar”(Iordache și Banu, 1975:208). Drept exemple în acest sens, criticul îi dă pe Meyerhold cu *Don Juan* care, pentru păstrarea în totalitate a culorii locale și temporale, a conceput întregul spectacol la curtea franceză; pe Vahtangov cu *Prințesa Turandot*, piesa din 1762 a dramaturgului venețian Carlo Gozzi, unde a integrat tehnici populare ale unei realități fantastice - un spectacol cu multă culoare și mișcare, cu costume inedite care vor îmbina haine elegante, ținute de seară cu turbane de hârtie sau elemente din alte materiale, improvizație, figuri și situații desprinse din *Commedia dell'arte*; pe William Pöel care, prin spectacolele eliberate de peisaje și de montări moderne se apropie de condițiile de teatru în care a scris Shakespeare; pe Giorgio Strehler care, inspirat din montările *Commediei dell'arte*, aplică o cercetare istorică în profunzime, încercând și el să ajungă la spiritul original al lucrării. Banu consideră că această reîntoarcere la surse elimină redundanța butaforică, iar revenirea la expresia primă creează premisa restaurării ideii de teatralitate originară. Apar raporturi clarificatoare ale textelor cu istoria, cu epoca ce le-a creat în funcție de estetici specifice teatrale, ca un produs al timpului. „Textul și spectacolul reintră în organica lor relație inițială. Fără a se mai accepta ideea istoriei spectacolului ca o istorie a perfecționării sale, modurile teatrale istorice sunt înțelese ca exprimări coerente ale unei epoci. [...] Tehnicile teatrale istorice

produc azi alte semnificații decât în epoca lor. Totuși, asemenea montări regândesc, în primul rând, scriitura vizuală, examenul operei ca univers singular rămânând secundar”(idem:209).

George Banu concluzionează, în finalul acestui „mod de comunicare”, că există diferite variante și procedee pentru reconsiderarea estetică a textului clasic cu scopul reinstaurării unui anume tip de teatralitate originală, elemente observate și la Meyerhold (în *Orfeu*, unde regizorul reconstituie imaginea antichității din perspectiva secolului al XVII-lea), și la Evreinov (dramaturgul și regizorul care considera că teatrul nu e neapărat expresia unui sentiment estetic conștient, ci mai ales revelarea instinctului de transfigurare ce evoluează de la animal, chiar vegetal, spre uman), la Drizen (care pornește de la texte originale și organizează spectacole de tip medieval), sau la regizorul Jean-Louis Barrault (care gândește *Orestia* ca pe o sărbătoare neagră cu un ritual exotic).

Banu apreciază că actorul este partea vivantă a vizualului într-un spectacol, de aceea îl integrează paradigmei tuturor esteticilor existente. Dar nu oricum. Prin trecerea *de la caracter la situație*, George Banu înțelege că sarcina actorului în teatrul literar, începând cu clasicismul francez, este de interpretare a unui caracter. Actorul era acela care compunea imaginea fizică a personajului propus de textul literar, astfel fiind posibilă apariția, de-a lungul timpului, a unor clișee menite să reprezinte tipuri umane, după modelele existente deja la moralistul La Bruyère. Banu sancționează acest fenomen, considerând că el contrazice individualizarea organică a interpretării. Observă cum Stanislavski revizuieste arta actorului, acuzând în primul rând clișeul, incapabil

să producă scenic senzația de viață. După Stanislavski, dramaturgia și arta spectacolului se schimbă, urmează teatrul naturalist, cel realist psihologic și marele teatru cehovian - care nu mai suportă interpretarea „în general”. Transformările, modificările atrag după sine și mutații ale jocului, deci noi abordări estetice. Stanislavski, de exemplu, schimbă raportul dintre rol și actor, care încetează a mai fi două realități distincte. Stanislavski particularizează prin reacții umane autentice care provin din interiorul actorului pus în situația de a juca debarasat de procedee deja elaborate.

Banu evaluează opera lui Stanislavski *Munca actorului cu sine însuși* drept „cea mai completă și argumentată dintre toate esteticile jocului” (idem:2016). Cartea descrie etape, tehnici, procedee de elaborare a jocului îmbinate cu propriile conduite ale interpretului în trăirea scenică. Pentru ca interpretarea să nu devină impersonală și convențională, actorul trebuie să stimuleze în mod conștient subconștientul, lucru ce se educă prin repetabilitate, imposibil de obținut accidental. „Pentru aceasta, Stanislavski propune psiho-tehnica, la care rolul prioritar îl dețin acțiunile fizice capabile să asigure aportul subconștientului la creație. Sarcina actorului stanislavskian este realizarea unui caracter păstrând toate atributele normale și firești ale realității. Datele subconștientului constituie un material prelucrat ulterior de către regizor pentru a ajunge la o imagine veridică a vieții” (Ibidem). Deloc condescendent, expresionismului îi repugnă caracterul și psihologia naturaliste, deschizând drumul către spiritualitate. Caracterul individual devine neinteresant, iar actorul trebuie să interpreteze generalități, idei sau stări ce transmit reacții

esențiale condiției umane. Banu îl dă ca exemplu de estetică teatrală expresionistă pe regizorul german Paul Kornfeld, care consideră naturalismul inapt să evidențieze dimensiunea spirituală a omului, apelând, ca și Meyerhold, la argumentele teatralității, cum ar fi disimularea convenției. Ulterior, Brecht schimbă sistematic raporturile personajului cu interpretul, respingând iluzia adevărului jucat pe scenă. El propune ca iluzia să fie demascată în favoarea unui examen al istoriei și al societății cu mijloace teatrale. Interpretul trebuie să explice, prin intermediul personajului, interferența evenimentelor omului cu realitatea socială, nu cu realitatea omului ca individ. Astfel, actorul participă ca individ istoric într-o măsură foarte redusă la creație. „A juca capătă sensul de a te manifesta ca om istoric” (Iordache și Banu 1975:218).

Alt atac asupra caracterului și al psihologiei este detectat de George Banu la Antonin Artaud, dar dintr-o altă perspectivă: regizorul francez așează actorul în centrul dramei, fără a-l face să se disimuleze în spatele personajului. Actorul va fi explozie senzorială (se folosesc instrumente muzicale ca parte a decorului, se evită costumele moderne, se utilizează jocurile de lumini, se suprimă scena și barierele dintre actor și spectator), iar întregul teatru va fi expresia unui limbaj al formelor prime de manifestare a vieții netulburate de istorie, de civilizație. Dacă până atunci teatrul occidental era dominat de o tiranie a cuvântului, accentul fiind pus pe limbajul verbal, Artaud va propune folosirea unui ansamblu de mijloace de expresie ce îmbină mimica, pantomima, gesturile și chiar strigătele. Actorul renunță la învățarea mecanică

a rolului și poate reda limbajului forța și caracterul său aproape incantatoriu.

În continuarea esteticii proliferate de Artaud se situează regizorii Jerzy Grotowski sau Joseph Chaikin - la care actorul își sacrifică aproape complet personajul în favoarea situației. El nu mai compune imaginea unui personaj, ci se angajează fizic, cu întreaga lui personalitate în situațiile acțiunii. Nici la ei interpretul nu se confundă cu personajul, jocul fiind proiectare a interiorității actorului care se angajează neprotejat de masca unei personalități străine.

În concluzia acestui mod de comunicare, Banu afirmă următoarele: „În raporturile cu literatura, actorului i s-au propus, deci, sarcini diferite: de la caracter la proces și situație. Ele nu se exclud. În contextul aceluiași moment istoric coexistența lor este posibilă, dar o alegere trebuie - oricum - făcută, pentru că în afara ei totul devine contradictoriu”(idem:219).

Momentului istoric al anului 1900 (cel al Expoziției Internaționale de la Paris), îi corespund primele manifestări ale teatrului japonez în Europa, când sunt omagiați actorii Sada Taro și Kawakami. George Banu consemnează, în *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, că teatrul japonez pătrunde pe bătrânul continent, influențând estetica naturalistă și simbolistă, numeroși regizori din epocă raportându-se la el; este cazul lui Meyerhold, influențat de Ichikawa Sadonji.

Revelația teatrului japonez, fie că este Kabuki, fie Nō, le apare tuturor ca un suport al obsesivei încercări de abandonare a naturalismului. Astfel se explică entuziasmul lui Craig pentru această artă a cărei putere de abstractizare trebuie dezvoltată în

Europa. Soluțiile japoneze par a fi șansa de a părăsi realul și de a purta un dialog cu lumi trecute sau cu suflete apuse. În teatrul Nō, conversația unui personaj este cu spiritul unui erou care răspunde la apelurile lui waki „omul din colț” și care își rememorează aventurile, „copie lentă în eternitatea unei pasiuni defuncte”(Claudel, 1966:82). Spectacolul Nō începe din apropierea scenei când se aud vocile actorilor / interpreților care se încălzesc, care exersează cântece sau fragmente de text. Supraveghetorii (kōken) aranjează recuzita chiar pe scenă, în spatele actorilor, costumele se reglează sau se schimbă sub ochii spectatorilor. George Banu punctează rezumativ intenționalitatea acestui tip de spectacol bazat pe multiple convenții: „Aproape toate accesoriile se reprezintă cu un egal coeficient de convenționalitate și de lizibilitate. Măștile folosite accentuează opacitatea la iluzie sau naturalism a acestei modalități de expresie”(Banu, 2011:107).

În teatrul european, în care esteticile teatrale ascultau de comenzile rațiunii, o asemenea operă nu putea fi încă imaginată; spectatorul știa că eroul este mort, că destinul este pecetluit. Teatrul european al începutului de secol descoperea o estetică dictată de starea de incertitudine ce nu contrazice periplul între viață și moarte, ambele întâlnindu-se în spațiile generoase ale umbrelor, ale siluetelor fantomatice.

Cu scopul de a se delimita de idealul naturalist stanislavskian, Meyerhold împrumută și el sugestii de la teatrul japonez. După atitudinea anti-naturalistă, în perioada revoluționară, el folosește procedee cum ar fi preluarea „avant-jocului” (pantomima care precedă intrarea în rol a actorului), prin

care el îi dezvăluie sensurile atribuite, ca și „jocul invers” (întreruperea interpretării și evidențierea poziției față de evenimente). Dar cea mai importantă contribuție a teatrului japonez asupra lui Meyerhold a fost în domeniul rezolvărilor scenice și al tehnicii actorului. George Banu identifică la Meyerhold cum interpretul său studiază procedeele japoneze de elaborare a semnelor ce funcționează numai prin recunoașterea convenției ca regim specific al comunicării teatrale, apoi transmite prin acest tip de semne mesaje clare (dar intraductibile) în comunicarea verbală.

Asemenea lui Meyerhold, antinaturalistul Artaud observă la rândul-i libertatea față de cuvânt din teatrul japonez, care face posibilă desfășurarea oricăror posibilități de interpretare. Limbajul scenei nu este numai cel al cuvintelor rostite, ci este un „nou limbaj fizic pe baza semnelor”(Artaud, 1997:65), lucru ce fascinează prin tensiunea produsă între severitatea geometrică a expresiei și stările nonverbale, manifestate în condițiile unei rigori aproape matematice. Banu apreciază că teatrul balinez îl pune pe Artaud în contact cu un limbaj fizic elaborat anterior cuvintelor rostite. Astfel motivează criticul avalanșa de coduri nonverbale, căci teatrul asiatic nu agreează monotonia limbajului. Aici, teatrul se găsește beneficiar al unui limbaj ce transcende sensul comunicării prin cuvinte. Un spectacol asiatic e limpede ca o ecuație. „Această manifestare a unui limbaj specific, repetă insistent Artaud, nu înseamnă obligatoriu univocitate, el neacceptând părerea că gesturile, mișcărilor traduc gesturi precise. Prin trupurile actorilor cu „unghii de aur și ochi de safir”, cum scria un poet visând oriental, se scurge intraductibilul mesaj dictat

de „inteligențe superioare”. Precizia exclude intervenția subiectivității. „*Totul la ei este reglat, impersonal, nicio mișcare a ochilor că să nu pare că aparține unui fel de matematică reflectată, care conduce totul și prin care trece totul*”(idem:70). Admirativ, Banu consideră fundamentală propoziția lui Antonin Artaud datorată Orientului: „Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic și fizic”(Artaud, 1964:85).

Reconsiderarea teatrului european implică permanent referința la Orient, mai ales începând cu reacția antinaturalistă în estetica modurilor de comunicare teatrală. În teatrul oriental, prioritatea revine nu literaturii, textului, ci mijloacelor vizuale care îl captivează pe spectator. Publicul de acolo gândește teatrul în termenii formelor specifice nonverbalului.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

ARTAUD, A. (1997): *Teatrul și dublul său*, Cluj-Napoca, Editura Echinocțiu.

ARTAUD, A. (1964): *Le Théâtre et son double, Oeuvres complètes*, vol IV, Paris, Gallimard.

BANU, G. (2011): *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, București, Nemira.

CLAUDEL, P. (1966): *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard.

CRAIG, E.G. (2012): *Despre Arta Teatrului*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și revista „Teatrul azi”.

IODACHE, M. T. și Banu G. (1975): *Arta teatrului. Studii teoretice și antologie de texte*, Partea a II-a: *În căutarea specificului teatral*, București, Editura Enciclopedică Română.

PICON G. (1960): *Panorama de la littérature française*, NRF, Paris, Gallimard.

ESSLIN, M. (1970): *Au-delà de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel.

VEINSTEIN, A. (1955): *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion.

.