

## TRADIȚIA TEATRULUI DE ARTĂ

*Raluca Blaga*

Unele noțiuni devin incredibil de greu de prins în cuvinte. Sintagma „teatrul de artă“, precum și întreaga filosofie pe care aceasta o acoperă, subscrie adevărului conținut în afirmația precedentă. Tomul coordonat de George Banu, cu toate că și-a luat o atare misiune deloc ușoară, reușește să confere volum și ancore precise noțiunii mai sus amintite. Apelând la expertiza practicienilor, dar și la contribuții teoretice de substanță, *Teatrul de artă, o tradiție modernă* devine ghidul absolut necesar și punctul de pornire suficient pus la dispoziția celor care își doresc să deschidă ușa unei cercetări cu privire la această noțiune care a supraviețuit timp de mai bine de un secol.

*Teatrul de artă, o tradiție modernă* ne propune șase etaje explicative pe care să le parcurgem tocmai pentru a aborda din suficiente direcții diferite noțiunea teatrului de artă. În prima secțiune a volumului aici recenzat, intitulată *Introducere*, Giorgio Strehler, George Banu și Jean-François Dusigne sunt cei care ne oferă studii introductive cu privire la teatrul de artă. În *Cele patru cetăți ale teatrului de artă*, Giorgio Strehler afirmă că elemente precum publicul, colectivitatea și școala sunt absolut definitorii atunci când se încearcă elucidarea filosofiei teatrului de artă. În ceea ce privește propriul demers, regizorul italian susține că, prin teatrul pe care l-a fondat, Piccolo Teatro, a încercat să unească demersurile artistice ale lui Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Louis Jouvet și Bertolt Brecht. Giorgio Strehler consideră că ontologia teatrului de artă poate fi exprimată astfel: „Pentru a defini teatrul de artă așa cum l-am înțeles dintotdeauna, voi întrebuința un cuvânt faustian, dificil de tradus: *streben*. Ceea

ce vrea să spună «a tinde către», «a se epuiza pentru a ajunge la», *streben* indică o mișcare către ceva ce nu este prezent. Aceasta necesită neapărat un efort important, fără să poți spune despre ce lucru e vorba; poți numai să-i simți nevoia. Iar când îl atingi, ai sentimentul că altceva nou se profilează, mai departe, și te împinge să continui. Trebuie să tinzi fără încetare spre... Astfel, putem defini istoria teatrului de artă, un teatru în mișcare ce dorește întotdeauna să atingă ceva mai bine decât ieri, să dezvăluie mai adânc misterele acestei vieți pe care teatrul o preamărește, chiar când e vorba de tragedii“ (p. 24). În articolul *O sută de ani de teatru de artă*, George Banu subliniază dificultatea de a încapsula sintagma „teatru de artă” în cadrul unei definiții imuabile, întrucât avem de-a face cu o „noțiune în mișcare, niciodată cristalizată“ (p. 29). Tocmai această „relativitate“ (p. 29) a teatrului de artă face ca însăși această modalitate de a gândi și concepe teatrul să stea departe de sfera utopiilor și a autorității de orice fel. Criticul așază acest demers în dreptul maturității, departe de avangarda lui Craig, Meyerhold, Artaud și Grotowski, tocmai pentru că teatrul de artă presupune „complexitatea și nu unitatea“ (p. 30), presupune munca îndelungată, care necesită dedicare și nu priză imediată. Așa cum recunoaște și George Banu, regizorii care își asumă această misiune a teatrului de artă își doresc să traverseze zona divertismentului asociată teatrului, apoi pe cea a experimentelor pe care le presupune avangarda, dar și zona autorității care vine la pachet cu teatrul politic: „Când utopiile declină și ideologiile se retrag, când vine refluxul prometeismului social, teatrul de artă se transformă în refugiu“ (p. 32). Jean-François Dusigne ne propune în materialul său, *O noțiune ce traversează secolul*, să urmărim drumul teatrului de artă de la prima sa apariție în spațiul public (Teatrul de Artă al lui Paul Fort), până la manifestările sale din ultima parte a secolului XX. Articolul lui Dusigne devine un material absolut necesar aflat la dispoziția celui care își dorește să urmărească și modalitatea în care teatrul de artă a intrat în coliziune sau s-a pliat peste diferitele manifestări sociale importante ale secolului trecut (mișcările avangardiste, confruntarea dintre teatrul privat și teatrul public, mișcările sociale din 1968 etc.).

După ce au fost stabilite coordonatele esențiale ale conceptului, suntem invitați să luăm parte, prin intermediul studiilor semnate de Anatoli Smelianski, Peter Stein, Jacques Lassalle, Stéphane Braunschweig, Yannis Kokkos la prezentarea a cinci poziții distincte din perspectiva cărora este analizat teatrul de artă (secțiunea *Poziții*). În articolul său, *Zile faste și nefaste ale ideii de teatru de artă*, Anatoli Smelianski aduce în discuție durata limitată de viață a oricărui proiect care se realizează conceptului numit teatru de artă. Parte a ideii pe care Smelianski o dezbate teoretic devin și elemente precum laboratorul și publicul, ambele constituind surse de regenerare absolut necesare prelungirii vieții unui proiect înscris în sfera teatrului de artă. Făcând apel la propriul demers, Peter Stein ne propune, în articolul *A construi, a distruge, a reconstrui*, o întâlnire cu ideile esențiale pe care le-a extras din cei doisprezece ani cât s-a aflat la conducerea Teatrului Schaubühne. Conform perspectivei pe care o lansează Jacques Lassalle în materialul *Un imperativ de o nespusă blândețe*, teatrul de artă trebuie să patineze pe gheața subțire care desparte linia dintre teatrul ca serviciu și datorie publică, civică, și teatrul elitist. În *Teatrul de artă: o condiție necesară pentru arta teatrului*, Stéphane Braunschweig consideră că regizorul, asemenea actorului, este un interpret creator și prin intermediul teatrului de artă se deschide acel spațiu care îi oferă posibilitatea teatrului să-și interogheze relația pe care o are cu publicul său. Pentru Stéphane Braunschweig, teatrul de artă este „un spațiu intermediar care permite să se nască arta teatrului“ (p. 108), adică un spațiu în care există posibilitatea ca, în mod excepțional, arta să se întâmple. Yannis Kokkos oferă o definiție cât se poate de largă teatrului de artă. Premisa de la care pornește în articolul *Căutați teatrul de artă pretutindeni* este aceea că teatrul de artă nu trebuie redus la un segment anume, căci el se găsește peste tot, chiar în toate tipurile de teatru pe care le menționează Peter Brook în *Spațiul gol*: „există întotdeauna un teatru de artă acolo unde există arta teatrului“ (p. 115).

Cel de-al treilea etaj este dedicat identităților; în acest spațiu, ajutați de articolele semnate de Inna Solovieva, Marie-Christine Autant-Mathieu, Béatrice Picon-Vallin, Philippe

Ivernel, Alexandros Efklidis, ne întâlnim cu artiști precum Stanislavski, Nemirovic-Dancenکو, Meyerhold, Georg Fuchs și Gordon Craig (secțiunea *Repere*). În studiul *Teatru pentru prima și ultima dată*, Inna Solovieva își îndreaptă atenția înspre momentul de început al Teatrului de Artă din Moscova. Urmărind traseul acestui teatru, autoarea subliniază faptul că Nemirovic-Dancenکو și Stanislavski au acordat o atenție deosebită neabaterii de la punerea în practică a ideilor care au pornit acest proiect teatral. Marie-Christine Autant-Mathieu, autoarea articolului *Teatrul Artistic din Moscova: căutarea și avatarurile unui nume*, își centrează ideile în jurul titlaturii pe care Stanislavski și Dancenکو i-au atribuit-o propriului teatru și ține să reliefeze diferența existentă în limba rusă între teatrul artistic și teatrul de artă, argumentând că intenția celor doi promotori teatrali fusese aceea de a avea un teatru intitulat Teatrul Artistic. Drept urmare, mare parte din articol este centrată pe această idee, sunt scoase la suprafață diverse documente (discuții ale celor doi, materiale din arhive, scrisori) care susțin această teză. *Lacrimile lui Meyerhold sau cele două chipuri ale Teatrului de Artă* ne invită, prin intermediul autoarei sale, Béatrice Picon-Vallin, la masa discuțiilor dintre Stanislavski și Meyerhold, conversații apărute în momentul în care Stanislavski își dorea să depășească momentul de succes al Teatrului de Artă și să experimenteze, să își găsească noi drumuri de expresie teatrală. Philippe Ivernel, în articolul *Georg Fuchs și Künstler-Theater din München*, face o scurtă oprire la München, acolo unde Georg Fuchs pune bazele propriului său Teatru de Artă. Eseul lui Alexandros Efklidis, *Gordon Craig. Teatrul de artă, imaginar al Artei teatrului*, se concentrează asupra proiectului teoretic al lui Craig, în special asupra acelor puncte în care autorul detectează posibile intersecții cu ideile pe care le propune teatrul de artă.

A patra secțiune a volumului, intitulată *Permanențe*, ne invită să lecturăm materiale realizate de Monique Borie, Evelyne Ertel, Catherine Naugrette, Magali Jacquet, Maria-Ines Aliverti, articole care aduc în prim-plan câțiva dintre pilonii pe care se sprijină teatrul de artă: meșteșugarul, repertoriul, tradiția, etica. Monique Borie ne propune, în eseu *Artistul*

și / sau meșteșugarul, o trecere în revistă a pozițiilor teatrale ale regizorilor, parte a teatrului de artă, și perspectiva pe care o au aceștia cu privire la ideea de meșteșug, de meșteșugar, asociată cu însăși noțiunea de teatru. Eseul autoarei Evelyne Ertel, *Teatrul de artă și repertoriul*, îi este dedicat în fapt lui Jacques Copeau și ideii novatoare, la acea dată, pe care el o propune: un teatru de repertoriu – singura șansă de reușită a teatrului de artă. Prin intermediul repertoriului, se poate obișnui gustul pentru opere de artă de calitate, construind astfel terenul pe care să apară piesele valoroase și, totodată, ridicând nivelul pentru cei toți cei implicați (actori, spectatori etc). Catherine Naugrette ne invită, prin intermediul articolului *Căutări spațiale*, să intrăm în contact cu modalitățile diferite de raportare la spațiul de desfășurare a spectacolului, modalități pe care le-au propus regizori precum Copeau, Strehler, Vitez sau Chéreau. Dacă, la începuturile sale, teatrul de artă își cauta un spațiu ideal care să poată fi adaptat în funcție de fiecare spectacol pus în scenă, în timp regizorii care luau parte la această mișcare teatrală caută să exploateze tocmai scena italiană și posibilitățile pe care aceasta le oferă. Eseul semnat de Monique Borie, *Transmitere și tradiție*, aduce în prim-plan unul dintre punctele cheie ale teatrului de artă – școala pe care acesta dorește să o construiască pe lângă propriul demers teatral, școală care presupune transmiterea unor cunoștințe, ajungându-se astfel pe drumul necesar creionării unei tradiții. În capitolul *Teatrul de artă și etica*, Magali Jacquet își ia drept companioni pe doi dintre regizorii de la începutul secolului XX care și-au propus, dincolo de reformele standard în teatru, și reforme în zona eticii muncii și a comportamentului în teatru: este vorba de Stanislavski și Copeau. Articolul semnat de Maria-Ines Aliverti, *Internaționalizarea teatrului de artă*, aduce în prim-planul lectorului cărțile și revistele apărute la început de secol XX despre această nouă mișcare de reînnoire a artei teatrului (spațiul geografic la care materialul face referire este atât cel european, cât și cel american).

La următorul nivel (vezi secțiunea *Identități*), Siro Ferrone, George Banu, Jana Patocková, Anne-Françoise Benhamou, Nathalie Léger, Laurent Gaudé ne propun întâlniri cu Piccolo

Teatro, teatrul lui Otomar Krejča, viziunea regizorală a lui Patrice Chéreau, perspectiva teatrală a lui Antoine Vitez, urmată de perspectivele teatrale ale lui Luc Bondy și Robert Wilson. *Piccolo Teatro din Milano: „comunitate“ și „bottega“* - capitolul de față (autor Siro Ferrone) urmărește o parte din istoria Piccolo Teatro din Milano, mai precis ideile care au stat la baza înființării acestui teatru și cum acestea au putut sau nu să se împlinescă de-a lungul timpului din cauza/datorită influențelor social-politice. În *Piccolo Teatro, model modern al teatrului de artă*, George Banu ne oferă principiile ordonatoare generale care l-au condus, de-a lungul timpului, pe Giorgio Strehler în realizarea unei identități precise a propriului său proiect teatral. Jana Patocková ne oferă în eseu *Otomar Krejča: teatrul de artă și politica* o radiografie a tipului de teatru practicat de unul dintre cei mai cunoscuți regizori cehi, Otomar Krejča, și-i prezintă destinul în valsul ciudat dintre politică și teatru, vals dansat în anii comunismului. Anne-Françoise Benhamou îl prezintă în eseu ei (*Patrice Chéreau: utilul și frivolul, simț acut al plăcerii și culpabilitate a neputinței*) pe regizorul care în 1968 semnase un acord al artiștilor de stânga pentru a construi un teatru care să conducă la schimbări sociale importante și care, la foarte scurt timp de la acel moment (nu trecuseră nici măcar trei ani) își schimbă complet perspectiva. În articolul pe care îl propune Nathalie Léger (*Antoine Vitez: reîntoarcerea la teatrul de artă*), îl descoperim pe regizorul Antoine Vitez ca pe acel regizor care în anii '80 ai secolului trecut își întoarce privirea înspre căutările artiștilor-regizori dinainte de război, pentru a se înscrie în direcția unui teatru de artă. În articolul dedicat regizorului Luc Bondy (*Luc Bondy, amant al teatrului de artă*), George Banu definește drept caracteristică a teatrului pe care francezul îl practică accentul pus pe descoperirea interiorului uman. Laurent Gaudé își propune în articolul său să răspundă la întrebarea care și dă titlul materialului: *Robert Wilson și teatrul de artă: un străin sau un moștenitor?*.

În ultima secțiune a volumului de față, intitulată *Ipostaze românești*, suntem conduși de Ion Cazaban, George Banu, Mirella Patureau, Mircea Morariu și Florica Ichim către rezonanțele pe care le-a avut în spațiul teatral românesc

spiritul teatrului de artă, mai precis, către preocupările teatrale ale lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Valeriu Moisescu și Vlad Mugur. Ion Cazaban urmărește, în articolul *Liviu Ciulei, între convenția sugestivă și concretul expresiv*, cele mai importante momente din istoria teatrală a regizorului Liviu Ciulei, momente asociate cu Teatrul Bulandra ca reper, în spațiul teatral românesc, al teatrului de artă. George Banu (*Pintilie, un teatru de artă implicat*) îl plasează pe Lucian Pintilie în seria regizorilor precum Giorgio Strehler și Otomar Krejča, afirmând că fiecare dintre cei trei practică, la mijlocul anilor '60, un tip de teatru de artă aflat între cele două practici extreme ale secolului XX: Brecht și Grotowski, un teatru dintr-o „postură polemică“ (p. 487). Mirella Patureau (*David Esrig – un alchimist al teatrului existențial*) ne invită să intrăm în contact cu teatrului existențial pe care îl propunea David Esrig, precum și cu investigarea elementelor din spectacologia regizorului român care îl apropie de filosofia teatrului de artă. În materialul intitulat *Valeriu Moisescu – Regia de teatru ca regie activă*, Mircea Morariu ne face să descoperim teatrografia lui Valeriu Moisescu din prisma conceptului pe care însuși regizorul îl alătură demersului său teatral: cel de regie activă. Tabloul teatral pe care Florica Ichim i-l construiește lui Vald Mugur (*Vlad Mugur – poet și novator*) îl plasează pe regizorul român tocmai în mijlocul liniilor definitorii ale teatrului de artă.

*Teatrul de artă, o tradiție modernă*, volum coordonat de George Banu și apărut acum opt ani la editura Nemira, devine o carte esențială de care mediul teatral românesc avea absolută nevoie. Densitatea și porțile pe care acest volum le deschide prin intermediul studiilor oferite, devin puncte esențiale de parcurs de către cel care își dorește să se familiarizeze cu filosofia teatrului de artă.

*Teatrul de artă, o tradiție modernă*, volum coordonat de George Banu, traducere din limba franceză Mirella Nedelcu-Patureau, ediție îngrijită de Alina Mazilu, ediția a II-a, București, Nemira, 2013, 601 p.