

LIBRIS

We know
books

PAGINI ALESE GEORGE BANU VOLUMUL 1: ESEURI

GEORGE BANU este profesor emerit de studii teatrale la Sorbonne Nouvelle – Paris. Conduce colecția *Le Temps du théâtre* la Editura Actes Sud. A scris numeroase volume de referință consacrate scenei contemporane și principalelor sale personalități, lucrări traduse în numeroase limbi, dintre care menționăm: *Livada de vișini, teatrul nostru, Reformele teatrului în secolul reînnoirii, Shakespeare – lumea-i un teatru, Nocturne, Scena modernă. Mitologii și miniaturi*, apărute la Editura Nemira. A primit de trei ori Premiul pentru cea mai bună carte de teatru în Franța, a obținut Premiul de excelență UNITER și Premiul Prometeu 2007. Este președinte de onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru și *doctor honoris causa* al mai multor universități europene. Este membru de onoare al Academiei Române. A obținut în 2014 Marele Premiu al Academiei Franceze.

NEMIRA

LIBRIS

STREHLER

We know
books

„Una dintre caracteristicile cele mai simptomatice este faptul că actorul nu este un artist (...) Entuziasmul nețărmit față de actor, idolatrizarea sa se dezvoltă tocmai în perioadele de decadență teatrală, în momentul precis când actorul nu mai «antrenează» pe nimeni pentru că teatrul nu mai sperie, nu mai tulbură profund. Când cel mult emoționează sau când distrează.“

(*Un teatru pentru o viață*)

BRESSION

„Actor. «Mișcarea de du-te-vino a personajului față de natura sa» obligă publicul să caute talentul pe chipul său, în locul enigmei specifice fiecărei ființe vii. *Natură*. Ceea ce arta dramatică suprimă în favoarea unui firesc învățat și întreținut prin exerciții...“

(*Note despre cinematograful*)

BROOK

„Ceea ce este cel mai detestabil la teatru este faptul de a-ți zice că e teatru.“

(*Teatrul este o formă*)

BADIOU

„Am putea spune fără îndoială că teatrul este arta urâtă prin excelență, dar în realitate există puțin, foarte puțin teatru, căci «teatrul» de fapt ne protejează.“

(„Haine du théâtre“, în *L'Art du théâtre*)

CUPRINS

Notă preliminară a autorului	5
Cuvânt-înainte: Viața răsplătește fapta	7
Prefață: Eseurile lui George Banu, mostre de înțelepciune	13
Memoriile teatrului.....	25
<i>Livada de vișini</i> , teatrul nostru	177
Japonia, imperiul teatrului. Note de spectator.....	335
Scena modernă. Mitologii și miniaturi (selecțiuni).....	523
Iubire și ne iubire de teatru.....	647

Pentru marele om de teatru Antoine Vitez, care mi-a servit de ghid pe calea memoriei teatrului! Împreună am făcut ultima călătorie în România, pentru a saluta în 1990 „Primăvara libertății” – manifestare organizată de Patrice Martinet și de mine însumi. La aeroport, unde l-am condus, parafrazând ironic celebra chemare a surorilor cehoviene „La Moscova! la Moscova!”, ne-am îmbrățișat spunând „La Paris! La Paris”. Dar nu ne-am mai revăzut... căci Vitez murea la puțin timp după aceea. Eseul meu, azi, îl pun sub pecetea acestui doliu „memorabil”. Și a prieteniei noastre de neuitat!

Pentru a evoca trecutul sub forma unei imagini
Trebuie să facem abstracție de acțiunea prezentă,
Să prețuim inutilul,
Să vrem să visăm.

HENRI BERGSON, *Materie și memorie*

Camera

Camera copilăriei mele

Este întunecoasă, o CHICHINEAȚĂ înghesuită.

*Nu e adevărat că odaia copilăriei noastre
se conservă însoțită și luminoasă în memorie.*

Ea se prezintă astfel doar în manierismele convenției literare.

E vorba de o cameră MOARTĂ

Și de o cameră a MORȚILOR.

Degeaba încercăm să punem ordine acolo:

Ea va muri întruna.

*Și totuși, dacă reușim să extragem fragmente
oricât de infime,*

o bucată de divan,

fereastră, și dincolo de ea drumul care se pierde în fundal,

o rază de soare pe podea,

cizmele galbene ale tatei,

plânsetele mamei

Și chipul cuiva dincolo de geamul ferestrei,

*e posibil atunci ca adevărata noastră CAMERĂ de copil
să înceapă să se organizeze*

*Și poate că atunci vom putea aduna elemente
pentru a ne construi*

spectacolul!

Tadeusz Kantor, „Baraca de bălci”

„Cel care ne-a dat naștere e un copil... Suntem copiii unui copil – și tatăl sau mama unui bătrân“. Rândurile acestea, scrise de o prietenă, mi-au amintit de seara caldă de la Nancy, când, sufocat și aproape agățat de corzile ringului lui Kantor, am văzut Clasa moartă. Copilul care dăduse naștere unor bătrâni era acolo, cu ei, uneori alături de ei, alteori singur, iar dacă chipul său de „cadavru mititel“ rămânea senin – chip de manechin –, chipurile copiilor săi vii, dar deja bătrâni, se schimonoseau, strâmbându-se în grimase grotești. Tocmai în acest timp trecut, devenit prezent, ne transpuneau manechinul copilului cuminte și corpurile grotești ale acelor vârstnici imitând copilăria zglobie în spațiul închis al unei săli de clasă, iad fără scăpare al memoriei de bălci. Nu memoria teatrului, ci memoria în teatru, „EXISTENȚA AMINTIRII“, așa cum spune Kantor.

Amintire devenită materială, sesizabilă, concretă: dacă fotografia îi înfățișează pe morți ca pe niște oameni vii, acolo cei vii îi înfățișau pe morți. Morți însoțiți de dublul lor, copilul care le dăduse naștere și a cărui reminiscență solidificată, pietrificată, o purtau în ei. Și, de altfel, femeia, nu naște ea oare două pietre al căror zgomot sec, căzând în micul sicriu mecanic, îl mai aud și acum? Memoria teatrului. Memoria mea.

Kazuo Ōno, căruia mama sa îi reproșă că trăiește cu „prea multe trecături“, dansează și el o amintire. Nu a copilăriei, ci a teatrului. Amintirea imuabilă a Argentinei, dansatoarea spaniolă care l-a fascinat demult, când era tânăr. Aici, memoria teatrului și memoria omului se confundă... Când l-am văzut ultima oară pe Ōno, chipul îi semăna cu cel al călugărilor mumificați de două secole în cripta de la Palermo, însă corpul continua să danseze amintirea dansatoarei dispărute. Timpul nu afectase cu nimic

amintirea, doar că paznicul părea mai fragil ca niciodată. Noi, ceilalți, ne vom aminti dansul bătrânului maestru căruia Argentina i-a fost dublu, manechinul pe care l-a purtat cu sine, imaginea perfectă a memoriei, în care trecutul și prezentul se împletesc într-un singur trup.

Dacă regizorul se poate sustrage dispariției artei sale – opera e, totuși, uneori înregistrată și comentată –, actorul rămâne pentru totdeauna prizonier și suveran al prezentului. La teatru, el este cel care nu se mai întoarce... ca, de altfel, și timpul spectatorului care l-a văzut, în uimirea unei clipe de perfecțiune. Dacă nu l-aș fi văzut, nu aș fi rămas cu amintirea lui Tamasaburo, veânic tânăr... amintire imobilă, care nu va suferi declinul corpului meu. Tamasaburo e Argentina mea. Dacă fiecare om duce cu sine un copil – copilul lui Kantor –, atunci poate purta și o Argentina – dansatoarea lui Ōno. Așa cum au trăit împreună, tot astfel vor dispărea împreună. Memorie a corpului, destin al corpului. Teatrul mi-a permis să port cu mine amintirea acestor corpuri – memorie, unul mereu tânăr, celălalt veânic bătrân, Gioconda kabuki-ului și paznicul Argentinei. Ei locuiesc în clasa mea moartă.

Memoria și experiența ireversibilului

La teatru, memoria e paradoxală. Pe de o parte, ca artă, cel puțin în Occident, teatrul nu dispune decât de o memorie parțială, fracturată, fragmentară, iar pe de altă parte e un fapt memorat care, astăzi mai mult ca oricând, încearcă să se manifeste în actualitatea unui corp, a unui spectacol. În ciuda acestei pasiuni recente, teatrul se inserează dintotdeauna în ceea ce vine de altădată, iar actorul înfăptuiește uniunea timpului de ieri cu cel de azi. El este ajutor și mediator, punte și capcană – se plasează la răspântia duratelor, căci la teatru trecutul se incarnează, devine prezent.

Așa e, ni se spune, însă alianțele pe care le realizează scena sunt fugitive. Trecătoare. Ele se destramă repede și lasă urme puține: dincolo de locuri și texte, marea uitării pare să înghită actul pe care memoria l-a actualizat o clipă. Aici, unde conservarea corectă nu e cu putință, căci spectacolul nu va putea fi nicicând păstrat asemenea unui tablou sau a unui roman, iminența uitării pare a fi atât un destin, cât și o provocare. Destin care va prezerva actul destinat uitării, provocare ce își propune să exalte memoria, chiar în ceea ce are ea mai amenințat. Efemerul, conștiința efemerului, îi invită pe cel care joacă și pe cel care privește să devină „ființe ale memoriei“. Amintirea depinde doar de ei, căci ei știu că mai târziu nimeni nu va mai avea acces direct la operă, ci doar la mărturie. Ale lor. Atât timp cât trăiesc, ei asigură *supraviețuirea* unei memorii, cu condiția

să înțeleagă realitatea actului căruia i-au fost suporteri sau animatori, sensul și scopul acestuia. Nu orice spectator sau interpret poate fi martor, ci doar cei care înscriu realitatea trăită a actului teatral într-un context, într-o viziune. În teatru, memoria, înțeleasă ca o transmitere a ceea ce a avut loc, nu poate fi decât o fantasmă, căci realitatea este însoțită întotdeauna de o proiecție. O dovedesc textele lui Brecht despre Mei Lanfang sau ale lui Artaud despre teatrul balinez, ale lui Meyerhold despre teatrul de bălci, ale lui Strehler despre *commedia dell'arte*. Memoria marilor martori ai teatrului nu e nicicând autonomă, ea e întotdeauna însoțită de o așteptare și de un program, de o recunoaștere și de o imaginație. Mereu e legată de o ființă. Asta îi explică impuritatea, dar și dimensiunea mitologică, legendară.

Se știe că uitarea, extensia sa, reprezintă celălalt chip, imperativ, al memoriei. Ea reține fragmente pe măsură ce se destramă continente întregi; forța uitării depășește întotdeauna resursele memoriei. Teatrul amplifică confruntarea acestei bipolarități, căci memoria sa, o memorie a actului, deși există, nu se fixează într-o realitate la care ne putem întoarce: uitarea o erodează, iar amintirea o transformă. Memoria nu depinde aici decât de om. Neavând o existență autonomă, ea se supune omului, gusturilor, pasiunilor, bucuriilor sale. Memoria teatrului este în primul rând memoria a ceea ce am iubit. Sau, uneori, detestat.

În teatru, memoria ține de imposibil. „Tocmai de aceea nu trebuie să renunțăm“, am putea spune, parafrazând cuvintele lui Antoine Vitez cu privire la traducere. „Pentru că nu putem traduce, de aceea trebuie să încercăm“. Dificultatea constituie miza prinsorii.

Memoria în teatru trimite la evenimente de demult, din care însă nu putem cita decât fragmente și a căror realitate concretă nu o putem consulta. Pentru a funcționa în scris, memoria teatrală face apel la metaforă, la analogie, căci evenimentul scenic subzistă în timp, cu condiția să suscite în martor nu atât un discurs critic, cât unul de artă, în care se îmbină amintirea și subiectivitatea, memoria și dorința. În lipsa acestei tensiuni, nu putem vorbi de memorie în teatru. Așa cum traducerea incorporează realitatea traducătorului, memoria teatrului o solicită pe cea a spectatorului. Cu diferența că aici nu ne vom mai putea raporta la un adevăr primordial, cel a operei teatrale dispărute. Martorul poate actualiza parțial, prin cuvinte și imagini, spectacolul, operă a prezentului, care actualizează deja un trecut, acela al textului. El are nevoie, așa cum se știe bine astăzi, de îmbinarea celor două suporturi, căci fantoma spectacolului nu va învia decât din îmbinarea vizualului și a scrisului. Împreună, ele îi permit uneori martorului să realizeze adevărate tururi de forță mnemonice. Vizualul conservat înregistrează, completează ceea ce cronică scrisă a descris sub impactul prezentului. Spectacolul nu va putea fi evocat decât prin îmbinarea lor. Și chiar și atunci... pe fond de nostalgie, pentru că experiența teatrală va fi trăită întotdeauna ca o ipostază a ireversibilului, a cărei amintire nu va putea fi înregistrată decât de ființa umană și pe care nimeni nu o va mai putea trăi din nou. De aceea, atunci când vedem un spectacol, la prezentul privirii se adaugă conștiința dispariției sale și implicit a memoriei ca ultim ajutor. Acolo unde nimic nu rămâne așa cum a fost, spectatorul știe că el e unica șansă. Iminența ștergerii suscită conștiința memoriei. Nu vom mai trăi și nu vom mai vedea niciodată un anumit

spectacol... așa că rezistăm salvând crâmpoie ale teatrului efemer, atoli luminoși, înconjurați de oceanul uitării. Memoria teatrului este întotdeauna contaminată de subiectivitate, parțial incorectă, asemenea memoriei existențiale.

Printre oamenii de teatru, unii resimt adesea imperfecțiunea memoriei ca pe o frustrare. Cei care fac teatru impregnați de dragostea pentru literatură sau pentru artele plastice sunt cei care se confruntă cel mai dureros cu această evanescență; ei sunt cei care nu sunt cucerți cu totul de teatru, care nu respectă pactul inițial. Regizorii care nu se mulțumesc cu faptul că au permis unui trup să întâlnească o altă durată, ar vrea, asemenea lui Faust, ca această întâlnire magică să dureze... să se oprească clipa cu adevărat! Dar atunci când se ajunge la perfecțiune, clipa nu se oprește, cu adevărat, decât în sufletul martorilor. Ei sunt cei care o trăiesc și o povestesc. Regizorul obsedat de căutarea memoriei poartă în el regretul monumentelor, și nu pasiunea ființelor. Pe de altă parte, cel care trăiește teatrul ca pe o experiență pasageră acceptă să îl trateze ca pe o dispariție ireversibilă. El rămâne indiferent la încercările de conservare clasică, căci spectacolul i se pare a fi o confruntare cu absența, o bucurie a prezentului.

Slăbiciunile memoriei îi permit teatrului să devină, asemenea operei, un spațiu fantasmatic. Dispariția proprie actelor scenice plonjează eșecurile în pustiurile incerte ale uitării, în timp ce reușitele supraviețuiesc, transformate de ceea ce Paul Virilio numește „memoria mincinoasă”, cea care, conservând, exaltă amintirea și o aureolează uneori cu o dimensiune mitologică. Iar aceasta, datorită avantajului pe care îl au martorii de a putea povesti, eliberați de frica de a fi controlați sau contestați.

Amintirea mitică a divelor sau a spectacolelor este amintirea „monștrilor sacri“ ai prezentului, la fel ca în cazul eroilor din istorie sau a campionilor sportivi. Ei devin memorie doar prin cunoașterea directă a teatrului, cunoaștere de spectator. Cel mai adesea, nu reținem parcursul artistului în întregime sa, ci doar realizările extreme, momentele fericite. O memorie fragmentară nu poate fi decât fericită.

Mai mult decât oriunde altundeva, conceptul de muzeu imaginar este pertinent în teatru, căci operele dispartate și cele dispărute nu se regăsesc cu adevărat decât în subiectivitate. Aceasta le reunește, pentru o vreme, și le duce cu ea în mormânt, cu excepția cazului în care subiectivitatea unui spectator vorbește, se mărturisește. Atunci, o fărâmă din muzeul imaginar al maritorului se poate sustrage dispariției sale. Memoria teatrului este suma muzeelor imaginare personale care, cu câteva excepții, se dezintegrează odată cu fiecare dispariție. Există, desigur, un muzeu ce poate fi vizitat, cel al repertoriului și al locurilor, dar există și un altul, fugitiv, muzeul ființelor care mor. Acesta din urmă nu poate fi vizitat, îi păstrăm doar amintirea. O amintire mitologică. Și, pentru a o parafraza pe Electra, putem spune „cât trăim, cei care se află sub pământ nu sunt morți“. Și nici spectacolele pe care le-am iubit. Cât trăim... apoi...

Memoria teatrului, în sensul obișnuit al termenului, nu dispune decât de rămășițe lipsite de orice sens afectiv, în lipsa unei cunoașteri exacte a contextului lor: proteza dentară a lui Josef Kainz, expusă la muzeul de la Burgtheater, este un obiect obscur pentru cel care nu a citit *Lumea de ieri*. Amintirile unui european ale lui Stefan Zweig, unde se vorbește despre notorietatea actorului în Viena de la sfârșitul secolului al XIX-lea. La

teatru, rămășițele pot fi evocatoare, dar ele trebuie reinvestite, reînviat într-o viziune de ansamblu, în experiența teatrală trăită odinioară. Totul e incomplet în teatru. Atât textele moștenite, cât și sălile de joc reclamă corpuri – ale actorilor și ale spectatorilor –, corpuri prezente, care se pot lăsa investite de seducția vestigiilor trecutului, dar fără a deveni, la rândul lor, vestigii. În urmă rămân mereu cochiliile goale, care amintesc de trecut fără a-l conserva în întregime. Nici arhivă, nici muzeu, scena este locul în care, prin reprezentare, trecutul devine prezent grație unei ființe: ea produce un act de memorie, și nu se constituie într-un obiect de memorie.

Memoria în teatru este atât o conservare personală, cât și un act de re-creare artistică. Într-adevăr, există memoria care se sfarmă, dar și cealaltă, cea pe care o proiectăm pornind de la ruinele ce acoperă câmpul de bătălie părăsit de actorii de altădată, de la acei „galioni scufundați“ despre care vorbea Antoine Vitez, pe care scena îi readuce la lumină. „Nu e un decor de ruine“, scrie Daniel Mesguich, „ci ruina însăși a teatrului“. Un decor de teatru diferă de un obiect frumos (de exemplu, o sculptură) tocmai pentru că îi lipsește ceva. Acesta este paradoxul memoriei în teatru: seducția îi provine din slăbiciune, căci este o invitație la re-construcție.

Cele trei memorii ale teatrului

La teatru, orizontul de așteptare este prezentul, iar materialul, cel mai adesea, memoria. De aici vine nevoia de a aborda nu doar statutul resturilor, ci și spectacolul însuși, căci ne confruntăm atât cu muzeul imaginar al spectatorului, cât și cu

magazia mnemonică din care se hrănește însuși teatrul. Ea constituie memoriile teatrului, care îl inspiră pe regizor, căci printre îndatoririle sale primordiale se numără explorarea trecutului, pentru a-l converti în prezent.

Sunt necesare anumite precauții inițiale, pe care trebuie să le semnalăm. Una din ele privește delimitarea câmpului, căci nu despre teatru în întregime sa este vorba aici, ci despre secolul teatrului care marchează începuturile regiei. La sfârșitul secolului al XIX-lea se instituie o relație diferită cu memoria, ce avea să fie nuanțată în secolul următor. Vom analiza tocmai aceste vocații și modificări, fără însă a ne angaja într-un studiu istoric exhaustiv, ci pentru a identifica modele de lucru.

A doua precauție privește multiplele estetici ale activității teatrale, estetici care acoperă doar în ansamblul lor câmpul teatrului din secolul XX. Și totuși, putem propune o distincție între teatrul orientat spre exterior, spre lume, și cel care rămâne în sală, invitându-l pe spectator într-o călătorie în interiorul sufletului său. Primul este dirijat spre viitor, cel de-al doilea, spre trecut. Cel dintâi vizează concretul, celălalt, imaginația. Primul ține de istorie, al doilea, de memorie. Rând pe rând, fiecare din aceste modele devine prioritar, de-a lungul unui secol care nu s-a recunoscut niciodată într-o singură estetică și și-a afirmat mereu caracterul disparat, dar și ciclic. Deși reală, această distincție nu a produs decât în mod excepțional un discurs al excluderii unuia dintre termeni, și totuși au fost făcute alegeri care ne permit și nouă să formulăm azi opțiuni. Trebuie, totuși, să precizăm că ne vom concentra pe teatrul memoriei, nu pe cel al istoriei, și că propunerile formulate aici vor viza acest tip de teatru, fără a ignora prezența celuilalt. Un teatru al

memoriilor multiple, organizate într-o arhitectură pe trei nivele. O arhitectură care ne conduce spre memoriile cele mai îndepărtate, cele mai adânc îngropate. Dacă ansamblul se poate organiza în jurul unei scheme pe trei etaje, trebuie să constatăm că fiecare etaj are, la rândul său, propria topografie. Într-o primă etapă, putem defini cele trei etaje drept memoria sinelui, memoria teatrului și memoria originilor. Primul se referă la biografia trăită, al doilea la un trecut imaginar, iar al treilea la regăsirea originilor. În această evoluție, punctul de plecare îl reprezintă actorul și experiența acestuia, care se extinde apoi la spectrul teatrului, acest câmp de ruine care îi permite memoriei să acționeze prin însăși libertatea sa. Cel de-al treilea moment va însemna întoarcerea la om, nu ca individ, ci ca ființă purtând în sine amintirea surselor primordiale. Putem, deci, vorbi despre un itinerar al memoriei. Itinerar sincopat, ce nu străbate în mod continuu secolul care ne interesează aici. El trasează mai întâi un prim ciclu, care, odată ajuns la ultimul etaj, reia mișcarea de la punctul de plecare și începe un ciclu nou. Acesta nu îl va copia pe cel precedent, ci va prelua trăsăturile sale profunde, pe care le va modifica prin jocul diferențelor. Se reface astfel construcția memoriei teatrale, însă cu diferențe care o particularizează, fără ca modelul inițial să devină de nerecunoscut. Urmărim „ciclul“ reactivat al aceleiași arhitecturi.

Cum putem distinge teatrul istoriei de teatrul memoriei? Conștiința timpului le unește, însă cel dintâi înțelege timpul ca pe o experiență exterioară omului, pe când cel de-al doilea îl vede ca pe o experiență constitutivă omului¹. Astfel se explică

¹ Cf. Pierre Nora, „Présentation“, în *Les lieux de mémoire*, vol. I, La République, Paris, Gallimard, 1984, p. XIX.