

PAGINI ALESE GEORGE BANU

VOLUMUL 2: STUDII

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

Cuprins

Prefață. George Banu pe scena lumii ca teatru	5
Roșu și aur. Teatrul spectatorului	17
Scena supravegheată de la Shakespeare la Genet	245
Dincolo de rol sau actorul nesupus	405
Cehov, aproapele nostru	631

LIBRIS

We know
books

Roșu și aur

Teatrul spectatorului

Traducere din limba franceză

CRISTINA CORCIOVESCU

Pe celălalt țărm al Europei, de partea cealaltă a oceanului, un rege, a cărui istorie ne-o povestește Werner Herzog, a vrut să înalțe în inima pădurii un teatru cu loji și cortină. Modelul îl avea în cap și rămășagul nu era decât construirea lui. Victoria asupra văilor și a stâncilor, asupra arborilor de sequoia și a insectelor... Regele purta în suflet spațiul teatrului căruia îi îndrăgise și forma, și organizarea. Teatrul era pentru rege asemenea unei mandale.¹

În Franța, în temnițele castelului de la Châteaudun, un prizonier al Revoluției a tăiat în piatră frontispiciul teatrului cu cortina și cadrul scenei. Ca să-și aducă aminte de libertate, el a sculptat contururile acestei capcane a dublului și ale acestui loc de plăcere. În închisoare, teatrul servea deținutului de emblema.

La Napoli, în pivnițele muzeului, se află un tablou anonim. Tablou celebru al teatrului San Carlo, neîncetat reluat, dar mereu amputat. De fiecare dată vedem scena, străjuită de ambele părți de gărzi, lojile unde generalii, în picioare, stau țepeți în spatele doamnelor ce încununează sala, dar de fiecare dată ni se ascunde luminița ce pâlpâie în întunericul parterului. Acolo, cuibărit la flacăra unei lanterne, un spectator, ca un licurici, urmărește reprezentația cu libretul pe genunchi.

Depart de locurile de onoare, pierdut în mulțime, el nu bagă de seamă spectacolul sălii. Strămoș al regelui și rudă cu prizonierul, el este paznicul de noapte al scenei.

¹ Mandala – motiv plastic ce servește comunicării și concentrării spirituale.

Mandala regelui, emblema prizonierului și libretul spectatorului nu sunt decât expresiile unei mitologii, ale unei activități și ale unei culturi reunite în același loc. Loc real, dar totodată loc mental. Loc contemporan și loc de memorie. Loc creat în Europa și exportat de ea. Loc la care ne gândim atunci când, sătui de spectacole, invocăm Teatrul.

Teatrul spectatorului

Teatrul à l'italienne, care se numește astfel pentru că s-a născut la Veneția sau Roma, la Mantova sau Parma, este un teatru al spectatorului. Un loc unde te abandonezi privirii. Privire către o ficțiune și, mai ales, către o adunare. Ledoux, arhitectul, a imaginat metafora ochiului a cărui pupilă reflectă teatrul: teatrul ochiului.

Acest teatru este totodată teatrul Europei. Singurul, fiindcă, în ciuda referirii constante la Italia, el aparține întregului continent și îl reprezintă. În secolul al XIX-lea, arhitectul Cavoș pledează pe lângă țară, promițându-i că va construi teatre care să rivalizeze cu cele din Europa, căci el intuia că Rusia voia să-și afirme astfel apartenența la trunchiul comun al Occidentului. În America Latină, din Mexic până în Argentina și Brazilia, ca și în America de Nord, același teatru – mai unitar chiar decât Biserica – a afirmat prezența Europei și prestigiul său. Loc-mesager, căci e locul unei identități. Impusă, recunoscută, venerată.

Teatrul antic este grec sau roman, teatrul elisabetan este englez: aceste două matrice ale locului teatral aparțin Europei, dar fără să o desemneze ca atare. Dimpotrivă, teatrul ivit în Italia și reluat în Franța se constituie într-un adevărat loc european. Un loc *adoptat*, dar și *adaptat*, ca și cum ar fi vrut să afirme în același timp unitatea și diferențele continentului; numai o privire experimentată poate distinge varianta franceză de cea italiană sau remarca particularitățile proprii Nordului. În secolul al XVIII-lea,

arhitectul Pierre Patte pe de o parte refuza dorința unor confrăți de a impune un etalon, ca și cum ar fi vrut să evite astfel instalarea unei uniformizări comode, iar, pe de altă parte, reclama ca fiecare teatru să încerce să devină un model. Această dublă aspirație a animat Europa, care a știut să facă din locul său teatral o temă cu variațiuni, iar spectatorul care traversa continentul de la Sankt-Petersburg la Paris putea să se regăsească, observând ici și acolo, discrete deosebiri. Familiaritatea locului oferă străinului un sentiment în care se îmbină siguranța și surpriza. La San Carlo din Napoli sau la Teatro Argentina din Roma, Stendhal a trăit acest rafinat deliciu. Deliciul spectatorului avizat, căruia îi place să recunoască altundeva elemente familiare, fiindcă pe el îl pasionează călătoria, și nu expediția.

Unității în spațiu îi corespunde o alta, în timp. O unitate care integrează istoria fără ca aceasta să opereze transformări radicale. Ele nu alterează modelul. Nu este vorba, desigur, de un loc imuabil, veșnic egal cu el însuși, ci mai degrabă de un loc stabil. Locul Europei vreme de două secole. Și, pentru a înțelege această constantă, am putea împrumuta conceptul lui Fernand Braudel de „segment lung“, segment unde istoria, fără să dezerteze, pare, totuși, mai puțin activă. Ea este mai degrabă un fundal decât o determinare. Așa se explică de ce, de la Venetia la Stockholm, între secolele al XVII-lea și al XIX-lea, se impune un model și domnește aceeași ordine. În calitate de istoric, Braudel ne explică cum o societate, o cultură, un spațiu pot uneori să se sustragă de sub influența directă a istoriei și exemplul teatrului *à l'italienne* este cât se poate de convingător. El realizează o unitate în spațiu și afirmă o omogenitate în timp. Iată de ce el cristalizează o mentalitate. Pentru teatrul *à l'italienne*, coerent din punct de

vedere spațial și durabil din punct de vedere temporal, permanența se afirmă până la urmă mai puternică decât diferența. Astfel, teatrul reușește să impună un model spațial reluat de toată lumea, în schimb, în planul scriiturii timpul nu reușește să obțină o astfel de unanimitate: legea celor trei unități nu a cunoscut niciodată o egală autoritate, nici o difuzare. Dacă spațial are un sediu principal – teatrul *à l'italienne* – timpul, în schimb, va fi supus tratamentelor celor mai diverse. Unul afirmă o unitate, celălalt o multiplicitate. Tocmai această contradicție stă la baza teatrului în Europa.

Dacă Bachelard a propus poetica spațiului casei, noi încercăm aici să punem în evidență poetica teatrului *à l'italienne*, o poetică inspirată de același spirit, acela al *topofiliei*, adică al dragostei de spațiu. De aceea, determinant va fi aici discursul afectivității.

Trebuie să recunoaștem că acest spațiu, dincolo de critici, este singurul care se constituie în spațiul mental al teatrului, spațiu în care funcția se îmbină întotdeauna cu proiecția, într-un asemenea loc, totodată concret și imaginar, spectatorul urmează un drum care îi organizează propria prezență în teatru. El privește tot ceea ce publicul presimte și descoperă din momentul în care pătrunde în acest loc.

A vorbi despre teatrul spectatorului înseamnă a sesiza mitologia lui, în sensul barthesian al termenului. Mitologia scării și a foaierei, a lojii și a cortinei. Pornind de la istorie și estetică prezentate împreună, încercăm să surprindem ceea ce dezvoltă fiecare unitate de loc, fără să uităm că, pe măsura trecerii timpului, aceste unități formează un ansamblu care scapă duratei și servește la a fixa mental o întreagă teatralitate, care se alimentează, așa cum spunea Barthes „dintr-o materie deja prelucrată în

scopul unei comunicări deja elaborate¹. Este exact ceea ce oferă publicului teatrul *à l'italienne*. O mitologie a spectatorului.

S-a spus adesea² că teatrul *à l'italienne* a participat la marele efort de teatralizare și de înfrumusețare a orașelor. Inițial topit în țesătura urbană, lipit de clădiri, iar mai târziu izolat, teatrul nu izbutește să elaboreze o fațadă care să-l distingă, să-i fie proprie. Ea se inspiră cel mai adesea din Antichitate și leagă edificiul de estetica palatului. Palat civil, palat public, desigur, dar de fel perceptibil ca teatru. El are prestanță, fără să semnaleze de la prima vedere funcția locului. Fațada îl ajută să se remarce, dar e lipsită de orice teatralitate mitologică. Iată motivul absenței sale aici.

Teatrul *à l'italienne* se definește prin dihotomia între ceea ce arată și ceea ce ascunde. Printr-o teatralitate a evidenței și printr-o teatralitate a secretului și a surprizei. În zona spectatorului, totul e la vedere, în zona scenei, totul e ascuns. Încă de la origine, acest teatru se bazează pe activitatea publicului, în același timp *privitor* și *privit*. El este un actor căruia i se rezervă acel spațiu de joc ce se întinde de la intrare și scară până la cortină și câteodată chiar până la scenă. Cuvintele lui Ludovic al XIV-lea, „Noi nu suntem niște persoane particulare, noi suntem complet dependenți de public“, se potrivesc de minune celor ce ocupă lojile. Spațiul spectatorului este un spațiu la vedere. Spațiu vizibil, suprafață spectaculoasă. Doar el ne interesează, deoarece aici se concentrează frumusețea arhitecturală a sălilor *à l'italienne* și se cristalizează mitologia lor. Noi nu vom pași dincolo de rampă și ne vom opri acolo unde începe celălalt teatru, cel al actorilor.

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, col. Points, 1970, p. 195.

² Cf. Daniel Rabreau, *Le Théâtre et l'embellissement des villes de France au XVIII^e siècle*, teză, Université Paris IV, 1978.

Scena le aparține lor. Cu ajutorul mașinilor și al trapelor invizibile, ea fascinează un public înmărmurit, dar care nu este nici-cum dispus să-și sacrifice propriul „teatru“.

Sala va fi locul unde, pentru a relua formula sociologului Thorstein Veblen, se va da în spectacol „clasa dezocupaților“¹, asumându-și astfel rolul social care îi revine: acela de a exalta risipa, de a se abstrage muncii, de a afișa inutilul. Oare nu fiecare arhitect concepe sala ca pe un loc neterminat, pe care numai publicul îl poate isprăvi? De la Sabbatini la Garnier, din secolul al XVII-lea la secolul al XIX-lea, reperăm același cult pentru spectator. Aceeși invitație lansată femeilor de a împodobi cu strălucire spațiile concepute, în special, pentru ele. Roșul servește nu numai pentru a exprima vitalitatea sângelui, ca vehicul al pasiunii, sau pentru a afirma înrudirea teatrului cu valorile monarhice, așa cum credea Hermann Broch, el servește și ca fundal ideal pentru a contura chipurile și a pune în valoare toaletele. Oare femeile nu au renunțat să se îmbrace în alb pentru că nu se potrivește cu menirea lor decorativă? Teatrul acesta va fi în primul rând teatrul lor. Teatrul femeilor. Aici, timp de decenii s-a strigat „faceți loc femeilor“, pentru a le impune prezența în primul rând al lojilor. Orice intrus era violent sancționat ca un uzurpator al plăcerii văzului.

Spațiu prioritar feminin, teatrul *à l'italienne* este totodată un spațiu închis. Spațiu fără legătură cu natura, spațiu abstract și intelectual, spațiu exclusiv și pe de-a-ntregul uman. Spațiu izvorât din Renaștere, care propune un dublu spectacol: cel al teatralității

¹ Cf. Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, col. „Tel.“, 1978.

sociale, îmbinat cu cel al imaginarului. Cei care iubesc acest loc iubesc această conjugare a civilizației cu ficțiunea, această combinare a rolurilor, această circulație a privirii în spațiul închis al teatrului. Aici nu există decât teatru. Din toate părțile, sala și scena se confundă. Expresia bine-cunoscută „lumea e un teatru“, poate fi răsturnată pentru a deveni „teatrul e o lume“, modelul ei redus. Acest loc de concentrare confirmă remarcă lui Panofsky, potrivit căreia în Renaștere se trece de la spațiul-sumă al Evului Mediu la spațiul-sistem. Spațiu închis, spațiu al unei organizări mentale.

La început reprezentațiile se deschideau la prânz, dar treptat ora a fost tot mai târzie și astfel experiența teatrală a sfârșit prin a deveni o experiență nocturnă. Sala se luminează din ce în ce mai mult și, la flacăra lumânărilor, ea dezvăluie frumusețea spectrală a acelor grupuri voioase care se agită, se deplasează, vociferează și se extaziază învăluite într-o lumină de teatru.

Dar această falsă zi nu-i va păcăli nici pe Rousseau, nici pe Diderot, adversari ce condamnă locul teatral identificat cu „niște vintre întunecoase“. Ei au înțeles că adevărata lui natură era nocturnă. Și că, uitând virtuțile și opunându-se cenzurii, el invita la licențele nopții. Aici nimic nu se ascunde, iar filozofii iluminiști nu apreciau această manifestare în public a pornirilor private. În epoca lui de glorie, teatrul *à l'italienne* a fost un spațiu libertin. „În secolul al XVIII-lea, plăcerea își are capitala sa: sala Operei“, scrie Jean Starobinski.

Feminin, închis și nocturn, acest spațiu va fi, în Europa, singurul loc de plăcere oferit fără nicio discriminare publicului în întregimea lui. De altfel, sala de teatru nu a fost utilizată adesea și pentru marile baluri publice, pentru această teatralitate a socialului exhibită fără rampă și nici cortină? De fiecare dată

când teatrul *à l'italienne* va fi contestat, se va pune în discuție tocmai această plăcere a sălii pentru a acorda prioritate scenei, discursului și fascinației sale unice. Autoritară, aceasta va sfârși prin a rupe vechiul echilibru, reducând sala la tăcere și rezervă: din capitală a plăcerii, ea devine oraș al morților.

Cel mai frumos teatru *à l'italienne*, sau măcar cel mai mozartian, Teatrul La Fenice din Veneția, poartă numele păsării phoenix, evocând astfel destinul tuturor acelor teatre arse și reînviată în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Un cunoscut arhitect spunea chiar că ele renasc de fiecare dată mai frumoase din propria lor cenușă, dar cu o excepție, de altfel celebră, Les Bouffes du Nord¹, ele nu păstrează nicio urmă a incendiului și nici vreo cicatrice a catastrofei. Aceste teatre, pretins vechi, sunt toate refăcute, retencuite, reaurite, fiindcă, dacă modelul persistă, clădirea se înnoiește periodic: vocația ei este să renască. De aceea, aceste teatre ne apar ca niște locuri vechi și intacte, ca niște lăcașuri care nu sunt atinse nici de accidente, nici de acțiunea timpului. Opunându-se dezastrului și refractar la eroziune, teatrul *à l'italienne* pare a realiza visul faustian al duratei suspendate. El este pentru totdeauna tânăr și bătrân.

La această fascinație a unui prezent nealterabil se adaugă celebritatea datorată operelor de artă, picturi și romane.

Memorii și gravuri care au zămislit și, totodată, alimentat un imaginar al locului. Potențat de celelalte arte, el îl impresionează deopotrivă atât pe spectatorul care îl frecventează, cât și pe cel care îl visează. Stendhal sau Flaubert, Schnitzler sau Zola, Tolstoi sau Proust, Renoir sau Manet pun în scenă spectatorul

¹ Teatru parizian din secolul al XIX-lea, actualmente utilizat de Peter Brook, care i-a păstrat aspectul vechi și decrepit.

LEADIS

We know
books

În teatrul lui și astfel îi acordă prezenței sale o valoare mitologică. (Scena lojii de la operă pare a fi o scenă obligatorie pentru orice romancier al secolului al XIX-lea). Împreună, celelalte arte au participat la crearea acestei viziuni despre teatru ca loc unde proiecția eului sfârșește prin a se alătura unei alte proiecții, aceea a rolului și a scenei. Scriitori și pictori au contribuit la exaltarea acestui loc de contaminare spectaculară.

Dacă azi urmărim drumul spectatorului în teatrul său – teatru al vizibilului care începe pe treptele scării și se întrerupe la poalele cortinei – o facem pentru că la mitologia locului se adaugă o adevărată poetică a memoriei. Într-o asemenea măsură, încât ne putem întreba dacă nu tocmai memoria e cea care întreține această mitologie. Un loc al memoriei este întotdeauna gol și tocmai astfel suntem pe cale de a ne reprezenta teatrul. Un lăcaș nelocuit unde fiecare poate să se considere primul spectator. Un lăcaș pe cale de a se naște, așa cum îl descrie Tasso în *Il Mondo creato*: „Pământul era încă invizibil, gol și fără podoabe. Era ca un teatru nou, în care scaunele sunt goale, în care nu există nici spectator, nici actor, deoarece bieții muritori nu se născuseră încă pentru a-l vedea.” Astfel, pornim de la un loc vid, liber, situat la granița dintre amintire și menirea sa viitoare. Între un *după* și un *înainte*... este tocmai momentul în care se dezvăluie poetica locului și se împlinește mitologia lui. Este ora la care timpul se oprește în loc.

Rolul și fantoma

După spectacol sala goală a unui teatru pare încă impregnată de energia consumată acolo, de acea prezență colectivă care a animat-o timp de câteva ore; locul poartă această urmă, dar

ștergerea ei rapidă îi redă libertatea absolut necesară unei viitoare reprezentații. În acel moment, el devine arhitectură, dar nu mai este virgin, deoarece o ordine și-a lăsat amprenta. Adesea o ordine străveche, astăzi uitată, îndepărtată: dacă teatrul păstrează doar o secundă căldura fugitivă a trupurilor, el fixează, în schimb, dispunerea lor în spațiu. Înainte de spectacol, atunci când scaunele sunt goale, o sală – o sală celebră, dar puțin familiară – apare celui care o descoperă ca un loc al memoriei. În accepțiunea originală a termenului, aceea a lui Simonide, rapsodul care a câștigat în fața unor comeseni a căror identitate a putut-o recunoaște după amplasarea lor la masă, în urma unui cutremur ce i-a strivit. Simonide, potrivit căruia spațiul este o plăcuță de ceară pe care se imprimă memoria, se află la originea unei arte înfloritoare până în zorii galaxiei Gutenberg: *arta memoriei*.

„În acest teatru al trecutului care este memoria noastră, decorul prezervă personajele în rolul lor dominant”, scrie Bachelard. De aceea când intri singur în teatrul San Carlo din Napoli, luminat festiv, în La Fenice din Veneția sau în teatrul Reggio din Parma, de fiecare dată se produce o ușoară înviere a spectrelor. Adevărată derulare a timpului, care face să reapară o altă lume, cea a spectatorilor de odinioară, dispuși potrivit regulilor și ierarhiei, asemenea invitaților veniți să-l asculte cândva pe Simonide. Așadar, înainte, acest loc cu loji bine decupate, cu balcoane frumos desenate, cu articulații clare se constituie în loc al memoriei. Privindu-l, noi reaşezăm în fotoliile, încă libere, personajele de altădată, astăzi dispărute.

Nu este vorba doar de un efect de memorie, ci de însăși posibilitatea de a recunoaște în spațiu ordinea unei comunități urbane. Dincolo de lectura unui grup social, operațiunea aceasta