

LIBRIS

YORICK

We know
books

GEORGE BANU
CONVORBIRI
TEATRALE

II

Cuvânt-înainte de
CONSTANTIN CHIRIAC

NEMIRA

CUPRINS

<i>Cuvânt-înainte</i>	5
-----------------------------	---

PARTEA ÎNTÂI	7
--------------------	---

Teatrul și spiritul timpului	9
------------------------------------	---

Teatrul și spiritul locului	31
-----------------------------------	----

Teatrul și frontierele	49
------------------------------	----

PARTEA A DOUA	67
---------------------	----

George Banu în dialog cu

Nicola Savarese și Eugenio Barba.....	69
---------------------------------------	----

George Banu în dialog cu

Pippo Delbono	87
---------------------	----

George Banu în dialog cu

Emmanuel Demarcy-Mota.....	99
----------------------------	----

George Banu în dialog cu

Luk Perceval	123
--------------------	-----

George Banu în dialog cu

Krzysztof Warlikowski	141
-----------------------------	-----

George Banu în dialog cu

Marcel Iureș.....	157
-------------------	-----

George Banu în dialog cu

Ioan-Aurel Pop.....	181
---------------------	-----

TEATRUL ȘI SPIRITUL TIMPULUI

George Banu: În Germania, când ceasul anunță 7 și jumătate, orologiul de deasupra cortinei anunță 7 și jumătate, cortina se deschide ca o ghilotină, pe când... Maestre...

Constantin Chiriac: Bună dimineața!

G.B.: Bună dimineața! Stai să termin și eu o istorie. În America Latină spectacolele încep cu 40 de minute întârziere. De aceea cred că fiecare țară își are ritualul ei de întârziere și el trebuie și merită să fie respectat. În Franța sunt între 10 și 12 minute. E un italian, o să îl întrebăm pe Pippo Delbono, el respectă în Franța întârzierea din Italia. Spectacolul e gata, el e gata, dar începe cu 20 de minute mai târziu, ceea ce enervează toată sala, pentru că în ritualul Franței este să respecte asta, 10-12 minute. Eu am fost în America Latină, ziua națională a început cu o oră întârziere. Deci în România cred că întârzierea are ceva uman dacă nu e excesivă. Un prieten de-al meu, Jérôme Deschamps, avea o idee fixă: începea fiecare spectacol cu 7 minute întârziere, asta era chestia lui, 7 minute întârziere. Asta așa, că Vicențiu ne-a spus să mai așteptăm puțin... Eu te așteptam oricum¹, dar cred că-i și bine să nu începem la oră fixă, că dintr-odată ziua e prea raționalizată. Eu îți mulțumesc că ești aici și voiam să spun un cuvânt, că am văzut aseară din nou *Așteptându-l pe Godot* și mi s-a părut a fi o lecție de rezistență a unui spectacol, pentru că l-am

¹ Pe Constantin Chiriac (n. red.).

văzut de foarte multe ori de la creație, după care l-am văzut în America Latină, l-am văzut peste tot... Și e un spectacol care a rămas intact. Odată l-am întâlnit pe un mare regizor neamț, Matthias Langhoff, care se ducea la Comedia Franceză, și l-am întrebat: „Băi, Matthias, ce te mai duci la Comedia Franceză să-ți vezi spectacolul?” Și zice: „Georges, eu mă duc pentru că la Comedia Franceză, dacă faci o dramă, două luni dup-aia devine comedie.” Și mai verifică și el. Pe când aseară îmi aduceam aminte... E și scena antologică a ta cu bocancul. Dar toată această bucurie de viață, de prietenie era intactă ca atunci când am văzut-o la Bogota. Pot să profit, că pe el nu-l văd des, doar îl observ¹. Băiatul, copilul din *Godot*, avea pălărie de la început? Pentru că eu stau la Paris în cartierul evreiesc și e foarte emoționant să vezi copii îmbrăcați ca niște oameni mari și, pe urmă, bineînțeles că te gândești la tot ce s-a întâmplat în Al Doilea Război Mondial. Și dintr-odată, aseară, copilul care anunță că vine Godot, că nu vine Godot mi s-a părut a fi într-un fel o încarnare a fragilității unui copil evreu, pentru că e îmbrăcat cu costum, cu cravată, cu pălărie, și asta m-a emoționat foarte mult. Deci e bine când un spectacol rămâne la fel, dar mai descoperi și alte lucruri.

C.C.: Bună dimineața!

Publicul: Bună dimineața!

G.B.: Ca la școală răspundem toți.

C.C.: E foarte greu să vorbești în câteva cuvinte despre George Banu. Eram tânăr actor după '90 și descopeream lumea. Până în 1990 nu am putut să călătoresc în afara țării și dup-aia mi-am luat revanșa, am călătorit în vreo 163 de țări. Eram în Croația, nu-l cunoșteam personal pe domnul Banu și mă aleseseră – eram foarte mândru – vicepreședinte al unui festival într-o celebră localitate din Croația, vă imaginați care. Și directorul festivalului de acolo îmi tot spunea: „Constantin, dacă ai putea anul viitor să-l aduci pe domnul Banu ar fi un lucru extraordinar.” Zic: „Păi, scrieți-i”, și-mi răspunde: „Nu se poate, dumnealui e o instituție, e așa de important, are atât de multe

¹ Pe Constantin Chiriac (n. red.).

funcții. “Și mi-au enumerat atunci vreo 10-12 titluri. Aveau dreptate, domnul Banu nu numai că este o instituție, este – cred eu, cel mai important lucru – un om al timpului. Anul trecut asistam la una din cele mai importante conferințe dedicate teatrului din câte am auzit vreodată, „Teatrul și spiritul timpului“, la Sankt Petersburg, și era atâta lumină și chintesență totodată acolo, dar și o aparentă improvizare care îți dădea o anume siguranță. Odată, un prieten mi-a spus un lucru extraordinar și păstrez în memorie acel gând și vreau să i-l mărturisesc domnului Banu. Mi-a spus: „De când te știu, dorm noaptea mai liniștit.“ Simt lucrul ăsta de când îl știu pe domnul Banu, dorm noaptea mai liniștit. Era într-o altă conferință, la *Alternatives théâtrales*, revistă pe care a ctitorit-o, pe care a condus-o, o conduce. Și vorbea despre români cu înțelepciune și cu îngăduință, spunând că românii sunt insule și că ar fi mare lucru dacă măcar s-ar constitui într-un arhipelag. Ce lucru extraordinar, ce lucru extraordinar! Este un om care construiește. Uitați-vă cât de multă ceartă, cât de multă dezunire este în țara asta și nu numai, în multe locuri. Peste tot pe unde ajunge are un calm și o putere olimpică de a construi. Nu l-am văzut niciodată scriind rău despre cineva și a văzut nenumărate spectacole care l-au oripilat. Depune mărturie despre frumos, ceea ce e un lucru extraordinar. E important să lăsăm semne într-o construcție, nu în a dezbina. O să-i dăruiesc, ca de fiecare dată, un poem:

*Nu regret, nu mă jelesc, nu strig,
Toate trec ca floarea spulberată.
Veștejit de-al toamnei mele frig,
Nu voi mai fi tânăr niciodată.*

*N-ai să mai zvâcnești ca pân-acum,
Inimă răcită prea devreme,
S-o pornesc din nou desculț la drum
Stamba luncii n-o să mă mai cheme.
Dor de ducă! Tot mai rar, mai rar,*

*Pui pe buze flacăra pornirii.
O, pierdutul prosperității har
Cu vioiul clocot al simțirii!*

*În dorinți încep zgârcit să fiu,
Te-am trăit sau te-am visat doar, viață?
Parcă pe un cal trandafiriu
Vesel galopai de dimineață.*

*Toți suntem vremelnici pentru veci,
Rar ning fagii frunzele deșarte...
Binecuvântat să fie deci
Că trăiesc și că mă duc spre moarte.¹*

G.B.: Într-un aparteu – din cauza ignoranței mele – am aflat că e un poem de Esenin, care e un enorm, enorm poet rus. Poemul acesta e plin de contradicțiile lui Esenin, în același timp sfârșitul vieții, care la el a fost rapid, și încrederea în viață. Într-adevăr, e bine să te confrunți cu melancolia sfârșitului, cu aceea a crepusculului, dar să nu te mulțumești cu ea. Deci îți mulțumesc foarte mult pentru acest dar, într-adevăr, care îmi și convine foarte mult. E un vers din Sorescu care spune: „Începe să fie târziu în mine“, seamănă cu „al toamnei mele frig“ al lui Esenin. Cred că, poate e alt subiect, dar să știi să te apropii de sfârșit, să știi să pui capăt la un moment dat e o formă de înțelepciune, fără a abandona dorințele. E o frază a lui Seneca, o frază care m-a însoțit mult timp, de când pregăteam un discurs pentru un domn care avea cam vârsta mea de acum. Seneca spune următorul lucru: „La bătrânețe nu e bine să renunți la toate dorințele, ci doar să schimbi din dorințe“, ceea ce e foarte just. Nu aceleași, altele. Într-un fel, această conferință are legătură cu problema timpului. Dar voiam să-ți

¹ Nu regret, nu mă jelesc, nu strig, de Serghei Esenin, în traducerea lui George Lesnea (n. red.).

spun o mică decepție, că până la urmă nu m-am dus niciodată la un festival în Croația. Nici tu nu m-ai invitat, nici ăla nu m-a invitat, așa că am rămas cu nostalgia festivalului din Croația, dar cine știe, cine știe pe vremea asta? Nu, ideea acestei conferințe, la care mă gândesc de mai mult timp, este cum teatrul și în general artele spectacolului viu se definesc în raport cu ceea ce apare nou într-o societate. Ceea ce apare e o formă de expresie inedită a așteptărilor oamenilor într-o societate. *Zeitgeist*, spiritul timpului, e la origine ceva care nu se simte, ceva pe care îl percep doar unii artiști și acest lucru voi încerca să-l analizez, pentru că a percepe spiritul timpului e o funcție artistică extrem de particulară. De exemplu, Arthur Miller, marele scriitor american, la o întrebare pe care a pus-o cineva: „Cum se face că textele dumneavoastră au așa de mare succes?“, a răspuns: „Pentru că eu simt ceea ce vremea va aduce înainte ca oamenii s-o simtă.“ Deci să simți ceea ce va izbucni, ceea ce va apărea ca nou în societate și, evident, în artă. Și Peter Brook a fost, într-un fel, un precursor al spiritului timpului. Unul dintre marii săi actori, Yoshi Oida, un actor japonez, îmi spunea: „Peter simte înainte de noi toți ceea ce va să vină.“ Și, de altfel, spectacolele lui au fost primele mari spectacole despre problema inteligenței, problema creierului, care după aceea a devenit o problemă constantă și în societate, dar și în artă. A simți spiritul timpului presupune această extraordinară capacitate de a fi sensibil ca animalele la anunțul cutremurului, la ceea ce se va petrece. Și unul dintre exemple, din acest punct de vedere, este filmul lui Jean-Luc Godard, *Chinezoaica*. E un film pe care l-a făcut în 1966-1967 cu Anne Wiazemsky, în care Godard presimte evenimentele din '68. Eu, când am văzut filmul la București într-o proiecție la Arhive, mi-am spus: „Ei, și Godard ăsta folosește tot ce s-a făcut“, dar mult mai interesant este faptul că Godard a presimțit. *Chinezoaica* este un mare film, un film care anunță tot ce se va petrece în jurul anilor '68 în mediile tinerei generații din Franța, din Germania și din Europa, fără a mai vorbi, pe de altă parte, de Praga. Ceea ce pentru spiritul timpului mi se pare important de amintit e faptul că, pe de o parte,

LIBRIS | We know books

e legat de o anumită problemă, dar, pe de altă parte, e legat și de un anumit – Constantin vorbea –, de un anumit mod de a construi o operă colectivă. În spiritul anilor '68 se va impune în Europa, în mod polemic, ideea creației colective, ideea responsabilității colective. Până în '68, la fel ca la universitate, la fel ca în societate, domină autoritatea unei figuri, cum se spune, a unui mandarin, adică a celui care posedă secretul științei, secretul puterii. În jur de '68, spiritul colectiv se impune la nivelul societății, la nivelul așteptărilor și în teatru, în anii '68-'70, apare ceea ce se va numi creația colectivă. Ariane Mnouchkine, Teatro dell'Acquario și alții, inspirați de mișcările sociale și de spiritul politicii, abandonează ideea autorității unui singur punct de vedere, al regizorului, și pornesc în căutarea creației colective: cum să creăm împreună. Ceea ce e interesant – fac o mică paranteză – este că această creație colectivă va dura un anumit timp și va produce, zece ani după aceea, o reacție inversă. Contra creației colective se va impune din nou autoritatea regizorului și se vor impune mari figuri ale regiei europene, Klaus Michael Grüber și alții. În timp ce acum, din nou, marea mișcare a scenei contemporane este spre creația colectivă. Aș vrea să spun că această schimbare ciclică îți impune câteodată un argument puțin reacționar: „Domne, eu știu asta, a fost făcută și pe vremea mea.” Da, dar nu exact același lucru, se face în alt spirit. Însă ceea ce merită amintit este că teatrul și artele în general se definesc prin spiritul timpului propunând o formulă care este o prima opțiune și căreia i se va opune după aceea o mișcare dialectică, o critică a acestei opțiuni. Știți bancul celebru, care este absolut genial, cu sensul *Coloanei infinitului*: când ne strânge, când ne lasă. Sigur că asta era un banc politic pe vremuri: când ne strânge, când ne lasă. Așa e și în artă: când se strânge în jurul unei singure persoane, când se dilată în numele colectivului. Astăzi trăim o epocă în care personalitatea unică a unui artist e contestată de experiența colectivă. Pentru a vorbi de spiritul timpului la nivelul producției teatrale, trebuie să amintim și ceea ce a intuit Peter Brook în anii '68, pentru că el resimte aceste mișcări ale societății și a propus un Centru Internațional de Cercetări Teatrale.

Dar care era ideea interesantă? Era că acest Centru Internațional de Cercetări Teatrale trebuia să reunească actori din multe țări ale lumii. Criteriile artistice, criteriile de selecționare au fost elaborate de Brook, dar el a avut intuiția că teatrul trebuie să își deschidă frontierele, că teatrul – spune el – trebuie să fie o figură, un ecou al multinaționalismului de pe stradă. În marile capitale ale lumii, la Londra, la Paris, strada e o stradă colorată, e o stradă policromă, vezi albi, negri, chinezi, japonezi, iar ideea lui Brook pentru a răspunde acestei situații a orașului era tocmai să deschidă scena, să permită să apară pe aceeași scenă oameni veniți din culturi diferite. Acest lucru poate să vi se pară astăzi extrem de banal, dar însemna pe vremuri să accepți ca actorii să vorbească mai mult sau mai puțin bine limba țării. Un alt actor al lui Brook mi-a spus: „Ceea ce a făcut Peter la Paris nu s-ar fi putut face niciodată la Londra“, pentru că actorii care jucau la Brook erau actori care vorbeau mai mult sau mai puțin bine franțuzește, îi înțelegeai vag, dar nu pe toți. Dar era această idee că scena e o figură a orașului. Și Emmanuel Demarcy-Mota, care are spectacol astăzi, spunea un lucru interesant: faptul că s-a creat acest centru și că au fost alți urmași la Paris – chiar tatăl lui, Richard – era o imagine a Parisului ca un oraș deschis, care, la fel ca New Yorkul, reunește culturi și rase diferite. Ideea lui Brook era o idee simplă. Eu am găsit un titlu care mi se pare just: „Orașul e policrom și scena e curată, scena e albă.“ În Germania, mulți ani de zile scena era albă nu neapărat din cauza criteriilor rase, ci din cauza grijii avute de teatrul german pentru limbă, în timp ce Brook, Eugenio Barba, Richard Demarcy au amestecat rase diferite pentru a răspunde și a oferi imaginea unui teatru receptiv la multiplicitatea orașului. Într-un fel, teatrul, și la unii, și la alții dintre cei pe care i-am citat, răspunde unui spirit al timpului, acest spirit poate fi legat, cum spuneam, de o problematică a creierului la Brook, de raportul între generații la Miller, de punerea în discuție a autorității unice, dar, în același timp, de voința de a face ca teatrul să fie o expresie directă, complexă a societății. Nu e simplu, eu am fost la Sankt Petersburg – nu acum, când vorbea Constantin, ci acum mai mulți

ani – și am propus un subiect despre actorii străini pe scenă, eu fiind român în Franța, și a fost sensibil acest lucru. Directorul Institutului Francez, care avea doi clienți pe trimestru la Sank-Petersburg, și-a luat weekendul, n-a venit la conferință, că era sâmbătă. „De ce n-ai venit, domnule?” „Păi, e sâmbătă.” În sfârșit, am o amintire foarte neplăcută. Dar, în orice caz, eram și singur și am propus acest lucru. În sală era o tăcere de marmură, nimeni nu reacționa și mi-am dat seama atunci că de fapt eu greșisem subiectul, că xenofobia rusă era atât de puternică, atât de violentă, că ei nu puteau înțelege cum să amesteci pe scenă negri cu albi, chinezi cu albi, chinezi cu negri. Nicio întrebare, o tăcere de marmură și cineva mi-a spus: „Păi, domne, dumneata ai venit cu subiectul ăsta? Sâmbătă tot stadionul la Sankt Petersburg i-a fluierat pe doi negri care erau în echipa de fotbal.” Ce vreau să spun? Vreau să spun că a reține spiritul timpului și a-l introduce pe scenă înseamnă un gest polemic, înseamnă o punere în discuție a certitudinilor artei la un moment dat. În același timp, ceea ce aș spune este că spiritul timpului e perceput în mod diferit de generații. Eu, când eram tânăr, eram foarte sensibil la spiritul timpului. Toată critica românească de atunci era o critică într-un fel servilă puterii, dar nu cred că numai atât. Erau oameni în vârstă, care nu înțelegeau ceea ce noua generație aducea. Recent am fost la un spectacol care avea un succes nemaipomenit în sală, toată lumea râdea, dar de toate prostiile, de toate prostiile, și vulgar, și eu atunci n-am înțeles și m-am întrebant: „Domne, eu sunt ca Radu Popescu sau cum era Carandino? Mă simt străin față de acest spectacol.” Și atunci am înțeles că de fapt ei răspundeau spiritului timpului, care astăzi e bazat în principiu pe deriziune, pe comic, pe antisentimentalism. Atunci am înțeles că de fapt spiritul timpului e legat de timpul epocii, dar și de timpul omului, de timpul spectatorului, de vârsta spectatorului, și am scris și eu un articol care se intitula: „De ce râdem atâta”, spunând că, de fapt, a te confrunta cu spiritul timpului înseamnă a te confrunta cu propriile tale limite și nu trebuie să transformi această confruntare în judecată de valoare. Evident că, văzând acest spectacol care avea un foarte mare

LIBRIS | We know books

succes, tentația este de a formula o judecată de valoare, să spui: „Ce tâmpenie, ce prostie!“ Eu trăiesc foarte mult din istorie și un mare critic, cu care am fost prieten, care mă iubea, niciodată n-am înțeles de ce așa de mult, dar în sfârșit.... Și el era foarte legat de Jean Vilar, care e marele creator al Festivalului de la Avignon și care a avut în anii '68 un conflict teribil cu Living Theatre. Living Theatre este la originea modernității în teatrul european. Și acest critic, Claude Roy, îmi spunea că era prezent la Avignon când actorii de la Living Theatre l-au atacat, l-au agresat pe Jean Vilar. Și Jean Vilar s-a întors spre el și i-a spus: „Claude, uite ce față de proști au toți ăștia!“, o frază extraordinar de dureroasă, pentru că el era bătrân față de ei, pentru că el nu mai înțelegea că acești oameni încarnau reînnoirea scenei europene, în timp ce el devenise o statuie a scenei europene. Ceea ce aş spune este că spiritul timpului este cel care propune la un moment dat mutații foarte importante. Când s-a introdus pe scena europeană moda imaginilor video proiectate, cel care a făcut-o primul a fost Frank Castorf în Germania, dar după aceea această infuzie a videoului pe scenă s-a multiplicat, a fost reluată și cred că merită amintit faptul că *Zeitgeist*, spiritul timpului, care derutează, care e o revelație la început, are ca destin să devină o modă, adică să fie reluat fără funcție polemică de către artiști care îl introduc, care îl domesticesc, care îl generalizează. Eu, când am văzut la Castorf video, am găsit o formulă care mie îmi plăcea: videoul pe scenă e echivalentul lui Mefisto pentru teatru. Să dai teatrului secretul tinereții, să creadă teatrul că e tânăr grație videoului. După aceea mi-am dat seama că de fapt era un fenomen de reacție, de ezitare a mea, pentru că nu înțelegeam că timpurile se schimbau, că o nouă generație apărea și că Frank Castorf, într-un fel, introducea pe scenă acest cult al imaginii la care el fusese mai sensibil decât mine sau decât alții. Într-un fel, ce a făcut Brook cu multinaționalismul pe scenă a făcut Castorf cu multimedia pe scenă. Dar problema interesantă pe care o reprezintă *Zeitgeist*-ul este această convertire a ceea ce deranjează, a ceea ce este polemic în clișeu. Într-un fel, ceea ce apare ca noutate se termină întotdeauna ca un

clîșeu, ca un loc comun și de aceea, spuneam, se produce o reacție critică, o reacție la acțiunea de a introduce ceva nou. Scena, viața produc un refuz. Chiar acum, la dezbaterea de alaltăieri, pentru spectacolul lui Lev Dodin, am întrebat-o pe nepoata lui, Dina Dodina, care lucrează cu el, care sunt raporturile lui Lev cu tehnologiile moderne și ea a răspuns foarte just că Dodin, într-un fel, e foarte reticent față de tehnologiile moderne, în numele prezenței actorului, în numele contactului spectator-actor. Astfel, videoul întâlnește reacții de refuz sau de scepticism din partea unor generații de regizori mai tardivi, mai în vârstă. Spiritul timpului este ceva ce se anunță, se impune și se deteriorează. Există o curbă a spiritului timpului și, după aceea, această deteriorare a spiritului timpului se constituie în ceea ce un mare critic american a numit tradiția avangardei. Videoul e tradiția avangardei, așa cum la un moment dat teatrul corporal a fost tradiția avangardei din anii '60. Un prieten, teoretician al literaturii, apăra ideea integrării acestor formule foarte polemice în câmpul curent al artei, ceea ce mie mi se părea o deteriorare, o degradare. El spunea – îl cheamă Victor Ivanovici, vă dau numele pentru că e un prieten din generația mea, care e un român, e un amestec, el e ca teatrul lui Brook, e un amestec de român-sârb-grec, însurat cu o chiliană, deci e foarte planetar –, el spunea pe bună dreptate: „Dacă spiritul timpului rămâne intact, propriu în opera unor artiști de avangardă, el riscă să sperie generațiile următoare.” El spune că succesorii au meritul de a îmblânzi, de a domestici descoperirea primă și care, dacă rămâne la nivelul suprem, nu se poate decât autodistrage. Această idee a mea despre integrarea progresivă a spiritului timpului, el o justifică, și pe bună dreptate, și ca o manieră de a supraviețui pe o durată mai lungă a descoperirilor radicale. Ceea ce a fost radical devine la un moment dat curent și, la sfârșit, într-adevăr, se deteriorează și se termină ca un clișeu. Acum, raportul cu spiritul timpului este un raport propriu epocii, bineînțeles, dar propriu și unor artiști. Într-un fel, aș spune că mari sau cei mai importanți sunt cei care sunt precursori, adică cei care intuiesc de ce vor avea nevoie teatrul și societatea înainte ca aceste cereri să fie