

# În vizită la revista „Teatrul azi”: GEORGE BANU

● Regizorul față în față cu textul ● Spiritul polemic și valorile clasice, libertate și structură ● „Dramaturgul” nu este omul KGB-ului ● Succesul ca simptom al cunoașterii de sine

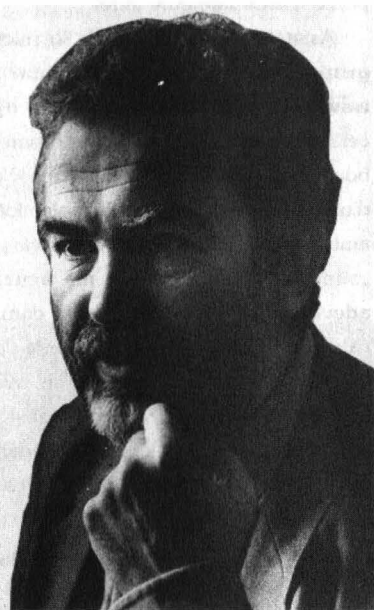
**DUMITRU SOLOMON:** George Banu, ai afirmat de câteva ori, în ultimul timp, că teatrul s-a întors către text, după ce păruse a fi fost dominat de gest, de artele vizuale sincretice. Se verifică această tendință în spectacolele pe care le-ai văzut în ultima vreme? În teatrul românesc, ruptura dintre textual și gestual nu a fost, cred, atât de mare: regizorii importanți nu au renunțat la text. În lume, se pare că regizorii își întorc din nou fața către text. Care crezi că este cauza?

**GEORGE BANU:** Paradoxal este faptul că această reîntoarcere la text se conjugă deja la trecut. Este un fenomen care a început de vreo 15 ani și a cunoscut plenitudinea la sfârșitul anilor '80. În această perioadă, spectacolul fundat pe practica demontării textului și a reconstrucției lui a fost asimilat și criticat ca simptom al poziției voluntariste a regizorului. Poziția voluntaristă a regizorului se legitima prin recursul la o anumită ideologie; putea să fie când marxismul, când psihianaliza, când gândirea anarhică. Regizorul se simțea susținut și justificat prin argumente exterioare scenei și, „înarmat” cu aceste certitudini, ataca textul, tratat ca obiect pentru scriitura scenică autonomă. Din momentul în care marile ideologii sistematice și marile sisteme interpretative au fost puse în discuție, bazele acestei poziții regizorale s-au clătinat, iar voluntarismul regizorului și-a pierdut motivația principală. Atunci s-a angajat reîntoarcerea la personaj și la relațiile scenice, căci voința regizorului consta acum în a descoperi viața secretă a textului și a-i povesti istoria. Brook a vorbit de „anonimizarea regizorului”; aceasta înseamnă anonim dar nu impersonal, prezent dar discret, în sensul în care regizorul se consideră un meșteșugar care povestește cu claritate istorii. Și, povestind istorii, el nu neglijează nici cel mai mic detaliu, pentru ca să ajungă să reveleze ceea ce personajele „tac”. Regizorul încearcă să pătrundă în straturile cele mai adânci ale textului, fără ca spectacolul să arate însă ca un șantier arheologic. Textul nu mai apare ca o ruină, ci ca o istorie povestită cu ambiguitate, în așa fel încât spectatorul – și actorul, în același timp – să se poată implica. Brecht cerea actorului să joace un personaj știind ce i se va întâmpla, Luc Bondy, antibrechtian, spune că niciodată actorul nu trebuie să știe mai mult despre viața lui decât personajul. Azi, tendința de restituire integrală a textului – declanșată acum 15 ani – se colorează de un anume neoclasicism. De aceea asistăm la reîntoarcerea ciclică a unui teatru mai liber nu atât față de text, cât față de ceea ce aș numi „materialul textual”. În ultimii ani, spectacolele cele mai interesante ale tinerei generații au fost inspirate de texte neteatrale, adevărate eseuri, care au fost adaptate după un roman, o anchetă sociologică, un interviu celebru. Acum se pregătește un spectacol despre procesul lui Brâncuși cu vama americană. Am impresia și convingerea că s-a încheiat ciclul regăsirii textului, că sentimentul importanței totale a textului a fost trăit, iar noua direcție a tinerei generații se concentrează fie asupra punerii în scenă cu libertate a textului, fie asupra „lucrului pe materiale”. Stéfane Braunschweig – unul dintre cei mai interesanți regizori contemporani – pune în scenă Shakespeare, dar spectacolul său cel mai original a fost un eseu despre **Penthesylea** lui Kleist, tratată ca un material: actrița nu joacă, ea recită textul, acompaniată de muzică, dându-i astfel o dimensiune de oratoriu. Astfel, neoclasicismul textului integral a produs, prin reacție, o reînnoire ce regăsește și aspirațiile anilor '60-'70 și, în același timp, propune soluții noi, contemporane.

**MAGDALENA BOIANGIU:** Nu crezi că această aplecare spre alte structuri decât cele ale dramei vine și din absența la întâlnire a dramaturgiei? Nu cred că există acum un tip de dramaturgie care să impună un univers de idei și o anumită modalitate scenică, așa cum a fost dramaturgia furioșilor, de pildă.

**GEORGE BANU:** E adevărat, dar dramaturgia tinerilor furioși a fost foarte importantă în Anglia și aici, dar n-a fost importantă în Franța, Italia sau Germania. În țările regiei n-a fost importantă pentru că e un teatru de text, de actori; teatrul englez e și azi în special un teatru de actori, în timp ce în Italia, sub influența lui Strehler, în Franța, sub cea a lui Vilar și Mnouchkine, s-a dezvoltat un teatru al regiei. În 1995/1996, evenimentul anului a fost spectacolul lui Chéreau cu piesa lui Koltès **În singurătatea câmpurilor de bumbac**. Chéreau montează a treia oară acest text, e o obsesie veche de zece ani. În precedentele montări el încarna personajul, acum a realizat, în sfârșit, spiritul piesei ca dialog filosofic inspirat de secolul XVIII. El definise încă de la început piesa ca pe un dialog filosofic, dar montările nu corespundeau acestei definiții. Adeseori, regizorul are intuiția materialului textual, intuiție care însă nu se concretizează în spectacol. Aș spune deci că textele noi, de valoare, sunt extraordinare de importante, dar ele cer o anumită devoțiune din partea regizorului. Am văzut la Paris **Quai Ouest** de Koltès, și spectacolul era o catastrofă, fiind sufocat de scenografie, și am văzut

aceeași piesă pusă în scenă de Felix Alexa la Casandra și mi-am dat seama că este un text genial. Idealul este întâlnirea între un mare regizor și un mare autor, cum a fost cazul lui Bob Wilson cu Heiner Müller. După ce Bob Wilson a pus în scenă **Hamlet-Machine** într-un mod foarte liber, Müller a spus: „Textul meu e ca o stâncă în jurul căreia roiesc apele regiei tale”. Și textul lui Koltès a fost o stâncă în jurul căreia au roit cele trei versiuni ale lui Chéreau, până s-a ajuns la împlinire. Între regizor și autor o comuniune e necesară. De exemplu, Luc Bondy lucrează cu Botho Strauss – un autor cu care se înțelege, căci au în comun același raport semi-ironic față de realitate. Acum un an și jumătate l-am întrebat pe Brook în ce stadiu se află textul pentru ultimul său spectacol, text comandat unui dramaturg englez. Mi-a răspuns că estetica grupului lor acceptă foarte greu un produs exterior și de aceea, până la urmă, a produs el însuși un montaj pornind de la **Hamlet**. Problema întâlnirii regizorului cu autorul este foarte complicată, ea are ceva dintr-o relație erotică și uneori, chiar când pare izbutită, comuniunea se adevărește a fi o iluzie. Colaborarea lui Ariane Mnouchkine cu Hélène Cixous e un miraj. Ea nu a produs mari texte. Nu cred că în acest domeniu se poate stabili o regulă și da vreo explicație definitivă.



**DUMITRU SOLOMON:** Ai vorbit la un moment dat despre anonimizarea regiei și apoi despre Strehler ca reprezentant al primatului regiei. La noi, spectacolul său cu **Insula sclavilor** a fost perceput ca o montare în care demonstrația regizorală este absentă.

**GEORGE BANU:** Strehler a reprezentat întotdeauna un caz aparte: el nu a fost niciodată complet radical în punerea în discuție a textului, el a creat asemeni unui artist mozartian care caută constant grația, lejeritatea. Un accident de parcurs poate fi considerat, în anii '60, **Le jeu des puissants**, care era un montaj al cronicilor istorice ale lui Shakespeare. El nu a părăsit niciodată teatrul, spațiul scenic tradițional; chiar dacă a pus în scenă piese foarte angajate sub raport politic – a fost regizorul cel mai brechtian de după Brecht –, Strehler a rămas tot timpul fidel ideii Renașterii italiene, conform căreia omul și nu ideologia este măsura tuturor lucrurilor. Ca regizor, lucrul său s-a distins printr-o perfecțiune a discreției. În discuția de la București, el mărturisea: „Îmi place din când în când să provoc un apus de soare”. Strehler a fost un regizor invizibil, în sensul nobil al cuvântului. În Italia el a încarnat regia și, cu o frază care îi convine și lui, și unui alt regizor de geniu, Grüber, am putea spune că ei sunt asemeni Dumnezeuului lui Flaubert, „absent, dar peste tot prezent”. Spectacolul Marivaux prezentat aici mi se pare făcut din resturile esteticii strehleriene: un mic apus de soare pe-aicea, o **Furtună** pe dincolo, un spectacol „antologic”. Aș cita un spectacol la persoana întâi, care mie mi-a plăcut și știu că și aici a avut succes – **Gaudeamus** al lui Dodin. Dar nici acesta nu era spectacolul unei persoane, ci al unui grup, al unei echipe. Un spectacol cu dimensiune corală, cum este și **Frați și surori**. Un artist interesant, care vorbește mult la persoana întâi, este regizorul american Peter Sellars. În **Negușătorul din Veneția** punctul lui de vedere este foarte prezent, nu arbitrar, dar foarte prezent. Un spectacol al lui Sellars poate să placă sau nu, dar oricine poate observa cum regizorul lucrează textul în totalitatea lui. În același timp, există raporturi extrem de violente între prezența istorică a textului și relațiile lui cu actualitatea, fără ca să se apeleze la deconstrucție și destructurare. În **Negușătorul din Veneția** povestea era perfect reprezentată, doar că în locul evreului era un negru, iar fata, Portia, era o indoneziană. Textul, ca un obiect poros, era îmbibat de prezent, fără ca acesta să-l distrugă.

Sentimentul general mi se pare că poate fi definit prin regăsirea unui anumit spirit polemic, radical, agresiv, propriu anilor '60, dar cu alte mijloace. Valorile clasice sunt reatacate.

**MAGDALENA BOIANGIU:** Radicalitatea lasă întotdeauna un spațiu mai larg pentru impostură decât tradiționalismul.

**DUMITRU SOLOMON:** Există un fenomen vizibil în teatrul românesc, o tendință a tinerilor regizori de a pulveriza textul, povestea lui. Această destructurare nu se produce în numele unei ideologii, ci al unor modele cunoscute „după ureche”. Pulverizarea textului e împinsă mult dincolo de limitele la care se ajunsese în perioada de autocrație regizorală, a marilor experiențe teatrale.

**GEORGE BANU:** Anul trecut am editat o carte despre Grotowski, liderul acestei mișcări de destructurare. Am lucrat cu el două săptămâni, câte douăsprezece ore pe zi, și atunci am înțeles că ideea centrală a esteticii lui Grotowski era o eliberare totală; dar, în același timp, și o structurare perfectă a elementelor. Termenul principal utilizat e acela de „montaj”, pe planul conținutului sau pe plan plastic. Poate că tinerilor le



Scenă din *Pe cheiul de vest* de Bernard-Marie Koltès la *Casandra* (regia: Felix Alexa)

lipsește un personaj care a făcut mult rău, dar și mult bine în teatru: „dramaturgul” (secretarul literar, n.r.), cel care pune întrebări regizorului despre logica relațiilor, care controlează coerența raporturilor între personaje. Câteodată, intervenția unui dramaturg poate fi esențială: Bondy a lucrat cu Botho Strauss la **Borkman** de Ibsen. La un moment dat, Strauss l-a întrebat: „Ce face Borkman când e închis în pod?” Deci, dramaturgul poate sta în sală, fără să fie, așa cum a zis Vitez, reprezentantul KGB-ului sau al poliției secrete, ci doar mandatarul logicii, cel care observă, ca în cazul lui Botho Strauss, că o parte din text nu e tratată. Iar Bondy i-a transmis această întrebare lui Michel Piccoli, care a propus singur o soluție de joc.

Radu Penciulescu și Ivan Helmer au fost doi mari profesori de teatru pentru că aduceau întotdeauna, în intervenția lor pedagogică, nu atât punctul de vedere al artistului, cât pe acela al dramaturgului. Tinerii regizori lucrează prea singuri. Cred că o adevărată pedagogie a privirii ar trebui dezvoltată prin burse și contacte. **Trilogia** lui Andrei Șerban s-a născut din contactul cu Brook: el a văzut spectacolele lui Boock și apoi a creat singur.

**MAGDALENA BOIANGIU:** Teatrul românesc a devenit un spațiu în care fiecare nou-venit ia aventura pe cont propriu, eventual împreună cu câțiva oameni devotați, ceea ce expune uneori spectatorul la un efort de urmărire a felului cum se bate pasul pe loc.

**GEORGE BANU:** Teatrul e metafora eternului început: surse nu există și putem opta între ignoranță și exces de informație sterilă. Prima e teribilă, cealaltă e apăsătoare. Eu aș pleda pentru îmbogățirea informației „culturale”: să fii la curent cu ce se întâmplă în artele plastice, în video, pentru ca poziția ta artistică să se definească împotriva sau în acord, dar să fie o poziție înscrisă în sistemul general al artelor.

Memoria teatrului e mitologică, ea e o sumă de amintiri colorate subiectiv. Generația cu care eu m-am format în România are ca punct cardinal **Regele Lear** al lui Brook. Acum am revăzut fotografiile spectacolului și, cu toate că ele mi s-au părut extrem de datate – costumele erau influențate de Berliner Ensemble –, memoria mea reține energia vitală atât de greu de comunicat. Sensul proverbului african „Când moare un bătrân, dispăre o bibliotecă” convine cel mai bine oamenilor de teatru. Cu moartea noastră dispăre o bibliotecă, alta se constituie.





**DUMITRU SOLOMON:** Ai vorbit despre excesul de informație. Eu cred că niciodată informația nu poate fi în exces.

**GEORGE BANU:** Mă refeream la informația teatrală de un anume tip, la informația cu vocație arheologică. Ea e un fel de „science fiction” retroactiv.

**DUMITRU SOLOMON:** Colecționarea ideilor moarte este productivă?

**GEORGE BANU:** Astăzi, raportul cu textul poate fi fecund. De exemplu, pentru mine a fost o revelație felul cum Măniuțiu a tratat **Caligula**. Regizorul a respectat punctul de plecare al autorului, deplasându-l spre o zonă la care Camus nu ajunsese. Grație regizorului, piesa își dezvăluie arhitectura și dimensiunea shakespeariană, pentru mine insesizabilă până la acest spectacol. Caligula este echivalentul lui Richard al II-lea. Regizorul a realizat această apropiere fără să afecteze nici povestea, nici structura piesei, nici stilistica lui Camus. E un exemplu fecund de lucru asupra textului.

**DUMITRU SOLOMON:** E un moment în care fidelitatea lui Măniuțiu față de o anume problematică și consecvența sa stilistică se armonizează într-un succes. E ciudat să observi cum, uneori, aceleași calități lucrează în gol.

**GEORGE BANU:** Eu am avut o revelație analitică uitându-mă la ultimul spectacol al lui Brook, care e totuși foarte problematic. Și mi-am dat seama că, timp de 20 de ani, Brook a fost atât de consecvent încât estetica lui a funcționat extraordinar de bine pe texte neteatrale, în timp ce spectacolele mai nereușite au fost cele cu piese de teatru. El realizează extraordinar de bine **Les IKS** pornind de la un roman antropologic, **Conferința păsărilor** inspirată dintr-o epopee iraniană, „Mahabharata”, **Omul care ...** extras din „Omul care și-a luat soția drept pălărie” de O. Sachs. În schimb, în clipa în care vrea să facă **Măsură pentru măsură** sau **Ubu-Roi**, estetica lui funcționează mai puțin elocvent.

**DUMITRU SOLOMON:** Crearea unor texte pe măsura regizorului este un avantaj pentru exprimarea personalității lui? Constat că și la noi regizorii inventează texte.

**GEORGE BANU:** Brook și-a inventat un stil de lucru, de improvizație, cu actori care vorbesc prost limba țării, dar a căror prezență personală e mai puternică decât aceea a rolului. Grupul acesta funcționează foarte bine, dar nu în corsetul unui text dramatic. Și, după atâtea excursuri teoretice, suntem obligați să admitem că în teatru succesul este o formulă personală, pe care orice mare artist o afirmă descoperindu-se pe sine însuși. Această adecvare rămâne piatra de temelie. ■



Imagine din John Gabriel Borkman de Ibsen în regia lui Luc Bondy (Odéon-Théâtre de l'Europe)



foto: Ruth Walz