

INTERVIURI

George BANU:

*„Mă hrănesc din spectacole și din viață...
din concretul lor”*

Andreea Dumitru: *La începutul verii (și nu al toamnei, așa cum e consacrată ideea de rentrée), v-ați făcut o dublă întoarcere, spectaculoasă, acasă, în lumea teatrului românesc. Întâi în calitate de actor, apoi de critic, teoretician și profesor cu merite recunoscute prin acordarea titlului de Doctor Honoris Causa al Universității „George Enescu” din Iași și al U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale”. V-ați început drumul în teatru ca student la actorie, dar abia după aproape 40 de ani, dacă nu greșesc, mai exact, pe 6 iunie 2006, ați urcat pentru prima dată pe scena Casandrei, într-un rol ceremonial, emoționant. Și ați fost cu adevărat actor, cu propriul text în mână, Uitatea, pe scena Teatrului Național din Cluj și pe cea a Teatrului Odeon, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu. O asemenea dublă rentrée invită parcă la bilanțuri afective. Nu știu dacă ideea de bilanț personal vă este pe plac, dar pentru cei care văd în dvs. un model, ea este necesară.*

Totuși, voi începe cu o curiozitate abruptă: cine v-a spus pentru prima dată „Biță”?

George Banu: *Credeți că e interesant? Și întrebarea și răspunsul au ceva din ritualul interviurilor de star... iar pe deasupra, originea lui „Biță” e anonimă! Ceea ce e mai amuzant e că acest surnom, în mod inexplicabil, a evoluat geografic. La Buzău, de unde sunt, mi se spunea „Biți”, care la București a devenit brusc „Biță”. Dacă azi puțini mai îmi spun „Biți” – din cauză de morți și dispariții – „Biță” rezistă. Mă jenează când însă cineva revine la apelația inițială fără a face parte din primul cerc al memoriei; e ca un intrus ilegal. Stratificația geografică îi corespunde o geologie biografică pe care eu o identific și cunosc... La Paris am ajuns la stadiul adult, desemnat prin „Georges”, cu un „s”, a la française și „Biță” nu persistă decât pentru prietenii români. N-aș vrea niciodată să mă despart de el, e ca o pecete originală pe care doar inițiatii din țară o cunosc, adoptând uneori formule amuzante, căci, pentru unii, din respect pentru vârstă, am devenit „domnul Biță”. Și astfel, în acest surnom, căci nu e o poreclă, nici un prenume, se înscrie curba unei vieți: de la început până la capăt, cu plecări, schimbări și exil! Suntem mai mulți în el...*

A.D.: *Cine v-a inoculat dragostea pentru poveste, anecdotic și confesiune, aceste specii ale „trăitului”?*

G.B.: *Nastratin Hogeia pe care-l citeam în copilărie și povestirile zen. În aceste „fabule” găsite în cărți sau trăite, ideea răsare fără a sacrifica însă baza concretă, fizică – le consider ca fiind un echivalent al teatrului care, pe mine, nu mă interesează decât în măsura în care prezervă aceeași coincidență a contrariilor... materia care gândește!*

A.D.: *În Biografia lui Andrei Șerban, amintiți atmosfera din Institutul anilor '60, în care câțiva prieteni încercau să depășească „contextul”, printr-un intensiv*

proces de autoformare. (E drept că sentimentul acesta aveau să-l împărtășească, mai târziu, și regizori din altă generație: Mihai Măniuțiu și Alexandru Dabija.) Vă regăseați însă și în limbajul „critic” al acelor ani? Ce aducea nou prin limbaj, prin conținut, generația dumneavoastră?

G.B.: Noi am beneficiat atunci de o relativă perioadă de „liberalizare” care ne-a permis să trăim în intimitatea unor mari figuri ale regiei române – suntem „fiii” lor – și, în același timp, să avem acces, chiar dacă limitat, la textele teoretice care apăreau atunci, să fim la curent cu transformările care interveneau în peisajul european. Nu ne simțeam nici excluși, nici izolați, eram „sincronici” cum ar fi spus Eugen Lovinescu. De altfel, ajuns la Paris, un compliment neuitat l-a formulat Bernard Dort, celebrul profesor și teoretician, care mi-a spus: „Georges, tu ai citit aceleași cărți ca noi”. Nu văzusem aceleași spectacole, dar, plecând de la reviste și mărturii, le imaginaseam cu Radu Penciulescu sau Aureliu Manea, cu Nicky Wolcz sau Andrei Șerban și Ivan Helmer. Acesta a fost „cercul” nostru... el s-a constituit în Institutul de Teatru, dar în același timp avea farmecul secret al „autonomiei”.

A.D.: *Se putea face critică, într-adevăr, în România acelor ani, din moment ce aveau loc vizionări, iar spectacole erau interzise? Resimțeați presiunea ideologicului în ceea ce scriați? Cum făceați față cenzurii, de fapt, cum se manifesta ea în critica de teatru? Secreta ea mai multă mediocritate, impostură decât produce astăzi piața liberă a ideilor?*

G.B.: Opozițiile prea brutale produc idei elementare. Grație aceluia moment privilegiat, am văzut spectacole unice care au fost la originea unei adevărate școli critice... am citit atunci eseuri strălucite semnate de Ana Maria Narti sau Ileana Popovici, Mira Iosif sau Florin Tornea și Dumitru Solomon. Mai tânăr, Dinu Kivu era o prezență activă, iar eu de asemenea încercam să nu mă conformez unui limbaj și unei posturi critice normative oficiale pe care mulți, în felul nostru, o contestam, o refuzam. Aceeași epocă a produs și regizori de referință și critici exemplari... dar, dacă mitul artiștilor exilați a persistat, s-a dezvoltat chiar, în schimb amintirea, mai fragilă, a criticilor pare să se fi șters. Și apoi, nu trebuie să uităm importanța „criticii orale”, critica internă practică fără precauții nici strategii. Critica „cercului” nostru... critica liberă, critica exigentă. La Sorbona, „critica orală” a studenților e tot atât de intransigentă ca a noastră atunci. Mă regăsesc în ei.

A.D.: *Puteți preciza clipa exactă în care ați înțeles că e vital să părăsiți țara?*

G.B.: Pe plajă la 2 Mai, în ziua când am citit tezele din Iulie '71 și când am înțeles că, în ciuda optimismului unor colegi, istoria se poate întoarce, în mod brutal, înapoi. În dimineața aceea, cu *Scânteia* în mână, la soare, ideea plecării a început progresiv să se dezvolte, organic și sigur, ca o plantă ce caută lumina atunci când întunericul o amenință.

A.D.: *Profesoratul a venit în primii ani de exil ca o soluție onorabilă de supraviețuire? Sau ca urmare firească a unei vocații descoperite încă din IATC? Ce fel de profesor sunteți astăzi? Aveți un model în acest sens?*

G.B.: Ciudată expresie „soluție onorabilă de supraviețuire” pentru a califica faptul de a fi numit asistent la Sorbona la doar două luni după ce am ajuns la Paris... A fost o satisfacție enormă! Câtva timp după aceea am intrat în comitetul de redacție al celei mai importante reviste, *Travail théâtral*. Astfel am putut să mă situez „entre-deux”, între universitate și viața teatrală. Pentru mine ele comunică și se alimentează reciproc. În această „indecizie” mă recunosc, ca și Bernard Dort care a adoptat o poziție similară. De aceea nu încetez să-mi amintesc fraza de o justețe unică a lui Ivan Helmer care mă cunoștea și mi-a spus într-o noapte, când visul plecării se preciza: „La Paris încearcă să te apropii de Dort și nu de Barthes”.



*Visul unei nopți de vară,
în regia lui Brook, la Stratford, în 1970.*

De la început până acum postura a rămas identică, ceea ce s-a transformat însă e evident raportul cu studenții... el nu mai poate fi tot atât de colegial ca odinioară, dar familiaritatea persistă, chiar dacă pe un fond implicit de „distanță”.

A.D.: *Întâlnirile fundamentale pentru profesia dumneavoastră (cu Bernard Dort, de pildă), au fost în mod necesar exerciții de „admirație rebelă”? Un critic are nevoie de profesori, mentori și modele? Se poate forma el doar prin efort personal?*

G.B.: Fiecare cu drumul lui. Un critic are nevoie de confruntarea cu mari spectacole... ele îl formează. Apoi, contactul cu texte care dezvoltă o perspectivă și deschid un orizont nou e la fel de important. Mie, *Visul unei nopți de vară* în regia lui Brook și *Spațiul gol* mi-au servit în mod egal.

A.D.: *Pentru colegii rămași în țară, într-un climat intelectual infestat, critica pe care o practicați, având drept unitate de măsură experiența profund subiectivă, a martorului („scrisul care interpretează trăitul, în viață sau la teatru”) nu putea să fie percepută decât ca o formă de libertate râvnită, invidiată, admirată. V-ați câștigat greu acest „lux”? Spuneți undeva: „eseul în care am vorbit pentru prima dată la persoana întâi”. Așadar, era vorba de un salt asumat, conștient... Dar era un risc și în peisajul criticii (franceze) de atunci?*

G.B.: Întotdeauna am încercat să scriu căutând ceea ce arta scenei face să răsună în mine, nu doar ca subiectivitate închisă în sine, ci și ca om integrat în lume, ca ființă sedusă de corpuri și imagini. Arta gratuită nu m-a captivat niciodată și nici arta ca sistem ale cărui roți încearcă să le demonteze. De aceea am rămas străin de semiologie care întotdeauna mi s-a părut a fi, pentru a-l parafraza pe Beckett, o operație de „plombier”, de instalator sanitar. Dar merită precizat că afirmația de sine însuși e interesantă în critică doar în măsura în care rămâne

discretă, subterană, dificil detectabilă. La „eu“ se ajunge greu... el trebuie să fie o victorie greu obținută și nu un prealabil dezinvolt afirmat.

A.D.: *Astăzi, în teatrul românesc, într-un mod pe care, desigur, îl puteți percepe și dumneavoastră, funcționează din plin dilema identitară pe care o formulați în Uitatea: „să fii tu însuși înseamnă să integrezi trecutul sau să îl uiți?” Chiar și repartitia fondurilor destinate culturii ilustrează din plin dezechilibrul dintre nevoia de experiment și cea de recuperare, reabilitare, reconstrucție a arhivelor. Sunteți dintre cei care au știut să reconcilieze cei doi versanți. Ce sfat le-ați da celor două „tabere” care se ignoră, deocamdată?*

G.B.: Dificil de răspuns la asemenea întrebări esențiale. Dar dacă mă mulțumesc doar să le calific ca atare, fără să mă confrunt cu ele, un asemenea refuz riscă să fie perceput ca o lașitate sau... un dezinteres. Amândouă vinovate! Evident că ceea ce afirm nu poate fi ridicat la rang de doctrină pentru o politică culturală – sunt incapabil de a formula asemenea perspective! – dar personal așa spune că ceea ce mi se pare a fi productiv și tensiunea echilibrului instabil între memorie și uitare. Doar așa putem, pot respira. Prea multă memorie sufocă, uitarea absolută derutează: de o parte muzeul, de alta deșertul. Secretul consistă în a le adopta împreună, a le face să comunice relativizându-le de fiecare dată când ultimul din termeni pare să se impună abuziv. Fiecare își are pericolele și virtuțile sale.

A.D.: *Mediul critic românesc actual are nostalgia autorității întruchipate de un Valentin Silvestru, de pildă. E depășit acest model, e vremea idolilor de nișă? La fel de deplânsă este, la noi, absența criticii de direcție în favoarea celei de întâmpinare. Există însă remedii pentru o astfel de situație?*

G.B.: Timpurile sunt altele. Dar chiar și schimbate, ele nu ne pot face să uităm că totul depinde de... persoane și nu de... remedii.

A.D.: *Cum vă explicați propria ascensiune, prestigiul de care vă bucurați într-o branșă în care autoritatea o dețin mai degrabă cronicarii/publiciștii decât exegeții/cercetătorii?*

G.B. ... (tăcere) Poate pentru că am așteptat. Beneficiu al timpului și al nedisocierii între teatru și biografie. Ipoteze de răspuns pentru o întrebare căreia alții i-ar putea găsi o soluție diferită.

A.D.: *Marilor artiști pe care i-ați acompaniat le-ați dedicat deja studii, eseuri... Care sunt însă numele pe care le-ați descoperit personal, sprijinindu-le ascensiunea, în țară și aiurea? Pe cine ați paria astăzi dintre tinerii regizori, de aici și din lume?*

G.B.: În primul rând, Aureliu Manea. Eu am fost cel dintâi care a scris despre celebrul său *Rosmersholm*, dar, printr-un concurs de împrejurări, cronică lui Lucian Pintilie a apărut înainte. Apoi, Michel Dezoteux în Belgia, Omar Poras în Columbia, iar mai recent Andriy Zholdak, pe care l-am văzut și descoperit la Sankt Petersburg, sau Krzysztof Warlikowski ale cărui spectacole m-au uimit de la început. Din cauza absenței din țară, l-am întâlnit, cu o ușoară întârziere, pe Mihai Măniuțiu – întâlnire decisivă pentru mine – dar, în schimb, am fost alături de Felix Alexa de la început. Pe de altă parte, am descoperit „artiști rari” ca marele dansator de buto Kazuo Ohno! Azi situația s-a schimbat, căci mașina de „exploatat” talentele e pusă în mișcare la nivel planetar și cei care circulă în lume pentru a organiza festivaluri internaționale sunt cel mai adesea cei care se află la „originea” revelațiilor apoi repede integrate...

A.D.: *Ați mărturisit unor apropiați că nu scrieți cu prea mare ușurință, că stilizați îndelung. Paginile dense o dovedesc. Aveți ritualuri la masa de scris? Cum se nasc cărțile dumneavoastră? Vă cer ele perioade de reclusiune strictă?*

George BANU și Aureliu MANEA în anii studenției.



G.B.: Principalul ritual: dopurile de ceară pentru a obține o liniște fizică... pe care fără acest subterfugiu nu reușesc să o am. Și al doilea, singurul: un creion anume. Un creion cu cerneală care curge moale și tandru. Al treilea l-am abandonat, căci când eram tânăr trăgeam obloanele ca să fie întuneric, dar într-o zi tatăl meu a intrat în birou și mi-a spus: „lumina trebuie să fie în cap, nu pe birou“. Eu i-am răspuns că și El Greco se închidea în atelier și picta la flacăra lumânărilor, dar el m-a sfătuit să mă liniștesc cu asemenea comparații. De atunci, doar rar, când e cu adevărat necesar, fac negru în afara mea pentru a ajunge, poate, la o anumită claritate înăuntru.

Cărțile se nasc în timp, dar ideea care le articulează e întotdeauna rezultatul unei intuiții ivită la un colț de stradă, lângă o casă, într-un autobuz. Aș putea să le enumăr pe toate. Și atunci ceea ce ar uimi ar fi tocmai derizoriul condiției fizice... dar „intuiția“ e rezultatul unei lungi concentrări prealabile care se precizează și se formulează imprevizibil. Sentimentul e acela al unei bruște și rapide iluminări. Cristalizare a căutărilor care a cerut timp și temporară îndepărtare! Ea succede unei extreme implicări în nopțile teatrului, ale căror martor neobosit am fost și rămân.

A.D.: *De ce publicați atât de rar cronică de spectacol? Și atât de târziu, când „produsul“ analizei a fost deja catalogat?*

G.B.: Înțeleg sensul ironic al chestiunii: valoarea criticului – acesta e subtextul! – nu provine din exegeză ci din intuiție. E adevărat! Dar același proces i s-a intentat și lui Călinescu sau Barthes, marile mele referințe critice. În ei mă recunosc.

A.D.: *Cum luptați cu le diable de l'ennui în sala de spectacol? Cum vă mențineți prospețimea „privirii dintâi“?*

G.B.: Încercând să mă duc la teatru când sunt „deschis“ – anul trecut având unele probleme familiale le-am explicat prietenilor regizori că nu puteam veni să le văd spectacolele fiind convins că nu eram un „spectator bun“ – adică un spectator care așteaptă teatrul. Eram prea „închis“ și știam că nici un spectacol nu dispunea de atâta forță încât să-mi reinvie privirea. A doua condiție e libertatea – puterea și curajul de a părăsi o sală de teatru, de a nu fi un spectator „prizonier“. Când o reprezentație mi se pare complet ratată, prezența mea o cauționează... și de aceea consider că paritatea e cea mai justă relație: scena propune, eu dispun! Să stau sau să rămân... fără nici o vinovăție.

A.D.: *Printre critici sunteți perceput ca un veritabil scriitor/stilist (dovadă și premiile repetate pentru cea mai bună carte de teatru din Franța). Care vă este marele model în materie de literatură?*

G.B.: Cehov și... Cioran. Fără a mai cita din nou Barthes, Călinescu și Brecht.

A.D.: *Cum v-ați format sensibilitatea pentru artele plastice? A influențat ea apetența pentru teme excentrice (Le Rideau, L'Homme de dos, Nocturnes...) și pentru detaliu?*

G.B.: Fără îndoială, influența e familială, căci tatăl meu iubea pictura. Tablourile din casă m-au format, căci una e să le privești într-un muzeu și altceva să adormi cu ele sub ochi. În tinerețe, unul dintre cele mai bune texte ale mele e consacrat lui Pallady și condiției vegetale a personajelor sale feminine. Am intuit această dimensiune secretă tocmai pentru că am „coabitat“ zilnic cu ele.

O altă explicație vine și din faptul că mă simt atras de colaborarea între cuvinte și imagini... îmi place să le convoc în mod complementar, pentru ca tablourile să ducă mai departe cuvintele și cuvintele să completeze tabloul! Ceea ce nu mai pot spune cuvintele o spun pânzele și... invers! Aceasta presupune o relație „literară“ cu pictura și nu doar strict plastică. Iubesc picturile, ca și spectacolele, care produc un text în mine... care fac să se nască o „paraliteratură“.

Krum de Hanoch Levin, în regia lui Krzysztof WARLIKOWSKI

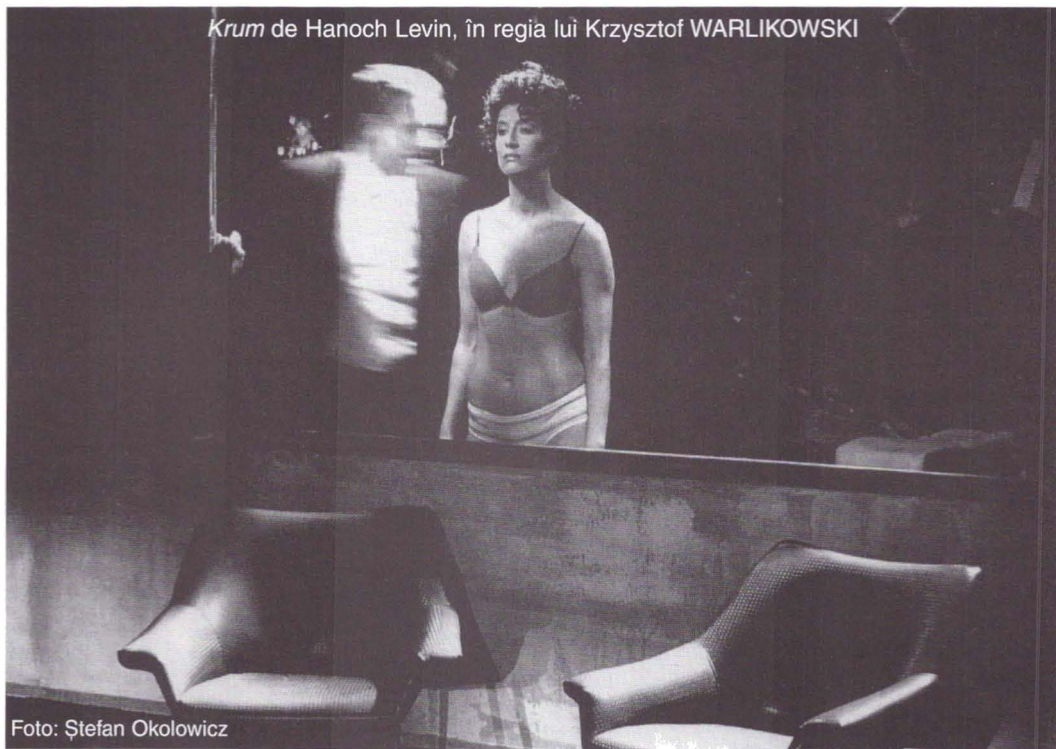


Foto: Ștefan Okolowicz

Aceste experiențe estetice, sunt, mai mult sau mai puțin, substitute ale unui gol biografic pe care astfel nu încetez să-l combat.

A.D.: Încheierea episodului „Academia Experimentală” a fost brutală sau „în firea lucrurilor”? Din ce impuls s-a născut acest proiect noninseriabil?

G.B.: Ideea îi aparține lui Michelle Kokosowski care e o „frustrată a artei” și un geniu organizațional... Am debutat împreună această aventură unică... ea m-a ocupat zece ani de zile. Academia a fost un fel de „laborator al gândirii teatrale europene”, având un ecou internațional excepțional. Am propus idei, am lansat dezbateri, am inițiat dialoguri... la un moment dat însă, având sentimentul că ajunseseam la capăt, că sterilitatea ne conducea către repetiție mi-am spus că e mai bine să mă retrag înainte de a eșua în mumificarea a ceea ce fusese atât de viu. Pe de altă parte, cum între noi apăruseră câteva elemente de discordie, într-o noapte de insomnie i-am scris o lungă scrisoare prietenei mele pentru a-i spune că eu abandonam... După un scurt timp de reflexie, Michelle Kokosowski a decis și ea să încheie activitățile Academiei, care lasă în urma ei nenumărate cărți, numere de revistă și arhive. Vestigiile ale unui vas părăsit înainte de naufragiu...

A.D.: Adeseori, în cuprinsul textelor dumneavoastră, revine formula: un „prieten îmi spune, îmi povestește că...”, urmată de un scurt comentariu personal. Vorbele lor vă însoțesc și nu vă dau pace. Puteți dezvălui identitatea câtorva dintre acești confidenți spirituali pe care îi citați, adesea contrazicându-i, dându-le replica, întreținând cu ei nesfârșite polemici imaginare?

G.B.: Eu mă hrănesc din spectacole și din viață... din concretul lor. Frazele pe care le aud, istoriile pe care le evoc au forța unor parabole unde concretul și imaginarul dialoghează. Ele poartă pecetea unui context cunoscut mie, legat de un prieten, de o întâlnire... eu sunt mai puțin un teoretician îndoctrinat decât un

scriitor ratat. Dar tocmai acest fapt mă face să mă bazez mai degrabă pe fragmente de viață decât pe propoziții abstracte, pe instrumente exclusiv analitice. De aici, poate, provine „impuritatea”, dar și umanitatea unor texte pe care le-am scris.

A.D.: *Și pentru că acest interviu celebrează, într-un fel, un cerc împlinit al biografiei dumneavoastră, numiți, vă rog, și un spectacol care v-a revelat „forma teatrală a cercului”.*

G.B.: Unul singur, *Adunarea păsărilor*, epopeea persană a lui Attar, pusă în scenă de Peter Brook.

A.D.: *Să încheiem cu imaginea din finalul spectacolului Uitarea. În centrul scenei sunteți dumneavoastră, încadrat de dublul enigmatic al dansatorilor Sylvain Groud și Vava Ștefănescu, inconturnabilul cuplu memorie–uitare. Și, deși vă aflați cu un pas în urma lor, priviți melancolic-încrezător înainte...*

G.B.: Privesc către noaptea teatrului invadată de miresele uitării... de aceea acum încerc să scriu un mic text despre „odihnă”. Un mod de a părăsi „scena” pe vârful picioarelor.

Andreea DUMITRU
31 august 2006



Adunarea păsărilor
cu Malick BOWENS și Bruce MEYERS,
regia Peter BROOK