

Biblioteca ASTRA,
Corpul B

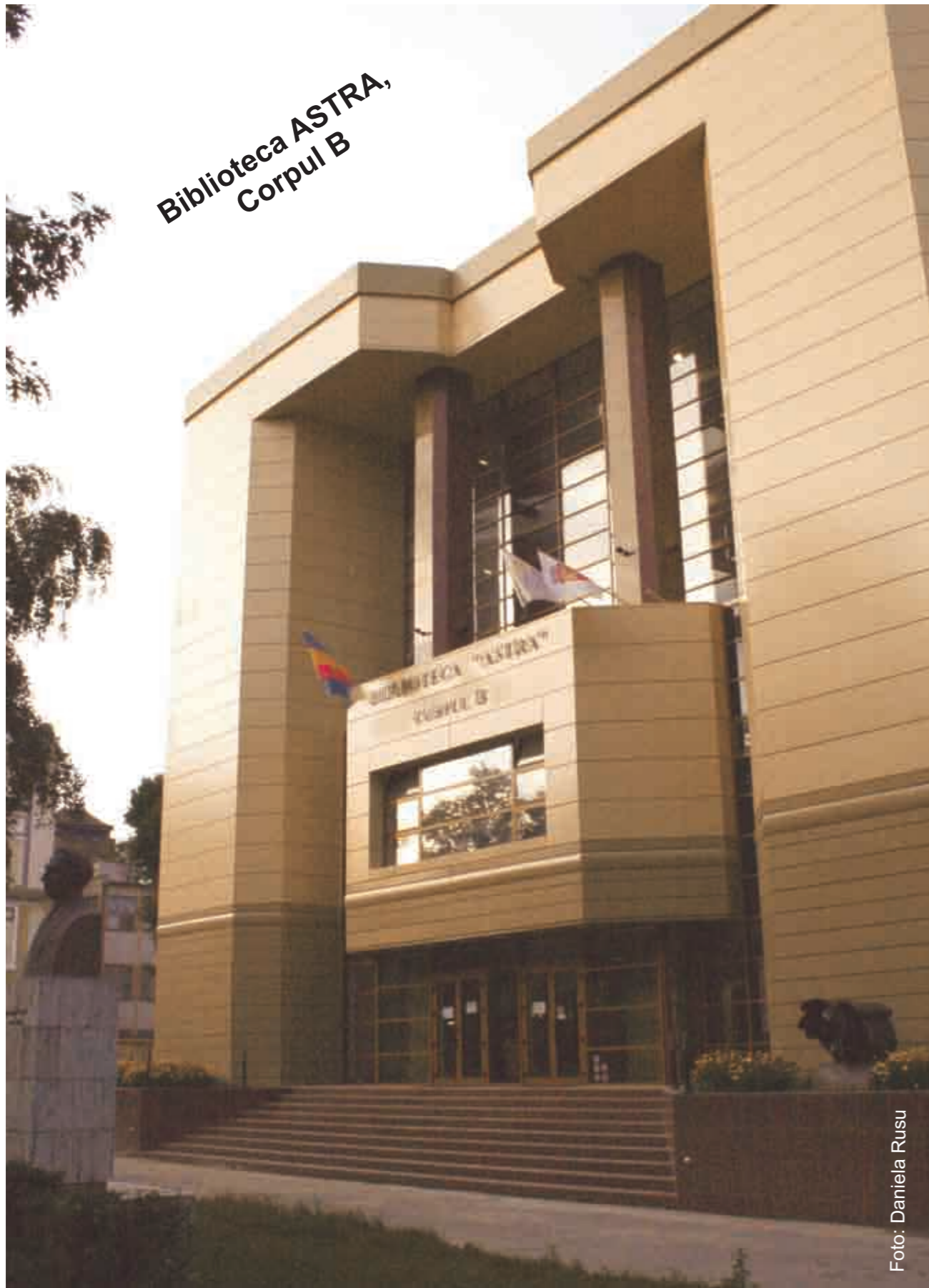
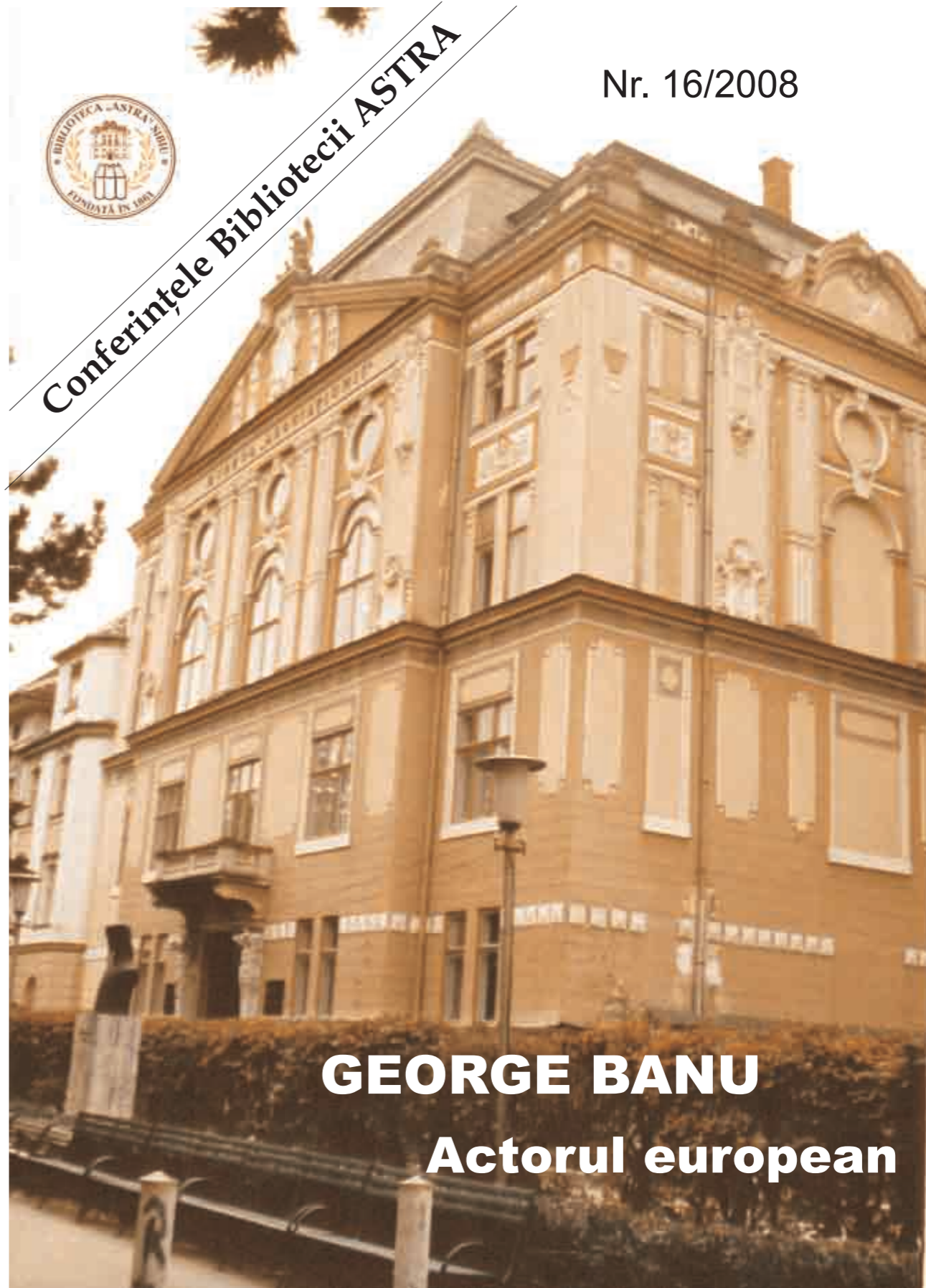


Foto: Daniela Rusu



Conferințele Bibliotecii ASTRA

Nr. 16/2008



GEORGE BANU
Actorul european

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ ASTRA SIBIU

Conferințele ASTRA

George Banu: Actorul european

Coordonatorul colecției: **Onuc Nemeș-Vintilă**
Tehnoredactare computerizată: Florinela Vasilescu
Grafică copertă: Daniela Rusu
Lucrare realizată la tipografia Bibliotecii ASTRA
Tiraj: 50 exemplare

*Versiunea în format electronic a conferinței se află la Biblioteca ASTRA,
Compartimentul Colecții Speciale*

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ ASTRA SIBIU

Str. George Barițiu, nr. 5/7
550178 Sibiu/România

Tel: +40 269 210551
Fax: +40 269 215775
Internet: www.bjastrasibiu.ro
E-mail.: bjastrasibiu@yahoo.com

ISSN: 1843 - 4754



George Banu
(1943)

Date bio-bibliografice

George Banu - critic și teoretician de notorietate mondială, eseist, profesor la Universitatea Sorbona - revine, cu acest prilej, în locul de unde a pornit aventura sa în teatrul lumii...

George Banu s-a născut în 22 iunie 1943, la Buzău. Debutază la începutul anilor '60 la revista "Secolul 20". Din 1973 se stabilește în Franța. De trei ori ales președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (A.I.C.T. - în prezent președinte de onoare), director al Academiei Experimentale de Teatru (1991-2000), profesor la Universitatea Sorbona din Paris și la Universitatea Louvain la Neuve (Belgia), George Banu este o personalitate care a dat strălucire A.I.C.T.-ului și prestigiu criticului de teatru în lumea artelor.

Meritele sale excepționale în cercetarea și pedagogia teatrală au fost evaluate astfel de mari personalități: "Este unul dintre teoreticienii cei mai fini și atenți la realitatea fenomenului teatral" (Peter Brook); "Opera lui George Banu s-a impus ca una dintre cele mai puternice pe planul cercetării teatrale" (Grotowski).

Din această serie au apărut conferințele ținute de:

Octavian Paler
Constantin Noica
Horia Bernea
Rodica Braga
Mircea Braga
Ion Agârbiceanu (*restituiri vol. I, vol. II*)
(la) Inaugurarea Bibliotecii ASTRA, Corpul B, 1 ianuarie 2007
Pr. acad. Mircea Păcurariu
Ioan Lupaș
Victor V. Grecu
Antonie Plămădeală
Giovanni Ruggeri
Dorli Blaga

Conferințe pregătite pentru editare:

Eginald Schlattner
Joachim Wittstock
Nora Iuga
Liliana Ursu
Iuliu Paul

George Banu

Actorul european

*Conferința susținută la Biblioteca Județeană ASTRA în cadrul Festivalului
Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția a XIV-a (24 mai-3 iunie 2007)*

Teatrul din Europa este un teatru care are un alt raport cu viața decât în celelalte continente. Ideea mea de a propune acest subiect pentru astăzi este o idee, evident, autentică, și sincer să vă spun, nu este deloc o idee circumstanțială: “Sibiu, Capitală Europeană..., Biță Banu vorbește despre actorul european...”, deci un fel de politică culturală. Nu este vorba de așa ceva, ci de faptul că, la un moment dat, în situația actuală a globalizării generalizate, a voinței de a pune în scenă diferențele și internaționalismul, avem, sau eu personal, și nevoia de a repera, de a identifica actorul continentului nostru, actorul european. Nu neapărat actorul hibridat, altoit cu elemente orientale. E ceea ce a încercat Ariane Mouskine când a făcut spectacole celebre cu Shakespeare, când, recent, a făcut spectacole inspirate de marionetele unaku (kabuki). În același timp, Bruck a fost la originea unei mari redeschideri a scenei europene către lume, propunând distribuții internaționale cu actori care vorbesc fiecare cu accentele lor și scena devenea în cazul lui Bruck o metaforă a lumii, o metaforă a orașului, a megalopolelor, în care se amestecă indieni, africani, sri-lankezi, sud-americieni... În același timp, - de ce? poate este o reacție locală, poate este un simptom reacționar - câteodată avem nostalgia actorului european și acest actor european este un actor care există, dar în același timp e o ficțiune. Ceea ce aș vrea să vorbesc astăzi este despre **actorul european** ca o ficțiune către care tindem, care e de fapt depusă în noi,

pe care o recunoaștem, dar care foarte rar se împlinește. Actorul european nu e ceva ce există, imediat, în fața ochilor noștri, ci el este un fel de, în termeni literari, **orizont de așteptare**: ne așteptam să regăsim actorul european, actorul tradițiilor noastre. Și în secolul XX principalele cărți de teatru se intitulează *Către spațiul gol*, spune Goldosvski, *Către arta teatrului*, spune Gordon Gray... Și eu aș spune *Către actorul european*. Actorul european nu există ca atare, există din când în când, despre așa ceva aș vrea să vorbesc astăzi, despre această tensiune permanentă între condițiile locale, culturale, personale ale actorului și acest model mintal care este pentru noi actorul european.

Un lucru important de amintit este că între Europa și modelele orientale, există diferențe esențiale. Europa a dezvoltat gândirea critică, a dezvoltat punerea în discuție a fiecărui model, în timp ce – motivul pentru care a fascinat la un moment dat teatrul oriental este faptul că în teatrul oriental există anumite modele care se perpetuează din generație în generație, care se transmit. Deci, cred că astăzi, în clipa în care Europa este atât de tensionată, criticată, interogată, putem spune că actorii orientali, teatrul oriental, au avut, cert, o foarte bună memorie: memoria modelelor inițiale. Europa, însă, a avut o foarte bună experiență a libertății. Europa se definește prin libertate, prin gândirea critică, prin faptul că -, ceea ce putem spune foarte just -, că gândirea critică nu este neapărat un simptom de memorie proastă. Dacă lăsam în spate ceva, este pentru că avem nevoie de ceva nou. Actorul oriental nu resimte nevoia a ceva nou, el nu inventă, el transmite, și, bineînțeles, aduce o nuanță personală. Actorul european, ca și Europa, se bazează pe această convingere, că libertatea este mai bună decât memoria, și semnul libertății este expresia subiectivă și, câteodată, improvizația.

Cred că putem spune că actorul european produce ceva necunoscut. Actorul european ne interesează pentru că el se repune în discuție de fiecare dată când joacă Hamlet – nu fac eu obsesie cu Hamlet, dar e un model, într-un fel, mintal – în timp ce actorul oriental încearcă să se exprime prin semne vechi pe care le conotează cu o nunață personală, cu o artă personală. Într-un fel, senzația pe care o am este că actorul european ne interesează pe de o parte prin slăbiciunea lui. Actorul european se prezintă în fața noastră ca un actor dezarmat. De pildă, fiecare discurs poate fi interpretat! Brecht, într-un text celebru din anii '35, ne explică despre Mei Lan-Fang: “Marele actor chinez ne explică, ne arată semne, cum reprezintă o tânără fată îndrăgostită, cum reprezintă o tânără fată care se sinucide. Actorul european ce are de prezentat?” Și, evident că în gura lui Brecht este o critică dar, în același timp, poate să fie un elogiu! Noi ne prezentăm – Chiriac, ca actor, alții printre noi – ne prezentăm dezarmați. Noi avem, din nou, o întâlnire în care nu ne putem apăsa, nu ne putem sprijini pe vechile mijloace transmise din generație în generație, ci trebuie să reinventăm, încercând să stabilim o legătură cu tradiția. Deci, aș spune că actorul european este un actor liber, un actor dezarmat, un actor care trebuie să depășească acest handicap, pentru a ajunge la o performanță care îi permite întâlnirea între el și rol. În același timp, actorul european, - mă scuz pentru Marina, care este o prezență importantă și constantă a conferințelor mele -, dar citez mereu aceeași frază care m-a marcat odată în viața mea, a lui Pier Paolo Pasolini care spune despre oamenii de teatru: “Nu suntem numeroși, dar venim cu toții de la Atena!” E un lucru important: actorul european și teatrul european e născut din modelul cetății grecești, din modelul democrației grecești, din modelul discuției și nu a transmiterii unei înțelepciuni fixe, ca în Orient. Deci, modelul atenian este modelul care fundamentează în mod profund comportamentul actorului

europăean și, bineînțeles, al teatrului european. Aș spune că, pe de-o parte, avem acest model, democratic, al teatrului european, iar pe de altă parte avem un model pedagogic. Ceea ce frapază pe oricine este că grație sistemului Stanislavski care a fost creat la începutul secolului XX de către un mare regizor, dar care, să nu uităm, și-a elaborat sistemul, fiind obligat de Stalin să nu mai pună în scenă, acest sistem este o construcție mintală, cu totul și cu totul importantă, elaborată în cadrul celei mai teribile cenzuri, în cadrul, însă, a unei cuști aurite care era casa lui Stanislavski. Și, nu voi face aici elogiul cenzurii, nu voi face aici elogiul dictaturii, dar poate că din această izolare a lui Stanislavski s-a născut modelul pedagogic al teatrului european. Astăzi, actorul european – că este la București, la Paris, la Moscova sau la Stockholm –, vrem nu vrem, este profund marcat de referința la Stanislavski. În toate școlile teatrale europene, modelul Stanislavski este prezent. El este baza matricială, fundamentală a actorului, chiar dacă fiecare școală, ceea ce este foarte interesant, introduce elemente care o disting: mai mult dans, mai multă coregrafie, mai mult lucru pentru voce... Dar, ceea ce mi se pare tipic pentru actorul european este, pe de-o parte, rezultatul unei unități de gândire civice, după modelul grecesc, și al unei unități pedagogice. Sunt multe exemple în care regizorii au creat modele de actori, dar aceste modele sunt punctuale, episodice, ele vin să corecteze Stanislavski, ele vin să modifice, să atenueze, într-un fel, această unitate. Deci, dintr-o dată, putem spune că ne găsim în această situație specifică din punct de vedere pedagogic, a avea un model unic, unificator al Europei, cu nuanțe diferite, legate de școlile naționale. De aici, însă, ajungem la ceea ce mi se pare important, la o întrebare privind posibilitatea de a avea un actor european. Într-o zi, văzând un spectacol flamand, mi-am spus: *Oamenii ăștia joacă altfel decât englezii. Englezii joacă altfel decât franțuzii.* Ideea actorului european este o ficțiune, de fapt ea nu

există, este un model mintal, e ceea ce voi încerca să corectez ca senzație. De ce?! Pentru că, într-un fel, actorul este reprezentantul, incarnarea exemplară, a unei culturi și a unei civilizații. Nu ești actor fără a fi marcat de ceea ce este important să numim pecete de memorie. Toți actorii poartă pe corpul lor, poartă în mintea lor, în vocea lor aceste peceti ale memoriei.

Nu cred în actorii importați, de exemplu, Andrzej Seweryn. Este considerat un mare actor în Franța. După părerea mea, un bun actor în Franța. Un foarte mare actor, un polonez. L-am cunoscut prima oară în culisele teatrului de la Chaillot și înainte să intre, nevastă-mea îmi spune: “Nu-ți fie frică de accent”! Deci, el s-a luptat ca să câștige franceza. A devenit un actor important, dar nu are flexibilitatea [lingvistică] de care vorbim. În schimb, între flamanzii și wallonii din Belgia, de care vorbea Anca Mănuțiu, acolo cred că e o atât de puternică opoziție între ei, că nu prea se găsesc elemente, că ei sunt cam separați... Dar ideea, dincolo de exemple, ce este interesant este a vorbi despre actorii de frontieră, actorii care sunt bilingvi, care au poziții de neindenficare totală cu o singură cultură.

[Întrebare din public]: *Aș vrea să aud de la dvs. o explicație, nu, dar o replică la efortul pe care îl fac în ultima vreme actorii români de a juca în limbi străine. Poate descurajăm fenomenul, mai explicit...*

Totul depinde de sensul pe care îl dai acestei voințe de a juca în altă limbă. Poate să fie un sens turistic... Se poate juca! Eu am fost să văd spectacolul lui Caramitru. Și Caramitru juca în engleză o piesă despre Janacek scrisă de Brian Friel. Janacek, fiind bătrân se îndrăgostește ca toți oamenii în vârstă, - lucru banal - de o tânără fată. Cioran confirmă experiența, Goethe, la fel...

[din public] : *Heidegger...*

Heidegger a luat-o de la început! ...Și Caramitru juca în engleză. Mi se părea bună engleza lui, dar nu despre asta e vorba. Nu era el însuși, era puțin cu cârje, deoarece nu are libertatea pe care poți să o ai în limba ta, ca actor. Nu era materia lui, era o materie ușor de împrumut. Bineînțeles că lângă mine era un cuplu de irlandezi și... femeile în general sunt mai puțin arogante decât bărbații, și întrebă pe bărbat-su: *Ce accent avea actorul?* Iar el, în loc să-i spună “*nu știu*”, îi răspunde: *Ceh, dragă, ceh!*

[din public] : *A fost foarte interesant ce a spus Mihai Mănușiu, de aceea mă întrebam dacă, nu cumva, contextul socio-politic este mai puternic decât limba, pentru că în cazul Transilvaniei este vorba despre un context socio-politic comun. Și atunci, vroiam să vă întreb, vorbeați și de familii spirituale, dacă credeți că mai e o dihotomie Est-Vest în Europa, sau cum altfel ați împărți regiunile, familiile spirituale dacă nu ne referim strict la împărțirile pe bază de limbi cu rădăcini comune?*

Eu cred că diferențele Est-Vest se estompează. Totuși, spectacole importante care au venit în Europa de vest nu au fost primite și nu au avut succesul meritat, tocmai din cauza faptului că actorii jucau într-un alt stil decât cel obișnuit. Părerea mea este că familiile culturale rămân încă importante. De exemplu Luck Perceval, un mare regizor flamand, a pus în scenă *Andromaca*. Eu fiind străin, mi-a plăcut foarte mult acest spectacol. Era jucat de flamanzi, extrem de violent, extrem de dens, de compact, dar cineva, i-a spus unei poloneze: *Nu te duce, că doar lui George îi place!* Deci, toți franțuzii erau

contra acestui spectacol, din cauză că jocul propus era altfel decât jocul cultural propus de tragedia greacă.

Cred că diferențele de cultură și civilizație rămân fundamentale, deoarece suntem hrăniți de ele, suntem hrăniți de raportul cu timpul, suntem hrăniți de incertitudini sau de incertitudini. Anca Nicoară era aici, aseară, și am întrebat-o “*Când începe spectacolul, Anca?*” iar ea îmi spune “*Ei zic că în cinci minute, dar eu nu cred!*” E o frază tipic românească. Actorul care o aude, joacă chestia asta. Nu poți să nu joci. Pintilie, care e un mare director de actori, de ce nu a produs niciodată mari creații de actori în Franța? Pentru că ei vorbeau o altă limbă artistică. Doar dacă există acest fenomen de care spuneam, dacă regizorul nu se duce în altă țară cu nostalgia actorilor originali. Dacă el se duce pentru a-și căuta un actor al lui, Lasall își întâlnește speranța lui de actor realist în Norvegia, Decklant în Rusia. Nu sunt mulți, dar în general, separațiile sunt foarte puternice și ideea, ca cea a lui Caramitru, a unui teatru franco-român, nu funcționează: românii cu românii, franțujii cu franțujii, pentru că actorul este ca un poet, nu poți să scrii poezie în altă limbă. Poți să scrii proză, eseuri, dar nu cred că poți scrie poezie în altă limbă..

[moderator]: *Suntem în zona relațiilor dintre două limbi diferite și a felului în care trăiești în două limbi - Cioran, spunea “Nu locuim într-o țară, ci locuim într-o limbă, până la urmă.”- vreau să vă întreb ceva care ține de zona personală, a prezenței dvs aici și a relației pe care o aveți cu teatrul românesc. Și mă interesează în mod deosebit pentru că încerc și eu să mă mut spre o altă limbă. Vorbiți superb și în franceză și în română. Câteodată sunt mici fragmente din franceză care populează discursul în românește, dar niciodată invers. Și vreau să vă întreb, chiar dacă nu sunteți actor, dar totuși, spectacolul George Banu e întotdeauna seducător, cum funcționează la dvs*

problema asta, în momentul în care vorbiți, în momentul în care gândiți anumite lucruri, în momentul în care vă raportați la anumite repere culturale, care vin fie dintr-o zonă, fie dintr-alta?...

E o implicare foarte afectivă. Eu nu am nici o problemă cu franceza când mă duc în Cehia sau în Italia. Când vin aici barierele se tulbură. Și când vin aici, spun când sunt la București, de fapt mă gândesc la Paris... Experiența afectivă a limbii te hrănește. Eu o am în cele două limbi, dar experiența afectivă a limbii eu o am în română. Experiența intelectuală a limbii eu o am în franceză. Ceea ce comunic, un anumit tip de informații pe care îl dau în română nu pot să-l dau în franceză, și invers. Pentru că există cuvinte - când îți spune cineva *Domn'le e un balamuc acolo!*... Eu nu sunt poet, și reacționez la cuvântul balamuc. Pentru că îmi creează în minte o zonă poetică. În franceză înțeleg conceptul, în schimb, însă, într-adevăr, pentru a conceptualiza, cum de mult timp scriu în franceză, mi-e mai greu când e vorba de trecut la concepte. Limbajul conceptual îl am mai dificil în română decât în franceză pentru că sunt locuri comune, teoretice. Aș spune că simt în română și vorbesc în franceză. Prima mea plăcere, cea mai extraordinară pe care am avut-o după Revoluție, când m-am dus și am cumpărat un jurnal și vorbeam cu fata de la ziare, și nu m-a întrebat "de unde veniți?" Nu este vorba doar de accent, dar simțeam comuniunea. În Franța nu te întreabă nimeni, dar simți că vorbești altfel, nu ca accent, ci este un alt stil. Comunicarea se face pe alte principii, pe alte idei. Și pe urmă, problema cu limba este o problemă de raport cu locul. Cei care sunt prea disponibili își uită limba foarte repede. Am cunoștințe care nu mai vorbesc românește deloc, e o aiureală în capul lor...

Deci, într-un fel întrebarea care mi-ai pus-o este spre tine însuși: În ce măsură vrei să te integrezi complet sau în ce măsură rezisti? Eu, în mod

George Banu 15

subconștient, nefiind actor, am rezistat, am încercat să nu devin complet altcineva, să nu mă îndepărtez, dar amestecurile sunt grele...

Acum, de curând am vorbit cu Jean-Claude Carrier, care a publicat *Cercul mincinoșilor*, și povestea o chestie deosebit de interesantă despre integrarea mintală: Nastratin Hogeia demult vrea să devină englez și nu reușește. Și cineva îi spune: “Du-te la Tunis, am eu o pilă la consulul englez și-ți dă ăla pașaport”. Și Nastratin Hogeia se duce la Tunis, intră la consul, prietenul îl așteaptă afară. Și când iese, plânge. “Ce s-a întâmplat, nu ți-a dat pașaport? “Nu, mi-a dat, am pașaport, dar am pierdut Indiile!”...

Notă: În cadrul celei de a XV-a ediții a Festivalului a fost consemnată și conferința: NUDUL SI METAMORFOZELE LUI”