

ESEISTICA LUI GEORGE BANU

George Banu's Essays

Dumitru-Mircea BUDA¹

Abstract

The autor proposes an analysis of George Banu's entire work, focusing on the essayistic vocation of the his writing and the main concepts the autor employs in order to explore the universe of literature and theatre. Banu's essays also contain a certain poetics that he assumes on his own, following it throughout his works and approaching through it the theatric phenomenon.

Keywords: *George Banu, Theatre, Poetics, Essay*

Cu totul impresionantă e, în totalitatea operei lui George Banu, vocația eseistică a scriiturii prin care analiza resorturilor și implicațiilor spectacolului dramatic e proiectată în reflecția teoretizantă, astfel încât criticul lucrează, imperturbabil, la altitudinea înaltă a unei "fenomenologii" profund originale (și asumat subiective) a lumilor teatrale. Fără îndoială că remarcabila carieră în cultura franceză își lasă aici o amprentă inconfundabilă: domnia sa a știut transgresa cu metodă și a convertit în atu-uri limitele profesoratului universitar (asumat și împlinit, de altfel, admirabil), extinzând autoritatea catedrei sale de la Sorbone Nouvelle, Universitatea Paris III, într-o prezență respectată în discursul critic contemporan al acestei culturi pentru care eseul e o condiție fundamentală a dialogului și o formă privilegiată de existență în scris.

Predilecția pentru eseu e, deja, evidentă în teza sa de doctorat de ciclu III (*Orientul și noul utopic. Brecht, Meyerhold, Eisenstein*, 1978), respectiv în cea prin care dobândește, patru ani mai târziu, doctoratul D'Etat (*Practicile memoriei în arta mișcanscenei secolului XX*) – ambele conduse de reputatul critic Bernard Dort. Cărțile care îi vor edifica, apoi, prestigiul în spațiul teatrologiei, cresc din câteva intuiții de subtilitate pe care George Banu le convertește în concepte ce sunt operaționalizate cu persuasiune și sistemă. Fondul lor comun (și obsesiv în chip fatal) se alimentează din esențialitatea originară, elementală, a actului dramatic, iar investigațiile criticului relevă, de fiecare dată, arhetipologii urmărite cu devoțiune într-un spectacol de idei erudit, unde criticul se legitimează mai ales ca un comparatist de calibru, susținut de o memorie culturală eclatantă. Aceste calități (adeseori excesive) sunt evidente în primele volume (*L'espace théâtrale*, împreună cu Anne Ubersfeld, publicată în primă ediție în 1980; *Les costumes de théâtre*, 1981) și îi vor aduce consacrarea în *Brecht ou le petit contre le grand* (Premiul criticii dramatice pentru cea mai bună carte de teatru a anului, 1981). Cu același important premiu vor mai fi distinse, în 1984 și 1990, *Le théâtre, sorties de secours* și, respectiv, *Le Rouge et or*.

E doar un prim segment de repere majore ale unei creații fecunde, care urcă spre douăzeci de volume și pare să aibă capacitatea de a-și genera frecvent unghiuri de reflecție

¹ Assistant Prof. PhD. UMFST Tg. Mureș

inedite, ca și când creativitatea lui George Banu ar fi inepuizabilă. Există o frenezie a trăirii experienței actului dramatic pe care cărțile criticului nu doar că o trădează la tot pasul, dar nu se feresc, chiar, să o investigheze teoretic. Unul dintre conceptele-directoare ale autorului e, de altfel, acela al “clipei locuite” (identificabilă și în titlul unei cărți, *Le théâtre ou l'instant habité*, 1993), vorbind despre un tip specific de ființare heideggeriană, cum observă Anca Mănușiu, în care spectatorul și actorul dobândesc autenticitate și plenaritate. George Banu înțelege această ființare specială ca pe un binom fundamental – format de estetic și ontologic, iar demersul său critic va reconcilia cu finețe raționalitatea cu afectivitatea sau conceptualul cu biograficul, sugerându-le convingător consubstanțialitatea. Există și întâlniri-eveniment, revelatoare, cum e aceea cu Cehov, căruia criticul îi consacră mai multe studii, între care probabil cel mai cunoscut în spațiul românesc (tradus în 2000, la un an după apariția în Franța) este *Livada de vișini*. Nu mai puțin remarcabil prin anvergura deschiderilor oferite sunt eseurile despre „memoria teatrului” - *Le théâtre de la memoire* (Franța – 1987, România – 1993), respectiv despre “uitare” (definind condiția omului de teatru), temă de asemenea recurentă, de la eseu *L'oubli* la ineditul volum recent apărut în România sub titlul *Trilogia îndepărtării – Odihna, Noaptea, Uitarea* (2010).

Deși involuntar, am marcat deja un interesant aspect al operei lui G. Banu, prin simpla indicare a edițiilor franceze și românești ale câtorva volume. Ceea ce îl individualizează pe autorul *Livezii de vișini* în tipologia exilului cultural românesc este, cred, continuitatea naturală a ideilor sale, receptarea non-conflictuală, lipsită de sinuozități, a cărților și eseurilor sale în cultura română, dincolo de inerentele opreliști antedecembriste. După 1990, “recuperarea”, regăsirea, mai bine zis, lui George Banu în România pare lipsită de acele dificultăți de adaptare / acceptare, după cum e ferită și de elanul euforic excesiv tipic primilor ani de postcomunism, făcându-se treptat, sigur, temeinic, după cum și traducerile celor mai importante volume ale sale intră într-un proiect editorial încă activ.

Firește, e o simplă impresie pe care mi-o asum, în fond, sub rezerva neapartenenței la dezbaterile de idei a specialiștilor în teatru, o impresie care ar putea fi confirmată sau infirmată de *insider*-ii fenomenului, fără îndoială mult mai avizați. De altfel, întreaga mea perspectivă asupra lui George Banu ar putea fi lesne taxată drept inadecvată, scriind ca un neinițiat în dramaturgie iar acesta e un risc pe care de asemenea mi-l asum. Fapt e că nu sunt singurul *outsider* care a cedat tentației de a scrie despre critic: foarte recent, Iulian Boldea, de pildă, a semnat în *Apostrof* o recenzie ce valorifică, între altele, expresivitatea literară, stilistica seducătoare a textelor din *Trilogia îndepărtării*. În plus, chiar George Banu e, frecvent, un adept al transgresării granițelor dintre arte, după cum dovedesc ineditele lui albume de artă *Le rideau ou la felure du monde* (1997), *L'homme de dos. Peinture, théâtre* (2000) sau *Nocturnes. Peindre la nuit, jouer dans le noir* (2005) unde, în cuvintele Ancăi Mănușiu, “*comunicarea, armonică sau contrapunctică, dintre teatru și pictură [...] constituie, de fapt, fundalul pe care se proiectează un profund eseu despre condiția umană*”.

E inevitabil, pe de altă parte, ca poeticii actului critic, pe care George Banu o relevă cu limpezime în câteva locuri, să nu i se recunoască valabilitatea indiferent de obiectul analizei critice (fie că e vorba de actul dramatic, textul literar, reprezentarea plastică sau

compoziția muzicală). Mai ales condiția criticii și a criticului literar, așa cum autorul o definește, la un moment dat, în epilogul din *Le theatre, sorties de secours*, poate fi oricând pusă în comunicare cu principiile criticii culturale de orice tip. Un Hermes modern, din a cărui fizionomie nu lipsește scepticismul, criticul e, pentru Banu, un locuitor al frontierei, un vameș, intermediar între două lumi, fiecare cu propria-I subiectivitate. E o condiție inconfortabilă, sfâșietoare, dar, spune criticul, benefică, atâta timp cât spiritul critic e legitimat de o năzuință utopică. Idealizant, conceptul critic al lui Banu admite că există momente fulgurante când utopia se împlinește în spectacolul dramatic, creând o vibrație ce transcende timpul. Implicit, critica devine explorarea devotată a multitudinii de forme teatrale în care această utopie dinamică poate deveni posibilă. Ușor nuanțat, același concept critic e tematizat, mai târziu, în *Exercices d'accompagnement* din 2002, replică explicită la cioranienele *Exerciții de admirație*, unde criticul devine *însoțitor* al măștrilor teatrului secolului trecut (Antoine Vitez, Eugenio Barba, Peter Stein, Luc Bondy, Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor sau Peter Brook). “Însoțirea”, pe de altă parte, nu e câtuși de puțin venerație pasivă, ba, din contră, însoțitorul își provoacă maestrul la dialog, o întreagă maieutică socratică desfășurându-se în palimpsestul paginii.

Dintre cele mai recente ipostaze românești ale ideilor lui George Banu fac parte și două volume gemene din 2008, *Dincolo de rol* sau *Actorul nesupus*, în traducerea Deliei Voicu (2008), respectiv *Spatele omului*, traducere de Ileana Littera (2008), precum și o incitantă incursiune în istoria *supravegheții* în teatru – *Scena supravegheată. De la Shakespeare la Genet* (traducere de Delia Voicu, 2007). În *Dincolo de rol...* criticul își definește astfel protagonistul urmărit: “*Actorul care nu-și face să tacă nici corpul, nici subiectivitatea, actorul care, dincolo de logica interpretării, trezește în spectator bucuria unei prezențe apropiate și totodată îndepărtate, a unei ființe de aici și de aiurea*”. E un actor, deci, al experienței revelatoare, capabil să reziste timpului și morții, un soi de arhetip întrupat când în George Constantin, când în Gerard Philippe, când în Victor Rebengiuc, când în Ștefan Iordache sau, mai ales, în Sarah Bernhardt. Stilul eseului lui George Banu e, cum observă și Iulia Popovici, cu totul seducător, producând ample imersiuni în lumile dispărute ale teatrului și actorilor de altă-dată, astfel încât “*pagini întregi se transformă în geografii subiective ale cabinei actorilor și reverențe aduse artei dispărute a pozișelor. Vorbește (adaugă Iulia Popovici despre eseist), cu vocea celui care are, la rândul-i, privilegiul cunoașterii, despre atât de des pomenita relație privilegiată dintre marii regizori și actorii lor, despre spațiul de dincolo de timp al repetiției. Și, mai ales, cultivă acea sacralitate ce învăluie misterul teatrului*”.

“Teza” din *Spatele omului* vizează reforma pe care o produce în teatru autonomizarea actorului față de public, ridicarea unei bariere între scenă și spectator. Or, în mod paradoxal, depășirea acestei poetici a separației se produce numai atunci când curente ce o succed o integrează în propria lor estetică, prin, în cuvintele aceleiași Iulia Popovici, “*Condiția de a fi (acolo/ aici, present) chiar și când chipul tău nu e vizibil*”.

Scena supravegheată... (apărut în franceză în 2006 iar în traducere românească un an mai târziu) își asumă drept punct de pornire o experiență personală, tot de tip revelator, desigur, care declanșează o amplă explorare a mecanismelor *supravegheții* scenice în istoria teatrului european. În *Preambul*, George Banu descrie un detaliu din *Britannicus* al lui Racine

– modul în care Nero supraveghează, alături de spectator, întâlnirea Iuniei cu Britannicus, mărturisind cum revelația aceasta a deschis în propria-i interioritate o cale de access pe experiența supravegherii ca cetățean al României comuniste. De altfel, o declarație a sa, dintr-un interviu, citat de Iulia Popovici, e cât se poate de lămuritoare: “*Am fost marcat de supraveghere, în familie, în societate. Această amintire a rămas în mine, puțin secretă*”. Pe măsură ce revizitează canonul literaturii dramatice europene, de la Shakespeare la Jean Genet, volumul va construi suficiente golfuri ale subiectivității, în care eseul face loc pentru numeroase amintiri personale. Tipologia supravegherii, așa cum o definește criticul, include supravegherea focalizată, de proximitate și ostentativă, coprezența impusă, reciprocitatea trunchiată, supravegherea improvizată și integrate, voluntară sau de parcurs. O delimitare subtilă e făcută între *veghere* și *supraveghere*: cea dintâi presupune prevenția, în vreme ce a doua precede coerciția. În același timp, cum observă aceeași Iulia Popovici, George Banu deosebește supravegherea divină “*menită să aducă nemesis-ul prin care se ispășește un hybris*” de supravegherea contemporană, care “*condamnă în numele sacru al prevenirii*”.

Incitant, eseul gravitează în jurul temei supracontrolului privirii, reflectând asupra implicațiilor Big-Brother-ului sistemului communist în lumea teatrului, cu exemple de tipul experimentului regizorului Alexandru Tocilescu montând un text al lui Daniil Harms (*Elizaveta Bam*). La fel de profitabil (pentru spectacolul de idei) e exploatat conceptul de spectator devenit actant și, implicit, crede George Banu, supraveghetor activ, care, arată criticul, își dorește în mod natural să revină la condiția sa de voyeur – “*Gata cu atâta defulare: se cere revenirea la starea dinainte, reîntoarcerea refulării*”. Un anume conservatorism, absolut coerent în structura sa intelectuală și reflexivă, îl face pe autor să respingă, în contemporaneitate, noile tehnologii utilizate în spectacolul teatral, convins că “teatrul sărac”, artisanal, e superior celui high-tech, fiindcă valorifică mult mai direct creativitatea regizorului și, probabil, disponibilitatea transfiguratoare a actorului.

Tot *Scena supravegheată* prilejuiește o confesiune vibrantă a propriei condiții creatoare, concentrată în jurul unui concept care e, așa cum subliniază și Anca Mănuțiu, emblematic (inclusiv prin intraductibilitatea sa exactă din franceză) pentru scrisul lui George Banu: *l'entre-deux*. O redau, în finalul acestor notițe rapide menite doar să propună o hașură posibilă a profilului criticului, din convingerea că ea surprinde aceeași univversalitate a actului critic pe care am remarcat-o în repetate rânduri în volumele autorului: “*Oare ce sunt eu, dacă nu un scriitor neîmplinit și un teoretician incomplet? Mă aflu în indeterminabilul acestui interstițiu (dans le creux de l'entre deux, subl. mea, D.-M.B.)... iar textele mele poartă în ele prezența acestui disconfort. Pe fundalul acestei duble dezamăgiri, continui să scriu. Activitatea mea constă în a scrie fără ca vreodată să mă plasez de o parte ori de cealaltă, mereu în mijlocul vadului, sfâșiat între biografic și teoretic. Sunt un spectator care nu-și dezlipește ochii de pe platoul de joc, pentru că vrea să regăsească acolo tot ceea ce poate căpăta sensul unui eveniment personal, tot ceea ce arta convertește în experiență. Atunci scrii pornind nu doar de la tine, ci de la eul tău fecundat de puterile scenei*”.