

Cuprins

<i>Cuvânt-înainte</i>	5
Teatrul îl caut peste tot.....	9
„Puțin clasic” și amic unic.....	14
Voccea: țipete sau șoapte.....	19
<i>Olympus</i> de Jan Fabre și durata extremă.....	24
Seducția pubertății: Degas și Gauguin.....	29
Tragicul ca remediu.....	34
Dezlegarea de <i>Macbeth</i>	38
„La Maison rouge” sau arta ca experiență.....	44
Cultura ca antidepresiv.....	49
Geniul locului.....	54
Teatrul, o experiență a timpului.....	59
Shylock pe Wall Street sau despre „actualizări”.....	64
Franța, un an de răscruce.....	69
Italia, răspântie a Europei.....	74
Un eveniment: <i>Faust</i> la Budapesta.....	79
„Parisul”, un vis cubanez.....	84
O lună la Paris.....	89
<i>Livada de vișini</i> , un poem al extincției.....	94
Piatra și mâna.....	100
Impregnare sau accelerare?.....	105
Picasso, un Shakespeare al picturii.....	109

Cuvinte înainte de sfârșit	114
Eroii prim-planului și omul din umbră.....	118
Dincolo de granițe	122
Singurătăți.....	127
Utopiile colective și individul exclus	131
Leonardo da Vinci și El Greco.....	136
<i>Oedip la Colona</i> și maestrul Europei	146
Peter Brook, emoția unor ultime seri.....	151
Drumul spre negru: Picasso, Soulages, Boltanski.....	156
Globalizarea virală a teatrului.....	160
Râsul și fuga	165
Un virus „comunist”	169
Măști de altundeva, măști de altcândva.....	174
Disputa statuiilor.....	180
Un teatru personal: marionetele.....	185
Ambivalența frontierelor.....	195
Boala individuală, boala societală.....	199
Turner sau realul transfigurat.....	203
Lautrec și Degas: femei, femei.....	208
De Chirico și Modigliani, față în față.....	213
Matisse, ultima expoziție.....	218
O familie de artiști: de la Victor Brauner la Samy Briss	223
Imanența pietrei sau evanescența spectrului.....	229
Frumusețea ca artificiu	234
<i>Exiluri interioare</i> , un oratoriu profan.....	239
Teatrul, o invenție a Europei.....	244
Să pui capăt.....	249
Memoria ca refugiu	255

Bibliotecile unei vieți	259
„Are ceva bun și online-ul ăsta”	264
Teatrul suspectat, actorii admirați.....	268
Brâncuși, anonimul.....	272
Cântecul lebedei.....	273

George Banu

Viață și teatru
pe *Scena lumii*

POLIROM
2021

Singurătăți

Un „act” existențial marchează un destin, căci „suntem ce facem”, afirmă un vechi adagiu sartrian, în ultimii ani serios revizuit. Totuși, la aniversarea a două decenii de existență a Teatrului ACT, trebuie să-i recunoaștem pertinența: Marcel Iureș e la originea acestui „act”. Un „actor” a decis să facă un „act”, personal și deliberat, concret, durabil. El își confirmă astăzi longevitatea și, douăzeci de ani mai târziu, trebuie să-i amintim originalitatea, căci acest teatru a inspirat inițiativele ulterioare autonome și independente care au modificat cartografia scenelor bucureștene. Teatrul ACT are meritul începuturilor.

O antinomie definește identitatea acestui teatru. Teatru ascuns, teatru subteran, teatru miniatural, pe de o parte, iar pe de altă parte, teatru plasat în inima orașului, pe Calea Victoriei, cu acces facil, teatru deplin central. El îi evocă pe acei artiști solitari, ca Proust sau Gioran, care nu s-au refugiat în ermitaje inaccesibile, ci și-au avut domiciliul pe alei intens frecventate sau pe străzi cu circulație permanentă. Asemenea lor, Teatrul ACT își manifestă prezența subversivă în chiar nucleul orașului. Pentru a te detașa de mondenitate nu e nevoie să te izolezi în deșert sau să te ascunzi în labirintul marginilor urbane. Indispensabile sunt intransigența relației cu lumea, răspunderea față de arta exersată. Aceasta-i

lecția implicită pe care o dispensează Teatrul ACT pe Calea Victoriei 126.

Acest teatru poartă amprenta unei identități de actor, pecete subtilă, dar reală. Pecetea lui Marcel Iureș, expert în singurătate. În celebrul *Caligula*, pus în scenă de Mihai Măniuș, el a jucat ca nimeni altul melancolia împăratului însingurat, spoliat de iubirea surorii, rătăcit pe scena lumii lipsite de steaua polară a inimii. Niciunde Marcel Iureș nu se afirmă artistic mai plener decât în ansambluri mici – *Moromeții*, de exemplu – sau în monologuri, căci singurătatea îi permite să-și reveleze profunzimea, personală, asociată celei a cuvintelor scenice adoptate. Singurătatea beckettiană sau cea a *Făcătorului de teatru*, piesa lui Thomas Bernhard, singurătate a naufragiului care la el nu suscită nicidecum expresii retorice: pudoarea suferinței e constant respectată. Dar Marcel Iureș a procedat și la o neprevăzută schimbare de registru, reunind de astă dată comicul și scepticismul în admirabila serie inspirată de poveștile lui Ion Creangă, lucrată în complicitate cu Alexandru Dabija. Singurătatea îi e propice.

Actorii de revistă sunt singuri, fără a produce însă sentimentul de singurătate. La ei totul vizează angajarea unui dialog direct și colectiv cu sala. Frontierele sunt abandonate și râsul îi reunește pe animatori și spectatori, excluzând astfel orice formă de izolare. Aici efectul comunitar e prioritar căutat și, în caz de succes, obținut. Există însă alte singurătăți, ale personajelor care se expun sub formă monologală, ca cele din *Cântecul lebedei* a lui Cehov, *Omul cu floarea* a lui Pirandello sau *Vocea umană* a lui Cocteau, care i-a permis Oanei Pellea, în regia lui Sanda Manu, o performanță, se pare,

excepțională. Dar mai ales Beckett a impus singurătatea personajelor în două capodopere: *Ob les beaux jours* și *Ultima bandă a lui Krapp*. Cât îi iubim pe Winnie și Krapp, care se consacră unei călătorii autobiografice retrospective, la adăpost de orice apel spre sală și spectator. Singur, dar în apropierea lor, căci orice formă de singurătate pe scenă reclamă proximitatea interpreților, îi ascult și mă simt reconfortat!

Marcel Iureș nu cultivă exercițiul particular al recitalurilor, al plăcerii versurilor spuse cu libertatea unui Ion Caramitru, expert în jocul de ritmuri și deruta de sintaxe. Recitalul implică o manifestare performativă, o expunere a ecoului produs de cuvinte în recitant și, implicit, în spectator. Singurătate atenuată de iubire. Singurătate fără dramă, dar salvată prin emoție, mistică sau profană. Ca în recitalurile lui Constantin Chiriac. Ne parvine astfel, ca într-un ecou, vocea poetului. El ne e aproape. Astfel, ne împărtășim singurătățile. Ca în acel monolog excepțional, *Lecture on Nothing* de John Cage, restituit de Robert Wilson în teribila lui izolare... haotică și salvatoare.

La Festivalul de la Sibiu din 2018, o singurătate particulară a sedus: aceea a lui Isabelle Huppert, care prezenta celebrul roman al lui Marguerite Duras, *Amantul*, alternând lectura și recitarea textului pus pe un pupitru, ca o partitură muzicală. Când cititoare episodică, când interpretă lirică, Isabelle Huppert exersa o tranziție constantă, refractară la imobilitate, expresie însăși a unui *entre-deux* indecis, unde fiecare termen se vedea fără încetare convertit în dublul său reciproc. Lectura devine astfel o expresie poetică unde plăcerea descifrării obiective a cuvintelor alternează cu aceea a memorării

frazelor depuse în sine. O singurătate de actor care-și mărturisește în public iubirea pentru un text.

În ultimii ani s-a impus exercițiul solitar, uneori spectaculos, al reprezentării îndeosebi a unui roman, de exemplu, *Orlando* de Virginia Woolf, jucat de Jutta Lampe, apoi de Isabelle Huppert. Se pot cita și neuitatele *Însemnări ale unui nebun* de Dostoievski, pus în scenă de Felix Alexa, cu Marius Manole și Alexandru Bălănescu. Dar, relativ recent, tot la Sibiu, în 2018, Denis O'Hare a povestit singur *Iliada*, regăsind virtuțile arhaice ale unui bard care, asemenea lui Homer, restituie fapte istorice și destine umane, glisând de la trecutul îndepărtat la prezentul imediat. Am resimțit aici impactul formelor prime, restituite fără urmă de postura arheologică, forme inițiale reanimate de un actor singur. Unic și singular.

Am citit de curând nuvela lui Tabucchi intitulată *Teatru*, în care un funcționar portughez sosit într-un sat african primește o invitație pentru a se prezenta la o cină în ținută de seară. La sfârșitul ceremoniei, i se propune să pătrundă într-un loc improvizat, cu o scenă pe care e așezat doar un scaun și cu o sală în care, ca într-o oglindă, se află tot numai un scaun. Și atunci, gazda, un aristocrat englez retras în aceste ținuturi inaccesibile, începe să recite *Lear*, iar apoi, ceremonialul odată instalat, *Romeo și Julieta*, *Otello*... Ca în seara în care, de demult, la Teatrul ACT, Marcel Iureș a reluat pentru spectatorul singur care eram *Ultima bandă*...! Singurătăți împărtășite. La teatru, plăcere rară, de neprețuit.

Utopiile colective și individul exclus

Relația pictorului cu modelul n-a fost indiferentă, anonimă, cum ne pot lăsa să credem portretele de prestigiu cu regi și menine, ci adesea profund personalizată. E ceea ce dezvăluie expoziția „Modelul negru”, care expune figuri de servante sau de amante, negre sau albe, dar toate identificabile, revelând impactul exersat asupra artiștilor. *Olympia* și *Domnișoarele de pe malul Senei* au scandalizat nu doar din motive plastice, ci și pentru că în protagonistele pânzelor s-au recunoscut prostituate familiare mediilor artistice. Această practică nu e proprie doar lui Manet, ci și lui Degas, un obișnuit al bordelurilor, și lui Toulouse-Lautrec, care le-a exaltat. Modelul beneficiază de cauțiunea biograficului. (Aceasta-mi amintește de istoria sclavului negru pictat de Velázquez, care, odată tabloul terminat, a fost eliberat de pictor, ca recompensă pentru „prezența” sa, care l-a inspirat.) Modele în general feminine, strict individuale. Lor li se pot adăuga și exemple vechi, ce confirmă nevoia unor pictori de a se confrunta cu un trup și o fizionomie pentru a da chip figurilor sacre, impersonale, uneori suscitând de aceea scandaluri explozive. Pentru celebra pânză *Moartea fecioarei*, Caravaggio a convocat o târfă reputată din Napoli, iar Rembrandt a oscilat între apelul la femei de stradă, pe care le

frecvența constant, și trupul soției sale, Saskia... Mai târziu, amantele, o știm, au ocupat un loc privilegiat, dincolo de impresionisti, la Picasso sau Matisse. Dar, relativ recent, două expoziții au confirmat explicit observația privind relația cu modelul. Khnopff și Hammershøi, ambii simbolisti, n-au extins cercul figurilor feminine și s-au rezumat, timp de o viață întreagă, primul la sora sa, celălalt – la soție. Succesul celor doi pictori odinioară uitați, desconsiderați, iar astăzi adorați mi-a apărut ca o revelație ce confirmă „spiritul timpului”, marcat de evaluarea femininului. „Spirit” care intervine și în repertoriul teatrelor.

În ultimul deceniu s-a angajat o adevărată revenire, dincolo de Cehov, la autori precum Ibsen și Strindberg, experți în conflictele de interior, preocupați de prezența femeilor ca protagoniste ale cuplului și tensiunilor sale. Scriitori care se consacră, la rândul lor, aceleiași lumi ca Hammershøi și Khnopff, lume refractară aerului liber impresionist și plăcerii comunitare, festive și fugitive. Astăzi, scena și muzeul indică o atracție comună pentru lumea nordică, pentru concentrarea asupra individului în contextul familiei sfâșiate sau pacificate, refugiu în fața exteriorului și a colectivității. Odinioară exclus, individul revine după o lungă perioadă de respingere.

Nu demult s-a sărbătorit centenarul marelui curent german Bauhaus, iar în 2019, la Paris, o expoziție revelatoare intitulată „Rouge” („Roșu”) expunea motivele principale pe care artiștii angajați politic le-au formulat și le-au apărut. Înrudirea celor două expresii ale modernității surprinde și, implicit, revelează voința lor comună de eliminare a individului, a identității personale, a biografiei. Linia verticală domină toate proiectele, orice decorație e eliminată, anonimatul se constituie în normă