

GEORGE BANU
CONTEMPORANUL NOSTRU

FCS 21

Fundația Culturală Secolul 21
creată în 1994 de Ștefan Aug. Doinaș



7-12/2019

număr coordonat de

Alina Ledeanu

și redactat de

Sofia Oprescu

Alina Ledeanu

director

Sofia Oprescu

redactor șef

Georgeta Cristian

redactor

•

Livia Szász

Monica Pillat

Adriana Ghițoi

redactori asociați

•

Cristian Negoii

machetare computerizată

Colegiul Onorific

George Banu, Michel Deguy,

Sanda Golopenția, Virgil Nemoianu,

Antonio Muñoz Molina,

Pierre Oster, Gianni Vattimo,

Mihai Șora, Ion Vianu

SUMAR

EDITORIAL

ALINA LEDEANU: *Darul* • 7

R.W. EMERSON: *Daruri și cadouri* • 10

George Banu, viața și opera • 13

GEORGE BANU: *Istorie și decizii autobiografice* • 23;

• *Bertolt Brecht, Poemele exilului*, în românește de DELIA VOICU • 38

EUGENIO BARBA: «Voici une photo des deux complices» • 56



DEBUT ÎN REVISTA Secolul 20

DAN HĂULICĂ: *Parabola gloriei* • 62

GEORGE BANU: *Candoare și virtuozitate. Note despre circul chinezesc. Eseu, 1964* • 68

PRINTRE CONTEMPORANI

LAURENT GAUDÉ: *Georges Banu, l'homme théâtre / George Banu, omul-teatru* • 80

ANDREI ȘERBAN: *Spionii lui Dumnezeu* • 83

CONSTANTIN CHIRIAC: *George Banu în dialog cu Spiritul Timpului* • **ȘTEFAN AUG. DOINAȘ:** *Vânătoare cu șoim, poem* • 93

CARMEN MUȘAT: *Spatetele Omului – un poem vizual despre condiția umană* • 99

SILVIU PURCĂRETE: *Sunt mulți ani de atunci...* • 105

MIHAI MĂNIUȚIU: *Seduția călătoriei* • 108

DRAGOȘ BUHAGIAR: *Creatorul de cărți* • 112

ALEXANDRU DABIJA: *Camera Buff* • 116

NIKOLAUS WOLCZ: „Insula Biță” • 118

FELIX ALEXA: *Odată, demult, ai vrut să fii actor...* • **MARIN**

SORESCU: *Actorii; Ce mă doare cel mai tare, poeme* • 123

DOMINIQUE BOISSEL: *Le Baladin du monde théâtral* • 128

VARIAȚIUNI SHAKESPEARE

MONIQUE BORIE: *William Shakespeare, Sonetul XXXIX*, în românește de VIOLETA POPA • 142

MIRELLA PATUREAU: *Rătăcind prin pădurea din Ardeni* • 143

SEVER VOINESCU: *Prietenie și teatru* • 148

EMIL BOROGHINĂ: *Cincizeci și opt de ani* • 153

ÎN ORIZONTUL PROZEI / POEZIEI

BEDROS HORASANGIAN: *Viața și moartea lui Serghei Dovlatov* • 161

MATEI VIȘNIEC: *Călătorie pe insula Ios* • 173

JULIA VARLEY: *Un pumn de nisip* • 187

CARMEN FIRAN: *Îndepărtarea apropiată; Alte măști, același teatru* • 190

SEBASTIAN REICHMANN: *Peisaj pagină albă* • 192

•

GEORGE BANU: *L'effacement* • 194

WANDA MIHULEAC: *L'effacement. De la signature à la disparition* • 196

EXERCIȚII DE PRIETENIE

MARIKO AZANAWA: *Darul profesorului* • 202

ROSARIA RUFFINI: *Pentru George, în amintirea unui prieten comun* • 207

MIRCEA MORARIU: *În cultul lui Mallarmé* • **STÉPHANE MALLARMÉ:** *Briză marină, în românește de ȘERBAN FOARȚĂ* • 208

ROBERTO BACCI: *Tu ești o ușă* • 211

RADU BOROIANU: *Bibliotecarul înconjurat de Anotimpuri și Elemente* • 215

RODOLFO OBREGÓN: *Banu, adâncimea și mobilitatea – scrisoare pentru nimeni* • 218

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA: *Fragilité / Fragilidade / Fragilitate, în românește de ALINA LEDEANU* • 221

SOLANGE NEBENZHAL – *Candelabre* • 227
OANA CAJAL: *La frontiera Cortinei* • 229
DANA DIMA: *Secol* • 232
MARIE ETIENNE: *Ochelarii* • 234
DAVID AMAR: *Oare ce-ar spune George?* • 240
GEORGE BANU (BIȚĂ): *Lista cu prieteni - autori* • 244

ROMÂNIA LA CENTENAR

Conferințele „Ruxanda Beldiman”
ISTORIE REGALĂ ÎN ROMÂNIA.
VALORI EUROPENE ÎN ARTĂ ȘI ARHITECTURĂ
un proiect al Fundației Culturale Secolul 21
iunie-noiembrie 2018

FAMILIA REGALĂ. COLECȚIONARI, COMANDITARI ȘI MECENA
masă rotundă la Muzeul Național Peleş, octombrie 2018

NARCIS DORIN ION: *Cuvânt introductiv. Gânduri
despre Ruxi...* • 250
Participanți: **IOANA BELDIMAN, MARIAN CONSTANTIN,
RUXANDRA DEMETRESCU, ȘTEFANIA DINU, MIRCEA
ALEXANDRU HORTOPAN, CARMEN TÂNĂSOIU,
CRISTIAN-ROBERT VELESCU** • 254

DOUĂ RUBRICI NOI

Utopii și distopii
o rubrică de SANDA GOLOPENȚIA

SANDA GOLOPENȚIA: *Cuvânt înainte* • 308

•
Our digital world / Lumea noastră digitală
o rubrică de CRISTIAN CALUDE

CRISTIAN CALUDE: *Argument* • 314

Sunt prezenți în volumul
GEORGE BANU, contemporanul nostru II
nr. 1-6/ 2020

Visky Andras	Dio Kaghelari
Monica Andronescu	Jerzy Klesik
Victor Arditti	Yannis Kokkos
Alexandra Badea	Doina Lemny
Carmencita Brojboiu	Liviu Malița
Ion Caramitru	Sara Mamone
Jonathan Chatel	Andrei Manolescu
Călin Ciobotari	Horațiu Mălăele
Nicolae Coande	Adrian Mihalache
Ion Cocora	Dana Monah
Cristina Corciovescu	Jean Pierre Naugrette
Claire David	Catherine Naugrette
Joseph Danan	Gavriil Pinte
Cécile Debray	Vicențiu Rahau
Pierre Delmas	Serge Saada
Dominic Dembinski	Malgorzata Szezniak
Silvian Floarea	Augusta von Schucani
Guy Freixe	Margareta Sörenson
Tompa Gabor	Aglıka Stefanova
Irina Gogoberidze	Vasile Șirli
Ivan Helmer	Bruno Tackels
Petrică Ionescu	Gérard și Martine Venturelli
Dana Ionescu	Alexa Visarion
Victor Ivanovici	Alain Zaepfel

ALINA LEDEANU

Darul

Le-am promis cititorilor - prin noua serie de numere dedicate „contemporanilor noștri” - modele, personalități culturale care și-au pus sau își pun amprenta pe aceste prime decade ale secolului XXI.

Formula eseistului Jan Kott, devenită celebră încă din ani 60, își menține valoarea metaforică, dar e preluată de noi, aici, și în sensul ei propriu.

Contemporanul nostru George Banu desfide canonul criticii și istoriei de teatru; autor al unei opere vaste prin numărul volumelor publicate și prin diversitatea lor tematică, el e un poet prin frumusețea mereu emoționantă a textelor eseistice și un filozof printre exegeții scrierilor și montărilor dramaturgice.

Debutul lui în revista *Secolul 20* – reprodus în paginile ce urmează – anunță deja cercetările ulterioare care l-au făcut celebru în lumea largă.

Cetățean al lumii, legat deopotrivă de România și de Franța, Biță Banu are – ca puțini semeni ai noștri – vocația prieteniei. Formula acestui număr, el a propus-o:

„un dispozitiv original, refractar retoricii abuzive și fastidioase”. Mai exact, fiecare prieten/ prietenă invitat(ă) să participe la construcția acestei „întreprinderi” urma să ofere un cadou (fie el poem, tablou sau fotografie, urare, gând sau sentiment exprimat, etc.) în acord cu personalitatea lui George Banu.

A rezultat o fericită simbioză: o carte cu prieteni și, nu mai puțin, portretul unic realizat caleidoscopic prin multitudinea și diversitatea darurilor, căci fiecare dar, ca într-o dublă oglindă, îl reflectă deopotrivă pe cel ce dăruiește și pe cel dăruit.

Iată, așadar, portretul lui George Banu realizat prin ceea ce-i este caracteristic. Cu o mențiune: lista celor care au răspuns invitației noastre s-a dovedit atât de lungă,

încât darurile se vor regăsi în două volume succesive.

Cum aş putea să închei acest cuvânt-înainte altfel decât printr-un dar? Aleg un aforism de RADU STANCA– poetul, dramaturgul, regizorul, eseistul și teoreticianul atât de inovator și atât de legat de Sibiu – epicentrul românesc al teatrului mondial care înseamnă atât de mult și pentru George Banu...

Aforismul e decupat din „Histrioneea – Aforisme pentru un actor tânăr” (în volumul *Aquarium – Eseuri programatice*, Ed. Tracus Arte, 2012, p. 188).

Iată-l:

„Nu vei spune niciodată cuvinte nemaiauzite. Arta ta e de a le face să fie ca niciodată ascultate...”

Daruri și cadouri

Singurul cadou, singurul dar e un fragment din tine însuși ; puțin din sângele tău trebuie să-mi oferi. Astfel poetul aduce poemul; ciobanul mielul; țăranul semințele; minerul un cărbune; marinarul scoicile și corali; pictorul tabloul; o tânără adolescentă o batistă brodată de mâna ei... viața unui om se exprimă în darul pe care îl face... e un gest rece și fără viață să te duci într-un magazin și să oferi ceva care nu reprezintă nimic nici din viața voastră, nici din talentul vostru...

De la cei pe care îi iubim noi putem primi totul căci e vorba într-un fel să primim ceva din noi înșine...

Adevăratul dar trebuie să se înscrie ca într-un val marin de schimb reciproc între cel care oferă și cel care primește.

Cadourile frumoase sunt cele mai juste și nu lucrurile utile care devalorizează ideea de dar.

EMERSON În volumul *La confiance en soi et autres essais*,

R.W. EMERSON

Încrederea în sine și alte daruri,

Ed. Rivages, poche, 2000

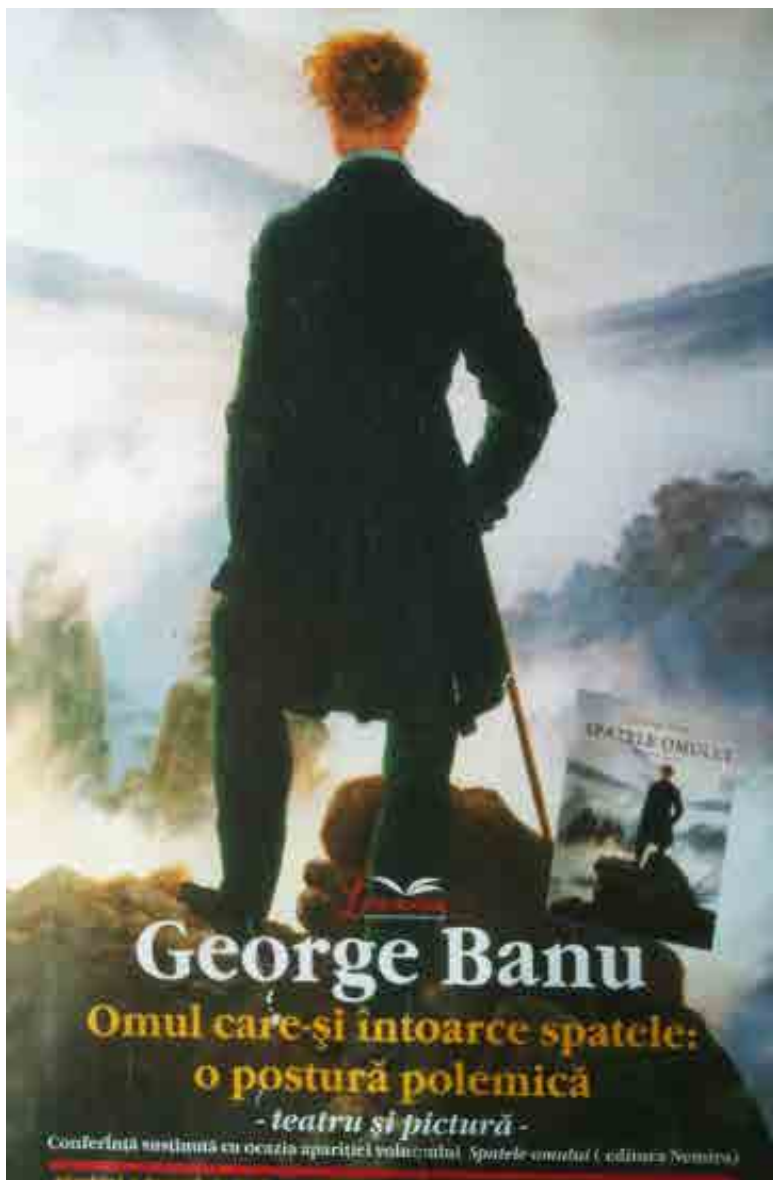


© SAMY BRISS

DAR DIN DAR SE FACE RAI!! ... în anii mei de școală mi s-a explicat că prin acest dicton, religia promitea raiul în schimbul unor daruri pământești... că exista totdeauna un schimb între cel ce dă și cel ce primește..

Dragă Georges, în schimbul cadourilor mele, nu-mi doresc nici raiul celest și nici un al dar, ... prietenia ta îmi ajunge.

SAMY BRISS



Afișul conferinței de la Muzeul de Artă din Cluj condus de Călin Stegorean, 2010

George Banu, viața și opera

născut 22 iunie 1943 - București

Opera sa a fost publicată, până acum, de următoarele edituri:

Flammarion și Aubier

- *Brecht, le petit contre le grand (Brecht...)* Aubier 1981
- *Le théâtre, sorties de secours (Teatrul, ieșiri de ajutor)* 1984, Premiul pentru cea mai bună carte de teatru din Franța)
- *Le rouge et or, une poétique de la scène à l'italienne (Roșu și aur, o poetică a scenei à l'italienne)* 1989, Premiul pentru cea mai bună carte de teatru din Franța

Gallimard

- Antoine Vitez - *Le théâtre des idées (Teatrul ideilor)*, antologie, 1989
- *L'acteur qui ne revient pas (Actorul pe calea fără de întoarcere)*, colecția Essais, 1993, Premiul Fundației culturale japoneze
- *Shakespeare, le monde est une scène (Shakespeare, lumea e o scena)*, colecția Pratique de la scène, 2009
- *Les voyages du comédien, une poétique de l'acteur moderne (Călătoriile actorului, o poetică a actorului modern)*, 2012

Seuil

- *Peter Brook, vers un théâtre premier (Peter Brook, pe calea unui teatru originar)*, colecția Points, 2005



Copilărie la Buzău, 1947

Actes Sud

• *Mémoires du théâtre (Memoriile teatrului)*, colecția *le Temps du théâtre*, Premiu pentru cea mai bună carte din Franța, 1982

• *Notre théâtre, la Cerisaie (Teatrul nostru, Livada de vișini)*, 1999

• *La scène surveillée (Scena supravegheată)*, 2006

• *Miniatures théoriques (Miniaturi teoretice)*, 2009

• *Amour et désamour du théâtre (2013)*

l'Herne

• *Le théâtre ou l'instant habité (Teatrul sau clipa împlinită)*
1993



În parcul Crâng din Buzău, 1958



Premiul criticii pentru cea mai bună carte de teatru.
Cu Monique Borie și editorul Patrice Mentha, 1979

• responsable du Cahier de l'Herne: *Théâtre, opéra, une mémoire imaginaire*, 1989

co - responsable du Cahier de l'Herne: *Mircea Eliade*

Adam Biro

- *Le rideau ou la fêlure du monde (Cortina sau fisura lumii)*, 1998
- *L'homme de dos (Spatele omului)*, 2000
- *Nocturnes (Nocturne)*, 2002

Solitaires intempestifs

- *L'Oubli (Uitarea)*, 2002 - text pus în scenă de Mihai Măniuțiu
- *Le Repos (Odihna)*, 2005 - text pus în scenă de Mihai Măniuțiu
- *Le théâtre ou le défi de l'inaccompli (Teatrul sau provocarea neîmplinirii)*, 2015



Doctor Honoris Causa al Universității Sorbona

l'Entretemps

• *Exercices d'accompagnement (Exerciții de acompaniament)*, 2002

Caisse des monuments historiques

• *Sarah Bernhardt, les statues de l'éphémère (Sarah Bernhardt, statui efemere)*, Premiul Fundației europene de fotografie

Responsabil de volume collective

- *Théâtrales*
- *Les Cités du théâtre d'Art (Capitalele teatrului de artă)*, 1996

Actes Sud

- *Tadeusz Kantor, l'artiste à la fin du XXème siècle (Tadeusz Kantor, artistul la sfârșitul secolului XX)*
- *Ryszard Cieslak, l'acteur emblème des années 60 (Ryszard Cieslak, actorul - emblema al teatrului din anii 60)*
- *Les Répétitions, de Wilson à Stanislavski (Repetițiile, de la Wilson la Stanislavski)*

CNRS (Centrul Național de Cercetări științifice)

- *Peter Brook, les Voies de la création théâtrale (Căile creației teatrale), vol XIII*

L'Entretiens

- *L'enfant qui meurt (Moartea copilului) 2010*

Alternatives théâtrales / Paris-Bruxelles

- *Le théâtre testamentaire (Teatrul testamentar)*
- *Le théâtre de la nature (Teatrul naturii)*
- *La scénographie française (Scenografia franceză)*
- *Débuter (Debutul)*
- *Antoine Vitez et la fièvre des idées (Antoine Vitez și febra ideilor)*
- *L'Est désorienté (Estul dezorientat)*
- *La Scène polonaise (Scena poloneză)*
- *La scène roumaine, les défis de la liberté (Scena română, încercările libertății)*
- *Le metteur en scène et son acteur, les liaisons singulières (Regizorul și actorul său, legături speciale)*
- *Les penseurs de l'enseignement (Gânditorii învățământului)*
- *Les frontières liquides (Frontierele lichide)*
- *Le corps travesti (Corpul travestit)*



*La Academia franceză, pentru Marele Premiu al Academiei,
cu Hélène Carrère d'Encausse, secretara perpetuă, 2014*

- *Les numéros spéciaux pour le festival d'Avignon (Numerele speciale pentru festivalul din Avignon)*

Etudes théâtrales - Universitatea catolică din Louvain

- *Antoine Vitez, le regard des jeunes (Atoine Vitez, privirea tinerilor)*
- *La tragédie grecque, défi de la scène contemporaine (Tragedia greacă, pariu al scenei contemporane)*
- *Surveiller (A supraveghea)*

Art Press

- *Le théâtre, art du passé, art du présent, numéro spécial (Teatrul, artă a trecutului, artă a prezentului)*

Lucrări în colaborare cu un artist:

Actes Sud

- Peter Brook, *Avec Shakespeare (Cu Shakespeare)*
- Peter Brook, *Avec Grotowski (Cu Grotowski)*
- Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour (O să reușesc, cândva)*
- Luc Bondy, *La fête de l'instant (Sărbătoarea clipei)*
- Yannis Kokkos, *Le scénographe ou le héron (Scenograful sau cocostârcul)*

Regard

- K.M. Grüber - „*teatrul trebuie să se supună la proba lacrimilor*”

Cărțile evocate au fost traduse în italiană, spaniolă, română, germană, rusă, slovacă.

Carieră universitară

- profesor emerit titular, clasa excepțională, studii teatrale, La Sorbonne - Paris III
- profesor emerit la Universitatea catolică din Louvain - Belgia
- invitat pentru a preda la Universitățile din San Diego - California, UQAM - Montréal, Sapienza - Roma, DAMS - Bologna, Universitatea din Florența, Vera Cruz - Mexic...

Titluri universitare:

- Doctorat: *Orientul și reînnoirea utopică a teatrului*

Conducător de teză Bernard Dort,
susținere 4 aprilie, 1978, Sorbonna
mențiune foarte bine

• Doctorat de stat (cel mai înalt grad)

Recursul la memorie în practicile scenice moderne

Conducător de teză Bernard Dort

susținere 25 septembrie 1987

mențiune foarte bine în unanimitate

• Doctorat în estetică al Universității din București

Modurile de comunicare teatrală în secolul XX

susținere 17 noiembrie 1973

Titluri onorifice

• Doctor honoris causa al Universității de Arte din Iași,
al Academiei Naționale de Teatru și Film din București, al
Facultății de teatru din Tg.Mureș, din Craiova, din Salonic

• Cetățean de onoare al orașelor Sao Paolo, Milano,
Montevideo

Funcții culturale

• membru al comitetului de redacție al celebrei reviste
Travail théâtral

• secretar general și apoi Președinte al Asociației
Internaționale de Critici (trei mandate), Actual Președinte de
onoare al Asociației

• redactor șef al revistei *Teatrului național Chaillot, Arta
teatrului* și membru al consiliului de direcție al teatrului (1981
- 1988)

• director artistic al Academiei Experimentale a Teatrelor
(1989 - 2000)

• responsabil al colecției *Le temps du théâtre*, la editura
Actes Sud



Cu Ovidiu Buluc

- co-redactor șef al revistei *Alternatives théâtrales*
- Președinte al Premiului Europa pentru teatru
- Membru de onoare al Academiei Române

Premii și decorații

- Meritul național francez, ofițer
- Les Palmes Académiques, ofițer
- Serviciul credincios, ofițer
- Meritul cultural polonez
- Premiul pentru cea mai bună carte de teatru din Franța - de trei ori
- Premiul UNITER pentru întreaga activitate
- Premiul Festivalului Shakespeare pentru lucrarea *Shakespeare, lumea e un teatru*
- Premiul UNESCO pentru cel mai bun film documentar de teatru *Cehov, martorul imparțial*
- Marele Premiu al Academiei Franceze 2014

Istorie și decizii autobiografice

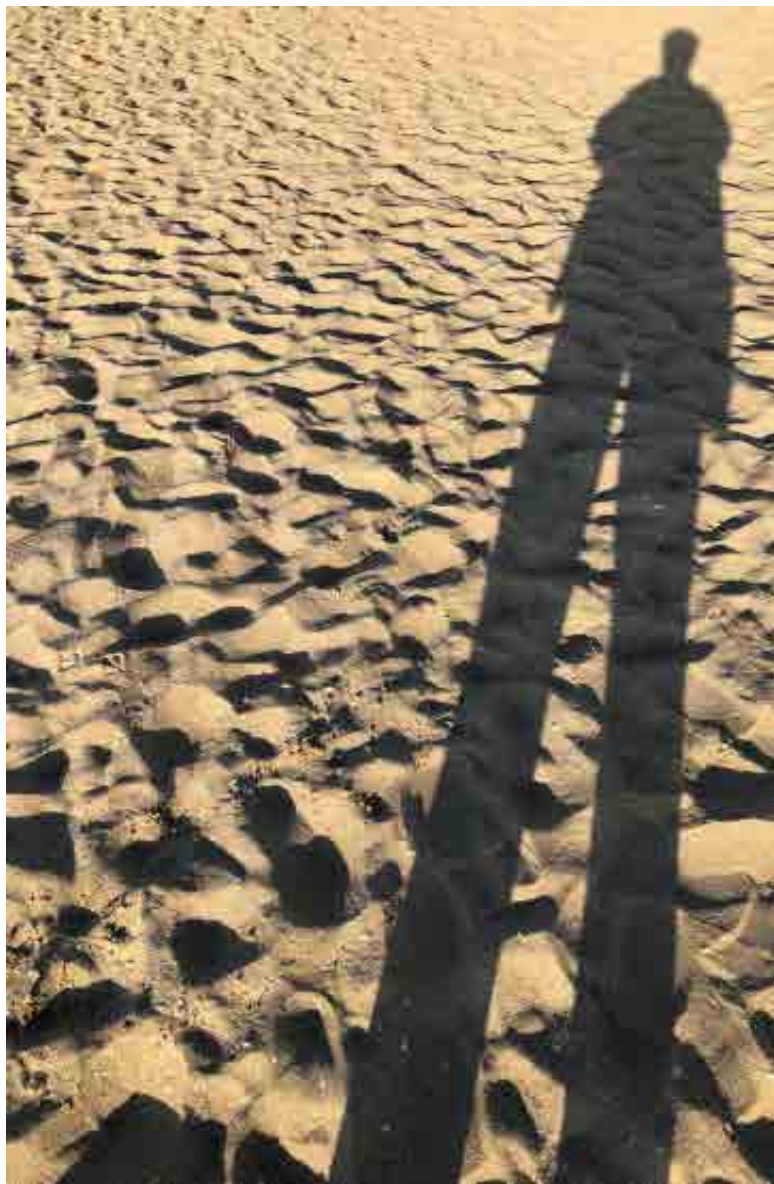
Despre plecare... de la presentiment la eveniment (I)

Marele japonez, Murakami, repeta fără ezitare momentul când a resimțit revelația vocației de scriitor: un moment precis, riguros de precis, când a auzit pocnetul surd al unei mingi de base-ball pe bâta unui jucator... se pare, adăugă el uneori, că șocul s-a produs și sub efectul câtorva sticle de bere supte în prealabil. Intuiție precisă, unică, ce permite relatarea la infinit... nimic nu-i poate deteriora exactitudinea și de aceea scriitorul nu-i evită reluarea în interviuri, mărturii. Aerolit autobiografic, un asemenea „eveniment” petrifica o intuiție. Sub impactul acestui exemplu prestigios îndrăznesc să restituie, ceea ce am mai relatat deja: momentul precis când iminența plecării mi s-a impus. Moment de eternitate personală, ruptura existențială.

Radicalitatea șocului se explica printr-un presentiment ce progresiv se instaurase în mine, printr-o neliniște progresivă care ne agita pe toți cei ce ne terminasem studiile în 68! Până atunci o sensibilă destindere culturală ne acorda o libertate parțială, dar reală! Uneori mă întrebam chiar cum își condu-

seseră viața prieteni deabia mai vârstnici - cel mai mult zece ani! – ale căror începuturi fuseseră plasate sub ordinea strictă a puterii? Le recunoșteam aptitudinile strategice, dar diminuarea constrângerii exercitată asupra noastră mă satisfăcea! Semne diverse o confirmau. După vizita prescurtată din mai 68 a lui De Gaulle la București din cauza evenimentelor de la Paris, îmi amintesc consecința pe care mi-o anunța, chiar în fața Comitetului Central, prietenul Aureliu Manea, *l'artiste maudit* al scenei românești: „S-a suprimat marxismul de la examen”. Vara a debutat sub acest bun auspiciu până pe 21 august când, consternați, am aflat intrarea tancurilor rusești la Praga și, crispați, dar totodată excitați am ascultat discursul partizan al lui Nicolae Ceaușescu, singurul lider politic rezistent din Est. (Când l-am reauzit recent m-a surprins naivitatea noastră de atunci căci din el emana aceeași retorică, același uzaj rudimentar al limbii! Dar, dincolo de ele, ceea ce explica entuziasmul era *sensul* acestui act de înfruntare a puterii sovietice!)

În septembrie integram primul post de lucru la *Scânteia* care, cu câteva luni înainte, angajase o politică de recrutare a tinerilor absolvenți care se impuseseră în diferite domenii, Smaranda Oteanu, la muzică, Iulian Mereuță, la artele plastice, Adrian Anghelescu, la literatură, eu, în teatru... Dar, sub efectul evenimentelor de la Praga, suflul nou, cel care determinase selecția noastră, s-a stins progresiv și precauția față de orice ipotetică deviere ideologică se manifesta prin replica stereotipă: „În contextul actual, înțelegeți, nu se poate” - repetau Valeriu Râpenau sau Andrei Băleanu. Totul ni se prezenta ca un risc iminent ce, nerespectat, ar fi accelerat o intervenție militară! Cenzura se legitima prin amenințarea privind destinele țării: și astfel s-a instrumentalizat *a contrario* prudența politică a lui



Umbra mea la apus de soare. Villers sur Mer (Normandia), 2019

Ceaușescu. Pentru a nu irita puterea sovietică ni se impunea revenirea la vechile practici autoritare... „în contextul actual”... se multiplicau „vizionările”, se impuneu modificări de texte, se interzicea *Revizorul* lui Pintilie. Și, astfel, diminuarea libertății s-a efectuat progresiv, și ordinea veche se restaura. Eu, sub un pretext fictiv, am reușit să părăsesc *Scânteia* pentru a integra Institutul de artă teatrală și cinematografică. Pedagogia s-a constituit un refugiu pentru mulți dintre oamenii de teatru și artă. Îmi continuam în schimb cu mari satisfacții activitatea de cronicar la *România literară* și apoi la *Contemporanul*. În jur se multiplicau semnele constrângerii fără a interveni încă direct în domeniul marginal al revistelor care preluau discursurile oficiale și indicațiile de partid dar nu ne afectau direct pe noi, colaboratorii în principiu secundari. Și totuși, presentimentul pericolului îl aveam, îl resimțeam în mine, în jur, chiar dacă îi ignoram modul sau data de intervenție. Îi intuiai pericolul ca animalele ce, înainte de om, percep iminența cutremurului. Și eu și alții ne asemănăm lor!

Și acum, asemeni lui Murakami, îmi repovestesc șocul care mi-a marcat viața! Mi-a spart-o în două, fractură ambivalentă! Tânăr și lipsit de resurse financiare importante, ca și colegii mei de altfel, eram în 1971 la 2 mai, a cărei lume Cristian Pepino a descris-o subtil și pudic, unde împărțeam o cameră cu Ovidiu Iuliu Moldovan. În dimineața aceea, el plecase pe urmele unei cuceriri feminine recente, iar eu, sub un soare seducător, întins pe catifeaua nisipului, deschideam *Scânteia*. Totul e fixat în memorie, și intensitatea luminii, și singurătatea mea destinsă, și agitația discretă a valurilor, totul... dar mai ales paginile ziarului a căror lectură confirmă presentimentul și decretă cutremurul. Aceasta mi-a fost revelația ce a cristalizat dorința plecării iminente. Regimul autoritar reînvia

și ne proiecta în universul său dogmatic, rigid, irespirabil.

Sub impactul *Tezelor din Iunie* mi s-a impus obligația de a-mi pregăti ceea ce nu numeam încă nobil „exil”. Nu am crezut în aforismul optimist al lui Dan Hăulică convins că „istoria nu se poate întoarce înapoi” și m-am consacrat lucrului la teza de doctorat, necesară, după spusele unui prieten, pentru orice perspectivă universitară în străinătate, și am obținut titlul în 1973, am inițiat o corespondență, ce apoi a fost salutară, cu profesori francezi ca Bernard Dort, am terminat antologia *Arta teatrului* împreună cu Mihaela Tonitza... și apoi grație unei invitații fictive, fără niciun conținut real, am debutat pregătirile administrative pentru a obține un pașaport, misiune dificilă și datorată adversității ce mi-o arăta, fără nici un motiv, niciodată formulat, o actriță, Eugenia Popovici, arbitrar numită rector. Constantin Măciucă, atunci Director al teatrelor, și Andrei Dohotaru, prieten vechi, mi-au permis să primesc acordul pentru plecare la „Conservatorul de muzică din arondismentul 5” - acesta era documentul ce-mi motiva cererea! Superstițios, mi-am spus că anul 1973 îmi era propice și de aceea m-am agitat pentru a lua un bilet ce-mi asigura ajungerea la Paris pe 31 decembrie. Pe peron am coborât ultimul și o prietenă zgribulită - Annick Marty - mă aștepta.

În ziua aceea de sfârșit de an am ajuns într-o familie ce reunea toate contrastele societății franceze, de la un bunic reacționar la părinți de stânga, angajați politic și artistic, și la tineri de extremă stânga. Un concentrat al Franței de atunci și de azi... apoi un prieten din țară - Eugen Simion, nu academicianul ci dublul sau onomastic - m-a primit pe la prânz. Lângă Place Pigalle, rue Duperré... apoi m-a invitat la cafeneaua pariziană prin excelență la *Coupole* iar seara m-a luat să mergem la revelion la Marguerite Duras unde, printre

alții, se afla și Gérard Depardieu, atunci la început de carieră, care îmi subtiliza o față ce se lăsase sedusă de mine dar m-a abandonat pentru noua „stea” ce se anunța pe firmamentul mediatic. Ne-am terminat revelionul la o petrecere de artiști argentinieni pe care îi voi regăsi ani de zile după aceea. Alfredo Arias, Roberto Plate...

Cum nu uit șocul care mi-a determinat pulsiunea plecării nu uit nici noaptea mitică a întâlnirii cu lumea Parisului. Un alt capitol începe! Deloc ușor, dar decisiv!

Și astfel presentimentul inițial se convertea în eveniment având la origine „revelația” sismică a unei lecturi pe plaja de la 2 mai! O revelație se definește întotdeauna prin irupția sa precisă, localizată și temporal memorabilă. Citind *Scânteia* și înțelegându-mi condiția am fost atunci asemeni lui Claudel care în spatele unei coloane de la Notre Dame a resimțit revelația divină! Revelația se produce ca un destin ce, brusc, explicit și inevitabil, intervine într-o biografie... un presentiment o prepară, dar momentul intervenției depinde de un hazard imprevizibil. Ca un fulger ce vă brăzdează ființa. Viața.

Nu vorbesc aici de exilul economic care a determinat mutații demografice sfârșind recent într-o problemă mondială, din America până în Europa. Aici o precizare se impune: decizia nu am luat-o nici eu nici mulți dintre prietenii mei de generație în numele unei așteptări, a unei dorințe de acces la o altă cultură, valorizată, ca Brâncuși, Picasso ori Joyce ce au ales Parisul ca orizont de împlinire. Ei se reclamă de la ceea ce numesc un „exil de perspectivă”. În schimb, noi ne-am îndepărtat de țară sub presiunea condiției istorice recent modificată și, în acest sens, ne înrudit cu ceea ce se poate defini ca un „exil de supraviețuire”. În numele lui au părăsit Germania nazistă, Brecht sau Thomas Mann, Rusia comunistă



Cu Peter Brook, 2018

intelectuali de prestigiu sau, mai târziu, argentinienii, grecii. În acest sens verbul „a fugi” se justifică la modul figurat: noi nu ne-am îndreptat *spre*, ci ne-am extras *din...* cu precipitare și riscuri! *Fuga* – prealabil existențial și doar apoi, pentru unii, șansa de creație! Eu și mulți dintre noi n-am părăsit țara nici în numele unei vocații nici în numele unei rezerve critice față de identitatea națională – nu de România am resimțit nevoia să mă despart ci de dictatura lui Ceaușescu a cărei accelerare periculoasă am intuit-o la lectura pe plajă a *Scânteii!* Pe ea o evitam, dar, detaliu semnificativ, cum o spune scriitorul cubanez Padura, motivației principale i se adaugă deseori și motive personale, familiare. Ele interveneau însă doar ca simple accelerări și nu ca impulsuri primordiale. Sorescu se întreba „unde fugim de acasă?” noi încercam să răspundem „de ce fugim de acasă?”

Merită să distingem între cele două categorii căci cei ce au „plecat” și au optat pentru un „exil de perspectivă” nu erau interziși de revenire, posibilitatea de a o face depindea doar de ei înșiși, de relația cultivată cu „originea”, în timp ce „exilul de supraviețuire” implică etanșeitatea frontierelor și interdicția reîntoarcerii. Imperativul e categoric: „fuga” îi face invalizi și sunt drastic amputați de returul la origine. Sfidând această amenințare, decideam să rămân, nu brusc ca Eugen, cel care mă primise generos, ci lent, după ezitări și temeri ce-mi sunt proprii. Într-o luminoasă dimineață de Paște mă hotăram... poate că era semnul unei „reînvieri” personale! Dar totodată alegerea pentru care optam era răpsunsul la dilema care mă măcina: „dacă mă întorc abandonez orice speranță și nu mai întrețin iluzia nici unei plecări”.

Despre reîntoarcere – de la presentiment la eveniment (II)

De ce să nu ne recunoaștem scepticismul: nu acela personal pe care îl asum ci și acela al lui Cioran sau Monica Lovinescu, unul și altul resemnați cu durata ilimitată a comunismului. Nimeni nu-i întrevedea sfârșitul. Dar eu cel puțin am profitat de declinul lui determinat de șocul *Gulag*-ului, care a zdruncinat certitudinile autoritare ce dominaseră sfârșitul anilor 60, și de efectul tezelor formulat de către *les nouveaux philosophes* – termen oribil „nou” ce valorizează școli de cinema sau bucătărie, „nouvelle vague”, „nouvelle cuisine” - care au diminuat impactul gândirii marxiste în spațiul cultural francez. De aceea am putut respira și evita conflictele ideologice a căror autoritate își redusese prezența sufocantă!

Fără a mă asocia explicit „emigrației” române, căci mă seducea Europa și teatrul ei, prietenii și voiajele de „spectator” nu m-am separat nici de Est nici de țară... și de aceea am consacrat un număr din revista condusă de Dumitru Țepeneag *les Cahiers de l'Est*, scenelor de la Praga, București sau Varșovia, dar, mai ales, am vorbit la Europa liberă pentru a informa pasionații de teatru și a prezerva un dialog cu ei, de departe, de aproape. Un dialog minimal, dar dialog reciproc binevenit; e ceea ce mi s-a confirmat mai târziu. „Te-am ascultat” - mărturie pe care am asimilat-o unei recompense.

În 1989, în Franța se serba bicentenarul Revoluției și căderea Bastiliei. Stând de vorbă cu Jack Lang în *Place des Vosges* i-am spus râzând: „poate va cădea odată și Bastilia Estului”! El mi-a răspuns: „Poate, în curând” - răspuns pithic cu dublu sens! Ce să crezi? Puțin timp înainte, în admirator convins îi făceam lui Peter Brook elogiul lui Gorbaciov. „Georges te înșeli, nu va reuși, Rusia are nevoie de un țar”. Cum să mă

descurc în confruntarea cu antinomia acestor luări de poziții... dar presentimentul unei scrâșniri a istoriei începea să se manifeste. Și, ca în *Hamlet*, Europa, asemeni Danemarcei, părea că „își iese din țâțâni”. Cădeau succesiv liderii țărilor din Pactul de la Varșovia, se prăbușea zidul de la Berlin... doar Ceaușescu părea imuabil. Și totuși, văzusem, la televiziune, câteva secvențe de la Congresul Partidului din septembrie care, dincolo de festivitatea oficială, lăsau să se presimtă neliniști, trădări și temeri. Imagini al căror sens nu îl sezisasem, dar îl intuiseam. Ca animalele, pentru a relua comparația deja formulată.

Ca și revelația ce mi-a determinat plecarea, cea a căderii e la fel de precis conservată. La Angers, vedeam un spectacol cu texte de Dostoievski semnat de colaboratorul apropiat al lui Grotowski, Ludwik Flaszen. Aflasem că pământul se mișca la București și, revenit la hotel, am deschis televiziunea care-mi confirma informația. Lui Dostoievski ai cărui *Demoni* îmi marcaseră tinerețea, în inima nopții, îi răspundea în ecou agitația din țară. A doua zi, când, revenit la Paris, soția mi-a deschis ușa exultând: „Ceaușescu a fugit!” Verbul ce odinioară mă blasfema, cu toate că adoptat de alt practicant, el își păstra totuși sensul: „fuga” de supraviețuire. Iluzorie și prescurtată pentru dictatorul nedemn!

Apoi s-au succedat ore întregi de angoasă și excitație întrerupte de emoții personale. Când un ziarist anunța că „un necunoscut din mulțime” îl invita să rămână prezent, vigilant, eu îi strig, cu emoție, lui Monique: „E Pino Caramitru”... Andrei Șerban mă suna de la New York pentru a-mi cere informații, și atunci, când ni se anunțau 70.000 de morți, lacrimile îmi izbucnesc din ochi și îi răspund „îi omoară pe toți”. Și cum să uit acea mișcare de perdea din spatele lui Ceaușescu când își ținea ultimul discurs, ea părea a fi perdeaua în spatele căreia



*La Teatrul les Bouffes du Nord, 2015
Foto: Mihaela Marin*

se ascunsese Polonius și pe care Hamlet îl va injunghia... Am trăit în „semi direct” căderea nesperată a unei lumi. Și astfel presentimentul care încolțise în mine se convertea în eveniment: reîntoarcerea devenea indispensabilă.

Regăsirea s-a produs într-un loc simbolic: Adunarea Națională a Franței. Laurent Fabius rezervase un avion special pentru intelectualii români și un spectacol organizat de Dan Hăulică fu programat. Eu, în incandescența generală, serveam de prezentator, de „Monsieur Loyal” cum a remarcat o prietenă. Dar totul se prelungea, și cum mărturiile erau prea dilatate iar repetițiile, de poeme, de arii, de dansuri prea frecvente, forfota devenise generală. Atunci am avut intuiția să mă adresez sălii: „Nu vă grăbiți, ei au așteptat atâta timp să vină odată la Paris și de aceea vor să ofere totul. De aceea durează” Intervenția a avut un efect imediat și extinderea nemăsurată a reprezentației a fost acceptată.

A doua zi luăm cu toții avionul „privat” unde ni se servea șampanie și whisky *à volonté*, se râdea și, împreună, resimțeam deschiderea unui alt capitol al istoriei. Amuzat, cineva parafraza celebra frază scandată din piața Universității: „Nu plecăm”. Întoarcerea mi-a fost festivă...

A urmat apoi festivalul *le Printemps de la liberté* condus de Patrice Martinet și de mine care ne-a permis să invităm la București personalități emblematice ca Antoine Vitez sau Patrice Chéreau, Gérard Desarthe sau Hélène Delavault. Peter Brook a venit câteva luni mai târziu. Câtă bucurie să însoțesc pe acești prieteni parizieni în orașul natal ce-l regăseam. Și ce satisfacție să fiu alături de Chantal Collet-Dumont, atunci consiliera culturală a Franței, care, sub focul evenimentelor, în inima lor și-a pierdut rolul de simplă figurantă căruia îi era dedicată sub Ceaușescu pentru a deveni o protagonistă exempla-

ră. Iar prietenia mea cu Patrice Martinet nu s-a dezis în acești treizeci de ani trecuți. „Primăvara libertății” ne leagă încă! *Pour toujours...* Am suscitât de asemeni invitația la teatrul Athénée a recitalului Eminescu susținut de Ion Carmaitru și Dan Grigore asigurându-i directoarei de atunci o sală plină. În fața numeroaselor fotolii goale ea m-a întrebat decepționată: „unde e lumea anunțată George?”. A rămas fără răspuns căci eu, atunci, ignoram că Monica Lovinescu, lider al comunității române, boicotase această primă prezență artistică a României după 22 decembrie. Mă consola însă prezența în sală a lui Emil Cioran și Constantin Tacu, directorul editurii *l'Herne*. Apoi am inițiat la teatrul Odéon turneul cu spectacolul mitic al anilor 80 – *Hamlet* în regia lui Alexandru Tocilescu și, tot acolo, venirea lui Ștefan Iordache cu recitalul consacrat regilor shakespearieni de către Alexa Visarion. Legăturile se înnodau însă excitația își pierduse elanul prim căci descoperirea manipulării de la Timișoara a afectat mitul „revoluției”. O victorie pătată...

Revenind în țară mi-am redescoperit prieteni „ne-uitați”, mi-am constituit un grup ce a durat câțiva ani, Mihai Măniuțiu, Oana Pellea, Marcel Iureș, Cipriana Petre... un cadou al reîntoarcerii! Ei au intrat în viața emigrantului ce se reîntorcea... și apoi alții mi s-au asociat, Marina Constantinescu, Constantin Chiriac, Felix Alexa sau i-am regăsit pe cei dinainte, Radu Penciulescu, Andrei Șerban, Alexa Visarion,... cercul vechi se înnoia! Și totodată își reactiva afecțiunile de altă dată. Nu am avut nicio decepție! Reîntoarcerea mi-a permis să mă hrănesc cu energiile de o natură diferită față de Paris a prietenilor din țară.

Revenirea a însemnat și regăsirea limbii materne în spațiul orașului unde nimeni nu mă mai întreba „de unde vin?”

ca la Paris, datorită unui persistent „r” rebel, netocit cu timpul și identificat ca străin de către șoferii de taxi sau vânzătorii de ziare. Câtă împăcare a produs această reintegrare lingvistică!

Nu exista plecare împlinită fără reîntoarcere ce conlude cercul deschis și atunci înțelegi parabola „fiului risipitor” care își reintegrează căminul după ce a explorat lumea și s-a modificat cunoscând-o. El poartă cu sine ce a „trăit”. Întrebarea care s-a formulat însă pentru mine constă în imperativul de a alege: țara de origine sau țara de elecție. Să consider închis traseul sau să mă refuz reintegrării în contextul de plecare? Fără ezitare de astă dată am refuzat să aleg pentru a putea circula alternativ între cei doi termeni și a asuma astfel dualitatea condiției mele de emigrant ce face drumul de întoarcere fără a-și dezice cealaltă alegere: Franța și România! Îmi asum simultan cele două apartenențe. Și circulația între ele mi-a definit opțiunea.

O precauție, la întoarcere, se impune: cum sa ramâi „just” - termenul drag lui Brook – adică să nu trafici imaginea ta nici acolo, nici aici, să nu cultivi vanitatea unei biografii imaginare și să respecti adevărul unui statut, al unei condiții. Să te recunoști și să te lași recunoscut fără iluzii sau decepții... să admiți trecutul rezistenței exersată de artiștii indigeni rămași în țară și să eviți „complexul de statuie” suscitată uneori de revenirea „aureolată” în țară. Nu trebuie uitat că noi am plecat tineri și ne-am întors adulți... că pariul consista în a cultiva echilibrul între istoria unei culturi și biografia celui care își regăsea țara. Challenge dificil! Când sfârșiera ia sfârșit cum să-i respecti ci-catricea? Ce aduci cu tine și ce primești? Ele sunt indisociabile, dar câte erori s-au comis din irespectul acestui echilibru!

Îmi amintesc că odată îi spuneam lui Andrei Șerban că fiind emigrant, cum era, putea pune în scenă corect *Peer Gynt*

dacă exista o Solveig care îl aștepta la locul de origine... de fapt, mai târziu, el a găsit o Solveig singulară, unică, în schimb, pentru mine, Solveig mi-au fost prietenii grație cărora reîntoarcerea a fost nu aceea a unui străin ci doar a unei rude, parțial absentă, bucuroasă de a-i reîntâlni! Și de aceea împreună am format în acești treizeci de ani o galaxie... ea se desenează în acest număr al *Secolului 21*, număr ce încheie drumul început la revista precursoră, *Secolul 20*.

P.S. Odată, demult, Grotowski mi-a vorbit despre problema „reîntoarcerii” și mi-a împărtășit poziția lui. Astăzi, adaog aceste gânduri regăsite eseului meu care, fără s-o știe, poartă pecetea secretă a dialogului nostru din acel *illo tempore*.

Confidența lui Grotowski:

- dacă plecarea implică contestarea unui adevăr local, reîntoarcerea are sensul unei recunoașteri a forței originilor
- viața nu e „altundeva”-ul, dar pentru a-l atinge, trebuie să treci prin „altundeva”
- „altundeva”-ul e cel care permite să recunoști puterea humusului inițial
- nu te reîntorci neschimbat, experiența te-a marcat
- viața e o spirală care se lărgește pentru a se strâmta apoi își revine la punctul original
- dacă „altundeva”-ul a însemnat o cucerire, revenirea nu e o înfrângere ci o re-cucerire
- poți să te reîntorci pentru că „tu ești Fiul cuiva”
- forța reîntoarcerii nu e forța obișnuinței
- teatrul a fost paznicul rătăcirii, dar el nu reprezintă decât un segment din viața mea; m-am îndepărtat de el, dar apoi am regăsit vechea albie a fluviului.

GEORGE BANU

Bertolt Brecht

Poemele exilului

Inedit

Brecht rezervase diferitelor tipuri de scriitură pe care le practicasese vocații distincte, astfel încât critica – deseori reluată – privind absența subiectivității în teatrul lui devine caducă de îndată ce ne aplecăm asupra producției sale lirice. Poemele, trebuie să-o recunoaștem, corectează imaginea dramaturgului. Dar chiar și în acest caz, nu putem vorbi despre o introspecție, o retragere în intimitatea eului, căci, cel mai adesea, poetul se analizează pe sine în raporturile cu lumea, cu politica și cu munca, mai ales cea teatrală. Brecht pornește nu dinlăuntru, ci dinafară, de la concret, de la practică, înregistrând ecourile acestora și repercutarea lor în propria-i atitudine. Gestul poetic brechtian poartă amprenta unui angajament personal. Poezia lui e un răspuns, nu o proiecție. *Poemele exilului* ne permit să decoperim dialogul autorului cu ceea ce a fost pentru el cea mai grea dar și cea mai importantă încercare prin care a trecut: exilul. Exilul l-a legat de istorie, de amenințările ei și de



În biroul parizian, 2011. Foto: Mihaela Marin

strategiile supraviețuirii. Brecht nu încetează să mediteze la toate aceste lucruri...

Expatrierea – o deșrădăcinare

Brecht nu aparține familiei *exilaților critici*, precum Joyce ori Beckett, care, din motive mai mult sau mai puțin limpezi, hotărăsc să se îndepărteze de locul lor de baștină, chiar dacă acesta continuă să rămână prezent în opera lor. Brâncuși face parte și el din aceeași familie... Ca și alți câțiva, de la Picasso la Peter Brook. Pentru toți aceștia, expatrierea implică o anume nemulțumire, insatisfacția resimțită față de spațiul de origine, pe care *exilatul critic* îl părăsește în numele voinței de a-și afirma o identitate sau de a-și împlini o așteptare. Plecarea lui se decide, aș spune, sub presiunea unei exigențe personale.

La polul opus se profilează figura *surghiunitului*, exilatul de către puterea politică a momentului, putere care, neizbutind să extermină individul protestatar, optează pentru soluția de a se debarasa de el expulzându-l. Ca să rămânem în sfera culturii putem cita: Ovidiu, Hugo, Soljenițin. Oameni care nu doreau câtuși de puțin să-și abandoneze locul unde se născuseră și cu care nu se aflau, de altfel, într-o relație de adversitate. *Surghiunitul*, personaj curent în dramaturgia shakespeariană, este un exilat fără voie. Decizia nu îi aparține lui, ci regimului instalat la cârma țării.

Cât despre Brecht, el se înscrie în categoria – frecventă în epocă – a *exilaților politici*. Trăind sub dubla amenințare a unui atentat la integritatea sa nu numai fizică, ci și artistică, scriitorul alege, nu fără strângere de inimă, să fugă din Germania nazistă. *Să fugă* – acesta este cuvântul cel mai potrivit, și nu să

plece, căci fuga implică pregătiri febrile, făcute în mare grabă, pentru a te putea salva la timp. Exilul este rezultatul unei opțiuni, opțiune determinată, însă, de un context care privește (și lovește) atât comunitatea oamenilor de cultură, cât și națiunea în ansamblul ei. Și atunci Brecht, aidoma înțelepților chinezi de odinioară, atât de dragi lui, ia calea pribegiei pentru a-și manifesta astfel împotrivirea față de o putere pe care o detestă. Expatrierea silită nu are nimic de-a face cu decizia pur personală. Cea care o dictează este istoria.

Exilatul politic intuiește primejdia practicilor unui regim totalitar, pe care îl contestă și de care fuge tocmai pentru a face din fuga sa o adevărată punere sub acuzare a acestuia. *Exilatul politic* se hotărăște să plece sub presiunea amenințătoare a unei dictaturi pe care nu o mai poate combate și căreia nu mai izbutește să-i reziste: părăsirea țării suspendă, temporar, un conflict în care sunt antrenate forțe inegale. Dar, spre deosebire de *exilatul critic*, refractar ideii de a se mai întoarce vreodată acasă, *exilatul politic* nu se îndărătnicește, nu exclude această întoarcere, căci poziția lui este determinată de datele unui context istoric concret și nu de absolutul identității naționale.

*Întotdeauna mi s-a părut falsă denumirea care ni s-a dat:
emigranți*

Asta vrea să zică expatriați; numai că noi

N-am plecat pentru că așa am vrut

N-am plecat să ne alegem după plac o altă patrie...

*Dimpotrivă, am fugit căci am fost alungați. Suntem expulzați,
suntem proscriși*

*Iar țara care ne-a primit n-a fost pentru noi un cămin, ci doar
un loc de exil.*

(Despre sensul cuvântului emigrant)

În sfârșit, cei mai numeroși s-au dovedit a fi, de doua secole încoace, *exilații economici*, cei ce și-au părăsit țara de obârșie să caute prin alte părți ale lumii resursele materiale indispensabile traiului lor. Și pentru aceștia, deși scopul principal era asigurarea subzistenței, plecarea a însemnat tot o dezrădăcinare, o desprindere dureroasă impusă de găsirea unei ieșiri din impas.

Trebuie să plecăm?

Brecht revine insistent asupra acestei întrebări, căci răspunsul depinde de felul în care omul analizează situația concretă. Când răul devine iminent, când se impune și se generalizează, trebuie să rămâi și să lupti împotriva lui? Sau trebuie să lași totul și să pleci? Până când poți să-i ții piept? Și cu ce preț?

Cei ce pot pleca n-au decît să plece.

Nu trebuie rugați să rămână.

Să rămână doar cei care nu vor să ne părăsească.

Cum l-am putea opri

Pe cel ce ține să plece?

Oamenii puși cu spatele la zid

Nu pot să oprească pe nimeni.

Dar chiar și în vremuri mai bune

Nu trebuie să-l reținem pe cel ce poate pleca

Fiindcă vremurile se pot înrăutăți.

(Cei care pot pleca...)

Brecht nu privește exilul dintr-un singur punct de vedere: atitudinea lui e prismatică. Experiența aceasta, cu

toate contradicțiile pe care le generează, îi permite o abordare complexă, mai ales în virtutea dublei sale responsabilități, față de sine însuși și față de ceilalți. Poetul, la început tolerant, devine treptat vehement:

Tu, cel ce-ai crezut că scapi de insuportabil fugind

Eliberarea ta te azvârle

În neant...

... chiar și dorința de a te judeca nepărtinitor

Nu găsește o scuză pentru această lașitate

(Tu, cel ce-ai crezut că scapi de insuportabil fugind)

Brecht, mai îngăduitor altădată, schimbă aici total unghiul de vedere: acceptând să dea bir cu fugiții, exilatul acceptă totodată să-și abandoneze prietenii aflați în aceeași dificultate ca și el. Exilul nu este o soluție.

Mai departe, în același spirit, poetul lansează o violentă diatribă: „să pleci e cea mai îngrozitoare dintre crime”. De data asta, el face un aspru rechizitoriu al exilului. A pleca înseamnă a trăda: este convingerea a aproape tuturor celor care refuză plecarea, iar Brecht devine înverșunatul, neiertătorul lor purtător de cuvânt. Dar oare pe cine acuză el? Pe cei ce fug de nazism ori pe cei ce fug de comunism? Poemul se adresează exilaților din anii 30 sau celor din anii 50? Interpretarea depinde, deci, de o datare pe care îmi impun, în mod voit, să nu o stabilesc... și totuși, doar ea ne-ar putea spune dacă poetul se află de partea învingătorilor sau alături de cei învinși. Cronologia este esențială pentru aprecierea faptelor. Pentru a ști dacă e vorba de o rezistență disperată sau de o victorie oficială. Valoarea și sensul exilului politic nu pot fi cântărite decât în funcție de context.

Trebuie să plecăm? Cine hotărăște asta și cine ne judecă pentru asta? Nu există dilemă mai mare, iar Brecht înșiruie ipotezele cu o înclinare spre incertitudine, de obicei absentă la el. Dacă întrebarea e una singură, răspunsurile, admite scriitorul, nu pot fi decât divergente.

Reguli de conduită

Exilul îți cere să accepți cu înțelepciune depozedarea de bunuri; această renunțare simplă la propriul tău avut îl seduce pe Brecht. Poetul stabilește priorități în funcție de care operează selecții bine chibzuite și trece în revistă puținele lucruri care îi mai rămân. Nu, despărțirea de obiecte nu trebuie zorită: exilul te obligă să cântărești atent fiecare decizie, iar lista obiectelor reținute se constituie într-o veritabilă fișă de identitate.

Exilul este o școală a ascezei. Reușind să se desprindă de multe dintre cele ce îi aparțin, poetul nu admite, totuși, să sacrifice până și micile sale plăceri. Pentru că ele îi permit să nu-și piardă cheful de viață:

*Îndreptându-mă în grabă spre graniță,
le-am lăsat prietenilor cărțile și n-am luat cu mine nici
propriile-mi scrieri
Mi-am luat, însă, pipele, încalcând astfel
Cea de-a treia regulă a fugarului: să nu posezi nimic.*

*Cărțile nu-i spun mai nimic celui ce așteaptă
Ca din clipă în clipă să fie arestat.
De-acum înainte, pentru el, săculețul de tutun și vechile pipe
Pot însemna mult mai mult.*

(Pipele)

Puținătatea obiectelor sfârșește prin a le acorda o identitate bine definită, căci fiecare dintre ele răspunde unei așteptări, satisface o anume necesitate. Plecat în lumea largă, poetul nu uită să-și ia „micuțul aparat de radio”: puținătății i se adaugă, așadar, miniaturizarea! Oare câți exilați nu au făcut din aparatul lor de radio singurul mijloc prin care puteau să-i audă sau să le vorbească celor rămași acasă? Poemul consacrat de Brecht radioului arată câtă grijă avea el de acest obiect de care nu se despărțea niciodată – nici în călătoriile cu vaporul, nici în cele cu trenul – și cât de mult se temea ca prețiosul lui însoțitor să nu amuțească într-o bună zi: „Promite-mi că n-ai să taci, așa, dintr-o dată!”

Aidoma obiectelor, gesturile exilatului se răresc și ele. Încărcătura lor semantică se păstrează, însă, intactă. Poetul redactează un adevărat „manual de viață”, demn de filosofii stoici, manual a cărui primă regulă este aceea de a nu admite exilul ca definitiv. Să sfidezi exilul înseamnă să accepți o existență provizorie, de la o zi la alta, să fii oricând pregătit să revii:

Nu bate cuiul în perete!

[...]

De ce să-ți faci planuri pentru următoarele patru zile?

Chiar mâine o să te întorci acasă!

(Gânduri despre durata exilului)

Cât de numeroși au fost, în veacul trecut, cei care au adoptat această regulă, refuzând să se integreze, în speranța unei iminente reveniri în țară, și cu câtă disperare au văzut că speranțele lor sunt năruite de mersul istoriei! Etica rezistenței s-a soldat mult prea des cu deziluzii amare.



La Eyrein (în Corrèze), 1992

Brecht scrie aceste poeme după întâlnirea cu poezia chineză, a cărei influență se poate lesne observa în discreția sentimentelor, în atitudinea rezervată, în laconismul descrierii. Surghiunitul își plimbă privirea peste „castanul scund” – din nou miniaturizarea! – peste sălciile clătinate de vânt, cu alte cuvinte peste un real de proporții reduse în care și-a aflat adăpostul și de care se simte atașat. Brecht nu uită, însă, niciodată de primejdiile ce continuă să-l pândească, făcând din vigilența neslăbită, permanent trează, o regulă necesară a supraviețuirii. Oare de ce nu uită nici o clipă că, în splendoarea peisajului nordic, „casa noastră are patru ieșiri pe unde putem fugi”? Calmul naturii înconjurătoare nu trebuie să te amăgească, să te facă să ignori amenințarea istoriei – iată un principiu securitar indispensabil. Exilatul politic este și rămâne pentru totdeauna o ființă trăind într-un inevitabil provizorat.



Cu Norman Manea

Cu ce se hrănesc exilații? Cu amintirile lor, pe care trebuie să le cultive cu multă grijă și să le „drămuiască”, fiindcă:

*Ei, care par a nu avea un prezent,
Ei nu au ochi decât pentru urmașii lor
Tot ceea ce spun, spun din memorie
Căci circulă fără pașapoarte și fără acte de identitate.*

(Exil)

Și totuși, exilatul nu se poate lăsa în voia valurilor unei vieți lipsite de norme și de legi. Deși e conștient de precaritatea acestui tip de existență, el caută, cu modestie, să lase o urmă a trecerii sale prin nenumăratele locuri unde poposește și astfel întipărește, ici și colo, semnele unor precepte la care nu înțelege să renunțe, căci „a cimentat în zidurile «refugiului

danez» vechea frază: ADEVĂRUL ESTE CONCRET”. Respectă un principiu și nu acceptă să-l vadă cu desăvârșire uitat. „Refugiatul caută o țară unde să-și poată duce de bine de rău traiul, practicând câteva virtuți moderate și câteva vicii minore” (*Note autobiografice*, 1920–1954, p. 192). Exilatul nu-și permite să constituie o excepție. Așa descoperă el că se definește prin doar câteva trăsături caracteristice, lucru valabil, după spusele lui Brecht însuși, și pentru un oriental pauperizat. Cei doi se aseamănă și se văd, și unul și celălalt, confrunțați cu esențialul. Exilatul este un om sărac.

Despre utilizarea cu folos a exilului

În rugăciunile sale, spre deosebire de sora sa, Pascal afirma că boala îi e folositoare. În același spirit, Brecht s-a străduit și el să-și „valorifice” exilul. Ca pe un mod de a rezista la ceea ce te poate descuraja și demobiliza: exilul și boala produc comportamente asemănătoare.

În exil, Brecht a beneficiat din plin de forța insuflată de opoziția față de nazism, adversar în raport cu care s-a definit permanent, neîndoindu-se nici o clipă de prăbușirea lui. Oricâte contraste ar comporta, exilul brechtian are la bază înfruntarea deschisă, fățișă, a nazismului, ca și refuzul de a-l socoti „etern”, așa cum îl visa Führerul. Brecht nu și-a pierdut niciodată încrederea în înfrângerea acestui regim și a trăit exilul ca pe o experiență vremelnică. O dovadă de extremă luciditate.

Exilul – poemele stau mărturie – implică atât o etică anume cât și o strategie, cei doi versanți opuși pe care poetul îi interoghează mereu în Finlanda,

*Când îi amintesc fetei mele
Că nemții sunt un popor de tâlhari
Ea se bucură ca și mine că nimeni
Nu-i iubește
Și râdem amândoi.*

(Finlanda 1940)

Atitudinea critică față de alienarea poporului din care face parte este o datorie morală greu de îndeplinit. Și totuși, exilatul nu i se poate sustrage, căci numai astfel își poate motiva plecarea și numai astfel poate considera îndreptățită adversitatea întâmpinată de cel ce „aparține unui popor de tâlhari”. Poetul își manifestă vehement indignarea față de acest stigmat. Ba chiar crede, uneori, că deși „popoarele noastre se sfâșie între ele”, o înțelegere între intelectuali, între artiști se dovedește posibilă. O victorie a celor care rămân surzi la discursurile oficiale și la ura întreținută artificial. În vreme de război, ne spune un poem, scriitorul colaborează cu actorul Charles Laughton, ambii refuzând să se supună logicii unui conflict care le este cu desăvârșire străin. Brecht vede în asta o șansă de a trece peste suferința provocată oricărui exilat de inevitabila lui singurătate.

Întorcându-se în trecut, poetul își constituie veritabile filiații. Când face o *Vizită poezilor aflați în exil*, izolarea lui înce-tează să-l tortureze, căci regăsește o comunitate de destine, o familie cu strămoși deopotrivă orientali și occidentali. Exilul nu s-a născut de ieri, de-alaltăieri.

Brecht va recunoaște că exilul nu e sinonim cu sterilitatea în materie de creație. O știe mai bine ca oricine, el, cel ce și-a scris majoritatea operelor „pe drumul exilului”. Iată de ce, pentru a compune unul dintre cele mai frumoase poeme ale

sale despre artă, va relua o veche poveste chineză, *Legenda genezei lui Tao Tō King pe drumul exilului*. Se regasesc aici principalele motive ale „poemelor exilului”: mecanismul politic distrugător, parcimonia cu care sunt alese bunurile ce-l vor însoți în exil, dezdăcinarea din spațiul natal. Eroul poemului, înțeleptul Lao Tseu – dacă acceptăm vârsta lui înaintată – se erijează într-un veritabil dublu al lui B.B. care, trecând frontierele, își va scrie la rândul său opera esențială, grație ajutorului modest al câtorva prieteni europeni și americani (asimilabili vameșului chinez) și susținut de discipolii plecați din țară o dată cu el. Maestrul singuratic, aproape părăsit, așterne pe hârtie adevărurile în care crede... exilul este anticamera distanțării.

Exilul – Brecht nu se ferește să o spună, poate fi comparat cu o experiență a limitelor. Când „viitorul e cufundat în beznă, iar puterile celor buni sunt firave”, omul e din ce în ce mai descurajat, mai deznădăjduit. W.B., alias Walter Benjamin, de pildă, nu a rezistat acestei deznădejdi și a pășit dincolo de „un hotar ce poate fi ușor de trecut”, alegând sinuciderea, punându-și capăt zilelor „în perfectă cunoștință de cauză”. Exilul a epuizat instinctul vital al omului moral care a fost Walter Benjamin.

În schimb, se întreabă poetul, cu ce preț a fost plătită supraviețuirea de către „Eu, supraviețuitorul”? Ce tranzacție tacită am efectuat între morală și strategie? De ce trădare m-am făcut vinovat? Ce compromisuri am acceptat și cât de mult trebuie să ascund din faptele mele? Nu, nu mai am un somn liniștit și nici o privire deschisă, sinceră, dar am rămas în viață, „eu, supraviețuitorul”.

Firește, știu asta: numai norocul

M-a ajutat să supraviețuisc atâtor prieteni; dar astă-noapte am visat



*În decorul spectacolului Lecture on nothing de Robert Wilson.
Festivalul Internațional de teatru de la Sibiu, 2017*

Că prietenii aceștia spuneau, vorbind despre mine: „Supraviețuiesc doar cei mai abili”

Și deodată m-a cuprins ura față de mine însumi.

(Eu, supraviețuitorul)

Insuportabila privire care scrutează străfundurile proprii tale ființe. Fără milă, fără îngăduință.

Trebuie să ne întoarcem?

Iată cea de-a doua fațetă a exilului, dublul complementar al întrebării inițiale. Orice exilat s-a confruntat cu ea, mai ales atunci când în țara lui de origine a avut loc o schimbare de regim politic. Întoarcerea? O așteaptă cu nerăbdare? Se teme de ea? Să te întorci sau nu? Răspunsul, afirmă Brecht, se formulează întotdeauna în raport cu tine însuși, cu străinătatea pe unde ai pribegit și cu noua misiune pe care îți propui să ți-o asumi în țara de unde ai plecat. Întoarcerea nu este o înfrângere... dar nu este nici o victorie.

Poetul știe că angajamentul luat după ce a cunoscut „zvârcolirile muntelui” îi justifică decizia, căci acasă „ne așteaptă zvârcolirile câmpiei”. Se simte util, necesar, întoarcerea lui răspunde unei exigențe istorice și colective care îl copleșește de-a dreptul. Are în față o țară de reconstruit și o cultură de refăcut din temelii. Revine pentru a aduce la îndeplinire un program. Și e îndreptățit să revină, fiindcă nu s-a îndoit nici o clipă de eșecul adversarului și nu s-a atașat decât în mică măsură de țara care l-a primit. Acolo s-a simțit mereu un străin. Așa că nu va trebui să se dezrădăcineze o a doua oară.

Trebuie să ne întoarcem? Decizia pretinde un examen introspectiv, o evaluare responsabilă a ceea ce presupune să rămâi și a ceea ce implică să te întorci. De ce anume ai nevoie ca să trăiești? Unde ești necesar? Poetul a găsit răspunsurile și de aceea, atunci când îl invită pe Actorul P.L. aflat în exil să se întoarcă, nu apelează nici la argumentul economic, nici la cel politic. El vorbește în numele solidarității care unește o echipă. Colectivul este cel ce cheamă individul, recunoscând astfel importanța lui ca prezență cu valoare unică:

*Nu-ți putem oferi nimic altceva
Decât propria ta nevoie de tine*

O asemenea solicitare afectivă nu mai ține seama de analiza situației, a cărei imperativă necesitate Brecht o afirmase în repetate rânduri. De data aceasta, lăsând deoparte orice parametri concreți, destinatarului chemării i se cere doar acordul:

*Sărac sau bogat
Sănătos sau bolnav
Lasă totul
Și vino*

Actorului i se pretinde să-și sacrifice imediat ceea ce devenise, poate, cu timpul, a doua sa identitate, *identitatea de adopție*. Accentul naționalist se face aici simțit în măsura în care invitatul este presupus a fi inseparabil de cultura sa originală, de prima sa identitate:

... nimeni nu e un învingător dacă nu se întoarce la el acasă

Dacă un „acasă” poate însemna un nou început, atunci el trebuie, cum spunea Sartre, să fie reconstruit și nu doar sentimental invocat. Brecht nu era, însă, câtuși de puțin sartrian. Aici el devine brusc „afectiv” și, pentru prima oară, își pierde gustul pentru aprecierea critică și își lansează apelul categoric în numele unei „patrii a inimii” care trebuie reintegrată. E un discurs care nu integrează experiența istorică și privilegiază autoritatea indiscutabilă a originii.

La întoarcere, poetul își aranjează *Noua locuință* folosindu-se de rarele obiecte pe care fostul surghiunit le luase cu el peste tot unde călătorise. Își agață măștile pe pereți, își rânduiește pipele pe birou cu calm, cu seninătate, dar fără a renunța cu totul la vigilența datorită căreia supraviețuise:

Tot timpul

Pe dulăpiorul cu manuscrise stă așezată

O valiză

(Jurnal de lucru, 7.5.49)

Ceea ce contează, în ultimă instanță, este opera închisă în acea valiză, iar poetul, liniștit în această privință, e oricând gata să o pornească din nou la drum: exilul, o soluție salvatoare. Chiar și în țara unde a revenit... dar, de data aceasta, doar dacă i-ar fi înșelate speranțele, căci nu e dispus, oricât l-ar costa, să încalce prima sa regulă: supraviețuirea. Trebuie să ne întoarcem? Da, dar fără să excludem eventualitatea unei noi plecări, căci nu există cuceriri definitive într-un secol al exilaților.



Spectacolul Uitarea, regia Mihai Măniuțiu, scenografie Iuliana Vălsan, 2001. Foto: Nicu Cherciu

P.S. În mod deliberat, am consacrat acest mic eseu poemelor și nu am luat în discuție *Dialogurile între exilați*. Am preferat să rămân în sfera poeziei, ca teritoriu al subiectivității, și să nu pătrund în câmpul schimbului de replici teatral. Să ascult vocea unui poet în exil, acesta a fost scopul meu.

În trecut fie spus, *Dialogurile* îmi amintesc de o experiență trăită împreună cu Jerzy Grotowski, într-o vreme când, după ore în șir de muncă la traducerea cărții lui Thomas Richards – *Lucrând cu Grotowski în problema acțiunilor fizice* – ne duceam la cafeneaua *La Rotonde*, în Montparnasse. Acolo reconstruiam, ca într-un text de Brecht, o comunitate redusă la expresia ei minimală, în sânul unei alte comunități, mai vaste... Singuri printre ceilalți, într-o izolare de exilați: definiția relativă a fericirii.

În românește de DELIA VOICU

EUGENIO BARBA

Cher Georges,

Voici une photo des deux complices de ta vie. On le sait bien, complicité vient du latin cum-plectere, entrelacer. Et Grotowski, toi et moi nous avons laissé le temps ourdir un rare trinôme d'amitié. Avec complicité.

Eugenio

Holstebro, août 2019



Peter Brook și Jerzy Grotowski, Polonia 1965



**DEBUTUL
ÎN REVISTA
SECOLUL 20**

Secolul 20

Secolul 20



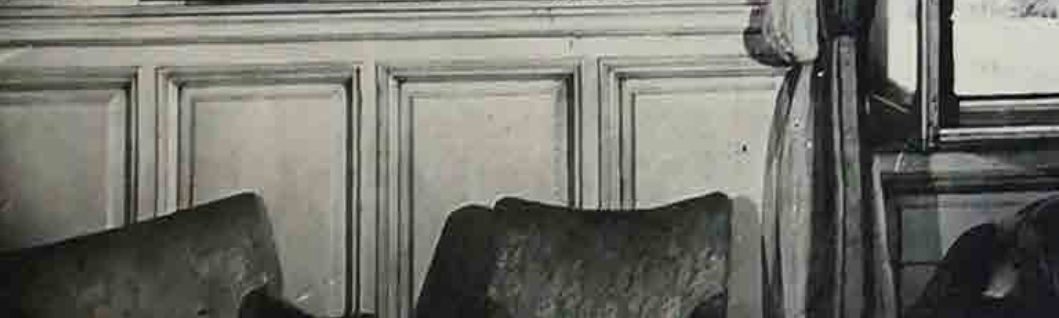
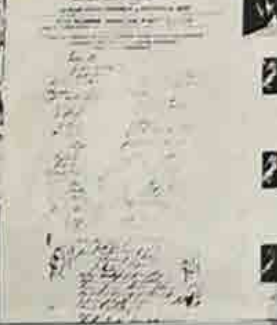
Secolul 20



Secolul 20



Secolul 20





Secolul

Secolul 20

Secolul 20

Secolul 20

Secolul 20

Secolul 20

Secolul 20

Secolul 20

DAN HĂULICĂ

Parabola gloriei

Odeon e o adevărată placă turnantă pentru amintiri ce interesează în chip esențial teatrul, teatrul Franței, din pragul revoluției până la epoca în care, la conducere au stat Jean-Louis Barrault cu Madeleine Renaud, și numele lui a devenit explicit Théâtre de France, dar și al Europei deopotrivă, când încredințat lui Giorgio Strehler în 1990, ca loc al schimburilor internaționale, și-a cucerit o titulatură valabilă până azi, Odeonul, oficial designat ca Teatru al Europei, își poartă franc reputația, răspunde fără echivoc unor atare generoase înțelesuri.

E ceea ce am avut ocazia, încă o dată, să spun cu bucurie, zilele trecute, marți, 28 iunie, când acolo, în acest spațiu binecuvântat, Institutul de Studii Teatrale al Universității Sorbona Nouă, a organizat o întâlnire de omagiu în jurul a trei

1. Redacția revistei *Secolul 21* mulțumește doamnei Teodora Stanciu pentru amabilitatea de-a ne fi pus la dispoziție înregistrarea omagiului rostit de Dan Hăulică și transmis la 7 iulie 2011 de Radio România Cultural, emisiunea „Essentialia” realizată de Oana-Georgiana Enăchescu. Transcrierea și titlul aparțin redacției noastre.

profesori și cercetători, George Banu, în primul rând, compatriotul nostru, care și-a câștigat o reputație foarte solidă în această materie, Jean Pierre Sarrazac și Jean Pierre Ryngaert. E momentul în care acești profesori înconjurați de o stimă deloc convențională, dovadă zecile de tineri asistenți și studenți care erau acolo în jurul lor, în acest salon „Roger Blin” amintind de regizorul iubit al lui Becket, dovedeau că toți acești tineri simțeau nevoia să își spună gratitudinea și în același timp să ureze noroc măștrilor lor pentru noile aventuri care li se aștern în față. Pentru că în cazul lui George Banu este vorba de o vitalitate creatoare, de un dinamism neobosit care l-a purtat pe varii meridiane, care l-a pus în confruntare cu artiști foarte semnificativi ai ultimelor decenii. Nu uit, în acest loc la Odeon, prezența sa la una din ultimele manifestări legate de Giorgio Strehler, un omagiu în care îl vedeam pe prietenul nostru, modest și precis, pe scenă la un fel de măsuță în care totul părea bine cumpănit, se situa ca un fel de grefier, dar nu al unei înscrieri într-o promiscuă stare civilă a creației care să-i facă concurență prin lucrarea geniului, ci într-un fel de parabolă altcum expresivă a gloriei pe deplin meritată.

Altădată mi-l amintesc în preajma lui Tadeusz Kantor, la o manifestare în cadrul Festivalului de toamnă parizian, iar George Banu, cu exactitatea sa intelectuală, avea de înfruntat un fel de recital de narcisism patetic al lui Kantor, și această reuniune era întotdeauna spre folosul ideilor, pentru că asta e important în cazul unui asemenea critic, să nu se mulțumească cu un statut de «suiveur» pentru a face o critică de susținere, ci întotdeauna să problematizeze câmpul experiențelor. De aceea el a devenit nu simplul confident al unor mari creatori, Peter Brook,

Grotowski, Andrei Șerban, îmi amintesc de experiențele de la Villeneuve-lès-Avignon, cu Antoine Vitez sau Heiner Müller, Eugenio Barba care ducea brechtianismul înspre nord și îl conjugă cu lecția lui Grotowski. Sunt experiențe care îl situează pe George Banu în centrul unor axe de creativitate, de curiozitate intelectuală, care au justificat alegerea sa pentru două mandate ca președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru. Și toate acestea îndeplinite cu un fel de eleganță care este a conciziei și a eficacității. Când îmi rememoram aceste lucruri, pe fereastră vedeam la răscrucea de la Odeon, începutul străzii unde se afla la două case mai încolo, locuința lui Cioran. Cum să nu-mi amintesc atâtea lucruri care ne reuniseră, manifestarea mare închinată lui Cioran la UNESCO cu Paul Ricoeur la care George Banu participase în mod eficient. Cum să nu-mi amintesc atâtea alte lucruri petrecute aici la Odeon, *Noaptea regilor*? - o superbă întâlnire dramatică sub semn shakespearian, roluri și monoloage shakespeariane care alcătuiau un fel de imn adus lui Ștefan Iordache, interpretul lor magnific. O altă seară, un recital Eminescu, petrecut la teatrul Athénée, în care Ion Caramitru, alături de Dan Grigore, stârnise entuziasmul asocialului Cioran, venit în culise să-i îmbrățișeze, ceea ce nu i se întâmpla niciodată. Sunt lucruri care arată că acest critic care a urmărit cu o mare pregnanță ce se întâmplă important și ce s-a întâmplat important timp de decenii, pe multe meridiane, este în același timp un fel de plăcută, cordială intrare, într-un fel de normalitate a raporturilor între creator și între publicului intelectual.

O carte a lui George Banu, al cărui început poate se situa în una din colaborările sale timpurii - el a debutat la *Secolul 20*

- , *Japonia și revoluțiile teatrului*, o antologie admirabilă pe care a realizat-o acolo, și după aceea cartea pe care a închinat-o Japoniei, are un laitmotiv care trebuie să ne facă să medităm. *L'acteur qui ne revient pas*, *Actorul care nu revine*, nu revine pentru a mulțumi, pentru a primi aplauze. Această intrare într-un firesc al eficienței, mi se pare că este semnul unei sinteze de cultură pe care George Banu a izbutit s-o realizeze între datele sale originale, ale culturii de la punctul de pornire și între orizontul european. De aceea, tinerii veniți numeroși în această seară la Odeon, să-și aducă omagiul către profesorul, către conducătorul de teze de doctorat care a fost și continuă să fie George Banu, elogiind în ipostaza lui intelectuală, în perpetua lui curiozitate, nu numai cel care distribuie bibliografie și idei, dar cel care distribuie talent, le *donneur de talent*, spunea un tânăr strălucit, Frédéric Maurin care făcuse cu George Banu o teză remarcabilă pe marginea lui Robert Wilson, regizor american. Avea talent cu o firească modestie. A așeza oamenii pe axele unei productivități intelectuale, care să-i reprezinte, nu la modul influenței exterioare, ci la modul unei expresivități care să scoată din ei înșiși ceea ce aveau mai prețios, este o mare reușită. O sinteză, de care trebuie să fim mândri: de aici, din locurile noastre, în secolul V, Casian cel care a fost unul din primii codificatori ai vieții cenobitice, monastice, sesizase, descoperise și stigmatizase un rău, o boală, un fel de lingoare a plictisului, căreia îi spunea *accedia*. Ei, iată că un om pornit din locurile acestea, departe de a se uita cu această sfârșire care poate să paralizeze dorința de acces la orizonturi neștiute, s-a înhămat la o exemplară servire a artelor, a dialogului între arte, a dialogului între meridiane îndepărtate, încât această

pragmatică înșurubare a unuia din creatorii porniți de pe meleagurile noastre va continua, pentru că el este într-o formă de pleneră disponibilitate și eficiență intelectuală. Toate acestea ne dau curajul să ne simțim alături de un compatriot care a făcut o carte intitulată nu demult *L'oubli*, Uitarea, dar nu uitarea ca într-o intrare într-un ireductibil impas, ca eroul borgesian, Funes El Memorioso, ucis de prea multă memorie. Mai degrabă uitarea putea fi pentru George Banu o tehnică a eleganței distributive, a ordonării destoinice într-o concizie și eficiență. Cu aceste daruri tonice, exemplare, să-i mulțumim pentru tot ce a făcut și să ne alăturăm vocilor franceze, și nu numai franceze, care i-au intonat un admirabil omagiu.

Iar la sfârșit, pe muzică de Lully, marele compozitor al secolului XVII, și știți că Lully își modela recitativele după dicțiunea faimoasei Champmeslé, interpreta tragediilor lui Racine, între teatru și între muzică, între arte există legături pe care nimeni nu poate să le rupă, și în ultima vreme George Banu este din ce în ce mai atras de surprizele, de imprevizibilul vizualității, dincolo de scenografic, într-o perspectivă care merge spre o creativitate lăuntrică. Mari compozitori, pentru că am vorbit de Lully, Couperin, marele Couperin, imaginați-i la o întâlnire în Parnas, sub semnul lui Apollo, în care cei doi rivali, Corelli și Lully, erau puși să cânte laolaltă, într-un fel de admirabilă, amuzantă pastișă pe care fiecare o aducea celuilalt, pentru că Apollo îi convinsese că reuniunea acestor gusturi, acestor stiluri, francez și italian, va da perfecțiunea muzicii. Reuniunea sintetică, sensul sintetic al unei sinteze voite și conștiente este ceea ce ne va aduce o perspectivă cu adevărat creatoare, demnă de o Europă a viitorului.



1979, Casa Monteoru-Catargi, sediul Casei Scriitorilor și al redacției Secolul 20
Rândul unu, de la stânga la dreapta: Tatiana Nicolescu, Ileana Stoica,
Dan Hăulică, Sanda Gusti, Alina Ledeanu, Geta Brătescu, Tea Preda.
Rândul doi, de la stânga la dreapta: Geo Șerban, Ștefan Aug. Doinaș,
Andrei Ionescu, Andrei Brezianu, Alexandru Baci

Foto (pag. 56-57 și 63): Eugeniu Lupu
© Fundația Culturală Secolul 21

GEORGE BANU

Candoare și virtuozitate

Note despre circul chinezesc

Cercul de azi, spre deosebire de teatru, a devenit un spectacol internațional, în care de obicei, cu mare greutate, poți găsi unele note caracterizante. Aceleași exerciții de forță și de echilibru, aceleași dresuri sau numere de iluzionism sunt prezentate, cu mici diferențe, cam pe toate meridianele. Și totuși, în cazul unor mari conducători de circ, descoperim tendința de a-și diferenția trupele — sau prin vedete, sau printr-un specific al întregului ansamblu care, uneori, se manifestă prin numere deosebite, alteori prin tratări diferite ale unor numere clasice.

Dar cel mai important specific al circului se referă la faptul că reprezintă una din cele mai vechi mărturii a străvechilor spectacole populare. El mai păstrează acel caracter, revoltător pentru puriștii estetizanți, de „confuzie a genurilor”, de conglomerat artistic comun formelor de început ale teatrului. Și astfel multe din scenele comice de la circ ne oferă o schiță a unor elemente de farsă populară sau mimă. Scena cu „frișca” din filmul lui Fellini *La strada* prezintă o asemenea situație.

Dealtminteri circul și teatrul au fost prezente îndelung împreună, în aceleași târguri sau piețe, pe aceleași platforme sau arene. Iar în Europa, mult timp, teatrul a satisfăcut și dorința de circ, căci acesta a supraviețuit doar în Bizanț, până la căderea lui, iar apoi a dispărut. El reappare deabia în secolul XVIII, grație lui Astley, creatorul primului circ modern. Și astfel s-a ajuns la amestecul unor numere: păpușile sînt cunoscute la noi ca forme de teatru popular, în timp ce la greci și romani, de unde se pare că-și au originile, reprezentau un atractiv număr de circ, care s-a perpetuat în timp. În țările Europei despărțirea teatrului de circ apare treptat, dar ea ajunge la un stadiu clar și precis de definire a fiecărui gen, în timp ce în China diferența menținîndu-se mai puțin distinctă, fenomenul de circ și teatru au coexistat, sprijinindu-se. Ceea ce le unește, în primul rînd, este bogăția comună de elemente folclorice. Acest fapt, de altfel, imprimă teatrului chinezesc și o puternică originalitate, care-l deosebește de cel european cult.

Circul chinezesc își păstrează farmecul noțiunii de spectacol popular, spre deosebire de cel european, uneori prea revuistic, cu aplecări spre music-hall sau variété. Acest sens popular este realizat atît de întregul ansamblu, cît mai ales de clown.

Clownul, nu numai la chinezi, ci oriunde, are un gen determinat de umor, chiar numere speciale care pasionează mai mult publicul din țara sa. Marea pasiune a americanilor este călăria și atunci unul din cei mai mari clowni americani a înțeles că trebuie să fie călăreț. Poodles Hanneford lansa glumele sale din cele mai spectaculoase numere de echitație. Un clown celebru a fost și Medrano. Publicul francez îndrăgește numerele de sărituri și el a devenit un clown-sauteur. Clownii mai aduc în glumele lor și o naivitate care se adresează nu nu-

mai copiilor din sală, ci copilului, rămas viu, din fiecare om. De aceea râsul stârnit de giumbușlucurile lor pline de candoare sau de grotesc înfăptuiesc visul comuniunii cu sala. Este ceea ce a făcut un Grock sau Popov.

Întâlniri surprinzătoare

În arena circului chinezesc doi clowni imită diferite păsări, fiecareia dându-i un loc sau urmărindu-i o mișcare. Și noi împreună cu ei sîntem fie în mijlocul unei curți viu populate cu cele mai variate animale și păsări, fie într-un peisaj necunoscut nouă, dar descris cu precizie. Poate atunci, pentru o clipă, gândul europeanului zboară spre Grecia. Acolo, în mime și farse, bufonul imita ca și aci, animale, fenomene ale naturii creînd în jurul său un adevărat cadru invizibil. Această caracteristică o descoperim azi în teatrul asiatic; căci, și azi, decorul unei piese chinezești prespune pentru noi un maxim efort de imaginație. El este redus numai la câteva elemente materiale: o masă și două scaune, care capătă cele mai variate întrebuințări, iar celelalte accesorii sînt doar sugerate de actori. Cât de simple și firești par, probabil, unui spectator chinez eforturile pe care le cere Shakespeare celui european în prologul la „Henric V „:

Pliniți cu gândul lipsurile noastre

Și-n fiecare om văzînd o mie

Oștiri închipuite, plăzmuți.

Cînd spun de cai, priviți-i cum și-nseamnă

Copita mîndră-n reavînul pămînt.

Va trebui să-nveșmîntați cu mintea

*pe regi în za, purtându-i ici și colo,
sărind deasupra veacurilor scurse,
strângând a vremii trudă-într-un ceas”*

Gândindu-ne la anumite caracteristici ale teatrului chinezesc ne surprind apropierile care se pot stabili cu spectacolele populare europene, care stau la baza teatrului cult. În Europa fenomenul teatral a trecut din etapă în etapă, pe când în China el s-a perfecționat și purificat oarecum în același stadiu, și astfel a ajuns la un echilibru pe care nicio tulburare sau izbucnire de energie nu-l poate clătina și în care satisfacțiile vin, în primul rând, din variațiile de nuanță. Similitudinile din punctele de plecare ale fenomenului cultural, neagă ideea că gândirea asiatică și cea europeană sînt incompatibile. Ele exprimă porniri firești, existente în același om, dar care accentuate unilateral prin tradiție, au ajuns să dea senzația unei profunde rupturi.

Setea de a ajunge la general, printr-o eliberare de accidental, este o permanență atât în arta asiatică, cât și în cea europeană. Masca și rolul fix au apărut pentru a mulțumi această aplecare omenească către spații întinse și adâncimi nemăsurate, capabile să hrănească rațiunea și afectivitatea. Măștile preluate de la greci și rolurile fixe, pe care le stilizează permanent, constituie o trăsătură proprie pentru nenumărații mimi și histrioni romani. Aceștia prefigurează precis *Commedia dell' arte*, fie prin „mimus albus „, un alt Polichinel, fie prin „mimus centunculus „, care cu hainele lui peticite îi este precursor lui Arlechin, care se va naște peste mai mult de zece secole. Undeva ne întâlnim. Asia utilizează, în locul măștii, fața pictată în culori puternice și cu desene simbolice, dând astfel machiajului accentuate funcții de definire caracte-

rologică a personajului. Această modalitate, deși tot o mască, îi este superioară măștii prin posibilitatea pe care o creează actorului, de a-și manifesta mai liber expresivitatea.

Masca mimilor sau fața pictată chineză au rolul de a șterge o particularitate pentru a reda generalitatea. Masca e întâi o formă de uitare și apoi de descoperire prin ea a unor adevăruri eterne. Arta chineză este o artă a tradiției, o artă în care talentul urmărește să se afirme, nu atât prin originalitate subiectivă, cât mai ales prin integrarea în tradiție pe care tinde s-o transmită doar cu o discretă notă personală. Numerele de circ din dinastia Han sau Țing sunt cam aceleași și azi. Într-o pictură din regiunea Sîciuan se vede aproape același număr de acrobație pe scaune prezentat la București de Liu-Mei, iar numărul de echilibru cu cești de porțelan este aproape la fel de străvechi ca și cirul. Este o artă, care îndreptându-se tenace spre finisare, atinge perfecțiunea filigramului.

Artiștii chinezi aduc în spectacolul lor o interpretare proprie chiar numerelor clasice de circ pentru Europa. Ea ține mai ales de specificul poporului și civilizației chineze, de originalitatea sa, care datorită milenarelor tradiții, este capabilă să asimileze orice limbaj al artei, pentru a-l retransmite, apoi, transfigurat.

Actorul total

Teatrul chinezesc atinge suprema măiestrie în arta creării unui vocabular axiomatic sau a unor gesturi cu valoare de cuvânt.

În această preocupare descoperim unele puncte comune cu formele originare de teatru, de exemplu, cu mimele romane. Dar în timp ce romanii oferă doar o schiță a intenției

de generalizare și exprimare prin mișcare, teatrul chinezesc conduce la ultimele ei rezultate. Găsim acolo mâini care imploră, care cedează, care contemplă, care împiedică, care plâng, evantaie care redau răsăritul lunii și cititul cărții, vântul și scurgerea apei. Un adevărat vocabular, nu numai cu valoare estetică, ci și cu una de exprimare, în primul rând. Pentru a putea realiza aceste minuni de poezie sintetizată, pregătirea actorului se face la fel de atent ca și a celui de la circ. Doar mâinile fără încheieturi ale fetelor, care realizau la circ grațioasele jocuri cu diabolouri sau jo-jo-uri, pot vorbi cu asemenea precizie pe scenă. Gestul, mișcarea se fac numai stilizate sau prelucrate coregrafic. Mișcarea e un pas de dans în armonie cu muzica. Totul însă de secole are aceeași delicată precizie și eleganță, permanent continuată.

Preocuparea contemporană pentru actorul total o satisface prima oară în Europa, *Commedia dell' arte*. Ea rezolvă ca și teatrul chinezesc, vechea întrebare autor-actor, în favoarea absolută a ultimului. Dar orice victorie presupune răspundere, pe care o poți satisface doar printr-o uriașă cantitate de muncă. Aici stă în primul rând marea lecție pe care o dă și *Commedia dell' arte*, și teatrul asiatic sau circul, actorilor din toate timpurile: perseverența necesară realizării perfecte a unui tip, cu atât mai greu de înfăptuit, cu cât de el s-au preocupat nenumărați înaintași.

Commedia dell' arte pare, în anumite puncte, o repetare a teatrului chinezesc pe pământul Italiei. Zani și Pulcinelli îmbrăcați în alb n-au înflorit numai în Italia, ci și în Grecia și mai departe în Orient. Unii dintre ei au fost preluați de teatrul cult, devenind clasicii servitori amuzanți, care vor culmina la sfârșitul secolului XVIII cu Figaro, membru al aceleiași familii spirituale. Unii au rămas în circurile de azi, stârnind mai de-

parte hazul, iar alții au devenit simboluri ale unor sensibilități rănite, ca aceea întrupată de Jean-Louis Barrault în *Les enfants du paradis*, filmul lui Marcel Carnè, sau de Chaplin în *Cercul*.

Clowni de circ au realizat de cele mai multe ori programul actorului total. Clownul de la circul chinezesc era un asemenea interpret: de la farfuriile făcute să se miște cu ușurință până la salturi și imitări de păsări, el era permanent prezent, amintindu-1 pe celebrul Marcelo Moretti, care jucându-1 pe Arlechino realiza aceeași neîntâlnită stăpânire și conducere a corpului. Puțini actori în Europa se preocupă cu asemenea atenție de această cerință, care pentru orice actor chinez este o obligație. El, printr-un acrobatic dans simbolizează călăria sau o bătălie, iar pentru a-și arăta bucuria revine tot la elementele de acrobație și prestidigitație. G. Călinescu spune că în spectacolul cu piesa Maimuța, Sun U-kun a dat cerul peste cap, bucuria victoriei este reprezentată printr-un joc cu o baghetă de argint, care ne face să ne gândim la numărul prezentat de Vang Dji-siang, în care tridentul, care este de proporții mult mai mari decât o baghetă, era la fel de agil întrebuițat.

Actorii de *Commedia dell' arte* ajunseseră și ei la asemenea dovezi de perfecțiune tehnică. Sînt cunoscute exemplele care vorbesc despre un actor care la 83 de ani dădea palme partenerilor cu piciorul, sau despre altul care intrînd pe scenă cu un pahar cu apă făcea întâi un salt mortal, iar apoi îl punea pe masă fără să fi vărsat o picătură. Ei au precedat pe un Harold Lloyd sau Douglas Fairbanks.

Această stăpânire atît de sigură a meșteșugului actoricesc permite o acordare perfectă între joc și cadrul scenic. Trupele de histrioni care jucau diverse farse în Franța sau Germania, apoi cele de *Commedia dell' arte* erau ambulante și își reduceau recuzita la câteva costume, măști și vreo două, trei elemente de

decor. Italienii au făcut ca spectacolul lor să trăiască printr-o uluitoare mișcare, care umple scena, chinezii au explicat și jucat fiecare element real care lipsea de pe scenă. Ei au ajuns la exprimarea atât de exactă a realității cadrului scenic prin elemente de mișcare, încât publicul nu mai poate accepta decât această soluție.

Aceste rezultate apar ca urmare a unui antrenament egal cu cel al actorului de circ. El este însă depășit, căci în timp ce la circ numerele de acrobație apar în sine, ca scop, în teatru sînt doar mijloace de a sublinia și transmite una din laturile fenomenului de teatru: reacții afective sau momente de desfășurare a acțiunii.

Tenacitatea depusă într-un exercițiu început din copilărie și continuat zilnic a dus la desăvârșirea unor roluri fixe, de la care ne-au rămas pînă și pași de Arlechin sau Bombardone, gesturi de luptă sau de iubire.

Din spatele lor au murit numele actorilor, căci teatrul asiatic și *Commedia dell' arte* reprezintă sacrificiul actorului ca persoană pentru victoria ideii de teatru.

Puncte de plecare, azi

Așa cum teatrul a trecut prin specificul cercului, pentru a se desprinde apoi de el, tot așa și comedia cinematografică a urmat un drum asemănător.

Cercul i-a oferit la început subiecte, gaguri și chiar actori. Legătura era strânsă, ea nelimitându-se numai la preluarea de teme, cu nuanțe uneori melodramatice.

Bogătașul, dar și iluzionistul Georges Méliès la scurt timp după primele încercări cinematografice, revine, grație unei

fericite întâmplări, la al său hocus-pocus. Și astfel „specialistul în trucaje pe scenă devine un specialist în trucaje pe ecran” („Istoria cinematografului mondial „, G. Sadoul, pag. 25). E o primă mărturie. Dar influența înaintea de la suprafață spre profunzime. În timp ce primii comici A. Deed-Boireau sau Little Moritz nu erau decât niște simpli clowni care se limitau să aducă pe ecran stilul și conținutul numerelor de circ, următorii, un Chaplin, B. Keaton sau H. Lloyd depășesc stadiul ecranizării de astfel de numere. Ei preiau doar formula de exprimare a cuvântului prin mișcare. Aceasta era determinată atât de limitele filmului mut care pretindea o mișcare mai accentuată, pentru a face cât mai puțin simțită lipsa cuvântului, cât și datorită transiterii prin ea, cu mult mai multă eficiență a glumelor lor. S-a creat astfel o tradiție în cinematograful american, tradiție care continuă și azi, prin Bob Hope sau Jerry Lewis, „clowni geniali” cum îi numește Fernandel.

În ciuda valorilor intrinsece și a influențelor generate, spectacolele populare mai au încă soarta de care vorbea Camil Petrescu: „plac, dar nu sînt prețuite ca momente de artă, decât reluate ca motive de un artist” (*Opinii și atitudini*, pag. 496). Ele au fecundat nenumărate drumuri sau opere de artă, dar în timp ce cirul este disprețuit, teatrul asiatic este ignorat sau amintit ca o curiozitate. De el s-au preocupat însă autentici oameni de cultură — un Paul Claudel sau Bertolt Brecht, iar azi este curentă referirea la acest teatru a unor dramaturgi ca Ionesco, Adamov sau Genet. La aceștia din urmă găsim chiar influențe directe, declarate programatic. În seria principalelor modele, ei alătură teatrul asiatic vodevilului și teatrului de păpuși.

Teatrul chinezesc urmărește descoperirea unor esențe imuabile și pentru aceasta el tinde spre simplificare căutând

să le elibereze dintr-un înveliș material particular, opac unor sensuri generalizatoare.

Dramaturgii amintiți vor să realizeze un „teatru aluziv „ (J. Genet), un teatru al sugestiei și al ideogramelor, în care personajele sunt mai mult metafore decât ființe vii. Diferențete între aceste fenomene de teatru se referă la preluarea elementelor realității de metaforele vehiculate de ele, dar dacă apreciem piesele numai după nuditatea și simplitatea prezentării personajelor și acțiunilor, atunci aceste afirmații ale dramaturgilor amintiți se confirmă.

În teatrul chinezesc nu se urmărește redarea realității așa cum este, ci recrearea acesteia la un nivel mai înalt. Chiar un actor asiatic vorbea despre îngroșare, recunoscând-o și în același timp justificând-o. „Dacă am face ca toți oamenii, cine ar recunoaște în noi eroi?” În timp ce acești eroi afirmă cu vigoare existența omului, aplecările spre poezie sau rațiune, teatrul avangardist a unui Genet sau Artaud pledează pentru altceva. Nu urmărește numai zdruncinarea încrederii în condiția umană, ci chiar negarea ei. Și astfel idealul lui Artaud se descoperă în teatrul din Bali „continuare a cântecului, dansului și pantomimei”, care însă ar trebui, pentru a satisface cerințele epocii, să fie puse sub „unghiul groazei și halucinației „. Este evident unde se despart drumurile.

Teatrul asiatic răspunde și unei alte idei asupra căreia insistă un Ionesco sau un Adamov în prima sa perioadă: o piesă se adresează în același timp ochilor și urechilor. Prin aceasta ei se referă la importanța elementului vizual, pe care trebuie să-l genereze un text dramatic, deoarece ei văd scena, în primul rând, ca un „spațiu de ocupat”. Și astfel textul primelor piese

ale lui Adamov va fi conceput ca o suită de dialoguri, insipide și seci, numele personajelor reduse la nume generice sau la litere, întreaga piesă fiind un scenariu al mișcării exterioare, principalul mijloc de transmitere și zguduire.

Acești autori preiau, realmente, metode variate de la teatrul asiatic, pentru a realiza un vis al lor — un teatru „care nu caută să fie decât el însuși și care se adresează unui nivel mai profund al omului” (Ionesco). Țelul lor este de a se despărți de realitate, pentru a putea, astfel, să surprindă în scrisul lor resorturile profunde ale existenței umane. Analiza momentului în care se opresc în înțelegerea acestei noțiuni nu-și are locul aici.

Spectacolul de circ chinezesc ne-a trezit aceste gânduri. Sunt gânduri ce însoțesc firesc operele care realizează un ideal de simplitate esențială, mărturiile unor permanențe ale omenescului. Astfel dacă am alătura un haiku japonez:

*„Frunze căzătoare
Se reazimă una de alta.
Ploaia bate în ploaie”*

unei poezii a lui Ungaretti:

*„Ei stau
precum toamna
pe arbori
frunzele”.*

ni s-ar releva noi apropieri. Este aici o taină a simplității, stropii din apa mării în care se vede întreg universul.

PRINTRE CONTEMPORANI

LAURENT GAUDÉ

Georges Banu l'homme-théâtre

Tant de spectacles, depuis tant d'années. Une vie entière. Combien de fois, Georges est-il entré dans une salle de théâtre? Dans combien de théâtres différents? Combien de comédiens et de comédiennes a-t-il vus, entendus, dans l'obscurité des salles d'Europe? Il y a un peuple entier en lui, constitué par tous ces souvenirs accumulés, un territoire où les langues se mêlent, les esthétiques s'interrogent, se répondent, bataillent. Georges est un homme-orchestre. Il est écrivain, professeur, spectateur. Il est à l'image de son objet: pluriel et pluridisciplinaire. En ce sens, ce qui le définit peut-être le mieux, c'est ce simple terme: un homme théâtre. C'est-à-dire, un homme fait de théâtre et porté par le théâtre. Pourquoi est-ce que ce terme serait réservé à ceux qui fabriquent des spectacles et pas à ceux qui les regardent? Car Georges ne fait pas qu'aimer le théâtre, il y participe. Il est plongé dedans, réfléchit aux routes que le théâtre explore. Il l'éclaire en lui rappelant des échos qu'il aurait lui-même oubliés. Georges est une mémoire qu'il tend aux artistes pour les aider à comprendre leurs propres

explorations. Quand je dis «mémoire», il ne s'agit pas d'une grange à souvenirs, fermée, tournée tout entière vers le passé. La mémoire seule, c'est le risque de l'archivage forclos. Il lui faut un élan. Georges n'a jamais oublié que son savoir théâtral ne serait une source de richesses que tant qu'il serait mis en tension par la curiosité. Et cette curiosité-là est une générosité.

Je suis certain qu'aujourd'hui encore, lorsque la lumière se met à baisser dans la salle où il vient de s'asseoir, qu'aujourd'hui encore, Georges est saisi par le même frisson d'attente, comme tant de fois avant. Il est là, immobile, impatient d'être surpris, prêtant encore et toujours au théâtre la faculté d'être stupéfiant, d'être beau, d'être profond.

Qu'il en soit remercié. Et que la surprise, justement, l'attende encore dans les salles où il pénètre - et cela pour longtemps. Car c'est peut-être la seule véritable boussole pour l'homme qui choisit d'embrasser le théâtre toute sa vie: espérer, chaque soir, le ravissement - et y consentir.

George Banu omul-teatru

Atâtea spectacole, de atât de mulți ani. O viață întreagă. Oare de câte ori a intrat George într-o sală de teatru? În câte teatre diferite? Câți actori și câte actrițe a văzut, în sălile din întreaga Europă? În el se ascunde un întreg popor, constituit din toate aceste amintiri, un teritoriu în care limbile se amestecă, în care esteticile își răspund, se luptă unele cu altele. George este

omul-orchestra. Este scriitor, profesor, spectator. Seamănă cu obiectul pe care îl studiază: este plural și pluridisciplinar. În acest sens, ceea ce îl definește cel mai bine este un termen simplu: omul-teatru. Adică un om făcut din teatru și purtat de teatru. De ce ar fi termenul acesta rezervat celor care fac spectacolele și nu și celor care le privesc? Căci George nu doar că iubește teatrul, el participă la teatru. Este un spectator implicat, care meditează la căile pe care teatrul le explorează. El luminează teatrul, amintindu-i ecouri pe care poate că le-a uitat. George este memoria pe care le-o oferă artiștilor pentru a-i ajuta să-și înțeleagă propriile explorări. Atunci când spun „memorie”, nu mă gândesc la o magazie cu amintiri, zăvorâtă, întoarsă spre trecut. Memoria, atunci când e singură, riscă să cadă într-o arhivare seacă... Are nevoie de un elan. George nu a uitat niciodată că toate lucrurile pe care le știe despre teatru nu pot fi o sursă de bogăție decât atunci când sunt susținute de curiozitate. Iar curiozitatea este o formă de generozitate.

Sunt convins că și astăzi, atunci când lumina începe să se stingă în sala în care tocmai s-a așezat, George e cuprins de același fior al așteptării, ca de atâtea ori în trecut. El este acolo, nemișcat, gata să fie surprins, și dăruiește teatrului, iar și iar, capacitatea de a fi stupefiant, frumos, profund.

Îi mulțumesc. Fie ca surpriza să îl aștepte în sălile în care va intra, încă mult timp de aici încolo. Pentru că aceasta este, poate, singura busolă adevărată a celui care a ales să îmbrățișeze teatrul toată viața sa: să sperii, în fiecare seară, să fii fermecat – și să consimți la asta.

Spionii lui Dumnezeu

Dragă Biță, m-am tot gândit să scriu despre cum înotam noi vara în lacul de lângă casa voastră din Corrèze și discutam despre *Antoniou și Cleopatra* (tu încercai să mă convingi să pun în scenă piesa imposibil de grea a lui Shakespeare și iată au trecut aproape 20 de ani și încă nu am avut curajul). Apoi am vrut să glumesc despre cum te agiți tu să ajungi devreme - ca bunica de devreme - la aeroport, de teama să nu pierzi avionul (deși zbori într-una). Sau am vrut să descriu ce mult îți admir punctualitatea și Dana chiar mi-a amintit că o dată totuși ai întârziat, pentru că ai ajuns din greșeală cu o oră mai devreme, așa că te-ai plimbat prin jur și ai revenit cu 5 minute mai târziu decât ora fixată. Sau multe alte amintiri anecdotice...

Dar, cum se întâmplă să citesc o carte cu un subiect grav, care sigur te interesează, m-am decis să întrerup acumularea acestor episoade picante și să îți captez atenția cu ceva mai substanțial.

E o carte despre bătrânețe. Titlul e *Old age* și Helen Luke e numele autoarei. Sunt câteva eseuri despre texte clasice relatate la vârsta a treia, scrise cu o grație infinită, libere de

isterie sau sentimentalitate. Autoarea vede vârsta ca făcând parte dintr-un «mister de transformare» și își leagă natural gândurile de imagini din literatură. Exemplele ei sunt, printre altele, două personaje de teatru, favorite ale noastre: Lear și Prospero. După cum remarca și Thomas Moore în introducere, frumusețea acestei cărți constă nu atât în faptul că descrie bătrânețea într-un fel cu totul nou și neașteptat, ci cum evoluează procesul sufletului în funcție de schimbările ce au loc în trup, în viața obișnuită sau în relația cu sinele propriu. Ce stă la baza lecturii și ce ar trebui să ne atingă pe amândoi, mai ales acum, când și tu și eu ne aflăm în acest nou și ultim interval al vieții, e atât decizia lui Prospero de a-și abandona cartea de magie, urmată de ruperea baghetei, cât și insistența cu care Lear o convinge pe Cordelia să accepte să meargă la închisoare. Mai mult: să o accepte cu bucurie, chiar cu nerăbdare. Când am montat la Bulandra *Leara* (versiunea feminină) mi-a luat timp să încep să înțeleg piesa ascunsă (așa cum o numește Brook). La început mi-a fost ușor să patinez superficial, interpretând la suprafață, absorbit de situațiile concrete și să consider atitudinea lui Lear drept o fantezie utopico-romantică de bătrân care își caută liniștea în interiorul zidului pușcăriei, odată împăcat cu angelica sa fata. Mi-au trebuit multe repetiții cu actrițele ca să înțeleg metafora: să văd cât de puțin realismul și concretețea zidurilor din temniță au de-a face cu subiectul metaforic invizibil al piesei.

Și acum, citind-o pe Luke, înțeleg de ce Cordelia se grăbește să meargă să întâlnească răul și să-l confrunte: fiind tânără, are instinctul rebeliunii, curajos și anarhic, iar reacția ei pare justificată. Dar, pentru cel ajuns la bătrânețe, rebeliunea, rezistența, protestul nu mai constituie o soluție. „*No, no, no, no!* (de patru ori NU) *Come, let's away to prison.*” E emoționant cum



La Teatrul Bouffes du Nord, cu Andrei Șerban și Matei Vișniec. 27 iunie 2019

ne amintește cu atâta simplitate autoarea faptul că, atunci când omul îmbătrânește, trupul îi slăbește, la fel și puterile, iar mersul, auzul și văzul se diminuează; într-un fel sau altul începe să se simtă ca un prizonier întemnițat. Ne întrebăm și noi odată cu ea: pentru un bătrân oare ce mai e posibil?! Prospero îl eliberează pe Ariel, renunță la tot și imediat cade în depresie, simte că fără Duh și magie, viața nu mai are sens. Dar suferința îl ajută să înțeleagă. Omul vechi se dizolvă în omul nou, versiunea fericită a îmbătrânirii.

Nici unul din noi nu îmbătrânește „așa și așa”. Ori te deschizi, ori te închizi; sau devii mai generos, mai tolerant și mai înțelept, ori mai fricos, meschin și înrăit. Senin sau senil. Gata de recunoștință sau de ură. Am vazut atâția în jur (și sunt sigur că ai văzut și tu), oameni pe care îi știam puternici și plini de promisiuni, cum, după o anumită vârstă, s-au transformat în ceva jalnic, din panică au devenit suspicioși, nevrotici, protestând, rezistând cu furie în loc să accepte și lamentându-se

contra vieții, încercând patetic să evadeze din inevitabila închisoare. Nu și Lear. «*He is growing old*». Cuvântul grow înseamnă a crește și, mă bucur să constat că am interpretat indicația din piesă în spectacolul nostru la fel cum o înțelege Helen Luke: Lear crește, înflorește în bătrânețe, el posedă acum floarea tinereții lui Zeami ce rămâne vie în copacul uscat de pe scena marelui teatru No. Deci, iată-l pe Lear care doar acum, odată eliberat de ambiție, vanitate, dorința de control și lăcomia puterii, poate pronunța senin, din adâncul ființei sale cuvintele «*Come, let's away to prison*».

Cordelia devine în acest moment copilul adevărat al regelui: „*We two alone will sing like birds in the cage*”. Ce bine a descris și atât de just Harold Goddard (celebrul eseist shakespearean) cum, în timp ce Cordelia în poveste rămâne sută la sută umană, în același timp ea devine un spirit. Asta mie nu mi-a reușit în spectacol, deși am vrut să arăt că după un început oribil și insensibil al regelui către Cordelia, cu un refuz brutal și orb, odată ajuns în furtună, când Gloucester orbește, el și Lear încep să vadă și cum dragostea și curajul, simplitatea și inocența sufletului, acumulate după o foarte lungă suferința, pot produce unirea și armonia. Misterul care face să accepți fără să rezisti; pasărea care cântă veselă în colivie oglindește libertatea jucăușă și oda vieții, chiar în condițiile închisorii. „*I'll kneel down and ask forgiveness*”: înseamnă atât binecuvântare dar și umilința celui care recunoaște că a greșit; și ca să ceară iertare, se pune în genunchi în fața fiicei lui. Îmi amintește de întoarcerea fiului rătăcitor și expresia de abdicare și infinita generozitate a bătrânului tată din celebrul tablou al lui Rembrandt, dacă am găsi pe scenă un Lear ca acesta! Acum cei doi sunt pregătiți „*to take upon the mystery of things, as if we were God's spies*”



Salonul cărții, Paris, 2017

Dacă ar fi să aleg din tot ce a scris Shakespeare, expresia „*Spionii lui Dumnezeu*” ar fi poate cea mai șocantă și enigmatică. Să fii spion în numele binelui, oare cine e capabil?

Dar care e mesajul în ce ne privește pe noi? E vorba de această închisoare, și reală și simbolică, care deși ne pândește mereu pe toți, la orice vârstă, în situația noastră, e chiar inevitabilă. Cum să o înțelegem, și mai greu, cum să o acceptăm? *This is the question.*

Autoarea spune despre *Furtuna* că e o piesă despre transformare... transformări de tot felul. Un rit de trecere, care ne obligă să ne confruntăm cu schimbări de atitudini pe care trebuie să ni le asumăm dacă vrem să ajungem la o înțelegere mai conștientă asupra morții. *Furtuna* e piesa pe care niciodată nu am pus-o în scenă. Citind-o când eram tânăr, matur sau acum, un număr infinit și schimbător de înțelesuri se transformă în minte la fiecare lectură. Niciodată nu putem ști „ce a vrut să spună” Shakespeare, dar mai ales aici. Citez din memorie

din Luke „dar pentru un om care se apropie de moarte... oare ce înțelege și ce intenție are Prospero când decide să-l lase liber pe Ariel, să-și rupă bagheta și să înece cartea?”

Întrebarea e: cum ajunge Prospero să accepte că e timpul să abandoneze puterea? Când era tânăr, era prea plin de ambiție, aroganță și vanitate. A avut nevoie să sufere ca să se purifice, să elimine ce-i inutil și să înțeleagă.

În *Furtuna* ideea de răzbunare e înlocuită cu cea a iertării, a milei și împăcării. Prospero îi aduce împreună pe toți cei care au uneltit contra lui. Ei se așteptau ca el să se răzbune și sunt uimiți că îi iartă și îi eliberează. «*The rarer action is in virtue than in vengeance*» Shakespeare oferă prin Prospero un exemplu de inițiere al unei energii spirituale ce învinge gelozia, ura și răzbunarea. Cel mai șocant e că aflăm chiar de la el că și noi spectatorii trebuie să-l iertăm.

Nu este aceasta calea cea mai curajoasă de a obține ce-ți dorește cel mai mult - libertatea? Nevoia de a împărtăși cu celălalt, cu alte ființe umane, denotă o modestie infinită și o încredere totală în umanitate.

Asta nu înseamnă, cum cred unii, că prin Prospero Shakespeare dă un semnal publicului că fiind acum el însuși liber, nu va mai scrie piese. Helen Luke, care a fost o admiratoare a lui Carl Jung, îl citează, (încercând să înțeleagă decizia lui Prospero): „*Cu cât îmbătrânesc cu atât mai puțin înțeleg*” Îl citează și pe Laozi: „*Totul în jur e clar, doar în mine e ceață*”. După ce a renunțat la tot: putere, ambiție, aroganță, dorință de manipulare și control asupra altora, Prospero, ca și Lear, realizează la sfârșitul vieții că de fapt nu știe nimic și că a trăit izolat pe insulă, ca într-o pușcărie, și că de fapt viața e în altă parte. De aceea revine printre oameni, are nevoie să ierte și să fie iertat.

De ce ți-am scris toate astea? Pentru că citind „Old age” subintitulată „Journey into simplicity”, am avut un feeling despre pericolele care ne pasc acum la vârsta a treia. Iar când autoarea ne amintește că bardul însuși nu era încă bătrân când s-a retras la Stratford, că după ce a scris ultimul cuvânt „free” a dispărut de pe scena publică, am o întrebare pe care mi-o pun atât mie cât și ție: oare când știm că a venit timpul să ne retragem?

Shakespeare a murit când avea doar 52 de ani și se pare că a scris ultima sa piesă, *Furtuna*, cu 5 ani înainte, la 47!

Și ca s-o citez o ultima oară pe autoare, „*după ce a mâncat mărul și după ce a ales să cunoască binele și răul*”, poetul a optat să trăiască simplu viața de zi cu zi, să o trăiască din plin, cu aceeași pasiune și intensitate cu care a scris fenomenala sa operă.

Și noi ce avem de ales? Aș vrea să știu la ce concluzii ai ajuns, dar mă abțin, căci nu cred în concluzii. Cum nu cred nici în răspunsuri. Îți propun să stăm în fața întrebării.

PS:

„Cucerești timpul doar acceptându-l” spune T.S. Eliot.





MIRCEA CANTOR
Caligraphy of the present. 1.X.2019 HK



La Teatrul Bouffes du Nord, cu Mircea Cantor, Paris, 2018

George Banu în dialog cu Spiritul Timpului

Am în birou o imagine în care sunt împreună cu George Banu și cu Dan Hăulică. Un moment de grație, surprins după o conferință specială a celor doi în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, în anul 2013, la cea de-a XX-a ediție, care s-a desfășurat sub tema *Dialog*. Le dăruisem câte un poem și i-am invitat la dialog în fața unei săli arhipline.

Iată, un mic fragment din această conferință:

GEORGE BANU: Această întâlnire e pusă sub numele dialogului cu Dan Hăulică, o personalitate mereu animată de dorința de a comunica, de a schimba gândiri și opinii. Și când spun asta, mă duce gândul la ce a însemnat revista **Secolul 20** pentru generația noastră: o adevărată școală de gândire, o veritabilă deschidere spre lume și cred că e un moment privilegiat astăzi să vorbim despre personalitatea și gestul dublu al lui

Dan Hăulică. Este un gest dublu, în sensul în care, pentru noi toți, *Secolul 20* a însemnat o deschidere pentru patrimoniul mondial, care nu a fost tratat ca o rezervă gigantică, babiloniană de cultură, ci, dimpotrivă, ca un zăcământ animat, dinamizat de un tânăr. Uităm că, totuși, atunci eram cu toții mai tineri și e de ajuns să vezi fotografiile... Am văzut, de curând, o fotografie din *Secolul 20* – trăim cu imaginea că așa eram și atunci, dar viața ne-a mai și stricat, nu numai ne-a îmbunătățit. Apoi, un om tânăr ca Dan Hăulică ne-a deschis tuturor posibilitatea de a avea acces la patrimoniul internațional al epocii, instalând o relație dialectică. Deci, *Secolul 20* a însemnat un gest al unui tânăr redactor șef, cu o echipă de prieteni, un gest de deschidere către cultura mondială, dar, totodată, „Secolul” se înscrie în tradiția marilor reviste culturale care au marcat secolul al XX-lea, de la *Nouvelle Revue Française*, în Franța, *Il Sipiario* în Italia, *Theaterzeitschrift* în Germania ori *Dialog* în Polonia. Toate aceste reviste au însemnat un fel de încrucișare de drumuri între culturi diferite. [...]

DAN HĂULICĂ: Sunt cu adevărat mișcat de aceste cuvinte, care arată că ceea ce pare făgaș în existența unei reviste lasă, totuși, urme și devine un făgaș statornic în conștiință, în orizontul de așteptări al publicului. Și, pentru că stăm sub semnul dialogului, așa cum se găsește ultima ediție marcând cu adevărat un fel de culme în evoluția festivalului, aș aminti o vorbă dintr-un poem al lui Hölderlin care situează dialogul pe un plan calitativ înalt, spunând „nu de când suntem în dialog, ci de când suntem un dialog”. A fi un dialog, a asuma, deci, nevoia schimbului de opinii, de atitudini, de agonisire nu numai livrescă, dar vitală, la nivelul ultim, celular al ființei, este, cred eu, în destinul acestui festival, pentru că el nu se limitează la o adunare de informații ținute la ultima oră, ci încearcă o punere în rezonanță la niveluri mai adânci. [...]



*Aniversare cu Dan Hăulică și Constantin Chiriac
București, Fundația Löwendal, 2013*

Pentru cine nu știe, George Banu a debutat în anul 1968 la revista *Secolul 20*, grație domnului Hăulică. Acest om, care, din păcate, a scris atât de puțin, avea o personalitate formidabilă, era un enciclopedic. Probabil că *Secolul 20*, revista pe care a ctitorit-o, a fost una dintre cele mai importante reviste ale Europei, de altminteri, distinsă cu premiul pentru cea mai bună publicație europeană. Era un om care surprindea Spiritul Timpului. O lecție pe care George Banu a preluat-o și a dus-o mai departe.

Teatrolorul Banu a fost tot timpul în dialog cu cei mai mari creatori de teatru din secolul 20 și din secolul 21, în dialog cu Parisul, cu Parisul personal, în dialog cu muzeele, cu nopțile, cu cortinele, cu spatele oamenilor, cu marile culturi ale lumii. Cartea pe care a scris-o despre teatrul japonez este, poate, cea mai fericită introducere, pe limbajul tuturor, a ceea ce înseamnă miracolul creației în spectacolele de Noh, Kabuki, Kyogen, Bunraku. Este în dialog cu creația, cu frumosul. Mijlocește ca frumosul să existe. Este prezent peste tot, din China până în

Cuba, din Columbia până în Japonia, de la Avignon la Sankt Petersburg, de la Edinburgh la Sibiu.

Are o mare capacitate de a lega prietenii: prietenii traionice, durabile, pentru toată viața. Știe să ofere cadouri. Cât de important e să poți să dăruiești, fără să aștepti să primești ceva în schimb. Este mereu în Dialog cu Spiritul Timpului, în Dialog cu el însuși.

Nu am găsit în niciuna dintre cronicile domniei sale ceva care să fie împotriva vreunui creator. Într-o perioadă atât de plină de probleme, războaie, teroare, urât, frică, George Banu aduce în fața oamenilor frumosul, miracolul, creația.

George Banu a fost, este și va fi Profesorul. Dar ca să fie Profesor, a știut, știe și va ști mereu să învețe!

Îi dăruiesc un poem care pare a fi un dialog între un prinț al vânătorii și un gramatic care notează: *Vânătoare cu șoim*, al lui Doinaș:

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Vânătoare cu șoim

*în zori de zi când cea din urmă stea
este sătulă de isprăvi nebune
un prinț al vânătorii povestea
și-un grămătic nota ce i se spune*

*„mai mare-n evul ce mi s-a predat
o altă întâmplare nu există”
- mărite domn! am un condei ciudat:
în loc de „mare”-a scris cu lacrimi „tristă”
„afară astrul zilei neclintit
suna din bronzuri vechi ca o fanfară”*

- mǎria ta! condeiul meu smintit
notează „înlăuntru” nu „afară”
„la fel de-aprinsă-n învelișul ei
simțeam bătaia sângelui în vine:
o flacăra sporindu-se-n ulei”
- stăpâne! s-a notat aceasta bine
„de patru zile șoimul aștepta
flământ cu ochiul galben cum e luna”
- să fim mai dreți cu el mǎria ta!
„de patru zile” nu: „dintotdeauna”
„în colivia-i strâmtă fără somn
lipsit de zări murea de trândăvie”
- sunt zări care se nasc mǎrite domn!
și scăpară cumplit în colivie
„aidoma cu el tânjeam spre cer
să-ndestulez vederile-mi auguste”
- stăpâne! poftele mǎririi cer
cât nu e-n stare limba ei să guste
„atunci l-am scos din laț” - ba nu l-ai scos!
„știam simțind cum mușcă din mănușă
ce patimi poartă-n pliscul fioros”
- așa-i! dar nu știai ce poartă-n gușă
„cuprinsu-ntreg părea ca scos din minți
deși nu-l tulburau măcar zefirii”
- stăpâne! nu se cade să te minți:
lăuntrul iscă tulburarea firii
„hăitașii-aveau pe chip surâs felin
de câini zeloși care-și confirmă haita”
- mǎrite domn! golani simt din plin
când ura de la curte-asmuță haita
„eram atât de mare” - un pigmeu!

„ca un topaz întinderea mărunță
lucea sporită-n inelarul meu”
- dar doamne! nu era inel de nuntă.
„visam o pradă mare mai presus
de orice zvâcnet de aripi mortale”
- visai să pui în locul stelei sus
obscura stemă a domniei tale!
„parcă vânam prin mine urmărind
pe dincolo de orice cuviință
o pasăre ce zboară, de pe-un grind
ce mă răsfrânge-n ape o ființă
ce mă-ntrecea și mă urma în timp
și vălurea cu-o ritmică aripă
oglanda unui aprig anotimp
în care toate concentrate-n clipă
mă proslăveau liturgic împrejur:
câmpii și oști donjoane și ducate
veneau urlând în calea mea o! jur
vânam prin clare zile spintecate
de răsufarea mea simțeam că sunt
ca șoimul ce-și găsește-adevăratul
destin fantoma unui prinț mărunț
în care se trezește împăratul
eram prea exaltat ca să observ
că șoimul meu pierise supt de zare
dar simt acum că agerul meu serv
el - vânătoru-a ce mi se năzare
pe bolți cu vulturi și ereți complici
îmi răspândește numele-n tărie”
- te-nșeli stăpâne! șoimul e aici
pe mâna mea și àripa lui scrie

Spatele Omului – un poem vizual despre condiția umană

Am văzut, de-a lungul anilor, în muzee sau reproduse în albume, multe reprezentări ale patimilor lui Christos. Gravuri sau picturi în ulei, pe lemn sau pe pânză, majoritatea acestora pun în scenă secvența binecunoscută a umilirii lui Iisus, relatată în toate cele patru Evanghelii: Iisus Christos la stâlpul infamiei, în palatul guvernatorului roman al Iudeii, Pilat din Pont, flancat de două sau mai multe personaje care-l batjocoresc și îl lovesc cu bice (Ioan: 19, 1) sau cu trestii (Matei: 27, 29-30; Marcu: 15, 19). Spre deosebire de aceștia, Luca vorbește despre batjocorirea și hulirea lui Iisus în casa arhiereului, de către o mulțime alcătuită din slugile arhiereului, „căpeteniile templului și bătrânii care veniseră asupra lui” (Luca: 22, 52-65), care au în mâini săbii și toiege. Așa se și explică, probabil, diversitatea reprezentărilor, atât în ceea ce privește figura lui Christos și decorul patimilor lui, cât și chipurile, atitudinile și veșmintele agresorilor. De cele mai multe ori, Iisus apare legat



Vladimir Zamfirescu, *Coloană*



Vladimir Zamfirescu, *Flagelarea lui Iisus*

de coloana centrală, cu fața către privitori, cu umerii arcuiți ca sub o povară și capul ușor aplecat într-o parte, în încercarea de a se apăra de loviturile primite (Guariento di Arpo, Jaume Huguet, Piero della Francesca, Girolamo da Santacroce, Alonso Sedano, Lucas Cranach cel Bătrân, Caravaggio ș.a.). Mult mai rar el este surprins pe jumătate întors cu spatele spre privitor, care poate vedea urmele însângerate ale loviturilor aplicate cu sete (Rubens) sau doar spatele încă neatins al Mântuitorului, așteptând ca ploaia de lovituri să se abată asupra sa (Dürer, Nicolaes de Bruyn, Nicola Grassi, Guercino ș.a.). Chiar și așa, chipul lui Iisus este mereu vizibil, marcat de suferință, de resemnare, meditativ sau, ca în cazul gravurii lui Nicolaes de Bruyn, întrebător și senin. Nu-mi amintesc ca din vreuna dintre lucrările întâlnite în timp, chipul lui Iisus să nu fie vizibil, ascuns privitorului, iar spatele lui să domine cu totul prim-planul vreunui tablou. Cu atât mai tulburător mi s-a părut tabloul lui Mirel Zamfirescu, cel reprezentând biciuirea lui Iisus, care pare să illustreze prin întreaga sa compoziție spusele Mântuitorului, redată în Evanghelia după Luca: „acesta este ceasul vostru și stăpânirea întunericului” (Luca: 22, 53). Când l-am privit prima oară, în atelierul pictorului, m-a frapat contrastul între luminozitatea spatelui lui Iisus și spațiul întunecat din jur, între puritatea neatinsă a personajului central și trupurile contorsionate, neverosimil mutilate și răsucite ale celor doi bărbați care-l flanchează. Ei trag cu mâna stângă de firele cu care sunt legate la spate mâinile lui Iisus, în timp ce brațul drept al fiecăruia e ridicat deasupra capului, într-o tentativă aproape disperată de a-și ascunde fața. Din mâinile lor ca niște gheare, deformate și nefiresc de cadaverice, lipsesc obiectele cu care l-ar fi putut lovi pe Iisus. Spectatorul privește contrariat: întreaga violență se răsfrânge asupra celor două

personaje agresoare, singurele marcate de suferință. Și datorită lor, personajul central din tabloul lui Mirel Zamfirescu întreține cu privitorul o relație tensionată și ambivalentă, care impune o lectură intertextuală: pe de o parte, tabloul lui Mirel Zamfirescu intră în dialog cu o întreagă tradiție a reprezentării picturale a acestui episod din Noul Testament și, pe de altă parte, cu alte lucrări semnate Mirel Zamfirescu (și mă gândesc în mod special la reprezentările lui Don Quijote sau ale Sfântului Sebastian, precum și la tabloul intitulat *Coloană*).

Probabil că elementul cel mai enigmatic din tablou este postura lui Iisus. Un Iisus al cărui chip este invizibil, cu un trup alungit, înveșmântat într-o pânză întunecată ce-i atârână pe umeri până deasupra gleznelor, subțiri și fragile. Întorcând spatele lumii, Iisus se distanțează și se desprinde din mijlocul întunericului dens ce-l înconjoară, printr-o mișcare ascensională. George Banu nota, în excelentul eseu intitulat *Spatele omului – pictură și teatru* (Nemira, 2008), că „acolo unde chipul nu se arată, corpul poate căpăta o elocvență nebănuită”, „grație a ceea ce s-ar putea numi *expresivitate de substituție*.” (p. 27) Spatele lui Iisus, din care pare să izvorască lumina, devine un text-spectacol, puritatea și strălucirea acestuia iradiind misterul scenariului christic. Vizibilă în curbura umerilor – stângul prăbușit, în vreme ce dreptul e ușor ridicat – și în ascunderea voită a chipului, atitudinea lui sugerează o neliniștitoare resemnare, neputință și acceptare a realității condiției umane. Chipul lui Christos nu (mai) poate fi văzut, căci deja nu mai este unul din lumea aceasta, postura lui fiind investită aici cu atribuțiile spiritualității. El este o „figură a limitei”, încă aici și deja dincolo, întors către un spațiu inaccesibil privitorului și, cu atât mai puțin, celor doi agresori. Dubla natură a lui Iisus Christos, umană și divină, e figurată în această tensiune palpa-

bilă între mișcarea ascendentă a torsului și aplecarea capului spre pământ. În timp ce spatele e luminos și absorbit în sus, capul lui Iisus e aplecat spre pământ, sub apăsarea cununii de spini pe care pictorul abia a conturat-o. Pare să privească adânc în inima întunericului ce-l înconjoară, în vreme ce ființa sa transcendentă e aspirată în sus. Contemplarea spatelui, în schimb, îl absoarbe pe spectator în aceeași mișcare ascensională în care pare angajat personajul christic: căci singura ieșire din acest spațiu obsedant, dominat de cruzime, suferință și beznă, se află în partea de sus a tabloului, acolo unde se întrezăresc vârfurile subțiri ale unor copaci, profilate pe un cer plumburiu. Nu e deloc întâmplător că singura fereastră pictată de Mirel Zamfirescu aici nu este una către lume, ci una care se deschide spre cer, marcând astfel trecerea dinspre aici spre dincolo, dinspre profan spre sacru. Împlinirea destinului christic, prin răstignirea pe cruce, e prefigurată în chiar structura tabloului, împărțit în două de coloana în fața căreia se află Iisus. Aceasta alcătuieste, cu grinda de deasupra, o cruce care nu lasă nici o îndoială cu privire la subiectul tabloului. Scenă biblică, într-adevăr, dar și meditație tulburătoare pe tema condiției umane, lucrarea lui Mirel Zamfirescu e un poem vizual mustind de trimiteri la o întreagă tradiție a reprezentării Patimilor. Și nu doar atât. Citind eseul lui George Banu, mi-a atras atenția tabloul fără titlu al lui Eduardo Posada (reprodus la pagina 39 în ediția de la Nemira), reprezentând un trup convulsiv de bărbat, văzut din spate, de jos în sus și lipsit cu totul de cap. Reiau aici comentariul lui George Banu, relevant și în cazul lucrării lui Mirel Zamfirescu: „Tabloul traduce această tulburătoare sfâșiere între disperare – spatele ca ultimă ancorare într-o lume a nepăsării și cruzimii – și speranță – arta, ca ultimă șansă de salvare a ceea ce a mai rămas din oameni.” (p. 37)

Sunt mulți ani de atunci...

Dragă Biță, sunt mulți ani de atunci: elev de liceu „cu aplecări culturale” devoram aparițiile (mereu întârziate) ale „Secolului 20”, revista cea mai «cool» a epocii, elegantă și rafinată, releu sensibil al spiritului european, totdeauna în răspăr cu vremurile comuniste.

Între apreciații colaboratori îl descopeream atunci pe George Banu, tânăr eseist și om de teatru, domeniu căruia îi cam dădeam și eu târcoale.

Iar mai târziu, îl întâlneam cu aceeași emoție și admirație în sălile Institutului de Teatru, eu proaspăt student, el membru în elita profesorală a școlii.

Intimidat, nu cred să fi apucat în acei ani să-i adresez vreo vorbă.

Ne-am întâlnit cu adevărat după mulți ani și ne-am văzut din ce în ce mai des, în locurile din lume cele mai diferite - Bogota și Ierusalim, München și Porto, Oslo și Paris și desigur, la Sibiu. M-am bucurat și m-am simțit flatat, dragă Biță, de onoarea și privilegiul unei prietenii delicate, marcată de momente prețioase de complicitate în ale teatrului și artei



Silviu Purcărete, *Dream*



Visul unei nopți de vară, *regie Silviu Purcarete, scenografie Dragoș Buhagiar, Casa Balticii, Sankt Petersburg 2015*

în general, de taclale plăcute în jurul cărților pe care urma să le scrii, a spectacolelor pe care visam să le fac.

Am descoperit în aceste întâlniri, printre altele, împărtășirea unei emoții comune în fața motivului nopții și al misterele ei fertile, așadar m-am gândit, dragă Biță, să desenez și să-ți trimit un «dormeur» ambiguu, în numele acestei patimi comune și în amintirea serilor în care ne-am tot învârtit ca fluturii de noapte în jurul detaliilor shakespeariane nopți a miezului de vară.

Cu drag,
SP

Seducția călătoriei

Structural și tipologic, George Banu întruchipează pentru mine figura călătorului. A unui călător înfășurat mai degrabă în pelerină elisabetană, decât în obișnuitul parpalac modern. El nu e un nomad, deoarece, cu rare excepții, nu respectă, ritualic, anume trasee prefixate. George Banu e călătorul paradoxal și, cel mai adesea, imprevizibil. De aceea pelerina lui de călătorie poartă această marcă elisabetană.

George Banu e un călător aventuros – și nu numai sub unghi spiritual, dar chiar și fizic, geografic vorbind. Când te aștepți să-l găsești la Paris, plimbându-se și meditând pe rue de Rivoli, el e la Gdansk, într-o hală de uzină dezafectată, urmărind un spectacol experimental, sau la Belgrad, insomniac, după 20 de ore de vizionare a spectacolului lui Jan Fabre; când îl cauți la Maribor, unde l-au adus obsesiile sale cehoviene, el explorează colțuri ascunse din Lisabona lui Fernando Pessoa; când îți spui că sigur îl vei găsi la Pontedera, dialogând încă odată cu marile umbre grotowskiene, el tocmai a ajuns la Holstebro, pentru încă o serie de întâlniri cordiale cu Eugenio Barba; când te aștepți să-ți răspundă la telefon din Palermo, el îți răspunde din San Diego; când, în fine, ai toate datele care converg spre prezența lui în România, el îți spune că se află pe aeroportul din Tokyo ori din Bogotá.



La Târgu Jiu, 9 septembrie 1996



Cu Mihai Măniuțiu și Voichița Tipei la Sibiu, 2010

Un călător, așadar. Un spirit neliniștit. Da, neliniștit, dar, în același timp, stăpânit de un fel de candoare a calmului. El a fost în prea multe locuri ale lumii ca să nu știe că în orice direcție ai apuca, până la urmă ajungi acasă. Iar acasă – pentru George Banu – înseamnă ideea cărților cu care se întoarce din călătorii, viziunea ori intuiția cărților pe care le va scrie în pacea monastică a biroului său.

Mai e însă ceva: calmul de care pomeneam mai înainte se dovedește, la răstimpuri, a fi o glazură subțire, fragilă, care acoperă mierea amară a anxietății. Pentru că George Banu, deși pare a se fi găsit de mult pe sine – iar noi îl aplaudăm pentru ceea ce a făcut și face – George Banu continuă să se caute și nu renunță la mirajul de a se surprinde pe el însuși în ipostaze neobișnuite. El nu renunță la mirajul și la plăcerea de a fi surprins de ceea ce i se întâmplă. Ca să te poți căuta în

continuare, după atâtea și-atâtea experiențe, trebuie să fii mai mult decât călător – trebuie să întreprinzi călătoria și să întreții o relație dublă cu această stare: trebuie s-o îmbrățișezi și, în același timp, să i te abandonezi, să te lași îmbrățișat, înghițit de ea. Lui George Banu îi place și nu-i e teamă să se piardă, să se rătăcească (asta înseamnă să fii înghițit de starea de călătorie). El nu se preface că s-ar rătăci, el se rătăcește de-a binelea, deoarece numai așa descoperă lumi și lucruri pe care ochii altora nu le văd. Iar rătăcirea lui devine, treptat, un mod exemplar de a-i ghida pe ceilalți; iar harta pe care s-a pierdut se preschimbă deodată într-un prețios filigran de înțelesuri și cărări într-o regiune a spiritului unde, până mai ieri, stătea scris doar *hic sunt leones*.

Așa e omul George Banu și așa sunt cărțile lui – călătorii pe care nu le-ai putea face dacă nu l-ai urma sau nu ai fi însoțit de el – de acest călător totodată avar și generos, predestinat să ne lărgească orizonturile percepției teatrale.

Creatorul de Cărți

Mă gândeam deunăzi dacă Giuseppe Arcimboldo v-ar fi întâlnit atunci sau acum, cu siguranță i-ar fi fost dificil să se decidă dacă să-l mai picteze pe istoricul și umanistul Wolfgang Lazius în splendidul tablou „The Librarian” pentru că, dacă există cineva căruia i se poate spune „Cărturarul”, „Creatorul de cărți”, sau „Gânditorul de teatru”, eu cred că dumneavoastră sunteți, domnule George Banu.

V-am recunoscut și v-am văzut în mai multe colțuri ale lumii... V-am văzut de nenumărate ori în Sibiu, v-am întâlnit în Tokyo, v-am regăsit în Ljubljana, v-am mai văzut o dată în Budapesta, erați la un moment dat în Piatra Neamț... aaa știu v-am văzut și într-un magazin cu icoane și obiecte vechi în București.

Nu știu dacă am avut vedenii sau nu, dar întotdeauna am avut impresia că din dumneavoastră se desprind file (foi) de hârtie ca dintr-un caiet notes care are un cotor cu arc... Filele de hârtie ieșeau ca niște prelungiri ale gândurilor și se confundau uneori cu firele de păr de pe cap sau din barbă, ba chiar unele erau cărți care cădeau din umeri, se roteau în aer ca niște



Arcimboldo, *Bibliotecarul*



Cvadrinela de scenografie de la Praga, 2019

evantaie... Unele erau greu de prins pentru că eu nu reușisem să citesc altele înaintea lor... Erau cărți cu gânduri, cu păreri, altele cu definiții despre arta noastră și a artiștilor „descoperitori” în jurul nostru. Ele pluteau în aer și erau legate nevăzut în jurul dumneavoastră, erau ca niște prieteni care vă însoțeau.

Sau poate m-am înșelat, era de fapt o cortină-mantie. Să fi avut această impresie, din cauza mersului legănat sau din simplu fapt că țineți mereu mâinile la spate și atunci în momentele acelea, mâinile sunt prelungirile gândurilor dar nu mai eliberează gânduri, ele închid energia...? Însă ele, gândurile, doresc libertate și-și găsesc diferite căi și forme să iasă din corp, fie sub formă de notițe, fie în dimensiunea unor volume, iar în conferințe, în forma unor enunțuri neașteptate.

Altă dată, mâinile sunt în prelungirea privirii și a gândurilor. Oricât de friguroase sau calde erau diminețile la cafea împreună și oricât de banală era discuția cu mine, carnetelele răsăreau din buzunarele largi ale paltonului sau ale sacoului. Ba chiar uneori răsăreau de la piept și erau deschise uneori rapid, alteori mai încet, dar extrem de exact, ca într-un ralanti, asemeni mișcărilor din artele marțiale. Carnețelele erau deschise rapid pentru a opri timpul, atât cât i-ar trebui mâinii să elibereze un gând rebel sau să descrie o imagine. Uneori un singur gând, avea privilegiul să se lăfăie pe o pagină întregă... o vreme, până ce toate gândurile vor fi scrise. Dar și mai frumoase sunt gândurile și poveștile nescrise încă, despre spectacole și creatorii lor anume, poveștile mărturisite... Alături de dumneavoastră - Am văzut - spectacole pe care - Nu le-am văzut - și acest lucru mă face să mă gândesc la importanța memoriei obiective fie și subiectivă dar mai ales cea afectivă, adică cea legată de întâlnirile cu marii „Creatori de Teatru”. Îmi este greu să cred că teatrul poate să continue fără maeștrii și implicit fără memorie... dumneavoastră Domnule George Banu sunteți „O Memorie Contemporană a Teatrului”.

Camera Buff

Am lăsat gândul slobod în preajma subiectului - când te sperie erudiția dicteul automat poate fi salvator - și iată ce a țâșnit: imaginea lui Jerzy Stuhr privind prin degetele de la mână adunate în formă de ramă, făcând cu degetele un „cadru” de film. Deci, gândind la Biță, mi-a venit în minte personajul filmului „Amatorul”. Iată afișul filmului. Că așa îl văd eu pe Biță, uitându-se la lume și la oameni ca la un spectacol, e simplu de înțeles. Că a găsit la polonezi ceva ce aș fi vrut să găsească și la noi e mai greu de văzut. Că filmul a rulat în America cu titlul „Camera Buff” și ce înseamnă „buff”, merită aflat. Nu scăpați povestea cu maniacii care privesc incendiile...

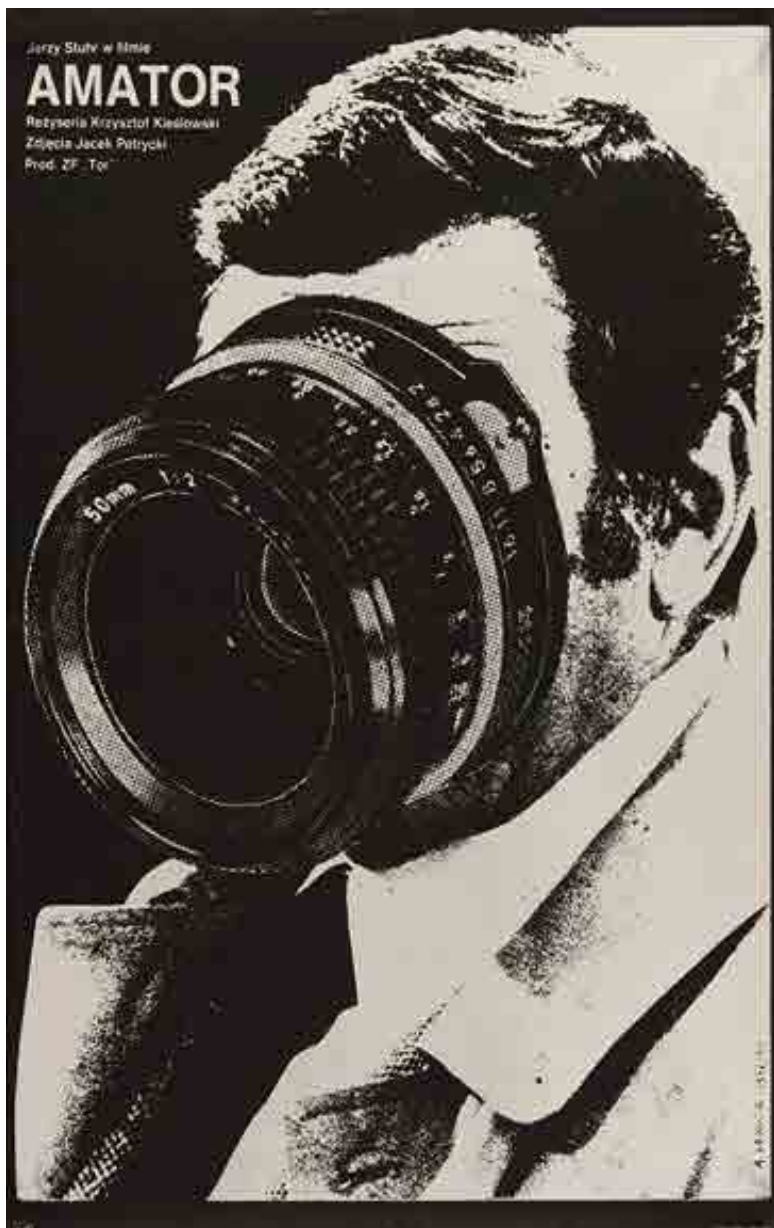
Jerzy Stużek w filmie

AMATOR

Reżyseria Krzysztof Kieślowski

Zdjęcia Jacek Petrycki

Prod. ZF - Top



ALPHACOM - POLSKA

NIKOLAUS WOLCZ

Insula „BIȚĂ”

În secolul al XX-lea, acum peste o jumătate de secol, am ridicat velele, navigând cu *Barca dei Comici* într-o direcție necunoscută, cu deplină încredere în vântul atotștiutor și înțelepciunea apelor.

Spre Insula Biță

Am ajuns, dar el e rar acasă, e la Petersburg sau Krakovia sau prezent în ambele locuri deodată – *bilocatious* ca Giuseppa da Copertino... dar totodată și întodeauna „*joignable*” ! Oricum chiar dacă nu era acasă, poarta insulei era deschisă și cărțile la dispoziție, pe masă, așteptând pregătite, ca un cadou.

Cadouri primite

Sunt multe cadourile primite de la Biță.

Una dintre temele mele preferate de improvizație cu studenții actori a fost și este exercițiul *Anakalypsis* care se concentrează pe primul moment al „deschiderii” cortinei.



Iarnă caldă newyorkeză cu Andrei Șerban și Nikolaus Wolcz, New York, 2003

Mișcarea inițială și gestul dezvoltării interioare... ca analogie a „gambitului” actoricesc.

- Cortina Agemaku /pe scena Noh/se „ridică” de jos în sus
- Cortina Terashila (Kathakali) cade brusc de sus în jos
- Cortina Topeng Pajegan tremură înainte de a se despică pentru a permite actorului să treacă pragul din lumea de dincolo,
- În teatrul Kabuki, kokenul dezvoltă de la J la C., de la stânga la dreapta, într-un ritm accelerando impus de sunetul *clack*-ului – hioshighi cortina tricoloră – Maku .

Începutul și Sfârșitul; Intrarea și Exitul. Primul și ultimul pas al personajului.

/SIPARIO... Vellum Templi /

Exercițiul *Anakalypsis* și opusul *Calyptomenos* – (*la chute du rideau*) sunt inspirate din lectura „morfologică” a eseului consacrat Cortinei:

Le rideau ou la fêlure du monde
și
Le Rideau ou Les Bords du Théâtre
din «*Le Rouge et OR*»

Numeroase sunt articolele, eseurile sau cărțile care m-au inspirat, informat sau reorientat dealungul anilor petrecuți în „*Barca dei Comici*” și nu odată, rătăcit, am reîndreptat compasul spre ‘insula Biță’. Datorită lui am văzut spectacole pe care nu le-am văzut, am înțeles artiști pe care nu am avut ocazia să-i întâlnesc... am găsit o mână prețioasă de prieten „la necaz”.

Alt cadou:

Eseul *Revendicarea corpului...* din revista *Secolul 20*, 1973, de pe vremea când interesul meu pentru expresivitatea și limbajul corpului actoricesc căuta puncte de repere și orientare teoretică. Abundența informațiilor și ideilor din eseul lui Biță m-au pus în legătură cu preceptele care m-au acompaniat în tot acești ani, m-au pus în legătură cu ideile tehnicilor lui Meyerhold, Artaud sau Schlemmer și totodată cu recursul la „origini”... Comunicarea cifrată a limbajului corporal legată de necesitatea elaborării unei tehnici (din articolul *MAIKO*, *Secolul 20*, 1972).

De-a lungul anilor: cadouri, alte multe !

Fie în *Actes-Sud* sau în publicațiile despre Actorul Nô sau cele despre *Ikarus*-ul lui Grotovsky, Brecht – Gestalt si Gestus, texte referitoare la exerciții pentru actor și instrumentul său, corpul.

Eseurile *Etoile filante* ca prefață la *Textele regăsite* ale lui A. Manea-.... „pariul fantomelor” necâștigat de nimeni.

Sau cele despre Despre Isușii personali cu și fără cruce sau cu cicatricile restaurate.

Masca:

Și ce minunat și profund amplul dialog și interviu cu artistul - prosopopaios - Erhard Stiefel cu măștile scoase pe rând din sacul-Membuku... și mărturia Arlechinului fără vârstă cu două cornuri la tâmplă și un al treilea ochi pe frunte... lecție prețioasă de *formation du regard!*

Care ar fi un re-cadou potrivit?

...un diamonitorion de 6 luni pentru muntele sfânt !

...o călătorie cu degetul prin *piccolo labirinto* de la Duomo din Luca !

...un spectacol de TAGIKI -NÔ în aer liber la lumina făcliilor cu piesa *SANEMORI* în care roninul cărunt și bătrân își cănește părul pentru a fi readmis să participe la ultima bătălie.

Un triplu cadou

*In ogni tuo affare, temporale o spirituale che sia,
tu fà la tua parte e poi lascia a Dio la parte sua»*

GEORGES BANU

LA SCÈNE
SURVEILLÉE

essai

LE TEMPS DU THÉÂTRE / ACTES SUD

Odată, demult, ai vrut să fii actor...

Dragă Biță, iată un mic cadou, sub forma unei scrisori care conține două poeme de Marin Sorescu.

O scrisoare în care e aproape imposibil să-ți transmit întreaga emoție și gratitudine pe care le simt pentru relația noastră veche de 30 ani.

O relație care m-a marcat uman și profesional în cel mai profund mod.

Odată, demult, ai vrut să fii actor, te-ai apropiat de teatru dintr-o perspectivă care, curând, ți se va părea nepotrivită ființei tale, și care te-a îndepărtat aparent de scândura scenei, pentru a privilegia privirea „din afară”, o privire tandră și critică în același timp, ce a influențat prin reflecțiile tale despre teatru și viață, gândirea teatrală europeană a ultimilor decenii.

Extraordinar cum actorul neîmplinit din tine a reușit să vorbească atât de profund despre „actorul nesupus”.

După 30 ani împreună pe scena vieții și discutând despre viața scenei, pot spune că într-un fel, actorul din tine continuă să existe într-o formă sublimată, esențializată, asemeni unui actor din teatrul Nô. Un spirit reîntrupat. Foaia de hârtie a luat locul

scenei, ratarea inițială transformându-se într-o certă împlinire.

De aceea cred că spiritul cărților tale transcede simpla carte de critică teatrală și se amestecă subtil în ambiguitatea vieții văzută ca teatru, în care suntem întotdeauna și actori și spectatori.

Spiritul ludic al actorului care ai vrut să fii, a rămas prezent în textul cărților tale și astfel ai făcut trecerea spre poezia atât de specială a frazelor din textele tale. De aceea îți dăruiesc acest prim poem:

MARIN SORESCU

Actorii

*Cei mai dezinvolți-actorii!
Cu mânecele suflecate
Cum știu ei să ne trăiască!
N-am văzut niciodată un sărut mai perfect
Ca al actorilor în actul trei,
Când încep sentimentele să se clarifice*

*Moartea lor pe scenă e atât de naturală,
Încât, pe lângă perfecțiunea ei,
Cei de prin cimitire,
Morții adevărați,
Morți tragic, odată pentru totdeauna,
Parcă mișcă !*

*Iar noi, cei țepeni într-o singură viață !
Nici măcar pe-asta n-o știm trăi.
Vorbim anapoda sau tacem ani în șir,
Penibil și inestetic
Și nu știm unde dracu să ne ținem mâinile.*

Ești înconjurat de cărți, foarte multe cărți în jurul tău.

În biroul tău de acasă cărțile sunt atât de prezente peste tot, în bibliotecă, invadând scaunele și mesele, încât par niste ziduri pe care le-ai ridicat ca să te aperi de vulgaritatea lumii exterioare.

Cărțile îți inundă spațiul ca și cum te-ar proteja, reconforta, calma uneori.

Te scufunzi în aglomerarea lor, care uneori ne poate exaspera pe noi ceilalți, și vulnerabilitatea ta profundă își găsește un echilibru printre ele, sunt prietenii tăi tăcuți.

Din această senzație pe care o am îți ofer acest poem minunat, dintre ultimele scrise de SORESCU:

Ce mă doare cel mai tare

*Ce mă doare cel mai tare
E că nu voi mai putea fi
În contact cu cărțile,
Să stau dimineața în fața bibliotecii
Ca la țărmul mării
Mângâiat de briza tainică adiind
De pe rafturi.*

*Dacă tot voi fi atât de aproape de ele,
Sper să nu mi se refuze, Doamne,
Plăcerea de a citi în stele
Măcar o dată pe săptămână
După orarul afișat pe un nor.*

Cu drag,
Felix

BIOGRAFII, MEMORII

Teatrul: neîmpliniri solitare, împlinire comună sau **Monologuri retrospective** de **George Banu**

cu participarea extraordinară a autorului, însoțit de **Gavriil Pinte**

Episodul 1: De ce nu am devenit actor?

Episodul 2: De ce nu am devenit scriitor?

redactor și producător **Magda Duțu**
regia de montaj **Radu Verdeș**
regia de studio **Milica Creiniceanu**
regia muzicală **Stelică Muscalu**
regia tehnică ing. **Mirela Georgescu**
adaptarea radiofonică și regia artistică **Gavriil Pinte**

O producție a Teatrului Național Radiofonic – Iunie 2015



© & © Societatea Română de Radiodifuziune
Toate drepturile producătorilor și ale autorilor sunt rezervate. Utilizările neautorizate ale
acestei înregistrări prin copiere, închiriere, împrumut, prezentare publică sau transmisie de
orice natură sunt strict interzise și se pedepsesc conform legii.

Se distribuie gratuit

<http://tnr.srr.ro>

BIOGRAFII, MEMORII

Teatrul: neîmpliniri solitare, împlinire comună

de **George Banu**



cu participarea extraordinară a autorului
adaptarea radiofonică și regia artistică **Gavriil Pinte**

episoadele 1 și 2

DOMINIQUE BOISSEL

Le baladin du monde théâtral

Après que Dieu se fut retiré, caché, pour faire place au monde, la lumière sainte jaillit et fut contenue dans des vases. Mais sa puissance était telle qu'elle les fit éclater: c'est la brisure des vases. Nombre d'étincelles cependant restèrent attachées aux débris des récipients, entourées «d'écorces» qui empêchaient de les atteindre. Et ce fut dès lors la responsabilité des hommes que de fendre les écorces pour libérer les étincelles emprisonnées...

Tel je vois Georges depuis ce récit de la Kabbale, comme l'homme qui cueille, recueille et offre les étincelles dans ce domaine dont il est si difficile de briser la gangue de médiocrité: le théâtre.



«J'ai voyagé à la recherche du Théâtre, pour en faire l'expérience, mais souvent pour dialoguer avec des artistes dont l'œuvre m'importait... Je suis fait autant de l'étoffe des spectacles vus que des mots que j'ai entendus...»¹

À mi-pente, comme il aime à le dire, de la pratique scénique

et de la théorie, Georges s'est défini comme l'accompagnateur, «et l'on n'accompagne que ce dont on souhaite être proche» ... Ni distance excessive, ni abus de présence, «l'accompagnateur épouse les mouvements du soliste tout en instaurant avec lui un dialogue en retrait, souterrain... Rétif à la dépendance, pratiquant le regard de près, il cultive une éthique de la proximité.»²

Marquer les différences, mais maintenir le contact: l'attitude suggérée par Georges évoque la «bonne distance» que Levi-Strauss illustre par ce récit: deux tribus partageant le même sol en étaient venues à quelques dissensions. On décréta la séparation, et elle se fit en ces termes: «N'allez pas trop loin car les gens qui vivent trop loin sont comme des étrangers et des guerres peuvent éclater. Voyagez jusqu'au point où vous ne pourrez plus voir la fumée de nos huttes et là, construisez votre village. Alors, nous serons assez près pour être amis, et pas assez loin pour être ennemis.»³

Bonne distance qui permet «un artisanat du regard» et fonde une «critique de l'intérieur» en procédant du concret vers l'abstrait: «Au-delà du texte ou de la mise en scène dans son intégralité, je cherche un élément caché, cette révélation secrète, cette lumière qui brille dans un coin, bref *l'accent* à partir duquel tout s'éclaire. La partie pour le tout... Ainsi, j'ai le sentiment de ne trahir ni l'œuvre ni l'être que je suis. J'écris depuis ce *punctum*, endroit souvent non central, qui permet d'interpréter le spectacle et en même temps de libérer l'imaginaire qui est le mien. Le théâtre, je ne l'évalue plus qu'à partir de son aptitude à me faire résonner.»⁴

Le beau programme que voilà! Élaborer non pas à partir d'une description clinique ou selon une théorie préétablie mais depuis la résonance en soi... et ce qui fait des ondes. Je

songe à Mallarmé: «Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit» ; «Qu'il n'y ait qu'allusion, voilà le rêve» et non «exhiber les choses à un improbable premier plan, en camelots...»

Mais aussi, le rappel à soi, et «l'inépuisable souhait d'explorer le champ des possibles» permettent de sortir des mortelles antinomies – Stanislavski / Meyerhold ; Brecht / Artaud, et autres frontalités d'écoles ou d'esthétiques: réalisme ou abstraction-formalisme ; cérémonie-rituel ou immédiateté-événement – pour mettre en valeur le théâtre comme ressource anthropologique...

Le corps «maniériste» de Vitez n'est pas le corps-mémoire de Grotowski; l'effervescence communautaire au Théâtre du Soleil contraste avec le recueillement de l'assemblée chez Regy ; l'intensité énergétique des spectacles de Barba tranche avec la «scène en constant péril d'extinction» chez Grüber...

«Fixer, pour Kantor est synonyme d'art ; pour Brook, s'y refuser c'est se réclamer de la vie» ... «Chéreau aime fasciner, Strelher séduire, Stein maîtriser, Bondy déstabiliser...»⁵

Eh oui, c'est ça, le théâtre, nous dit Georges, cette multiplicité! Aux antinomies substituons donc la *polarité*, et jouons, à l'infini, d'une coopération des contraires, d'une tension, d'une aimantation entre les pôles que représentent, parmi d'autres, ces artistes-phares, car «pour le malheur ou pour le bonheur du théâtre, le XX^e siècle fut le siècle de la mise en scène».⁶



Et puis, bref mais percutant, voici un petit traité d'esthétique: conférant à Meyerhold un statut égal pour la mise en scène à celui de Shakespeare pour l'histoire du théâtre, Georges précise: «Shakespeare, Brook le remarque, passe avec une

violence particulière de ce qu'il appelle «le sacré» au «brut» et inversement. Il change les plans et se livre à l'inépuisable mouvement à double sens du haut vers le bas: ni la direction n'est unique, ni le stationnement prolongé. Shakespeare, insiste Brook, «ne s'attarde jamais sur un seul plan». Meyerhold participe au même mode de fonctionnement dans la mesure où, lui aussi, brise l'unité en faisant alterner le haut et le bas. Sa modernité provient de là, de cette aptitude à changer d'angle, de perspective, de registre. Il est sans doute shakespearien mais il est aussi «cubiste». D'ailleurs, sans présomption abusive, la théorie du «grotesque», si récurrente chez Meyerhold, renvoie aussi bien à l'observation de Brook sur Shakespeare qu'à l'approche de Braque ou de Picasso.»⁷

En effet, «Meyerhold définit le *grotesque* comme une capacité à assembler les contraires, dans la composition scénique comme dans le jeu, de façon à continuellement faire passer le spectateur d'un plan à un autre, à toujours le *surprendre*, et à ne jamais le laisser passif.»⁸

La focalisation multiple, le déplacement constant des plans de perception recouvrent ce que Brook nommera *Shifting point of view* (dynamique / rotation des points de vue) et que Georges décrit ainsi: «Autour d'une œuvre, comme autour d'une statue, il faut tourner afin d'en saisir toutes les contradictions: il ne s'agit pas de les relativiser mais de les préserver et de mettre à nu les tensions qui l'animent.»⁹

«Il peut y avoir changement de plan et / ou changement d'angle: c'est l'immobilité, il est clair, que Meyerhold rejette toujours», conclut-il.

«Contre l'immobilité!» ce pourrait être le titre d'un manifeste et s'il s'applique à la mise en scène, tout autant concerne-t-il le jeu.



A l'acteur, Georges dit être arrivé «au terme d'un long chemin», séduit qu'il a été d'abord «par les textes ou les espaces, par la mise en scène ou les exploits du visible». ¹⁰ Je ne peux m'empêcher d'établir un parallèle avec les propos que Chéreau lui confiait: «Revenant au théâtre après le cinéma, on découvre qu'on ne peut obtenir au théâtre *que* ce qu'aucun autre art ne peut dire autrement... Ça se résume à des choses très simples: deux acteurs et un texte... J'ai mis trente ans à le découvrir... des comédiens préférant la parole d'un auteur... Cela ne suppose pas que l'on soit dépossédé en tant que metteur en scène... au contraire...» ¹¹

C'est en 2012 que paraît le séduisant ouvrage: *Les Voyages du comédien*, bien propre à ravir ceux pour qui les notions de jeu et de présence relèvent d'un charme énigmatique et fascinant.

L'acteur – «portrait nu de l'homme», selon Kantor – prend, dans la réflexion de Georges, les traits de *l'insoumis*. «Il n'est pas acteur de l'équilibre et de l'apaisement, mais du déséquilibre et de la calcination», celle-ci fût-elle – à la différence d'Artaud ou de Grotowski –, *discrète*. La transgression n'est ni affichée, ni revendiquée, elle n'est pas «un combat» mais «la manifestation du sujet-acteur, débordement imprévu, avec incontrôlable, signature poétique».

L'acteur insoumis œuvre dans l'obliquité ; «s'immisçant dans les plis du rôle, il fissure le pacte de clôture» et à la différence du bon acteur, «dévie de la norme» et côtoie l'extrême. Il «brouille le programme», brise l'aliénation au miroir, ne s'exhibe ni ne fascine à la façon d'une star, mais s'expose, laisse deviner «un arrière-pays» et, parce qu'ouverte à un au-delà de l'apparence, sa présence suscite et entraîne l'imagination

du spectateur: ce qui *se donne* ne coïncide pas avec ce qui *se montre*.

«Qui suis-je dans l'autre où je me cherche?» semble-t-il nous demander. Il obéit, certes, non pas docilement aux indications d'un metteur en scène ou à un programme défini, mais à une loi intime, non écrite, de lui-même inconnue. À l'image d'Albertine, il entre, selon les termes de Proust, dans la catégorie des êtres de fuite: «Pour comprendre l'émotion qu'ils donnent et que d'autres êtres plus beaux ne donnent pas, il faut calculer qu'ils ne sont pas immobiles mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu'en physique est le signe qui signifie vitesse.»

Dans cette «pratique faite de chair et de mots» qu'est le théâtre, l'acteur insoumis ne se distingue pas par l'aisance ; «il n'est pas meilleur, il est différent» et marque la scène d'une «empreinte rythmique, acoustique, énergétique» qui constitue un véritable sceau.

«Une voix tremblée et déviante, un déhanchement», une façon de *prendre* la parole et de *garder* le silence, les inattendus du rythme, une manière de déplacer les accents: tout concourt à cette qualité souveraine: l'imprévisibilité.

«C'est comme pour la vie, écrit Deleuze, il y a dans la vie une sorte de gaucherie, de fragilité de santé, de constitution faible, de bégaiement vital qui est le charme de quelqu'un... *La vie, ce n'est pas votre histoire... et le charme n'est pas du tout la personne. C'est ce qui fait saisir la personne comme autant de combinaisons, de chances uniques... À travers chaque combinaison fragile, c'est une puissance de vie qui s'affirme, avec une force, une destination sans égale...*»¹²

Mais le jeu de l'acteur insoumis témoigne aussi de cet apparent paradoxe qu'énonce Peter Brook: «Moins il s'identifie,

plus profondément il s'engage. Il est comme une main dans un gant, séparée et pourtant inséparable. Le rôle pénètre chacune de ses cellules et cependant ne l'emprisonne pas. A l'intérieur du rôle, il est libre et hautement vigilant.»¹³

Car le «jeu mobile des sensations» est au principe d'une conception «prismatique» de l'interprétation, telle que Bernard Dort – «l'ami galiléen» – en a fourni le modèle. Décrivant le jeu de Louis Jouvet dans *l'École des femmes* au moment de l'effondrement d'Arnolphe, Dort témoigne «qu'il y avait là quelque chose de proprement vertigineux. Non seulement une oscillation, un va-et-vient continuel entre le tragique et le comique, entre le pathétique et le burlesque, mais encore un perpétuel échange entre le héros et l'acteur, entre le passé et le présent, le texte et le corps, la maîtrise et l'abandon.

Tout au long de cette mise à nu (qui était aussi une mise à mort) d'Arnolphe-Jouvet, avait lieu, pour nous, devant nos yeux, quelque chose qui n'aurait pu se produire nulle part ailleurs qu'au théâtre: non la construction d'un personnage à partir d'un texte, mais un jeu multiple, fascinant, entre un acteur, son image et les mille et une virtualités d'un personnage. On ne voyait pas l'Arnolphe de Molière joué par Jouvet; on le saisissait en quelque sorte de tous les côtés à la fois. Et on s'en trouvait submergé – sans perdre toutefois le sentiment de notre distance à son égard: un sentiment qui pouvait aller jusqu'à la répulsion.»¹⁴

Cette vision kaléidoscopique, le déploiement des registres multiples, «le prisme du procès» nous renvoient à la dynamique des points de vue et à une conception du jeu comme montage extrêmement rapide de sensations et de sentiments. «L'acteur insoumis, poursuit Georges, produisant des sauts et des fractures, libère de l'inattendu... Il agit en amoureux des contrastes et des vertiges, des errances et des syncopes.»¹⁵



Paris, 2017

Intrépidité, rigueur, dynamisme, imprévisibilité: par sa vitesse d'exécution des figures, l'acteur insoumis évoque le plongeur de haut vol ; par l'évidence de son être-là, il «provoque la suspension passagère des doutes que l'acteur ne cesse d'engendrer sur le plateau».



En 1981, paraissait un ouvrage sobrement intitulé *Bertolt Brecht - ou le petit contre le grand*. Georges tentait de décrire le débat entre contempteurs de Brecht et thuriféraires, en passant par un retour à son écriture, en lien avec l'esthétique orientale.

C'était placer d'emblée le geste critique sous le signe de la lisibilité et de la netteté, revendiquées par Brecht: sur la scène «lieu d'exposition favorablement agencé», l'acteur «dispose ses

gestes comme un typographe aligne ses mots» (W.Benjamin) et mène un récit qui procède par «montage avoué», créant une «illusion discrète». La référence à l'Orient est une arme contre la «narcose esthétique»: «Les mouvements du sentiment sont représentés avec parcimonie»; l'économie du signe repose sur «un savant mouvement du vide et du plein, du formulé et du non-formulé.»¹⁶

En 2016, Georges publie une courte et subtile étude sur *Le Théâtre de Tchekhov*, qu'il eût aimé sous-titrer «Dernier virage» car ces «matériaux et fragments» constituent «le dernier ouvrage qu'il consacrera au théâtre».

Brecht puis Tchekhov: les seules monographies d'auteurs; mais de l'un à l'autre «le même vœu se formule: amour du théâtre, amour du concret.»

Tchekhov et Brecht, comme les deux piles d'un pont sur l'arche duquel, en mémoire tendue, ont défilé les spectacles majeurs de ces quarante dernières années!

Brecht et Tchekhov, comme une oscillation entre «lisibilité, légèreté, gaieté» d'un côté et «opacité, impartialité, faillibilité» de l'autre: une «référence à double foyer», qui ne rêve pas son dépassement et tient les questions en suspens...



Mais je veux m'arrêter à cet «arbre aux mille fleurs» qu'est pour moi le «cahier de spectateur» intitulé *Notre Théâtre, La Cerisaie*.

Faut-il appeler dramaturgie cette composition par touches, sans ordre apparent, cette réflexion *dramatisée* qui fait se croiser anecdotes, rapprochements inattendus, tranchant de l'interprétation («Tout dit la crise du père: père mort

ou père bouffon, pas de chef de famille» ; «pas de médecin, pas de prêtre: monde insauvable»)?

Le surgissement plutôt que le développement: voilà pour le tempo, car «la pensée bat comme la cervelle, comme le cœur» (Claudel).

Mais au-delà du paysage qu'elle dessine, cette pensée diffractée constitue une véritable *manne* pour le jeu des comédiens, et le terme est à prendre au sens étymologique de «nourriture à base de questions, d'émerveillement, d'étonnement».

Car l'interprétation ne s'étoffe pas seulement d'explications mais d'une myriade de petites perceptions suscitées par association. Bien mince, en effet, le recours aux seuls impressions et souvenirs de l'interprète, et bien aléatoire la conception romanesque-stanislavskienne qui consiste à créer la biographie d'un personnage et à donner à la situation un contexte. Bien plus féconde se révèle l'ouverture aux voix, références et registres multiples qui assurent à l'esprit son dynamisme. «La pensée de type rhizome, selon Deleuze, procède par intersections, croisements de lignes, points de rencontre... Il n'y a pas un sujet mais des agencements.» Privilège accordé à l'hétérogénéité, à la fêlure, à la ligne brisée...¹⁷

Meyerhold ne s'y était pas trompé: «Cherchez des approches associatives. Travaillez avec les associations d'idées. Je n'en suis encore qu'aux frontières de la compréhension de la force immense des associations par images au théâtre. Il y a là des terres vierges riches de potentialités.»¹⁸

C'est une leçon de lecture que Georges nous propose dans cet ouvrage: s'il place le texte sous la tourelle d'un *microscope*, c'est pour relever les indices soigneusement disséminés par Tchekhov. Saisons, météorologie, objets brisés, sons intrigants:

tout parle. Ainsi Lopakhine «se rattache au temps compté (heures, minutes)», vit dans l'urgence et dans l'attente, «se montre constamment concentré», les maîtres, quant à eux, «sont distraits», vivent dans un temps dilaté, mangent des bonbons et se relieut «au seul espace et au seul passé... Classe déclinante.»

Mais aussi, portant l'œuvre sur la grande échelle de l'Histoire, Georges, en une vision *télescopique*, propose de «lire *La Cerisaie* dans la perspective du siècle qu'elle annonce, accompagne, épouse et éclaire. »

Enfin, il nous invite – vision *prismatique* – à découvrir les options prises par les metteurs en scène majeurs de l'œuvre qu'ont été Stanislavski, Krejca, Strelher, Brook...

La composition de l'ouvrage, là encore polygonale, se révèle conforme au statut de la vérité chez Tchekhov: «Vérité atomisée, ponctuelle, passagère, aussi bien sur le plan de l'ensemble qu'à l'échelle individuelle... et encore ne défend-on pas la même cause au long du parcours...» Tel est le procédé Tchekhovien: les opinions concernent «la personne qui les énonce et jamais l'œuvre entière ; elles ne constituent pas une profession de foi de l'auteur.»¹⁹

- Mais quand même, le sens... demande Macha dans *Les Trois Sœurs*

- Le sens? Tenez, il neige: où est le sens? réplique Touzenbach.



«Là où il y a des corps, l'éternité est interdite ; mais là où il y a des corps, l'immédiateté est exigée.»²⁰

En cette phrase *d'Amour et désamour du théâtre*, Georges

approche les paradoxes Kierkegaardien : «L'homme est une synthèse d'infini et de fini, de temporel et d'éternel, de liberté et de nécessité.» Nous vivons de contraires logiquement incompatibles qu'il nous faut existentiellement articuler.

Et si *l'instant* peut se confondre, en un premier sens, avec le ponctuel, l'atome de temps, il peut aussi désigner la rencontre féconde, bouleversante, révélatrice de la présence de l'in(dé)fini au cœur du temps : non pas ouverture sur un autre monde, mais ouverture de ce monde-ci à une autre dimension.

«Seul le théâtre, nous dit Georges, est à même de créer *l'instant habité* ; le bonheur absolu consiste à faire l'expérience de l'instant au moment même de son éclosion!»²¹

Mais imprévisible est le surgissement de *l'instant* où cessent d'être perçus contradictoirement le «naïf et le savant» (jeu brechtien), «la réalité de rang le plus bas» et les sublimes élans, la boue et le ciel (Brook), la colère et la grâce, l'apothéose et la dérision (Grotowski), «les poubelles et l'éternité» (Kantor).

Georges nous invite, ce sont ses mots, «à ne pas nous accommoder d'un théâtre qui serait vidé de ses pouvoirs» : ceux de révéler ou de transformer. Évoquant l'acteur Mei-Lan Fang, il interrogeait : «Qu'est-ce que le théâtre sinon toujours l'incarnation de l'invisible dans le visible?».

Et lorsqu'il pose que «l'acteur insoumis renvoie à un ailleurs qui, à partir du théâtre, mène vers un au-delà du théâtre», j'entends en écho la proclamation de Jean Genet : «Une pièce de théâtre qui n'agirait pas sur mon âme est vaine.»

Note:

1. Georges BANU, *Le Théâtre ou le défi de l'inaccompli*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016, p. 87.
2. Georges BANU, *Exercices d'accompagnement*, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2002, p. 14,17.
3. Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p.299.
4. Georges BANU, *Exercices d'accompagnement*, p.246.
5. *Ibid.* p.218,215.
6. *Ibid.* p.206.
7. *Ibid.* p.138.
8. Béatrice PICON-VALLIN, *Meyerhold*, Arles, Actes Sud Papiers, 2005, p.9.
9. Georges BANU, *Notre théâtre La Cerisaie*, Arles, Actes Sud, 1999, p.42.
10. Georges BANU, *Les Voyages du Comédien*, Paris, Gallimard, 2012, p.154.
11. Patrice CHÉREAU, Georges BANU, *J'y arriverai un jour*, Arles, Actes Sud, 2009, p.37.
12. Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 2008, p.11,12.
13. Peter BROOK, «Une autre dimension: la qualité», in *Gurdjieff*, Lausanne, Dossiers H, L'Âge d'homme, 1993, p.83.
14. Bernard DORT, «Sur deux comédiens: Louis Jouvet et Jean Vilar», in *Cahiers Théâtre Louvain*, n°37, 1977.
15. Georges BANU, *Les Voyages du Comédien*, Paris, Gallimard, 2012, p.26.
16. Georges BANU, *Bertolt Brecht*, Paris, Aubier Montaigne, 1981, p. 33,34.
17. Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, p. 36.
18. Béatrice PICON-VALLIN, *Meyerhold*, p.156.
19. Georges BANU, *Notre théâtre La Cerisaie*, p. 44.
20. Georges BANU, *Amour et désamour du théâtre*, Arles, Actes Sud, 2013, p.41.
21. *Ibid.* p.43.
22. Georges BANU, *Exercices d'accompagnement*, p.200.

**VARIATIUNI
,
SHAKESPEARE**

*Pentru Georges,
această mărturie indirectă!*
MONIQUE BORIE

WILLIAM SHAKESPEARE
Sonetul XXXIX

*O! cum să cânt cu-minte-a ta valoare,
Când cea mai bună parte ești din mine?
Să mă slăvesc pe mine ce rost are?
Nu-mi cânt tot mie când te-nalț pe tine?
De-aceea-n parte viața ne-om trăi,
Să nu-și mai spună dragostele una,
Prin separare să-ți pot dărui
Ce-i cuvenit al tău, pe totdeauna.
O, despărțire! Chin, tortură ești,
Răgazu-amar de nu l-ai îndulci,
Când gânduri de iubire dăruiești,
Și timp și gânduri dulce-a le-amăgi,
Că tu înveți cum unu doi devine,
Slăvindu-l uite-n vers, unde rămâne.*

În românește de VIOLETA POPA

William Shakespeare, *Opere I*, ediție coordonată și îngrijită de George Volceanov,
Editura Paralela 45, București, 2010.

Rătăcind prin pădurea din Ardeni

*All the world's a stage, and all the men and women
merely players. They have their exits and their entrances.
William Shakespeare, As you like it, act II, scena VII.*

„Lumea întregă e o scenă și toți suntem actori... apar și pier cu rîndul, fiecare”... Aș dori de la bun început să-i dedic aceste câteva gânduri, cadou imaterial și romantic, prietenului Biță, profesorului George Banu, care sub aerele lui severe de erudit sigur pe el, ascunde o neliniște permanentă. Chinuit de trecerea timpului, de neîmplinirea unor vocații contrariate, și care nu au fost de fapt decât alte căi mai întortochiate spre împlinire. A încercat chiar să se explice într-un mic volum ce întrunește regrete repede expediate într-un parcurs spre cunoașterea de sine și atingând de fiecare dată o traversare în timp și devenire în final lucid asumată. Ce altceva aș putea alege decât monologul lui Jacques Melancolicul despre vârstele omului sau cele șapte roluri jucate pe scena lumii din *Cum vă place* de Shakespeare, unul din autorii de căpătâi ai lui George, vezi și volumul său de citate comentate¹ și prezența lui constantă la

1. Shakespeare, *Le Monde est une scène. Métaphores et pratiques du théâtre.*

Festivalul Shakespeare de la Craiova de peste douăzeci de ani. Autor fetiș, de bună seamă, dacă l-am uita pe Cehov (*Cehov, aproapele nostru*, mărturisea Banu în alt volum, sau restrângând și mai bine cadrul, *Notre Théâtre, La Cerisaie, cahier de spectateur*, deja în secolul trecut, 1999, la una din cele mai prestigioase edituri din Franța, Actes Sud). Cehov, în a cărui „Livadă” s-a plimbat ca la el acasă, de la Pintilie la Strehler sau de la Peter Brook la Tompa Gabor. De altfel, toți purtăm în noi o „Livadă” cu florile sale dalbe, pierdută sau ascunsă, și culmea, unii ne-am întors chiar ca moșiereasa Ranevskaia la Paris. Dar să revenim la Shakespeare și la motivul lumii ca teatru, purtat de Jacques Melancolicul și mai ales la un spectacol mitic din teatrul românesc, *Cum vă place*, pus în scenă de Liviu Ciulei în 1961 și care își însușise și rolul lui Jacques cu celebrul său monolog. Un spectacol care a marcat un eveniment important în istoria teatrului românesc, la un moment când Banu și alți colegi de generație se formau ca tineri intelectuali - precum Treplev din *Pescărușul* cehovian, cel care aspira la „forme noi” - și care ignorau încă ultima cădere de cortină. Și iată-ne din nou, balansați între cei doi autori călăuză ai universului teatral al prietenului nostru. Spectacolul lui Ciulei a marcat așadar momentul „reteatralizării teatrului” în România, și a declanșat reacții violente din partea criticii oficiale dar și adeziunea inteligent argumentată de colegii, pe atunci și ei foarte tineri, Lucian Pintilie și David Esrig. Atacul a pornit de la un articol în revista *Teatrul* semnat de Mircea Alexandrescu, „Regie în slujba textului sau demonstrație de regie?”. Răspunsul e prompt, semnat de Liviu Ciulei: „Critică în slujba spectacolului sau demonstrație de critică?” De fapt, certificatul de naștere al regiei române moderne datează din 1957 cu spectacolul *Domnișoara*

Anthologie proposée et commentée par Georges Banu. Traduction et introduction par Jean-Michel Déprats, Gallimard, NRF, 2009.



Colocviul Théâtre, opéra, une mémoire imaginaire, la Cersy-la-Salle, 1988

Nastasia de G. M. Zamfirescu, creat de Horea Popescu și care va fi identificat mai târziu - declamativ și premonitoriu - ca „momentul spargerii tavanului”. Bineînțeles momentul e prea complex și prea nuanțat pentru a fi definit cu o singură dată și redus la un fenomen unic - era vorba într-adevăr de o cameră fără tavan în cutia scenică - reținând un singur element de decor, dar termenul deschide bătălia „reteatralizării teatrului”. A trebuit însă să mai așteptăm câțiva ani, o deschidere politică relativă, fără ca cenzura totuși să-și fi pierdut din vigilență, dar recurgând la formule ce se voiau „à visage humain”. Deceniul al șaselea debutează în România sub acest semn, al unui relativ și timid dezgheț, și care coincide cu apariția unei noi generații de creatori. Raportul de forță în interiorul spectacolului se modificase în favoarea regizorului, un fenomen european, important de subliniat acum când totul se orientează spre concepte mai generoase, creații de grup sau mai nou de scriitură de scenă (*écriture de plateau*). Deci teatrul românesc era la o răscruce, o dezlănțuire de imaginație și de forme, chiar dacă ferestrele se vor închide cu violență cu celebrele teze ceaușiste

din iulie 1971, dar, era clar, nu se mai putea reveni în trecut. E impresionant să citești cu ochii de azi în arhivele revistei *Teatrul* discuția pe marginea spectacolului ce a urmat la ATM, Asociația Oamenilor de Teatru, formulele țepene ale limbajului de lemn pe atunci în floare, „așa cum a spus tovarășul Ciulei” sau „tovarășul Esrig”, ca o caricatură dintr-un text de Aurel Baranga sau Mirodan, gen „Șeful sectorului suflete”. Ei bine, așa vorbeam pe atunci, având grijă să ne dăm în cap precum tovarășul Valentin Silvestru cu ceva dialectică, inteligent și redutabil, căci nu juca încă în echipa progresistă. Nu am văzut spectacolul lui Ciulei în epocă dar data rămâne importantă și pentru teatrul românesc și pentru critica teatrală, care nu mai putea să aducă de acum înaintea argumentele realismului socialist. Spectacolul și disputa au rămas multă vreme o referință. George mi-a povestit că l-a văzut mai târziu, intrase în repertoriul de prestigiu al teatrului Bulandra, la Sala Palatului, loc consacrat al spectacolelor oficiale și al Congreselor Partidului, unde scena elizabetană risca să apară un transplant inedit. A avut șansa să aibă un loc în primele rânduri și să vadă în detaliu masca lui Jacques Melancolicul, jucat de Liviu Ciulei, celebrul monolog al vârstelor, un monolog al deșertăciunii umane. Regia românească nu va întârzia să-și facă intrarea cu strălucire pe scena europeană, la egal cu marii creatori. Shakespeare Company și Peter Brook nu vor întârzia să vină în România, Peter Brook nota în *Spațiul gol*, despre turneul din 1964 cu *Regele Lear* în Europa, cât de impresionat a fost de publicul extrem de receptiv din țările din Est. Cărțile circulau mai ușor, pe atunci franceza continua să rămână limba de referință a intelectualilor români, se citea mai mult sau mai puțin pe ascuns Emil Cioran, Mircea Eliade, Antonin Artaud, Peter Brook și chiar primele volume din seria publicată de echipa de cercetători teatrali de la CNRS, *Les Voies de la création théâtrale*. George era printre cititorii cei mai pasionați, cei mai activi. S-a discutat

mult despre personajul lui Jacques Melancolicul, dacă „de-masca sau nu abuzurile clasei asupritoare”, după formula tovarășului Florian Nicolau (căci vorba lui Baranga, „domnul, nu putem să-i spunem”), pe atunci reprezentant al Comitetului de Stat pentru Cultură și Educație Socialistă. Ciulei îi explică cu răbdare cele patru tipuri de personaje din spectacolul său cărora le atribuie sau nu măști sau machiaje, dualismul lui Jacques care se situează între cele două lumi, între curteni și lumea senină a iubirii. Sceptic și amar într-o comedie plină de vitalitate și care se încheie sub semnul uniunii.... Lumea întregă e o scenă așa dar... Cât despre cele șapte vârste și rolurile „actorului Banu”, nu l-am cunoscut nici când scâncea în brațele dădacei (*mealing and puking in the nurse's arms*) și suntem încă departe de „*Last scene of all*”. Aș putea aminti aici cele câteva vârste sau itinerarii ale criticului prin teatru, sau prin lume, de când nu mai era demult, școlar cu un ghiozdan în mână, și devenise de acum „bărbos ca leopardul”, *bearded like a pard*, și mai ales, *full of wise saws and modern instances*. Nu știu dacă l-am regăsit în monolog, ne vom regăsi fără îndoială cu toții, dar plecând de la el e un moment care poate marca grăuntele de adevăr al unei prietenii. *Cum vă place* și monologul lui Jacques Melancolicul, alias Liviu Ciulei, reprezintă un moment de răscruce din istoria teatrului românesc și care a marcat și critica teatrală românească de acum înainte, al cărui reprezentant strălucit a devenit prietenul nostru George Banu. Disputa a impus de acum înainte modelul de dezbatere și definirea celor două tabere, o altă bătălie între *anciens et modernes*, care se va metamorfoza în anii ce vor veni în înfruntări între Putere și rezistenții prin cultură, fie ea o iluzie sau o realitate. Unii se trag de la Rîm, zicea cronicarul, în teatru unii se trag de la Shakespeare și ronda ne-bună a rolurilor sale, *Keep cool, my friend!*

Paris, septembrie 2019

Prietenie și teatru

Dragul meu Biță, cred că toate prietenii tale – foste, actuale și viitoare, vechi și noi – se leagă de teatru. Firesc, pentru că fiecare părticică din viața ta se leagă de teatru. Nici prietenia noastră nu face excepție, deși, ca orice prietenie, are ceva excepțional în ea.

Faimos, poetul zicea că pentru un om este mai important să aibă un prieten decât un înger. Îmi place să înțeleg această sentență în sensul că fiecare om are îngerul său oricum, în vreme ce prietenia se dobândește. Nu e fală să ai un înger, căci ți l-a dat Dumnezeu. E fală să ai un prieten, căci pe acela tu ți l-ai făcut, tu l-ai îngrijit, tu l-ai tot iubit. Oamenii își pot face prieteni după modul în care își exercită înzestrările lor sufletești. Este, dacă vrei, ca în cazul actorilor. Mulți sunt dăruți cu talent actoricesc, dar actori ajung doar cei care știu cum să exerseze acest talent. Ce folos că eu, în capul meu, am o mare intuiție despre cum ar trebui să-l joace un actor pe Hamlet (căci acesta este talentul, o mare și misterioasă capacitate de a intui), dacă nu am exercițiul exprimării exterioare, prin gest și voce, a intuiției mele?

Cultul tău pentru prietenie îmi pare a fi foarte legat de cultul tău pentru teatru. Nu doar pentru că teatrul, ca experiență intelectuală măcar, se cere a fi mereu împărtășit. În fond, trebuie să ai cu cine vorbi despre teatru, dacă tot faci din el sens de viață. Și nu cu oricine, ci cu cineva în care ai încredere. Și, iată, prietenia se naște. Dar nu e vorba numai despre asta. Relația însăși între prieteni nu poate exista fără o anume teatralitate. Prietenia este, paradoxal, singura relație socială în care ajungi să nu mai joci „roluri”. Și tocmai de aceea, devine teatrală în sensul cel mai profund. Cum știi, cuvântul „teatru” vine din grecescul theatros, ceea ce însemna „vizibil, calitatea de a putea fi văzut”, iar la Platon avea sensul subtil ridicat „demn de a fi văzut, de a fi contemplat”. Nu toate lucrurile de pe lume sînt demne de a fi văzute (de aceea ne-a și dat Dumnezeu binecuvântata facultate a uitării), dar ochilor noștri nimic nu le este mai drag de văzut decât prietenul. Teatrul însuși – ca întreprindere culturală – ar trebui să țină cont de această demnă etimologie și să ne arate doar ceea ce este demn de a fi văzut.

Una dintre neuitările noastre întâlnești s-a petrecut astă-vară, la Sibiu. Am fost amândoi, dimpreună cu doamnele noastre, vrăjiți de *Hamletul* lui Lev Dodin. A fost un spectacol care a umplut deplin conturul etimologic sugerat de mine: ne-a arătat exact ceea ce pe lumea asta este demn de a fi văzut. Acel spectacol, acei actori mai bine zis, sunt cu mine și astăzi, în asemenea măsură încât, uneori, mă visez jucându-l pe *Hamlet* în acel spectacol. Îmi place mult acel monolog în care bietul Hamlet decide ca în numele justiției din mintea lui să lege, ca un fel de Prospero neîndemânatic, lumile între ele: realitatea politică a familiei sale, cu lumea fantomei tatălui, prin

lumea intermediară a teatrului. Bietul Hamlet, neîndemânatic Prospero cum zic, va produce un dezastru cu ideea lui. Semn că lumile nu se pot lega într-o război. În orice caz, nimic nu-i iese acestui colosal nenorocit. Dar să nu anticipăm. Suntem în momentul în care Hamlet se crede un mare manipulator. Va manipula el misterul teatrului pentru a servi fantoma de pe crenelurile încețoșate, lovind în lumea reală a mamei-si. La aniversarea ta, dragă Biță, darul pe care ți-l fac e acesta. Mă urc pe scenă și joc acest monolog din *Hamlet*, pe care ți-l dedic. Tu ești în sală, poate chiar singur spectator – din putoare, nu m-aș expune chiar publicului, fiindu-mi teamă de cruzimea lui. Lumina se stinge, un reflector mă găsește pe mine, ridic ochii și spun:

Now I am alone.

O what a rogue and peasant slave am I!

Is it not monstrous that this player here,

But in a fiction, in a dream of passion,

Could force his soul so to his own conceit

That, from her working, all his visage wann'd,

Tears in his eyes, distraction in's aspect,

A broken voice, and his whole function suiting

With forms to his conceit? And all for nothing!

For Hecuba!

What's Hecuba to him, or he to Hecuba,

That he should weep for her? What would he do,

Had he the motive and the cue for passion

That I have? He would drown the stage with tears

And cleave the general ear with horrid speech;

Make mad the guilty and appal the free,

Confound the ignorant, and amaze indeed
The very faculties of eyes and ears.
Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal, peak
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
And can say nothing! No, not for a king,
Upon whose property and most dear life
A damn'd defeat was made. Am I a coward?
Who calls me villain? breaks my pate across?
Plucks off my beard and blows it in my face?
Tweaks me by th' nose? gives me the lie i' th' throat
As deep as to the lungs? Who does me this, ha?
'Swounds, I should take it! for it cannot be
But I am pigeon-liver'd and lack gall
To make oppression bitter, or ere this
I should have fatted all the region kites
With this slave's offal. Bloody bawdy villain!
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!
O, vengeance!
Why, what an ass am I! This is most brave,
That I, the son of a dear father murder'd,
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must (like a whore) unpack my heart with words
And fall a-cursing like a very drab,
A scullion!
Fie upon't! foh! About, my brain! Hum, I have heard
That guilty creatures, sitting at a play,
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaim'd their malefactions;

*For murther, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ, I'll have these Players
Play something like the murther of my father
Before mine uncle. I'll observe his looks;
I'll tent him to the quick. If he but blench,
I know my course. The spirit that I have seen
May be a devil; and the devil hath power
T' assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me. I'll have grounds
More relative than this. The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the King.*

La sfârșit, n-aș vrea să mă aplauzi, dar aș vrea să fiu imediat în scaun lângă tine, să întorci capul spre mine ca și cum am fi privit amândoi la monologul jucat de mine, și să-mi spui șoptit, așa cum faci uneori, reșezându-ți ochelarii rotunzi pe nas, cu ochi încântați: „Formidabil! A fost formidabil!” Și eu, ca de obicei, să te îngân: „Da, a fost...”.

La mulți și sănătoși ani, Biță! Îmbrățișare, prieten drag!

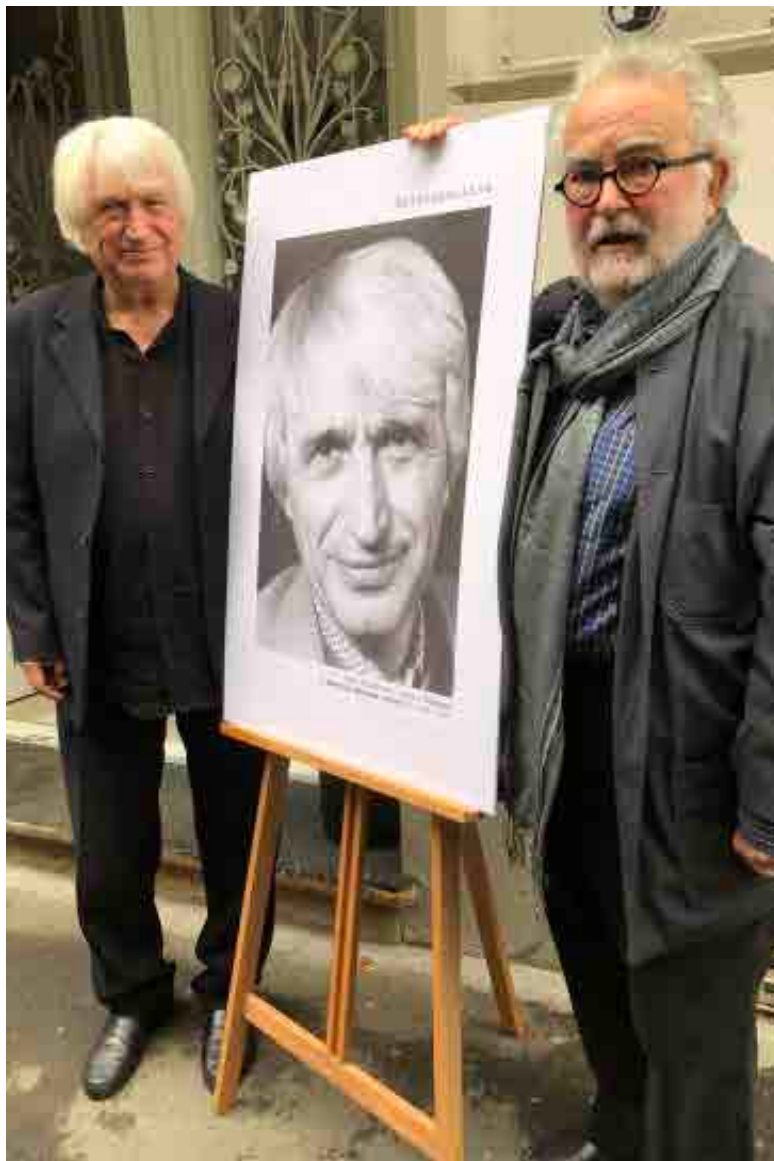
Cincizeci și opt de ani

În această toamnă se împlinesc 58 de ani de când ne-am întâlnit prima oară pe culoarele Institutului de Teatru de la București. Eu, student în anul III, George Banu, de curând intrat. Datorită firii lui deschise și iscoditoare și-a câștigat repede prietenia colegilor și a celor din anii mai mari, devenind pentru toți Biță. În 1963 ne-am despărțit, eu luând drumurile Olteniei. Curând am aflat că, odată cu reînființarea secțiilor de teatrologie și regie, el se transferase de la actorie la teatrologie, iar Andrei Șerban se îndreptase spre regie. M-am bucurat atunci când a apărut volumul *Arta teatrului*, carte importantă, concepută de George Banu împreună cu Mihaela Tonitza, soția bunului meu coleg și prieten Ștefan Iordache, care îl prețuia nespus și pe care, la rândul său, George Banu l-a iubit și prețuit. A urmat evadarea sa... Eram stăpânit de emoție și de o mândrie neclamată atunci când îl auzeam comentând pe calea undelor ce ne erau interzise, de acolo, de departe, unele dintre cele mai valoroase spectacole din teatrul european și când am aflat după aceea de impresionanta sa carieră universitară de la Sorbona. Ne-am reîntâlnit imediat după Decembrie 89, când el a vizitat

Craiova împreună cu directorul artistic de la Odéon Théâtre de L'Europe, în căutarea unui spectacol care să marcheze, în capitala Franței, împlinirea unui an de la Revoluția română.

La puțin timp după această vizită, pentru noi, cei de la Craiova a apărut invitația lui Frank Dunlop la Festivalul Internațional de la Edinburgh cu „Ubu Rex cu scene din Macbeth” al lui Silviu Purcărete, prezență care a adus Naționalului craiovean și cele două mari distincții, probabil cele mai strălucitoare obținute până acum de teatrul românesc. Recomandărilor sale, adresate directorilor unor mari festivaluri, le datorăm câteva din invitațiile care au urmat. Făcând totul cu o discreție care îi este proprie, mi-ar fi greu să le enumăr acum. Girându-ne cu personalitatea sa și prestigiul de care se bucura, George Banu este fără îndoială unul dintre cei care au contribuit la afirmarea Teatrului Național Craiova și impunerea sa ca mesager cultural al României în lume, ca și la catalogarea sa drept unul dintre cele mai valoroase teatre din Europa Centrală și de Răsărit din acele vremuri. Nu știu câte din cele aproape o sută de turnee și prezențe la festivalurile de pe toate continentele, realizate pe parcursul unui deceniu, au pornit de la recomandările și comentariile sale, dar cele de care sunt sigur îmi dau dreptul de-a afirma că George Banu a contribuit incontestabil la succesele teatrului românesc în Europa și în lume. M-a impresionat și mișcat spiritul său justițiar. Deși vechi și apropiat prieten al lui Andrei Șerban, George Banu și-a îndreptat în același timp atenția și spre creațiile craiovene ale lui Silviu Purcărete, așezându-le, de la bun început, acolo unde le era locul.

I-am simțit sprijinul generos și întreaga prietenie în organizarea Festivalului Internațional Shakespeare, când ne-am consultat asupra marilor spectacole invitate, a alcătuirii



Cu Emil Boroghină la Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2015

programului, a temelor edițiilor și a activităților complementare, a acordării Premiului Internațional Shakespeare, al cărui președinte de juriu este, George Banu coordonând un timp și Sesiunile de shakespeareologie și adunând în jurul său numeroși critici de teatru și shakespeareologi de recunoscută faimă mondială.

Sigur, valoarea Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu este una indiscutabilă, caracteristica definitorie a acestuia fiind, după părerea mea, înainte de toate, diversitatea, alături de dimensiunea devenită impresionantă de la o ediție la alta. Datorită unei excelente politici de mediatizare și de susținere a Festivalului sibian, o parte a lumii teatrale și, mai ales, presa, neglijează de multe ori, nemeritat, celelalte manifestări teatrale românești la fel de importante și valoroase, Festivalul Național de Teatru de la București, Festivalul Internațional Shakespeare de la Craiova sau Festivalul „Interferențe” de la Cluj.

Am fost profund marcat atunci când, în urmă cu câțiva ani, am citit un interviu acordat de George Banu doamnei Margareta Popa-Buluc în timpul desfășurării Festivalului de la Sibiu; întreat fiind cum ar defini Festivalul craiovean și ediția „Hamlet-operă deschisă”, el a declarat: „E un festival extrem de curajos, extrem de radical. Dacă festivalul de la Sibiu este unul de deschidere, cel de la Craiova e unul de focalizare. Anul acesta, curajoasa decizie de a-l consacra lui *Hamlet* a fost încununată de un succes cu totul ieșit din comun. Ceea ce câștigă Sibiul în deschidere, câștigă în concentrare Craiova”.

Mi s-a părut o evaluare cinstită și corectă, care pune în valoare ambele manifestări festivaliere, evidențiindu-le meritele și ceea ce le este caracteristic.

Și acum o problemă, poate mult prea personală. Atunci

când am fost investit cu responsabilitatea de director al Teatrului Național Craiova, în 1988, una dintre primele decizii pe care mi le-am autoimpus a fost aceea ca, pe timpul cât voi îndeplini această misiune, să renunț la a mai apărea pe scenă ca actor sau a mai monta vreun spectacol în calitate de regizor, pentru a mă putea dedica în totalitate nenumăratelor probleme care mi stăteau în față și de care, mărturisesc cinstit, îmi era foarte teamă. Eram stăpânit de gândul că directoratul meu nu va fi unul de durată și prima dorință era aceea ca el să se sfârșească fără a ieși din această experiență compromis în vreun fel. Așa cum am mai spus-o și cu alte prilejuri, a fost o decizie grea și dureroasă, dar pe care am respectat-o până la capăt.

În anul 2012, la 12 ani de la plecarea mea de la timona Naționalului craiovean, am fost tentat să încerc să prezint în cadrul Festivalului Shakespeare un recital la a cărui alcătuire tridisem timp de aproape 11 ani, între 1963 și 1974, dedicat creației shakespeareiene și care, datorită actualității textelor selectate, nu înregistrase decât o singură reprezentație, cea din 22 aprilie 1974. Nu doream să fie un spectacol în adevăratul sens al cuvântului, ci mai degrabă o întâlnire nocturnă între prieteni. Primirea făcută de către cei prezenți atunci, în sală, a depășit așteptările mele, prezentarea aducându-mi după aceea, spre surprinderea și bucuria mea, și câteva invitații la festivaluri shakespeareiene din Europa, dar nu numai.

Trebuie să mărturisesc că, pentru mine, dintre aprecierile unor importanți oameni de teatru din țară și din străinătate, unele chiar extrem de măgulitoare, au contat enorm cele ale lui George Banu privitoare la interpretare, la scenariu și frumusețea traducerilor, pe care mi le-a și solicitat.

Faptul că George Banu și-a dorit acel scenariu a reprezentat un imbold cu efect imediat, reluând câteva spectacole realizate cu mult timp înainte cu gândul la deschiderea unui teatru de poezie în România și chiar pentru alcătuirea unor scenarii cu totul noi.

În anul 2000 am considerat încheiată misiunea de director de teatru cu care fusesem investit, și m-am retras de la conducerea Naționalului craiovean. În 2020 o voi încheia probabil și pe aceea de director de festival, pe care mi-am asumat-o în anul 1994.

Contribuția pe care aș putea-o aduce, alături de alții, la fondarea unui posibil teatru de poezie în România, Teatrul Poesis, poate deveni un țel și o rațiune de a exista pe mai departe, în ciuda celor 80 de ani pe care-i voi împlini în ianuarie 2020.

Și această speranță o datorez câtorva apropiați, printre care și prietenului meu Biță Banu.

George Banu este o personalitate a culturii europene. Profesor de teoria teatrului la Sorbona, în mai multe rânduri Președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, acum Președinte de Onoare pe viață al AICT, Președinte / Director al Premiului Europa pentru Teatru, una dintre cele mai importante manifestări de gen din lume, Președinte a nenumărate reuniuni teatrale internaționale, autor al unor cărți fundamentale, apărute la edituri importante din Franța și Gallimard și România, membru de onoare al Academiei Române, Doctor Honoris Causa al câtorva universități, printre care și cea craioveană.

Aș dori să-i fac bunului meu prieten Biță Banu un dar cu o simbolică aparte și care ne leagă. M-am întrebat cu care dintre eroii shakespearieni, dragi lui și mie, se identifică el cel mai bine și am ajuns la concluzia că acesta nu poate fi altul decât personajul principal din *Furtuna*, pentru că George Banu poate fi considerat cu siguranță un Prospero al istoriei și teoriei teatrului, al artelor; cel mai prețios dar pe care i l-aș putea face ar fi reproducerea marelui monolog al lui Prospero din ultimul act al capodoperei shakespeariene, în vechea dar minunată traducere a lui Petru Solomon:

*Voi, silfi din măguri, râuri, bălți și crânguri, / Și voi, ce fără
urme pe nisip, / Goniți după Neptun când scade marea / Și-l ocoliți
când crește iar; voi păpuși, / Sădind pe lună brazde verzi și acre /
Din care nu pasc mioare; voi, ce-n joacă, / În crucea nopții scoateți
hribi, râzând / Când sună-a nopții stingere; prin voi, / Puteri
plăpânde, soarele de-amiază / L-am stins, am slobozit turbatul
vânt, / Și marea verde-am încleștat cu-azurul. / Aprins-am tunetul
temut și surd, / Crăpând stejarul mândru al lui Joe / Chiar cu
săgeata lui; din temelii / Clintit-am promontorii; pini și cedri /
Am smuls din rădăcini; la glasul meu / Căscatu-s-au mormintele
și morții, / Prin arta-mi, s-au trezit. Ci iată, acum / Mă lepăd de
magie. Mai cer doar – / Și asta chiar acum – un cânt ceresc / Ca să-
mi sfârșesc asupra-le lucrarea, / Prin vrăji de sus; apoi bagheta-mi
frâng / Și-o-ngrop la câțiva stânjeni sub pământ, / Iar cartea am
s-o zvârl într-un adânc / Necercetat de nimeni niciodată.*

ÎN ORIZONTUL PROZEI / POEZIEI

Viața și moartea lui Serghei Dovlatov

Dar pentru George Banu

Eu sunt născut în Basarabia, dar am ajuns să fac pușcărie în România. Avantajele și dezavantajele dublei cetățenii. Asta e, ce să facem, ghinion. Pe bune. Când ești în pușcărie nu ai prea multe opțiuni. Nici spațiu de manevră. La propriu și la figurat. Te învârti mult în jurul cozii, dacă nu te doare nimic și te lasă cei din jur în pace. La propriu și la figurat. Opțiunile sunt puține. Doamne ferește, să te violeze vreunul mai voinic și căruia să-i cazi cu tronc. Dacă nu știi să te aperi singur, nu te apără nimeni. Nici legea. Doar dacă iese cu vreunul tăiat la gât în timpul nopții. De moarte se ferește toată lumea. Ce să faci? Să stai culcat și să nu faci nimic ar fi prima dintre preocupări. Și cea mai la îndemână. Dacă nu ai o pedeapsă prea lungă te gândești la ieșire din prima zi. Altfel, dacă ai 20 de ani de ispășit sau ești viețăș de ce te-ai mai gândi la eliberare? Viața ta se consumă aici, în celulă, că vrei, că nu vrei, totul capătă alte dimensiuni. Să gândești, să visezi, să meditezi ce s-a ales de viața ta, eventual să pricepi unde și când ai greșit, ce vei face după eliberare. Stai culcat și-ți trec prin minte fel de fel. Viața se simplifică

foarte tare abia când se complică de-a binelea. Mănânci, prost, din ce ți se dă de la Administrația Penitenciarelor, dormi, prost, pentru că nu e aer și e îngheșuală, așa cum stai, claie peste grămadă, trăiești, prost pentru că nu vrei să mori ca un prost, pur și simplu zaci. ZAK este denumirea unui deținut în limbajul de lagăr din Uniunea Sovietică. Mai sunt din ăștia prin Siberia, din ăia care nu au avut unde să se ducă după eliberare și au ales să trăiască acolo. Că e frig de minus 50 de grade nici nu mai contează. Tu zaci acum că nu ai de ales. Atunci când nu ieși la plimbarea, mai mult sau mai puțin obligatorie. Sau nu citești. Da, cine și-ar fi putut închipui că în pușcărie e un loc propice pentru citit. Și făcut mușchi la sala de gimnastică. Dar nu oricui îi place să ridice greutateți sau să facă exerciții fizice. Mie nu. Așa cum nu mi-a plăcut niciodată să mă spăl cu apă rece. Acum mă spăl cu ce o fi. De toaletă, nu mai zic nimic, important era pentru mine să-mi păstrez mintea limpede. Și să nu mă tâmpesc cu tot ce se dă la televizor. Așa am descoperit niște cărțicele jerpelite. Nu-mi plac cărțile care sunt făcute ferfeniță, dar nici nu am avut de ales din biblioteca penitenciarului. Așa am descoperit un scriitor rus. Rus? Lumea se strâmbă când aude de ruși, oricare ar fi ei și orice ar face. Mai puțin ăștia cu muzica de operă și muzica simfonică. Aici mereu dai de ruși și rusoaice. Albe, roșii, galbene, nu contează culoarea, toți cântă bine. Noi, basarabeni, suntem obișnuiți cu rușii. Și cu ucrainenii, și cu evreii, și cu grecii, și cu nemții, și cu armenii, și cu găgăuții, cu fel de fel. Am trăit mereu împreună. C-am vrut, că n-am vrut, că au venit rușii sau turcii, tătarii, uite pe ei i-am uitat, că au venit și nemții. Sau românii. Au venit și au plecat. Noi am rămas. Care noi? Păi ăștia care n-am murit. Pe scriitorul descoperit de mine îl chema Serghei Dovlatov. Nu auzisem de el, la școală am învățat de Lev Nicolaevici

Tolstoi *bîl radilsia* (S-a născut, cum ar veni pe românește), de Maxim Gorki și Șolohov, cine nu a citit *Pe Donul liniștit*, cică a fost plagiat, acum că e la modă subiectul ăsta în România. Cu plagiatele. De cărți, dar viețile nu pot fi și ele plagate? O să mă gândesc. Dovlatov ăsta cică a fost și gardian, și paznic – nu e tot una – a avut o viață aiurea în URSS, apoi a plecat și a scos niște cărți în America. Am mai dat și peste o revistă, dincolo de interesul meu cumva cu ridicări din umeri pentru ruși. Cum, necum totul se află. Poate nu aș fi îndrăznit să scriu câteva rânduri despre Serioja Dovlatov, Dovlatka, așa cum îi spuneau prietenii din New York, dacă buna mea colegă de facultate de la Bălți, Nelly Graur, nu ar fi făcut o caldă și comprehensivă prezentare a lui în revista *Rusia astăzi*. Să vezi și să nu crezi, revistă în limba română cu subiecte rusești. Doar Vasile Ernu mai face chestii din astea. Nu mi-ar fi displăcut să fie cu mine în celulă, am fi avut multe de povestit. El știe multe, a făcut și școală în România, un *galubcik* (porumbel, pe rusește, spus amical) adevărat. Articolul despre Dovlatov era cu pertinente analize stilistice și numeroase aprecieri dintre cele mai amicale la adresa autorului, prilejuite de recenta apariție în limba română a romanului *Rezervația*, terminat în 1983. Mi-a căzut în mână revista, care nu e scoasă de Ambasada Federației Ruse, ci de câțiva împătimitiți de literatura rusă, cu totul întâmplător. Și dacă Dna Elena Zaharenko, profesoara mea de la Institutul de la Chișinău și Angela Bagaturova de la Institutul Briusov, ambele prietene cu distinsa Dna Dr.Silvia Burdea, nu ar fi sosit la NYC împreună cu câteva kolege de la catedra de română a Universității din Leningrad. Au și gândurile, ca și oamenii și cărțile, destinul lor: cine ar fi bănuie că ne vom aduna cu toții într-o bună zi la New York? Și apoi să ajung după gratii pentru evaziune fiscală, cine își poate închipui așa ceva? Și unde, la

Gherla, în mijlocul Transilvaniei! Oameni, fapte, întâmplări, ca să-l parafralez pe un scriitor astăzi ignorat, dacă nu cumva și dușmănit, pe bună dreptate, pentru biografia sa tumultuoasă. Despre Ilya Ehrenburg este vorba. Nu ați auzit de el, nu-i bai, *nicevo ninada!* Să revenim însă la cel care ne prilejuiește astăzi variate divagații și multiple melancolii.

Serghei Donatovici Dovlatov (Mechik). 3 septembrie 1941- 24 august 1990. Taman în zilele cu Puciul de la Moscova și-a găsit și el să moară. O moarte nu dovedește nimic. Se moare cum se și trăiește, la nimereală. Dar în 1983 Dovlatov este la New York în căutarea unui nou destin. Ce-o fi aia? A succesului? De ce nu. N-a avut parte de așa ceva în a lui Uniune Sovietică. Care i-a adus doar și mereu necazuri. A murit? Nici pomeneală, necazurile îi întăresc pe ruși. Ca și vodka. Dacă e vodcă, nu se moare. Doar că lui Serghei al nostru nu i-a fost de ajuns. N-a apucat să publice la el acasă mai nimic. A băut mult, a făcut multe rele, și el spune de el că a fost un băiat rău, dar de publicat, doar în *samizdat*. Adică pe șest, cum să spunem pe românește? dar la NYork și-a dat drumul la scris. Se întâmplă? De ce nu. Acolo la New York, unde au trăit și Salinger și Saul Bellow îi apar în limba rusă peste 10 cărți și numeroase articole. Omul nostru face publicistică, scoate și un ziar al emigrației ruse, numit pompos *The New American*, pe scurt, încearcă să recupereze trecutul. Și să se adapteze unei lumi care nu era a lui. „Copiii mei vorbesc rusa fără chef. Fără chef vorbesc și eu, engleza”, mărturisea tipul ăsta care mi-a devenit simpatic pe când eu eram în pușcărie și el deja mort. Ce să facă un rus (evreu-armean)-american, nu se știe bine ce este, la New York, care nu vrea altceva decât să scrie și să-și vadă publicate cărțile? New York-ul strânge la pieptul lui generos pe toți năpăstuiții lumii, doar milioane de oameni au trecut prin Ellis Island. În 12

secunde puteai fi admis sau nu. În Lumea Nouă, ca să o uiți pe cea numită Lumea Veche. Începe o viață nouă. Și? Omul nostru muncește, scrie, încearcă să înțeleagă o altă omenire care nu mai e a lui – dar URSS-ul era? - mai și bea, se mai și amuză de mizeriile vieții, din capitalism sau comunism, nici nu mai contează, face haz de necaz și când necazurile copleșesc hazul. Limba rusă a fost și a rămas pentru Dovlatov „casa ființei”, că a trăit la Leningrad sau la Talinn, în Estonia, unde a crezut el că poate păcăli vigența autorităților. Ca să poate scoate o carte, în limba rusă atât de dragă, în care a trăit și suferit, a cheful și s-a străduit să dea lumii ce-i mai bun în el: literatura. Limba rusă i-a fost cămin și iubită, cu toate că nu a dus lipsă de iubite și de prieteni, cu care i-a plăcut să se înconjoare. Nu știu dacă cititorii din România au aflat de acest minunat om și scriitor, născut dintr-o mama armeană și un tată evreu. Ce poți să fii și să devii în aceste condiții decât, oricât ar fi de paradoxal, un rus autentic. Nu respiră în el nici sentimental armenității, nici cel al iudaității. Și Serghei Dovlatov al nostru, născut la Ufa, în Bașkiria, când deja începea Războiul al Doilea Mondial, va reveni în Leningrad-Petersburgul de unde proveneau ai lui. Dacă despre diverșii armeni din și mai diverse colțuri ale lumii se știu și s-au scris destule, despre cei, mult mai mulți decât ne închipuim, stabiliți în Rusia imperială sau în Uniunea Sovietică comunistă, împrăștiați de destin și mizeriile istoriei, se scrie și se știe prea puțin. Eu n-am treabă cu armenii, ai mei sunt români curați, tata din Orhei, mama din Bălți. Fără să fie foarte spectaculoasă viața armeano-evreului american Dovlatka nu este mult diferită de a atâtor confrăți de generație. Prea tineri să apuce să facă războiul, vor suporta doar consecințele lui. Că a fost cald sau rece, de Apărare a Patriei sau de „luptă împotriva imperialismului american”. O viață nu foarte



R. Ionescu, *Privești pentru George Banu*



diferită de a altor milioane de concetățeni care au trebuit să înfrunte sau suporte cu stoicism avaturile – ce cuvânt aiurea, ca și *inconturnabil*, *celeritate* sau *prioritizare* - sistemului comunist sovietic. Mai cu balet, cu hockey, cu olimpiade și spartakiade și concedii la Marea Neagră, mai cu mobilă din România și haine din RDG, dar și vodka din Finlanda cea de toate zilele făcută ilegal pe te miri unde, care a salvat de la pieire milioane de oameni. Au murit și câțiva care n-au trecut cum trebuie alcoolul etilic prin pâine, dar viața cere și sacrificii - Dovlatov și-a trăit și el viața cum a putut, fără să aibă stofă de dizident sau militant politic. A fost ceea ce rușii numesc un „refuznik”. Adică unor evrei li s-a refuzat viza de a părăsi URSS-ul, lui Serghei Dovlatov i s-a refuzat dreptul de a-și vedea numele pe o carte. Fiecare cu destinul lui. Destinul lui Dovlatov s-a împlinit abia după moartea autorului, în 1990. A murit în Statele Unite și nu a mai apucat să revină în Rusia, unde îl aștepta triumful posterității. Revanșa cărților lui împotriva vieții lui. Chinuite și pline de sacrificii, dar nu lipsită de satisfacții și bucurii. L-au salvat ironia și umorul, dragostea nețărnută pentru oameni. Și încrederea nestrămutată în virtuțile vieții.

Toate acestea se regăsesc și în romanul ZAPOVEDNIK, „Rezervația”, tradus în limba română de Margareta Șipoș sub titlul, mai comercial, probabil, *Rezervația Pușkin* la editura „Humanitas” (2007). Despre ce este vorba? Foarte simplu: despre o casă memorială dedicată marelui scriitor rus, undeva lângă Pskov. O secvență autobiografică transformată în literatură. Nimic spectaculos: doar că un banal gest recuperator al memoriei unui scriitor devine un pretext de a radiografa un întreg sistem. Sovietic. Comunist, ce-o fi, cum o fi. Subiectul e la modă și atrage mulți curioși. Chiar dacă se vorbește mai mult de Putin decât de Dovlatov. Dovlatov povestește ce vede și

aude, poate și ce a trăit, căci parte din cele narate au și o vădită tentă autobiografică. Amestecul de ficțiune și nonficțiune este perfect plauzibil, așa cum personajele ce populează „rezervația” culturală sunt absolut fabuloase. O lume cu ghizi și șoferi, cu metodiste și paznici, colhoznici și turiști din toate colțurile imperiului unde „soarele nu apune niciodată” face să se contureze un întreg univers. Cu bune și rele, cu suspiciunea dominantă și neveste nefericite care vor să plece din „URSS – Bastion al Pacii e!” și omniprezenta vodcă, abrutizantă, o lume care a făcut din anormalitate un mod de viață autentic și firesc. Adaptarea la absurd dă naștere modului de a supraviețui într-o dictatură. Și băutura care înneacă fericirea de-o clipă și nefericirea de-o viață în aburii salvatori ai alcoolului. Sunt pagini de mare veselie în cartea lui Dovlatov, râdem cu lacrimi uneori la pasaje de un umor nebun, dar gustul final poate fi și amar. Chiar în nebunia asta au trăit bunicii și părinții noștri? Noi, cei mai tineri, care nu am apucat prea mult din acele timpuri, poate înțelegem mai greu cum a fost posibil așa ceva.

Și totuși. Și totuși s-a trăit, se va mai trăi, Rusia este mare și va fi și mai mare, surâd strâmb, când în aceste zile steagul rus a fost înfipt la peste 4000 de metri în fundul Oceanului Inghețat ca să consfințească dreptul de proprietate al Rusiei asupra Polului Nord. Polul Nord are deja un proprietar ! Iată deja un subiect gras pentru Gogol, Ostap Bender sau Serghei Dovlatov. Acolo unde se află, în paginile unor cărți sau în ceruri. Merită să descoperim acest teribil scriitor a cărui mamă, Nora, l-a iubit cu devoțiune. Atât la Leningrad, cât și la New York.

Dovlatov este îngropat la Mount Hebron Cemetery. La New York. În românește au mai apărut în traducere încă două cărți, am pus pe un prieten ungur să mi le găsească. Din Rusia e greu să aduci cărți. Și costă și mult mai mult. *Geamantanul* și

Compromisul, abia aștept să le citesc. În cinstea și memoria lui scriu și eu o mică poveste. Poate am mai povestit-o, cred că are haz. Și un tâlc ascuns. Câte nu se povestesc în pușcărie. Acum se și scrie ca să se mai scurteze detenția. Ce e rău în asta?

Era în timpul războiului al doilea, de care am mai pomenit în povestea asta legată de Serghei Dovlatov. Nemții și românii atacau de zor pe rușii care se tot retrăgeau pentru că aveau unde. Ardeau tot și distrugeau totul în urma lor. Rămânea un pustiu de pământ pârjolit și case arse. Și animale moarte. Apoi s-a întors roata. Rușii îi călăreau pe nemți, pe unguri, pe români, pe italieni, cine se mai nimerea să lupte contra sovieticilor. Tătarii și cecenii, mai erau și alții care nu-i aveau la lingurică pe ruși. Sovietici. Comuniști. Nemții primeau de la ai lor de toate. Muniții, armament, bombe, cum necum, țoale, mâncare tot ce le trebuia ca să lupte. Aliații lor, românii, considerați fasciști de către ruși și înainte și după cel de-al doilea război mondial, nu prea aveau de nici unele. Luptau cum puteau, mâncau când apucau. Știi povestea de la bunicul. Care, ciudățeniile vieții de basarabean-moldovean, a trăit în dreapta Prutului. Și a făcut armata la români. Într-o bună zi, la divizionul în care era el soldat – atenție, e ceva mult mai mic decât divizie – și era comandat de româno-armeanul căpitan Ovanez Horasangian, care evident nici nu auzise de Serghei Dovlatov, apare un ofițer german însoțit de un aghiotant. Imediat e anunțat domnul căpitan ca să vadă despre ce este vorba cu vizita asta intempestivă printre ostașii români. Neamțul țepos și țepăn ca orice militar german se salută cu tata – tata cui, aici intervine o neînțelegere textuală, putem apela la Mircea Nedelciu ca să vedem ce facem, știind bine că el știe mai bine ce e de făcut în astfel de situații – tata (cui?), care știa nemțește, pentru că făcuse inginerie la Charlottenburg - și începe să se plângă că

soldații români au furat un porc din trenul care a descărcat niște dobitoace, vii, la gara din apropiere. Undeva în Ucraina suntem, erau ei, adică. Tata ascultă calm pe neamț să-și termine povestea, reclamația legată de porcul dispărut și apoi îl invită să inspecteze împreună unitatea românească de artilerie. *Divizion*, cum ziceam, câteva tunuri de nu știu ce calibru și câteva zeci de soldați și subofițeri români de toate felurile. La război ca la război. Dacă găsim porcul și hoțul e de la noi, îl împușcăm pe loc, decide căpitanul român, sever și hotărât. Spre satisfacția ofițerului german, să-i spunem Herr Alfred Hoffman. Nu mai știe nimeni cum îl chema pe maior, dar să zicem că-l chema cum am decis noi. Și Mircea Nedelciu ar fi de acord. Se tot rotesc printre tunuri și tranșee, poteci, lăzi de proiectile, cai, ce vrei și ce nu vrei într-o baterie pe timp de război, dau roată unității românești până se descoperă o șură. Din lemn, mai mult o improvizație din scânduri vechi, rămasă cine știe cum în picioare după ce deja rușii, sovieticii, pârjoliseră totul. Cei doi ofițeri intră în șură. Semiîntuneric, o lumânare aprinsă într-o cască de soldat român – nemții aveau alt model – la căpătâiul unei mantale întinse pe o pătură. *Ce-i aici*, întreabă neamțul sever cu vocea lui metalică, și aruncând cuvintele prin aer de pot ajunge până la noi. Le auziți, nu? *Was ist das?* Și căpitanul român, lovește în tocurile cizmelor bine lustruite de ordonanța Soare Gogu, un țigan isteț din Oltenia, și duce mâna la șapca lată de ofițer român: *Soldat Vasilescu Grigore, mort la datorie acum o oră*, un glonte rătăcit! Și ofițerul român, care nici el nu-i mai tâmpit decât oastașii lui, dă onorul la soldatul căzut pe frontul antisovietic. Neamțul, având în sânge cultul eroilor și al celor căzuți la datorie, lovește și el din călcâie salutând cu mâna în dreptul tâmplei, moartea eroului român. Apoi cei doi ies, capitanul român îl servește cu un pahar de coniac frațuzesc

pe ofițerul german, care e satisfăcut de culoarea coniacului și calitatea paharelor de cristal ciordite de ordonanța Soare nu se știe exact de unde, și după schimburile de amabilități între cei doi ofițeri, neamțul pleacă. Ovanez Horasangian este furios. Își cheamă ofițerii și soldații din subordine la raport. „Fir-ați ai dracu de nenorociți, eu vreau să vă duc întregi acasă și voi mă băgați în belea? Vă mănâncă tribunalul militar, dacă nu vă împușc eu cu mâna mea! Să nu se mai întâmple un astfel de incident! Și momițele mi le aduceți mie la grătar! Executarea!” Ofițerul român, băiat isteț și trecut prin ciur și dârmon, pricepuse imediat că porcul dispărut din vagoanele nemțești zăcea, eroic, sub mantaua din șură. Cu lumânarea pusă la căpătâi. O fi, n-o fi adevărată povestea - și Mircea Nedelciu surâde șugubăț, știe bine că astfel de nedumeriri nu-și au rostul, ideea ar fi să aibă sens cele narate și să curgă lin – nici nu ar mai avea importanță. Românii au mâncat și ei carne vreo două-trei zile, nu doar fasole și cartofi, până ce a venit ordinul de retragere și au luat-o la sănătoasa, evident după ce au aruncat tunurile în aer ca să nu pună mâna rușii pe ele. La Cotul Donului. Socoteală devenit groasă, nu mai era de trăit. Au scăpat cu viață? Evident da, altfel nu s-ar mai fi povestit și nici eu nu aș fi îndrăznit să o repovestesc. Cu gândul la Dovlatov ăsta și la lucrarea pe care ar trebui s-o duc la capăt ca să pot cere scurtarea pedepsei cu treizeci de zile. Norocul deținuților din Uniunea Europeană, în Rusia dacă eram mai luam și cine știe ce potop de înjurături. Ca fascist român ce puteam fi considerat. Nu doar la Tiraspol. Oare voi ajunge și eu vreodată iar la New York? Mă jur că o să caut mormântul lui Serghei Dovlatov. Și să vărs pe el câțiva stropi de *Krepkaia*, care-i plăcea mai mult decât *Stalichnaia* după care ne dăm în vânt cu toții. Noi ceilalți. Altfel, ceai cu bromură, mama ei de viață.

Călătorie pe insula Ios

Întâlnirea cu George Banu, la Paris, în urmă cu aproape 30 de ani, a însemnat pentru mine un foarte prețios șir de dialoguri, schimburi de mesaje și incitări la reflecție. De nenumărate ori, pentru Radio France Internationale, i-am solicitat analiza și impresiile legate de diverse evenimente culturale (festivalul de la Avignon, festivalul de la Sibiu, manifestări teatrale internaționale). George Banu știe să transmită câte o idee ori de câte ori pronunță o frază, ceea ce pentru un jurnalist radio reprezintă o mină de aur, dar și pentru oricine îl ascultă. Într-o bună zi ar trebui editată o antologie sonoră cu intervențiile sale scurte, de patru, cinci sau șase minute, pe teme culturale, la RFI. Ele sunt modele de sinteză, umor, spirit critic și subtilitate analitică. Orice școală de jurnalism ar avea de câștigat dacă le-ar folosi ca materie de studiu întrucât concentrează cu minimum de cuvinte maximum de spiritualitate.

Prietenia mea cu George (unii îi spun Biță dar mie îmi place să-i spun George după cum și el îmi spune Matei) a mai însemnat și un copios schimb de mesaje facilitat de noile tehnologii. George este nu doar un minunat partener de conversații ci și de *sporovăială culturală*, iar uneori îți dă lecții fine de curtoazie. După ce te întâlnești cu el și petreci două ore la

cafenea, după zece minute de la despărțire primești un SMS în care îți spune „a fost foarte plăcută întâlnirea noastră” sau „mi-a făcut foarte bine, pe curând”.

Cred că una dintre pasiunile noastre comune sunt și călătoriile. George este un pasionat spectator dar și un neobosit călător. De câte ori nu l-am auzit spunând fraze de genul: „merg la Lyon să văd un spectacol de operă” sau „merg la Sankt-Petersburg ca să văd o piesă”. Apoi aflu că opera respectiva era semnată de Andrei Zholdak iar piesa de Lev Dodin. Din călătoriile noastre ne-am transmis deseori mesaje scurte... În ce mă privește știu de ce o fac: uneori, în fața frumosului, te sufoci dacă rămâi singur, simți nevoia să împarți bucuria, surpriza, *înminunarea* cu cei foarte apropiați spiritual...

În iulie 2019 s-a întâmplat să ne „dăruim” reciproc câteva imagini. George mi-a trimis două fotografii de pe malul Mării Mânecii, una intitulată „umbra mea în Normandia” și alta „apus de soare în Normandia”. Eu mă aflam pe insula Ios din Ciclade și i-am trimis o fotografie cu niște capre pascănd voluptuos alături de mormântul lui Homer și alta cu niște copii jucându-se „de-a toboganul” pe cupola unei mici bisericuțe.

Merită să scrii un eseu despre Homer, biserici și capre, mi-a spus atunci George Banu. Eseul de mai jos s-a născut din această incitare și este „cadoul” meu în acest număr special al *Secolului 21*.

1.Homer

De la Manganari, așezarea cea mai sudică de pe insula Ios, în zilele cu perfectă luminozitate se zărește silueta contorsionată a ceea ce, după toate probabilitățile, a mai rămas din fosta

Atlantidă: este vorba de insula Santorini. O falie imensă, o ruptură profundă, o rană geologică vorbesc despre ceea ce s-a întâmplat probabil cu 3500 de ani în urmă: o gigantică explozie pornită din viscerele Terrei a remodelat întregul arhipelag al Cicladelor, distrugând în același timp, prin forța deflagrației, civilizația cretană.

În cele 12 zile petrecute la Manganari în iulie 2019 am contemplat deseori, în diverse momente ale zilei, contururile uneori fantomatice și alteori perfect desenate ale insulei Santorini, iar în timpul nopții galaxia sa de lumini. Noaptea, de pe șoseaua care coboară de la mănăstirea Kalamos spre Manganari aveam impresia că aș fi putut chiar ajunge cu mașina până la Santorini întrucât marea devenea invizibilă iar luminile de pe Santorini păreau foarte aproape. M-am întrebat de mai multe ori ce vor fi resimțit martorii oculari ai erupției de pe Santorini intervenită în jur de 1600 înaintea erei noastre. Să-și fi spus ei „totul s-a terminat”, cum avem uneori și noi tendința când reflectăm la destinul civilizației occidentale? Cicladele, care formează un *cerc* în jurul insulei sacre Delos, rămân în orice caz, și azi, intersecția magică a mai multor civilizații și mituri, printre mituri figurând și cel al Atlantidei.

De la Chora, sat-labirint cu case albe cățarate ciorchine pe un pinten stâncos din vestul insulei Ios, se vede sora sa insulară mai mică Sikinos. De la mormântul lui Homer, aflat în punctul cel mai nordic, se văd două surori mai mari: Naxos și Paros. Iar din golfulețele de pe coasta estică poate fi contemplată o bijuterie numită Amorgos.

Nu știu de ce, dar când ajungi în *cercul* Cicladelor ai sentimentul că te afli în centrul universului. Simți că de acolo a început totul, că ai pus piciorul într-un fel de punct strategic

al bolții cerești de unde poți admira toate constelațiile, toate semnele zodiacale... Vinovat este fără îndoială și Homer, sau mai precis mormântul care i se atribuie nu departe de un schit pe nume Ioannis Erimitis. Cine ajunge la mormântul lui Homer se oglindește de fapt în punctul de plecare al literaturii europene, în izvorul mitologiei și al unei fabuloase aventuri umane.

Despre Homer se știe atât de puține lucruri încât pe umerii lui poate fi pusă întreaga cultură occidentală. A fost el un aed care a compus singur Iliada și Odiseea, sau în spatele numelui se ascund câteva generații de barzi?

Ca și cum n-ar putea suporta o doză excesivă de incertitudine, posteritatea a înregistrat mai multe nume de orașe pretinzând că sunt locurile natale ale poetului, dar admite un singur loc al morții: insula Ios. Altfel spus, locul nașterii sale rămâne vag: undeva într-un oraș ionian, în Smyrna, Chios, Cyme sau Colophon. Locul morții însă apare în documente ca fiind o certitudine (o precizează și Aristotel): insula Ios, de unde ar fi fost originară și mama poetului.

Cele două mari epeei atribuite lui Homer, Iliada (15 337 de versuri) și Odiseea (12 109 de versuri), sunt ca două comete care revin periodic cu dileme împrăspătate în dezbaterele culturale și morale occidentale. Oricum, în toate limbile europene zeci și zeci de expresii își au originea în aceste două poeme epice. Fiecare dintre noi știm ce este un *cal troian* (poate mai puțin generația Internetului care crede că ar fi vorba de un virus informatic). Fiecare dintre noi, când pleacă în lume, părăsește o *Ithacă* pe care o idealizează iar atunci când încearcă să revină devine un *Ulise* supus încercărilor. Toți avem un *călcâi al lui Ahile* iar atunci când viața noastră este plină de peripeții spunem că am trăit o *odisee*. Când o lucrare artistică



Cu Matei Vişniec, pe malul Senei, 2018

are proporții neobișnuite spunem că este *homerică*, deși *homerica* poate fi și râsul când este puternic și nepotolit...

Celebrul festival de teatru de la Avignon și-a ales ca temă, în 2019, revenirea la marile mituri, *Iliada*, *Odiseea*, *Eneida*... Mai ales Homer a fost readus în actualitate (cu eroii și interogațiile sale) ca o tentativă de a înțelege de unde ne vine nouă, europenilor, în prezent, dorința de a ne sinucide ca formă de organizare și de civilizație. După ce am văzut, în iulie 2019, la Avignon, câteva spectacole puse sub semnul disperării sufletești și mentale (printre care unul semnat de brazilianca Chris Jatahy) pelerinajul la mormântul lui Homer a fost ca o iluminare. Acolo, pe colina unde niște mâini stângace au așezat un morman de pietre și au scrijelit un epitaf pe o placă de marmură, acolo deci, sub cerul albastru și cu marea în față, toate întrebările complicate mi s-au estompat brusc. Rafalale de vânt și turma de capre care păștea în jurul mormântului mi-au vorbit mai mult decât spectacolele văzute la Avignon. Ariditatea sublimă a locului, ofrandele din piatră diseminate în jurul aceluși mormânt care fără îndoială era gol, soarele coborând spre linia orizontului aruncând nuanțe de ocră peste insula Ios, toate acestea precum și absența totală de vizitatori, mi-au descâlcit cu un fel de tandrețe înțelegătoare ghemul de gânduri...

Cum a devenit civilizația Occidentală excesiv de expansivă pentru a rătăci acum căutând un imposibil drum spre casă, ne-a povestit-o deja Homer în cele două epopei. Ele nu sunt însă suficiente pentru a înțelege drama Europei contemporane, pentru a înțelege de ce Ithaca s-a scufundat între timp în mare. Mai este nevoie de *Eneida* lui Virgiliu pentru a pricepe ceva cât se poate de simplu. Din *coasta* orașului Troia, datorită unui fugar supraviețuitor numit Aeneas, a luat ființă mai

târziu Roma. Altfel spus acel Imperiu care urma să-i înghită treptat, dar cu respect, pe toți învingătorii Troiei... Scenariul se repetă și astăzi, la cu totul alte dimensiuni, planetare, doar că *respectul* pe care romanii l-au avut pentru cultura greacă nu se mai reproduce...

2.Bisericile

Diseminate pretutindeni pe insulă, integrate cu modestie în peisaj, uneori cățarate pe vârfuri de munți și de coline, altele ascunse în văi sau după o cotitură a șoselei, bisericile de pe insula Ios mi-au dat o lecție de sacralitate și umilitate.

Legenda spune că pe această mică insulă din Ciclade se află 365 de biserici. Eu am fotografiat vreo 30, impresionat de postura lor sinceră, de simplitatea cu care se înfățișează ochiului. Doar două culori, alb și albastru... Alb pentru ziduri, albastru pentru uși, ferestre și uneori pentru cupole. Nici o poleială exterioară cu aur sau cu alte ingrediente ale ideii de putere sau de dominație. Mai mici, mai mari, uneori grupate câte două sau așezate în șir indian pe o pantă stâncoasă (mai ales la Chora, principala localitate a insulei), toate aceste biserici parcă sunt un alfabet al adevăratei relații cu divinitatea. Chiar și unui spirit ateu ele sunt capabile, prin puritatea lor, să-i vorbească despre transcendență.

La Chora, chiar la intrarea în labirintul de străduțe al vechiului sat, am văzut cum niște copii se jucau pe cupola uneia dintre bisericuțe. Pur și simplu se foloseau de ea ca de un tobogan, se urcau pe cupolă și apoi se lăsau să alunece râzând. I-am privit o vreme pe acei băieței năstrușnici având între 7 și 10 ani. Erau copiii unor localnici, și aveau aerul că

acel „teren de joacă” făcea parte din cotidianul lor. Nu departe de ei, din ușa prăvăliilor, niște greci care ar fi putut fi părinții acelor copii îi priveau cu ochi indiferenți. Nimeni nu le-a adresat nici o muștrare, nimeni nu i-a oprit din jocul lor cu vreun eventual reproș de genul „atenție, este un blasfem ceea ce faceți, vă zbunguiți pe un edificiu sacru...” În definitiv, nu spunea Mântuitorul „lăsați copiii să vină la mine”?

Poate că locuitorii insulei Ios au avut și au o altă relație cu Dumnezeu. Nu au simțit nevoia să-i dedice biserici doldora de podoabe iar copiii iosienilor nu se tem că vor fi trăzniți de Duhul sfânt dacă se joacă pe acoperișul unei biserici.

Ceea ce descriu aici sunt impresii pe care probabil orice turist sau orice străin le resimte pe insula Ios. De pe stâncile care domină orașelul Chora vederea spre marea Egee îți taie respirația. Tot acolo, pe acele stânci, s-au „cățărat” însă patru biserici, una mai mare și trei mai mici. Văzute de departe ele par că „urcă” pe culme, una după alta, ca și cum ar purta cu ele o ofrandă. Spre seară turiștii vin să contemple apusul soarelui și se aglutinează pe micile terase din fața acestor edificii. Bisericile amplifică miracolul dispariției discului solar după linia orizontului, scufundarea sa în mare... „Ofrandă” acestor biserici este adusă în mod evident soarelui, mării, cerului, spațiul infinit, misterului cosmic...

Nu știi de ce, vizitând mănăstirile, bisericile și schiturile de pe insulă, mi-am amintit de cele „11 elegii” ale lui Nichita Stănescu, și mai ales de una dintre ele, a doua, numită și *Getica*, în care poetul povestește cum oamenii așezau câte un zeu oriunde vedeau ceva „lipsă”... În fiecare scorbură era așezat un zeu. / Dacă se crăpa o piatră, repede era adus / și pus acolo un zeu. // Era de ajuns să se rupă un pod, / ca să se așeze în locul gol un zeu, // ori, pe șosele, s-apară în asfalt o groapă, / ca să se așeze în ea un zeu. //

Aș spune că și pe insula Ios, în decursul câtorva secole, iosienii au plasat câte o biserică acolo unde li s-a părut că „lipsea” ceva, un nod existențial, sau unde trebuia plasată o punte umilă cu divinitatea. Pe cel mai înalt vârf muntos, la altitudinea de 713 metri, au ridicat o mănăstire... Nu departe de mormântul lui Homer, în nordul insulei, se află un schit de ermit. Pe înălțimi toate bisericile au fost zidite cu fața spre mare, ca și cum aceea ar fi direcția spre care ar trebui să privim ca să înțelegem câte ceva din viață. La unele dintre ele se ajunge numai cu pasul, pe drumuri prăfuite sau pe poteci știute doar de turmele de capre. De mai multe ori mi-am abandonat mașina pe șosea și am plecat oarecum în necunoscut, printr-un deșert de pietre și scaieți în căutarea miracolului. Iar apariția lor, a acestor siluete albe, în mijlocul unor spații aride, bătute de vânt și arse de soare în care nimeni nu are de fapt nici un motiv serios să se plimbe, m-au învățat câte ceva despre sensul cuvântului miracol.

Presupunând că străini de alte religii (musulmani, budiști, șintoști, hinduiști, animiști) ajung pe insula Ios, imposibil să nu-și pună cu respect următoarea întrebare: oare ce tip de credință este aceasta, în care divinitatea nu are nevoie decât de niște căsuțe albe, unele împodobite doar cu câte un clopot, nepăzite de nimeni, lăsate „de capul lor” în natură?

Poate că și unii creștini, vizitând insula, au și ei o revelație și își spun: se poate oare crea o relație cu Dumnezeu și fără edificii faraonice, fără brizbrizuri și fără poleieli excesive?

Într-o după amiază de sfârșit de iulie, tot la o cotitură de drum, pe șoseaua ducând dinspre Manganari spre Chora, m-am oprit să fotografiez două biserici gemene. Așa mi s-au părut mie, cele două lăcașuri erau lipite unul de altul, aveau două intrări dar deasupra lor se afla o singură clopotniță extrem



Capre la Ios. Foto: Matei Vișniec

de modestă. Un singur clopot deci pentru două biserici? Există oare o expresie mai profundă a umilității sacrale? Nu departe de cele două lăcașuri care se mulțumeau cu un singur clopot se afla o colină iar pe colina se vedea o stână. Un câine lătra de undeva de după un zid de piatră pe jumătate dărâmat. Dar nu părea un lătrat agresiv, am avut impresia că acel câine era mai degrabă bucuros, poate că nu văzuse țipenie de om toată ziua și acum ar fi vrut să „comunică” cu cineva. De undeva se mai auzeau talăngile caprelor... Capra, simbol al sacrificiului și al ascezei la romani, și veritabile spirite protectoare ale insulei întrucât se plimbă singure peste tot.

Sub cerul de un albastru intens, în mijlocul Cicladelor, lângă acele biserici gemene de un alb strălucitor, am resimțit ceva special, am avut sentimentul că înțeleg un mesaj. Mai multe „elemente” simple reunite într-o complicitate perfectă



Foto: Matei Vișniec

mi-au vorbit, ca pe vremuri credincioșilor plecați să caute revelația în deșert, despre ceea ce ar trebui să însemne cuvântul *ortodox*.

3. Caprele

Prietenii care m-au incitat să merg cu ei pe insula Ios mă preveniseră de la bun început: vom sta într-un loc izolat unde nu vine multă lume, doar o turmă de capre ne va vizita zilnic. Manganari este, într-adevăr, un loc încă uitat, neinvadat de turismul de masă. Trei taverne, în jur de treizeci de case de vacanță, un golf prietenos și un lanț protector de coline stâncoase. În fiecare moment al zilei colinele aride își schimbă culoarea și parcă și formele... De pe aceste coline coboară de

altfel și caprele. Ne-au vizitat, într-adevăr, în fiecare zi, cam înainte de ora prânzului, și m-au impresionat prin frumusețea lor nepăsătoare. Parcă ieșeau direct din miturile fondatoare ale Europei, din Iliada, Odiseea și Eneida.

De pe terasa casei puteam să le admir pe îndelete. Nu am văzut niciodată capre având atâta *prestanță* și etalând o gamă atât de vastă de culori. Unele erau albe, altele erau negre. Unele erau negre cu pete albe, altele erau albe cu pete negre. Unele erau maro, altele etalau tot felul de combinații de maro, roșu, alb și negru... Cu talăngile la gât, prin mișcărilor lor, caprele ne ofereau deasemenea și un concert plin de subtilități acustice. De altfel mesajele sonore din ce în ce mai puternice ale talăngilor anunțau, zilnic, și coborârea de pe culmi a turmei.

Îmi dau seama acum, după decenii de călătorii, lecturi, reflecții, revelații și mii de pagini scrise că nu le-am acordat niciodată caprelor destulă atenție. Și cu toate acestea *capra* mi-a ieșit des în cale, încă din copilărie, în Bucovina mea natală, în două moduri: în mod concret, la țară, în gospodăria bunicilor mei, precum și în mod simbolic de Anul Nou când asistam la *jocul caprei* simbolizând moartea, renașterea și triumful energiilor vitale... Capra nu beneficia însă, printre țărani, de același prestigiu *utilitar* ca oaia. Teribilă, injustă nedreptate adusă caprei care arborează de fapt mai multe simboluri decât oaia în panoplia mitologică a umanității. Dacă oaia simbolizează supunerea și docilitatea, capra simbolizează capriciul și libertatea (o spune de altfel și celebrul fabulist francez Jean de la Fontaine).

Diverse expresii datând probabil din timpuri ancestrale nu sunt *tandre* cu oaia. De exemplu, „prost ca oaia” sau „ai pus-o de oaie”. Povestitorul nostru național, Ion Creangă, ar fi putut să recurgă la oaie și la miei pentru a scrie o fabulă pentru

copii despre neascultare și consecințele ei. Creangă a preferat însă capra și iezii, mai *credibili* într-un demers literar. Din acest motiv toți copiii români cunosc pe de rost o poveste intitulată „Capra cu trei iezi” și nu una care ar fi putut fi intitulată „Oaia cu trei miei”.

Are oare capra ceva *diabolic* în ea? Am întâlnit în mitologia populară următoarea poveste legată de *geneza* caprei. Se spune (cine spune nu știm) că oaia ar fi fost creată de Dumnezeu. Cel de Sus ar fi oferit-o apoi omului ca dar animalier indispensabil pentru supraviețuire întrucât este sursă nu doar de lapte și de carne, ci și de neprețuita lână... În virtutea aceleiași legende, diavolul, gelos pe această reușită divină, ar fi încercat să creze și el un animal similar, o *oaie* a lui, dar căreia i-a pus coarne și i-a insuflat *tendințe* mai autonome și mai insolite. Din acest motiv capra se cațără pe stânci, își asumă uneori riscuri sărind de pe un pisc pe altul, este destul de agresivă cu semenele ei, nu se mulțumește doar cu iarba ci atentează la coaja și la ramurile copacilor... Pe scurt, oaia ar fi *divină* prin cumiștenia ei iar capra *diabolică* prin încăpățânarea ei.

În mitologia greacă, pentru că tot vorbesc despre caprele de pe insula Ios, Zeus însuși ar fi fost hrănit cu laptele unei capre pe nume Amaltheia. Iar mai târziu, în semn de recunoștință, Zeus i-ar fi conferit unuia dintre coarnele caprei puterea de a genera belșug. Așa a apărut și expresia „cornul abundenței”, precum și mitul adiacent: cine are norocul să primească în dar sau să găsească un astfel de corn, îi poate cere apoi orice.

Grecii mai credeau că scutul zeiței Atena ar fi fost acoperit cu pielea caprei Amaltheia, de unde calitățile excepționale ale scutului, de protecție absolută. Iată-o deci pe Atena, zeița înțelepciunii și protectoarea cetății din care se trag funda-

mentele culturii europene, redevabilă tot unei capre pentru statutul său special...

Într-o seară, în timp ce mă întorceam la Manganari venind de la Chora, după o cotitură a drumului mi-a apărut în față o colină plină de ochi. Niște ochi sclipitori, dispersați într-o totală dezordine, unii grupați, alții răsfițați... Mi-au trebuit câteva secunde bune pentru a-mi da seama că era vorba de o turmă de capre instalată acolo, la cotitura drumului, pentru pauza de noapte, probabil și datorită faptului că locul avea calitățile unei nișe capabilă să apere de vânt. Stupefiant spectacolul acestor capre, la miezul nopții, cu ochii deschiși, unele culcate dar altele încremenite în picioare pe diversele paliere ale reliefului accidentat, format din pietre și stânci. Acei ochi sclipitori în noapte, acele coarne cu ochi, acele combinații de negru cu alb, m-au dus cu gândul imediat la spaimele din evul mediu, când capra era uneori considerată *emisarul* diavolului...

Timp de 12 zile (cifră și ea doldora de simboluri), pe insula Ios, am întâlnit capre mai peste tot: pe colina unde se află presupusul mormânt al lui Homer, în jurul unor schituri, biserici și mănăstiri, pe colinele din jurul principalei localități Chora (cea ce în grecește înseamnă *centru*), pe diverse platouri... Indolente, caprele m-au așteptat pe șosea chiar și în plină zi, insensibile la claxon sau la vuietul motorului. Atitudine justificată, doar eu mă aflam pe teritoriul lor și nicidecum ele pe teritoriul meu.

O ultimă întâlnire, în jurul prânzului, cu caprele care îmi barau drumul, s-a produs chiar în ziua plecării noastre. Atunci a pâlpa în mintea mea și o imagine... Mi-am spus: oare nu cumva caprele sunt *liantul* a tot ceea ce se află pe această insulă - cer și pământ, trecut și viitor, zei și legende, schituri și oameni, Iliada și Odiseea, Homer și ideea de poezie?

Un pumn de nisip

Relația dintre scriitură și acțiune e asemănătoare cu prietenia: construim o poveste compusă din mici momente care au semnificații diferite pentru cel care face, cel care scrie, cel care vede și cel care citește. Aceste momente fac parte din viață.

Oare acțiunile mele ca actriță au vreun sens? Am lucrat de curând pe un poem de Jorge Luis Borges, care spune: „La aproape trei sute de metri de piramide mă aplec, iau un pumn de pământ, îl las să cadă în tăcere ceva mai încolo și șoptesc: acum, eu modific Sahara.” Nu mă întreb dacă mica schimbare pe care o provoc cu acțiunile mele va fi utilă. E doar ceea ce trebuie să fac. Astfel că îi ofer lui George ultima parte din cartea mea *Pietre de apă*, pentru că și amintirile scurtelor momente petrecute cu prietenii ne ajută să modificăm Sahara, pumn cu pumn de pământ :

*O furnică se pregătește să-mi traverseze foaia albă de hârtie.
Uneori se împiedică de stiloul meu, apoi dispare. Sub pagină,
fiecare fir de iarbă e diferit. Furnica nu urmează forma cuvintelor*

pe care le scriu, are propriul său traseu. Vântul îmi suflă foile, ochii urmăresc liniile pe care le-am trasat, dar sufletul meu e altundeva. Trebuie să o iau de la capăt.

Acum, furnica e pe degetele mele, chiar acolo unde țin stiloul. Sunt stângace. Când eram mică, scriam invers. „Ca Leonardo!” spunea mândră mama ca să mă scape de neplăceri. Furnica escaladează firele de iarbă din preajma foilor de hârtie, foi pline de cuvinte. Oare asta e un text? Furnica în iarbă sau foile de pe hârtie?

Cât de rapide și cât de fine sunt picioarele furnicilor! Cuvintele de pe hârtie nu urmează mirosul alimentelor, al casei sau al unui prieten. Oare textul are vreun miros? O floare galbenă se înalță în iarbă. O muscă bâzâie lângă urechea mea, soarele strălucește iar vântul îmi amestecă foile.

Furnica, întoarsă pe stiloul meu, urmează o pistă pe care nu reușesc să o descifrez, ca și cum ar compune un alfabet secret sau ar pregăti un labirint. Mă intrigă și mă captivează. Noaptea trecută luna era aproape plină. Deodată, s-a eliberat dintre norii ce curgeau pe cer și a venit să lumineze marea care se lovea de stânci. Cerul era o pânză de Magritte. Lumina țâșnise deodată și natura începea să imite arta. Cerul decupat de pinii maritimi de la Mediterană împrumuta forma și culorile unei stampe japoneze. Lipseau doar ideogramele, ca să unească luna și valurile.

Cuvintele sunt furnici care aleargă pentru a descoperi un drum pe care doar noi îl putem înțelege; textele sunt nori abandonați pe un cer albastru, asemenea unor mesaje pe care doar femeile necunoscute din viitor le vor putea descifra. Cuvintele rămân inerte pe hârtie, atâta timp cât cel care citește nu le dă viață. Apoi iau o direcție surprinzătoare, ca cea pe care o urmează furnica ducând o povară atât de grea spre o gaură neagră de pe pașiște.

Recitesc ceea ce am scris: „Uneori, dimineața, a te scula e o adevărată suferință. Patul e umed și comod. Perna a luat forma capului meu, iar pătura mă acoperă din cap până în picioare. Afară e întuneric și frig. Trebuie să mă duc la teatru, mă așteaptă munca. Aș putea să sun și să spun că sunt bolnavă. Mă simt atât de obosită: am corpul greu, ochii refuză să se deschidă. Ceasul a sunat demult. Dacă nu mă scol, am să adorm din nou. Danemarca, iarna, la șase dimineața, nu e foarte primitoare.

Training, ședințe, repetiții, spectacole, pregătirea recuzitei și a costumelor, împachetează, despachetează, citește e-mailuri, răspunde la scrisori, fă devize și planuri de turnee, arhivează, curăță, citește, fii spectator, predă, pune în scenă, învață texte, mută teancurile de hârtie de la un capăt la altul al mesei, scrie o carte: o rutină a cărei disciplină e energia, însă care are nevoie de motivație zilnică. Ceilalți mă așteaptă. Trebuie să fim cu toții acolo. Dacă nu fac azi ceea ce trebuie să fac, mâine va fi mai rău. Închid iar ochii. Văd chipuri dragi, le ascult vocile. Sar din pat. Și căldura călătorilor în Brazilia, Egipt, Cuba, Bali sau Chili mă ajută să mă ridic din pat. Odată ce ziua a început, nu o mai poți opri.

Îndepărtarea apropiată

Într-un posibil zodiac al dezrădăcinaților, emigranții ar putea fi de foc, de pământ, de apă, sau de aer, după tipul de personalitate și relația pe care o au cu spațiul natal și cel de adopție.

Îl percep pe George Banu ca pe un emigrant de aer: cu rădăcinile în sus, alegând zborul, pendularea deasupra lumilor pe care le contemplează fără să se rupă definitiv sau să se atașeze pentru totdeauna. Relaxat și mulțumit și în țara de unde a plecat și în cea în care s-a stabilit.

Pe Biță nu mi-l imaginez încrâncenat niciodată, cât de antipatică ar fi atmosfera politică ori inconvenientele de orice natură, nici furios de vreo împrejurare. Dincolo de performanțele sale profesionale cu totul excepționale, el ilustrează imaginea bunătații. Un bonhomme de mare eleganță, afișând calm și distincție, un erudit care emană o stare bună, toleranță și noblete, dar și înțelepciune venită din înțelegerea diversității umane, cu toate ale ei vanități ori limite. Frumusețea firii

lui vine și din talentul de a-și păstra verticalitatea, de a naviga timpurile fără compromisuri.

Eu trăiesc de peste două decenii în New York, el de și mai multe decenii în Paris, ne desparte un ocean și totuși sentimentul de apropiere este copleșitor. Depărtarea nu are putere în fața apropierii pe care am păstrat-o citindu-ne unul pe altul, împărțind afinități legate de oameni, întâmplări, atmosferă, într-o înțelegere subînțeleasă care nu are nevoie de multe întâlniri sau cuvinte. Ar merita mult mai mult, dar îi dăruiesc o poezie.

Alte măști, același teatru

*Unde se duc zilele noastre
drumurile oprite la jumătate
și cărțile rămase nescrise
și unde vom ajunge după ce vom înghiți
clipă cu clipă timpul rămas?
Odată plecați ne vom întoarce
Cu alte măști în același teatru
Sau alții ne vor trăi zilele până la capăt
Îndepărtarea arată peste tot la fel –
orizont rotunjit
măr decojit pe vârf de cuțit.*

SEBASTIAN REICHMANN

Peisaj pagină albă

pentru George Banu

Cum să completezi un peisaj, între două puncte suspendate, două semne de întrebare răsturnate, greșeală de tipar sau nouă convenție, punct de sosire sau punct de plecare, cum să eviți indeterminarea sensului săgeții timpului, fericită formulă găsită de un prieten pentru a descrie nerăbdarea mea de a povesti, fără altă grijă decât de a respecta ordinea în care se deznoadă reminiscențele mele?

A doua frază e întotdeauna mai încăpățânată, mai greu de dezgropat decât prima, pulsiunea e prezentă desigur pentru a mă ghida, îi dau voie să existe, în timp ce scriu am și primit-o în sânul indeterminării care se vrea liniștitoare.

Nu mă voi întinde prea mult asupra prăpastiei dintre nerăbdarea mea și sentimentul reconfortant pe care mi-l aduce, cu prea multă usurință poate, această determinare a sensului săgeții timpului. Mai ales că nu timpul aș dori să mă preocupe acum. A lăsa deoparte grija timpului, a-l ține la distanță pentru a completa mai bine pagina albă a peisajului.

Nu demult reperatele erau de carne și sânge, unice atracții ale călătoriilor. Timid însoțite pe scurte perioade ale itinerariului de proba scrisă. Nicio gramatică învățată pe băncile școlii, unică moștenire totuși, sub formă de carte primită de la tatăl meu.

A fi gata, fără să știi, să dai vieții tale o formă recognoscibilă, și să percepi țările care separă punctul de plecare de cel de sosire în ordinea traversării lor, din interiorul unui vagon rezervat celor care vor face întregul voiaj, este același lucru.

Peisajul viitoarelor mele peregrinări a fost o pagină albă, nu o hartă multicoloră presărată de pete albe ci, dimpotrivă, o întindere albă pătată de zone acoperite de o scriitură minusculă și cel mai adesea indescifrabilă.

Paris, 10 septembrie 2019

(text tradus din limba franceză de autor)

L'effacement

Depuis des semaines je regarde un livre au titre explicite *La Signature...* j'y découvre à quel point la signature est un acquis qui s'imposa progressivement et succéda aux œuvres anonymes préalables vouées à un culte ou à un but d'habitat, de vie, œuvres sans origine explicite, assumée et exposée. J'aime les icônes et les fragments de vases grecs parce que, justement, dépourvus signature ! Mais cette absence se rattache à un fait de culture, de tradition, elle n'est pas la conséquence d'une décision d'artiste !

Cela me rappelle une histoire on ne peut plus significative qui prend le contre pied du culte de l'individuation occidentale assumée, de l'évidence de l'artiste qui a apposé son nom sur l'œuvre pour en affirmer sa présence et, parfois, augmenter la valeur économique. Brancusi fut invité à élaborer un ensemble sculptural à Tîrgu Jiu consacré aux héros de la Première Guerre Mondiale, il accepta la proposition formulée par la femme du préfet de la région mais à condition de pouvoir circuler entre la France et la Roumanie. Une fois engagée la réalisation des trois œuvres – *la Table du silence*, *la Porte du Baiser* et *la Colonne de l'infini* – il quitta les lieux pour Paris et il ne revînt que quelques mois plus tard. Entre temps les tailleurs de pierre, avec lesquels il entretenait des rapports de confiance, pour lui

faire plaisir ou pour palier un oubli – on ignore leur motivation – inscrivent sur un des monuments son nom. Brancusi le remarqua et, sans aucune hésitation, demanda que l'on l'efface. Effacement de l'artiste qui sacrifie sa trace pour que l'œuvre seule lui subsiste, œuvre anonyme libre de toute appartenance ...Borges, lui aussi, le disait au soir de sa vie qu'il souhaitait « s'effacer » pour parvenir à l'œuvre impersonnelle, anonyme, comme les grands mythes ! Suprême visée, orgueil extrême: disparaître pour que l'œuvre existe seule !

Et à cet égard comment ne pas citer la célèbre histoire chinoise du moine qui pour peindre un paysage il le regarda avec une telle intensité qu'il disparut lui – même dans les étendues ouvertes sous ses yeux. L'artiste ne sacrifiait pas seulement sa signature, mais soi – même, dissout dans « les montagnes et nuages », les deux signes qui, associés, désignent « le paysage ». Et ainsi il finit par se confondre avec les montagnes et la mer au prix de l'effacement ultime, suprême dont l'œuvre sublime fut le prix ! L'effacement... voie vers l'absolu ! Où est – il ? Partout, dispersé et présent comme une divinité qui s'est immiscée dans le kakemono qui se constitue ainsi non pas en copie du monde, mais en son double parvenu à la perfection ultime par l'évanouissement de l'artiste, absolu de... l'effacement.

Parmi les tableaux que j'ai réunis dans mon appartement celui que j'aime le plus est celui dont l'antiquaire qui le vendait a baissé le prix car, motiva-t-il, sa décision: « le temps a effacé la signature ». Moi, il l'ignorait, je ne déplorais pas le manque de signature, mais, au contraire, je me réjouissais de son effacement... non pas effectué par l'artiste, mais par le vécu de l'œuvre. Œuvre signée devenue, grâce au temps, œuvre anonyme ! Un autre effacement... aléatoire et imprévisible, aventure d'un parcours qui entraîne, sans la volonté de l'artiste, l'anonymisation du tableau. Dégagé de toute appartenance explicite, il vit seulement par ce qu'il est ! Tel un vaisseau fantôme sans capitaine ni marins !

WANDA MIHULEAC

L'effacement.

De la signature à la disparition

**Descriptif; Synopsis; Scénographie;
Intentions scénographiques; Déroulement du spectacle**

Spectacle tout public, durée: 1 heure

Descriptif

Origine du projet

Cette performance a pour point d'ancrage un texte de Georges Banu, qui évoque l'effacement de la signature d'un artiste dont l'œuvre ainsi libérée de tout contexte ouvre à des sens et lectures décuplées. Elle a été imaginée à partir d'une idée de Wanda Mihuleac, qui en est le maître d'œuvre.

Conditions techniques

- Durée du spectacle 1h.
- Temps de montage 1/2h - temps de démontage 1/2h.
- Espace de jeu minimum 6m x 3m avec une entrée au moins.
- Un écran de projection sera nécessaire.
- Autonomie totale, adaptable en salle et à l'extérieur.

Adaptation du texte

Les textes des acteurs ont été mis au point à partir de l'article de Georges Banu, en effaçant progressivement des morceaux de son texte. Deux acteurs entreront en scène l'un après l'autre ou s'y croiseront. Ils diront chacun cinq fois les cinq textes élaborés à partir de l'effacement progressif des mots du premier, laissant apparaître un autre texte, et ainsi de suite. Il y a une femme et un homme.

Déroulement

Sur écran de projection, le film de Georges Banu lisant son texte. Puis deux acteurs se succèdent, une femme et un homme.

Synopsis

Note d'intention

L'effacement progressif du mot, de la trace, de la trace par la trace est au centre de ce spectacle... Déconstruction, gommage, recouvrement, disparition, seront mis en scène grâce à des supports qui permettront de montrer cette volatilisisation physique du mot comme trace écrite. En même temps les acteurs prononceront le texte de manière articulée. Ils montreront ainsi la disparition de la parole comme source sonore événementielle et anecdotique, qui s'efface instantanément.

Scénographie

Intentions scénographiques

- Alternance des entrées et sorties homme/femme
- Dimension sonore et articulée/désarticulée de la parole dans la diction du texte.

- Des accessoires portent les mots du texte qui sont effacés un à un, suivant leur prononciation, de diverses manières: arrachement, effacement, recouvrement.

Déroulement du spectacle

Début: Vidéo de la lecture de G. Banu

La femme

Texte A: Un sac avec fermetures éclair et mots cousus sur le tissu, elle défait petit à petit les fermetures.

Texte B: Les mots tiennent sur un support métallique grâce à des aimants, et elle les enlève ou les mélange.

Texte C: Un tas de feuilles sur lesquelles sont écrits les mots du texte, qu'elle prend un par un, qu'elle montre au public en même temps qu'elle les prononce, puis qu'elle déchire ou chiffonne avant de jeter le tout

Texte D: Les mots sont écrits sur une grande feuille au marker, puis recouverts, aussitôt que prononcés.

Texte E: Une robe avec un dispositif pour que le mot « femme » tienne dessus, puis qu'elle retire, ce qui permet de poser aussi une interrogation quant à la fonction référentielle du langage. Elle se déshabille et laisse apparaître un t-shirt avec un torse d'homme nu.

L'homme

Texte A: Il porte un vêtement sur son bras, duquel il enlève les mots prononcés qu'il jette en même temps qu'il les prononce.

Texte B: Les mots sont écrits sur une grande feuille au marker, puis recouverts, aussitôt que prononcés.

Texte C: Les mots tiennent sur un support métallique grâce à des aimants, et elle les enlève ou les mélange.

Texte D: Un tas de feuilles sur lesquelles sont écrits les mots du texte, qu'elle prend un par un, qu'elle montre au public en même temps qu'elle les prononce, puis qu'elle déchire ou chiffonne avant de jeter le tout

Texte E: Un costume avec un dispositif pour que le mot « l'artiste » tienne dessus, puis qu'il retire, ce qui permet de poser aussi une interrogation quant à la fonction référentielle du langage. Il se déshabille en même temps que la femme et laisse apparaître un t-shirt avec buste de femme nue.

Les entrées et sorties de l'espace scénique se déroulent soit simultanément, soit séparément, ou bien les acteurs restent ensemble sur scène. Il s'agit de varier la présence de la femme et de l'homme qui se croisent mais ne se voient pas.



La Teatrul Odeon, București, 2018

EXERCITII , DE PRIETENIE

MARIKO AZANAWA

Darul profesorului

La Tokio, în casa mea, se află un mic obiect în forma de copac. E un cadou din partea domnului Banu.

Într-o duminică de iunie, la Paris, i-am făcut o vizită. Bând o cafea foarte bună – un adevărat espresso – preparat de soția lui, Monique, am vorbit de unele și altele. Un moment de neuitat. Petreceam câteva zile la Paris. Georges tocmai revenea de la Praga. Georges și Monique mă invitaseră la ei, foarte amabili, pentru a-mi oferi *Maurice Maeterlinck*, ultima carte a lui Monique. Fiind eu însămi o specialistă a autorului belgian am fost foarte sensibilă la atenția aceasta atât de delicată. Când mă pregăteam să-i părăsesc, Georges mi-a dat cadoul său: un mic brad miniatură pe care și-l cumpăraseră la Praga. El se află acum în salonul meu chiar în fața grădinii. Îl văd tot timpul.

Mi-am făcut toate studiile universitare la Institutul de Studii Teatrale de la Sorbonne Nouvelle. Atunci, Georges și Monique, împreună, îmi erau profesori. Ei nu mi-au fost directori de master dar, cum eu am revenit în Japonia, pe Georges l-am întâlnit, după aceea, în diverse locuri și situații. Și astfel Georges mi-a devenit *personal profesor*.



Cu Yoshi Oida, Bouffes du Nord, 2015



Copil înaintea unui spectacol de kabuki - cadou al familiei Kushida



*În atelierul maestrului de măști Erhard Stieffel,
Cartuseria de la Vincennes, 2010*



Cu maestrul Kushida, Sibiu, 2018

Îmi amintesc un proverb japonez despre relația între profesor și discipol: „Discipolul învață observând spatele maestrului”. Maestrul nu învață plasându-se autoritar în fața discipolului. Maestrul îi arată calea, îl incită să capteze cunoștințe urmându-l fără a explica însă totul prin cuvinte. Astfel discipolul caută și își găsește el însuși calea. Profesorul bun e cel care motivează studentul să-și descopere drumul. E ce face Georges. El poate fi uneori sever. Dar severitatea lui e justificată.

Să mă reîntorc la copacul din birou. Pentru mine, acest brăduț e cel mai frumos dar oferit de Georges. El își modifică aspectul după anotimp și lumină. Acest obiect frumos și tăcut mă face să descopăr multe lucruri, ca și spatele maestrului.

ROSARIA RUFFINI

Pentru Georges, în amintirea unui prieten comun

„Hazardul...Eu nu cred în hazard. Hazardul nu există și întâlnirile care trebuie să aibă loc, au loc. O întâlnire adevarată este o relație care ne leagă de această persoană, dincolo de voința noastră. E ceva care vorbește dar care nu e o vorbă. Persoanele pe care le întâlnim ne revelează nenumăratele ființe pe care le purtăm în noi înșine” spune Sotigui Kouyate, marele actor al lui Peter Brook.

Îi ofer lui Georges acest gând al lui Sotigui. Însoțit de o imagine care revine: fotografia pe care Georges el însuși mi-a oferit-o în 2011, când acesta nu mai era printre noi. Prima întâlnire cu Georges o datorez lui Sotigui. Am avut apoi șansa inestimabilă de a împărtăși cu ei împreună un intens ciclu de formare. Conversațiile noastre îndelungate s-au situat adesea sub pecetea umbrei. Acolo unde totul începe.

Sotigui Kouyaté



În cultul lui Mallarmé

Dragă Biță, cum tu însuși ai scris cândva un text superb despre daruri și despre cum au ele valoare doar atunci când au o anumită semnificație și nu sunt făcute la modul neutru, funcționăresc, adică fără implicarea celui ce le oferă, nu mi se pare deloc deplasat să îți mărturisesc că am ales un poem din Mallarmé fiindcă înainte de a deveni critic de teatru, am fost și sunt profesor de Literatură franceză. Am devenit scriind o teză de licență care aspira la condiția de eseu de semiotică vizuală despre celebrul *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Poem bizar socotit o mostră din ceea ce Mallarmé numea și enigmatic și explicit *L'Œuvre*. Adică și poezie, și epic, și teatru. Un poem în care cuvintele sunt așezate în pagină de parcă ar fi personaje pe o scenă.

M-am gândit că te-ar bucura un poem de Mallarmé fiindcă l-am găsit citat pe acest poet în cărțile tale, mi-am amintit apoi că același Mallarmé a scris *Crayonné au théâtre*, iar versurile din *Brise marine* vorbesc și despre cărțile citite. Toate. Așa cum mi s-a întâmplat mie cu cele care îți poartă semnătura.

Sper că nu am greșit prea tare oferindu-ți acest dar:
Top of Form. Bottom of Form.
Nădăjduiesc că îți va face plăcere.

Cu drag,
Mircea

*Draga Mircea,
Formidabil, merci mult. Eu din copilărie, de la Buzău, am fost crescut în cultul lui Mallarmé de un prieten medic al tatălui meu. Era un om solitar, puțin marginal care mă iubea și eu pe el. Imi vorbea des despre Mallarmé și într-un oraș demn de Steaua fără nume eram împreună: el mă iniția în opera lui Mallarmé în Buzăul comunist iar eu îl ascultam cu deosebită plăcere. Câte amintiri a trezit mesajul tău...*

Te îmbrățișez matinal! B



La Villers-sur-Mer, Normandia, 2019

STÉPHANE MALLARMÉ

BRIZĂ MARINĂ

*Mâhnită-i toată carnea iar cărțile, citite.
Să fug! să fug aiurea! Sunt păsări fericite
Să zboare între ceruri și spume neperechi!
Nimic, nici oglindite-n priviri grădini prea-vechi
în calea unei inimi care închină mării
O, nopti! nici ocrotite, de răul călimării,
Foi, goale-n clar de lampă, de către propriul alb
Nici tânăra femeie, la sân cu prunc rozalb.
Tot am să plec! Fregată,-n tresalt de mari pavoaze,
Sus ancora spre darnici atoli și blânde oaze!*

*Un greu Plictis, în care speranțe crude gem,
Mai crede-n bun-rămasul batistelor, suprem!
Și, ispitind furtuna, înaltele catarge
Sunt, poate, dintre-acelea ce vântul le va sparge
Fără catarge, fără, pierduți la antipozi...
Dar, inimă, ascultă-i cum cântă, pe matrozi!*

În românește de ȘERBAN FOARȚĂ

TU EȘTI O UȘĂ

Dragă prietene, după atâtea și atâtea întâlniri în diverse părți ale lumii și ale teatrului, iată-mă în ipostaza celui care dorește să-ți pregătească un dar. Aș vrea ca acest dar să fie deopotrivă o îmbrățișare și un îndemn „la bună regăsire”, precum și un „mulțumesc” pentru felul în care ai știut să-mi luminezi calea profesiei cu sugestiile pe care mi le-ai dat de-a lungul întâlnirilor noastre.

Ai scris o carte minunată despre uși; pentru mine, tu ai fost de-a dreptul o ușă spre teatru, prilejuindu-mi întâlniri cu oameni și spectacole atât de importante pentru mine, lucru pentru care îți sunt foarte recunoscător.

Apoi, gândindu-mă la tine, îmi amintesc de prietenia noastră comună cu Jerzy și Eugenio, fără a-i uita pe Fabrizio, pe Nando și pe mulți alții care ne-au însoțit în profesia și în viețile noastre.

Îți mulțumesc pentru minunatul interviu cu Brook din cadrul transmisiunilor noastre cu „Cele cinci simțuri ale Teatrului”; îți mulțumesc pentru că mi-ai făcut cunoștință

cu maestri precum Andrej Zholdak și Yuri Kordonski, care au îmbogățit experiența recentă a teatrului din Pontedera.

Mai presus de toate îți datorez, însă, întâlnirea cu teatrul românesc.

De fapt, de la spectacolul „Electra” regizat de Mihai Măniuțiu, pe care, la sugestia ta l-am invitat la Festivalul Fabbrica Europa al cărui director eram pe vremea aceea, s-a născut pentru mine călătoria care continuă și astăzi în teatrul României tale și, în special, la Teatrul Național de la Cluj unde am regizat patru spectacole în ultimii ani și de care sunt în continuare legat cu o afecțiune mai mult decât profesională.

Așadar, o ușă.

Cu fiecare întâlnire a noastră, această ușă se deschide spre noi perspective, spre alte noi posibile întâlniri și viziuni despre Teatru.

Dacă mă gândesc la cea mai veche amintire ce ne leagă, încă mă mișcă un text pe care l-ai scris atunci când ai participat la *Trilogia* noastră (*În călătorie cu spectatorul*) în îndepărtatul 1991. Ai definit experiența de la Pontedera și a „aproape” tinerilor care eram pe vremea aceea, comparând-o cu „Academiile din antichitate, nu în sensul școlii, ci în cel al Renașterii”. E încă foarte vie această amintire pentru că această validare a ta a fost una extrem de importantă pentru noi. Era ca și cum un orașel ca Pontedera ar fi putut să devină, prin prisma privirii și a prezenței tale, o micuță capitală a Teatrului care se caută pe sine, punând față în față, sub diferite forme, relația fundamentală dintre actor și spectator.

Pentru acest lucru și pentru multe altele trebuie să-ți mulțumesc și profit de această ocazie pentru a o face. Mai



Cu Roberto Bacci, Sibiu, 2018

presus de toate e însă prietenia noastră și fireasca ei perpetuă reînnoire, în pofida distanței ce ne desparte.

Viața teatrului nu se limitează întotdeauna la scenă și la arta celor care acționează pe scenă, ci se află uneori în dragostea celor care știu „să vadă” prin prisma acelei arte și care reușesc să îi „contamineze” cu scrierile și amintirile lor pe aceia care caută Teatrul.

Tu, dragul meu George, ești o ușă care s-a deschis și care se deschide încă multora spre un teatru care se caută pe sine, într-un Mâine deloc ușor. Un călător neobosit.

Îți mulțumesc și te îmbrățișez.

Roberto

În românește, din limba italiană, de MARIA ROTAR

Bibliotecarul înconjurat de *Anotimpuri și Elemente*

Prietenul meu George Banu este, din 2013, membru de onoare al Academiei Române, după ce din 1973 predă la Sorbona (acum, profesor emerit de Studii Teatrale la *Sorbonne Nouvelle* – Paris), singurul român distins cu *Marele Premiu al Academiei Franceze*, este sau a fost prieten cu Brook, Strehler, Grotowski, Pintilie și Radu Penciulescu și autor al unei adevărate biblioteci de valoare despre teatru, artă, reverii și stări. În același timp, tot el este acela care se lasă strigat, fără să se supere vreodată, cu șăgalnicul apelativ Biță. Nu numai că nu se supără, dar oriunde ne-am afla, la Paris sau la București, la Avignon sau Craiova sau la Sibiu, în Place des Vosges – unde amândoi redescoperim cu aceeași perpetuă bucurie „la vieille cuisine française d'autrefois” sau în holul hotelului Athénée Palace, într-o sală de premieră sau înaintea unui colocviu internațional, îmi întoarce același zâmbet larg și pare imediat gata de o plăcuta sporoavă.

I-am parcurs cu interes crescând toate aparițiile editoriale și mă mândresc în fața prietenilor cu ediția sporită de la Nemira a scrierilor sale diverse și cu albumele sale *Nocturne*, *Cortina* sau *Spatele omului*. Am fost colegi de studii teatrale (acum o parte din studiile sale au făcut școală în teatrologia modernă), am fost primit în casa părinților lui să admir colecția de pictură a doctorului Banu, tatăl lui, și în Rivoli 16, în noianul de cărți al soților Monique și Georges Banu, printre obiecte fetiș, Iisus, fotografii, icoane sau tablouri, colțuri de intimitate și cotloane nebănuite. Pasiunea lui pentru teatru, pentru arta sincretică a spectacolului e de nestăvilnit. O poftă pantagruelică, așa zice (și nu s-ar supăra să audă și asta).

Timpul, onorurile (e membru al majorității juriilor internaționale și principalul sfătuitor al Festivalurilor de teatru internaționale de prestigiu din România și nu numai, Președinte de onoare al Asociației internaționale a criticilor de teatru, decorat și medaliat, multiplu premiat cu cele mai prestigioase premii imaginabile), nimic nu i-a veștejit entuziasmul. Călătorește cu toate aparatele de zbor, de navigat, cu trenuri încete sau ultrarapide, cu autobuze sau automobile de-a rostogolul planetei, pe orice vreme și la orice distanță. E la fel de cunoscut și în Japonia, și în Finlanda, în Africa și SUA, în Rusia și America Latină, în Italia sau China, la Praga, Oslo sau la Budapesta. Când scrie sau vorbește nu se ferește să-și declare bucuriile sau întristările, umorile sau plictisul. Nu l-am surprins niciodată banal și de rare ori sâstisit sau doar politicos. Cronicile lui la spectacole noi sunt călătorii în

măruntaiele textului și ale realizării scenice, călătorii inițiatice. E colorat și autentic. E purtătorul umbrei sale, a dublului său. E actor, regizor, dramaturg, scenograf și încă ceva în plus. E el. L-or fi înjurat și pe el frustrați sau orgolioși, pigmei sau vedete. Cel mult a râs. L-au mâhnit doar prieteni vechi care îi datorează multe. Poartă un soi aparte de panaș aristocratic al spiritului și nu e nicăieri provincial. Străbătut de entuziasmul ineditului ca și de redescoperirea camaraderiilor de odinioară. Jocul semnificațiilor ca și contrastul dintre lumini și umbre, subtilitatea gesturilor sau a clar-obscurului, bucuria pentru culoare, desen sau cioplitură îi sunt mereu părtașe. Este un autor profund și un personaj spectaculos. Dacă lumea e o scenă, el este *raisonneur*-ul. Cred cu tărie că Biță e un mare mistic care preferă să se ignore din teama de evlavie sau pentru că nu a mai avut timp să-l recitească pe Pascal sau pe Voltaire. Sau își păstrează evlavia ca un secret între el și Monique?

George este un proteic în alcătuirea sa evidentă ca și în cea lăuntrică. Și nu mi-l pot altfel imagina decât cu ajutorul lui Arcimboldo. În mijloc el, *Bibliotecarul*, înconjurat de-a stânga și de-a dreapta sau de jur împrejur de cele două serii de patru casetoane cu *Anotimpurile* și *Elementele*. Un bun fotograf de artă, paginator sau tehoredactor ce-mi va însoți aceste rânduri cu sugestia unui subtil colaj din Arcimboldo vă va oferi felul meu de a mi-l și a vi-l reprezenta pe dragul meu prieten George Banu, singurul motiv pentru care aș mai lua drumul Parisului – astăzi mutilat – doar ca să-i refacem imaginea din amintirile Parisului meu și din cele ale Parisului lui. Cu un pahar de Bordeaux în față, pe o terasă umbroasă și tihnită.

Banu, adâncimea și mobilitatea

scrisoare pentru nimeni

Cu prilejul uneia dintre primele noastre întâlniri, pe când hoinăream prin Insula Saint-Louis, Georges Banu a făcut următorul comentariu: „interesant în raporturile europenilor cu latino-americanii e e faptul că, pășind pe un teren comun, și unii și alții putem aprecia cu adevărat diferențele dintre noi.” La fel ca în eseurile sale, frazele memorabile ce răsar la tot pasul în conversațiile cu el detonează o serie de idei ce se propagă în chip de unde circulare. Au adâncimea pietrei care sparge oglinda apei.

Ca și piatra, gândirea sa critică a știut să se situeze în chiar centrul teatrului și, de acolo, să producă un efect de reverberație. Consecință a acestuia, începutul prieteniei noastre – iar „pe teren profesional te împrietenești cu aceia a căror muncă o prețuiești”, cum ar zice Georges însuși – a trecut prin travaliul meu de traducător în spaniolă și/sau de editor, în Mexic, al câtorva din numeroasele sale eseuri, cărți, programe de televiziune, proprii sau convocate de el,

ce au ajutat ca unele circulare să se propage către margini și să devină o referință fundamentală în efortul nostru de a ne regândi specificitatea proceselor artistice proprii. Un ecou purtând, deci, pecetea admirației mele și a generozității lui. Iar de acolo, trecând obligatoriu prin spațiul cafenelei, „acest teatru al consolării sociale”, și al plimbărilor noastre prin Paris, spațiul șuetei și al teatrului s-a tot lărgit, căci împărtășeam aceleași prietenii.

În calitate de membri ai Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, pe care Georges a prezidat-o cu deosebit succes, sporadicele noastre întâlniri ne-au permis să ne confruntăm ideile și să depunem mărturie despre „transcierea fizică a gândirii teatrale” (care este pentru el travaliul scenic), în felurite contexte și împrejurări. De la Varșovia „dez-orientată” la Montevideo, unde teatral se lupta, de asemenea, să-și reorienteze pașii după o lungă dictatură; de la Guadalajara unde mai răsunau pe ton de parodie muzicală ecourile evenimentului de la 11 septembrie („Bush, Bush, atacă, atacă”) la un Torino angajat în recuperarea veteranului Harold Pinter; de la Sankt Petersburg la Ciudad de México, ideile ieșite din confruntările lui cu teatrul au vibrat mereu la răscrucile și în tensiunile lumii.

Din diversitatea tuturor acestor locuri și momente, din festivalurile, congresele și premiile unde am coincis, din meleagurile pe care le-am străbătut împreună reiese tot timpul cealaltă mare virtute a lui Banu: Centrul, oricât de atrăgător, n-a făcut din el un prizonier. Grație înclinării lui înnăscute către mobilitate – „cei care provenim din țări ca ale noastre, ne dezvoltăm în mod necesar capacitatea de improvizație” - și nu în dauna profunzimii, el e capabil de a-și deplasa privirea

către tot ce se întâmplă în juru-i, de a fi atent la apariția unor noi figuri și modalități de înțelegere a teatrului, de a aplauda neprevăzutul, cu efectul său înviorător.

Adâncime și mobilitate: iată două virtuți ce explică până la un punct de ce Georges și-a dedicat o parte importantă a muncii sale studierii gândirii și practicii lui Peter Brook. În pofida depărtării de marile capitale ale artei spectacolului, travaliul lui Banu ne-a îngăduit să-l cunoaștem mai bine pe un creator de talia lui Brook. Adâncime și mobilitate: două caracteristici a căror amprență o poartă și scurta dar admirabila existență a așa numitei *Académie Expérimentale des Théâtres*. O inițiativă care, dincolo de urmele ei pe care noi ne-am străduit să le difuzăm în America Latină, se profilează drept model de urmat pe diverse alte meridiane ale lumii, de către toți cei interesați să exploreze arta efemerului, să plonjeze în acele ape agitate intens de Georges Banu.

În românește de VICTOR IVANOVICI

Fragilité / Fragilidade / Fragilitate

Pour Georges Banu,

*infatigable Ulysse qui ne cesse de parcourir
la fragile et merveilleuse odyssée des théâtres
du monde, en souvenir du partage que
seuls le théâtre et la traduction permettent,
avec toute mon admiration et mon amitié.*

AMS

La fragilité. Ici plus que jamais j'ai éprouvé la justesse de cette définition de l'homme que Shakespeare formule dans *Mesure pour mesure*: nous sommes faits de «l'essence du verre». Et *Une Flûte* est par excellence de «l'essence du verre» - parce que prêt à se briser le spectacle m'attire comme s'il m'appelait pour le protéger, pour veiller sur lui et être prêt à lui porter secours à tout instant. Je me sens impliqué par la crainte de la voix qui se brise du jeune chanteur qui s'avance sur le plateau, par la gestuelle simple d'une Pamina «traqueuse» - comme me murmure crispée sa mère, l'ancienne interprète de Michaela dans la célèbre *Tragédie de Carmen* de Brook/Constant d'il y a

vingt ans – par ces apparitions qu’un rien peut perturber, par ce sentiment général d’insécurité. La fragilité d’*Une Flûte* me concerne comme lorsqu’enfant j’assistais terrorisé et fasciné à des numéros d’équilibristes sur le fil. Si Ingmar Bergman dans son inoubliable film avec la *Flûte* plaçait l’enfance du côté de la salle – il filmait son rayonnement sur les visages des jeunes spectateurs – Brook la situe sur le plateau dont nous devenons les témoins sur le qui vive. Ici le plateau fascine parce qu’il ne rassure pas, parce que fragile et menacé. Il procure cette crainte ludique chère aux enfants, peur dont éprouve le frisson sur fond d’espoir de la surmonter. La scène est fragile! Suivons avec bonheur les prestations des artistes et tendons les bras pour accueillir l’acrobate chanteur jamais à l’abri de la chute. Nous sommes là, bienveillants et émus! (...)

Une Flûte, buée qui s’évanouit, soupire qui se murmure, bonheur qui se poursuit... et grâce à elle, dans la salle, nous oublions - instant magique - la violence du monde pour nous ériger en spectateurs désarmés qui retrouvent l’enfance toujours nécessaire.

A fragilidade. Aqui senti, mais do que nunca, a justeza da definição do homem que Shakespeare formula em *Medida por Medida*: nós somos feitos „da essência do vidro”. *Une Flûte* é, por excelência, da „essência do vidro” – prestes a estilhaçar-se, o espetáculo atraindo-me como se chamasse por mim para o proteger, para o amparar, para que, avisado, possa ir em seu auxílio a qualquer momento. Sinto-me comprometido com o receio da voz que se estilhaça do jovem cantor que avança em palco, com a gestualidade de uma Pamina „temerosa” – como me



Azulejos la gara din Porto, 1991. Foto: Nina Soufy

murmura, crispada, a sua mãe, antiga intérprete de Michaela na célebre *Tragédie de Carmen* de Brook/Constant de há vinte anos – com estas presenças que a coisa mais ínfima pode perturbar, com este sentimento geral de insegurança. A fragilidade de *Une Flûte* diz-me respeito, tal como me diziam respeito os números dos equilibristas em cima do fio a que assistia, em criança, aterrorizado e fascinado. Se Ingmar Bergman, no seu filme inesquecível a partir de *A Flauta*, colocava a infância do lado da sala – filmava o seu esplendor nos rostos dos jovens espectadores –, Brook situa-a no palco, do qual nos tornamos testemunhas em estado de alerta. Aqui, o palco fascina porque não tranquiliza, porque está frágil e ameaçado. Ele desperta em nós aquele receio lúdico de que tanto gostam as crianças, o medo que nos faz experimentar o arrepio na esperança de o ultrapassarmos. O palco é frágil! Sigamos, felizes, as prestações dos artistas e estendamos os braços para acolhermos o acrobata cantor, para quem a queda é sempre um risco. Estamos aqui, indulgentes e emocionados! (...)

Une Flûte, bruma que se esvai, suspiro que se murmura, felicidade que se persegue... e graças a ela, na sala, esquecemo-nos – instante mágico – da violência do mundo para nos erigirmos na qualidade de espectadores desarmados que reencontram a infância sempre necessária.

Une flûte ou la fragilité magique / *Une flûte* ou a fragilidade mágica, texto de Georges Banu, traduction en portugais d'Alexandra Moreira da Silva à l'occasion du Festival / Colloque «ODISSEIA, Teatro do Mundo», Teatro Nacional São João, Porto, 2011.

Pentru George Banu,

*Ulise neobosit care continuă să parcurgă
fragila și minunata odisee a teatrelor lumii,
în amintirea comuniunii pe care o
permit doar teatrul și traducerea,
cu toată admirația și prietenia mea.*

Fragilitatea. Aici mai mult ca oricând am trăit adevărul acestei definiții a omului, formulată de Shakespeare în *Măsură pentru măsură*: noi suntem clădiți din „esența sticlei”. Iar un flaut e prin excelență făcut din „esența sticlei” – pentru că e gata să se spargă, spectacolul mă atrage ca și când mi-ar cere să-l protejez, ca să îmbătrânesc odată cu el și să fiu gata să-i vin în ajutor în orice clipă. Mă simt implicat prin spaima vocii care se sparge a tânărului cântăreț înaintând pe scenă, prin gesticulația simplă a unei Pamina „hăituită” – cum îmi șoptea crispată mama ei, fosta interpretă a Michaeliei din celebra *Tragedie a lui Carmen* a lui Brook/Constant de acum douăzeci de ani – prin aceste apariții pe care fie și o părere le poate tulbura, prin acest sentiment general de insecuritate. Fragilitatea spectacolului *Un flaut* este și a mea așa cum în copilărie asistam înspăimântată și fascinată la numere de echilibristică pe sârmă. Dacă Ingmar Bergman, în filmul său de neuitat cu *Flautulul*, plasa copilăria alături de sala de spectacol – el îi filma strălucirea surprinsă pe chipurile tinerilor spectatori – Brook o situa pe scena căreia îi deveni martor cu respirația tăiată. Aici scena fascinează pentru că el nu-ți dă nicio garanție, pentru că fragilul e amenințat. El stârnește această temere ludică care îi fascinează pe copii, teamă dublată de speranța de a o depăși. Scena e fragilă! Să urmărim fericiți prestațiile artiștilor

și să întindem brațele ca să-l întâmpinăm pe acrobatul cântăreț niciodată scutit de cădere. Suntem aici, binevoitori și emoționați! [...]

Un flaut emoție care se stinge, suspin care murmură, fericire care continuă... și, datorită ei, în sală, noi uităm – clipă magică – violența lumii ca să ne manifestăm ca spectatori dezarmați care-și regăsesc copilăria mereu necesară.

Un flaut sau fragilitatea magică / Une flûte ou a fragilidade mágica, text de George Banu, traducere în portugheză de Alexandra Moreira da Silva cu ocazia Festivalului/Colcviu „ODISSEIA, Teatro do Mundo”, Teatrul Național São João, Porto, 2011.



Cu Eugenio Barba la Delft, 2019

Candelabre

Ce au devenit candelabrele noastre de altă dată...

Tu pregăteai un eseu despre candelabre la teatru, tu m-ai întrebat dacă aveam o fotografie cu candelabrul mamei mele despre care tocmai îți vorbisem.

Acum e momentul să-ți ofer o poveste despre istoria candelabrelor noastre.

Cel al mamei tale, Georges.

Cel al mamei mele.

Amândouă erau originare din Carpați.

A mea era născută la Krojanke.

A ta nu prea departe, în România.

Una a fugit de orori și a supraviețuit.

Cealaltă a rămas acasă și a trăit sub un regim totalitar.

Femei curajoase, una și-a reînceput viața altundeva, cealaltă și-a văzut băiatul unic plecând spre țărături mai libere.

Cum se explică faptul că amândouă iubeau candelabrele, în special candelabrele cu cristale de Boemia?

Resimțeau ele o legătură specială cu Boemia?

Cu vechile candelabre?

Îmi place să-mi imaginez că cel pe care îl avea mama ta îl moștenise de la mama ei și că el se afla în casă de mult timp. Ca aceste obiecte imuabile ce durează. Care s-au găsit mereu acolo și care vor rămâne mereu acolo.

În amintirea ta, el corespundea sclipirilor din copilăria ta.

Părăsindu-ți țara cu un mic bagaj de mână tu l-ai luat în valiza ta cu amintiri.

Candelabrul mamei mele, ea l-a cumpărat de la o doamnă anticar, o refugiată ca și ea.

Ea l-a agățat în centrul sufrageriei și era mândră de asta. El domina ca un trofeu de lumină învingătoare contra obscurității.

Când a murit l-am luat la mine.

Trebuia să o fac, pentru mine, pentru ea.

Când îl aprind și lumina iradiază camera, îmi imaginez adesea că ea îmi trimite mesaje postume. Pe care nu reușesc întotdeauna să le descifrez.

La moartea mamei tale, tu ai lăsat candelabrul în urma ta;

Tu ai învățat de mult că nu e bine să te încarci cu obiecte.

Ele nu sunt cu adevărat necesare decât pentru poveștile pe care vroiai tu să le povestești; tu ai scris o carte.

Una dintre cele care, ca adesea la tine, convertește luminile de altă dată în lumini de teatru.

La frontiera Cortinei

Recent, Biță mi-a trimis o imagine care m-a subjugat instantaneu.

Ecran de un negru definitiv pe care luna plină, efigie enigmatică, apare simultan oglindă și reflector implacabil, punct de convergență predestinat, al dorurilor noastre cosmice.

Indicația lui Biță, „un vis de noapte de vară”.

În anii statornicei noastre prietenii, din copilărie și până acum, am descoperit că în fiecare mesaj de la Biță se ascunde, voalată, o invitație la călătorie. O chemare căreia eu mă simt întotdeauna inspirată să-i raspund. Cuvintele sau imaginile din mesajele lui mă incită, repere misterioase ascunse în culisele vieții, pe parcursul inițiativ către centrul Ființei noastre, la Frontiera Cortinei. Acolo unde amintirile se adună cu răscolitoare smerenie, acolo unde se pulverizează tainic fragmente de decor ancestral, obiecte scenice învechite de dor, șoaptele sufleur-ului, rătăcite din texul lui Prospero, acolo unde Majnun tânjeste veșnic să ajungă odată cu noi, în spotlight-ul nostalgiei împărtașite. Acolo unde din cenușa apocalipsului modern, renaștem pe aripile prieteniei și amintirii.

Acolo unde îl așteptam pe Biță acum o sută de ani, cocoțată în castanul bătrân de la poarta copilăriei mele.

Îl așteptam să apară pe bicicletă, de la Buzău, timpul fluturându-i în vânt asemeni eșarfei blânde și amăgitoare pe care el o poartă încă mereu, cu aceiași eleganță inefabilă, înnodându-i și deznodându-i ezitățile. La sosire, zâmbea epuizat, își mai strângea două găuri la cureaua pantalonilor și lăsa umbrele castanului să-i învăluie eternitatea secunde, „fostului să fie” în efemerul sclipirii unei aluzii intime, discrete, a ceea ce „va fi să fie”.

În imaginea primită de la Biță cortina nopții se animă subit de vraja speranței, fisura de lumină a lunii mi se așterne în față, pagină irezistibil de albă, pe care visele din care e făcut Biță îmi invocă acum întruparea.

București, 9 Septembrie, 2019



Secol

O sută de ani...

Invitația de a-ți oferi un text sau o imagine prin intermediul revistei *Secolul 21* a pus în mișcare neașteptate gânduri și sentimente legate de trecerea timpului. Cuvântul „secol”, până nu demult, era asociat în percepția mea cu prestanța unei durate monumentale: o sută de ani însemna ceva!

De când mi-am dat seama că multe evenimente cu care am fost contemporană s-au întâmplat în secolul XX, am început să privesc diferit. De exemplu, mi se pare aproape șocantă formularea: te-am cunoscut în secolului trecut. Mai exact, într-o frumoasă zi de iunie, cu ocazia unei întâlniri cu Peter Brook la Teatrul Național, unde Andrei Șerban crease cu un an mai înainte o a doua revoluție care își propunea să ducă teatrul românesc din comunism direct în secolul XXI. Pare de necrezut că au trecut deja aproape 30 de ani de la acea primă vară a Teatrului-Național-al-secolului-XXI – *avant la lettre* și *shortlived*. Așa că de o vreme mă întreb cu neliniște dacă un secol nu e totuși foarte scurt. O meditație a lui Marcus Aurelius



Cu Andrei Șerban la lacul de la Meymac (Franța), 2005

mă ajută, de câte ori o recitesc, să ies din starea de panică și să intru în prezent cu calm. E darul meu pentru tine. Îl traduc liber din engleză:

„Dacă ar fi să trăiești trei mii sau chiar zece mii de ani, totuși amintește-ți că omul nu se poate despărți decât de acea mică parte a vieții pe care o trăiește acum: și cea pe care o trăiește nu este alta decât cea de care se desparte în fiecare clipă. [...]

Un om nu se poate despărți nici de ce a trecut, nici de ce va veni. [...]

Viața prezentă este singura pe care o poate pierde, fiind singura pe care o are.”

MARIE ETIENNE

Ochelarii

Georges și cu mine ne-am întâlnit în 1980, atunci când Antoine Vitez, pe atunci încă la Théâtre des Quartiers d'Ivry, dar pe punctul de a se muta la Chaillot, era pe cale să-și constituie viitoarea echipă de consilieri și de colaboratori care îl vor asista în viitoarele îndatoriri de director al unui mare teatru național. Făceam deja parte dintre apropiații săi, la Ivry, de doi ani, și mă pregăteam să-l urmez la Chaillot, la fel ca Bernard Coutant, administratorul său. Antoine voia să creeze un ziar al teatrului și căuta pe cineva care să-i poată concepe conținutul și substanța. După ce s-a gândit la un prieten din zona jurnalismului, s-a orientat spre Georges, care predă la Paris III.

Astfel, am colaborat, împreună, cu Antoine în perioada mandatului său din spațiul de la Trocadero, asistând la reuniuni, la premierele spectacolelor și la repetiții, întâlnindu-ne pe holuri sau coborând scările pe cât de frumoase, pe atât de obositoare ale acestui palat maiestuos.

Apreciam prezența lui Georges, modul sau de a-și însuși, asemenea unui poet al ideii, un subiect reținut pentru o temă

din ziar, de a-l aborda printr-un unghi care-i permitea să-l gândească și să-l perceapă diferit, îmi plăcea râsul său și furiile sale, neliniștea și liniștea sa, arta diplomației și capacitatea sa de a drenea până la noi, cu ocazia numerelor pe care le pregătea, esești, scriitori, pictori, psihanalști, o gamă întreagă de cercetători, de creatori, de jurnaliști a căror prezență ne reconforta în aventura pe care o trăiam.

Cum să restitui bogăția acelei zile? Era o sarcină aproape imposibilă. Astfel am preferat să aleg un simplu obiect, care dă întâietate celui grație căruia ne-am regăsit aici și care face trimitere și la noi, apropiații săi.

„Știu, nu am ceea ce numim darul observației, scria Peter Handke, în *Faux-mouvement*, cartea pe care o citeam atunci. [...] Dintr-o dată m-a frapat ceva ce-am omis până atunci. Nu numai că l-am văzut atunci, dar am început să-l percep ca pe un sentiment. Este ceea ce numesc eu privire erotică. [...] Un detaliu devine semnul pentru întreg. Nu scriu atunci ceva ce-am observat pur și simplu, așa cum o fac majoritatea oamenilor, ci ceva ce-am trăit.”

Sunt plasați pe un suport nereprodus, cu brațele deschise și vârfulurile ascuțite. Se odihnesc și odihnesc, suspendați în vid, aerieni, posesorul lor i-a abandonat pentru un moment – nu-i servesc decât să vadă de aproape, să citească sau să scrie.

Hai s-o spunem imediat, era vorba de un desen realist, care nu căuta, mai presus de orice, precizia sau detaliul. Calitățile sale sunt de un alt ordin. Pentru început, sentimentale. Ceea ce este surprinzător la un element atât de banal. Dar era faptul că ochelarii săi chiar îl urmau în timpul întâlnirilor sale, la ședințele din

biroul său sau la repetiții. De fiecare dată când avea documente de consultat.

Și, în afară de aceste momente, unde îi ținea? În etuiul lor, cu siguranță, care, la rândul său, își găsea locul într-un buzunar sau în servieta sa. Am uitat.

Dacă am ales să reamintesc de ochelarii lui Antoine, pentru a-l evoca, și pe noi odată cu el, mai degrabă decât să mă lansez în redarea unui întreg complex care ar fi ocupat un număr mare de pagini, este pentru că ei sunt, după părerea mea, al naibii de emoționați prin ceea ce reprezintă sau rezumă sau pentru că îl conțin pe cel care îi poartă și chiar și pe noi, cei care-l asistam în munca sa de om de teatru.

Ce părere ai, Gheorghe? Așa îți spunea (pronunța „Guéorgué”), fiindcă îi făceau plăcere numele străine pe care le explica și le amintea cu delectare și cu o anumită prețiozitate, imitându-l prin aceasta pe prietenul său Aragon care dădea lecții de gramatică și de stil celor care-l însoțeau, cu orice ocazie.

De ce mă emoționau, oare m-au emoționat într-atât și prima oară când au răsărit, când au apărut din teancul de hârtii pe care le clasez și le aranjez la intervale constante? De ce te emoționează și pe tine probabil?

Pentru început, poziția lor în desen care o reproduce pe cea pe care o aveau în realitate. O poziție care vorbește despre grija cu care îi trata, de afecțiunea sa pentru ei care deveneau, astfel, o parte din el însuși; și delicatețea, eleganța gestului, atunci când policarul și indexul apucau unul dintre brațe sau firul de metal care unea cele două părți.

O delicatețe care se armoniza cu cea a ochelarilor săi, care se potriveau și cu maniera sa de a se așeza pe marginea scaunului, ca



La UNITER, 2017. Lângă afișul evenimentului din 1990 cu Antoine Vitez la București, pentru Festivalul Primăvara Libertății

și cum ar fi fost pe punctul să sară, dar care îl contrazicea pe imitatorul neobosit, pe povestitorul amuzant al vorbelor, al dialogurilor, care în alte contexte ar fi putut fi vulgare, îndrăgostitul de cuvinte fără perdea, pe care zicea că le preferă, la fel ca Aragon, circumvoluțiunilor vorbirii cuviincioase. Și, de altfel, doar burghezii sunt vulgari. Dezvăluia din când în când trivialul care zăcea în cântul poetic al lui Claudel, se încânta, apoi revenea la poetul pe care-l iubea de când îl citea, adică de foarte mult timp.

Îți aduci aminte de ziua în care o repetiție a fost aproape distrusă, din cauza ochelarilor săi? Au dispărut. S-a întors în biroul său. Asistenții săi au pornit la vânătoare de-a lungul palatului, actorii pufăiau, înduișoși, agasați. Pentru a încheia, ochelarii săi se aflau în locul în care trebuiau să fie: în etuiul lor și în servieta sa. Antoine nu a râs. Nu avea obiceiul să râdă de el însuși.

Am putea prelungi, povestind alte momente. Am făcut-o deja, și unul, și altul, în cărțile noastre. Pentru ca memoria să fie păstrată.

Ceea ce rămâne este fragil. Obiecte, o postură, un tip de îmbrăcăminte care spune multe despre origine și, evident, opera, toate acestea pe care, în cele din urmă, încercăm, cât putem de bine, să le conservăm. Nu este teatru fără scrierile care să-l însoțească, spunea Antoine.

Ce ai păstrat, dragă Georges, din el care să te incite la propria ta operă? Un mod de a lucra? Nu regăsesc la tine gustul său pentru ordine, dosarele, arhivele. Dimpotrivă, te-am văzut, admirativă, surprinsă, ținând o conferință având drept unic suport bucăți de hârtie scoase ca o inadvertență din buzunarul hainei tale.

Dar, la fel ca el, ai gustul relațiilor, al prieteniiilor, al corespondenței. Scrii și tu lungi scrisori jurnaliere? Sau, din contră, cuvinte succinte și fulgurante pe cărți poștale cumpărate cu grijă pentru nonconformismul lor ca acelea cu care mă încântai în timpul călătoriilor tale?

Îndrăgea la tine ceea ce venea din altă parte, acel ceva improbabil, străin care mai era în tine și pe care îl avea și el de la tatăl său, Paul Vitez. Voia să fie surprins, să învețe și să fie învățat. Ce i-ai dat tu? Cu siguranță, mult.

Iată, dragă Georges, câteva cuvinte, astăzi, adunate în buchet, pentru a-l agita spre tine, așa cum se face la plecarea unui vapor sau a unui tren, fiindcă ne vedem puțin sau pe un trotuar, între două întâlniri, două plecări sau două cărți – chiar dacă legăturile noastre au rezistat la sfârșitul teatrului Chaillot, la pierderea lui Antoine și la distanța luată de viețile noastre. Să nu ne îndoim de asta, ele sunt tenace.

August 2019

Oare ce-ar spune George?

„Oare ce-ar spune George?": această întrebare prietenească mă însoțește de mult timp, ea dă un ritm spectacolelor pe care le văd, atât înainte – ajutându-mă să aleg, cât și după – la discuții. Nu aștept întotdeauna un răspuns autorizat, și cu atât mai puțin unul prescriptiv, din partea sa. Nu e întrebarea pe care discipolul o pune maestrului, sau prea puțin – nu e din registrul acela. Uneori, circumstanțele fac ca ea să nu primească decât un răspuns imaginar. Însă întrebarea e acolo, ca o formulă aproape magică, lansată înaintea fiecărui spectacol sau în prelungirea acestuia. Aproape că face parte din spectacol, din experiența mea de spectator, căreia i-ar lipsi ceva esențial, *savoarea*, dacă nu aș pronunța-o (și desigur, cred că nu sunt singurul). Ea anunță, între altele, că spectacolul atinge (sau ar putea atinge) o regiune afectivă, sensibilă, că intră în zona memoriei și a plăcerii. Atinge zona *punctum*-ului despre care vorbea Barthes: atunci când, dincolo de informații și de apeluri la autoritate (care totuși contează), opera ne interpelează și ne atinge.

Aproape că nu pot merge la teatru fără ca întrebarea „ce-ar spune George?” să mă însoțească. O face întotdeauna, căci



Cu Monica Borie la Paris, 1979. Foto: Radu Penciulescu

George (sau personajul fictiv pe care ni-l imaginăm dincolo de prenume), așa cum bine se știe, vede „totul”! Adresându-i această întrebare, mă adresez unei gândiri critice construite pe o imensă memorie a spectacolelor, în Franța și în Europa. El a văzut spectacole mitice (cum sunt cele ale lui Grotowski, pentru a cita un nume departe de a fi anodin) și pe toate cele care au contat în arta teatrului, cel puțin începând din anii 1970.

Întrebarea e ca un leitmotiv: reluarea unui dialog neîntrerupt (sau poate „neîmplinit”, ar putea spune George?) din anii mei de studiu (mai precis, de la sfârșitul anilor 70). Am învățat că regia se poate analiza, că există o istorie a teatrului ca spectacol și un limbaj care îți permite să faci asta. Însă un limbaj care acordă un loc important discursului regizorilor

(Strehler, Brook sau Vitez, de exemplu, pe care i-am descoperit în același timp, datorită lui George). Desigur, el apela la informațiile oficiale, însă acestea erau folosite fragmentar, fără aroganță, pe un ton cald, care acorda un loc important plăcerii spectacolului. Poate că destinul profesorului a fost „neîmplinit”, însă știu că mulți dintre noi îi datorăm, într-un fel sau altul, relația noastră cu teatrul.

Reiau: un raport afectiv și mai ales unul sensibil, chiar dacă legat de raportul universitar și savant, precum și de relația cu artiștii și cu practicienii. Însă acest teritoriu al spectatorului este unul autonom, iar textul acesta se îndreaptă spre un teritoriu fragil și incert, aflat la răscrucea discursurilor asupra artelor spectacolului, inventat poate de „George”. Îl regăsim în cărțile, în scriitura sa: o scriitură care prelungește spectacolele, ne face să ne dorim să le revedem, să le visăm, făcând legături cu istoria artelor (sau uneori să regretăm amarnic faptul să nu le-am văzut). Adesea, în cărțile sale continuăm dialogul, iar întrebarea își găsește răspuns. Există o artă a imaginii și o muncă asupra timpului care continuă viața spectacolelor, efemere prin natura lor. Există o scriitură care le sustrage dispariției definitive, sau îmbălsămării. De altfel, munca lui George ne transmite dorința de a scrie despre spectacole: este un răspuns și o continuare a spectacolului în formă scrisă (și nu uit că lui îi datorez primul meu articol, despre un spectacol al lui Vitez).

„Ce-ar spune George?” este deci o întrebare reală și imaginară, magică și transparentă, semi-reverențioasă, semi-amicală, care se aude în spectacole și așteaptă prelungirea lor critică. Recunoscătoare și admirativă, desigur.



La Bouffes du Nord , Paris, 2019

Lista cu prieteni-autori

- **FELIX ALEXA** – regizor și un prieten de treizeci de ani de teatru și viață.
- **DAVID AMAR** – fost student, pedagog admirabil și devotat spectator. Legătura noastră amicală s-a consolidat recent, dar e certă.
- **MARIKO AZANAWA** – universitar și critic japonez ce-mi permite să nu mă îndepărtez de cultura niponă.
- **ROBERTO BACCI** – om de teatru italian. Suntem legați de prietenia comună pentru Jerzy Grotowski.
- **EUGENIO BARBA** – celebru om de teatru italian, fondator al Teatrului Odin și figură proeminentă a scenei europene.
- **DOMINIQUE BOISSEL** – actor, fost director artistic la Théâtre de la Tempête (Paris), întâlnit prima oară la Caracas.
- **MONIQUE BORIE** – autor al unor studii exemplare consacrate lui Artaud sau fantomei în teatru. Soția mea.
- **EMIL BOROGHINĂ** – prieten din studenție, actor și director al Festivalului Shakespeare de la Craiova.
- **RADU BOROIANU** – prieten din studenție, pierdut dar regăsit recent pe fondul unor convingeri comune.
- **SAMY BRISS** – prieten recent dar definitiv, pictor din Iași stabilit în Franța și ale cărui tablouri le privesc zilnic în apartamentul meu. Un prieten comun, Jean-Marc Bouffartig, ne-a făcut acest „cadou”: o întâlnire tardivă.
- **DRAGOȘ BUHAGIAR** – scenograf cu care m-am întâlnit de la debutul său și cu care am colaborat pentru recenta sa prezentă la Cvadrienala de la Praga 2019.
- **OANA CAJAL** – poet și pictor de origine română, stabilită la Montréal și cu a cărei familie am întreținut relații calde încă din adolescența mea buzoiană.
- **MIRCEA CANTOR** – prieten mai tânăr și artist reputat. Am colaborat la *Procesul Brâncuși* (teatrul Odeon, director Dorina Lazar) și de atunci eu îi vad expozițiile, iar el îmi citește cărțile.

- **CONSTANTIN CHIRIAC**, actor și director al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Suntem aliați în proiecte și, cauză nobilă, în politica de editare a cărții de teatru, precum și de susținere a învățământului teatral.
- **ALEXANDRU DABIJA** – regizor al cărui umor sceptic mi-a apărut ca o respirație pentru teatrul românesc.
- **DANA DIMA** – regizoare prietenă și colaboratoare a lui Andrei Șerban. Fostă studentă a cărei admirabilă lucrare de master am condus-o.
- **MARIE ETIENNE** – poetă cunoscută și autoare de eseuri. Prieteni din anii 80 când, împreună, am lucrat alături de Antoine Vitez la Teatrul Național Chaillot (Paris).
- **CARMEN FIRAN** – poetă întâlnită în efervescenta anilor 90 și cu care dialogul nu s-a întrerupt.
- **LAURENT GAUDÉ**, prozator și autor dramatic, laureat al premiului Goncourt, fost student.
- **JERZY GROTOWSKI** – prietenia și serile petrecute împreună cu el, artistul-far al anilor 50-80, mi-au luminat viața tot așa cum spectacolele sale rămân definitiv înscrise ca experiențe unice.
- **DAN HĂULICĂ** – „ministrul frumuseții” (cum l-a numit Andrei Pleșu) care m-a invitat să debutez în revista splendidă pe care o conducea, *Secolul 20*, și pe care l-am regăsit la Paris după 1989.
- **BEDROS HORASANGIAN** – prieten legat de o întâlnire accidentală care, în timp, s-a convertit într-o relație de afecțiune, la distanță.
- **ALINA LEDEANU** – eseistă, specialistă în literatura franceză, prietena care a sosit la *Secolul 20* când eu plecam. Acum, însă, ne-am regăsit pentru acest număr pe care ea l-a inițiat.
- **MIHAI MĂNIUȚIU** – regizor reputat care mi-a permis să debutez pe scenă cu *Uitarea* și să continui cu *Odihna*.
- **WANDA MIHULEAC** – artistă plastică și animatoare a unei edituri unice - Signum.

- **MIRCEA MORARIU** – critic recunoscut cu care am semnat împreună cartea *Teatrul, o viață secundă* (Fundația Camil Petrescu).
- **ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA** – profesor de origine portugheză ce predă acum la universitatea unde am lucrat mai mult de treizeci de ani, Sorbonne Nouvelle.
- **CARMEN MUȘAT** – eseist și profesor. O pasionată a „așteptării”, o prietenă tandră ce-mi primește micile eseuri la *Observatorul cultural*.
- **SOLANGE NEBENZHAL** – fostă studentă la Universitatea catolică de la Louvain-la-Neuve (Belgia), cu care am colaborat la diverse cărți „personale”.
- **RODOLFO OBREGON** – profesor și cercetător mexican, traducător al mai multor texte ale mele.
- **MIRELLA PATUREAU** – critic franco-român cu care am debutat aproape simultan și nu ne-am despărțit de atunci.
- **SILVIU PURCĂRETE** – regizor admirat și om iubit.
- **SEBASTIAN REICHMANN** – poet respectat, partener de discuții rare dar niciodată contradictorii și consecvent conservator al memoriei lui Gellu Naum.
- **ROSARIA RUFFINI** – universitar italian, fostă studentă, ambii legați de pasiunea reciprocă penru Peter Brook.
- **ANDREI ȘERBAN**, regizor și prieten din studenție. Suntem născuți la diferență de o zi.
- **JULIA VARLEY** – actriță la Odin Teatret, colaboratoare privilegiată a lui Eugenio Barba.
- **MATEI VIȘNIEC** – autor recunoscut cu care deseori mi-am împărtășit gândurile despre teatru în plăcute dialoguri episodice.
- **SEVERVOINESCU** – eseist, prieten recent cu care împărtășesc numeroase ”afinități elective”.
- **NIKOLAUS WOLCZ** – prieten vechi, om de teatru complex și iubitor de măști.

George Banu (Biță)



*Balonul de săpun, darul neașteptat al unui român
întâlnit întâmplător într-un parc parizian, 2015*

ISTORIE **R**EGALĂ ÎN ROMANIA

CONFERINȚELE „RUXANDĂ BELDIMAN”



11-
oct.
'18

Muzeul Național
Peleş
Sinaia

09:00

FAMILIA REGALĂ.
COLECȚIONARI, COMANDITARI
ȘI MECENA

Participă:
Iudita BELDIMAN
Mălina CONSTĂEȘTI
Ruxandra DESMETRESCU
Cristiana DOLU
Muzeele Regale ale ROMÂNIEI
Cristina ROȘCĂȘI
Moderatori:
Natalia Ștefan IERĂ și Carmen TĂBĂȘOIU

FCS21



Valori europene în Artă și Arhitectură

Parteneri:



Secolul 21



ROMÂNIA LA CENTENAR

Conferințele „Ruxanda Beldiman”

**ISTORIE REGALĂ ÎN ROMÂNIA.
VALORI EUROPENE ÎN ARTĂ ȘI ARHITECTURĂ**

un proiect al Fundației Culturale Secolul 21
iunie - noiembrie 2018

**FAMILIA REGALĂ.
COLECȚIONARI, COMANDITARI ȘI MECENA**

Masă rotundă la Muzeul Național Peleş
octombrie 2018

IOANA BELDIMAN

critic de artă, profesor UNarte

MARIAN CONSTANTIN

muzeograf

RUXANDRA DEMETRESCU

critic de artă, profesor UNarte

ȘTEFANIA DINU

istoric, Muzeul Național Cotroceni

MIRCEA ALEXANDRU HORTOPAN

istoric de artă, Muzeul Național Peleş

CRISTIAN-ROBERT VELESCU

critic și istoric de artă, profesor UNarte

Moderatori

NARCIS DORIN ION

istoric, director Muzeul Național Peleş

CARMEN TĂNĂSOIU

istoric, Muzeul Național de Artă al României

Gânduri despre Ruxi...

Anul trecut, la 10 octombrie, Muzeul Național Peleş o omagia, într-un fel special, pe istoricul de artă, cercetătorul și muzeograful Ruxanda Beldiman, cea care lucrase timp de șase ani la castel, înnobilase locul și scrisese admirabil despre ctitoria atât de dragă regelui Carol I. A fost o omagiere științifică, dar și de suflet, care a adunat un grup important de prieteni și colegi ai Ruxandei, veniți din București și din țară să asiste, pios, la una dintre mesele rotunde ce îi poartă numele și care a fost dedicată, la castelul Peleş, unui subiect potrivit și drag neuitatei noastre prietene și colege: *Familia regală. Colecționari, comanditari și mecena*. O temă generoasă, pe care am avut onoarea să o moderez, în calitatea mea de istoric și director general al Muzeului Național Peleş, gazda acestui eveniment de înaltă ținută științifică.

Am răspuns afirmativ dintru început acestei lăudabile inițiative a familiei Ioana și Alexandru Beldiman și a Fundației Culturale Secolul 21, animată de doamna Alina Ledeanu, cu gândul la amintirile frumoase ce mă legau, de atâția ani, de



Narcis Dorin Ion. Foto: Dan Schor (pag. 251-277)

Ruxanda Beldiman, descendenta demnă a unei mari familii boierești, dar a cărei modestie înnăscută a făcut-o să fie un coleg și prieten admirabil pentru mulți dintre cei care au lucrat sau lucrează la Muzeul Național Peleş. Am cunoscut-o pe Ruxi Beldiman, cu peste două decenii în urmă, în casa din București a celui căruia, în lumea boierească, i se spunea „Moșu’ Radu”, nimeni altul decât Radu Beldiman, unchiul tatălui Ruxandei, un om la care am ținut enorm și care m-a ajutat foarte mult în cercetările mele dedicate reședințelor boierești din România. Deși am absolvit istoria, nu istoria artei, m-am regăsit cu Ruxi Beldiman pe un teren de studiu comun, cel al istoriei familiei regale și al reședințelor sale (despre care va publica, în 2011,

o monografie specială: *Castelul Peleş. Expresie a fenomenului istorist de influență germană*) sau cel al istoriei conacelor și familiilor boierești de odinioară (despre care am publicat, în 2001, lucrarea *Castele, palate și conace din România*).

Ne întâlneam, apoi, aproape an de an, la Iași, la simpozionul *Monumentul. Tradiție și viitor*, unde prezentam fiecare istoria câte unui conac și a familiei care îl ctitorise. Într-un an, neputând să participe la simpozion, Ruxi m-a rugat să citesc eu comunicarea pe care o pregătise despre conacul Cantacuzino-Paşcanu de la Costișa, județul Neamț, lucru pe care l-am făcut cu mare bucurie. Ar fi dorit să realizeze o monografie a conacelor din județul Neamț, dar dispariția sa prematură și nedreaptă a împiedicat-o să împlinească acest gând. Am invitat-o foarte des la castelul Bran și a participat la câteva din cele zece ediții ale simpozionului „Regina Maria”, pe care l-am organizat ca director general al Muzeului Național Bran. În 2004 Ruxi Beldiman ne-a vorbit în castelul Bran despre o altă reședință a reginei Maria, *Palatul de la Balcic, ieri și astăzi*, pentru ca în 2005 să ne retina atenția cu o comunicare cu titlul: *Două portrete reprezentând pe Principesa Maria a României, semnate de Tini Rupprecht. Patrimoniul din colecțiile castelului Peleşor*. În 2009 ne-a prezentat, din arhiva familiei sale, ziare de epocă ce evocau dispariția reginei Maria a României. Toate acestea rămân întâlniri memorabile, Ruxi fiind adesea oaspetele nostru la castelul Bran sau la Moeciu, într-un cadru familial, uneori însoțită de o prietenă comună din Statele Unite ale Americii, doamna Cristina Zarifopol-Illias.

Ne-am revăzut apoi de multe ori la conacul domnului Radu Alexandru Miclescu de la Călinești, județul Botoșani, în

momentul inaugurării din anul 2005 și apoi, în ani diferiți, cu ocazii de aniversare și de sărbătoare pentru proprietari. Am participat împreună, la invitația domnului Mihai Ghyka, la inaugurarea conacului domniei sale de la Cotești, județul Vrancea. Fotografii realizate cu acele prilejuri păstrează și acum chipul unei Ruxanda Beldiman plină de viață, care făcea parte din acea lume evocată de acele clădiri istorice. De altfel, Ruxandei îi plăcea foarte mult să meargă pe la conacele aflate în proprietatea prietenilor de familie, unde își petrecea mici vacanțe, dar realiza și planuri pentru viitoarele sale cercetări legate de acest subiect.

Mi-a spus cândva că vrea să mă urmeze într-un fel și să se dedice studierii istoriei conacelor boierești, fapt care m-a bucurat nespus, gândindu-mă la ce noutăți avea să aducă în atenția noastră un cercetător pasionat și riguros cum era Ruxi Beldiman. Discutam îndelung despre acest subiect pasionant, schimbam informații, documente și fotografii inedite, cu bucuria descoperirii unei reședințe demult dispărute. Și în acest domeniu specios, Ruxi ne-a lăsat un model de monografie a unei reședințe: *Domeniul lui Ion Ghica de la Ghergani*, apărută în 2016, la două secole de la nașterea lui Ion Ghica. Ultima carte a Ruxandei Beldiman a fost lansată cu mare fast, în 11 septembrie 2016, în cadrul unui eveniment de neuitat chiar la moșia bey-ului de Samos de la Ghergani. Din păcate, a fost și ultima dată când am văzut-o pe Ruxi Beldiman, într-un moment care pentru ea ar fi trebuit să fie de mare împlinire și bucurie, dar în care pe chip i se citea o tristețe nedeslușită încă pentru mine. De aceea, prefer să rămân cu imaginea acelei Ruxi jovială și plină de viață, așa cum am cunoscut-o în atâtea întâlniri de neuitat.

Carol I, colecționar și aspecte ale cercetării colecției de pictură

M-am oprit asupra acestui subiect, considerând - firește, nu doar eu - colecția de „tablouri vechi” a regelui Carol I drept un moment fondator în istoria colecționismului românesc.

În al doilea rând, se cuvine reamintit faptul ca acest ansamblu de opere este nucleul de bază care a favorizat constituirea Muzeului Național de Artă al României. Lipsit de această colecție, Muzeul nu ar fi avut anvergura știută.

Aș vrea să amintesc doar câteva lucruri, fără a intra într-o analiză pe care Ruxanda a făcut-o, apreciez eu, foarte nuanțat și în baza lecturilor ei de istoria artei și de istoria muzeelor, din bibliografia germană,

Voi aminti educația artistică extrem de îngrijită pe care a primit-o Carol de Hohenzollern, prinț de Sigmaringen, viitorul întemeietor al monarhiei române, o educație datorată în primul rând tatălui său, Principele Karl-Anton de Hohenzollern. Acesta a transformat moștenirea sa artistică de familie,



Ioana Beldiman

adăugându-i noi comenzi, în muzeul-castel de la Sigmaringen care și-a deschis porțile în 1867, deci la puțin timp după ce Carol a devenit Domnitorul Principatelor Danubiene. Carol de Hohenzollern a crescut așadar într-un muzeu, într-un muzeu de artă, de arme, de colecții numismatice etc. Tânărul prinț Carol era familiarizat, în mod evident, cu acest semnificativ ansamblu patrimonial încă din copilărie, a cunoscut deci și evoluția colecțiilor familiale către statutul de instituție muzeală de interes național ; deasemenea a fost la curent cu publicarea cataloagelor de colecții, asistând alături de tatăl său, la redactarea lor. Autori au fost câțiva dintre cei mai importanți istorici de artă/ directori de muzee de la Berlin și Düsseldorf din anii 1860, precum Gustav Waagen și A. von Lehner.

Principele Carol a urmat cursuri de istoria artei către anii 1861-1862 la Universitatea din Bonn cu profesorul Anton Springer, titularul catedrei respective și autorul celui mai important manual german de istoria artei din epocă. Ulterior perioadei de studii, Carol a întreținut legătura cu profesorul său, invitându-l în 1872 la Sinaia să vadă șantierul castelului, aflat în curs, dar și ca să-l sfătuiască în legătură cu achiziționarea lucrărilor de vechi maeștri pe piața de artă europeană. Domnitorul și apoi regele și-a alcătuit la Castelul Peleş și o bibliotecă în materie pe care o consulta mereu, dotată cu reviste de artă și arhitectură (colecții întregi) care apăreau mai ales în Germania și Italia – ne mărturisește Alexandru Țigara Samurçaș, care a scris despre colecția lui Carol I.

Ruxanda a analizat în detaliu, așa spune, acest subiect, regăsind cărți și reviste de artă din biblioteca regelui, indentificându-le în principal în Biblioteca Institutului de Istoria Artei, „G.Oprescu”.

Aș adăuga faptul că problema paternității lucrărilor din colecția de „tablouri vechi”, adică atribuirea lor corectă unor anume artiști a fost una dintre preocupările de-o viață ale Regelui Carol I. În acest scop, l-a consultat la Sinaia, după 1903, pe istoricul de artă și expertul în școli nordice, Max Friedländer.

Țin la această chestiune, a atribuției lucrărilor și mi se pare interesantă cu atât mai mult cu cât, lucrând ca muzeograf în Muzeul Național de Artă, la secția de artă europeană, am avut de-a face cu acest tip de probleme. Mai ales după 1990, când, la solicitarea unor instituții prestigioase de profil, din străinătate, Muzeul Național de Artă a organizat expoziții de artă europeană la Veneția dar și la Milano, în Germania, în America. A fost o perioadă de înflorire a cercetării acestui

patrimoniu, o nouă fază. Lucrările beneficiau deja de alte câteva atribuiri, față de cele inițiale făcute de Felix Bamberg. Îmi permit să îi numesc pe cei care au făcut atribuiri în diverse perioade. Felix Bamberg, în primul rând – este cel care i-a vândut lui Carol I o bună parte din propria-i colecție, atribuțiile figurând în elegantul catalog alcătuit de bibliotecarul regal Léo Bachelin, în 1898. În continuarea unor afinări de atribuții începute prin investigațiile lui Carol I, prin corelare cu cercetări occidentale mai noi, s-a înlăturat paternitatea unor tablouri atribuite lui Boticelli, Mantegna, Tizian, Simon Vouet etc. În această direcție s-au situat expertiza Gabriel Goulinat-Louis Hautecoeur făcută ulterior morții Regelui Ferdinand (1934), apoi cea a lui Alexandru Busuioceanu. În 1938, Alexandru Busuioceanu a publicat la Paris catalogul colecției propunând pentru unele cazuri alte nume rămase acceptate în bună parte și la ora actuală.

O fază ulterioară a studierii acestui patrimoniu s-a petrecut între 1960-1970, când s-au publicat cataloagele, aș spune aproape complete, pe școli, ale Secției de artă europeană din Muzeul de Artă și când cercetătorul muzeograf Anatolie Teodosiu s-a ocupat de verificarea atribuirilor pentru școlile Italiei și a purtat o intensă corespondență cu specialiștii de vârf ai epocii, precum Roberto Longhi. Carmen Răchițeanu (școala flamandă), Stela Radu și Maria Matache (școlile spaniolă, germană, austriacă), Cristian Benedict (școala franceză) au desfășurat cercetări similare.

După 1990 a urmat în sfârșit accesul muzeografilor noștri la cea mai recentă și semnificativă bibliografie, mai ales la cataloagele *raisonnés* ale operei vechilor maestri, editate cu precădere în deceniile 6-7-8. Atunci am avut plăcuta surpriză să regăsim parte din operele de la București relocalizate în



De la stânga la dreapta: Mircea-Alexandru Hortopan, Ruxandra Demetrescu, Marian Constantin, Carmen Tănăsioiu

opera cutărui sau cutărui artist; a fost o fază foarte interesantă (o consider în același timp și cea mai interesantă perioadă din toată activitatea mea de muzeograf), un moment privilegiat al eforturilor pe care întreaga Secție de artă europeană l-a făcut în acea perioadă, pentru a aduce la zi bibliografia acestui fond patrimonial important, datorat regelui Carol I. Un alt moment important al acestui interval post Revoluție a fost restaurarea unora dintre opere în străinătate (succesivă distrugerilor din decembrie 1989), ocazie când s-au efectuat interesante investigații de laborator și care în general au reconfirmat atribuțiile acordate în cataloagele noastre, în alte câteva cazuri apărând noi nume de artiști (precum Joseph Parrocel pentru lucrarea „Tineri petrecând”, anterior Școală franceză).

Vreau să adaug faptul că, deși s-au publicat o serie de studii (Anatolie Teodosiu, Theodor Enescu, Maria Matache,

Octav Boicescu) privind colecția lui Carol I, iar capitolul „Carol I, colecționar *connaissance*” din cartea Ruxandei, după parerea mea, este foarte bine construit, monografia colecției care să cuprindă în anexe și documentele esențiale privind contextul european al achizițiilor, nu există încă. Într-o asemenea monografie, comentarea colecției lui Carol I ar putea să capete, cred, mai multe nuanțe, nu numai prin situarea ei comparativă în contextul colecțiilor regale și princiere europene, ci și printr-o analiză mai precisă privind aspectele gustului artistic specifice secolului al XIX-lea, gust ce a prezidat la selecția operelor, făcută de Felix Bamberg și de Rege.

În încheiere, îmi permit să atrag atenția asupra expoziției „Regina Maria” deschisă în acest moment la Castelul Peleş.

Există în expunere cel puțin o piesă patrimonială forte, mantia de Încoronare (1922) a Reginei Maria. Uimește și astăzi și poate părea desuetă opțiunea de gust romantic a Reginei Maria pentru un tip de veșmânt inspirat din fastul princiar și regal de sorginte medievală. Nu cred că este vorba doar de gust artistic în felul în care ea a conceput, susținută de măiestria pictorului Costin Petrescu, proiectul vestimentației pentru Încoronare. Este vorba despre orizontul mai larg de visare al Reginei, de reperele ei de istorie recentă, în fapt de gândul politic al Reginei României întregite. Se continuau în această viziune privind spre trecutul nostru național, tradițiile încoronărilor regale din Europa epocii, din Anglia și Imperiul Rus, în special, tradiții ce aveau în spate o prestigioasă istorie. Să amintim încoronarea de la Westminster Abbey (1910) a Regelui George al V – lea al Angliei (vărul primar al Mariei), încoronare la care Principesa Maria și Principele Ferdinand ai României asistaseră și unde fastul neo-medieval de suprem ceremonial regal, era impresionant, plutind între realitate și mit.

MARIAN CONSTANTIN

Principesa Maria și „Tinerimea Artistică”

Prestigiul prompt dobândit de societatea „Tinerimea Artistică” (grupare secesionistă înființată în anul 1901), succesul la public de care s-au bucurat membri săi – cei 12 membri fondatori au fost Kimon Loghi, Ipolit Strâmbu, Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Frederic Storck, Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Constantin Artachino, Arthur Verona, Nicolae Grant, Oscar Spaethe și D. Mirea - într-un timp scurt s-au datorat, în primul rând, consecvenței cu care aceștia și-au urmărit obiectivele.

Conștienți de importanța solidarității principiilor ce trebuiau să-i călăuzească, cei 12, sub deviza „Buni artiști, buni camarazi”, au conceput noua societate ca pe o tovărășie în care drepturile și îndatoririle de tip unional dețineau un loc major. Totuși, dincolo de determinarea țăelurilor structurale propriu-zise și de delimitarea categorică de arta oficială, cea mai eficace inițiativă a tinerilor artiști români a fost cooptarea principesei moștenitoare Maria în calitate de patron al societății. Prestigiul de care aceasta se bucura în rândul aristocrației, nonconformismul de care dăduse dovadă în relație cu „palatul”, interesul viu pe care-l manifesta față de tendințele noi în

artă au făcut din prezența Mariei la manifestările „Tinerimii” un irezistibil punct de atracție.

Mecenatul principesei moștenitoare a fost un stimulent pentru high-life-ul bucureștean. Personaje influente ale vieții politice și sociale au devenit interesate de expoziții, au cumpărat lucrări, au comentat evenimentele. Artiștii au devenit cunoscuți și prețuiți nu numai în rândul protipendadei, ci și al amatorilor de artă, colecționari sau simplii iubitori de frumos. Gustul pentru arta promovată de plasticienii „Tinerimii” s-a răspândit rapid. Datorită cataloagelor de prezentare și a celor de prețuri s-a creat obișnuința comerțului de artă civilizată, lucru care a contribuit în plus la ridicarea prestigiului profesiei de pictor sau sculptor.

Eficiența patronajului prințesei Maria asupra societății „Tinerimea Artistică” nu s-a datorat pur și simplu autorității rangului său nobiliar, ori realei sale vocații de pictoriță – a fost, se știe, o talentată acuarelistă. Maria avea la sfârșitul anului 1901 experiența indirectă a unui patronaj inteligent, fondat pe o bună cunoaștere a mediului artistic, nealterat de raporturi oficiale, acela al vărului ei, Ernst Albert, mare duce de Hessa, cofondatorul „Școlii de la Darmstadt”, cea mai viguroasă ramură a secesiunii germane. Învățămintele majore pe care principesa Maria le va fi desprins din lecția de la Darmstadt, de care apoi trebuie să fi ținut seama în raporturile sale cu artiștii de la „Tinerimea” sunt: a) adevărata autoritate este străină ideii de autoritarism; b) stratificarea socială devine nesemnificativă în relațiile care apropie persoane unite de aceleași idealuri spirituale.

Cu discreție, dar nu fără persuasiune, Maria a facilitat relații, a influențat dorința unora de a se apropia de artă, a netezit calea artiștilor către colecționari. Toți cei care i-au cunoscut bunăvoința și devotamentul închinat „Tinerimii” sunt unanimi în a-i prețui, fără rezerve, meritele.

Însemnări regale despre specificul național al artei românești

În ultimii ani ai deceniului patru, dezbaterile în jurul conceptelor de tradiție, specific național și constantele stilistice ale picturii românești ating un moment de maximă radicalizare. În timp ce George Oprescu făcea bilanțul unui secol de pictură românească¹, Alexandru Marcu deplângea „neparticiparea noastră la mișcarea umanistă și de Renaștere”, care a lipsit spațiul românesc de „forma stilistică bine definită pe care o dă, în primul rând, practicarea clasicismului”², iar Olga Greceanu proclama „o sută de ani de rătăcire”, când „de la 1839 până la 1939, arta românească n-a mai fost”³.

1. George Oprescu, *Un secol de pictură românească*, în *Doi ani de critică artistică. Note și impresii*, București, 1939. Cele cinci capitole ale studiului fuseseră prezentate în conferințe radiofonice în 1938, rezumând *Pictura românească din secolul al XIX-lea*. În primul capitol, autorul descrie trecerea de la arta simbolic-idealistică a strămoșilor la cea occidentală realistă (p. 6).

2. Alexandru Marcu, *Renașterea românească și Italia*, București, 1940, pp. 9-10.

3. Olga Greceanu, *Renașterea picturii românești*, București, 1939, pp. 10-11.



Ruxandra Demetrescu

Analiza caietului special dedicat artei românești în numărul iunie-septembrie 1938 din *Artă și tehnică grafică* este simptomatică din această perspectivă. Revista se deschide cu o pagină autografă a reginei Maria, însoțită de reproducerea unui tablou al său înfățișând crini albi, datat 1935. „Arta poporului român este expresia vie a vieții lui. Toate manifestările artei noastre – fie că sunt ale operei artiștilor bine cunoscuți sau creația anonimă a artistului meșteșugar din popor – readuc prin graiul lor simbolic cutele sufletului românesc – simțirea delicată și gustul ales al poporului român.”

Aceste însemnări regale dau tonul festiv al volumului, care este introdus de articolul lui Henri Focillon, „La Roumanie visage et âme” și se încheie cu „Sculptura românească” de Tudor Vianu. Celelalte studii sunt semnate de alte nume faimoase,

între care Nicolae Iorga („Arta populară și arta istorică a românilor”), Alexandru Tzigara-Samurçaș („Izvoade de artă țărănească”), George Oprescu („Pictura românească nouă”), Francisc Șirato („Arta nouă”), Olga Greceanu („Începuturile picturii în România”), la care se adăugau Jacques Lassaigne („Le peintre roumain Andreescu et le destin d’un art”) și Jean Alazard („La peinture et la sculpture roumaine”).

Toate intervențiile au fie o dimensiune sintetică, rezumativă (Oprescu, Vianu, Șirato, Alazard), fie un caracter apologetic, exaltând caracterul de „fericită excepție” al artei noastre (Focillon, Olga Greceanu).

Atunci când era analizată arta modernă, se afirma consolidarea unui stil național, după asimilarea influențelor apusene, în principal franceze, grație triadei Grigorescu-Andreescu-Luchian. O neobișnuită antantă dă tonul general, din care lipsesc nuanțele critice. Autorii francezi apar aici ca aliați firești, reprezentând sora latină mai mare.

O sumă de locuri comune iradiază cu o forță exemplară. Astfel, Focillon vorbea de „instinctul delicios al formei, tușei și tonului ce nu este un privilegiu comun tuturor popoarelor”, amintind, în încheiere, că acest pământ minunat aparține Orientului, Europei și se înfrățește cu Occidentul. Lassaigne nota destinul curios al școlii de pictură românească, care și-a impus un efort dublu: a fost nevoită să se nască pornind de la zero, iar după ce și-a câștigat dreptul la existență s-a racordat la firul tradiției pentru a putea să subziste și să se justifice. Jean Alazard observa uimitoarea persistență și continuitate a unei tradiții artistice ce se întemeia pe o civilizație veche și glorioasă, pe vitalitatea și forța artei țăranului român.

O observație interesantă găsim în articolul lui Șirato: în ciuda faptului că „arta profană s-a născut la noi în cel



Arhitectul Alexandru Beldiman

mai materialist secol pe care l-a născut lumea”, în care „materialismul științific al secolului al 19-lea nu cunoștea sentimente metafizice”, artistul român a știut din instinct să evite inevitabilul naturalism: el „nu s-a încumetat să ridice vălul pe care sentimentul său îl întinsese asupra fapturilor lumii”¹. Într-un spirit oarecum înrudit, Olga Greceanu își încheia articolul, subliniind că „în anul 1848, când tinerii români intelectuali se întorc din Franța cu moda tablourilor de șevalet, fața artiștilor se întoarce și ea de la nobila frescă și ilustrațiile [din *Erotocritul*, 1782] lui Petrache, care își închid capitolul vieții, îl închid definitiv, pecetluind cu demnitate o artă pură”².

1. Șirato, „Arta nouă”, p. 109.

2. Olga Greceanu, „Începuturile picturii în România”, p. 108.

Comanditari la Palatul Cotroceni (1893-1940)

În decursul celor peste 300 de ani de existență, ansamblul de la Cotroceni a cunoscut în evoluția sa mai multe etape: mănăstire, reședință domnească, palat princiar și apoi regal, pentru ca după abdicarea forțată a regelui Mihai I la 30 decembrie 1947, să primească o cu totul altă destinație, cea de palat al pionierilor, ale căror prime detașamente s-au constituit în primăvara anului 1949.

Primul comanditar al palatului Cotroceni a fost regele Carol I, care a avut inițiativa de a se ridica o nouă reședință pentru tânăra familie princiară Ferdinand și Maria, după căsătoria acestora la 10 ianuarie 1893. În acest context, guvernul a deschis un credit de 1.700.000 lei pentru dărâmarea vechiului palat domnesc și construirea, pe fundațiile lui, a unui palat în folosința moștenitorilor Coroanei, ca reședință oficială, lucrările fiind încredințate arhitectului francez Paul Gottereau. Lucrările de construcție s-au încheiat trei ani mai târziu, în 1896, an în care familia princiară s-a mutat în noul palat. [...]



Ștefania Dinu

Stilul exterior și decorația interioară a palatului erau expresia gustului oficial, instituționalizat de epoca lui Napoleon al III-lea, arhitectul Paul Gottereau alegând pentru fiecare spațiu o rezolvare estetică ce îl individualiza, amplificând efectul de spectaculozitate și fast.

Cabinetul de lucru al principelui Ferdinand sau biblioteca este un spațiu care s-a impus încă de la început (1895) prin simplitatea aspectului său, aspect care nu s-a modificat de-a lungul anilor. Încăperea era lambrisată cu lemn de stejar băițuit, de culoare închisă și sculptat cu încrustații în lemn de diferite culori, mai precis era decorată în stilul neorenașterii franceze Henric al II-lea. Acest stil se caracteriza prin mobilier sculptat în relief, cu ancadramente, frontoane, volute, nimfe, amorași, medalioane, arme și blazoane. Spațiul era prevăzut

cu o anticameră tapetată, unde se găseau o masă cu patru scaune și o banchetă. Anticamera permitea accesul în bibliotecă, compusă din două mari dulapuri - bibliotecă așezate în dreapta și în stânga ușii de la intrare, fiecare de 3,30 metri înălțime și 2,15 metri lățime, dotate cu casete și rafturi, iar în mijloc un dulap-vitrină, ca și patru dulapuri de colț cu uși glisante și sertare ornamentate cu nișe și scoici. În mijlocul camerei se afla o masă mare cu patru scaune, ca și masa de lucru a regelui Ferdinand, ascunsă între cele două dulapuri - bibliotecă și plină de lumina ce pătrundea prin fereastra ce se deschidea în frumoasa grădină a Palatului Cotroceni. În anii care au urmat după 1914, aspectul interior al bibliotecii și-a păstrat înfățișarea anterioară. Astfel, din punct de vedere arhitectural, stilul Henric al II-lea a fost păstrat, spațiul continuând să fie lambrizat cu lemn de stejar, în timp ce pereții au fost tapetați cu piele. Mobilierului existent i s-au mai adăugat și alte piese, precum un birou mare de stejar sculptat, fotolii îmbrăcate în piele, ca și o banchetă mare, sculptată. Galeria etajată, mărginită de o frumoasă balustradă traforată, susținută de grupuri de colonete, ritmau spațiul, iar atmosfera era întregită de șemineul din marmură de Portoro, ca și de candelaburul de alamă cu opt brațe, suspendat de tavanul din ipsos. Frumusețea spațiului era completată cu o serie de tablouri și anume: un portret al prințului Leopold de Hohenzollern (pastel nesemnat), un portret al reginei Maria ca principesă (pastel semnat Kaulbach), un portret al principesei Ileana (semnat de P. Ivancovitch).¹

Și pentru că decorația interioară a palatului era tributară

1. Grigore Ionescu, *București, Ghid istoric și artistic*, București, Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol al II-lea, 1938, p. 201.

comanditarului, adică regele Carol I, principesa Maria, în dorința ei de a se manifesta independent, a luat hotărârea de a transforma, în jurul anului 1900, câteva saloane reprezentative, pentru mediul ei interior.

Primul dintre acestea a fost salonul privat al principesei, transformat în 1901, în ceea ce se va numi Salonul de aur (cu o decorație de sorginte Secession). Tavanul din lemn casetat era aurit, iar partea superioară a pereților era decorată în relief plat, cu vrejuri și frunze din stuc aurit. Partea inferioară a pereților era acoperită cu casetoane având ca decor floarea de crin. Decorația murală, aurită, deosebit de bogată, crea un ansamblu feeric, al cărui efect cromatic era sporit de pardoseala din ceramică smalțuită turcoaz. Principesa descria astfel noul salon: „Rezultatul a fost că seamănă mai degrabă cu pielea de Cordoba... și cum în acele zile mă aflam încă în faza contrastelor violete de culoare, am pavat pardoseala cu dale de culoarea turcoazelor. A fost o inovație pe cînste”¹.

În salonul de aur și mobilierul existent era aurit: mese, scaune, colțare, canapele. Fotoliile erau pirogravate sau pictate cu crini, existând de asemenea și un tron sculptat și aurit. În articolul „My different homes”, regina Maria făcea o descriere a salonului de aur ce corespundea cu notificările inventarelor: „pereții erau poleiți cu aur și aveau pe ei panglici, trandafiri și frunze din lemn sculptat și aurit, iar pardoseala era de un turcoaz strălucitor”².

„Salonul de aur” a stârnit diferite reacții, din partea celor care l-au vizitat. Regele Carol I și regina Elisabeta au fost aproape șocați, regina notând următoarele în articolul scris pentru o

1. SANIC, Fond Regina Maria, dos. III/79, f. 5.

2. *Ibidem*, f. 16.

revistă americană și intitulat *My different homes*: „Când pentru prima oară i-am lăsat triumfătoare să intre în camera mea aurie, figura Maiestăților Lor a fost de studiu și contemplare. Nu le-a plăcut pentru că era prea îndrăzneță, prea diferită de orice văzuseră sau concepuseră vreodată, dar nu s-au putut împiedica să admită că era frumoasă, într-un fel barbar și neconvențional. Era cu certitudine ca o poveste. În acele zile, a crea povești, era un mare ajutor, împotriva prea serbedei realități sau lucruri. Mignon a mea, în acele zile, când am adus-o să vadă noua cameră a mamei sale, nu a vrut să intre, deoarece s-a gândit că intră într-un bazin cu apă”¹.

Pe de altă parte, regina Elisabeta ar fi spus că noua cameră a principesei „este ceva între un templu indian și un decor de basm, atât de frumos... uimitor de frumos și de original”². Prințesa Ana-Maria Callimachi a fost în schimb neiertătoare, sesizând defectele încăperii și prezența teatrală a gazdei: „Trecând pragul, ezitai între oroare și râs, noua cameră amintind în același timp de o biserică și de o baie turcească. [...] iar apoi te hotărâi să te concentrezi asupra gazdei. Frumoasă în mătasurile ei de brocart sau voalurile ei vapoaze, purtând bijuterii grele și primitive, imaginate pentru a se armoniza cu decorul care i se potrivea perfect”³. [...]

Între anii 1913 - 1916, au avut loc lucrări de mărire a construcției, regina Maria amintindu-și că: „Bătrânul rege a admis că palatul nostru trebuie mărit, astfel încât va trebui

1. SANIC, Fond Regina Maria, dos. III/79, f. 5.

2. Apud Hannah Pakula, *Ultima romantică. Viața reginei Maria a României*, Traducere de Sanda Ileana Racoviceanu, București, Edit. Lider și Cartea pentru Toți, 2001, p. 174.

3. *Ibidem*.

să avem și camere pentru musafiri. La început, erau unul sau două apartamente, însă venind multe din cunoștințe din toată lumea, s-a impus ca o necesitate construirea unei noi aripi la Cotroceni. S-a redezvoltat o artă națională care fusese uitată și îngropată printre inovațiile aduse din țările occidentale. Acest stil (stilul neoromânesc) l-am transpus la ambele aripi ale palatului”¹. [...]

Tot în anii 1913-1915, s-a amenajat în cadrul palatului, sufrageria regală sau sufrageria în stil neoromânesc. Arhitectul Grigore Cerchez a venit în întâmpinarea dorinței reginei Maria de a introduce în palat stilul neoromânesc, avându-l furnizor de mobilier tot pe Bernhard Ludwig din Viena. Noua sufragerie, așa cum o amintesc inventarele era o îmbinare de influențe bizantine și celtice prin mesajul simbolistic transmis. În articolul reginei Maria „Casele mele de vis”², este descris acest interior și denumit „sufrageria Cotroceni”. După gustul reginei s-a comandat o masă mare rotundă, sculptată și poleită cu aur denumită „masa rotundă a regelui Arthur”. Inventarele vremii amintesc că în jurul acestei mese erau așezate 24 de scaune poleite în aur, spătarele având desene bizantine. Pe masă erau așezate două cruci de stofă cu fir de aur. La capătul încăperii se afla un bufet iconostas poleit cu aur provenit, după spusele reginei Maria, de la o biserică grecească. În acest spațiu regina Maria aducea amintiri din țara natală, masa rotundă simbolizând sfatul la care druzii se adunau în cercul ce simboliza perfecțiunea. Nu întâmplător la această masă s-au întâlnit alături de familia regală: Ion I.C.Brătianu, I. Gh. Duca, Nicolae Titulescu, Tache Ionescu, Barbu Știrbey, Milița Petrașcu, Cella

1. Regina Maria, *Casele mele de vis* în *Boabe de grâu*, anul I, 1930, p. 168.

2. SANIC, Fond Regina Maria, dos. III/43 – Nuvele.



Delavrancea, George Enescu, gen. H. Berthlot, contele de Saint - Aulaire, Robert de Flers, Joe Boyle, Charles Vopicka, prof. George Huntigton, Samuel Hill. [...]

După intrarea României în război în august 1916 și ocuparea Bucureștiului de către armata germană, familia regală a fost nevoită să părăsească capitala și deci, și Palatul Cotroceni, care însă nu a fost ocupat de către germani.

Odată cu terminarea războiului și revenirea suveranilor la București în decembrie 1918, la Palatul Cotroceni s-a impus fără îndoială necesitatea unor reparații. Acestea s-au efectuat între anii 1919 - 1920 și au fost realizate de către firma Pietro Axerio, care în 1921 a executat și lucrări de reparații și zugrăveli la fațada palatului și la dependințele din interiorul curții. În cursul anului 1922, intrarea palatului a fost pavată



cu piatră cubică și cu asfalt gangul de sub clopotniță, pentru ca în cursul anilor 1923 - 1924, firma Pietro Axerio să execute lucrări de reparații și zugrăveli la biblioteca regelui Ferdinand, dormitorul reginei Maria, la apartamentele regelui și reginei Greciei, la fostul apartament al principelui Carol.

Aflată pe marele val al popularității după Marea Unire și încoronarea de la Alba Iulia, regina Maria a înțeles să afirme noul statut al monarhiei prin noi construcții și o nouă arhitectură la Cotoroceni. Salonul Alb a fost realizat în perioada 1925 - 1926, la cererea reginei Maria, de către arhitectul Grigore Cerchez și a fost obținut din comasarea Marelui Salon de recepții și a Marii Sufragerii de gală, aflate pe aripa de Nord a palatului. Noul salon a reprezentat și preferința reginei Maria pentru stilul neoromânesc. [...]

Preocuparea continuă și constantă a reginei Maria de a amenaja Palatul Cotroceni în conformitate cu dorințele și gusturile sale, s-a manifestat în aceeași măsură și în amenajarea parcului palatului. Astfel, în cursul anilor 1915-1916 s-au executat lucrări de amenajare a grădinii, prin construirea a două bazine decorative de către firma Pietro Axerio, pe baza planurilor arhitectului peisagist Fr.Rebhuhn. Și în primăvara anului 1921, subiectul de mare interes al reginei Maria era grădina palatului, serios vătămată în timpul războiului. Ca urmare regina făcea planuri pentru noi terase și ronduri de flori, plângându-se în același timp de cheltuielile mari de la Curte, care nu îi dădeau posibilitatea să creeze o grădină așa cum și-ar fi dorit. Cu toate acestea a fost angajat ca grădinar, nu numai al palatului Cotroceni ci și al celorlalte palate de la București, Sinaia și Curtea de Argeș, un englez John McIntyre. Acesta era angajat începând de la 1 august 1919 pe o perioadă de trei ani, cu drept de prelungire a contractului. Pentru serviciile sale grădinarul șef John McIntyre urma să primească 300 de lire pe an, plătitibile în rate trimestriale de câte 75 de lire la o bancă din Anglia. După numai un an însă, în septembrie 1920, regina Maria a renunțat la serviciile acestuia, urmând să-i plătească serviciul până la data de 31 decembrie 1920.¹ În martie 1922 a început construcția unei noi sere, iar din iunie 1922 s-au desfășurat și lucrări de construcție la terasele parcului regal Cotroceni. Aceste lucrări se desfășurau sub directa îndrumare a reginei Maria, ale cărei idei privind amenajarea teraselor și a bazinelor trebuiau respectate întocmai.²

1. *Idem*, Fond Casa Regală - Regele Ferdinand, dos. 40/1920, f. 107, 108.

2. *Idem*, dos.67/1922, f. 2, 62, 65.

Alături de terase, o atenție deosebită se acorda și aleilor parcului. Astfel, în iunie 1923, acestea au fost acoperite cu pietriș mărgăritar furnizat de firma Pietro Axerio, în valoare de 20.100 lei, sumă ce trebuia plătită de către casieria regală, în contul refacerii drumurilor parcurilor regale.¹

În perioada 1 martie-30 aprilie 1924 s-au întreprins lucrări de curățire a drumurilor din parc, a serelor și întreținerea acestora. În intervalul 16-31 martie 1924, la parc s-a lucrat cu 17 lucrători la redresarea drumului mare, la plantarea de trandafiri, de iarbă în fața palatului, la plantarea a șase mii de pansele, a două mii de maci, o mie cinci sute de crini și patru mii de lalele pe terase. De la 1-15 aprilie 1924 s-au efectuat lucrări obișnuite de întreținere a serei și răsadnițelor, în timp ce la terase s-au plantat circa 8000 bucăți de trandafiri, ca și întreținerea terenului de tenis al principesei Ileana. Pentru buna desfășurare a activității în parcul palatului, Direcția Horticolă a Casei Regale a stabilit o serie de atribuții personalului acestuia și anume: „ 1) nimeni nu are voie a părăsi serviciul înainte de ora fixată pentru repaus; 2) lucrătorii care iau scule de la magazie sunt obligați ca seara să le restituie magazionerului în bună stare; 3) cei care sunt de serviciu duminica sau sărbătorile sunt obligați a sta până la orele șase seara; 4) în caz când sunt festivități la curte, atunci, toți lucrătorii sunt obligați să vină la sevicu chiar fiind sărbătoare; 5) este strict interzis lucrătorilor a culca în camerele lor persoane străine de palat; 6) lucrătorii noi angajați sunt obligați a depune prin șeful grădinii la Cancelaria Direcției actele ce posedă, sau în caz că nu au, li se va reține jumătate din leafă

1. *Idem*, dos. 54/1923, f. 3.

pe prima lună, care se va restitui când lucrătorul părăsește serviciul, însă cu obligațiunea de a anunța pe șeful grădinii cu 15 zile mai înainte. În caz că părăsește serviciul fără a anunța în termenul arătat mai sus, reținerea nu i se va mai restitui plătindu-se lucrătorii care vor fi angajați în locul celui plecat”.¹

O atenție deosebită se acorda aprobării bugetului fiecărui parc regal, deoarece în funcție de banii primiți se puteau realiza lucrările de amenajare și de întreținere a acestora. De exemplu, bugetul parcului Cotroceni între anii 1924-1926 a fost următorul: în 1924 s-a ridicat la suma de 869.200 lei, în 1925 la 1.018.017 lei, iar în 1926 la suma de 999.200 lei.²

Datorită bugetului său destul de ridicat, parcul Palatului Cotroceni a fost transformat într-o adevărată pepinieră pentru celelalte parcuri regale. Este în principal vorba de un număr de sere de flori, care au jucat un rol important în istoria economică a palatului, întrucât se realizau însemnate sume de bani de pe urma vânzării răsadurilor de plante în ghivece și a florilor tăiate. O parte din flori erau furnizate pentru nevoile Casei Regale, iar restul erau vândute diverselor florării din București, sau erau comercializate prin magazinele proprii, cum era magazinul din Calea Victoriei. Semințele de flori erau comandate la diverse firme străine ca: „Erbst Benary” din Germania, dar și la firme din București precum: semințeria „Faraudo” din București, Calea Șerban Vodă, nr. 237, „Flora-Alois Kaurek”, București, str. Carol, nr.9 și semințeria „Pildner”, București, str. Carol, nr. 11.³

1. *Idem*, dos. 66/1922, f. 75.

2. *Idem*, Fond Castele și Palate-Palatul Cotroceni, dos. 182/1926, f. 144.

3. *Idem*, dos. 184/1928, f. 124; dos 179/1923, f. 33; dos. 188/1930, f. 60; dos. 184/1928, f. 125; dos. 188/1930, f. 61.

Șeful parcului regal Cotroceni a fost până în 1928, J. Jeannin, transferat ulterior la Balcic, locul lui fiind luat din decembrie 1928, de către Eduard Pawlikowsky.¹ În cursul anului 1929, suprafața parcului era de 21 ha, dintre care 5 ha o reprezentau drumurile, în timp ce florile ocupau 3.600 metri pătrați. De asemenea, trebuiau întreținute șapte sere și 230 de răsadnițe, fapt pentru care bugetul a fost stabilit la suma de 1.170.000 lei, din care salariile reprezentau 552.755 lei, iar materialele 497.245 lei.²

Datorită frumuseții sale, parcul regal de la Cotroceni s-a numărat printre grădinile publice ale Bucureștiului, lucru care reiese dintr-o scrisoare adresată de mareșalul Curții reginei Maria, către primarul general al Capitalei, în martie 1935, prin care îl ruga „să fie amenajate cele două drumuri principale care îl traversează, cu un strat de piatră, iar cele două podețe care se găsesc pe acest drum să fie reparate”, deoarece parcul este „adesea un punct de vizitare al străinilor în trecere prin București”³.

După moartea reginei Maria în vara anului 1938, spiritul său a continuat să dăinuie în palatul care o viață întregă a constituit grija și oglinda aspirațiilor sale de identificare cu poporul român și, totodată, expresia nostalgică a opțiunilor ei sentimental-estetice.

În palatul Cotroceni, ca și în toate reședințele regale, existau holuri spațioase la intrare, saloane și studiouri unde se desfășurau activitățile din timpul zilei, biblioteci sau cabinete

1. Narcis Dorin Ion, *Castele, palate și conace din România*, vol. I, București, Edit. Fundației Culturale Române, 2001, p. 111.

2. SANIC, Fond Castele și Palate-Palatul Cotroceni, dos. 186/1929, f. 171, 172.

3. *Idem*, dos. 196/1933, f. 18.

de lucru, unde regele se retrăgea în compania cărților sau a hobby-urilor sale (timbrela în cazul regelui Ferdinand, studiul botanicii), dormitoare cu budoare unde se desfășura viața intimă a familiei regale, însoțite de toalete și băi, apartamente, camere pentru copii, camere pentru guvernante și profesori, camere pentru personalul superior și inferior al Casei Regale, la care se adăugau dependențele reprezentate de bucătărie, spălătorie, grajduri, parcuri de automobile, uzine electrice.

Regina Maria a fost aceea care a creat în reședințele sale camere decorate sub influența vechilor mituri celtice, scandinave, scoțiene, dar și camere decorate sub influența stilului bizantin.

În general, regina Maria și-a iubit reședințele, Cotroceniul fiind însă casa sa de suflet, locul unde revenea din orice colț al țării sau al lumii în care călătorea. Casele sunt, fără îndoială, locurile unde se înfruntă public și privat, bărbați și femei, părinți și copii, stăpâni și servitori, familii și indivizi. Casele sunt de asemenea locuri ale memoriei, scene ale vieții private, putând fi caracterizate astfel: „aceste ciudate ansamblări de pietre și cărămizi, cu ornamentele și mobilierul lor atât de particular, cu formele lor specifice și imuabile, cu atmosfera intensă și grea, cu care viața noastră se îmbină într-un mod atât de total, precum sufletul nostru cu trupul nostru - ce puteri nu au ele oare asupra noastră, ce efecte subtile și pătrunzătoare pe care le exercită asupra întregii substanțe a existenței”¹.

1. Apud Philippe Ariés, Georges Duby, *op. cit.*, p. 287.

Ctitoria regelui Carol I al României

Castelul Peleş și reședințele caselor suverane germane

În anul 2018 Muzeul Național Peleş a omagiat, în cadrul mesei rotunde „Familia Regală. Colecționari, comanditari și mecena”, personalitatea și activitatea științifică a Ruxandei Beldiman, istoric de artă, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Române, care și-a desfășurat, aproape un deceniu, munca de cercetare la Peleş. I-a dedicat Peleşului cea mai importantă și prolifică perioadă a activității sale științifice, având ca rezultat un doctorat în istoria artei, teza fiind ulterior publicată sub titlul „Castelul Peleş - expresie a fenomenului istoric de influență germană”. Lucrarea, apărută în anul 2011 la Editura Simetria din București, este până în momentul de față, cea mai importantă monografie contemporană a ctitoriei regelui Carol I al României.

În spiritul numeroaselor discuții cu Ruxanda, în perioada descoperirilor comune ale istoriei Peleşului și a ambianței artistice europene de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, am prezentat în cadrul mesei rotunde amintite, continuând investigațiile Ruxandei referitoare la reședințele europene contemporane Peleşului, o scurtă trecere în revistă a unor ctitorii ale suveranilor germani contemporani regelui Carol I.

Statele germane, unificate în anul 1871 sub auspiciile Prusiei, odată cu cearea Imperiului Federal German, rămân, până în anul 1918, mărturie ale unor istorii particulare, regionale și ale evoluțiilor politico-dinastice ale Evului Mediu german. Având, până și la nivelul micilor principate, constituții particulare, corpuri legiuitoare proprii, ele se subsumează însă în întregime politicilor administrative și financiare generale, dictate de puternica și autoritara Prusie, regat ce se îndeindea pe mai bine de jumătate din teritoriul Reich-ului. În aceste condiții, suveranilor din Casele domnitoare rămase în funcție după tăvălugul unificator le rămân destul de puține prerogative. Însă, pe de altă parte, aceștia, aflați în siajul mării Curți imperiale de la Berlin (postură nu străină regelui Carol I al României, rudă și prieten al Familiei Imperiale germane), cultivă cu atât mai mult particularismul regional și mai ales exaltă istoriile dinastiilor ai căror descendenți erau.

Prestigiul acestor suverani se traduce, în termenii edificării și realizărilor arhitectonice, prin ctitorirea sau renovarea unor reședințe (palate, castele, cetăți), pe măsura capacităților financiare ale fiecărui stat. O trecere în revistă a acestora a avut drept criterii de selecție, afară de perfecta contemporaneitate cu edificarea castelului Peleş, două coordonate importante:



edificarea în stilul neo-Renașterii germane (stilul „național” al Reich-ului, triumfător la Expoziția de la München din 1876) precum și efortul ctitorilor de a face cunoscute ctitoriile lor, prin publicarea articolelor în presa de specialitate sau prin realizarea de monografii în ediții bibliofile.

Primul exemplu adus în atenția auditoriului a fost noul castel ducal de la Hummelshain, lângă Kahla, în ducatul de Sachsen-Altenburg. Edificat la comanda ducelui Ernst I de Sachsen-Altenburg (1853-1908), atât ca reședință de vânătoare cât și ca reședință principală de vară, castelul a avut ca arhitect pe Ernst von Ihne, cel ce avea să edifice, câțiva ani mai târziu, și reședința de vară a împărătesei Victoria, celebrul castelul Friedrichshof. Ridicat între 1882-1885, în stilul neo-Renaș-

terii germane, castelul prezintă un spectaculos repertoriu decorativ al „stilului național german”, amintind, prin aspect și atmosferă, de primul Peleş, cel inaugurat la 1883, care, ulterior anului 1900, avea să fie complet modificat. Prezentarea castelului a fost realizată mai întâi într-un articol elaborat de firma berlineză de arhitectură Ihne & Stegmüller în periodicul „Deutsche Bauzeitung” (din martie 1882), pentru ca, ulterior edificării, în 1893, să se bucure de o mică monografie, cu planuri și fotografii, realizată de arhitectul O.H.P. Silber.

Un alt exemplu de nouă ctitorire a unei reședințe de suveran german este „Palatul nou” de la Bückeburg, capitala principatului Schaumburg-Lippe. Construit de arhitectul Hermann Staedtler pentru principele Adolf I Georg de Schaumburg-Lippe (1843-1893), între 1882-1893, el a fost inaugurat la scurt timp după moartea comanditarului, rămând reședința văduvei sale, principesa Hermine. Cu o complexă arhitectură de sorginte neo-renascentistă, însă depășind faza mono-stilistică a marilor edificii neo-Renaștere germană, și această reședință se va bucura de o lucrare monografică, semnată chiar de arhitectul castelului, în anul 1896.

Alte câteva monumente prezentate, precum castelul Albrechtsburg de la Meissen (în regatul Saxoniei), castelul Altenstein (în ducatul Sachsen-Meiningen) sau castelul Wartburg (în marele ducat de Sachsen-Weimar-Eisenach), prezintă, din punct de vedere al actului ctitoririi, precum și prin valoarea simbolică dată de suveranii ctitori, similitudini artistice cu castelul Peleş, care se înscrie astfel într-o adevărată familie a ctitoriilor germane din perioada „Gründerzeit”.

Portretul regal în România între votiv și laic

Regele Ferdinand și Regina Maria

„Portretul de ctitor este singurul prilej în care un personaj din afara bisericii apare în lăcașul de cult. Rolul portretului votiv în pictura bisericească de la noi este de a transmite către posteritate chipul unei persoane, oferită spre memorie veșnică urmașilor, idealizată până la asimilarea în grad cu sfinții”¹.

De fapt, portretul votiv este, în primul rând, „actul” de legitimare a celui reprezentat în fața comunității din care face parte și pentru care a fost construită biserica; ca urmare, prin intermediul portretului votiv, cel reprezentat se adresează

*. Acest articol continuă prezentarea cercetărilor care se referă la portretele membrilor Familiei Regale a României aflate în bisericile și mănăstirile din țară. Vezi prima parte a studiului : Carmen Tănăsioiu, „Portretul regal între votiv și laic în biserici, mănăstiri și monumente”, în *Monarhia în România – O evaluare. Politică, memorie și patrimoniu*, coordonatori Liviu Brătescu, Ștefania Ciubotariu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2012, pp. 101-125.

2. Radu Moțoc, *Domnitori și principii ai Țărilor Române*, broșura expoziției, Biblioteca „V.A. Urechia”, Galați, 2007.

mai întâi contemporanilor și apoi, desigur, prin rememorare, urmașilor.

Portretistica considerată votivă, din biserici și mănăstiri, a perechii regale Ferdinand și Maria are o amploare mult redusă față de cea a primului rege al României, Carol I (și a Reginei Elisabeta). În cazul perechii regale Carol și Elisabeta se pune în primul rând problema legitimării domniei și a Dinastiei. Acest program politic și de imagine, totodată un amplu proiect de modernizare a țării, a fost dezvoltat de către regele Carol I mai ales prin restaurarea multora dintre bisericile și mănăstirile importante pentru istoria și cultura românilor, precum și prin ctitorirea câtorva noi, la toate acestea participând cu donații nemijlocite. De asemenea, se adaugă monumentele religioase având diferiți ctitori, care au fost edificate în timpul vieții regelui sau după dispariția sa, și care includ în decorația arhitecturală portretul său în semn de omagiu, ca o altă formă de legitimare a puterii ori drept expresie a viabilității programului politic regal.

După formarea României Mari și Încoronarea la Alba Iulia a regilor Ferdinand și Maria, principalul proiect al țării devenise unirea *de facto* a tuturor românilor (în plan economic, social, cultural). Prin urmare, iconografia regală, mai ales cea din biserici, înregistrează în primul rând momentul unic al Încoronării, fixând astfel în conștiința poporului Unirea țării. Astfel, imaginile sunt aproape standardizate – la Catedrala Încoronării din Alba Iulia, la mănăstirea Mihai Vodă din București și la mănăstirea Celic Dere și reproduc în frescă fotografiile oficiale făcute cu ocazia Încoronării de atelierul Julietta. Acestea îi reprezintă pe regele Ferdinand și pe regina Maria, cu coroanele pe cap, în ținutele purtate la Încoronare, în data de 15 octombrie 1922.

Primul cuplu regal al României, Carol I și Elisabeta, a fost reprezentat totdeauna ca atare, regele de o parte și regina de cealaltă parte a ușilor de intrare în biserică. Regii Ferdinand și Maria apar în același fel numai în bisericile deja amintite. Însă regina Maria a ctitorit pe domeniile sale de la Bran și Balcic, dar și în București, câteva biserici în care apare în tabloul votiv numai împreună cu copiii săi: în capela de la Bran, care adăpostește mormântul principelui Mircea, regina îndurerată se roagă în amintirea fiului ei; în mica biserică Stella Maris de la Balcic, regina este reprezentată ca o ctitoră, împreună cu principesa Ileana; iar în biserica Sfânta Maria – parohia Patriarhul Miron din București, regina ctitoră ia chipul Maicii Domnului, fiindu-i alături regele Carol II și Marele Voievod Mihai. Prezentarea cronologică a monumentelor este cea mai edificatoare.

Cu câțiva ani înaintea finalizării lucrărilor de la mănăstirea Curtea de Argeș, în vremea regelui Carol I, începe restaurarea-refacerea celorlate două biserici care poartă amprenta celor doi frați Lecomte du Nouÿ și au în interior portrete regale. Este vorba despre bisericile ieșene, Sf. Nicolae Domnesc și mănăstirea Trei Ierarhi. Conform noilor pisanii, ambele au fost resfințite în octombrie 1904, iar la datele la care a început restaurarea, fiecare dintre ele avea deja o istorie de câteva sute de ani și un renume adânc înrădăcinat în conștiința oamenilor.

Biserica Sf. Nicolae (Domnesc) a fost ctitorită de Ștefan cel Mare între anii 1491-1493, conform vechii pisanii.,,În biserica Sfântul Nicolae Domnesc se împlinea și ceremonia pomăzuirii Voievozilor de domnie nouă – precum și Prohodul celor repausați – care ceremonie s-a urmat mereu aci până în secolul trecut (sec. XIX, n.n.), când reînălțarea noastră politică

a schimbat fața lucrurilor și multe datine”¹. Deși catedrală mitropolitană până la 1682, biserica decade între 1621-1677 din cauza „delăsării slujbelor” și a unui incendiu. La 1677, Antonie Vodă Ruset o restaurează și îi adaugă² un portret votiv în care apar Ștefan cel Mare cu Doamna Evdochia și fiul Bogdan, pecum și Antonie Vodă cu toată familia; la 1779, Duca Vodă termină pictura și apare, de asemenea, în portretul votiv alături de Doamna Anastasia și fiul Constantin.

Trecând prin mai multe incendii și refaceri, în a doua jumătate a sec. XIX, biserica era în pericol de prăbușire, necesitând reparații urgente. „În primăvara anului 1884, la cererea unor deputați, s-a votat alocarea sumei de 100.000 lei pentru restaurarea ei. Ministerul Cultelor i-a cerut arhitectului André Lecomte du Noüy, care lucra deja la restaurarea Trei Ierarhilor, să întocmească un raport cu privire la starea de conservare a bisericii Sf. Nicolae Domnesc și a lucrărilor de restaurare necesare, precum și un deviz de lucrări”³. Ulterior, André Lecomte

1. Toate datele despre biserica Sf. Nicolae Domnesc, în Administrațiunea Casei Bisericii, *Câteva cuvinte asupra bisericilor Sfântul Nicolae Domnesc și Trei Ierarhi din Iași*, Institutul de Arte Grafice, „Carol Göbl”, Ion St. Rasidescu, București, 1904, pp. 9, 10, 12, 17, 19, 20.

2. Singura descriere a iconografiei bisericii de dinainte de reconstruire a fost făcută în 1885 de episcopul Melchisedec Ștefănescu (1823-1892). Pe peretele vestic al bisericii construite de Ștefan cel Mare, în stânga, se afla un tablou votiv în care erau pictați voievodul ctitor, Doamna Evdochia și Bogdan Voievod. Cum la momentul construirii bisericii, Doamna Evdochia murise de mult (în 1467), iar soția lui Ștefan cel Mare era Maria Voichița, episcopul Melchisedec presupune că tabloul votiv fusese repictat în timpul lui Antonie Ruset. N.A. Bogdan, *Orașul Iași. Monografie istorică și socială*, (1913), reeditată la Editura Tehnopress, Iași, 2004, p. 193.

3. Toate aceste date, în Sorin Iftimi, *Contribuții privitoare la istoria bisericilor ieșene*, Editura Trinitas, Iași, 2008, p. 12.

du Noüy a demolat atât adaosurile de sec. XVIII, cât și biserica ridicată de Ștefan cel Mare. În 1890, în urma unor lungi dezbatări, Comisiunea Monumentelor Istorice a hotărât să se reconstruiască numai biserica înălțată de Ștefan cel Mare, aceasta fiind considerată „singura demnă de a fi păstrată posterității”¹.

Odată cu reconstruirea bisericii, pereții și bolțile au fost repictate în frescă, pe fond albastru, de către Jean-Jules Antoine Lecomte du Nouÿ și echipa sa, din care se pare că făceau parte francezii Boris Bernard, Emile Picot și P. Mauretal². Între 1989-1993 s-au efectuat unele reparații și s-au spălat picturile – și au fost descoperite ambele portrete votive, cel reprezentând familia regală fiind acoperit în anii comunismului –, după care lăcașul de cult a fost resfințit la 16 octombrie 1994.

Astfel, la Sf. Nicolae, de o parte și de cealaltă a porții de intrare în biserică, se află: Ștefan cel Mare, îngenunchat, care închină chivotul bisericii lui Dumnezeu Tatăl aflat într-o atitudine de binecuvântare (în spatele lui Ștefan se află cinci membri ai familiei sale și sus, în medalion încoronat, stema Moldovei); de partea cealaltă, Familia regală a României (Carol I, Elisabeta, fiica lor Maria, principele Ferdinand, principesa Maria și copiii lor Carol și Elisabeta) este străjuită de un personaj alegoric – România (o femeie îmbrăcată în costum național, purtând stema țării pe piept și o cunună de laur pe cap, ține în mâna dreaptă drapelul și în stânga Coroana de Oțel). Deasupra fiecărui membru al familiei regale se află scutul heraldic reprezentativ³.

1. Mitropolia Moldovei și Sucevei, *Monumente istorice bisericesti din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Editura Mitropoliei Moldovei și Sucevei, Iași, 1974, p. 80.

2. Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *Iașii vechilor zidiri*, ed. a II-a revăzută, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2007, p. 52.

3. Facem descrierea scenelor din tablourile votive atât după imagini actuale,



Mănăstirea Trei Ierarhi a fost ctitorită de voievodul Vasile Lupu între anii 1637-1639. La data respectivă, pictura a fost realizată de cei mai vestiți meșteri, Sidov Pospeev, Iacob Gavrilov, împreună cu pictorii moldoveni Nicolae Zugravul cel bătrân și Ștefan. Jefuită și arsă de navălitori din est și din nord zguduită de cutremure, biserica a fost restaurată de către André Lecomte du Noüy între anii 1882 – 1887; în acest caz, el nu a optat pentru soluția demantelării inițiale a vechiului lăcaș. Vechea pictură, distrusă, a fost înlocuită cu una realizată de echipa pictorului Jean Lecomte du Noüy, căruia i se alătură Charles-Paul Renouardt (1845-1924), Emile-Frédéric Nicolle (1830-1894) și Nicolae Constantinescu. Amenajarea interiorului a durat până în anul 1898¹. Ca și în cazul mănăstirii Curtea de Argeș, atât la Sf. Nicolae Domnesc, cât și la Trei Ierarhi,

cât și după după copiile în ulei pe pânză executate (1911), încă în timpul vieții regelui, la comanda Comisiunii Monumentelor Istorice și aflate actualmente în colecția Muzeului Național de Artă al României.

1. Toate datele despre mănăstirea Trei Ierarhi, în Administrațiunea Casei Bisericii, *Câteva cuvinte asupra bisericilor Sfântul Nicolae Domnesc și Trei Ierarhi din Iași*, Institutul de arte Grafice, „Carol Göbl”, Ion St. Rasidescu, București, 1904, pp. 31-59.

„regele s-a ocupat de efectuarea catapetesmei, a stranelor și odoarelor”¹.

În tablourile votive de la Trei Ierarhi, de o parte, domnitorul Vasile Lupu și soția sa susțin chivotul bisericii (între cele două personaje se află stema Moldovei); în spatele domnitorului – cei doi copii, în spatele Doamnei – un înger oștean arată spre un pergament scris cu pasaje din Evanghelie, deasupra lor – Sfinții Mari Ierarhi (Vasile, Ioan, Grigore) binecuvântând. De partea cealaltă, Familia regală (regii Carol I și Elisabeta, cu principesa Mărioara, și principii moștenitori Ferdinand și Maria, cu unicul lor fiu la acea dată, Carol) ocrotită de un înger; în fundal se vede o absidă a bisericii iar în colțul din dreapta jos, stema țării².

Frescele reprezentând Familia regală de la biserica Sf. Nicolae Domnesc și de la mănăstirea Trei Ierarhi sunt asemănătoare și pot fi comparate. Ambele ocupă partea din dreapta a peretelui vestic din pronaos (privind spre ieșirea din biserică); de obicei, acesta este locul rezervat frescei de donatori, pentru că în stânga sunt pictați marii arhierei (locul este ocupat în cazul de față de fresca reprezentându-i pe domnitorii ctitori: Ștefan cel Mare și, respectiv, Vasile Lupu). Regina Elisabeta ocupă de fiecare dată locul central, văzută probabil ca mamă a României; ea își ocrotește fiica, pe principesa Maria, care însă poartă în mână crenguța de laur, simbolizând dispariția ei atât

1. Al. Tzigara-Samurçaș, *Memorii*, vol. I, București, 1991, p. 185.

2. Facem descrierea scenelor din tablourile votive după copiile în ulei pe pânză, comandate la 1911 de CMI și aflate actualmente în colecția Muzeului Național de Artă al României. Acum, în biserică, tabloul cu Familia regală nu se mai vede; acesta a fost acoperit de o scenă pictată în ulei, cu trei înalți ierarhi ai bisericii, în anii 1950-1957; bănuim că sub acest tablou există cel vechi, întrucât se pot distinge încă figurile regilor sub îmbrăcămintea și elementele de fizionomie ale preoților.



de tragică. În ambele cazuri, regina are în mână o Evanghelie: când elementul sacru (îngerul, biserica) este prezent, Cartea e închisă, în timp ce în scena cealaltă Cartea este deschisă, fiind singurul element religios¹. Regele Carol își schimbă locul în scenă, la stânga sau la dreapta reginei, în funcție de complementaritatea cu scena cu care se află pereche în biserică: strângând actul de donație în mâna dreaptă, Carol I privește spre Ștefan, acesta închinând chivotul; la Trei Ierarhi, Vasile Lupu și Doamna sa stau față în față prezentând chivotul, deci Carol și Elisabeta au aceeași poziție prezentând actul

1. Pe pagina Evangheliei scrie: „Iehova a dat, Iehova a luat, binecuvântat fie numele lui Iehova”.



de donație. În ambele scene, regele e îmbrăcat în uniforma sa de general român și ține mâna stângă pe mânerul sabiei. Expresia feței este aproximativ contemporană, asemănătoare cu gravura datorată lui Gabriel Popescu, în 1906. De fiecare dată, perechea principilor moștenitori se află în spatele celei regale, Ferdinand chiar în planul secund. Copiii sunt îmbrăcați în costume populare românești. Biserica Trei Ierarhi a fost restaurată până în 1898 iar biserica Sf. Nicolae în 1904: absența principesei Maria (fica perechii princiare, care nu se născuse în 1896), din fresca de la Trei Ierarhi, precum și micile diferențe de fizionomie ale tuturor celorlalte personaje confirmă această datare. Alegoria României este complementară cu

reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, în timp ce, la Trei Ierarhi, îngerii din cele două scene privesc unul spre celălalt.

Viziunea autorului asupra acestor scene votive este modernă, încărcată de alegorii și simboluri (atributele regalității, stemele, scuturile heraldice); în afară de modul de prezentare a chivotului bisericii, nu se mai respectă nici un canon al artei religioase românești, de tradiție bizantină. Dimpotrivă, se regăsesc numai detalii ale artei occidentale, chiar și în tratarea personajelor sacre (îngerii, sfinți, Dumnezeu). Ele sunt adevărate tablouri laice și nicidecum fresce votive. Iar Familia Princiară Ferdinand și Maria sunt, în ambele biserici, parte a programului iconografic de legitimare a Dinastiei.

Devenind regi al României întregite, Ferdinand și Maria au fost încoronăți la Alba Iulia, în catedrala construită în acest scop. A fost un gest simbolic menit să fixeze în conștiința publică nu numai actul Unirii țării, ci și contribuția majoră, pe câmpul de luptă din Primul Război Mondial, precum și pe plan diplomatic a regilor loiali Ferdinand și Maria. După ce în iunie 1920 a fost înființată Comisiunea pentru organizarea Serbărilor Încoronării Suveranilor, a fost acceptată – după mai multe discuții – inițiativa lui Nicolae Iorga privind construcția Catedralei Încoronării la Alba Iulia. Proiectul și conducerea lucrărilor la catedrală au fost încredințate arhitectului Victor G. Ștefănescu. Catedrala avea ca model vechea biserică domnescă din Târgoviște și a fost ridicată între 28 martie și 1 decembrie 1921. Biserica a fost pictată în întregime în frescă în manieră neobizantină de Costin Petrescu, care însă a realizat portretele regale abia în august- septembrie 1925. „În naos, pe perete vestic i-a reprezentat pe ctitori: regele Ferdinand și regina Maria în ținuta solemnă de la Încoronare, iar alături, în

navele laterale, pe Miron Cristea, ajuns patriarh, și pe Nicolae Bălan, mitropolitul Ardealului. În luna următoare a continuat cu frescele votive din pronaos, înfățișându-i pe Mihai Viteazul și pe Doamna Stanca¹.

Regele Ferdinand I a înființat în septembrie 1916 Ordinul militar de război, „Mihai Viteazul”, cea mai înaltă distincție militară de război a României. Începând din 1920, biserica mănăstirii Mihai Vodă din București a devenit sediul cavalerilor Ordinului și locul în care militarii depuneau jurământul de credință. Construită de Mihai Viteazul în anul 1594 și așezată în centrul unei incinte înconjurată de ziduri, sub forma unei cetăți, complexul mănăstirii a suferit mai multe transformări de-a lungul timpului. A îndeplinit mai multe funcții, printre care cea de reședință domnească, spital militar, școală de medicină, iar după unirea Moldovei și Țării Românești, începând din 1864, aici s-au aflat Arhivele Statului. În această calitate, mănăstirea a avut parte de mai multe renovări, la începutul sec. XX, între 1928-1934, când Costin Petrescu reface pictura interioară în stil neobizantin, apoi în anii 1940-1943 și 1954-1956. De o parte și de alta a intrării în biserică, pe pereții de est, de nord și de sud se află portretele ctitorilor, astfel: pe peretele de est, pe o parte, sunt reprezentați domnitorul Mihai Viteazul și Doamna Stanca ținând chivotul bisericii, iar pe partea cealaltă Regele Ferdinand, în calitate de întemeietor al Ordinului „Mihai Viteazul” și Regina Maria, ambii în ținutele de la Încoronare, între ei aflându-se scutul heraldic al României întregite. În afara acestor două portrete duble de

1. Constantin I. Stan, *Regele Ferdinand I Întregitorul (1914-1927)*, Editura Paideia, București, 2003, p. 163 și nota 3.

ctitori, pe peretele de nord, lângă figura lui Mihai Viteazul se mai află încă două registre de portrete oficiale – într-unul apare mareșalul Ion Antonescu alături de patriarhul Nicodim și episcopul de atunci al armatei, iar în celălalt este reprezentat regele Mihail, în ținuta militară. Aceste ultime două registre determină datarea tuturor portretelor în perioada 1940-1943, atunci când au avut loc o serie de reparații ale bisericii. Această adevărată galerie de portrete regale din biserica mănăstirii Mihai Vodă, evidențiază faptul că regii Ferdinand și Maria sunt reprezentați în pandant cu portretele ctitorilor din sec. XVI dar în calitate de întemeietori ai Ordinului militar care purta numele domnitorului ctitor. Cea mai înaltă distincție a României, Ordinul militar „Mihai Viteazul” purta numele domnitorului unificator de țară și fusese instituit în condiții excepționale de către regele care s-a dovedit a fi unificator de țară. Pe aceeași linie de propagandă prin imagine sunt reprezentați atât regele Mihai I, cât și mareșalul Antonescu, care în anii 1940-1943 se aflau în „războiul sfânt pentru dezrobirea Basarabiei”. Asemănătoare din punct de vedere stilistic, aceste portrete oficiale – cu excepția celui reprezentându-i pe primii ctitori Mihai Viteazul și Doamna Stanca – sunt imagini laicizate, lipsite de semnificația ctitoririi dar susținând mai ales idealul de unitate națională.

În urma războiului, ca o recunoaștere a rolului deosebit de important pe care l-a avut în desfășurarea luptelor și în câștigarea unirii, regina Maria a primit în anul 1920, din partea municipalității Brașovului Castelul Bran, „ca semn al omagiului său devotat și al sentimentelor sale Dinastice”. Cu ajutorul arhitectului Karel Liman, regina Maria aduce numeroase îmbunătățiri castelului, printre care și o capelă unde mută mormântul ultimului său copil, principele Mircea. Capela era

împodobită cu un altar de lemn aurit, sculptat, un iconostas, un candelabru, trei strane, trei sfeșnice, două cruci și două icoane. A fost pictată în anii 1926-1927 de pictorul Arthur Verona, care a fost plătit pentru aceasta cu suma de 200.000 lei.,,Anul acesta am dori să avem capela pictată de Verona, dar ne-ar costa 200.000 lei. Sunt însă tentată să o fac. Este greu dar ține de îndatoririle reginei să-i folosească pe artiștii noștri, ca numele lor să rămână” – scria regina Maria la 20 iunie 1926¹. Regina este reprezentată în profil, în picioare, în rochia de la Încoronare, având și coroana pe cap, rugându-se în fața unui tetrapod pe care se află o Evanghelie. La picioarele ei – abia vizibil acum din cauza condițiilor precare de conservare – se joacă un copil, principele Mircea; figura reginei se proiectează pe scutul heraldic al României, iar în colțul dreapta jos se află blazonul ei de principesă engleză. Această capelă nu este vizibilă în prezent.

O altă,,casă de vis” a reginei Maria a fost Balcicul, unde a construit un întreg complex de case și grădini, cu parcursi de apă - o arhitectură peisageră ce reprezintă întreaga ei filozofie de viață. La capatul acestui parcurs de o frumusețe covârșitoare se află mica biserică Stella Maris, în care regina a dorit să îi fie adăpostită inima. Stella Maris,,cea mai mică biserică din țară... e închinată Maicii Domnului de la Mare... un smerit altar ortodox pe care eu protestanta, l-am clădit ca un simbol al vieții mele; un altar ridicat într-o țară unde am fost odată străină și pe care mi-am însușit-o prin bucuria, suferința și munca ce m-au legat de ea, cu fiecare an, mereu mai mult” – scria regina. E firesc să găsim în această mică biserică

1. Narcis Dorin Ion, *Casele de vis ale reginei Maria. Castelul Bran, Muzeul Național Peleş, Muzeul Național Bran*, 2012, p. 35, 51 notele 77-78. Regina Maria a României, *Însemnări zilnice*, vol. VIII, p. 190.

portretul de ctitoră al reginei Maria, ținând chivotul, alături de fiica ei, principesa Ileana, cu care a petrecut multe vacanțe la Balcic. Pictura interioară a bisericii se datorează pictorilor Anastase Demian și Tache Papatriandafil, care au oferit o viziune iconografie de factură neobizantină, în stil modernist, vestimentația reginei sugerând rochia Încoronării.

Ultima reprezentare votivă a reginei Maria, pe care o aducem în discuție, se află în biserica Sfânta Maria – Parohia Miron patriarhul, din București. Biserica, împreună cu școala de lângă ea, au fost ctitorite de regină, între 8 iunie – 1 decembrie 1928. Pe peretele de est, chiar deasupra ușii de intrare în biserică, regina Maria înveșmântată în rasă călugărescă, având o fizionomie transfigurată, închină chivotul bisericii Fecioarei Maria; regina este urmată îndeaproape de Marele Voievod Mihai, de regele Carol II și de patriarhul Miron Cristea. Fresca este viziunea în stil neobizantin a pictorilor Dumitru și Georgeta Brăescu și surprinde realitatea anilor în care a fost pictată, 1929-1934. Începută într-o perioadă în care Mihai I copil era rege, pictorii l-au așezat pe acesta în planul secund, în spatele reginei și abia apoi pe Carol II, regele de după 1930. Marele Voievod și regele Carol II sunt reprezentați în ținută militară, așa cum vor apărea în fotografiile oficiale abia prin anii 1933-1934.

Restrânsă la mai puțin de zece biserici, iconografia regală votivă a regilor Ferdinand și Maria este bogată în semnificații și susține prin imagine proiectul de unitate națională. Pe de altă parte, regina Maria a înțeleș să marcheze prin imaginea portretului votiv, activitatea sa ctitoricească, continuând astfel vechea tradiție a domnitorilor și boierilor români.

Regina Maria oaspete al avangardiștilor

Într-o conferință consacrată impresionismului – prezentată în anii 90 la București, la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” –, Albert Boime observa că membri grupului de creație impresionist, cei care ilustrau în ultima parte a veacului al XIX-lea direcția radical novatoare, revoluționară din câmpul expresiei plastice, erau cu toții stăpâniți de convingeri politice conservatoare. Pe acestea istoricul de artă încerca să le identifice în chiar substanța vizuală a tablourilor. El recunoștea, bunăoară, în planul cel mai îndepărtat al unui peisaj parizian pictat de Claude Monet prezența abia schițată a statuii poleite a Ioanei d'Arc, minusculă, dar totuși recognoscibilă, aflată în cadru nu atât fizic, cât mai degrabă în chip simbolic. Amintitul detaliul închipuia, în interpretarea ilustrului istoric de artă, convingerile regalistice ale pictorului.

O situație întrucâtva asemănătoare este ilustrată de viața artistică de la noi, într-un anume segment al ei, pe care l-am putea califica drept excentric și exotic deopotrivă, cel avangardist. Chiar dacă este îndeobște cunoscut că avangardiștii româ-

ni – aidoma celor din întreg spațiul european – împărtășeau convingeri politice puternic înclinate spre stânga, în 1935, la Sala Mozart din București, pe strada Constantin Mille, grupul de creație coagulat în jurul revistei *Contimporanul* deschidea cea de-a treia sa expoziție, vernisajul fiind onorat de prezența M.S. Reginei Maria.

Pentru arta primelor decenii ale veacului al XX-lea, „hârția de turnesol” aptă a identifica activitatea avangardistă și a o separa de mult mai temperata modernitate o constituie antitraditionalismul și „brațul armat” al acestuia, iconoclastia. Aceasta din urmă era gata în orice moment – potrivit manifestului lui Filippo Tommaso Marinetti – să dea foc bibliotecilor și să inunde muzeele. Să mai adăugăm că antitraditionalismul viza nu doar creațiile artistice ale trecutului și poeticile care au prezidat la geneza acestora, ci întreg corpul social. Tristan Tzara imaginează în manifestul dadaist o adevărată Apocalipsă, căreia nimeni și nimic nu îi putea rezista: „Vânt furios, noi sfâșiem rufăria norilor și a rugăciunilor și pregătim marele spectacol al dezastrului, incendiul, descompunerea. Pregătim suprimarea durerii și înlocuim lacrimile cu sirenele întinse de la un continent la altul.” (Tristan Tzara, «Manifeste Dada 1918 », în *Œuvres complètes*, vol. I, Henri Béhar ed., Flammarion, Paris, 1975, p. 363)

Știut fiind că la București avangardiștii și-au hrănit operele din substanța unor atare viziuni, adevărate șuvoaie energetice apte a face abstracție de trecutul cultural, dar și de structura tradițională a societății, documentul fotografic care vine să confirme prezența suveranei la vernisajul celei de a treia expoziții a *Contimporanului* îl surprinde pe cercetătorul fenomenului avangardist, obligându-l să mediteze – încă o

dată – asupra complexității, dar și asupra caracterului întrucâtva atipic al avangardei bucureștene și, prin extensie, al celei românești.

Între participanții la vernisaj pot fi identificați sculptorița Milița Petrașcu, Marcel Iancu și pictorița Margareta Sterian. Au mai fost atunci prezenți pe simeze – prin lucrările lor –, Max Herman Maxy, Corneliu Michăilescu, dar și Giorgio de Chirico, în calitate de invitat străin, pentru a-i aminti doar pe cei mai importanți. Ceea ce poate surprinde pe orice cercetător al fenomenului avangardist de la noi este absența celorlați corifei, bunăoară a lui Max Herman Maxy și a lui Ion Vinea. Faptul pare de neînțeles, de vreme ce îi întâlnim totuși într-un portret colectiv datând din 1930, acela în care avangardiștii s-au grupat în jurul lui Filippo Tommaso Marinetti, șeful futuristilor, venit special în vizită la București.

Întorcându-ne la documentul care face obiectul prezentelor considerații, vom observa că fotografia reconstituie o stare de segregare intervenită în corpul avangardei românești încă în preajma anului 1924, acesta coincizând cu prima expoziție cu participare internațională a revistei *Contimporanul*. Într-o scrisoare adresată lui Constantin Brâncuși, Milița Petrașcu precizează că la București, publicându-și revistele, avangardiștii „se ceartă unii cu alții și urlă precum profeții lui Israel”. Artista se referă la revista *Integral*, în a cărei sferă Max Herman Maxy încerca să o atragă. Milița Petrașcu îl asigură pe mentorul ei – Constantin Brâncuși – că avea să rămână credincioasă grupului de creație coagulat în jurul revistei *Contimporanul* și lui Marcel Iancu, pe care îl considera a fi „un talent artistic admirabil” (vezi scrisoarea Miliței Petrașcu în *Brâncuși inedit*, Doina Lemny și Cristian-

Robert Velescu ed., Humanitas, București, p. 295).

Dintre avangardiștii români, Marcel Iancu s-a vădit a fi cel mai conservator, gata să renege – în jurul lui 1922, când se întorcea în țară – tumultul activității dadaiste züricheze și apoi pe acela al manifestărilor pariziene. La geneza dadaismului zürichez contribuise personal, într-un mod substanțial și zgomotos. Prezent în 1920 la Paris, odată cu Tzara, dar fără ca drumurile lor să se intersecteze, Marcel Iancu refuză să se mai suie pe o scenă dadaistă. În acea epocă, el punea excese iconoclaste dadaiste și apoi pe acelea suprarealiste pe seama literaților, care nu era opriți, în zelul lor nimicitor, de condiționările materiei. Pe acestea, doar plasticienii aveau datoria și poate și ghinionul să le înfrunte, prin aceasta fiind însă ferți de „proastele caraghioslăcuri”. Sintagma aceasta, menită a sugera efervescența și libertatea de creație specifice mediului literar avangardist – efervescență și libertate secundate la fiecare pas de spectrul iresponsabilității –, este extrasă dintr-o mărturie târzie a lui Marcel Iancu, aceeași în care este semnalată hotărârea sa de a îmbrățișa soluțiile creatoare ale unei avangarde doar moderate: „După câteva certuri dramatice cu Tzara [...] m-am decis sămi caut drumul meu propriu și să revin, ca misionar al noii arte, în țara mea natală” (*Marcel Janco*, catalog al Galeriei Denise-René, Paris, octombrie 1953, apud *Manuscriptum* (București), 43/1981, pp. 162163).

De la o asemenea hotărâre – echivalent al unei cotituri de natură existențială –, și până la decizia de a așeza un eveniment expozițional sub înaltul patronaj al M. S. Reginei, nu mai era decât un pas. Totuși, pasul a fost pregătit într-un interval apreciabil de timp, între 1922-1935, contrastând în mod flagrant cu succesiunea precipitată a evenimentelor avangardiste din

spațiul occidental. Unul dintre comilitonii francezi ai lui Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, și-a intitulat într-un mod cât se poate de sugestiv cartea sa de memorii, consacrată dadaismului parizian. Pe copertă poate fi citit titlul *Déjà jadis*. Dar iată că la București, avangarda redescoperă ritmurile lente, cu care natura însăși lucrează: Marcel Iancu înlocuiește în scrisul său sintagma „artă de avangardă” prin aceea de „artă nouă”, iar la vernisajul celei de a treia expoziții a *Contimporanului*, M.S. Regina Maria este invitată să ia parte. Aerul întrucâtva glacial al imaginii fotografice din 1935, contrastează cu tumultul de la vernisajul primei expoziții a *Contimporanului*, cel din 30 noiembrie 1924, atunci când suverana a lipsit: „Întunericul sălii în care se agita o mulțime foarte numeroasă de invitați și în care se pierdea puțin cuvântul de introducere rostit de dl Eugen Filotti fu deodată sfâșiat de un uruit de tobă. Luminile care se aprinseseră în același timp lămuriră pe estradă, în spatele conferențiarului, o orchestră de jazz-band din care nu lipsea nici muzicantul negru. La sunetul coardelor, al sirenei și al tobelor, mulțimea invitaților reușea cu greu să înainteze. Conducătorii expoziției premeditaseră oare această primă impresie generală, amestecul aiuritor de tonuri, ca într-o uriașă colecțiune de fluturi colorați, pentru că cel puțin în ce privește intervenția jazz-band-ului este sigur că avem de-a face nu numai cu un efect de regie, dar cu un adevărat ritual modernist de când cu manifestațiile dadaiste?” (Tudor Vianu, „Prima expoziție internațională «Contimporanul»”, în *Mișcarea Literară*, anul I, nr. 4, 6 decembrie 1924, p. 11)

Privind documentul fotografic de pe celălalt „versant”, al patronajului, să observăm că suverana a fost surprinsă de obiectivul aparatului de fotografia în plin act al contemplării

estetice, confruntată fiind cu o operă statuară care mai mult ca sigur că o înfățișă. Considerăm că ipoteza poate fi admisă, întrucât în imediata apropiere a suveranei o descoperim pe Milița Petrașcu, cea care, se știe, a portretizat-o pe Regină. O fotografie luată la Palatul Cotroceni o înfățișează pe M.S. Regina Maria pozând sculptoriței. Comparând operele statuare prezente în cele două fotografii – cea din expoziția *Contimporanului* cu cea de la Palatul Cotroceni, aflată încă în lucru – și luând seama la anume detalii, bunăoară la proporția decupajului bust, dar înainte de toate la pieptănătura modelului, la acea răsucire a șuvițelor ce ajung să contureze, aidoma unei diademe, creștetul suveranei, ajungem la concluzia că poate fi vorba de una și aceeași operă statuară, încadrabilă „portretului de aparat” ori „portretului regal”, temă deloc frecventată de avangardiști, oriunde ar fi trăit și creat ei, la noi, ori aiurea. Proximitatea suverană-artist (care, desigur, o onora pe sculptoriță și pe care aceasta o va fi căutat cu ardoare) poate fi interpretată drept expresie a sentimentelor nutrite de artistă pentru modelul său și, prin extensie, pentru Casa Regală. Dacă în fotografia de la Sala Mozart sentimentele artistei nu pot fi decât presupuse, în cea de a doua fotografie, aceea luată la Palatul Cotroceni, ele sunt dezvăluite fără putință de tăgadă. Pe chipul artistei, așezată într-un plan inferior, astfel încât este nevoită să își scruteze modelul privind în sus, nimic altceva nu poate fi deslușit, în afara purei venerații. Expresia acesteia, iată, pare că a fost culeasă din sferele cele mai înalte, a căror existență ideală, totuși indubitabil reală este sugerată, oarecum prin contrast, de instrumentarul trivial al sculptorului, de sela aflată în preajma artistei, o piesă rudimentară de mobilier. Sela din fotografie va fi fost adusă la Cotroceni din atelierul artistei,

bănuim că special pentru acea ședință de poză. Expresia plină de venerație de pe chipul artistei, vecină beatitudinii, vine să o înlocuiască pe aceea comună, încrâncenată și contorsionată, proprie atâtor secvențe de atelier, în care se insistă asupra ipostazei faustice a creatorului de artă. Iată cum îl surprinde Marinetti pe pictorul tradițional, dibuindu-i silueta dincolo de pânza pe care acesta a pictat-o cândva. Devenită brusc transparentă, pânza lasă să se străvadă imaginea artistului: „Și ce se poate vedea într-un vechi tablou, dacă nu obositoarea contorsiune a artistului, care s-a istovit să rupă invincibilele bariere ce se împotriveau dorinței sale de a-și exprima pe de-a-ntregul visul său?...” (Filippo Tommaso Marinetti, *Fondation et Manifeste du Futurisme*, în Giovanni Lista, *Le Futurisme, textes et manifestes, 1909-1944*, Éditions Champ Vallon, Ceyzérieu, 2015, p. 90) Milița Petrașcu, cea din fotografie, a renunțat cu totul la contorsionările impuse de ținta îndepărtată a visului, de vreme ce acesta i-a fost împlinit cu supra de măsură. Artista e deplin satisfăcută de tema ce-i sta în față, întruchipată de augustul ei model, care îi poza cu distanță dar benevolentă demnitate, în ambianța Palatului Cotroceni. Dacă această ipoteză pe care am avansat-o e justă, susținută fiind și de interpretarea celor două fotografii, obținem un „dublu” – în spațiul românesc – al atitudinii impresioniștilor în raport cu ideea de regalitate, potrivit interpretării lui Albert Boime. Totuși, modul în care Milița Petrașcu își privește modelul poate fi și un rod al educației pe care a primit-o în atelierul din Impasse Ronsin al maestrului ei Constantin Brâncuși. Potrivit mărturiei lui Jacques Hérold – care se număra și el între avangardiștii români statorniciți la Paris, devenit, pentru o vreme, ucenic al sculptorului și locuind în atelierul acestuia – „Brâncuși credea

în instituția mecenatului, în marile personalități capabile să îi sprijine pe artiști” (Friedrich Teja Bach, «Erinnerungen an Brancusi – Künstler im Gespräch, Jacques Hérold », în *Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Dumont, Frankfurt, 1987, p. 258). La rândul său, Brâncuși a moștenit această credință de la cel care i-a fost vremelnicele maestru, Auguste Rodin. Și acesta credea în marii și puternicii protectori ai artelor și ai artiștilor. Este o informație pe care o deținem de la ultimul său secretar, elenistul Mario Meunier. Prin mijlocirea acestuia, Rodin a continuat să îl formeze pe Brâncuși în absență, chiar după ce ucenicul a părăsit atelierul de la Meudon, în aprilie 1907. Meunier, pe care Brâncuși l-a cunoscut în 1910, a continuat să îl viziteze în succesivele sale ateliere, până în anii 20 ai secolului care a trecut.

Este fără îndoială emoționant să observi cum două lumi a căror apropiere ar fi fost greu, dacă nu imposibil de imaginat în spațiul avangardei occidentale, se întâlnesc în modul cel mai firesc într-o expoziție bucureșteană de avangardă, chiar dacă aceasta a devenit „o avangardă bine temperată”, ceea ce, la urma urmei, ar putea fi și o contradicție în termeni. Până și un contemplator din zilele noastre, care își îndreaptă privirile asupra fotografiei din 1935, încă va fi impresionat de deferența și respectuoasa reculegere cu care artiștii au știut să își întâmpine regescul lor oaspete. Ținutele sobre și gesturile reținute ale participanților la vernisaj sunt o dovadă. Nici urmă, în această fotografie, de „rufăria sfâșiată a norilor”, ori de țiuitul sirenelor ce s-ar întinde „de la un continent la altul”. Întâlnirea celor două lumi a fost posibilă datorită unei viziuni generoase, proprii Casei Regale și într-un mod deosebit M.S. Reginei Maria. Sintagma „viziune generoasă” trebuie asimilată în toată

complexitatea sa. În scrierile suveranei răzbate cu discreție, când și când, umbra unui vag refuz îndreptat către operele prea îndrăznețe, iar cele avangardiste se numărau, fără nici o îndoială, între acestea. Dacă suverana a fost totuși prezentă la vernisaj, era și pentru a dovedi că instituția mecenatul – abstractă și eternă – se întinde cu bunăvoință asupra întregii lumi a spiritului, fără distincție și fără a îngădui „gustului personal” – fie el și regal – să pună stavilă unei misiuni mai înalte. Dovada vie a prețuirii de către suverană a tot ce era mai nou ca experiență artistică o constituie chiar patronajul pe care l-a oferit uneia dintre cele mai însemnate societăți artistice de la noi, apărută la începutul veacului al XX-lea: „Tinerimea Artistică”. A fost, acesta, un patronaj care s-a prelungit până târziu, marcând activitate societății pe întreg parcursul său și influențând în mod substanțial, prin încurajare, creativitatea membrilor săi, dar și pe a acelor care, ulterior, s-au așezat, cu opera sau numai cu simpatia lor – și acesta din urmă este și cazul Ceciliei Cuțescu Storck –, sub variile stindarde ale avangardei.

Două rubrici noi

UTOPII ȘI DISTOPII

o rubrică de

SANDA GOLOPENȚIA

scriitor, profesor Brown University - SUA



**OUR DIGITAL WORLD /
LUMEA NOASTRĂ DIGITALĂ**

o rubrică de

CRISTIAN CALUDE

mathematician and computer scientist
University of Auckland, New Zealand

Cuvânt înainte

Rubrica de față va fi consacrată operelor, mai ales literare, care se referă la țări sau comunități imaginare relativ desăvârșite (utopiile) sau toxice (distopiile). Cei doi termeni au apărut la distanță unul de altul. Primul, creat de Thomas Morus (*Utopia* apare în anul 1516, creat pornind de la gr. *u-* „nu” și *topos* „loc” și însemnând „nicăieri”, titlul inițial al cărții fusese *Nusquama*, compus în latină cu același sens) a fost aniversat la împlinirea a 500 de ani, în 2016. Lucrurile sunt mai complicate însă, întrucât, într-un *addendum* la volumul despre „noua insulă Utopia” (*Utopie*, în engleza timpului), Morus sublinia că, de fapt, numele mai potrivit ar fi fost *Eutopie* sau „loc al fericirii” (de la gr. eu- „bun” și *topos* „loc”), ceea ce sugera, implicit și ironic, că locul fericirii nu se află nicăieri. Al doilea termen apare în anul 1747, în forma *dustopia*, în volumul anonim *Utopia or Apollo's Golden Days*, atribuit lui Lewis Henry Younge (cum a arătat-o recent V. M. Budakov, *Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Use*, „Notes and Queries”, vol. 57, 2010, nr. 1, p. 86–88). În 1868, inspirându-se din Thomas Morus, John Stuart Mill,

va folosi adjectivul *dystopian* într-o cuvântare la House of Commons.

Utopiile și distopiile nu sunt strict delimitate. Unul și același text poate fi simultan utopic și distopic. Sau, într-o formulă mai rară, cu care voi începe, există texte în care utopia și distopia alternează. În numărul uriaș de opere create pe urmele lui Th. Morus abundă o vreme utopii-distopiile. Din a doua jumătate a secolului XX se înmulțește în schimb numărul distopiilor, definibile uneori, după cum vom vedea într-una din rubricile următoare, ca anti-utopii. Din țări imaginare, utopiile se extind uneori la scara întregului glob, a unei sau a mai multor planete. Spațiul absent de pe hărți (Oscar Wilde scrisese însă că o hartă a lumii care nu include Utopia nu merită să fie privită) e asigurat de o insulă pierdută, o vale misterioasă și necunoscută, o altă planetă, un alt moment în timp, situat la distanțe care pot număra secole în raport cu prezentul scrierii. Alături de filosofia politică a începuturilor, intervin din ce în ce mai puternic elemente de science-fiction, sociologie, psihologie, etică, istorie.

Lectura utopiilor/distopiilor poate intra în rezonanță cu preocupări actuale. Acestea sunt de altfel cele asupra cărora ne vom concentra în rubrica de față. Iată, de exemplu povestirea filosofică intitulată *Fragment d'histoire future* (Fragment de istorie viitoare) scrisă în anul 1879, dar publicată abia în 1896 de sociologul și criminalistul francez Gabriel (de) Tarde. Cartea debutează în secolul XXII, narând distopic o sută cincizeci de ani de războaie mondiale în care bătăliile se poartă pe pământ, pe apă și în aer (cu flote de baloane blindate) între armate de câte trei sau patru milioane de luptători. După o uriașă hemoragie, pacea aduce cu sine unificarea și omogenizarea politică și lingvistică, azi am spune globalizarea, prin crearea unei fede-

rații european-asiatico-americe. Limba unică a federației este greaca. Engleza, franceza, germana, spaniola, rusa sau italiana au fost reduse la statutul de dialecte. Serviciul militar a devenit o formalitate, care este impusă exclusiv infirmilor. Bolile au fost eradicate. Grație descoperirilor științei, ziua de lucru a fost redusă la trei ore. Sufragiul universal, cu drept de vot acordat femeilor și copiilor dar exersat, prin procură, exclusiv de soți și tați, îi mai opune de acum doar pe celibatari familiștilor. Circumscripțiile electorale au devenit uriașe, un deputat reprezentând în medie cel puțin zece milioane de alegători. Democrația evoluează spre imperiu, întronând dinastii de fizicieni, geometri sau artiști. Un împărat arhitect dăruiește capitala mondială de la Constantinopol spre a construi o alta pe locul fostului Babilon. Un fizician filosof ajuns cărmuitor decide că guvernul trebuie să acționeze invizibil, fără fast, aidoma stomacului: ca atare, ceremoniile se desfășoară pe timp de ploaie, sunt preferați în posturi de conducere candidații nearătoși și taciturni, iar proiectele pentru care se optează îndeobște sunt cele mai utile dintre cele mai cenușii. Omenirea se află într-un echilibru fecund, în care cititorul nu poate să nu remarce însă, printre rânduri, un vag plictis. Nu subliniez ceea ce, în schița de mai sus se apropie profetic de preocupări actuale, chiar dacă soluțiile sunt de cele mai multe ori neașteptate, cititorii o vor remarca singuri.

Lucrurile nu se opresc însă aici. Structura distopie-utopie se reia printr-o schimbare drastică de climă survenită în secolul XXV, în anul 2489, la aniversarea a 700 de ani de la Revoluția franceză. Soarele se stinge, glaciațiunea cuprinde planeta, Dunărea și Rinul, Atlanticul și Pacificul îngheață vârtos. Animalele pier, recoltele la fel. În cele din urmă Federația mondială instalează în Sahara un radiator guvernamental

în jurul căruia își așteaptă moartea din ce în ce mai puțini supraviețuitori. Atunci va avea slavo-bretonul Miltiade ideea salvatoare: speranța nu se mai află în ceruri, soare sau stele. Viitorul urmează să fie construit de acum în adâncul pământului. Urmează un nou episod utopic, care pare să accentueze tendința de sărăcire prosperă a existenței pe care o constatam și în etapa anterioară. O altă arcă a lui Noe, în care vor fi depozitate nu animale perechi sau semințe, ci toate cuceririle științei și artei e pregătită prin conlucrare competentă și, luându-și rămas-bun de la lumină, oamenii coboară săpând, în galerii subterane din ce în ce mai adânci. Ei se hrănesc forând, în gheața oceanelor sau în cea care se înalță pe pământ, până dau de bancuri de pești congelați, de balene, turme de oi sau cirezi de vite, de fiare sălbatice surprinse de îngheț. Un om, lucrând o oră pe zi într-o astfel de „mină de carne”, asigură hrana a câte o mie de semeni. Arhitecții sunt înlocuiți de excavatori, care construiesc în termeni de ore gaura locuință. Locuințele comunică între ele. Contrastul dintre căldura subpământeană și gerul de la suprafața pământului asigură cascade prin care se obține energia necesară pentru un trai din care să nu lipsească amenitățile moderne. Cum, cu excepția omului, natura a dispărut — nu mai există plante, animale, microbi, râuri sau munți, frig și ploi, viața se simplifică. Dispar cultivatorii, medicii, hainele (oamenii se îmbracă în rețele fine de metal care nu se uzează) și umbrelele. Dispare ideea de proprietate, o grotă se găurește oriunde și oricând, dispar avocații. Dispare viața politică, singura modalitate de regrupare fiind reprezentată de profesiuni. Activitatea utilitară dispore în mare parte, oamenii dedicându-se activității științifice sau artistice în orașe de sculptori, orașe de pictori, orașe de excavatori, orașe de psihologi sau de chimiști. Dat fiind caracterul limitat al resurselor,

populația se stabilizează la cifra de 50 de milioane. Dreptul la procreare e condiționat de crearea unei capodopere. Ceilalți trăiesc iubirea fără nădejde și, noi Tristani-Izolde, se sinucid, atunci când sunt cuprinși de patimă, urcând spre gheața de pe Terra. Sfârșitul neotrogloditismului se întrevede la rându lui în secolul XXVII în care se încheie povestirea.

Ca și prima, și această a doua utopie din povestea lui Tarde propune reflecției elemente de profeție și apocalipsă. Omul e viitorul planetei (până când?), într-o lume fără geografie, botanică sau zoologie, din care a dispărut rodnicia pașnică a agriculturii și s-au împușinat copiii. Preocupări și temeri actuale se ivesc neașteptat, nu o dată, la lectură. Prin caracterul lor extrem și prin insertia într-o sinteză, soluțiile amuză pe cât împing la reflecție. Monografiile, utopice/distopice nu sunt menite să fie ultimul cuvânt, ci primul. După ce a scris utopia/distopia de care vorbim, însuși Gabriel Tarde a trecut la expunerea desfășurată a concepției sale sociologice publicând, pe rând, *L'opposition universelle* (Opoziția universală, 1888), *La philosophie pénale* (Filosofia penală, 1890), *Les lois de l'imitation* (Legile imitației, 1890) sau *La logique sociale* (Logica socială, 1895).

Our digital world /
Lumea noastră digitală

O rubrică de
Cristian Calude

CRISTIAN S. CALUDE

Forward

I am honoured and excited to start the new bi-lingual column in the year when the world celebrates the 50th anniversary of the Internet. The „birthday” took place on 29 October 1969 at 10:30 in the evening, the historical moment when the message „LO” was successfully sent¹ for the first time over a computer-to-computer network (ARPANET, the forerunner of the Internet) from the University of California Los Angeles.

Everything we write is for an „audience”, for ourselves, for a friend or family member, for a class or for a generic somebody. My columns will be written having in mind my mentor, Solomon Marcus, who was fascinated by almost anything, but specifically by the Internet. Any meeting with him, in person, on the phone or online, started with his question: „What’s new?”, to which he expected an interesting answer. I am sure that the *departure* didn’t diminish his curiosity, so I will try my best not to disappoint.

What does digital mean? It is believed that counting was developed 40,000 years ago. We can count in a variety of forms:

verbally, with fingers or tally marks (first made by carving notches in wood, bone and stone). Various devices — like hand tally counters, abacuses, calculators and computers — have been invented to facilitate it. Tallying is one digit counting; finger counting is an extension of tallying with all fingers, a 10 digit system; computers use hardware implementations of 0s and 1s, a 2 digit system.

The *bit*, short for binary digit, is a logical value (true or false) in George Boole logic (1847), the basic unit of information in Claude Shannon information theory (1947) and the smallest unit of data in computers.

Bits can be physically realised with a two-state device, a classical system (implemented, for example, by two distinct voltage or current levels allowed by a circuit) or a quantum system (for example, the polarisation of a photon). In the latter case we use the name *qubit*, an abbreviation of quantum bit.

Bit encoding of data was used in the punched cards invented by Basile Bouchon and Jean-Baptiste Falcon (1732) and in the first programmable computer built by Konrad Zuse (1941). Devices using bits for data processing are called digital, and the ubiquity of these devices distributed on myriads of networks justifies the term digital world, *our world*.²

As the digital world is here to stay, this column will look to what it might become. Any tool, be it simple and rudimentary or complex and sophisticated, is not inherently good or bad: it rests on its users to put it into good service or not; accordingly, we will examine not only the amazing new capabilities of dig-

ital devices and protocols, but also the limits and perils they could pose.

What are the challenges of the Internet at its 50th birthday? Recently many have answered this question, but who could have a clearer vision than its co-inventor, Vint Cerf, vice-president and chief Internet evangelist for Google. Initially the Internet has created many jobs and made sharing information cheap and easy, but in maturity it is battering the spread of social networking misinformation (not only political, but sometimes scientific, like in the case of quantum computational supremacy). Can we distinguish between high quality information and bad information or downright lies? Unsurprisingly, there are more answers. The first answer is negative: algorithms cannot solve the problem, which is semantic not syntactic. The second answer is positive, via censorship, a method used in some parts of the world, but which is unacceptable in a democracy. The third answer, a positive one, is offered by Dr. Cerf (in a short video posted on BBC's flagship technology programme called Click³): „I actually think that the best tool we have for dealing with misinformation... „



Digital literacy and critical thinking are essential for the *wetware* — the hardware and software found in a person brain — to successfully deal with this problem.

There are only few issues commanding a large agreement and one of them is that politics has become vitriolic and bitterly divided: just mention Capitol Hill, Brexit, the yellow vests or Hong Kong. As electorates become more and more polarised, democracies are weaker and more fragile. But not all is lost and digital technology can play an important good role. In the last five years Taiwan has been experimenting with a digital platform which creates a new way of making decisions. Galvanised by the Sunflower Revolution and with support of the Minister for Digital Affairs the platform vTaiwan⁴ (v stands here for virtual) was established by a civil society movement to engage experts and Mrs. and Mr. Average in large-scale deliberations of specific topics. Finally, key stakeholders participate in a live-streamed meeting to draw up specific recommendations. Its achievements are encouraging: they include the adoption by the parliament of a crowdsourced bill, the resolution of a disagreement between civil society activists on the Internet alcohol sales and the ratification of several items on ride-sharing (Uber) regulations. And this is not a unique example: recently the parliament of the German-speaking region of Belgium decided to share its power with an assembly of citizens randomly drafted.⁵ The use of randomness in selection, called *sortition*, was the primary method for appointing political officials in the ancient Athenian democracy, and its use was regarded as a principal characteristic of democracy.

Endnotes:

1. The intended message was LOGIN, but the computer crashed after the first two letters, <https://100.ucla.edu/timeline/the-internets-first-message-sent-from-ucla> .
2. Our house alarm in Auckland is monitored online by a Canadian company whose server is physically located on the Izvor Street in Bucharest, a mere 17,256 km apart.
3. <https://tinyurl.com/y2vcaxq4> ; I thank Dr. V. Cerf for granting permission to use the screenshot.
4. <https://info.vtaiwan.tw> .
5. <https://tinyurl.com/y3sj78kx>

Introducere

Sunt onorat și încântat să încep noua rubrică bilingvă în anul în care lumea sărbătorește 50 de ani de la înființarea Internetului. „Ziua de naștere” a avut loc la 29 octombrie 1969, ora 10:30 seara, moment istoric când mesajul „LO” a fost trimis cu succes pentru prima dată printr-o rețea „de la-calculator-la-calculator” (ARPANET, predecesorul Internetului) de la Universitatea din California Los Angeles.

Când scriem avem în vedere un „public”, noi înșine, un prieten sau membru de familie, o clasă sau o persoană generică dintr-un anumit grup. Rubrica aceasta va fi scrisă având în minte mentorul meu, Solomon Marcus, care era fascinat de aproape orice, dar cu precădere de Internet. Orice întâlnire, în persoană, la telefon sau online, începea cu întrebarea sa:

„Ce este nou?”, la care aștepta un răspuns interesant. Sunt sigur că *plecarea* nu i-a diminuat curiozitatea, așa că voi face tot posibilul să nu dezamăgesc.

Ce înseamnă digital? Se estimează că numărul a fost dezvoltat acum 40,000 de ani. Putem număra într-o varietate de forme: verbal, cu degete sau semne (făcute mai întâi prin cioplirea creștăturilor din lemn, os și piatră). Diferite dispo-

zitive - cum ar fi răboaje, abacuri, mașini de calculat și calculatoare - au fost inventate pentru a facilita această operație. Cu un semn se numără în sistemul cu o cifră; numărarea pe degete este un sistem cu 10 cifre; calculatoarele utilizează implementări hardware de 0 și 1, un sistem cu 2 cifre (binar).

Bit-ul, o prescurtare pentru cifra binară (în engleză, binary digit) este o valoare logică (adevărată sau falsă) în logica lui George Boole (1847), unitatea de măsură pentru cantitatea de informație în teoria informației a lui Claude Shannon (1947) și unitatea de reprezentare a datelor în calculatoare.


Biții pot fi realizate fizic cu un dispozitiv cu două stări, un sistem clasic (implementat, de exemplu, prin două niveluri distincte de tensiune sau de curent într-un circuit) sau un sistem cuantic (de exemplu, polarizarea unui foton). În cazul al doilea folosim numele de *qubit*, o prescurtare a expresiei bit cuantic (în engleză, quantum bit).

Codificarea datelor cu biți a fost folosită în cartelele perforate inventate de Basile Bouchon și Jean-Baptiste Falcon (1732) și în primul calculator programabil construit de Konrad Zuse (1941). Dispozitivele care folosesc biți pentru prelucrarea datelor se numesc *digitale*, iar ubicuitatea acestor dispozitive distribuite pe o varietate imensă de rețele justifică termenul de *lume digitală*, lumea noastră.

În această rubrică vom încerca să înțelegem lumea noastră digitală, în devenire. Orice instrument, fie simplu și

rudimentar sau complex și sofisticat, nu este inerent bun sau rău: utilizatorii săi îl pun în serviciu pentru bine sau rău; în consecință, vom examina nu numai uimitoarele performanțe ale dispozitivelor și protocoalelor digitale, dar și limitele și mai ales pericolele pe care le-ar putea prezenta.

Care sunt provocările Internetului la 50 de ani de la naștere? Mulți au răspuns recent la această întrebare, dar cine ar putea avea o viziune mai clară decât co-inventatorul său, Vint Cerf, vice-președinte și evanghelist șef pentru Internet la Google. Inițial, Internetul a creat multe locuri de muncă și a făcut ca schimbul de informații să fie ieftin și ușor de realizat, dar la maturitate, Internetul este pândit de multe pericole, unul dintre cele serioase fiind răspândirea dezinformării în rețelele sociale (nu numai în politică, dar uneori în știință, ca în cazul supremației computaționale cuantice). Putem distinge între informațiile de înaltă calitate și cele fără valoare, sau chiar minciuni? Nu este surprinzător că există mai multe răspunsuri. Primul răspuns este negativ: algoritmi nu pot rezolva problema, care este de natură semantică, nu sintactică. Al doilea răspuns este pozitiv, prin cenzură, o metodă folosită în unele părți ale lumii, dar care este inacceptabilă într-o democrație. Cel de-al treilea răspuns, tot pozitiv, este oferit de Dr. Cerf (într-un scurt video postat în Click, programul tehnologic emblematic al BBC-ului): „Cred că cel mai bun instrument pe care îl avem pentru a face față dezinformării se numește *wetware* și el este aici.”



and disinformation is called *wetware* and it's up here.

Alfabetizarea digitală și gândirea critică sunt esențiale pentru ca *wetware*-ul – hardware-ul și software-ul din creierul uman – să poată ataca cu succes această problemă.

Există puține idei care comandă un acord general, iar una dintre ele este că politica a devenit vitriolică și foarte amară: este suficient să menționăm Capitol Hill, Brexit, vestele galbene sau Hong Kong. Pe măsură ce electoratele devin din ce în ce mai polarizate, democrațiile sunt mai slabe și mai fragile. Dar există speranțe și tehnologia digitală poate juca un rol pozitiv important în această problemă aparent insolubilă. În ultimii cinci ani, Taiwan a experimentat o platformă digitală care creează un nou mod de a lua decizii. Galvanizată de Revoluția Soarelui și cu sprijinul Ministerului pentru Afaceri Digitale, o mișcare a societății civile a înființat platforma vTaiwan (v înseamnă virtual) pentru a angaja experți și cetățeni de rând în deliberări la scară largă a unor subiecte de interes comun. În cele din urmă, părțile interesate participă la o reuniune online

pentru a elabora recomandări specifice. Realizările sale sunt încurajatoare: ele includ adoptarea de către parlament a unui proiect de lege inițiată de populație, rezoluția unui dezacord cu privire la vânzările de alcool pe Internet și ratificarea mai multor articole din regulamentele de organizare a activităților de tip Uber. Acest exemplu nu este un nici pe departe unic: recent parlamentul regiunii germanofone din Belgia a decis să-și împartă puterea cu o adunare de cetățeni selectați la întâmplare printr-un algoritm de randomizare. Utilizarea aleatorului în selecție a fost metoda principală pentru numirea oficialilor politici în democrația ateniană antică, iar această metodă a fost considerată o caracteristică principală a democrației.

Secolul 21

REDACTIA

Calea Victoriei nr. 133 – Casa Vernescu

Administrația

Str. Sfinții Voievozi nr. 41-45

P.O.BOX 22-318

BUCUREȘTI-ROMÂNIA

TEL. +40-723-638-243;

ISBN 978-606-8289-22-9

ISSN 1582-4802

e-mail: secolul_21@yahoo.com

<http://www.secolul21.ro>