



culturii, nu conduc decât la prostie, uniformitate și kitsch.

Cea de-a doua lucrare e un cutremurător rechizitoriu la adresa războiului din Bosnia. Intitulată **Femeia ca un câmp de bătălie**, piesa e un dialog între două femei: Kate, psihoterapeutul sosit din America în Bosnia, ca să ajute victimele războiului, și Dorra, victima unui sălbatic viol colectiv, din care va rezulta un copil fără tată. Vișniec renunță în această piesă chiar și la cămașa subțire a stilului beckettian. Tema e înaltă, autorul nu mai are nevoie de cârja stilistică. Deși ușor teizist (vinovăția Americii față de Bosnia mi se pare exagerată), textul se dovedește la lectură o bucată extraordinară de teatru contemporan. Pentru că Dorra discută specificul războaielor balcanice, cele în care violul devine o modalitate de luptă, un „maquis” post-modern. Scrie Vișniec: „Pune-ți la adăpost mama, soția, fiica și repede-te la mama, soția, fiica vecinului tău”. Regula acestui viol interetnic cere să siluiești femeii pe care le cunoști, în casa cărora ai fost chiar în vizită. Aici, în această piesă, nu mai e vorba despre ficțiune. Aici Dorra se roagă pentru moartea soldaților care au violat-o, iar Kate descrie operațiile care trebuie întreprinse când dai peste o groapă comună. Acesta nu mai e teatru, sau nu e numai teatru. Cruda realitate a unui război absurd depășește cel mai absurd dintre absurdurile literare. Pe lângă absurdul dintr-o întâmplare banală, preluată de Vișniec, poate, chiar din realitate – un bătrân dintr-un lagăr de refugiați își caută un loc în iarbă unde să doarmă și se așază pe o mină anti-personal –, absurdul unei piese beckettiene pare un joc de copii. Vișniec, dintr-o întâmplare fericită, a descoperit absurdul însuși. Pe un copac din Sarajevo cineva a scris cu vopsea: „Hello! I'm still alive”. Este urletul unui om care se bucură, în piesa lui Vișniec, că mai respiră. Verde crud, verde crud, te mai văd, te mai aud. Un jurnalist francez declară într-un interviu că îl fascina imaginația cu care femeile bosniace, în timpul unui bombardament, căutau să înlocuiască rujul și pudra, care nu se mai găseau, cu preparate naturale.

În timp ce mureau cu miile, oamenii din Sarajevo urmăreau interminabila saga de familie „Santa Barbara”, în care părinți și copii se certau, ca să se împace peste două episoade. Lumea în jur se prăbușea, dar oamenii aveau nevoie de „siropul” interminabilelor tele-novele, care pentru ei deveniseră speranța

într-o lume normală. Aviz celor care ironizează genul (pe bună dreptate). Și, ca să înțelegeți mai bine, iată cum descrie Dorra sufletul Bosniei: „Țara mea seamănă cu o mamă care observă că de la uniformă fiului ei mort lipsește un nasture. Ea se pregătește să îl coasă, înainte ca fiul să-i fie îngropat. Țara mea este acel tată care confecționează mereu o păpușă pentru fiica lui de 7 ani, moartă de peste 46 de zile... Țara mea este acel refugiat musulman mort într-un sat unguresc, unde nu există un cimitir musulman sau cineva care să știe cum se îngroapă un musulman”.

În fața unui asemenea fragment, când sufletul palpează direct, cu pericardul, sublimitatea unor asemenea orori, sau mai bine zis sublimitatea rezultată în urma unor orori, cea mai bună reacție este tăcerea. Tu, cititorule, închide-te în tine, așa cum face Dorra în timpul primelor scene, refuză să vorbești cu cineva și, mai ales, refuză să urăști! Sunt și alte lucruri extraordinare în piesă. De pildă, un portret-robot al balcanicului, devenit combatant, care-și umple mâțele cu bere pentru a realiza „fragilitatea semantică a limbajului” și care va voma și va plânge soarta lui de om părăsit de Occident. Apoi acea fantastică paralelă între Europa, o grădină cu pietre pe orizontală, și America, țara pietrelor verticale, aranjate în zgârie-nori. Dar destul, am spus deja prea mult. Poate că, în virtutea unui bun obicei, vom putea urmări cele două piese pe scenă. Vișniec nu e doar un dramaturg francez, ci și unul perfect contemporan cu epoca sa, așa cum mulți dramaturgi români nu pot fi deocamdată. Iar faptul că piesele lui se joacă ar trebui să-i pună pe gânduri.

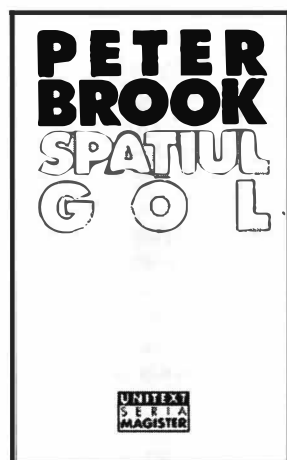
Aș vrea să găsesc cuvinte pentru o încheiere. Dar nu-mi mai vin acum. Pentru că piesa din urmă, **Femeia ca un câmp de bătălie**, nu e doar o simplă piesă, ci un câmp cu gropi comune. Și psiho-dramă, descântec pentru o societate care-și caută alinarea. Iar faptul că Dorra naște acel copil rezultat al unui viol și se împacă cu sine e un semn că vindecarea poate sosi cândva. Iar literatura poate avea un foarte important rol de jucat în această privință. Matei Vișniec a reușit să mă intrige din nou. Matei Vișniec este un mare scriitor.

**IULIAN BĂICUȘ**

## Metafora Spațiului gol

În iunie 1991, Peter Brook a susținut la Teatrul Național din București o conferință inedită, cu ocazia prezentării în turneu a spectacolului său **Wozza Albert** și a filmului „Mahabharata”. Pe scena uriașă unde se repeta celebra **Trilogie antică**, am fost poftiți, neconvențional, să ne așezăm pe cele câteva gradene instalate ad-hoc, dar mai ales pe dușumele, fiindcă locul era neîncăpător. Cu Andrei Șerban și George Banu în chip de elevi, meșterul și-a început lecția de inițiere în care a fost antrenată, treptat, întreaga asistență. „Jocul e să joci”. Propoziția aceasta, cu care se încheie cartea sa „Spațiul gol”, acționa ca un principiu vital în încercarea de a ne învăța cum se eliberează prin joc energiile creatoare ale omului și ce valoare are pentru creația scenică surprinderea impulsurilor firești spre comunicare ale ființei, înglobate în actul teatral.

Mi-am amintit această excepțională întâmplare cu ocazia traducerii în românește a cunoscutei



sale cărți „The Empty Space”, a cărei ediție-princeps a apărut la Londra în 1968. O carte pe care autorul o consideră perisabilă, dar care aveam să constatăm, iată, că îl confirmă pas cu pas pe regizor.

Datat ca experiență personală și context de referință, discursul teoretic formulat aici exprimă viziunea pe care Peter Brook a avut-o dintotdeauna asupra teatrului ca fenomen în mișcare. Astfel că ceea ce este supus înnoirii perpetue, jocul, constituie, paradoxal, fondul de perenitate al fenomenului pe care îl

\* Peter Brook: „Spațiul gol”. În românește de Marian Popescu, UNITEXT, 1997.

studiază. Spațiul gol este un concept. Dar și o metaforă. O metaforă vie, cum ar spune Peter Brook, care ne învață să luăm comparațiile din viață. Este imaginea nudă, eliberată de orice reziduuri culturale și comportamentale, imaginea cu care începe de fiecare dată aventura creației teatrale. Este starea de ingenuitate inițială, pe care și-o permit doar artiștii adevărați, cei în care germinează sămânța creației.

Postulând capacitatea acestei arte de a renaște perpetuu („întotdeauna e posibil să o iei de la început”), autorul „Spațiului gol” așază la temelia gândirii sale despre teatru principiul relativității. Ceea ce pretinde Peter Brook în acest fel omului de teatru nu este raportarea la o definiție a acestei arte, ci proiectarea în prezent a finalității ei. „De ce facem teatru? Pentru ce? Ce aplaudăm și de ce?...” Motivația gestului trebuie să fie, cu alte cuvinte, mobilul acțiunii în orice împrejurare. Iar aceste întrebări e nevoie să și le pună fiecare creator, în fața scenei goale, în fața propriei sale conștiințe întemeietoare („Teatrul se afirmă întotdeauna în prezent. Asta îl face mai real decât fluxul conștiinței”).

Pe bună dreptate, George Banu, care recomandă, într-o prefață generoasă, publicului din România cartea, consideră „Spațiul gol” o scriere închinată nu numai teatrului, dar și relației pe care artistul o întreține cu viața, cu propria-i viață. Iar principala ei concluzie poate că este tocmai aceasta: „Să distingi viața de moarte... asemeni bătrânului Rege Lear, care, aplecat peste trupul Cordeliei, la capătul calvarului său, formulează gândul final de izbândă: „Acum știu să deosebesc viața de moarte”.

Paralela ar putea funcționa și mai departe, chiar dacă nu știm cu precizie dacă Peter Brook a ajuns la formulări teoretice ulterioare experiențelor sale esențiale (ne referim în special la celebra montare cu **Regele Lear**). Expresia „teatru mort”, pusă acum în circulație și față de care se delimitează propunându-ne tipul său „viu” de gândire, presupune, însă, asumarea distincției mai sus amintite.

Ce era mort în teatrul lumii la vremea la care maestrul are revelația **spațiului gol**? Sau, mai exact, de ce era mort?

Dacă există vreo determinare temporală, o datare anume a cărții lui Peter Brook, fără-ndoială că ea se referă la contextul istorico-social și cultural în care a fost scrisă. Nu putem, așadar, face abstracție de faptul că semnalul cu privire la moartea teatrului venea într-un moment de criză, la o răscruce a secolului, când explozia audio-vizualului, cu suita sa de consecințe asupra percepției și obișnuințelor spectatorului, obliga teatrul să-și reformuleze condiția. Este un moment al adevărului, când ceea ce Peter Brook avea să respingă ca „deprimant”, „plictisitor”, fără „competență” reprezenta un mod depășit de concepere a spectacolului, pe care-l făcea acum să eșueze în non-valoare. Cortina de pluș, iluziile din cutia italiană, spiritul burghez se cereau alungate din teatru. Era nevoie ca teatrul să reînvie, recucerind teren în sfera adevărului. Acestui imperativ încearcă de fapt să-i răspundă și experimentele vremii, comentate în carte – Grotowski, Living Theatre și Brook însuși, care produce acum multe dintre memorabilele sale spectacole.

„Spațiul gol” este deci punctul de răscruce al unei experiențe esențiale a regizorului, a teatrului în general, care fixează câteva concluzii cu valoare de principiu. (Chiar dacă autorul neagă cu vehemență perenitatea lor.)

Diagnosticând realitatea, Peter Brook introduce și primul concept al evaluării sale: teatrul mort. Identitatea de sens stabilită între noțiunile de teatru mort și teatru prost (care plictisește de moarte) vizează criteriul axiologic. Tradițional sau de avangardă, dacă e prost, teatrul e mort, ne sugerează autorul. Și e mort când e lipsit de competență. La toate nivelurile.

Cum se poate detecta, însă, în teatru, non-valoarea? Ce sens mai are **feed-back**-ul, dacă publicul are și el un grad limitat de competență?

Succesul, moda sunt noțiuni relative, care îl pot orienta pe creator, dar nu-l pot condiționa absolut. Formulate dilematic, problemele nu-i sugerează autorului soluții definitive. Un singur principiu rămâne de neclintit: adevărul, în teatru, este în mișcare.

Statuând nevoia perpetuă de schimbare, Peter Brook conferă celebrele sale concepte (teatrul

mort, teatrul sacru, teatrul brut, teatrul imediat) semnificația unor instrumente de lucru apte să ne orienteze într-o realitate care refuză modelele, rețetele. „În teatru, orice formă, o dată născută, e pieritoare, fiecare formă trebuie să fie concepută din nou și noua concepere va purta semnele influențelor din jur. În acest sens, teatrul e realitate.” În această realitate mișcătoare, fiecare creator tinde să-și lase urma sa de stabilitate. Cu atât mai mult cei hărăziți cu intuiție genială, cei ce detectează semnalele secrete ale timpului și ale ființei umane capabile să-și adapteze percepțiile la pulsul vremii. Autorul „Spațiului gol” le înregistrează. Remarcă, în același timp, cele două constante esențiale de atitudine comportamentală și de cunoaștere, care le disting: perspectiva exterioară și drumul către interiorul ascuns, necunoscut și, în cele din urmă, sacru datorită intimității sfinte a adevărilor ultime. La un capăt, teatrul sacru, baletul lui Merce Cunningham, teatrul sărac al lui Grotowski, piesele lui Beckett; la celălalt, teatrul brut, Brecht și determinismul marxist.

Sacru pe care lumea contemporană l-a alungat din cotidian, din viața tot mai lipsită de ritualuri poate reveni pe scenă. „Problema e, spune Brook, unde să căutăm: în ceruri sau pe pământ?” Reinvestirea scenei cu sacralitate – iată o soluție. Nu neapărat prin psihanaliză, filosofia Zen, Yoga sau alte experiențe de împrumut practicate de o lume fără de tradiție...

În căutarea adevărului vieții și al său propriu, teatrul nu-și poate refuza însă experiența directă, prozaică poate, a teatrului numit brut; cel despre care, într-o exprimare plastică, Brook spune că „acceptă ticăloșia și răsul”. Un teatru care și-l revendică pe Brecht drept exponent. Atribuind spectatorului o mare parte din responsabilitatea actului teatral, autorul celui mai rezistent concept teatral – distanțarea – ne îndeamnă a-i privi și asculta pe oamenii din jurul nostru.

Cele două poziții, până la un punct exclusiviste, au fost genial reconciliate de Shakespeare. „Pe calea omului, invizibilul ne va aștepta”, conchide Brook, dând teatrului shakespearian locul meritat în cercetarea teatrului contemporan. „Shakespeare este modelul unui teatru care îi cuprinde și pe Brecht, și





pe Beckett, dar îi depășește pe amândoi." Scena goală din teatru elisabetan devine pentru Peter Brook simbolul libertății absolute așezate la temelia revoluției permanente a teatrului.

Analiza sintezei shakespeareiene, făcută de un practician de talia lui Peter Brook, este poate cea mai însemnată contribuție a cărții. De la **Titus Andronicus la Furtuna**, Peter Brook reface împreună cu Shakespeare drumul de la exterior la interior, de la materie la spirit, de la brut la sacru, reiterând fascinanta călătorie a spectatorului „de la o lume a acțiunii la una a impresiilor interioare”.

Cel mai tehnic capitol al cărții este acela consacrat teatrului imediat, termen care ar vrea să-și găsească ilustrarea în chiar creația lui Peter Brook. De ce a avut nevoie autorul „Spațiului gol” de acest nou concept pentru a desemna modalitatea sa de a face teatru? Poate, pentru a pune accentele dorite într-o ecuație veche de când teatrul. Repetiție, reprezentare, asistență – r.r.a. Impregnată de realitatea experienței sale

regizorale, această triadă nu are într-adevăr decât o valoare... imediată. De la primele gânduri legate de un spectacol, care prind corp în relația multifuncțională a angrenajului scenic, și până la publicul care rezonază sau nu, regizorul – călăuză în noapte, după o celebră formulă a lui Peter Brook – există pentru a ataca, a provoca. Realitatea celui care modelează de fiecare dată altfel ecuația. Viața dă conținut și măsură fiecărui termen. „Un teatru vital și necesar nu poate exista astăzi, mai spune celebrul regizor, decât în disarmonie cu societatea, din moment ce el contestă și nu celebrează.” Iată o profesiune de credință care, dincolo de regulile micului îndreptar cuprins în „Teatrul imediat”, invocă necesara neliniște a spiritului creator, mai necesar în teatru ca oriunde. Interogativ în raport cu viața, teatrul autentic devine critic și în raport cu propriile-i concepte. Așa se face că autorul procedează aici la reformularea unor termeni precum catharsis, stil, limbaj.

Mereu sub semnul efemerului, teatrul nu-și refuză însă regula, standardizarea. Proclamând libertatea absolută ca immanentă jocului, Peter Brook e departe de a elimina și cu atât mai puțin de a nega disciplina creației în teatru („cât de liber poți să fii într-o disciplină foarte strictă”). Scopul său rămâne în permanență acela de a avertiza asupra reinnoirii perpetue la care se cere supus limbajul artei teatrale pentru a corespunde substanței unui adevăr al vieții în mișcare. Potrivit acestui principiu dialectic, chiar și cartea de față, pe care oamenii de teatru o consideră de căpătâi, e declarată de autorul ei depășită: „Pentru mine este un exercițiu, fixat acum pe pagină. Spre deosebire de o carte, teatrul are o caracteristică specială: întotdeauna e posibil să o iei de la început”.

Aceasta este marea și reconfortanta speranță pe care i-o insuflă unei arte... muritoare un artist cu siguranță nemuritor.

**DOINA PAPP**

## „Vissi d'arte, vissi d'amore”

„Dreptul actorului la memorie este egal cu dreptul la viață” – spune Doina Papp în volumul „Treptele iubirii – Silvia Popovici”. Mărturii, confesiuni, pagini de jurnal, cronici, fotografii refac traseele unui destin care a marcat profund viața artistică românească din ultimele patru decenii. Silvia Popovici a fost o vedetă, o actriță iubită de marele public și, în același timp, o rafinată intelectuală, admirată și respectată de colegii de breaslă și de oamenii de cultură.

Perspectiva Doinei Papp în evocarea acestei personalități este una teatrologică. În capitole bine structurate, ea încearcă să fixeze un portret, dar și o epocă. Autoarea glosează cu subtilitate, pe marginea evenimentelor importante din existența Silviei Popovici, și istoria unui timp. Sunt revelatoare în carte mai ales paginile de analiză a creației marii artiste. Este surprinsă reliefat forța acestui talent, pilonii lui interiori. Pecetea Silviei Popovici a fost, în opinia criticului, **vocația clasicității**: „talentul cu accente de solemnitate, profunzimea și prestația cu care era înzestrată aceea ce părea întruparea însăși a idealului clasic”. Această

vocație a apropiat-o de Vlad Mugur, mentorul ei, împreună cu care a creat momente antologice pentru viziunea modernă asupra clasicii: **Ifigenia în Aulis**, Ofelia din **Hamlet**, Hilde din **Constructorul Solness**, Julieta din **Romeo și Julieta**. Preferința pentru clasici a condus-o, însă, spre interpretări înnoitoare în roluri precum Oana din **Apus de soare** de Delavrancea în regia Soranei Coroamă, Anca din **Năpasta** lui Caragiale în regia lui Ion Cojar sau Luluța din **Coana Chirița** de Alecsandri în lectura scenică a lui Horea Popescu. A adus-o, de asemenea, alături de Radu Penciulescu în bătălia care s-a chemat **Regele Lear**, la Teatrul Național. În acest periplu clasic, Silvia Popovici rămâne o interpretă originală, deschizătoare de drumuri, mai ales în teatrul shakespearian. Într-un capitol amplu este descrisă surprinzătoarea capacitate de metamorfozare a actriței, la diferite vârste. O capacitate specială, intuită încă de la debut de Vlad Mugur, care o numea „o ingenuă în sensul clasic al cuvântului”, constatând apoi că „la Silvia se vedea din voce, din expresie, din puterea de compoziție că poate crea caractere.

Avea forță de caracter, temperament și vitalitate”. Și Doina Papp demonstrează exemplar performanța Silviei Popovici: la debutul cu Ofelia, care a făcut-o pe Lucia Sturdza Bulandra să se ridice în picioare și să aplaude în timpul reprezentației, aici actrița „înlăturând cu totul vechea coloratură melodramatică a rolului, comunicând prima dată publicului ideea unor cauze mai adânci ale rătăcirilor eroinei”; în rolul Julietei, „plină de vitalitate și vigoare a sentimentelor”, „o veroneză”, „o ființă telurică cu temperament meridional”; în Olivia din **A douăsprezece noapte**, unde „reproduce masca la propriu a reginei Elisabeta... o doamnă trecută, trufașă și agresiv posesivă, halucinantă de amok erotic”; în ciudata regină Margareta din **Richard al III-lea**, „ce descindea din nopțile Walpurgiei”; în senzaționala Goneril, „într-un spectacol avangardist, șocant” (**Regele Lear** în viziunea lui Radu Penciulescu), unde arăta „capacitatea expresiei grotești”, „o senzuală clocotind de vitalitate, antrenată în conflicte de putere și ferocitate”.

Acest „talent de o mare mobilitate” este bine conturat în capitolele dedicate filmului – de la „fata

\* Doina Papp: „Treptele iubirii – Silvia Popovici”, Editura Fundației Silvia Popovici, București, 1996.