

MILAN KUNDERA

Dintotdeauna m-a iritat formula care i se atribuie (abuziv, cred) lui Goethe: viața trebuie să semene cu o operă de artă. Dar omul are nevoie de artă tocmai pentru că viața este informă și nu seamănă cu o operă de artă.

În aceste zile cruciale pe care le traversează bătrîna mea patrie, Europa centrală, află însă, cu o nespūsă bucurie, că Vaclav Havel are toate șansele să devină foarte curînd președintele Republicii Cehoslovace. Mă gîndesc la el și îmi spun: sînt cazuri (foarte rare) în care compararea unei vieți cu o operă este justificată.

Într-adevăr, viața lui Havel este în întregime construită pe o singură mare temă; nu are caracterul unei căutări, nu cunoaște schimbări de orientare (Havel n-a fost niciodată atins de iluziile lirice ale comunismului și n-a trebuit, deci, nici să

se debaraseze de ele, așa cum a fost cazul multora); această viață nu este altceva decît o progresie continuă și dă impresia unei perfecte unități de compoziție. Mai mult, Havel însuși mi se pare că își modelează viața cu o plăcere de artist, ca un sculptor dăltuindu-și piatra, dîndu-i, cu timpul, un sens și o formă din ce în ce mai clare. Felul în care el a condus lupta, în ultima lună ("ceva care seamănă cu o revoluție pașnică", îmi spunea într-o scrisoare), era fascinant din punct de vedere nu numai politic, ci și estetic. Era ca ultima mișcare, prestisimo, a unei sonate scrise de un foarte mare maestru.

O operă de artă este menită a fi receptată de către ceilalți. Cine face din viața sa o operă de artă o expune privirilor și este, în același timp, inundat de lumină. E inevitabil. Iar dacă omul astfel luminat

este artist, își asumă un risc: viața sa, devenită operă de artă, i-ar putea umbri operele. În cazul lui Havel, ar fi păcat. Nu împlinise treizeci de ani cînd au avut loc la Praga primele sale premiere: **Garden-party** și **Memorandum**. Erau inteligente, provocatoare, nu se mînau cu nimic (am vorbit altădată despre ele într-o prefață; ar putea fi clasificate, foarte aproximativ, în categoria teatrului absurdului) și aveau un umor irezistibil. Dacă aceste două piese îmi sînt cele mai dragi din întreaga sa creație este și pentru că le-am văzut la Praga într-o montare superbă și pe deplin fidelă spiritului autorului, dar și pentru că le-am urmărit la teatrul "De la balustradă", unde lucra atunci Havel. Acest teatru va rămîne pentru intelectualii cehi simbolul anilor '60 și al spiritului lor liber pînă la insolență. Operele ulterioare (mă gîndesc, de exemplu, la excelenta piesă într-un act

SPYROS VRAHORITIS

GREACA VECHĂ

Articolul pe care îl publicăm mai jos reprezintă, cu unele prescurtări, textul conferinței roștite în cadrul Simpozionului "Dramaturgia antică greacă - o moștenire mondială" (24-29 noiembrie 1990, Nicosia) de către regizorul Spyros Vrahoritis, animatorul Grupului Teatral din Volos, Grecia. El se referă la o experiență inițiată de Grup în 1986 și reluată un an mai tîrziu: montarea Antigonei de Sofocle în limba greacă veche, experiență asemănătoare cu aceea a Compatriotului nostru, Andrei Șerban.

La început e cercul.

În centru se află Creon; Antigonei îi este îndeobște rezervată circumferința, în timp ce corul circulă aproape pretutindeni.

Ritmul "logos"-ului e cel care ține locul axei imaginare a sensului încarnat de corpurile actorilor și de cor: raze, rotații, diagonale, cercuri mai mici, discuri plane.

Conceptia montării se bazează pe convingerea mea că drama elină veche se află la antipodul teatrului de reprezentare, cel puțin așa cum funcționează el în Occident pînă azi. În Grecia, de un secol încoace, dramele antice sînt jucate numai traduse în greaca modernă, ceea ce înseamnă că limbajul arhetipului nu se mai face auzit.

Actori și regizori de talent au încercat - mai ales în amfiteatre antice - să prezinte mitul (story-ul) operelor clasice cu o substanțială doză de morală preluată de la romantici și de la umanști. Efortul nostru a pornit mai ales din curiozitate: ce-o să fie dacă vom lua la lettre o piesă foarte cunoscută, precum Antigona?

Caracterele sînt studiate în școală, situațiile sînt foarte familiare și au un patos intens, morala e prezentă; într-un cuvînt, există o bună cunoaștere a conținutului operei lui Sofocle.

Toate traduceri prin metoda, de-acum uzată, a analogiei prezentau controversa dintre Creon și Antigona în mod realist (tiranul, tînăra revoluționară, Ismena cea slabă, corul cel slab al bătrînilor...).

Ajung acum la caracteristicile ce au reieșit din primele noastre cercetări asupra prototipurilor. Creon nu mai e personajul care funcționează doar prin raportare la Antigona. El se găsește în prim-plan pe parcursul a peste 150 de versuri și, la nivelul structural al operei, este mereu prezent.

Părțile presupus lirice ale corului se află, la o evaluare aproximativă, mai aproape de Bacantele. Antigona devine o

amenințare sacră în maniera lui Bacchus în ceea ce privește forma gîndurilor ei; s-a transformat într-un Dionysos feminin, în timp ce Creon e un sol de Pentheus care, în final și după ce a îndurat suferința, a învățat și se conformează tradiției lui Bacchus (naturală și nescrisă), tradiție pe care a pus-o la îndoială de-a lungul piesei. Și Ismena își apără opiniile cu egală vigoare; la fel Almon, și așa mai departe.

Bănuțala s-a transformat în neîncredere; în mod obscur și alchimic, în numele inteligibilității textului sau mesajului operei, traduceri au operat o alterare de anvergură a tot ceea ce Sofocle avea în minte și în piesă.

Ceea ce e scandalos, în special, este componenta tragică și aspectul tragic care au fost adăugate: toți eroii, indiferent de toate (fapte, fenomene, supraviețuitori), au dreptate. Dreptatea lor. Ei se găsesc într-o inocență impresionantă, simplitatea impresionantă a unei hybris pe care au supus-o la un moment dat.

Grecii clasici au creat o egalitate estetică a "fatum"-ului pentru toți eroii. Nu există buni și răi, ci numai ființe care luptă cu regulile Muzicii (muzica fiind înțeleasă aici nu ca artă, dar ca educație, ca "gestus" al educației morale a grecilor antici). (...)

Sofocle, Eschil, Euripide, Aristofan au fost autori (scriitorii, muzicienii, regizorii, actorii și coregrafii). Ei au conceput "textul" în deplină unitate, jucîndu-se cu formele cunoscute și compunînd "în diagonală".

Versiunea noastră din 1987 încearcă să spulbere neînțelegerea, mai ales că prezentarea textului original îl interesează doar pe specialiștii și pe cîțiva filologi. (...)

Nu e vorba despre un efort de restaurare (numai bărbați, trei actori, măști și coturni), tocmai pentru a sublinia posibilitatea unei relații creative cu tragedia ca materie de elaborat într-o epocă ce traversează deja timpul post-modern.

Audiența) nu sînt mai puțin bune; dacă ar mai exista în lume trupe de actori care să considere textul autorului drept baza artei teatrale, aceste piese ar trebui să figureze în toate repertoriile.

Chiar dacă, pentru publicul mondial, Havel este înainte de toate (și pe drept cuvînt) fondatorul Cartel 77, un disident care a făcut ani de închisoare, cel dinîm reprezentant moral al țării sale, în adîncul sufletului ei va rămîne mereu dramaturg, poet al teatrului. A ignora acest lucru înseamnă a nu-l înțelege pe Havel. În primul rînd, a nu înțelege în ce măsură el este înrădăcinat în specificitatea tradiției naționale: mișcarea renașterii cehe din secolul al XIX-lea nu a fost organizată în jurul Bisericii, nici al vreunei armate sau al unui partid politic, ci în jurul culturii în general și al teatrelor în special. Cele mai mari personalități politice cehe din acea vreme au fost scriitorii: Palacky, istoriograf; Havlicek (paradoxal, numele său e diminutivul de la Havel), poet satiric;

apoi Masaryk, filosof.

Prin dimensiunea sa de artist, Havel se va deosebi de toți marii oameni politici de astăzi. Să nu uităm că primele sale piese făceau oamenii să rîdă. Da, la începutul carierei lui Havel a fost rîsul. Umorel. Și umorul înseamnă scepticism. Și scepticismul înseamnă, de asemenea, autoironie. Acum doi ani am văzut la Paris piesa lui, **Largo desolato**. Havel reflectă aici, ironic, propria sa situație: cea a unui om care, dedicîndu-se luptei politice, nu mai este stăpîn pe viața sa, devenită un bun disputat de toată lumea. Cînd, în ultimul act, poliștii vin să-l aresteze pe protagonist, acesta este aproape fericit că poate în sfîrșit să se regăsească în singurătate și să-și aparțină integral. Disidentul, acest erou modern, își trăiește destinul nu ca pe o glorie euforizantă, ci mai degrabă ca pe o povară aproape absurdă. El ar fi preferat să facă altceva (teatru, de exemplu, sau poezie), să se elibereze de propriul său destin, dar nu izbuteste. Între timp, ceva

mai puternic a pus stăpînire pe el, ceva care îl depășește și pe care Havel îl numește **responsabilitate**.

Iată, după el, etica disidenței. La baza acestei etici se găsește certitudinea sceptică (la care numai un autor dramatic sau un romancier poate să ajungă) că nu există unitate între caracterul unui om și destinul său, că unul este totdeauna victima celuilalt. (Opera de artă care a devenit viață nu se identifică cu această viață, ea îl poate fi chiar ostilă.) Această facultate de a-și privi ironic propria situație, de a-și proteja viața împotriva oricărei interpretări melodramatice am putea-o numi înțelepciune. Printre marile personalități politice de astăzi nu vîd alta în stare de această înțelepciune.

Pentru că este o înțelepciune de poet.

*Traducere de ANCA PLATCU
(din "Le Nouvel Observateur"
14-20 decembrie 1989)*

CA MASCĂ A LIMBAJULUI TEATRAL

Iată cîteva elemente ale montării: distribuția actorilor conform uzanțelor moderne (deci, și femei); utilizarea măștii exclusiv pentru cor; revendicarea de către erou a unor caracteristici personale (chip, privire, machiaj); personajele ies din cor; referirea la mistere ca demersuri inițiatice (Creon ar putea fi înrupat de orice rege suficient de tînăr care se inițiază în secretele puterii); sistemul metric al corului e subliniat astfel încît să trimită la imagini dansante și ritmice din tradiția greacă modernă; modul de rostire a textului se împarte între sistemul tonic (cuvintele se disting și capătă, prin accentuare, un ton special și un sens) și prozodie (număr egal de silabe, deplasare continuă a tonului, cuvintele nu pot fi recunoscute - rezultat ceremonial și ritmic -, melodii bizantine etc.); în afara prozodiei se recurge și la modul de rostire al liturghiei creștine (proză) și la tonul muzical al bizantinilor, dar și la ritmul monoton și lent al prozodiei grecilor păgîni.

Vă voi descrie subiectul montării după cum urmează: Antigona și Ismena încep vorbind greaca veche cu accentul tonic al limbii moderne. Cînd distanța dintre opiniile lor se mărește, amîndouă recurg la prozodia tradițională, "recitativo", la melodie, la gesturile tipice operei occidentale. Impas complet.

Corul intră folosînd toate sistemele limbajului antic: tonic, silabic, silabotonic, prozodic.

Creon (și acesta este elementul specific al montării) refuză să vorbească recurgînd la sistemul metric; utilizează toată ponderea sensului, subliniind cuvintele după cum crede de cuviință, jucîndu-se cu sensul, ajungînd la cadențe "actoricești", pînă la scena subitei convertirii. Pornind de aici, urmează sistemul metric și termină prin prozodia muzical-dansantă a versurilor de tip Dochmes.

Antigona e împărțită între două sisteme. În cursul scenei sale finale ajunge la epulzarea posibilităților ei expresive.

Și Ismena e împărțită. În scena trio-ului familial opera (l'opéra) se transformă în parodie și Creon le parodiază pe cele două surori.

Tiresias utilizează maniera sfintei liturghii, prozodia și metoda retorică a tradiției grecești și latine.

S-au folosit două lătmotive ce le caracterizează pe Ismena

și pe Antigona. Euridyce e interpretată de actrița care o joacă pe Antigona și cîntă motivul Antigonei (...). Mesagerii utilizează un sistem mixt: epopee lirică, baladă.

Aș vrea să mă opresc asupra sfîrșitului piesei, care dezvăluie informațiile furnizate de text. Marea bătaie de cap a filologilor o constituie versurile de tip Dochmes, adică acele versuri care-și schimbă în permanență sistemul metric și ritmul.

De ce? Pentru a demonstra situația întens contradictorie a eroului. Pe noi aceste versuri ale lui Creon (la finalul rolului său) ne trimit la dansurile pyrice din Tracia. Astfel, prin Sofocle, e suprimată opinia privind interpretarea dramatică "serioasă". Creon își dansează nefericirea; sau aproape. E un oratoriu cu ritmuri acustice de un caracter dionisiac impresionant. Acesta este dolul și autocunoașterea.

Poate că aici se găsește catharsis-ul de care vorbește Aristotel (eliberarea prin plîns de încîntările pe care le provoacă forma), ba chiar mărșă eroului față de "fatum"-ul său. (...)

O ultimă remarcă. Teatrul tragicilor greci este o formă de spectacol descoperită prin intermediul formei acustice. Asta înseamnă transmiterea prin ureche a unor mesaje de înalt nivel lingvistic.

Combi-nația de aspecte din diferite arte presupunea, fără îndoială, un cod. Referirea la teatrul Nô, la opera din Beijing, la Katakhalî etc. ar putea sfîrși într-o comparație superficială. Doar formele non-reprezentative ale artei occidentale (narațiune, baladă, oratoriu, liturghie creștină) sînt cît de cît asemănătoare.

Versiunea din 1986 încerca să conjuge trei compoziții muzicale consecutiv-corale cu un corifeu care utiliza "gestus"-urile cîntului bizantin. Versiunea din 1987 este mai fidelă sistemului metric al piesei, dar "timpii" corului sînt net mai rapizi și pot depăși limita permisă pe care o pretinde pronunția fiecărei silabe.

Versiunea următoare va sfîrși, poate, într-o "restaurare". Va fi o formă de confruntare violentă cu siguranța ideologică privitoare la tragic și la reprezentarea sa.

În românește de ANCA BUCURESCU

