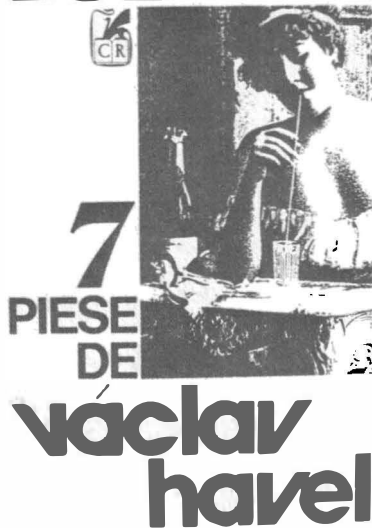


ISPITA



Apariția unui volum de teatru al lui Vaclav HAVEL, *Ispita*, reunind șapte piese, mai lungi sau mai scurte, în traducerea lui Jean Grosu, [Ed. Univers 1991], ne pune pentru prima dată într-un contact semnificativ cu literatura dramatică a autorului ceh. Apăruseră în presa și revistele noastre de cultură, după 1989, multe dintre intervențiile sale pe teme politice, în cadrul diverselor foruri europene, în contextul metamorfozei socio-politice a Estului.

Începutul anilor '60, când începe să lucreze la celebrul Teatru de la Balustradă, e o perioadă importantă: reprezentarea piesei *Garden-Party* atrage atenția teatrului european asupra uneia dintre cele mai interesante expresii ale absurdului, după ce «primul val» [Beckett, Ionescu] se desfășurase pe scena teatrală. Interesant este că, de atunci, din ce în ce mai insistenț, teatrul și campania pentru drepturile omului și formarea societății civile în Cehoslovacia au mers împreună. Anul 1968 e un moment de răscruce: invazia forțelor militare ale Pactului de la Varșovia și stoparea procesului de dezgheț într-o verigă a sistemului comunist înseamnă intrarea unor intelectuali într-o marcată disidență. Teatrul și mediile artistice pragheze devin conducătoare de influență, scena fiind un loc public evident pentru afirmarea drepturilor omului.

Piese de teatru ale lui Havel — *Garden-Party*, *Largo desolato*, *Ispita* sau *Protestul*, incluse în volumul apărut în românește, compun o geografie a spiritului critic propriu autorului prin care transpune subiectele favorite. În *Largo desolato* (1984), de pildă, spre deosebire de *Garden-Party* (1963), nu absurdul unei societăți dezvoltată într-o direcție care malformează conștiințele, ci relația între intelectual și Putere îl interesează cu precădere. Leopold, personajul din piesă, scrie un eseu despre «Ontologia eului uman» care găsește o largă audiență în diverse medii sociale. Autoritățile încep

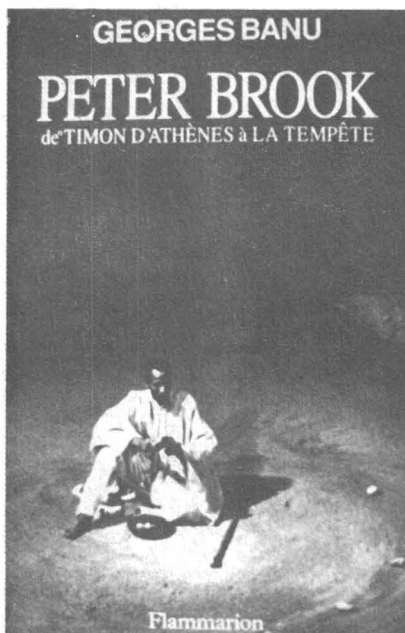
să se îngrijoreze, să facă presiuni asupra autorului. Pe de altă parte, emisari ai mediilor favorabile ideilor lui Leopold încearcă să-l determine să facă un pas mai departe: să scrie un fel de declarație, ca un summum al ideilor sale. Acțiunea acestor emisari nu este lipsită de automatisme de limbaj și de stereotipii de situație pe care Havel le cultivase încă de la începuturile sale de dramaturg. Când oamenii Puterii îi cer lui Leopold să recunoască în scris că nu el e autorul eseului cu pricina, personajul cere timp de gândire. Evoluția sa din acest moment pare să fie un topos al lumii personajelor lui Havel: indeciziile intelectualului îndemnat să ia o poziție mai tranșantă, expunându-se riscurilor de rigoare. Și Leopold, în final, când oamenii Puterii revin spunându-i că nu i se mai cere să nege și că totul se amână, cade pradă unei crize nervoase.

Raportul de forțe dramatice de mai sus îl regăsim, într-o altă perspectivă, mai dură, în *Asanarea*, unde ceva din maleficul

mediului kafkian din *Castelul* proliferază în teama tot mai accentuată în legătură cu decizia ce trebuie luată de grupul de specialiști: asanarea zonei din jurul cetății medievale unde trăia de multă vreme o comunitate oarecare. Am zice că e o piesă privind «sistemizarea», despre care, la vremea când piesa lui Havel a fost cunoscută (1987), se scria la noi cu sîrg și avînt la modul encomiastic de către unii oameni de cultură, dacă se poate zice așa!

Dramaturgia lui Havel nu este una vindicativă în ordinea umanului. După ce a fost ales președinte al țării, dramaturgul avea să facă apologia unei reconcilierii care nu exclude însă analiza lucidă a comunismului, a rolului jucat de poliția politică, a soartei nomenclaturiştilor etc. Fără patimă. Discursul său de la Oslo [august, 1990] începea, de altfel, cu o recunoaștere: «între defectele mele — și cu siguranță că am destule — nu se numără și capacitatea de a urî».

■ MIRON POPA



CERCUL ȘI SPIRALA «SCENA» UNUI MARTOR: PETER BROOK

În aparență, cartea lui George Banu, *Peter Brook (De Timon d'Athènes à la Tempête ou Le metteur en scène et le cercle)*, apărută la sfîrșitul anului trecut la Flammarion, poate fi considerată ca istoria unui martor, el, criticul George Banu, fiind un participant la aventura spectacolelor brookiene, începînd cu *Timon din Atena* (1974), și sfîrșind [1] cu *Furtuna* (1990). Spun «în aparență», pentru că o calitate ca aceea de martor comportă multe niveluri de raportare la eveniment

sau la un fapt oarecare. Scrisul lui George Banu, unul dintre cei mai interesați critici și oameni de teatru de azi, autor al multor volume de eseuri teatrale, profesor la Sorbona, reflectă o dinamică proprie a actului de a concepe relația sa cu teatrul. Interesul pentru teatru înseamnă și călătoria, dar și studiul, înseamnă și ieșirea din orgoliul fals asumat care îl determină pe critic să stea în tranșeele etichetei, dar și cercetarea faptelor de cultură teatrală care abia astfel se dezvăluie unei priviri interesate.

Spectacolele lui Peter Brook, odată cu stabilirea sa în Franța, îi apar criticului ca un drum care nu întreprinde opțiune în jocul contrariilor, ci, mai degrabă, spre asumarea lor în vederea afirmării unui limbaj teatral deosebit. Cu o formulă simplă a lui George Banu dar impunînd ideea: «Brook nu caută perfecțiunea, ci fluiditatea. Nu-i place să revină, preferă în totdeauna să continue».

În ce constă esența acestei mișcări permanente spre a continua? «Martorul» va căsi răspunsul la întrebare după multă vreme: personalitatea regizorului, care, fără îndoială, emite o anume fascinație asupra criticului, se dezvăluie treptat, paralel cu evoluția ideilor sale regizorale. Limbajul teatral este, înainte de toate, la Peter Brook, un limbaj al umanului semnalat prin corp și limba naturală a performerului. Dar și locul teatral. George Banu descoperă pasionat relația secretă, la Brook, între pustiul unui loc ales de regizor, în Africa sau în Europa, și intenționalitatea pe care acesta i-o impune odată cu lucrul la viitorul spectacol. Pentru Brook semnul teatral ține de primordialitatea materiei, a elementelor — loc, pămînt, apă — care conferă umanului [ființa actorului, dar și corpului colectiv al publicului] «abilitatea» de a se descoperi pe sine descoperînd un domeniu al libertății. Exercițiile pregătînd spectacolul nu sînt numai tehnice ci și formative, scrie criticul. «Exercițiul», spune Brook, nu servește la a obține ceva, ci la a te elibera de ceva».



MONSTRII SACRI

Valentin Silvestru
BIRLIC

O MĂRTURIE

Casa de presă și editură «Rampa și ecranul» a publicat anul trecut în colecția sa «Monștrii sacri» un mic volum despre actorul comic Birlic, semnat de criticul teatral Valentin Silvestru. Deși l-a cunoscut personal foarte puțin, l-a urmărit destul de mult în activitatea scenică. Criticul recompune portretul actorului folosind sistemul de lucru al fișei de dicționar intersectată, de multe ori, de mărturiile ale celor care i-au stat în preajmă lui Birlic. Aspectul documentar prevalează asupra «vocii» lui Grigore Vasiliu (Birlic). La modul redacției volumașului, ar fi fost, poate, necesară, o cronologie bio-biografică distinctă. Altfel, multe informații trebuie luate ca atare. Dar, poate, la fel de bine, nu era nevoie de aceasta, dacă e vorba de o «mărturie». ■ MIRON POPA

Interesat, în spectacolele sale (Timon, Păsările, Iks, Mahabharata, Furtuna), de «distribuție planetară», de actori-participanți la actul teatral (ei sînt de proveniență etnică, rasială diversă), Brook urmărește nu atât un principiu (fiind de «drepturile omului» și de «libertatea de expresie», în principal, a oricui — deși substratul acestora poate fi luat în seamă aici —, cît, mai ales, cum scrie George Banu, «prezența actorului, puterea sa de iluminare pe scenă, ca și corespondența cu o anume Imagine deja constituită a rolului».

Criticul — «marmor» este surprins adesea de forța lui Brook de a sugera, stimula și, în final, obține «reînnoirea» actorilor cu care lucrează. Este evident că faptul se produce și în urma unei tehnici care are în vedere a lucra în grup dar și în timp. Michel Piccoli, citat în această privință, spune că «timpul este luxul lui Brook». Șocul resimțit de Brook la primul său voiaj în Africa, cînd are revelația artel continentului negru, se va reverbera în modul său de lucru, observațiile pe care le va face, și în alte voiajuri, fiind parte integrantă din munca sa de la Centrul Internațional de cercetări teatrale, înființat de el la Paris, împreună cu Micheline Rozan. Efectele acestor cercetări se pot regăsi în unele afirmații făcute de regizor într-un interviu inedit pînă la

COMEDIANTII

COLECȚIA „CÎNTAREA CREAȚIEI”



EDITURA GHEPARDUL

Piesa lui Octavian SOVIANY, *Strălucirea și suferințele filosofilor*, editată de «Ghepardul» la sfîrșitul anului trecut, subintitulată «farsă cinică în două părți cu numeroase anacronisme», îmi aduce aminte de *lașii în carnaval* de Alecsandri, poate și din cauza spectacolului lui Victor Ioan Frunză din decembrie 1989 de la Naționalul din Cluj. Posibilul complot care

ar amenința ordinea statală e un indiciu al acestei similitudini. Care se oprește aici însă. Piesa lui Soviany este, la rîndu-i, o ofertă de spectacol foarte interesantă. Trupa de actori, de comedienți, invitați la «Cișmeaua roșie», primul teatru din țara românească, la începutul anilor '30, sub supravegherea strictă a oamenilor stăpînirii — pentru a preîntîmpina orice tentativă de atentat la viața lui Vodă Caragea — trimite cu gîndul la modul de organizare, imbecilitatea și temerile care guvernau pe responsabilii «Cîntării României» și de alte spectacole festive. Trimiterea aceasfa, singura, ar fi înjustă față de piesă care, după situația de început, cu un Cor pus să repete la nesfîrșit «Nu e pe lume minune mai mare ca omul», dezvoltă un tip de teatru în teatru în care comedienții, dar și unele figuri ale Puterii vor interpreta «Strălucirea și suferințele» lui Socrate, Platon sau Criton. Dacă modalitatea teatrală e una cunoscută, ceea ce atrage în cazul acestei piese este inducerea, într-o ecuație originală, a unor elemente ale ludicului foarte interesante.

Poate că insistența asupra dialogurilor socratice, cît de adaptate sînt ele de către autor, determină trenarea acțiunii dramatice. Limbajul însă, în scenele «contemporane» epocii, este savuros. Cred că valoarea piesei lui O. Soviany stă și în talentul de a proiecta o imagine vie, prin recurs la un timp trecut, a unor evoluții mentale destul de actuale. Deși piesa te face inevitabil să te gîndești că a fost scrisă — cum este și atestat în prefață — înainte de 1989. ■ MIRON POPA

CARTEA DE TEATRU

aparitia unui fragment în această carte a lui George Banu. „Există actori care au devenit actori pentru a se ascunde și sînt actori care au devenit actori pentru a se deschide și a evolua. Opțiunea mea, față de aceste două cazuri, este foarte clară. Nu-mi plac acei actori care vor să construiască. Iată de ce, de exemplu, am relații foarte bune cu actorii africani, pentru că ei nu sînt deloc actori naivi și intuitivi, sînt actori foarte, foarte profesioniști, în sensul că au multă competență și meșteșug. Dar ei nu încearcă să se ascundă în spatele rolului. Dimpotrivă, caută să fie în întregime deschiși, pentru ca rolul să se exprime prin toate mijloacele lor. Este contrariul marelui actor de compoziție occidentală, la care totul este construcție artistică și unde ceea ce se petrece în interior este aproape întotdeauna greu să afli. Este construcția prin virtuozitate. Eu caut la actor această puritate care apare cînd el se deschide. Apoi îi cer să aducă ceva de la el. Nu-mi plac debutanții care vin și spun: «Mă las pe mîinile dumneavoastră». Pentru că eu atunci mă întreb: «De ce!»”.

Relația umană, dincolo de aceea presupusă de realizarea spectacolului, este unul dintre elementele esențiale ale **poeziei brookiene**. **George Banu observă cum maestrul își pune «semnătura» pe eligia rolului creat de cîte un actor: «E**

just». Just în raport cu ce!, se întreabă «marmorul». Evident că în raport cu... Brook. Regizorului nu-i place limitarea la trăsătura unică a rolului. E ceva restrictiv, o cenzură de nesuportat. O expresie-cheie, the shifting viewpoint, auzită de la un filosof irlandez într-un bar, îl acaparează pe Brook. Expresia desemnează acea calitate a privirii care nu «atacă» frontal subiectul, ci pe aceea care schimbă perspectiva. The Shifting Point, titlul cărții lui Brook, apărută în 1988 la Londra (rememorare a patruzeci de ani de cercetare teatrală), este nu numai un concept spectacologic dar și o atitudine umană față de timp și față de relația umanului cu timpul. George Banu îl evocă, în această privință, pe un alt mare artist al secolului nostru, pe Brîncuși, ale cărui sculpturi cer să fie privite din toate părțile.

Pentru Brook, afirmă George Banu în finalul seducătoarei sale cărți, cercul este figura mentală ca și imaginea concretă a teatrului său. Dar Brook nu refuză nici modelul spiralei care înseamnă mișcare în timp. Cercul, scrie George Banu, este «unlitate a momentului», spirala întreține mișcarea în durată. Pentru Brook, odată cu închiderea, prin Furtuna, a unui cerc al creației, timpul spiralei a venit din nou.

■ MARIAN POPESCU