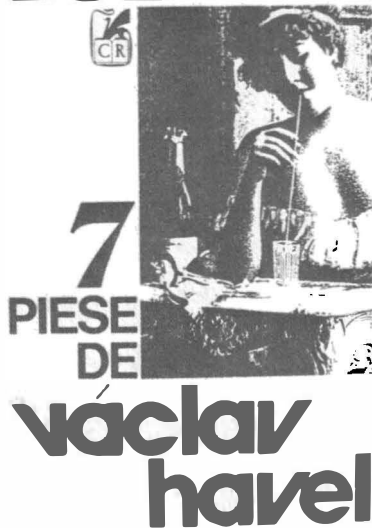


# ISPITA



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 insistent, 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 transpare 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

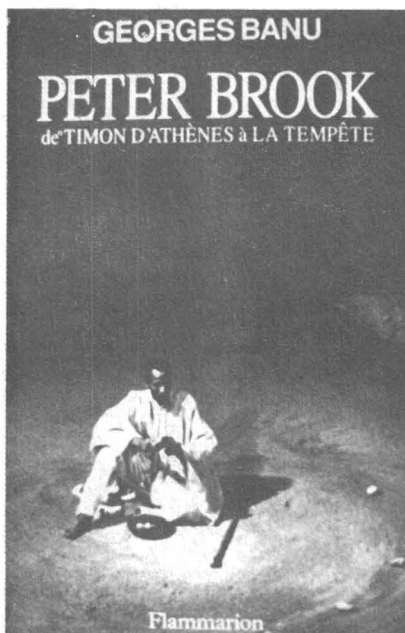
să se îngrijoreze, să facă presiuni asupra autorului. Pe de altă parte, emisari ai mediilor favorabile ideilor lui Leopold încearcă să-l determine să facă un pas mai departe: să scrie un fel de declarație, ca un summum al ideilor sale. Acțiunea acestor emisari nu este lipsită de automatisme de limbaj 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 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 excludea 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, ei, 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 tranșee 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».