

LBRIS

We know
books

YORICK

SPATIUL GOL

Peter Brook

Ediția a II-a

Traducere din limba engleză de
MONICA ANDRONESCU

Prefață de
ANDREI ȘERBAN

NEMIRA

1. Teatrul fără viață¹

Pot să iau orice spațiu gol și să-l consider o scenă. Un om traversează acest spațiu gol, în timp ce un altul îl privește, și e tot ce trebuie ca să aibă loc un act teatral. Totuși, nu la asta ne referim când vorbim despre teatru. Cortine roșii, lumini, vers alb, hohote de râse, întuneric, ele toate se amestecă într-o imagine neclară, redată printr-un cuvânt generic. Se zice că filmul ucide teatrul, dar spunând asta ne referim la teatru așa cum era el la apariția cinematografiei, un teatru cu casă de bilete, foaier, fotolii, rampă, decoruri care se schimbă, pauze, muzică, de parcă teatrul ar fi prin definiție doar asta.

Voi încerca să desfac cuvântul în patru și să scot la iveală patru sensuri diferite – vom vorbi, așadar, despre un teatru fără viață, un teatru sacru, un teatru brut și un teatru imediat. Uneori toate aceste

¹ *Deadly Theatre*, în limba engleză, în original. Prima traducere a cărții lui Peter Brook în limba română (Editura Unitext, 1997) folosea ca echivalent adjectivul „mort”. În limba engleză *deadly* înseamnă „mortal”, „care ucide”, „care conține și gemenele morții”. Pentru fidelitate față de conceptul dezvoltat de autor, am ales să folosim în prezenta ediție expresia „fără viață” datorită plurisemantismului ei (n. tr.).

patru tipuri de teatru există cu adevărat, unul lângă altul, împărțind același loc pe West End, la Londra, sau în Times Square, la New York. Alteori se află la sute de kilometri depărtare, teatrul sacru în Varșovia, iar teatrul brut în Praga. Iar câteodată două dintre ele sunt metaforice, întâlnindu-se și amestecându-se, într-o singură seară, într-un singur act... Din când în când, se întâmplă chiar ca toate patru, teatrul sacru, teatrul brut, teatrul imediat și teatrul fără viață, să se împletească și să coexiste în interiorul unui singur moment.

La prima vedere, teatrul fără viață poate fi luat drept ceva de la sine înțeles, adică teatru prost. Și, cum acesta e tipul de teatru pe care-l vedem cel mai des și cum el este legat cel mai tare de mult atacul și mult disprețuitul teatru comercial, ar putea să pară o pierdere de vreme să ne apucăm să-l criticăm acum. Dar, dacă vom conștientiza faptul că această „moarte“ este amăgitoare și se poate strecura oriunde, de-abia atunci vom deveni conștienți de dimensiunile problemei.

Totuși, condiția teatrului fără viață este evidentă. Peste tot în lume publicul de teatru devine tot mai puțin. Există mișcări noi ocazionale, scriitori noi buni și așa mai departe, dar, în general, teatrul nu numai că nu reușește să educe sau să ridice nivelul, ci de-abia supraviețuiește. Teatrul a fost numit adesea „târfa“, ceea ce vrea să însemne că arta lui e impură, dar azi acest termen este adevărat într-un alt sens – târfele oferă contra cost plăcere trecătoare. Criza de pe Broadway, de la Paris sau din West End este aceeași: nu avem nevoie de agenții de bilete ca să ne spună că teatrul a ajuns o afacere moartă și că publicul a simțit asta. De fapt, dacă publicul ar cere într-adevăr acel tip de distracție despre care vorbește atât de des, tuturor ne-ar fi destul de greu să știm de unde să începem. Un teatru care să provoace

încântare cu adevărat nu există și trebuie să spunem că nu numai comedia ușoară și musicalul prost nu-și merită banii – teatrul fără viață și-a croit drum și în marea operă, și în tragedie, în spectacolele după piesele lui Molière sau în cele după Brecht. Și, cu siguranță, nicăieri nu-și găsește teatrul fără viață un loc mai confortabil, mai sigur și mai perfid decât în piesele lui William Shakespeare. Cu Shakespeare merge la sigur. Vedem textele lui jucate de actori buni, în ceea ce s-ar putea numi stilul potrivit – sunt plini de viață și de culoare, se aude muzica și toată lumea e îmbrăcată exact așa cum se presupune că trebuie să fie în cele mai bune teatre clasice. Și totuși, în sinea noastră, spectacolele ne par îngrozitor de plictisitoare – și în adâncul sufletului dăm vina ori pe Shakespeare, ori pe teatru, ori chiar pe noi înșine. Și, mai rău, există un tip de spectator „fără viață“, care din anumite motive preferă lipsa de ritm, lipsa de intensitate și chiar o formă de spectacol care să nu-i placă, la fel ca eruditul care iese zâmbind de la spectacole obișnuite, montate după texte clasice, pentru că nimic nu l-a distras de la a-și confirma propriile idei și teorii, în timp ce își recită în șoaptă replicile preferate. În sinea lui, vrea cu sinceritate un teatru care este mai-nobil-ca-viața și confundă un fel de satisfacție intelectuală cu experiența adevărată pe care și-o dorește. Din păcate, el înclină balanța spre plictiseală și astfel teatrul fără viață își vede liniștit de drum.

Oricine urmărește producțiile de succes din fiecare an observă un fenomen curios. Ne-am aștepta ca așa-numitele hituri să fie mai pline de viață, de ritm și de culoare decât spectacolele ratate – dar nu e cazul întotdeauna. Aproape în fiecare stagiune, în majoritatea orașelor care iubesc teatrul există un astfel de mare succes care încalcă aceste reguli. Un spectacol care are succes tocmai pentru că e plictisitor... Una peste

alta, există oameni care asociază cultura cu un anumit simț al datoriei, cu costumele istorice, cu replicile lungi și cu plictiseala... Prin urmare, se întâmplă un fenomen ciudat și tocmai gradul de plictiseală devine un fel de garanție a calității. Desigur, dozajul este atât de subtil, încât e imposibil de stabilit formula exactă – dacă doza e prea mare, publicul iese din sală, dacă e prea mică, o să li se pară tema cam prea tare pentru gustul lor. Totuși, autorii mediocri par să nimerescă fără greșea formula corectă – și perpetuează teatrul fără viață cu succese plictisitoare, lăudate pretutindeni. Publicul vrea de la teatru un lucru pe care să-l numească „mai bun“ decât viața și de aceea este dispus să confunde cultura sau capcanele ei cu ceva ce nu cunoaște, dar despre care simte vag că ar putea exista – așadar, atunci când ridică în slăvi un spectacol prost, transformându-l într-un succes, nu face altceva decât să se păcălească pe el însuși, ceea ce e tragic.

Și, dacă tot vorbim despre ceea ce e fără viață, să observăm că diferența dintre viață și moarte, atât de limpede pentru orice om, este învăluită în diverse sensuri atunci când e vorba despre alte planuri. Un medic poate face imediat deosebirea între o ființă în care există o urmă de viață și sacul plin cu oase, ce nu mai folosește nimănui – un corp inert, din care viața s-a scurs. Dar nu e la fel de simplu de observat cum o idee, o atitudine sau o formă pot trece de la viață la moarte. E greu de definit, dar un copil își poate da seama de îndată... Să vă dau un exemplu. În Franța există două feluri „fără viață“ de a monta tragedia clasică. Unul este cel tradițional, care presupune o rostire specială, un stil de joc special, un aer de noblețe și muzică elevată. Celălalt e un fel de variantă pe jumătate asumată a celui dintâi. Gesturile imperiale și valorile regale dispar cu repeziune din viața noastră de zi cu zi, așa că orice nouă generație consideră manierele

elegante de acest tip tot mai lipsite de sens, fără fond și false. Ceea ce îl face pe actorul tânăr să caute cu furie și nerăbdare ceea ce el numește „adevărul“. El vrea să joace asemenea versuri mult mai realist, să le facă să sune cât mai firesc, dar descoperă că toată această convenție a scriiturii este atât de rigidă, încât rezistă la încercarea lui. Și atunci se vede obligat să facă un compromis deloc confortabil, în care textul nu este nici reîmprospătat, ca în vorbirea normală, nici sfidător histrionic, ca în ceea ce numim „cabotinism“. Așadar, interpretarea este slabă și pentru că, de fapt, cabotinismul e puternic, e amintit cu o oarecare nostalgie. Inevitabil, se va găsi cineva care să ceară ca tragedia să fie jucată din nou „așa cum a fost scrisă“. Ceea ce e corect, numai că, din păcate, niciun cuvânt tipărit nu ne poate spune decât ce a fost scris pe hârtie, nu și cum anume a fost adus la viață. Nu există înregistrări sau benzi, doar experți, dar niciunul nu are, bineînțeles, cunoștințe la prima mână. Adevărații clasici au dispărut cu toții – au supraviețuit doar niște imitații, de tipul actorilor tradiționali, care continuă să joace într-un mod tradițional, inspirându-se nu din surse reale, ci dintr-unele imaginare, precum amintirea unui sunet pe care un actor bătrân îl făcea odată... Un sunet care, la rândul lui, era tot o amintire de la un predecesor.

Am asistat odată la o repetiție la Comedia Franceză – un actor foarte tânăr stătea în fața unui actor foarte în vârstă și juca rolul împreună cu el, ca o reflexie într-o oglindă. Ceea ce nu trebuie confundat cumva cu marea tradiție, să spunem, a actorilor Nō, care-și transmit cunoștințele pe cale orală, din tată-n fiu. În acel caz, se comunică sensul, iar sensul nu aparține niciodată trecutului, ci poate fi descoperit în experiența din prezent a fiecărui om. Dar imitarea

„Cât vă iubesc nu-i grai s-o poată spune;
Decât lumina ochilor mai mult,
Decât văzduhul, decât libertatea;
Mult mai presus de orice-i scump și rar,
Mai mult decât puterea, frumusețea,
Cinstirea; cum n-a fost iubit vreun tată.
Iubirea mea nu-i vorbă s-o cuprindă
Și-mi taie răsufierea când o spun,
Căci te iubesc nemăsurat, o, Doamne!”¹

Oricine poate face o încercare. Încercați să simțiți gustul cuvintelor pe propria limbă. Cuvintele îi aparțin unei femei educate și stilate, obișnuită să se exprime în public, cineva care are și naturalețe, și aplomb social. În ceea ce privește indiciile despre caracterul ei, ne sunt prezentate doar elementele de suprafață, aparențele, iar ea, după cum se vede, este elegantă și atrăgătoare. Totuși, dacă ne gândim la spectacolele în care Goneril rostește aceste prime replici cu un soi de viclenie macabră și apoi ne uităm iar la discursul ei, vom fi într-o oarecare încercătură, neînțelegând ce anume sugerează ele, dacă nu preconcepții despre atitudinile morale ale lui Shakespeare. De fapt, dacă Goneril, așa cum ne apare prima dată, nu joacă un „monstru”, ci chiar ce sugerează cuvintele ei, tot echilibrul piesei se schimbă, iar în scenele următoare ticăloșia ei și martiriul lui Lear nu mai sunt atât de evidente și atât de simple pe cât par. La sfârșitul piesei aflăm, desigur, că faptele

¹ „Regele Lear”, în *Regele Lear. Timon din Atena. Cymbeline*, de William Shakespeare, trad. Mihnea Gheorghiu, ediție bilingvă, Editura Adevărul Holding, 2009, p. 13. (n. tr.).

și acțiunile lui Goneril o dezvăluie ca fiind ceea ce numim „monstru”, dar un monstru adevărat, complex și irezistibil de atrăgător.

Într-un teatru viu, la fiecare repetiție, ar trebui să punem sub semnul întrebării descoperirile făcute ieri, să fim dispuși să o luăm de la început și să credem că adevărul piesei ne-a scăpat din nou. În schimb, teatrul fără viață se apropie de clasici cu credința că undeva, cândva, cineva a descoperit și a bătut în cuie felul cum trebuie pusă în scenă piesa.

Iată problema a ceea ce numim „stil”. Fiecare operă își are propriul stil. Care nu poate fi altfel. Și fiecare perioadă își are stilul ei. În momentul în care încercăm să stabilim cu precizie acest stil, suntem pierduți. Îmi aduc aminte cum, la scurtă vreme după turneul la Londra al Operei din Pekin, a urmat o companie chineză rivală, din Formosa. Opera din Pekin se afla, evident, în legătură cu propriile surse și reușea în fiecare seară să creeze ceva nou, să reîmprospăteze vechile tipare. Membrii companiei din Formosa, repetând aceleași scheme, imitau, de fapt, propriile amintiri despre ele, foarte zgârciți la detalii, îngroșând pasajele mai spectaculoase, și uitau, în fond, sensul – nimic din ce făceau pe scenă nu era viu, nimic nu se năștea din nou. Chiar și în acel stil exotic și straniu, diferența dintre viață și moarte era evidentă.

Adevărata Operă din Pekin a fost un exemplu de artă teatrală, fiindcă formele exterioare nu se schimbaseră de la o generație la alta și trecuseră doar câțiva ani de când ele păreau perfect înghețate și întipărite, lăsând impresia că vor dura veșnic. Astăzi a dispărut până și acest minunat vestigiu. Forța și calitatea i-au permis să supraviețuiască mult timp după ce vremea lui a apus, asemenea unui monument – dar a venit ziua în care prăpastia dintre el și viața societății de lângă el s-a adâncit prea mult. Gărzile Roșii reflectă o altă China. Prea puțin din sensurile și atitudinile operei tradiționale din Pekin are vreo legătură cu noua

structură de gândire în care se trăiește acum. Astăzi, la Pekin, împăraților și prințeselor le-au luat locul stăpânii de moment și soldații, iar aceleași incredibile aptitudini acrobatice sunt folosite pentru a se pune în discuție cu totul alte teme. Pentru occidentali, toate acestea par ceva cumplit de rușinos și ne e destul de ușor să vărsăm lacrimi de oameni culti și rafinați. Sigur că e tragic ce s-a întâmplat, e tragic că această moștenire miraculoasă a fost distrusă, totuși mi se pare că atitudinea brutală a noii Chine față de una dintre cele mai valoroase bogății ale lor vorbește, de fapt, despre adevăratul sens al teatrului viu – teatrul a fost dintotdeauna o artă autodistructivă și va fi întotdeauna un fel de scriitură pe vânt. Un teatru profesionist adună laolaltă, seară de seară, oameni diferiți, ființe diferite, și le vorbește prin limbajul gestului și al comportamentului. Un spectacol se construiește și, de obicei, trebuie repetat – repetat cât mai corect și exact –, dar, din ziua în care el capătă formă finală, ceva invizibil începe să moară.

La Teatrul de Artă din Moscova, la Teatrul Habima din Tel Aviv au existat producții care s-au jucat timp de patruzeci de ani sau chiar mai mult. Am văzut o reproducere exactă a spectacolului *Prințesa Turandot*, al lui Vahtangov, care a rezistat douăzeci de stagioni, am văzut chiar opera lui Stanislavski, perfect păstrată, dar niciuna dintre aceste reprezentații nu trecea mai mult decât un interes de anticariat, niciuna nu avea viața și vitalitatea noului. La Stratford, unde suntem îngrijorați că nu ne jucăm repertoriul îndeajuns de mult timp, cât să obținem toți banii pe care i-am putea obține dintr-o producție, ne punem problema oarecum empiric. Am fost de acord cu toții că viața maximă a unui spectacol este de aproximativ cinci ani. Nu e vorba doar de faptul că machiajul, costumele și coafurile pot părea datate. Dar toate celelalte elemente pe care le presupune o montare sunt în

permanență supuse unor fluctuații invizibile: anumite tipare de comportament care reflectă anumite emoții, gesturi, gesticulație și tonuri ale vocii... Viața e în permanentă mișcare, influențele de diverse tipuri sunt resimțite și de actor, și de public, se reflectă în texte, în celelalte arte, cinematograful, televiziunea, evenimentele de zi cu zi, toate contribuie la permanenta rescriere a istoriei și modifică adevărul cotidian. În casele de modă, cineva bate cu pumnul în masă și spune: „Se poartă ghetete!“ E un fapt de viață. Un teatru viu, care crede că se poate ține departe de ceva atât de trivial ca moda și tendințele ei, se va ofili. În teatru, orice formă, odată ce ia naștere, începe să moară. Orice formă trebuie regândită, redimensionată, iar noua ei concepție va trebui să poarte mărcile tuturor factorilor de influență din jur. În acest sens, teatrul înseamnă relativitate. Și totuși, un teatru adevărat nu e o casă de modă. Există elemente perpetue ce revin, cu siguranță, și anumite trăsături fundamentale susțin întreaga activitate dramatică. Capcana mortală este să încerci să desparti adevărurile eterne de variațiile superficiale – e o formă subtilă de snobism, care se vedește fatală. De exemplu, se știe că decorurile, costumele și muzica sunt o pradă bună pentru regizori și scenografi și că trebuie reinnoite. Însă, când se ajunge la atitudini și comportament, problema se complică și totul devine mult mai confuz, iar tendința este să credem că, de vreme ce sunt adevărate în scriitură, aceste elemente continuă să se exprime pe ele însele în moduri similare.

Destul de apropiat de acest conflict este conflictul dintre regizorii de teatru și muzicieni, în producțiile de operă unde două forme total diferite, muzica și teatrul, sunt tratate ca și cum ar fi una singură. Muzicianul lucrează cu o alcătuire care îi e atât de aproape, încât poate ajunge la o expresie a invizibilului. Partitura lui transcrie această

invizibilitate, iar sunetul este produs de instrumente care cu greu se vor schimba vreodată. Personalitatea interpretului este neimportantă. Unui clarinetist slab îi este mai ușor să scoată un sunet mai gros decât îi este unui clarinetist gras... Vehiculul muzicii este diferit de muzica în sine. Așadar, materia muzicii vine și pleacă, întotdeauna la fel, fără să aibă nevoie să fie revizuită și reevaluată. În schimb, vehiculul teatrului este făcut din carne și sânge, iar aici lucrează legi total diferite. Vehiculul și mesajul nu pot fi separate. Doar un actor gol poate să înceapă să semene cu un instrument pur ca vioara, asta numai dacă fizicul lui este cel clasic, impecabil, fără burtă sau picioare crăcănate. Un balerin se apropie de această condiție uneori și poate reproduce gesturi formale, nemodificate de propria personalitate sau de alte mișcări ale vieții. Dar, în clipa în care se îmbracă și vorbește cu gura lui, actorul intră pe teritoriul fluctuant al existenței și al formelor ei de manifestare, pe care le împarte cu spectatorul. Pentru că experiența muzicianului este atât de diferită, îi e greu să înțeleagă de ce chestiile alea tradiționale, care l-au făcut pe Verdi să râdă, iar pe Puccini să-și tragă o palmă, nu mai par azi nici nostime, nici revelatoare. Marea operă este, desigur, teatrul fără viață dus la absurd. Opera este un coșmar de nesfârșite certuri pe detalii mici, de anecdote suprarealiste, care demonstrează, toate, același lucru: nimic nu are nevoie de schimbare. În operă trebuie schimbat tot, dar orice schimbare e blocată.

Din nou, trebuie să fim atenți la motivul indignării, pentru că, dacă vom încerca să simplificăm povestea, transformând tradiția în principala barieră dintre noi și un teatru viu, nu vom face decât să trecem pe lângă adevărata problemă. Un germen al morții există oriunde: în structura culturală, în valorile noastre artistice moștenite, în structura economică, în viața actorului, în profesia

criticului. Cercetând toate acestea, vom descoperi că, în mod amăgitor, este valabil și opusul, căci în teatrul fără viață există adesea chinuitoare, ratate sau chiar pe moment satisfăcătoare scipiri de viață adevărată.

La New York, de exemplu, cel mai puternic dintre elementele lipsite de viață și, în același timp, ucigătoare este, fără îndoială, factorul economic. Ceea ce nu înseamnă că toate producțiile de acolo sunt rele, dar un teatru în care, din motive economice, repetițiile nu durează mai mult de trei săptămâni este infirm de la bun început. Pe de altă parte, timpul nu este elementul esențial: nu este deloc imposibil să obții un rezultat uimitor în trei săptămâni. În teatru, se întâmplă uneori ca ceea ce numim „alchimie“ sau „noroc“ să creze un val de energie incredibil, iar ideile să curgă una după alta, ca un lanț luminos. Dar se întâmplă rar... Bunul-simț ne arată că, dacă sistemul nu acceptă mai mult de trei săptămâni de repetiții, de cele mai multe ori totul are de suferit. Nu se pot face experimente și nu ai timp pentru riscuri artistice reale. Regizorul trebuie să livreze produsul; altfel, este concediat, iar actorii la fel. Sigur că de multe ori timpul poate deveni un dușman. E posibil să stai luni întregi la discuții, să dezbați și să improvizezi aiurea, fără ca asta să ducă la ceva. Am văzut montări shakespeariene în Rusia cu o abordare atât de convențională și de rigidă, încât mi-am dat seama că doi ani de discuții și de studiere a arhivelor nu au dus în niciun caz la un rezultat mai bun decât obțin micile companii în trei săptămâni. Am cunoscut un actor care a repetat *Hamlet* șapte ani și n-a ajuns niciodată să-l joace, pentru că regizorul a murit înainte să-l termine. Pe de altă parte, producții rusești, repetate în stilul Stanislavski ani la rând, ating un nivel de performanță la care noi nici nu visăm. Berliner