



"A FI GATA"

PETER BROOK DE VORBĂ CU GEORGE BANU

□ GEORGE BANU: Ați declarat cândva că sînteți în căutarea "pietrei filosofale" a improvizăției. Ați găsit-o? Există legi constante ale improvizăției care să vi se fi dezvăluit după atîția ani de muncă?

■ PETER BROOK: Ce pot spune cu siguranță este că există o legătură absolut indispensabilă între improvizăție și pregătire. Ca occidentali ce sîntem, am descoperit, experimentînd pe noi înșine, principiul fundamental al artelor marțiale, unde libertatea improvizăției nu se poate separa de un nivel de pregătire foarte înalt. Improvizăția este locul de întîlnire a două principii opuse: al duratei și al clipei, a ceea ce există în timp și a ceea ce nu există în timp. Ceea ce există în timp se pregătește și totodată se pregătește intervalul în care se improvizează. Nu se pregătește niciodată rezultatul final.

Este atît de dificil să improvizezi - este o adevărată întîlnire cu vidul - încît avem, în mod natural, tendința să ne pregătim. Și nu să ne pregătim din ajun, ci chiar cu o secundă înainte de a începe, zicîndu-ne "aș putea face asta sau asta". În felul acesta se pierde inocența și starea de puritate care ar permite nașterea unui impuls real. Începutul rămîne cel mai dificil.

Pregătirea adevărată presupune muncă minuțioasă, zilnică, mereu luată de la capăt, ce conată în a evidenția toate obstacolele care, venind din exterior sau din interior, îi fac pe actor să se teamă de inocență. Nu ajunge pregătirea vocii, nu ajunge pregătirea corpurilor, nu ajunge pregătirea inteligenței, încălzirea emoțională, trezirea amintirilor; pentru ca improvizăția să poată - eventual! - avea loc, trebuie să treci mereu de la un lucru/stare la altul/altă. Improvizăția depinde de posibilitatea de a urmări în același timp impulsurile interioare și, cu tot atîta precizie, impulsurile exterioare, ceea ce ne vine de la ceilalți. Să poți răspunde altcuiva fără să-ți diminuezi libertatea interioară și să-ți păstrezi libertatea interioară fără să te rupi de ceilalți - iată ce ne dorim. Însă pentru a ajunge aici nu se pot formula legi, nu se poate constitui un sistem.

Improvizația este, pe rînd, pregătire și spontaneitate. Cel care dorește să conducă improvizății trebuie să se antreneze el însuși pentru a-și spori capacitatea de a improviza în cadrul funcției sale de regizor. Unul dintre cele mai bune exerciții este un lucru pe care-l detest, dar pe care tocmai îl fac - adică să dai un interviu încercînd să nu spui niciodată același lucru în același mod.

□ GB: Se întîmplă așa pentru că vi se pun aceleași întrebări?

■ PB: Dar nu sînt același cel care le pun.

□ GB: Actorii Centrului Internațional de Cercetări Teatrale (CIRT) se antrenează mult și recurg adesea la tehnici corporale tradiționale: t'ai-chi, aikido, kathakali. Cum se poate ca un actor să dobîndească atîtea cunoștințe și să-și păstreze, față de impulsurile exterioare, libertatea de care vorbești? Este echivalentul arcașului care uită, în timpul actului, tehnica pe care o are?

■ PB: Nu-l ușor! Cred că este o problemă de onestitate, iar onestitatea trebuie și ea antrenată, tot timpul. Este important să nu credem în tehnică într-un mod absolut, să nu devină un scop, o certitudine. La un moment dat, trebuie să te poți debarasa de ea. Dar dacă intervine orgoliul, dacă se amestecă amorul propriu, sfîrșim prin a fi complet blocați. Trebuie să vedem în tehnică o metodă de autostimulare, căci deprinderea reală a unei tehnici presupune o relație conștientă a actorului cu corpul său. Cine este stîngacl, cine folosește mușchii inutili ca să ridice o greutate, o face pentru că este orb. Nu-și dă seama. Nu știe. Pentru a dobîndi tehnica trebuie să-ți atragă cineva atenția cînd ești pe punctul de a te crispa, de a împinge aici în loc de acolo etc. Nu poți dobîndi singur tehnica; este nevoie de un control și de o provocare exterioară.

La antrenamente am făcut t'ai-chi și aikido. Am insistat întotdeauna că nu trebuie să amesteci tehnicile, că e un lucru foarte rău, dar acum mă contrazic cu plăcere și afirm că, în anumite condiții, ai voie să faci orice. Trebuie înțeles bine însă că e o diferență între a amesteca orice în orice mod și faptul că se poate încerca orice atunci cînd sîntem în căutarea experienței provocatoare. Numai în acest spirit este permis orice, pentru că atunci acțiunile diferite sînt tentative de a găsi drumul cel bun. Să te cațeri într-un copac nu-l interesant decît prin faptul că aceasta îți oferă, pentru o clipă, altă perspectivă.

Am practicat și eu t'ai-chi și, deși nu sînt dotat, îmi amintesc mereu prima lecție. Acest prim șoc m-a marcat mai mult decît toată experiența ulterioară. A fost revelația: ca și cum ai intra pentru prima oară într-o peșteră cu comori. Iată decît o întîlnire rapidă cu o tradiție nu este neapărat și una superficială.

□ GB: După ce ați creat CIRT, ați acordat multă importanță unor spectacole concepute și realizate pornind de la texte epice: Orghast, Iks, Conferința păsărilor, Mahabharata. Cum se explică această atracție pentru opere neteatrale la origine, pentru texte realizate pornind de la material epic?

■ PB: Raporturile mele cu literatura dramatică rămîn în

continuare pe o poziție provocatoare și categorică: nu există decât Shakespeare și Cehov. Sint două extreme, dar între ele nu există diferențe profunde. Altfel spus, în ambele cazuri totul depășește imaginea aparentă. Teatrul, în raport cu alte arte, se poate apleca asupra simbolurilor: ele sînt puternice, necesare, juste. Nu există diferențe esențiale între simbolul "Firs ducind platoul" în Livada de vișini și simbolul "Gioucester orb" în Lear. Amîndouă sînt reprezentări simbolice și concrete ale ființei umane.

Astăzi mă aplec asupra unul alt gen de material din motive foarte simple: penuria gravă de opere dramatice. Există foarte puțini autori de astăzi care depășesc subiectivitatea. E trist, am putea face și o analiză sociologică foarte serioasă pe această temă, și este motivul principal pentru care am ajuns să caut ceva mai dens și mai adevărat. Cerebral mi-ar plăcea să spun că ar fi mai interesant să montez o piesă a unui tînăr autor contemporan, dar adevărul adevărat este că mă uit după materialul cel mai bun.

Există motive foarte profunde, legate de sărăcia epocii noastre, care explică de ce un autor tînăr, chiar foarte dotat, are puține șanse să pătrundă la fel de profund în adîncul materiei umane, cum o fac Mahabharata sau Conferința păsărilor. Eu nu pot să corectez această situație, pot doar să o constat.

Ce mă sperie mai mult la un autor este necesitatea absolută de a immortaliza totul într-o formă. Fără acest demers nu există, desigur, autor, dar actul punerii în formă creează pentru mine o barieră teribilă: dacă ea nu este total justă, dacă nu există un mariaj perfect între formă și adevărul fără formă, atunci punerea acestuia în formă și adevărul fără formă, atunci punerea acestuia în formă te blochează și te trimite către o minciună aproximativă. Desigur, am avut întotdeauna nevoie de un autor. Important este ca autorul, care face parte dintr-un grup, să se întrebe mereu asupra punerii în formă, zi de zi, așa încît la sfîrșit forma să fie una edificată printr-un travaliu colectiv.

Sînt întrebat mereu dacă avem tehnici sacrosancte și mereu spun nu. Aș spune, în plus, că n-am căutat niciodată un stil. Nu avem ceea ce se cheamă un stil al nostru, există însă un anumit limbaj care ne este propriu. Am avut revelația lui mai ales după Carmen, căci munca de adaptare, discuțiile, tăieturile, modificările - toate acestea au evidențiat o atitudine, manifestată prin opțiunile noastre. Mi s-ar părea o coincidență surprinzătoare dacă un autor ar veni să-mi prezinte o operă în care să se regăsească de la început un limbaj teatral identic cu acela elaborat de autori ca noi.

Nu vreau să pun grupul nostru în locul autorului, iar astăzi s-au văzut avantajele și dezavantajele creației colective. Ele pot duce la cele mai diverse rezultate, dar nu înlocuiesc autorul. Nici în Iks, nici în Conferința, nici în Mahabharata nu ne-am imaginat că noi am fi autorii. Am participat pur și simplu la punerea în formă a textului scris.

□ GB: În ultimul timp ați lucrat cu actorii ai CIRT, cu actorii care lucrează în alte tipuri de teatru, cu soliști de operă...Repețați cu toți în același fel?

■ PB: În teatru nu există "metodă". Eu pledez pentru adaptarea la actorii cu care lucrez. Exercițiile nu sînt mereu aceleași și sînt imaginat în funcție de grupul cu care lucrez. Necesitatea exercițiilor mi se pare un imperativ, dar exercițiile diferă de fiecare dată. Îmi place să lucrez cu diferite tipuri de actori, pentru că ei nu ajung mereu la același rezultat. Sînt unele lucruri la care anumiți actori nu reușesc să ajungă. Dacă vrem să-l "impresionăm" trebuie să căutăm anume acele lucruri pe care le putem obține de la ei. Pentru Carmen am făcut audiții cu cîntăreți de cabaret, de music-hall... mulți erau talentați, dar nu puteau cînta Bizet. Am înțeles că trebuie să ne

întorcem la cîntăreții de operă. Dar să schimbi tipul de actor înseamnă să schimbi și sfera de preocupări; și nu există nimic mai interesant.

□ GB: Prezența actorilor străini în grupul dumneavoastră mai întîia intrigat, acum aproape că s-a impus - sau cel puțin a fost recunoscută - ca o posibilitate de lucru asupra limbii.

■ PB: Actorii care joacă în limba lor au o ușurință care le permite să o folosească fără efort. Dacă, din contră, actorul nu stăpînește perfect limba, el va căuta înăuntrul lui alte resurse emoționale, ca să poată depăși acest obstacol. Ce nu poate să spună folosindu-se de limbaj, va căuta să spună cu ajutorul altor mijloace. Pentru Timon...am avut dificultăți în a sesiza "cuvintele energetice" - focarele de sens și emoție ale limbajului shakespearian - și atunci am făcut exerciții de pronunție în diferite limbi. Asta dădea o materialitate, o senzualitate nouă limbajului. La teatru este rău tot ceea ce împiedică existența unei relații vii. Nu e cazul accentului străin ! Nu contează nimic decît relația de la inimă la inimă.

□ GB: Deși intitulată Tragedia lui Carmen, montarea dumneavoastră oferă o depășire a tragicului și, în ciuda poveștii, spectatorul încearcă un sentiment de plenitudine, de bucurie. Povestești o tragedie fără să o asimilezi în întregime tragicului. Corpurile, vocile măturiseau o bucurie care echilibra datele story-ului.

■ PB: Dacă vorbim de moarte, trebuie să fie prezentă viața. E indispensabil. De ce sînt atît de lugubre funeraliile lui Brejnev la Moscova, de exemplu? Pentru că moartea este însoțită de moarte. Tot ce fac eu are la bază plăcerea. Nu sînt puritan. Nu-mi place austeritatea. Îmi place munca: cea mai simplă, cea mai naturală, cea mai posibilă.

□ GB: Tocmai am văzut în Mexic o înmormîntare unde fanfara, care preceda cortegiul, cînta ceva foarte ritmat, o muzică vitală - în ciuda tristeții care se citea pe fețele oamenilor.

■ PB: Aceasta este atitudinea înțeleaptă, naturală, în fața morții. Cele două culori trebuie să coexiste echilibrat. De aici vine limita lui Beckett (pe care-l admir foarte mult): a vorbi doar despre moarte sfîrșește într-o îngăduință, într-o complicitate în ceea ce o privește. Trebuie păstrat sensul profund al cuvîntului "joc" - nu doar aspectul ludic, ci și cel de celebrare. Trebuie regăsită atracția pe care fiecare o încearcă în fața vidului, care nu e atracția față de moarte, ci dorința de a fi în cădere liberă. Este bucuria de a aparține unei lumi a vitezei. Este senzația schiorului. Pe ea trebuie să o simțim atunci cînd jucăm și receptăm o tragedie: a fi aproape de moarte bucurîndu-te de extazul ultimului contact cu viața.

□ GB: Căutați certitudini, lucruri fundamentale pentru munca pe care o desfășurați și, în același timp, există la dumneavoastră dorința de a repune totul în mișcare prin relativizare. Am impresia că vă situați la intersecția dintre învățatul-gînditor și învățatul-dubitativ.

■ PB: Am putea vorbi despre certitudinea îndoielii. Ea este la originea unei mișcări evolutive. Dar nu trebuie confundată îndoiala cu un fel de scepticism, de incertitudine angoasată. Deși acestea sînt mai fertile, firește, decît certitudinea imbecilă. În realitate, ne învîrtim în cerc. O reconciliere este posibilă atunci cînd ne dăm seama că adevărata îndoială nu e o atitudine obișnuită. Nu e deloc nici atitudinea unui uimit permanent, nici o atitudine de îndoială științifică cu privire la lume. Adevărata îndoială este aidoma stării războinicului care improvizează față în față cu pericolul. Improvizatorul este îndoielnicul bine pregătît, tot așa cum războinicul este gata fără să știe ce evenimente va desfășura bătălia, nici în ce fel, nici din ce parte. Iată de ce spune Hamlet "Să fii gata e totul". Abia aceasta este o certitudine, termenul care înglobează paradoxul despre care vorbeai: "a fi gata".

□ GB: În românește de IULIA ARSINTESCU (după "Travail théâtral")