

Iben Nagel RASMUSSEN

Fragmente de Jurnal

Iben Nagel Rasmussen este prima actriță care s-a alăturat trupei Teatrului Odin încă de la sosirea acestuia la Holstebro, în 1966. Colaborează cu Eugenio Barba și în prezent, fiind distribuită în majoritatea spectacolelor montate la Teatrul Odin.

3 mai 1974

Începem lucrul la un nou spectacol. Peste câteva zile plecăm în Sudul Italiei, vom locui la Carpignano.¹ Facem primele improvizații, pentru noul spectacol, aici la Holstebro, în sala albă. Eugenio ne dă tema improvizației. Nu este, ca de obicei, o frază scurtă. Eugenio ne povestește ceva. Din când în când se oprește, caută cu privirea în sală și, ca și cum ar vedea ceva, schimbă subiectul povestirii.

Uneori pare că acționează la întâmplare. Pare că găsește calea cea bună prin improvizații.

Eugenio: „Am visat că eram îmbrăcat foarte elegant, îmi îmbrăcasem foarte elegant și copiii. Mă întorsesem, după foarte mult timp, în țara mea.

Era pentru prima oară, când îmi aduceam și copiii.

Scurtasem chiar părul lor lung.

Am ieșit în oraș. Pe strada principală întâlneam multe persoane pe care, în ciuda timpului scurs, le recunoșteam. Ele păreau să nu mă recunoască. Treceau pe lângă mine, alte și alte persoane, una după alta. Am oprit pe cineva, eram sigur că mă recunoscuse, chiar dacă nu mă salutase. Am întrebat: «De ce nu mă salutați? De ce nu-i salutați pe copiii mei?»

«Nu sunt copiii tăi», mi-a răspuns.

«Cum nu sunt copiii mei? Sunt chiar copiii mei.»

«Nu» – a răspuns. «Am văzut fotografiile copiilor tăi. Sunt diferiți. Copiii tăi adevărați au părul lung.»

Se îndepărtă. Am plecat și eu, trecând pe lângă bărbatul pe care-l întâlnisem în vis; a observat că plângeam. Bărbatul se apropie din nou și mă întrebă: «De ce plângi?»

I-am arătat copiii și i-am spus: «Vezi, nici eu nu știu dacă aceștia sunt copiii mei.»

(Pauză lungă)

¹ În 1974 (mai–octombrie) și apoi în 1975 (iunie–septembrie), Teatrul Odin a întreprins la Carpignano (Sudul Italiei) un barter teatral. Actorii s-au antrenat și au oferit spectacole în aer liber, în schimbul dansurilor și cântecelor tradiționale ale locuitorilor. Locuitorii din Carpignano (aprox. 1.800) nu aveau la acea dată nici un fel de experiență teatrală. Ei erau obișnuiți doar cu cinematograful, astfel încât vorbeau sau intrau în dialog direct cu actorii unui spectacol, fără ca acesta să o permită. Acest lucru a făcut ca experiența trăită aici să devină foarte importantă și pentru actorii teatrului: „când actorii și spectatorii știu deopotrivă care sunt convențiile, limitele, când știi ce ai voie să spui și ce nu, e mult mai ușor; fără reguli, fără un cadru anume, tot ceea ce părea banal, ușor, învechit a devenit esențial” (Eugenio Barba).

20 de ani pot însemna foarte mult, 40 sunt aproape viața unui om. Bărbatul sau femeia se întoarce în țara sa. Poate a îmbrăcat hainele lui/ei cele mai bune. Poate a tăiat părul persoanelor care-l/o însoțesc.

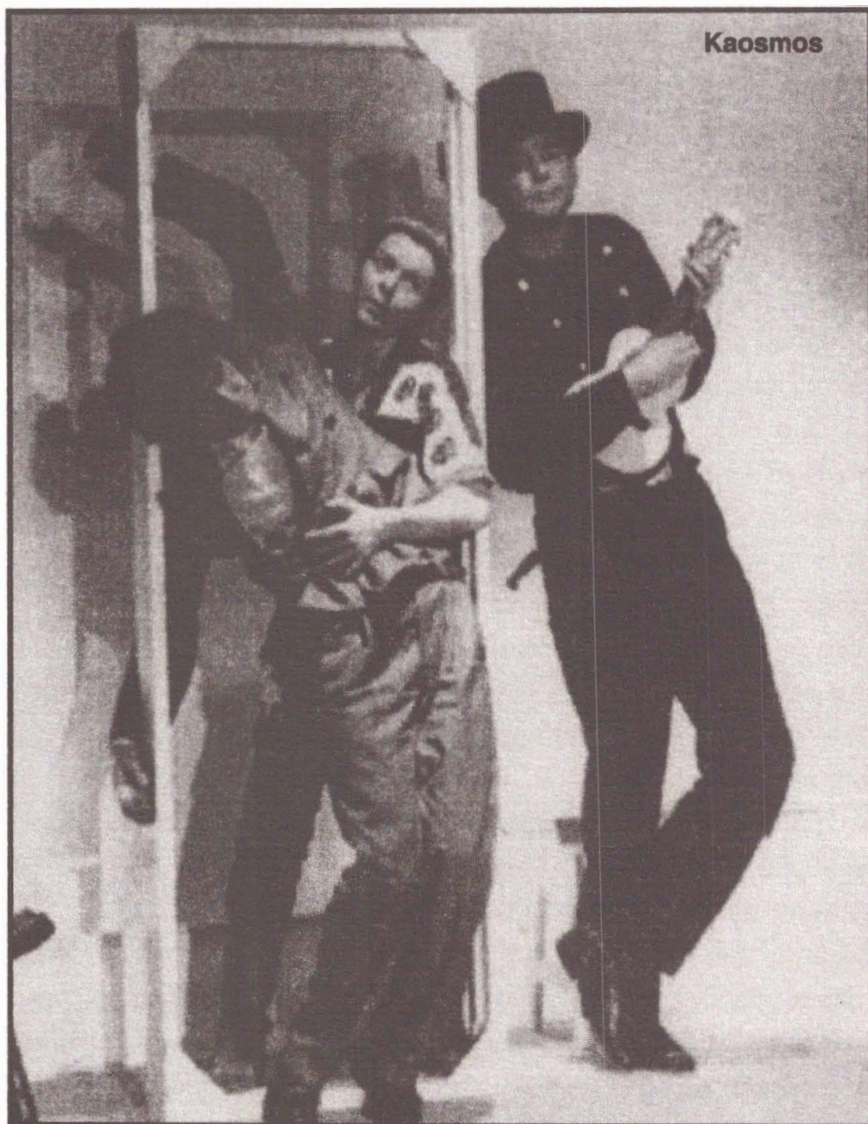
Apropiindu-se tot mai mult, recunoaște clar două sau trei lucruri. Unul dintre ele este un lac foarte mic, ca un lac finlandez, aproximativ așa (*Indică un loc pe podea*):

Acesta este un lăcușor. El sau ea stătea des pe malul acestui lac ori se scălda. Când el sau ea se întoarce în acest loc, simțurile sale îi evocă, din nou, imaginea exactă a felului în care acel lac nu i-a acceptat niciodată voința. Care era voința sa? Când el sau ea se scufunda în acel lac, era ca și cum ar fi dorit să țină tot lacul înăuntrul său, pentru a-l păstra, izola, pentru a capta apa și culorile reflectate în apă și femeia sau bărbatul care... (*Râde*)

Dar mai ales – Momentul. Când se întoarce la acel lac, e ca și cum acesta ar reflecta lupta lui zadarnică de a se opri, oprindu-l. Se oglindește în lac și el sau ea vede pe cineva îmbătrânit, încărunțit, al cărui obraz e plin de riduri. Și ce face? Ce face acest bărbat sau această femeie? (*Pauză lungă*)

Ajunge la o casă. În realitate, acest bărbat sau această femeie, provine din Cana. Cândva trăia acolo, dar cu trecerea timpului, nu i-a mai rămas nici măcar o amintire. El sau ea nu mai poate spune dacă este din Cana sau din alt ținut. Dar el sau ea acceptă asta, știe că nu este cel mai important lucru. Lucrul cel mai important se găsește în altă parte. Intră în această casă. Nu, nu intră în această casă, aude o melodie. Nu știe exact dacă aude această melodie fiindcă cineva o cântă sau dacă locul îl/o face să-și amintească involuntar această melodie: este *Tânăra Aaslau*, balada norvegiană. Nu. Descoperă ceva cludat, în centrul piesei, o masă. Masa stă acolo de foarte mult timp.

El sau ea întreabă: «Ce se întâmplă cu această masă?»



I se răspunde: se povestește că s-ar fi întâmplat cu mult timp în urmă, deși oameni se îndoiesc. Cineva spune că s-ar fi ținut o nuntă foarte mare. Erau atât de mulți invitați, încât nu a fost posibil să fie primiți toți în casă. Așa că, au fost nevoiți să pună masa afară, pe stradă sau în piață și atunci – înțelegi? – la un moment dat s-a întâmplat ceva la această nuntă.

«Ce s-a întâmplat?» – întrebă.

«Da, chiar asta este problema, fiindcă cea mai mare parte a oamenilor a încercat să uite. A fost ceva atât de dureros pentru onoarea ținutului, încât cel mai bun lucru de făcut a fost uitarea. Dar până la urmă, au uitat să îndepărteze masa.» Acum... se stă la masă. Și pe această masă...

(Arată lada de lemn din mijlocul sălii)

... sunt multe obiecte, chiar și măștile voastre. Se așază la acea masă și, obosit cum e, adoarme buștean. Visează? Bătrân, bătrână se întoarce acasă. Ajunge la o apă. Un lucru este sigur, simte apa venind peste el. De ce bătrânețea? De ce oameni nu îl cunosc și de ce, după vechiul obicei, primesc străinul spălându-i picioarele? De ce? Ajunge și, o fată, un băiat privește spre acest bătrân străin și spune: „Fii bine venit, străine!” – îi dă binecuvântarea, îi asigură odihna. Poate îi spală picioarele. Dar asta ce este? O fântână de unde se scoate apă de băut? Ce este de fapt? Are legătură cu apa? E clar, întoarcerea, îl spală/o spală și, după ce se purifică cu apă, merge și se așază la masă. În momentul în care atinge masa, se întâmplă din nou ceea ce s-a întâmplat în timpul nunții. Și el sau ea era acolo. Stătea la această masă, în același loc, și în timp ce stătea acolo (visează?) i se pare că ceva îl/o trage de mânecă și îi spune: «Bunico, unchiule, ce s-a întâmplat de fapt?»

Și el sau ea răspunde: «Vezi, aici stătea un grăsun și era așa – îl descrie – așa se mișca, așa ridica paharul, așa gesticula, așa cânta.»

Bărbatul sau femeia reprezintă toate aceste lucruri în timp ce povestește, devine grăsunul, își pune masca aflată pe masă și acționează în spatele ei. Urmează altcineva. Urmează o doamnă tuberculoasă, palidă, care tușea tot timpul și scuipa sânge, pe care ar fi vrut să-l ascundă, ar fi vrut să se distreze, de aceea bea tot timpul, pentru a ascunde accesele de tuse. În realitate însă, în loc să bea, scuipa sânge în pahar. Astfel, ea (sau el) devine doamna tuberculoasă, își pune masca, acționează. Și al treilea era... Și al patrulea... Toate persoanele. Câte persoane stăteau la acea masă? Probabil, multe.

Și ceva se întâmplă în jurul acestei mese și el sau ea caută cu atenție, găsește.

Aceasta este tema. E clar? *(O repetă în câteva fraze)*

Am uitat un lucru: când el sau ea se așază la masă, aude cântându-se balada: *Tânăra Aaslau*.”

6 mai 1974

Eugenio: „Seamănă, de fapt, este o luptă strategică, în care dintr-o fortificație se poate ști ce se va întâmpla cu mult înaintea bătăliei finale. Dar, la fiecare ieșire din adăpost, pentru o bătălie, trebuie să existe convingerea că bătălia respectivă este chiar bătălia finală. Adică, orice improvizație trebuie să semene cu bătălia finală. Nu lăsați improvizația să se transforme în rutină, să intervină asupra ei oboseala, obișnuința sau alți factori. De fapt, oricum, vor interveni. Dar nu trebuie să le dați voie să vă inducă în eroare, să vă împiedice să reacționați la momentul potrivit.”

(Iben: „Fiecare dintre noi își alege drept «tovarăș de drum» un personaj.” Discutăm puțin, apoi Eugenio comentează)

Eugenlo: „În ultimul timp am tot spus-o; a te lăsa purtat de acțiune înseamnă în același timp a avea controlul asupra ei. O repet, pentru că este foarte important să înțelegem mecanismul interior al improvizației, forța ei și regulile după care se dezvoltă.

De exemplu, dacă înaintea unei improvizații țin un discurs lung, în ciuda volumului de cuvinte, acesta conține informații precise. L-aș putea reduce la trei fraze și l-am putea numi tema de la care pornim pentru improvizație. [...] Este călătoria unei corăbii care are escale bine stabilite și care știe foarte bine ce rută trebuie să urmeze. Dar cum decurge călătoria, când va fi timp bun, când va fi furtună, ce evenimente vor avea loc între două escale, toate aceste lucruri ne rămân necunoscute. Voi înșivă trebuie să umpleți golurile, să hotărâți.

Ruta trebuie însă urmărită îndeaproape. Încă o dată: dacă tema, dacă ruta nu este urmată, nu aveți posibilitatea să interveniți, nu puteți să vă dați seama dacă ați ajuns sau nu în port.

Ce înseamnă să ajungi în port?

În timpul ultimei improvizații, am observat că unii dintre voi se lăsau conduși de tema propusă. Puteam înțelege imediat în ce stadiu se aflau. Nu înțelegeam ce făceau – nu asta mă interesează – dar puteam să urmăresc procesul dezvoltării temei.

Dacă nu pot urmări acest proces, mă simt pierdut, pentru că nu pot să vă ajut. Ce se întâmplă, de fapt, în acest caz? Există o serie de evenimente cu caracter accidental pe care nu pot să le raportează la nimic altceva. De exemplu: cineva trebuie să o întruchipeze pe Ofelia. Personajul Ofeliei oferă ca punct de referință o anumită sensibilitate, un anumit comportament, blândețea unei surori, supunerea filială, nebulia din dragoste. Dar dacă pasiunea împinsă până la extrem a Ofeliei vine în contact cu pasiunea unui alt personaj feminin shakespearian – Lady Macbeth –, care atinge și ea valori maxime, atunci, fiica lui Polonius poate reacționa împrumutând câte ceva de la o femeie puternică, îndrăzneată, hotărâtă.

Nuanțele ne surprind însă, pentru că deviază, redau într-un mod străin, nou punctul de referință prestabilit, recognoscibil. Fără un punct de referință totul este posibil. Adică, nimic nu este posibil.

Ca și atunci când se spune că viața este teatru, iar teatrul este viață. Când spunem acest lucru, nu înaintăm nici un pic.

Trebuie înțeles foarte bine ce înseamnă urmărirea temei. Nu înseamnă a ilustra, a reprezenta tema. Înseamnă a o avea permanent în atenție ca punct de referință. Ea este Nordul care ne permite să ne orientăm în toate direcțiile, să ne aflăm poziția.

Dacă ea lipsește, riscăm să rămânem prizonierii unei forme interpretative care maimuțărește realitatea sau care devine cea mai proastă formă a psihodramei. Spun forma cea mai proastă a psihodramei pentru că nu este nici măcar jucată cu pasiune extremă.

În improvizație apar întotdeauna anumite automatisme. În mod normal, când se improvizează, se strecoară întotdeauna automatisme care pun stăpânire pe actor.

Care sunt urmările apariției acestor automatisme? Înainte de orice, o «manieră» proprie de a se mișca, care se repetă încontinuu. De exemplu, oricare ar fi tema se poate observa că ritmul vostru, pozițiile picioarelor voastre tind să se repete, că unul dintre voi are tendința de a se apleca într-un anumit fel, de a se întoarce, de a se retrage într-un anumit fel. Se repetă mereu același model, un automatism pe care nu-l controlați și care vă controlează. De unde provine?

Din exterior se vede diferența clară între imaginea pe care o aveți voi și modul în care ea se manifestă. Sunt ca două șine de cale ferată care merg în aceeași direcție dar nu se întâlnesc.

În timpul ultimei improvizații, mi-am dat seama ce este teatrul. Nu este ceea ce ziceam cândva, adică, a spune adevărul. Teatrul este lipsit de adevăr, este cel mai înalt grad al ficțiunii. Dacă nu plecăm de aici, cred că rămânem blocați într-un teritoriu foarte steril. Ce înseamnă lipsa adevărului?

Chiar dacă alegeți experiențe intime, experiențele cele mai dureroase, cele mai vesele, nu sunt experiențe vii care să se desfășoare în acest moment, nu reprezintă situația voastră actuală. Pot fi amintiri, cenușă din ceva ce a fost foc, ceva ce corespunde viselor cu ochi deschiși sau înfățișării unor adolescenți. Un lucru de scurtă durată, ireal care se poate transforma, trebuie să se transforme în altceva. Să nu se oprească în stadiul de ficțiune care este doar minciună.

Concret: dacă un actor se limitează la a merge, nu îmi spune nimic altceva în afara faptului că merge. Trebuie să existe ceva aparte în felul de a merge, lucru de care actorul poate fi conștient sau nu, care să mă facă să-mi opresc privirea asupra lui, care să mă facă să deduc anumite imagini, anumite gânduri. Actorul manipulează la rece această situație. Dar dacă îi dă o mai mare importanță, nu poate lăsa să nu se întrevadă, în spatele acestei ficțiuni, altceva. Dacă unul dintre noi începe să mintă, cu cât minte mai tare cu atât se apropie de un adevăr personal, pe care îl relevă. Ceea ce experimentăm aici este legea contrariilor. Unul dintre voi vrea să spună, într-un anumit fel, ceva decisiv, important. Și poate că o spune. Dar din exterior nu este perceput așa. Lipsește ceva, o logică care nu poate fi percepută fără precizie. Nu există înțelegere fără precizie. De ce cădeți în automatisme? Cum pot fi combătute? Cum poate fi improvizația un lucru foarte bine cunoscut, ceva cu care să fim zilnic în contact și care să acționeze întotdeauna ca un stimulent foarte puternic?

Destul de des, improvizațiile voastre sunt înăbușite de automatisme. Nu toate. Unele mai mult, altele mai puțin. Intuiți că există ceva, dar acest ceva nu se poate exprima sau se revărsă în formă. Există ceva în spatele improvizațiilor voastre, știu că există o logică pentru voi, dar această logică nu se transformă în pietre bine tăiate, astfel încât una lângă alta să poată crea podul, pasarela care să facă legătura între malul pe care sunteți voi și celălalt, unde este spectatorul.

Într-o improvizație informă cele două maluri rămân în spatele prafului făcut de podul care se clatină. Forța unora dintre improvizațiile voastre e de cu totul alt tip decât aceea a antrenamentului. Chiar dacă și antrenamentul are tendința să cadă în automatisme, uneori iese la suprafață a vâlvătaie. În improvizații, în schimb, adeseori e ca și cum v-ați mișca în lumea lui Werther – tânărul Werther gotic, romantic care suferă... totul într-o atmosferă oprimantă. De acord, lumea este oprimată. Dar, lipsește ceva în această lume: forța vitală. Improvizațiile voastre au pierdut forța de atragere care fascinează și în același timp sperie. Tratați improvizația ca pe o formă de comportament cotidian. [...] Cred că pregătirea improvizației nu ar trebui să înceapă o dată cu intrarea în sală, ci, într-un fel sau altul, înainte, în timpul zilei, în mod conștient. Ne aflăm în punctul în care încercăm să cunoaștem terenul înainte de a intra: ce pot să realizez pe acest teren? Puteți să vă percepeți pe voi înșivă altfel? Este posibil să întâlnim o persoană care să fim chiar noi înșine și totuși necunoscută? Propria natură, al treilea ochi...

Avem nevoie de claritate asupra realității, trebuie să ne cunoaștem propria natură. Ar fi ridicol să ne speriem de ea. Dacă nu găsim cheia porții care deschide care să ne dea posibilitatea să ne închidem în întunericul

în care orice întâlnire este posibilă, atunci..., dacă nu găsim această cheie, rămânem întotdeauna în lumina zilei. În realitate nu ne este frică. Firește, nu este necesar ca în spatele acestei porți, în întuneric, să fie ceva oribil. Înfricoșătoare poate fi experiența cuiva care nu mai suportă fericirea, precum coarda unei viori care stă să se rupă. Acest lucru e înfricoșător. Înfricoșătoare este zdrobitoarea experiență mistică a lui Dumnezeu, a femeii și a amantilor care trăiesc un moment de teroare, ca un râu care primește oceanul înăuntrul său, ceva care provoacă amețeli, ca o beție, ca o senzație de realizare sau de nimicire.

Nu ne putem încrede în forțe pe care nu suntem în stare să le exteriorizăm complet, în capacitatea noastră de a ne ascuți forța psihică, în starea fecundă a conștiinței noastre. Nu putem face asta în lumea noastră, în cultura noastră. Trebuie să găsim alte căi, să ne apropiem din altă parte. Sursa noastră de fertilitate nu este realitatea, este fantezia. Ceea ce noi numim fantezie seamănă cu un plămân care inspiră anumite elemente concrete: un cal care înaintază biciuit, o față de paisprezece ani ai cărei ochi seamănă cu niște nuci pe care cineva are chef să le zdrobească,... nu contează ce. Acest plămân e identic cu plămânii noștri care se îmbibă cu substanțe chimice: oxigen, azot și le transformă în ceva greu de definit: în viață, pe care nici un om de știință nu a putut să o explice exact. Asta este fantezia, acest plămân care se umple de toate aceste fenomene concrete și le transformă în altceva, ceva care reprezintă chiar viața noastră interioară. Asta înseamnă să știi să „exploatezi”, adică să poți să-ți folosești propria mitologie, propriile reprezentări, propriile imagini.

Fiți atenți, totul poate fi la fel de bine și ficțiune. În general, când povestesc, povestirea pe care o parcurg în mod conștient relevă ceva din mine, chiar dacă este inventată. Când las discursul să curgă, știu că, chiar dacă încerc să mă ascund în spatele cuvintelor și chiar dacă încerc să le dau o semnificație intelectuală precisă, totuși, în spatele lor, există un cap care scoate capul. Asta înseamnă prefăcătorie. Și asta este arta: prin intermediul ficțiunii, știința de a construi un adevăr.

Încercați, prin improvizații, să vă clarificați vouă înșivă acest proces. Încercați să combateți automatismele care vă fac să mergeți mereu în același fel, să vă mișcați la fel, din simplul motiv că a merge înseamnă doar a merge, a bea un pahar cu apă înseamnă doar a bea un pahar cu apă. Pășiți peste pragul improvizației. Cum poți să te lași purtat de ficțiune și să rămâi întotdeauna la timonă, atent la detalii, la logica unei rute care să-ți aparțină? Cum?”

