



PETER BROOK

80 de ani

PETER BROOK, una dintre figurile emblematice ale scenei moderne, a împlinit în primăvara aceasta 80 de ani. De la debutul său, în 1945, la Stratford, Brook a marcat teatrul european prin spectacole intrate în istorie, a căror contribuție la înțelegerea lui Shakespeare, ca și la înnoirea limbajului teatral, a fost enormă. Printre răsunătoarele sale succese se numără *Regele Lear* și *Visul unei nopți de vară*, *Titus Andronicus*, *Oedip rege* sau *Marat-Sade*, fără a mai pune la socoteală filme celebre precum *Moderato cantabile* sau *Împăratul muștelor*, ori experimente întreprinse în zona teatrului documentar sau a „teatrului cruzimii“.

Stabilit la Paris începând din 1969, mai întâi pentru o perioadă de cercetare și apoi pentru o activitate de creație, Brook, deși permanent în mișcare, rămâne înainte de toate inseparabil de Bouffes du Nord, simbolică citadelă a teatrului, unde au putut fi văzute spectacole de referință ca *Timon din Atena* sau *Furtuna*, *Adunarea păsărilor* sau *Mahabharata*. Acestui „ciclu al inimii“ îi urmează un „ciclu al rațiunii“, reprezentat de două creații memorabile: *Omul care și Sunt un fenomen*, montarea lui *Hamlet* de mai târziu constituind, într-un anume sens, o sinteză a celor două cicluri.

În ultima vreme, Africa, spațiul ei, cultura ei, chiar și textele ei, ocupă din ce în ce mai mult un loc privilegiat în munca lui Brook – iar ultimul său spectacol, *Tierno Bokar*, o cercetare teatrală o confirmă din plin – fără ca Brook să renunțe, totuși, să-și îndrepte atenția spre alte experiențe și spre alte orizonturi. La 80 de ani, regizorul rămâne deschis tuturor posibilităților.

George Banu ne propune aici o suită de texte inspirate de ultima perioadă de creație a lui Brook. Note de lucru, mărturii ale privirii atente și neobosite cu care urmărește teatrul brookian unul dintre cei mai buni specialiști ai domeniului și unul dintre cei mai fideli exegeți ai strălucitului regizor.

George BANU

Teatrul elementelor

Grotowski, care rămâne încă singura referință a lui Brook, a redus totul la corp – cel al actorului și cel al spectatorului, față în față în coprezența proprie teatrului. Brook, deși prețuiește această estetică austeră, nu a practicat-o niciodată cu aceeași rigoare. El recunoaște extremele, *teatrul brut* și *teatrul sacru*, dar identitatea lui nu se află nici într-unul, nici în celălalt; aceasta va apărea din unirea lor, cea pe care o realizează *teatrul imediat*. El leagă cele două modele, corectate reciproc datorită acelei alianțe care păstrează în teatrul sacru senzualitatea materiilor și smulge teatrul brut din unica logică a inferiorului, a materiei. Brook se reclamă și de la primul și de la cel de-al doilea, fără a se identifica pe deplin nici cu primul, nici cu celălalt. El nu va fi niciodată omul unui singur adevăr.

Brook găsește placa turnantă unde se îmbină brutul și sacralul în prezența elementelor pe platoul de joc, elemente ca pământul, apa, focul, ce se impun progresiv și se constituie în punct de întâlnire a contrariilor. Ele răspund, în egală măsură, exigențelor celor două modele opuse și, în consecință, conduc la apariția *teatrului imediat*.

Încă de la *Timon*, nisipul care acoperă scena pe toată durata secvenței exilului anunță pasiunea brookiană – confirmată de atunci încolo – pentru prezența elementelor. Aici, pădurea – unde, după Shakespeare, Timon se

izolează – e înlocuită cu deșertul, al cărui climat și desăvârșită pustietate le recunoaștem: opera capătă, astfel, o tonalitate beckettiană. Nisipul intervine explicit ca soluție scenografică, dar această impresie se atenuază deja în *Les Iks*, unde pământul indică limpede un sat ale cărui semne complementare le regăsim explicit: coliba, vasele olăriței, pietricelele... În *Ubu aux Bouffes*, pe platoul de joc se conturează o băltoacă, dar tratarea ei rămâne încă doar metonimică: ea trimite la marea pe întinsul căreia cei doi soți vâslesc în derivă, spre nicăieri. Până aici, prezența elementelor aduce spectacolului o materialitate evidentă, participând totodată la o anumită formă de scenografie. O dată cu *Adunarea păsărilor*, la Cloître des Carmes, la Avignon, totul se schimbă: acum spațiul de joc evocă un peisaj, dar nu mai are nimic dintr-un decor. El găzduiește reprezentația ca și cum aceasta ar avea loc acolo întâmplător, ca și cum lumea și teatrul s-ar întâlni fără ca unul să fie supus celuilalt. Cu ajutorul pământului, al unui pin și al câtorva pietre, Brook creează ambianțe ce sugerează clar, fără a căuta totuși să dea iluzia unei naturi invadate, pentru scurtă vreme, de teatru. Nu intenționează să facă să dispară în întregime convenția teatrală, ci să-i opună acest efect de real pe care-l provoacă prezența elementelor. Și astfel, Brook își va afirma, din ce în ce mai mult, gustul pentru un „în afară” adăpostit de un „înăuntru”, înăuntrul teatrului Bouffes du Nord, teatru pe care-l iubește și pentru șansa pe care i-o oferă de a conjuga exteriorul și interiorul fără ajutorul decorurilor. Prin această absență constantă a oricărei construcții scenografice, Brook face din teatru o activitate umană sprijinită pe esențialul la care se poate reduce lumea: *elementele*.

În *Tragedia lui Carmen* elementele se impun cu și mai multă autoritate. Pământul, roșu de data asta, evocă Spania și, în același timp, se încarcă de o putere mitologică. Carmen îl atinge și se joacă cu el. Lillas Pastia își așterne covoarele pe el și, în momentul crimei finale, femeia-fiară zgârie cu unghiile teritoriul propriei morți. Pământului i se adaugă acum focul, focul șatrei de țigani, dar și focul operațiunilor magice. Pământul și focul reînscriu ființa în locașul ei de origine, acolo unde afectele se eliberează într-o vâlvătaie de patimi și nici o cenzură nu le poate zăgăzui.

Brook reunește cele trei elemente concrete pe care teatrul le poate folosi în spectacolul-total care este *Mahabharata*: pământul, apa și focul se regăsesc în această tentativă de a vorbi despre lumea întreagă. Aici, ca de fiecare dată la Brook, ceea ce ține de cultură vine să se adauge, să se așeze pe acest strat primar unde elementele coexistă. Din el, precum Anteu, teatrul brookian își trage forțele și își definește orizontul: acela al unității regăsite între om și Cosmos. Elementele prezente permit umanului să reintegreze lumea obârșiilor și să-și depășească izolarea. Pentru Brook, reconcilierea nu este cea a ființei cu sine însăși, ci aceea a împăcării dobândite pe fondul regăsirilor împlinite cu elementele. Din scenografică și ambientă, prezența lor sfârșește prin a fi filosofică.

Dacă ne uităm la modul în care natura pătrunde în spectacole cu decoruri construite pentru scene *à l'italienne*, observăm că tocmai efectul de ruptură este cel căutat și dorit. Convenția e denunțată sau destabilizată, chiar desființată datorită animalelor și apei, păsărilor și pământului. Prezența acestora trebuie văzută ca marcând o falie și nu o unire, căci, agresată, convenția teatrală pare să

se disloce sub impactul naturii, apărută pe scenă ca un copac într-un apartament. Ceea ce se vede atunci este fisura lumii și a teatrului, fisură expusă ca o rană fără leac. Acest teatru se prezintă ca un teatru crăpat, iar din întunericul sălii noi nu observăm decât crăpătura. În compensație, Brook oferă publicului șansa de a călca pământul, de a-l atinge, de a-i simți mirosul, diminuând astfel conflictul dintre convenția unificată a sălii și aceea, divizată, a scenei. Amândouă, în proporții variabile, caută astfel să păstreze echilibrul fecund al contrariilor care nu se exclud, ci se împletesc.

Brook a trecut de la natură ca atare, când realiza în 1970 celebrul *Orghast* – munții iranieni – la versiunea spiritualizată a naturii, reprezentată de grădinile aride ale filosofiei Zen la care trimite *Furtuna*. Între cele două e o întreagă declinare ce propune modalități diferite ale prezenței elementelor în teatru. Teatrul lui Brook, chiar dacă e jucat cel mai adesea în interior, are ochii ațintiți întotdeauna spre exterior, căci acolo se desăvârșește el cu adevărat. Nu e făcut în exterior, dar este gândit în perspectiva unui exterior către care nu încetează să tindă.

Atracția covoarelor

Trei imense covoare acoperă spațiul de joc și peretele din fundal¹ în *Adunarea păsărilor*, la Bouffes du Nord. Prin această trimitere la Orientul Apropiat se detașează, de la bun început, două referințe: *basmul* și *rugăciunea*. Covorul Șeherezadei și covorul Profetului, covorul povestitorului și cel al misticului. Pentru această lungă poveste a păsărilor plecate în căutarea Simorgului, covorul va fi atât spațiul cuvântului cât și acela, imobil, al căutării inițiatice. Povestirea lui Atar nu putea găsi un sprijin mai potrivit, căci, investit de cultura orientală, covorul stă mărturie, atât pentru credința cât și pentru pasiunea lui de a povesti. Cele trei covoare acoperă tot ceea ce, de obicei, este rezervat jocului. Ele formează, astfel, un ansamblu omogen, marcat de imaginarul oriental, un spațiu închis, în sânul căruia povestitorul va face să se nască mișcarea prin cuvânt și prin gest. Astfel, Brook restabilește legătura poemului lui Atar cu propria lui origine și, în același timp, oferă actorilor o arie de joc eliberată de orice constrângere. Referința culturală se împletește cu disponibilitatea ludică.

De-a lungul primilor ani de cercetări la Centru și, mai cu seamă, în timpul călătoriei în Africa, actorii au descoperit covorul. Descoperire strâns legată de voința lui Brook de a focaliza întreaga atenție asupra calității jocului, asupra energiei acesteia. În locul unor imagini de o frumusețe controlată, niște ființe libere vin acum să confirme travaliul teatral. Pe viitor se va căuta acea limită ultimă, limită ce constă în a experimenta puterile de comunicare ale jocului în contexte în care actorul nu se poate sprijini decât pe el însuși. În Africa nu mai există limbaj comun, nici referințe culturale împărtășite, nici accesorii greoaie: actorul

¹ Diferența cea mai importantă față de reprezentația de la Avignon privește spațiul. Este, mai întâi, trecerea de la exterior la spațiul închis. Apoi, la Avignon, *L'Os* se juca la lumina zilei, în timp ce în *Adunarea păsărilor* întunericul se lăsase deja. Gradenel pentru public fuseseră așezate în formă de stea, în așa fel încât aria de joc să ocupe un colț al dreptunghiului curții mănăstirii, colț situat în axa clopotniței. Aveam în prim-plan un peisaj cu dune, unde era plantat un pin, iar în planul secund turnul clopotniței. Pe de o parte, o sugestie de natură – deșert, nisip, pin –, pe de alta, cultura. Brook, în acel moment, nu folosea deloc covorul și vroia să exploateze toate resursele exteriorului.

nu dispune decât de propriile sale resurse de joc, pe care trebuie să le desfășoare și să le verifice într-un anumit spațiu. Ca să joace, trebuie să decupeze suprafața și să pună stăpânire pe una dintre parcele. Covorul va deveni teritoriul său. La el va recurge actorul, începând din clipa în care își va afirma voința de a ajunge la un alt fel de joc, direct, imediat, lipsit de ajutor din afară. Izolând o zonă în spațiul profan, covorul înlesnește concentrarea și îl ajută pe actor să nu se disperseze. Covorul, afirmă Bruce Myers, „este frumos, este calm, este demn. El permite o concentrare interioară care duce la o stare mai puțin agitată. Se ajunge la un calm studiat. Avem cu toții nevoie să păstrăm în viață un loc senin, un loc benefic“.

În *Adunarea păsărilor*, prin folosirea a trei covoare, spectacolul dilatează la maximum teritoriul actorului și, știind că prima definiție a unui teritoriu este de a fi „o întindere deplin stăpânită“, înțelegem că doar actorii, ei și numai ei își vor asuma spațiul epopeei. Călătoria va avea loc numai în perimetrul covorului. Au dispărut și pinul, și dunele de la Avignon: expediția va fi mentală, iar drumul inițiat. Se estompează orice urmă de natură, iar spațiul se va ivi din cuvântul evocator, ca și din gestul eliberat.

Spațiul își extrage dinamismul doar din evoluția actorilor. Datorită lor, el este fluid, suplu, întotdeauna adecvat situației dar și gata oricând să se estompeze, fără ca nici o referință concretă să intervină. De-abia la sfârșit, o dată cu sosirea la Simorg, „pasărea-rege“ spre care ele se îndreaptă, spațiul își schimbă atât natura cât și modalitatea de construcție. Din trei bastoane, șambelanul figurează o ușă, iar apoi păsările, odată intrate, ridică cele o sută de draperii pe care le întâlnesc în cale, înainte să ajungă la Simorg. În clipa cea mai abstractă a poveștii, spațiul este materializat fie și cu aceste foarte vagi elemente concrete; Brook echilibrează astfel imaginea finală, temperându-i discret natura abstractă și rezonanța mistică. Aceasta persistă, dar noi, spectatorii, recunoscând ici și colo mărcile lumii noastre, nu ne simțim excluși.

În *Livada de vișini*, Brook apelează din nou la covoare pentru a da unitate imaginii. Covoare cu motive splendide, covoare vechi – mai vechi chiar decât dulapul și decât Firs – acoperă întregul spațiu. Totuși, această desfășurare de frumusețe nu capătă imediat o valoare metaforică în raport cu opera, deoarece covoarele ne amintesc, la o primă vedere, de *Adunarea păsărilor*, precedentul spectacol. Ele par să aparțină *grupului*, la fel ca măștile sau marionetele. Ele se înfățișează ca niște instrumente de teatru ce servesc la decorarea locului fără să intre într-o relație directă, să zicem interpretativă, cu textul reprezentat. Dar covoarele, în momentul în care Brook lucrează cu actorii străini la CIRT², nu leagă oare spectacolul de *Adunarea păsărilor*, care ar încheia un ciclu în viața echipei? Brook nu afirmă oare în acest fel continuitatea demersului său într-o altă situație? Covoarele așază *Livada de vișini* în continuarea *Adunării păsărilor*.

Dar putem, de asemenea, să extragem spectacolul din seria de montări ale lui Brook și să-l receptăm ca spectacol autonom. În acest caz, covoarele întrețin un raport mai direct cu textul pentru a exprima frumusețea ascunsă a casei în ruină. Ele dau căldură locuinței dărăpănate. Iată de ce lucrul de care ne amintim sunt corpurile adulților lungite pe covoare magice, aidoma unor trupuri de copii.

² Centre International de Recherches Théâtrales (n.t.).

Iar cea mai frumoasă poveste nu este oare aceea înscrisă în spațiul *Furtunii*? O poveste desprinsă parcă din *O mie și una de nopți*... Brook relatează că actorii au repetat vreme îndelungată pe un covor mare, fără să fi găsit nici o soluție spațială. Asta până în ziua în care cineva a avut ideea să dea la o parte covorul și să acopere cu nisip dreptunghiul desenat inițial. Apoi a fost adus și un bolovan și astfel, de sub covorul persan, a ieșit la iveală grădina zen.

A fi pregătit – a fi aproape

Brook amintește adesea că „trebuie să-ți stabilești o regulă, fără ca să-ți interzici, totuși, să o încalci atunci când nevoia o cere“. Nu respectarea regulii reprezintă obiectul muncii regizorale, ci lupta cu regula și cu tot ceea ce ea produce ca ordine fixă sau naște ca revoltă. Chiar dacă regula a fost încălcată, printr-un accident sau din necesitate, nici reprezentarea în ansamblul ei, nici partenerul nu trebuie niciodată să se întrerupă, ci să încerce a integra eroarea pentru a putea continua. Brook nu caută perfecțiunea, ci fluiditatea. Nu-i place să revină, preferă întotdeauna să meargă mai departe.

Regula aleasă, începând cu *Timon*, a fost aceea de a se da întâietate activităților publice, spectacolelor, dar refuzând accesul oricărei persoane străine la repetițiile care îi atrag, în special, pe tineri, pentru tot ceea ce ele suscită pe plan imaginar ca posibilitate de acces la secret, la realitatea procesului de creație. Brook vrea astfel să protejeze concentrarea grupului atunci când pregătește spectacolul, pentru a-i permite o mai mare deschidere apoi. Accesul la repetiții rămâne în general interzis. Chiar pe Deborah Warner, regizoare cunoscută ca apropiată a lui, o sfătuia să nu vină: „O să te plictisești“, spunea el, cu abilitatea desăvârșită a diplomatului care știe să manipuleze arta adevărilor parțiale. Brook consideră refuzul persoanelor străine ca fiind necesar spre a asigura cel mai bun climat de lucru pentru repetiții, unde „se gândește cu voce tare“ și unde se fac tot felul de încercări, fără nici o reținere. Această concentrare a grupului îi este necesară ca oricărui artist care detestă să fie privit peste umăr. Pallady povestește că s-a înfuriat odată îngrozitor pe un admirator care, ore în șir, stătuse nemișcat în spatele șevaletului său instalat pe Pont-Neuf: „Din tot Parisul n-ai mai găsit altceva la care să te uiți?“, a strigat el exasperat. Ca și el, Brook urăște această supraveghere. Nu are nimic de ascuns, dar preferă să hotărască el însuși momentul pornind de la care străinul încetează să fie prohibit, pentru a deveni, dimpotrivă, binevenit.

Michel Rostain a putut, nu să asiste, ci să participe efectiv la repetițiile cu *Carmen* și a scris una dintre cele mai frumoase relatări³ despre munca regizorală a lui Brook. Despre exerciții și despre prioritatea acordată întotdeauna *actului* ca banc de probă pentru orice propunere de joc, despre libertatea demarajului și despre intervențiile fulgurante ale lui Brook în momentele decisive, despre voința sa de a amâna la maximum amplasarea, hotărâtă abia cu câteva zile înainte de primele reprezentații cu public. Maurice Bénichou, Bruce Myers, Yoshi Oida, în cartea sa *Actorul plutitor*, au evocat sau au descris cu toții exerciții, au explicat rolul lor în ceea ce înseamnă constituirea unui grup unitar ca și în elaborarea unei memorii comune, împărtășite pe durata unui spectacol. Exercițiile asigură

³ Cf. „Journal des répétitions de *La Tragédie de Carmen*“, în Brook, *Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, *op.cit.*, pp.191–218.

ansamblului de oameni strânși laolaltă cea maleabilitate pe care Brook o caută în mod constant, căci numai astfel grupul rămâne disponibil pentru mișcare, niciodată rigid, întotdeauna gata să se adapteze surprizelor, să capteze neprevăzutul, să lase să circule energiile. „Să fii pregătit“ – această formulă privilegiată pe care Brook o împrumută din filosofii tradiționale, ca și din *Hamlet* – presupune o dublă capacitate de receptare și de reacție din partea actorului, în contextul unei ordini prestabilite, desigur, dar nicidecum imuabile. „Să fii pregătit“ înseamnă să fii mereu deschis, pentru a putea reacționa în cadrul unui spectacol care nu-și propune să atingă de la bun început perfecțiunea și nici să dețină controlul absolut. Acestea se dobândesc cu timpul și, dacă le erijăm în virtuți auroreale, ce-ar trebui cucerite încă de la prima reprezentație, atunci „nu vom fi niciodată pregătiți“. Tocmai pentru că Brook respinge cultul lucrului finit, el îi cere fiecăruia „să fie pregătit“.

„Care este principala calitate a unui regizor?“, a fost întrebată Deborah Warner. „Răbdarea“ – a răspuns. Mai târziu, Bruce Myers mi-a amintit de acest răspuns, povestind cât de nemăsurată, chiar neomenească îi pare răbdarea lui Brook: „i se arată atâtea tâmpenii care pe mine m-ar scoate din sărite, pe când el privește, nu întrerupe, rămâne netulburat“. Omul care impune încrederea ca regim de lucru nu acceptă violența. Practică, în schimb, intransigență.

Pe Brook abia dacă îl auzi la repetiții. Din balconul unde asistam la repetițiile pentru *Timon*, ajungeau cu greu până la mine doar câteva cuvinte; eram martor al unui film aproape mut, fără sunet, fără ceea ce interesează cel mai mult: comentariul regizorului asupra propunerilor avansate de actori, asupra textului și asupra spațiului. Lui Brook îi place să cultive relația caldă în interiorul grupului, căci, înainte de a se manifesta în public, actorul are nevoie să-și verifice experiența într-un cadru privat, în contextul securizant al intimității. La Brook, repetiția nu îngăduie nici intruziunea, nici privirea exterioară.

În timpul exercițiilor, Brook se adresează fie echipei, fie unui actor, în particular, fără ca ceilalți să audă. El împlătește discursul semipublic cu un altul, în întregime personalizat. Când li se adresează separat, actorii nu împărtășesc celorlalți ceea ce le-a spus Brook, se mulțumesc să admită, de fiecare dată, că e destul de zgârcit la vorbă și că diagnosticul său este implacabil. Pe plan vocal, când dialoghează cu grupul, vorbește cu o voce calmă, fără relief deosebit, iar când se izolează cu un actor, aproape că îi șoptește observațiile lui. În această apropiere, al cărei impact este întărit de claritatea spuselor, se ascunde fără îndoială unul dintre secretele ce explică arta transferului, al cărei stăpân în teatru rămâne incontestabil Brook. Actorul propune, exersează, înaintează sub privirea vigilentă a unui regizor în care are deplină încredere. Plecărilor, eșecurilor (există și din acestea, ca la psihanalisti) se explică întotdeauna prin rezerva pe care unii actori o resimt față de acest mod de lucru și de acest tip de relații. Care s-ar putea concentra, fără să intenționăm un joc de cuvinte, în densitatea formulei: trebuie să fii aproape de actor, pentru ca actorul să fie aproape de rol, să fie mereu „pregătit“.

Brook are oroare – acesta este cuvântul – de practica teatrală obișnuită a lansării premierei unui spectacol fără o testare prealabilă. „Câte eșecuri s-ar fi putut evita, câte îmbunătățiri s-ar fi putut aduce – regretă el – dacă spectacolul nu ar fi fost azvârlit în ghearele criticii înainte de a se fi întâlnit mai întâi cu tot felul de spectatori“. Îi place să-și arate produsul unui public special (din închisori, spitale,

licee, cartiere de imigranți), îi place să invite prieteni la primele spectacole. Și, întotdeauna prezent, Brook îi ascultă pe toți acești auditori a căror omogenitate nu se datorează teatrului, le ascultă ca un medic reacțiile, căci, mi-a spus într-o zi, „sunt dotat cu un al șaselea simț, pot să aud pulsul unei săli“. Acele zgomote tainice, abia sesizabile, se știe, sunt întotdeauna cele mai pertinente, iar Brook se străduiește să le capteze ecoul. Omul care în timpul repetițiilor este *aproape* de actori trece apoi de cealaltă parte, ca să fie *aproape* de public. Ca să-i asculte respirația, să-i înregistreze plictiseala, să-i evalueze atenția: știe că atunci prestigiul nu mai funcționează și că, în mod discret, corpul vorbește. E suficient să încerci a-i descifra mesajele.

Dacă, în timpul repetițiilor, Brook se află mereu printre actori ori în primul rând din sală, în timpul spectacolelor își rezervă același loc, în mijlocul spectatorilor, nici prea aproape, nici prea departe, la „jumătate de drum“. Și, de acolo, ascultă, își împarte privirile între scenă și sală și, cu toate simțurile treze, pare să fie atunci și cel care naște și cel care asistă nașterea, femeie și moașă totodată: urmărirea spectacolului merge mână în mână cu observarea sălii.

Dacă nu îi place ca alții să se uite la repetițiile lui, îi place, în schimb, să se uite el la spectatorii reprezentațiilor sale. Dacă le interzice altora privirea de aproape și dacă și-o rezervă doar lui, e pentru că știe foarte bine ce forță revelatoare poate avea această privire. Să fii aproape înseamnă, pentru Brook, să fii în inima adevărului.

Apropiere și transparență

Brook cultivă o estetică a apropierii între public și actori. Ceea ce se impune de la bun început este efectul de privire în oglindă. „Astăzi – spune el deseori – ceea ce interesează e să ascultăm o istorie povestită de oameni situați la nivelul nostru“. În numele apropierii de spectatori la Bouffes du Nord, teatrul lui Brook, elementele de separare sunt reduse la maximum, astfel încât publicul și actorii aproape că se ating. Fără a se confunda însă. Căci o linie de demarcație circulară, modulabilă, se desenează totuși: publicul și actorii nu se amestecă, ei se recunosc unii în ceilalți.

Brook este conștient de riscurile pe care le comportă estetica apropierii. Jocul fără machiaje, fără costume sau coafuri „lasă să transpară natura internă a actorului“. ⁴ Apropierea sporește *transparența* ființei. Ea intervine în spectacol la fel ca personajul și, din acest motiv, „antrenamentul actorului este și antrenamentul sensibilității lui, al afectivității lui. *Să fii actor* înseamnă, de asemenea, să-ți cultivi propria *ființă*, căci această ființă se vede în creație“. ⁵ Brook își justifică, așadar, exigențele față de actor tocmai prin transparența pe care apropierea o scoate și mai mult în evidență ⁶.

Actorul „trebuie, dintotdeauna, să meargă mai departe decât spectatorul“. Exercițiile, improvizațiile și rolul îl ajută să o facă, dar – spune Brook – modul

⁴ Peter Brook, „Lie and glorious adjective“, în *Parabola*, nr.3, vol.VI, New York, Toamna 1981, p. 62.

⁵ Gerardo Guerrieri, „Il due segreti del mago...“, în *Il Giorno*, 19 septembrie 1979.

⁶ Antoine Vitez în *Phèdre*, dimpotrivă, făcea din apropiere o posibilitate de a spori și mai mult bizareria jocului.

său de a trăi se răsfrațe și asupra artei sale. „Să nu încetezi să progresezi ca actor... implică să nu încetezi să progresezi ca om“. Experiența biografică poate, așadar, să influențeze jocul, iar Brook vede chiar în marile călătorii – din perioada când Centrul nu avea încă o activitate publică – niște aventuri umane decisive pentru actor. „Totul hrănește munca și tot ce ne înconjoară face parte dintr-un test de conștiință mai amplu...“ Fie înăuntru, și anume în câmpul propriu-zis al teatrului, fie în afară, unde calitatea căutării și a evenimentelor trăite de către actor are tot atâta valoare pentru formarea sa⁷. „Fiecare are în viață propriul său teritoriu, oricare ar fi el, zona care îi aparține, în care își găsește realitatea; el se află acolo în fiecare clipă și, doar pornind de la acest teritoriu, acțiunile sale capătă sens... pentru acela care este atras, prin gust și talent, către teatru, câmpul propriu este reprezentarea... el intră în contact cu câteva zeci sau câteva sute de alte persoane necunoscute. Nu e în contact cu toată lumea, dar este în teritoriul său exact“.⁸ Teatrul poate, așadar, să formeze, la fel ca și viața. Și, spunând aceasta, ne reamintim de Wilhelm Meister, personajul lui Goethe, cel căruia teatrul și apoi întâlnirea cu *Hamlet* i-au fost o învățătură la fel de folositoare ca și hoinăreala prin Germania. Dar asta ne explică și de ce Brook a ales membrii grupului nu numai pentru cunoștințele lor, ci și pentru dorința lor de a înțelege teatrul ca practică formatoare. Regizorului îi place să spună, parafrazându-l pe Lear, că „din nimic nu iese nimic“: pentru ca actorul să se dezvolte, trebuie ca în el să existe germenele ce va rodi mai târziu.

Actorul brookian se vede, așadar, invitat să facă din lucrul pregătit un exercițiu nu numai tehnic, ci și formator. „Exercițiul, precizează Brook, nu servește la a dobândi ceva, ci la a se elibera de ceva“. Jocul este conceput ca un eveniment trăit în prezența publicului. Creația ajută viața, iar viața, la rândul ei, o alimentează: iată mișcarea circulară pe care Brook o instaurează în sânul grupului. „Să fii actor înseamnă să fii viu“. Viața actorului salvează viața teatrului.

Fluiditatea

„Să fie scoase afară leșurile“, se poruncește deseori în Shakespeare, subtextul fiind: „Pentru ca acțiunea să poată continua“. Dar ce altceva este acțiunea dacă nu imaginea însăși a vieții, pe care nici o moarte nu trebuie să o întrerupă și nici să o oprească în loc? În *Lear* al lui Brook, când trupul lui Oswald era târât spre culise, mai înainte chiar ca acesta să iasă cu totul din câmpul vizual, din partea opusă dădeau năvală personajele, ocupând deja scena. Fără întreruperi, fără o clipă de răgaz. „Shakespeare nu admite pauzele“ – este convingerea lui Brook, afirmată chiar de la debut. De altfel, încă din anii '50, cu ocazia turneului cu *Hamlet* în Polonia, Jan Kott remarca fluiditatea cinematografică a spectacolului, fluiditate inseparabilă pentru Brook de scriitura shakespeariană.

⁷ Brook evită orice extravaganță, iar J.-Cl. Perrin insistă asupra orelor de repetiție care respectă aproape întocmai programul obișnuit al unei zile de muncă: „Trebuie să avem grijă ca actorul să nu se decalze social. Marginalizarea se produce foarte repede dacă nu se lucrează în același timp cu toată lumea“ (*Théâtre public*, 28–29, 1979). Afirmția amintește remarca lui Eugenio Barba care povestește că țăranii unui sat din sudul Italiei, unde *Odin Teatret* se antrena, l-au acceptat tocmai pentru că actorii începeau să lucreze în zori, la aceeași oră cu ei.

⁸ Yves Liebert, „Entretien avec Peter Brook“, în *Spiellerom* (document CIRT).

Visul unei nopți de vară sau *Timon* erau dominate de același gust pentru înlănțuirea rapidă, pentru accelerarea intrărilor și ieșirilor din scenă, gustul pentru un teatru văzut ca o frază-fluviu care curge drept înainte, fără să se abată din drum și fără să obosească. Doar „cuvintele iradiante” țâșnesc ici și colo, ca niște foarte scurte popasuri, menite să elibereze pehtru o clipă imaginarul, să-i lase să vagabondeze, fără a se îndepărta însă de albia fluviului. Teatrul lui Brook este teatrul suflului și al respirației lungi, neastmatice. Dacă el se recunoaște într-o asemenea măsură în fluiditatea shakespeareiană, e și pentru că această respirație răspunde cerințelor propriului său corp, năzuinței sale de a urma cât mai mult timp cu puțință valul de cuvinte și de dorințe, de gesturi și de suspine. În fluiditatea aceasta, atât de des invocată, se decelează joncțiunea a două identități: cea a scrisului shakespeareian și cea a scenei brookiene.

„Shakespeare nu rămâne niciodată pe un singur plan” și, la fel ca el, Brook practică trecerea neconținută de la sacru la brut, într-un veritabil carusel al contrariilor. Fluiditatea, se cuvine să amintim, nu asigură doar dezvoltarea ritmică a spectacolului, ea înlesnește și translația de la un model la altul, de la o valoare la opusul ei. Fluidității cinematografice i se adaugă astfel o a doua fluiditate, diferită, fluiditatea axiologică. Ea confirmă gustul – mărturisit în repetate rânduri de Brook însuși – pentru adevărurile relative și pentru circulația pe care ele o permit.

Oare nu aceasta e fluiditatea pe care Brook o caută pretutindeni, fluiditate shakespeareiană, indisociabilă de teatrul său? Ea era motorul *Tragediei lui Carmen*, unde arta înlănțuirii atingea desăvârșirea. Lillas Pastia intră în scenă purtând pe umăr covoarele și, în timp ce le întinde pe jos, adresându-se totodată publicului, locul se schimbă, devine han... Când Don José e azvârlit în închisoare de Zuniga, lumina se stinge, iar vremea întemnițării a și trecut. Nimic nu îngăduie pauza și astfel drumul către moarte devine implacabil, veritabil destin ce târăște, ca în Shakespeare, această lume de mânie și de patimă cu forța unui torent inepuizabil, căruia nimeni și nimic nu-i rezistă. La capătul drumului, nu se poate afla decât un trup neînsuflit.

În *Livada*, Brook continuă să manifeste același gust pentru fluiditate, cu același sens, de altfel: de data aceasta, cursul istoriei, și nu al pasiunilor, contează mai mult decât indivizii, cărora dinamismul general le interzice să se aplece prea mult asupra lor înșile, să-și afle un sprijin în propria singurătate, să se cufunde în adorația față de propria lor imagine... torentul vijelios al spectacolului îi împinge grăbit spre ultima înfrângere. Permițând spectacolului să-și schimbe cu ușurință registrul, să accelereze sau să încetinească ritmul, să treacă dintr-un loc în altul, fluiditatea cinematografică a lui Brook sfârșește prin a deveni aproape o fatalitate. Fatalitate pe care nimic nu o poate evita și căreia nu poți decât să i te supui, căci întotdeauna cadavrele vor fi date la o parte pentru ca viața să poată continua. Fluiditate filosofică, bazată pe acordul cu lumea. Ea nu este doar fluiditatea unei scriituri ori a unei arte, este expresia ultimă a fluidității, fluiditatea omului elastic, suplu, perfect maleabil.

(din volumul *Peter Brook: regizorul și cercul* de George Banu, în curs de apariție la Ed. UNITEXT-Polirom)

Traducerea din limba franceză: Delia VOICU