

CARTEA DE TEATRU

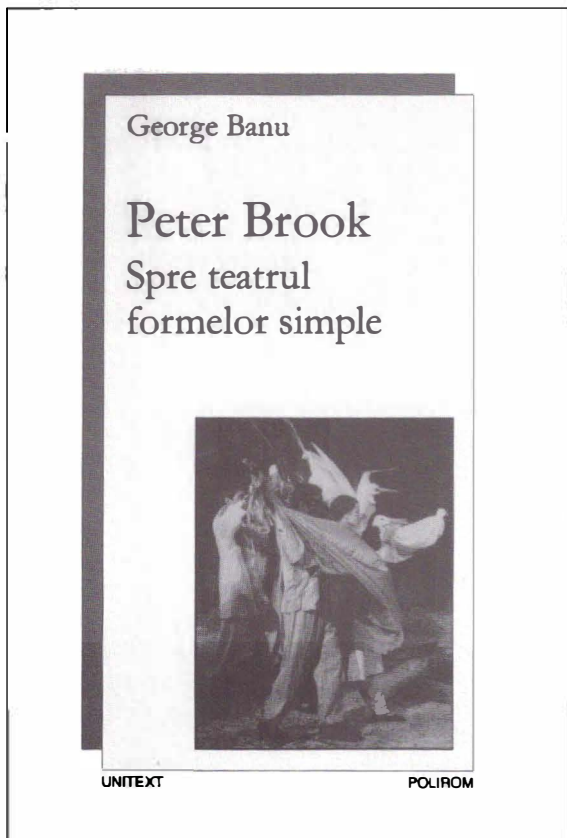
Andreea DUMITRU

Teatrul sau forma revelată a vieții

Peter Brook nu putea lipsi de la Avignon și în nici un caz de la a șazezecea ediție a Festivalului care – începând cu premiera *Adunării păsărilor* (1979), epopeea lui Uddin Attar, pusă în scenă ca poem al inițierii și recunoașterii de sine – îi este un mediu atât de familiar. E adevărat că, de astă dată, publicul avignonez a devenit confidentul fascinației sale pentru poveștile continentului african, cum e și acest *Sizwe Banzi a murit* de Athol Fugard, John Kani și Winston Ntshona, despre care Brook însuși vorbește într-un interesant interviu publicat de suplimentul „Avignon 2006” al cotidianului *Le Monde*. „Sunt un aparat de fotografiat”, mărturisește, insolit, regizorul, la 81 de ani, trădând aceeași curiozitate și deschidere spre lume. Și, totodată, admirația sa pentru un alt mare artist cu vocație de explorator, fotografatul Henri Cartier-Bresson. Ce îi apropie, din punctul său de vedere? Convingerea că teatrul, asemenea „ochiului” lui Cartier-Bresson, „trebuie

să permită formei naturale a vieții, care este întotdeauna ascunsă, să urce la suprafață”. Parcurgând acest interviu, am sfârșit prin a recunoaște, încă o dată, precizia intuițiilor și calitatea observațiilor lui **George Banu**, autorul volumului *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, operă de ghidaj esențială în gândirea și practica celui mai influent regizor al scenei contemporane.

Rar mi s-a întâmplat să mă desprind atât de greu de o carte, fie numai și pentru... a scrie despre ea. Dar nu despre melancolie vreau să vorbesc, pentru că lectura acestui studiu-portret este una stenică și revigorantă. Prin urmare, ar merita recomandată nu doar celor chinuți de diavolul plictiselii, ci mai ales celor care văd teatrul ca formă de maladie incurabilă, organism ros de rugină, demn de tirul avangardelor. Fără să divulge rețete ori vreun secret al succesului, volumul descifrează parcursul unei vieți trăite cu certitudinea că e posibil să te dedici scenei nu din ură de sine



și dispreț față de lume, ci dimpotrivă, pentru a te „deschide“ și, a trăi, astfel, mai bine.

Aceasta este, însă, și unica certitudine a unui artist care se ferește de certitudini (sub ele se ascunde pericolul stagnării, „*le diable de l'ennui*“): „Viața care curge... iată modelul esteticii organice pe care Brook și-a fixat-o ca țintă“. Din „acceptarea ciclurilor, nu numai estetice, ci și biologice“, observă George Banu, acest „*teatru al viului*“, adică al îndoielii și experimentului, își extrage vitalitatea, forța de regenerare. Ba chiar, în mod paradoxal, însușindu-și virtuți heraclitiene – *mobilitatea, adaptabilitatea, fluiditatea, relativitatea* –, arta lui Brook răspunde unui adevărat „spirit al timpului“ său, fără a face câtuși de puțin apologia actualității (cu excepția celebrului *US* din 1966, spectacol *polemic*, suscitată de războiul din Vietnam).

Într-un fel, și cele trei ediții ale cărții, departe de a fi simple reeditări, vorbesc despre dificultatea tentativelor de împlânzire a vastului teritoriu reprezentat de opera lui Brook. Cum poți scrie, se întreabă autorul, despre un teatru în care intensitatea prezenței umane și complexitatea rețelelor de relații dezvoltate în spațiul de joc, dar și între scenă și public, reclamă exclusiv receptarea directă, nemijlocită? Cum să scrii despre un teatru care, în ciuda concreteții și senzorialității sale, se dovedește, în cele din urmă, „nefotografiabil“? Și care, deși puternic ancorat în real, țintește întotdeauna *invizibilul*? S-ar spune că George Banu tentează imposibilul, din moment ce competența și empatia cercetătorului nu sunt singurele calități necesare. Dar dacă reușita sa este deplină, ea se datorează, cred, faptului că autorul adoptă și aplică în scris, aparent, fără efort, principiile gândirii brookiene.

Îndoiala, chestionarea de sine (ceea ce Banu numește, simpatic, „autocritica liber consimțită“), revenirile, ipotezele mereu relansate sunt instrumentele acestei analize care înaintează, veritabilă *work in progress*, odată cu opera, înregistrându-i metamorfozele, mutațiile, dar și tranzițiile. Eseurile anterioare, publicate la Flammarion, surprindeau în cercuri concentrice parcursul parizian al artistului (și în primul rând, activitatea Centrului Internațional de Cercetare Teatrală – CICT): de la *Timon din Atena* (1974) la *Furtuna* (1990), apoi *la Hamlet* (2000). Ei bine, versiunea cea mai recentă – *Peter Brook. Vers un théâtre premier* (Éditions du Seuil, Paris, 2005) –, tradusă de Delia Voicu și publicată în colaborare de UNITEXT–POLIROM, reușește, păstrând nucleul „iradiant“, să cuprindă și să restituie, chiar unui public nevizat, globalitatea prismatică („stereoscopică“) a operei lui Brook.

La originea cărții stă un fapt de viață cu valoare simbolică, determinantă, ceea ce face ca demersul critic să câștige, prin contaminare, suplețea și subiectivismul unei confesiuni. Sosit la Paris, la începutul deceniului șapte, din țara adevărului unic, ideologic, tânărul George Banu are șansa să însoțească, „încă din prima seară“, aventura Centrului plurietic inaugurat pe 15 octombrie 1974, la Bouffes du Nord, cu *Timon din Atena* de Shakespeare. Întâlnirea cu spectacolul lui Brook coincide cu deturnarea fericită a destinului său. Confruntat cu acest „teatru necesar“, cu experiența faustică a „clipei locuite“, criticul ia o decizie radicală. Pentru el, nu va mai exista cale de întoarcere.

Într-un fel, eseistul experimentează, la rândul său, acea *terapie a desprinderii din context* pe care regizorul o puse în practică de câteva ori. Și, fapt important, ea căpătase de fiecare dată anvergura unei expediții în necunoscut, chiar dacă, la început, avusese mai mult cu semnificația unui gest de frondă. Instalarea definitivă la Paris, în 1970, marcase, pentru Brook, ruptura totală de climatul stratfordian, un

exil voluntar, dar și sfârșitul unui ciclu agitat în plan personal, totuși plin de beneficii estetice. Punând în scenă *Titus Andronicus* (1955), tânărul regizor are revelația „fluidității” aproape cinematografice a dramaturgiei shakespeariene și importanța apropierei de public, după modelul teatrului elisabetan. În 1962, *Regele Lear*, citit prin grila lui Kott, îi dezvăluie „valoarea spațiului gol”, concept anticipat de Copeau, pe care, șase ani mai târziu, Brook îl teoretizează antologic într-o serie de conferințe. Primii ani, „de ucenicie”, ai Centrului parizian îl lansează, apoi, într-o aventură colectivă demnă de perioada de glorie a teatrelor-laborator. Atelierul lui Brook va fi însă, preponderent, unul itinerant, amintind tradiția trupelor ambulante. Începând cu călătoria la Persepolis, acolo unde, sub cerul liber, se consumă spectacolul-eveniment numit *Orghast*, grupul lui Brook e preocupat de cercetarea formelor teatrale tradiționale. Mai întâi, în ruinele și nisipurile iraniene, apoi în piețele satelor africane: tot atâtea experiențe echivalând cu revelații majore, reunite sub formula *teatrului imediat*, înțeles ca „permanentă alternanță a contrariilor”: *sacru și brut, ceremonial și cotidian* sau, cum spune Brook, „cerul, dar și haznaua”.

Autorul are, fără îndoială, dreptate, atunci când explică pasiunea pentru călătorii a lui Brook prin descendența dintr-o familie de intelectuali ruși, evrei de origine, nevoiți să se refugieze din calea războiului. Destinul regizorului stă, așadar, de la bun început, sub semnul „impurității timpurilor moderne, în care ființele umane migrează și se exilează”. Fraza, care deschide volumul (și capitolul biografic introductiv) se dovedește hotărâtoare, întrucât toate cele trei mari teme anunțate aici: *acordul cu lumea, mobilitatea, amestecul* vor continua să ritmeze fraza vieții lui Brook. Sigur că, la prima vedere, șochează distanța dintre imaginea tânărului regizor impetuos și eclectic, nerăbdător să scuture mediul teatral de un plictis mortal al anilor '40 și imaginea actuală a lui Brook, înțeleptul senin care-și revendică statutul de artisan-animator și vocația anonimatului. Însă acolo unde neinițiatului i se pare că se cascadează o prăpastie, George Banu vede un drum și o lentă evoluție în spirală.

El ne înlesnește înțelegerea parcursului uimitor „de la *un cult al eului la anularea eului*”. *Călătoria* ca „practică formatoare” apare, astfel, drept metafora esențială, cheia de acces spre filosofia și arta lui Brook. Descoperirile sale majore, de substanță, se produc și sunt consolidate *en route*. Aici devin prioritare, de pildă, preocuparea pentru calitatea, energia, disponibilitatea și fluiditatea jocului (decurgând, în primul rând, din alternanța iluzie/ distanțare); interesul pentru epicitate și claritatea *poveștii*, dar și ceea ce Brook însuși numește „*gustul pentru ambiguitatea adevărilor relative*”. Pornind mereu pe urmele „gândirii tradiționale și ale practicilor artizanale”, regizorul caută, de fapt, „o comunicare teatrală aptă să funcționeze fără sprijinul vreunui suport cultural”. *Actul* teatral trebuie să trezească interesul unui public cât mai eterogen și să reziste la probe de foc (George Banu vorbește despre „testul cercului”, dar și „al copilului”, care îl învață pe artist să facă „diferența dintre viață și moarte”). Teatrul lui Brook, călit *en route*, se precizează, astfel, prin excelență, ca teatru la scară umană („teatrul văzut ca acțiune a unei *minorități active*”), pus neconținut la încercare.

Calea lui Brook nu este niciodată univocă. Ea se dezvăluie mereu în alternanțe, în complementaritate și mișcări circulare (pentru că *cercul* reprezintă, „figura mentală, cât și imaginea concretă a teatrului său”). *Shifting point of view* – expresia pe care Brook o împrumută de la un filosof irlandez – se referă la multiplicitatea punctelor de vedere și definește cel mai bine strategiile sale de lectură a textelor, de abordare a jocului: „*Shifting point* este lecția care ne dezvăță

de intransigența privirii unice, autoritare, în folosul altei priviri, al privirii care se mișcă, se deplasează și interoghează.“

Călătoria semnifică, însă, la Brook, și o necesară *via negativa*: „Teatrul lui va fi întotdeauna teatrul unui actor chemat să însuflețească ceea ce mai rămâne atunci când totul a fost eliminat“. George Banu clarifică teoria *spațiului gol*, interpretând-o nu ca proces de reducere, ci, în termeni orientali, ca „rezultatul unei eliminări progresive, un câștig, nu o premisă“. Pentru actor, ea semnifică și o golire interioară, pentru ca „punctul de pornire să fie cât mai natural cu putință“, infinezimal chiar. Acesta este scopul celebrelor, numeroaselor exerciții și improvizații brookiene. Teatrul *spațiului gol* se asociază, astfel, cu ideea de purificare și austeritate, cu „teatrul formelor simple“, „anonime, arhaice și naive“. Brook se întâlnește aici cu artiști ca Picasso sau Brâncuși, afiliindu-se „marelui curent primitivist care a traversat secolul“.

Păstrând echivalența cu conceptele brookiene, se poate spune că George Banu practică scrisul „imediat“, care nici nu sanctifică, nici nu „vulgarizează“ subiectul, valorificând, însă, la maximum beneficiile dublei abordări. Discursul său privilegiază, prin urmare, termenii dubli și relațiile de complementaritate („*dispariție și permanență*“, „*grup și identitate*“, „*aproiere și transparență*“ sunt tot atâtea titluri de capitole). Criticul avertizează asupra naturii impure, „hibride“ a volumului său, care alternează „mărturia și analiza, amintirea și comentariul, implicarea și detașarea, concretul și subiectivul.“ În această structură de puzzle își găsesc locul și „povestirile unui martor“, tot atâtea microeseuri, dar și un capitol al „scenelor remarcabile“ (antologie subiectivă a spectacolelor-eveniment); o scrisoare a lui Craig menționându-l admirativ pe Brook, dar și un interviu memorabil în legătură cu *Hamlet* – toate completate, în mod necesar, de cronologia producțiilor CICT.

Regizor-animator, lider-strateg, pedagog de tip socratic, fără metodă... *Brook este multiplu și unic*, acesta pare să fie mesajul din subtextul cărții lui George Banu. Autorul știe prea bine că nu își va putea epuiza niciodată subiectul, dezvăluindu-l *à nu*. Exhaustivului, el îi preferă *punctele de suspensie*, admițând că există un secret al omului despre care scrie, așa cum există întotdeauna partea nevăzută a aisbergului. Citind autobiografia lui Brook, *A uita timpul*, Banu constată și aici „o mare absență“: Grotowski. Într-un fel, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple* semnaleză, chiar prin titlul care repetă aproape identic formula grotowskiană *Spre un teatru sărac*, influența activă a „prietenului unic“. Printr-un demers în spirală, ultima frază a cărții invocă același mister: „*Tainică și fără urme vizibile, ca orice aventură proprie măștrilor tradițiilor spirituale, prietenia lor rămâne un capitol secret și fecund al teatrului modern.*“

Cuvântul preferat al lui Brook – „justețea“ – ar putea fi atribuit fără ezitare traducerii aparținând Deliei Voicu. Admiratorii stilului lui George Banu – concis, elegant, întreținând un „raport senzual“ cu limba (după modelul lui Jean-Claude Carrière, amintit, de altfel, în volum) – vor găsi fără cusur această versiune românească, redactată, cu egală grijă, de Viorica-Rozalia Matei și Elena Popescu.

Fără să plictisească o clipă ori să păcătuiească prin uscăciune, criticul spune *legenda*, și nu istoria în date și fapte, a unui artist longeviv, mereu în mișcare, cu „inepuizabile resurse de renaștere“. Astfel încât, deși nu are în centru „decât“ un erou care inspiră echilibru și „sănătate morală“, lectura poveștii sale despre viață și teatru ar putea-o concura oricând pe cea a unui captivant *roadstory*.

George Banu – Peter Brook. Spre teatrul formelor simple. Traducerea: Delia Voicu. Volum publicat în 2005, de Editurile UNITEXT–POLIROM, cu sprijinul Ministerului Francez de Externe și al Ambasadei Franței în România.