YORICK

SPAȚIUL GOL

Peter Brook

Ediția a II-a

Traducere din limba engleză de
MONICA ANDRONESCU

Prefață de
ANDREI ȘERBAN

NEMIRA

Precizare

Această carte se bazează pe o serie de patru conferințe originale, susținute de Peter Brook în cadrul Prelegerilor Granada Northern, sub titlul *Spațiul gol: Teatrul azi*. Conferințele au avut loc la universitățile din Hull, Keele, Manchester și Sheffield.

Prefață

Aveam 25 de ani și lucram la *Iulius Caesar* la Bulandra, când am primit cadou de la un prieten din Londra o carte abia apărută acolo, care făcea senzație. Am început s-o citesc seara, și până dimineața nu am lăsat-o din mână. Este cartea pe care o prefațez acum. Ceea ce credeam că este teatrul înainte de *Spațiul gol* s-a schimbat radical după lectura cărții. De atunci, la începutul oricărui nou proiect în teatru, obișnuiesc să am la mine, pe lângă textul piesei, și un exemplar din *Spațiul gol*. Îmi place să le citesc actorilor fragmente, unele mai generale, despre starea teatrului contemporan, altele, pasaje specifice, care se referă la anumite dificultăți și obstacole inerente procesului de lucru. Uneori se întâmplă ca echipa să treacă prin etape de confuzie, de nesiguranță și teamă, dar, imediat ce citesc cu voce tare o pagină, două, efectul e binefăcător, atmosfera se destinde. De ce? Se simte adevărul din spatele cuvintelor. Pentru că, dintr-odată, ne amintim ceva ce știam, dar uitaserăm: de exemplu, că singuri nu putem face nimic, că avem nevoie unul de altul, ca să ne eliberăm de teamă și nesiguranță, ca să ieșim din ceața confuziei și să ne îndreptăm spre un teatru adevărat și viu. O provocare aproape imposibilă devine posibilă datorită unității și coeziunii grupului. O descoperire mereu utilă, ce ne ajută pe toți să fim mai puțin subiectivi, vanitoși și plini de importanță de sine, pericol care ne paște la fiecare pas în teatru. Afirmația că *Spațiul gol* a schimbat vieți este deja un

loc comun. Unii o consideră cea mai citită carte despre teatru, alții o așază imediat după scrierile lui Stanislavski. Nu îmi propun să fac o analiză a ei, ci să împărtășesc impresii personale despre efectul puternic pe care cartea l-a avut asupra mea în timp, atât ca regizor, ca spectator, cât și ca om. Sunt convins că după experiența *Spațiului gol* nu mai e posibil să mergem la teatru fără să ne întrebăm de ce o facem. La ce servește teatrul? Ne întrebăm, dar fără să așteptăm un răspuns definitiv. Brook ne amintește că în teatru totul e temporar. Răspunsul dat ieri despre ce poate fi teatrul azi nu mai e valabil. Întrebarea trebuie reexaminată zilnic. Dacă Stanislavski și-a dedicat viața descoperirii misterului teatrului în actor, iar Grotowski a călătorit din India până în Haiti ca să descopere în actor o ființă mistică, Brook a încercat să descopere în ce fel teatrul ne poate ajuta pe toți, atât pe cei de pe scenă, cât și pe cei din sală, să devenim oameni adevărați, actori în viață. Ce este, de fapt, acest spațiu gol? E locul unde te golești de tot ce nu ai nevoie și descoperi că, în loc de gol, e plin de vibrații care te ajută să te simți altfel: mai sensibil, mai inteligent, mai liber. Mai viu. Să intuiești sursa adevărată a ființei, legată de misterul însuși al creației! Spațiul unde vizibilul și invizibilul pot să se întâlnească. Ca acest lucru să devină posibil, tot ce vedem pe scenă trebuie să ne stârnească imaginația prin sugestie, prin ușurință, prin fluiditate, nu prin elemente greoaie, nu printr-un stil pe care unii îl numesc greșit „naturalist". Spațiul nu trebuie să sufoce și să închidă uși, metaforic vorbind, ci, dimpotrivă, să le deschidă. Citind acum cartea în traducere, mi-a revenit în memorie o imagine pe care Brook o evoca recent, în alt context: aceea a clepsidrei. În Evul Mediu, oamenii obișnuiau să privească des acest obiect, prin care nisipul curgea grăunte după grăunte, măsurând trecerea timpului și amintind că viața e scurtă și că, în consecință, nu trebuie pierdută nicio secundă. Deși nu mai folosim clepsidra, ci ceasurile moderne, cei care lucrăm în orice formă de spectacol, fie că vorbim de

dans, de muzică sau de teatru, putem avea un simț mai acut al scurgerii timpului. Impermanența spectacolului viu ne șoptește: *memento mori*... Și această percepție concretă a sfârșitului ne ajută să fim conștienți că fiecare grăunte de nisip contează. Cuvântul-cheie este *acum*. Cine ignoră această realitate implacabilă își asumă riscul ca teatrul să devină muribund. Consider că acesta este unul dintre multele semnale de alarmă pe care le trage cartea. Întrebarea centrală pe care o provoacă lectura mi se pare a fi: Are, sau nu teatrul legătură cu viața? Cu toții am auzit și am citit nenumărate opinii pe această temă (multe pretențioase și inutile), emise în numele „artei și al culturii teatrale", dar nimeni nu a răspuns mai convingător, mai simplu și mai clar decât Brook: *Teatrul nu poate fi conceput în afara vieții.* Teatrul nu este nici obiect frumos, estetic și inutil, dar nici tribună de propagandă ideologică, nici amuzament facil... Teatrul are de-a face cu oameni vii, care au nevoie atât de o hrană specială, cât și de relații cu alți oameni, la fel de vii – unii se numesc actori, alții spectatori. Cu toții respiră, gândesc, simt și trăiesc împreună pentru o foarte scurtă durată, cea a întâlnirii. Teatrul trebuie să fie în serviciul vieții (în special al vieții ascunse, cea de-a doua viață, cum e numită de indieni, cea reală). Deschid o paranteză: Cred că această descoperire a fost punctul de cotitură care l-a făcut pe Brook să se rupă definitiv de teatrul instituțional pe care îl practicase cu enorm succes până atunci. S-a decis să meargă chiar mai departe, să părăsească în plină glorie Anglia, țara sa de origine. Ce curaj să lase în urmă tot ce știa, tot ce acumulase, și să se stabilească tocmai la Paris, unde englezii nu erau de obicei primiți cu brațele deschise la vremea aceea! Dar a fost o mutare reușită, căci guvernul francez i-a oferit nu doar un ajutor financiar substanțial, ci și un spațiu așa cum și l-a dorit: deschis, elastic, transformabil. Acolo, el a pus bazele unui centru internațional de cercetare teatrală – un cadru propice experimentelor, reunind tineri actori, regizori (printre

care am avut norocul să mă număr), muzicieni veniți din toate colțurile lumii, gata de aventură, în căutarea necunoscutului și a întrebărilor esențiale. Cine altul decât autorul *Spațiului gol* ar fi avut autoritatea de a întreprinde o expediție parateatrală atât de aventuroasă, dar și sorți de izbândă de partea sa?! La succes a contribuit, desigur, și notorietatea cărții, care se afla până și în bibliotecile șefilor de guverne și ministere! Revenind la forța vieții, ea se manifestă în teatru prin actor, de aceea intenția lui Brook a fost să se concentreze pe expresia externă, ce izvorăște din viața lui interioară. Cum ajunge un actor să fie real în loc să pretindă, să spună adevărul în loc să manipuleze? A pus în practică tot ce anunțase în carte: a abandonat decor, costume, efecte de lumină, pe scurt, trucuri de efect exterior, tot ce îl făcuse celebru ca regizor vizual, și s-a dedicat actorului, cu scopul de a-l ajuta să devină conștient de potențialul său ascuns, de a dezvolta în el o calitate fină, subtilă. Prea des, din păcate, vedem pe scenă așa-zișii mari actori care, în loc să evolueze, regresează, căci oglindesc o viață trăită prea mult la un nivel primitiv, crud și lipsit de spiritualitate. Pericolul, atunci când îmbătrânim, vine din faptul că nu ne mai punem întrebări, ne pierdem curiozitatea (dacă am avut-o vreodată), ne simțim superiori celorlalți, trăim din gloria trecută. Și îmbătrânirea vine pe neașteptate, chiar la o vârstă fragedă, atunci când predomină satisfacția de sine. Pe Brook, actorii din ziua de azi, mulți fiind prea seduși de *self-expression* și de minimalism, rareori îl conving. Ce le lipsește? Multe, printre care faptul că a juca un rol nu înseamnă o deschidere spre o altă realitate, cu intenția să servească unui scop mai înalt decât propriul egoism și satisfacția de sine. În limbajul auster, tipic brookian, s-ar spune: lipsa unei calități a Prezenței. Sună vag și abstract, aproape imposibil de descris, dar în experiența concretă oricine simte fără urmă de îndoială când pe scenă apare ceea ce se poate numi *calitate*. În acea clipă rară, prin actor circulă un curent, o energie la un cu totul alt

nivel decât cel al vieții ordinare, un plus de „ceva" care intensifică, iluminează ființa și dă o direcție lucrului în teatru. Când l-am întrebat pe Brook care este diferența dintre teatru și viață, mi-a răspuns că teatrul este ca viața, dar viață concentrată. Mi-a amintit de oglinda lui Shakespeare – tot ce vezi în ea obligă la concentrare. În contrast cu lumea difuză, fragmentată în care trăim, petrecând cea mai mare parte a timpului risipiți în mod inutil și tragic în tot ce nu e necesar, în teatru putem găsi un focus; asemenea obiectivului camerei de filmat, ne concentrăm pe esențial. Experiența umană, oricât de rele ar fi vremurile în care trăim, prin teatru poate fi de o bogăție uimitoare, cu condiția să suspendăm temporar năravul pe care îl avem toți (în special în România) de a ne plânge și de a repeta la infinit că totul e groaznic. Când mergem la teatru, fiind reuniți pentru un scurt timp în același spațiu, avem șansa, dacă suntem sensibili, să percepem împreună, de ambele părți ale scenei, o energie luminoasă, care hrănește și dă sens, scop și claritate situației umane. Desigur, una este să te servești de teatru în scop personal și vanitos, și alta să servești teatrul de dragul unei căutări dezinteresate și nobile. De aceea, sunt în continuare fascinat de personajul Brook. Am urmărit cum a aplicat mereu în propria viață ceea ce a enunțat în *Spațiul gol* și, în consecință, cum s-a transformat ca om și artist. Cei mai mari regizori ai timpului nostru au fost, metafizic vorbind, niște neliniștiți, căci nu s-au mulțumit nici cu succesul, nici cu descoperirile făcute, ci au continuat să caute, să-și pună întrebări. Când Stanislavski devenise celebru, iar, în America, Lee Strasberg preda metoda lui bazată pe memoria afectivă *(emotional memory)*, la Moscova maestrul mergea mai departe, descoperind noua tehnică a acțiunilor fizice *(physical action)*: emoția vine din trup, deci nu trebuie jucată; actorul găsește acțiunea concretă, fizică a personajului și, dacă impulsul e just, emoția se va manifesta de la sine. Grotowski, după ce a revoluționat teatrul prin spectacolele sale radicale, a

abandonat scena și s-a retras să experimenteze un alt tip de lucru cu actorul, în care spectatorul era absent. La fel ca Stanislavski și Grotowski, Brook e și el un căutător. *Spațiul gol* e prima carte pe care a scris-o din nevoia de a se înțelege pe sine, de a pune întrebarea majoră și fără răspuns: de ce lucrăm în teatru? După ce cartea a devenit o referință pentru lumea teatrului, ca un fel de Biblie, Brook a refuzat rolul confortabil de guru și a continuat căutarea. Cuvintele cu care începe *Spațiul gol*, devenite celebre, „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", după aproape o jumătate de secol, spre finalul vieții, au fost duse mai departe prin metafora mersului pe sârmă, care pentru Brook conține esența jocului. Această acțiune aparent foarte simplă: actorul merge dintr-un capăt în celălalt al unui covor, închipuindu-și și făcându-i pe ceilalți să creadă că traversează pe o sârmă suspendată în aer. Cum reușește să convingă? Cum își menține echilibrul ca să nu cadă? Cum captează interesul spectatorilor și cum le menține vie atenția? Nu poate începe traversarea dacă nu e pregătit. Pregătirea începe, evident, de la trup, care trebuie să fie treaz, antrenat, dar asta nu e totul. E nevoie de o imaginație superactivă, nu cea visătoare, semiadormită, cu care suntem obișnuiți. Starea de alertă, motivația care trebuie să fie împrospătată clipă de clipă – iată ce se așteaptă de la un actor. Brook sugerează subtil că acțiunea justă apare atunci când orizontala sârmei se află în prezența unei verticalități. Dacă această relație între cele două planuri nu e stabilită, transmisia nu are loc. Fără verticalitate, nimic nu are valoare. Și, în același timp, acolo, pe sârma imaginară, actorul nu este singur, ci e ajutat de concentrarea celor care îl privesc. Ideea că în teatru avem nevoie unii de alții revine mereu. Reverberația spațiului gol se simte și aici. Brook continuă să caute, să creeze intenționat obstacole

pentru a se obliga să le depășească, rămânând un echilibrist conștient pe sârma teatrului și a vieții.

Brook ne-a părăsit la vârsta de 97 de ani. Nu s-a retras din teatru niciodată, a rămas activ până la final. Dintre toate piesele lui Shakespeare, *Furtuna* l-a obsedat toată viaţa. A montat-o de mai multe ori, încercând să ajungă la esenţa ei, să-i dezlege enigma.

În secret, a vrut sa fie ca magicianul Prospero, care renunţă la magie. Ultimul cuvânt din piesă, fără îndoială ultimul pe care bardul l-a scris, e cuvântul liber — ce a visat și Brook să ajungă. Un om și un artist liber.

Ultima oară când ne-am întâlnit, eram cu un mic grup de colegi regizori, iar cuvântul „liber" a luat o altă semnificaţie când ne-a avertizat:

„Un regizor e liber, dar această libertate vă plasează iremediabil în faţa unei întrebări dificile şi dureroase. Libertatea asumată vă obligă să exploraţi textul, rămânând infinit respectuoşi, sensibili şi deschişi; constrânşi să ne întrebăm dacă, în calitate de regizori, suntem în contact cu toate nivelurile de scriitură care sunt la fel de bogate, fecunde şi purtătoare de viaţă, astăzi, la fel şi în trecut. Sau să decidem că nu am remarcat aceste niveluri, sau că nu sunt interesante, sau că, simplu, nu ne pasă. Putem face ce vrem, dar trebuie să recunoaștem prăpastia care există între modernizarea grosieră a unui text și potențialul stupefiant pe care îl conține, dar care rămâne ignorat."

Ce avertisment esenţial pentru pericolul în care se află spectacolul de teatru azi! Brook a jucat şi rolul de profet.

Andrei Șerban