

Departamentul de Cercetare

Caietele Bibliotecii UNATC

volumul 4/nr. 1/2011

**ÎN CĂUTAREA ESENȚEI PIERDUTE
– un dialog (imaginar) cu Peter Brook –**

Lucrare de disertație de ALEXANDRU PAVEL



**UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455**

Caietele Bibliotecii UNATC

2011

*Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică
“I.L. Caragiale” București*

Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru

Caietele Bibliotecii UNATC – vol. 4/nr. 1/2011

Coordonatori: lect. univ. dr. Mihaela Bețiu & conf. univ. dr. Carmen Stanciu

Editare: Mihaela Bețiu

mihaela.betiu@yahoo.com



www.unatc.ro

UNATC PRESS

ISSN 2065 – 7455

ÎN CĂUTAREA ESENȚEI PIERDUTE
- un dialog (imaginar) cu Peter Brook -

de drd. ALEXANDRU PAVEL

Lucrare de disertație coordonată de
prof. univ. dr. **Adriana Marina Popovici**

Cuprins

I. Argument

II. And take upon us the mystery of things as if we were God's spies

- II.1. Scurtă (dar necesară introducere)
- II.2. La început a fost spectacolul. Apoi Brook a văzut omul
- II.3. "Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii"
- II.4. 4'33". The sound of silence
- II.5. Când timpul se turtește între piepturile noastre
- II.6. Idealul. Găuri și noduri

III. Recherche, recherche

- III.1. A scrie despre mine
- III.2. Ce avem de oferit?
- III.3. Arta de a nu tăcea
- III.4. Fire de sparanghel
- III.5. Chintesență și țărână
- III.6. Reabilitarea unui cuvânt

IV. În loc de concluzie

I. Argument

*“Visez o școală în care să nu se predea, la drept vorbind, nimic.
...iar câțiva oameni tineri ai lumii, să vină acolo spre a se elibera
de tirania profesoratului. Căci toți și totul le dau lecții,
iar singurul lucru care le e îngăduit din când în când e să pună întrebări.
Dar nu vedeți că au și ei de spus ceva, de mărturisit ceva?
Și nu vedeți că noi nu avem întotdeauna ce să le spunem?
Suntem doar mijlocitori între ei și ei înșiși.”
Constantin Noica, “Jurnal filozofic”*

Un sistem (Stanislavski). O metodă (Lee Strasberg). O tehnică (Michael Cehov). O poetică (Ion Cojar). O direcție (Jerzy Grotowski). O filozofie (Antonin Artaud). O teorie (Adolphe Appia). Un punct de vedere (Bertolt Brecht). O joacă (Viola Spolin). O școală (Jacques LeCoq). O tradiție (Yoshi Oida). O părere (Richard Schechner). O biografie (Andrei Șerban). O luptă (Anthony Quinn). O utopie (Lev Dodin). O poveste (Eugenio Barba). O lume (William Shakespeare). Un secret (Peter Brook).

Ordinea nu e importantă. E doar ordinea în care m-am uitat în bibliotecă. Și lista ar putea continua. E doar un exercițiu. Primul cuvânt relevant care îmi vine în minte referitor la toate cărțile enumerate. Relevant pentru mine. Toate la un loc îmi dau impresia că dețin niște informații prețioase despre ceva – despre care, de fapt, nu știu mai nimic. Făcând acest exercițiu, mă întreb despre ce aș putea vorbi. Și cum aș putea vorbi? Ca student, ca actor, ca potențial viitor pedagog, ca om? Sau, așa cum mă atenționa cineva recent, pot fi ele separate? Când încetează profesionistul din mine să fie om și când încetează omul din mine să fie profesionist? Nu știu răspunsurile, dar prefer să trăiesc întrebările.

Într-o lume în care e posibil ca un student în anul III să iasă în fața publicului (care nu are nici o vină că a ales să vină la teatru) și să declare cu tărie că el nu “prea ar avea chef să joace în seara asta”, că “oricum e prost”, dar că “dacă ei țin neapărat, el va juca” (acest eveniment nu este o ficțiune, în caz că cineva se întreabă; în măsura în care ceva care s-a întâmplat face parte din realitate, acest eveniment este pură realitate); într-o lume în care un astfel de om a ajuns până în anul al III-lea fără să se întrebe nimeni nimic, din cauze mai mult sau mai puțin obiective, mai mult sau mai puțin condamnabile (dar care, oricum, nu țin de competența mea); într-o lume, deci, în care, așa cum spune Nietzsche, nimic nu e adevărat, deci totul e permis, mă întreb dacă mai există oameni care se întreabă. Mai există. Pe câțiva dintre ei îi întâlnesc aproape în fiecare zi. Pentru ei contează. Contează să spunem ceva, să întrebăm ceva, să povestim ceva, să “mărturisim” ceva. Am fost întrebat de multe ori de ce am ales un master în pedagogia de arta actorului. Răspund acum și aici. Pentru că mai există oameni care caută. Pentru că și mâine vor mai exista oameni care caută. Pentru că merită să mă pregătesc să devin “mijlocitor între ei și ei înșiși”, cum spune Noica. Și după deja/abia doi ani, nu cred că am ales greșit.

După o astfel de introducere patetico-sentimentalo-personală, dar care are o strânsă legătură cu tema abordată în această lucrare, e timpul să trecem la un alt nivel al problemei. Căutarea de care vorbeam mai devreme, curajul de a întreba și de a te întreba, presupun câteva

condiții esențiale. Trăim într-o epocă în care cel mai răspândit cult e cultul pentru viteză. “Pentru om era o problemă de onoare să triumfe asupra spațiului și timpului cosmic, care sunt total lipsite de sens (omul trebuie să triumfe asupra distanței și asupra temporizării tocmai pentru că el este muritor, pentru că timpul său vital este limitat); nu există motiv să ne mirăm că trăim o plăcere copilărească când ne servim de această viteză goală, cu care suprimăm spațiul și suprimăm timpul. Anulându-le, le însuflețim pentru a profita cât mai bine posibil de ele; putem să fim în mai multe locuri decât înainte, să ne bucurăm de mai multe drumuri dus-întors, să consumăm mai mult timp cosmic într-un timp vital mai redus”¹. O argumentație ireproșabilă. Dar ne mai bucurăm oare într-adevăr de triumful nostru asupra timpului și spațiului? Uitându-mă în jur, și uneori chiar la mine însumi, pare că s-a pierdut problema de onoare și “plăcerea copilărească” datorate acestei victorii parțiale asupra timpului cosmic, și a rămas doar inerția unui cult al vitezei. Am uitat de ce ne grăbim. Ne grăbim datorită limitelor. Și uneori, ar trebui să ne oprim tocmai din cauză că ne grăbim. Pentru a profita pe deplin de timpul vital limitat pe care îl avem. “N-am timp să fiu scurt”, spunea David Esrig citând un scriitor. Există încă oameni care își iau timp să aprofundeze lucrurile tocmai pentru că nu au timp. Fascinant. Modul în care acești oameni aprofundează lucrurile a fost, este și va fi diferit de la individ la individ. Dar toți au ceva fundamental în comun. Caută. Adică întreabă. Se întreabă. “Un pas crucial în cadrul căutărilor este să pui întrebarea corectă. Căci, într-adevăr, fiecare întrebare conține presupuziții. Dacă aceste presupuziții sunt greșite sau confuze, atunci întrebarea în sine e greșită, în sensul în care încercarea de a găsi un răspuns nu are rost. Trebuie deci să cercetăm dacă întrebarea e cea potrivită”².

Uitându-ne în jurul nostru, dar uitându-ne cu atenție, în continua și nesfârșita aglomerație care ne înconjoară, e dificil să mai găsim repere. Fără repere, nu prea mai reușim să ne amintim de unde venim și încotro ne ducem. Cu puțină insistență și răbdare, reușim totuși să ne agățăm de ceva ce știam cândva, de ceva ce credeam cândva, de ceva ce am auzit, de ceva ce uitasem, de ceva ce nu știam că știam, dar totuși știam. Pentru mine, unul dintre repere este un astfel de om; un om care întrunește calitățile enumerate mai sus, și care, mai mult, reușește să pună și întrebările corecte. Un mare regizor, un mare teoretician și, mai ales, un mare pedagog. Un reper. Un om care caută esența. Care nu a încetat niciodată să caute. Care se întreabă și pune întrebările corecte. Care, cu aproape orice lucru pe care îl spune, pare că ne împărtășește un secret. Acest om este Peter Brook.

¹ Ortega y Gasset, José – “Revolta maselor”, Editura Humanitas, București, 2007, pag. 74

² Bohm, David – “Wholeness and the Implicate Order”, Routledge Classics, 2002, pag. 36

II. And take upon's the mystery of things as if we were God's spies

*“Cu Eugenio Barba am vorbit întotdeauna doar despre teatru.
Cu Peter Brook am vorbit întotdeauna doar despre viață.”
Jerzy Grotowski*

II.1. Scurtă (dar necesară) introducere

Această lucrare nu își propune să prezinte o biografie a omului Peter Brook. Nici să analizeze spectacologia regizorului Peter Brook. Nici să povestească vreuna din cărțile teoreticianului Peter Brook. Toate aceste lucruri au fost făcute deja, pe rând, de Michael Kustow, Margaret Croyden, George Banu, Tamara Crețulescu și chiar de însuși Peter Brook. Atunci ce își propune această lucrare? Ce îmi propun eu de la această lucrare? Evident, nu știu încă tot ce voi spune în aceste pagini. Voi învăța scriind. Căci până la urmă acesta e cel mai important lucru. “Câtă tristețe trebuie să fie în inima celor care, începând să scrie o carte, știu tot ce vor spune acolo! Un om care nu învață nimic făptuind e un surd punând întrebări al căror răspuns îl știe”, spune același Constantin Noica. Îl cred pe cuvânt. Totuși, voi încerca să fac din această lucrare un demers aproape pedagogic. Voi prezenta deci câteva repere pe care le consider fundamentale în cunoașterea omului, regizorului, teoreticianului și pedagogului Peter Brook și care constituie (sau ar trebui să constituie) noțiuni fundamentale pentru colegii mei; de asemenea, voi încerca să arăt și câteva dintre conexiunile care s-au născut în urma lecturilor cărților de și despre Peter Brook, și nu numai. Tot ce sper e că, poate, unii dintre colegii mei, mai mari sau mai mici, îl vor căuta sau citi pe Peter Brook și mai departe de “Spațiul gol” (singura carte aparținând lui Brook care e lectură obligatorie pentru colegii actori în timpul anilor de studii, și care, fie vorba între noi, e o lectură dificilă în anul I, atunci când ea e recomandată; lucru care duce, inevitabil, la nici o altă lecturare a ei mai târziu). Sau măcar vor fi puțin mai curioși în legătură cu omul despre care se spune că “a marcat scena europeană din a doua jumătate a secolului XX, a semnat regia strălucitului spectacol Regele Lear, care a modificat nu numai lectura celebrei opere, ci a deschis și un drum nou. Drumul spre «spațiul gol», care, de atunci, a influențat teatrul occidental”³. Parafrazându-l tot pe Noica (poate risc să devin puțin monoton, dar e relevant), îi spun tânărului coleg (oricine ar fi el): Nu citi ce nu îți place. Frumusețea teatrului e că se poate începe de oriunde. Începe cu ce te pasionează. Dar să știi că începi. Ce e teatrul, asta (poate) ai s-o înveți pe drum. Căci pleci acum, pleci spre o lume pe care o poți găsi de oriunde ai pleca. Ea se poate învăța de oriunde, căci n-are calea regală a rațiunii, ci căile neștiute ale inimii. De aceea nu veni aci fără dragoste. Evident, sunt atâția erudiți vrednici, care fac cultură fără dragoste. Dar vehiculează noțiuni, mai degrabă decât fac cultură. De aceea, dacă nu-ți place, nu citi pe Brook. Știi totuși că până la urmă trebuie citit Brook. Și chiar: că trebuie citit de mai multe ori. Dar astăzi nu-l citi. Fă ce-ți place. Iar dacă îți place teatrul, vei găsi cândva pe Brook. Nu-l vei găsi? Nu ți-a plăcut teatrul.

³ Banu, George – “Peter Brook. Spre teatrul formelor simple”, Editura Polirom, UNITEXT, Iași 2005, Coperta IV

II.2. La început a fost spectacolul. Apoi Brook a văzut omul

La începutul carierei sale, Peter Brook nu numai că își regiza producțiile proprii, dar și concepea costumele și decorurile, compunea muzica, încercând să găsească efectele cu impact major asupra spectatorului, toate cu scopul de a atinge idealul wagnerian de “teatru total” (montarea din 1946, la doar 21 de ani(!), cu “Zadarnicele chinuri ale dragostei”, la Stratford, este reprezentativă pentru acest punct de plecare). Toate aceste elemente diferite ale teatrului se puteau întâlni, sub privirea unui regizor, într-o sinteză care crea ceva mai mult decât o sumă a părților. “Eram preocupat doar de trecerea printr-o lupă într-un vis miraculos. Când începeam lucrul la un spectacol, nu aveam nici un fel de idee intelectuală; urmam doar o dorință instinctivă de a crea imagini care se mișcă. Cadrul scenic era ca un ecran cinematografic stereoscopic în care luminile, muzica și efectele erau la fel de importante ca actorul, pentru că unica mea dorință era să creez o lume paralelă și seducătoare”⁴, mărturisește Brook. De fapt, însăși experiența de la prima repetiție cu “Zadarnicele chinuri ale dragostei”, pe care o povestește în “Spațiul gol” este momentul în care, aproape fără să o știe, Brook începe să se îndepărteze de ceea ce el însuși va numi, ani mai târziu, teatru mort. Începe să caute cu adevărat. “Zadarnicele chinuri ale dragostei era primul meu spectacol important și lucrasem deja în câteva teatre mai mici ca să știu că actorii aveau cel mai mare dispreț pentru oricine, cum spuneau ei, «nu știe ce vrea». Așa că, în noaptea dinaintea primei repetiții, am agonizat în fața unei machete a decorului, răscolind patruzeci de cartonașe reprezentând actorii cărora, a doua zi, urma să le dau indicații, clare și precise. [...] A doua zi am ajuns la repetiție cu un exemplar voluminos sub braț. [...] Am împărțit distribuția în două grupuri, le-am dat numere și i-am trimis la locurile lor, apoi, citind tare indicațiile, pe un ton ferm, am dat semnalul intrării în masă – prima intrare a Curții. Când actorii au început să se miște, mi-am dat seama că nu era bine. [...] Nu eram decât la prima fază a mișcării, litera A pe planul meu, și deja nimeni nu era unde trebuia, astfel că mișcarea B nu putea urma. A fost un moment de panică. Aveam impresia că tot viitorul meu depindea de acel moment. M-am oprit, m-am îndepărtat de notițe printre actori și, de atunci, nu m-am mai uitat niciodată la un plan. Mi-am dat seama, o dată pentru totdeauna, de infatuarea și nebunia de a crede că un model inanimat ar putea fi luat drept un om viu”⁵. Acest eveniment a avut loc în anul 1945. Din acest punct, din această postură, din această ipostază de autor complet, Brook s-a mutat către un teatru (con)centrat pe actor. Actorul ca ființă umană, care stă în fața altor ființe umane care îl observă, este încorporarea reală a “teatrului total”: toate posibilitățile există și sunt vii și prezente în el în fiecare clipă. Există pericolul să uităm ce a realizat Peter Brook. E omul care, după ce și-a construit un nume ca maestru al spectacolelor de imagine, deodată a golit spațiul scenic și a lăsat imaginația spectatorului să muncească. În spectacole precum “Marat/Sade” și “Neamul Ik” a adus teatrul înapoi la corpul uman; apoi, împreună cu Ted Hughes, la “Orghast”, a mai făcut un pas mai departe, renunțând total la cuvinte în căutarea unui limbaj universal de gemete, onomatopee, țipete și suspinuri. Întotdeauna Brook a căutat șocul simplității și al simplificării, esența, elementele esențiale, arătând că, de fapt, e nevoie de foarte puțin pentru a transporta publicul într-o altă lume. Cu toate acestea, ideile sale, o dată revoluționare, astăzi au fost absorbite de curentul teatral și au devenit evidente, uneori aproape banale. Dar între timp au trecut șaiszeci și cinci de ani de muncă, de încercări, de căutări neîntrerupte, de călătorii, de plecări și reveniri,

⁴ Brook, Peter – “Threads of Time: Recollections”, Washington, Counterpoint, 1998, pag. 35-36

⁵ Brook, Peter – “Spațiul gol”, Editura UNITEXT, București, 1997, pag. 98-99

de spectacole, filme, conferințe și cărți. Șaizeci și cinci de ani de întrebări. De aceea cred că e nevoie să ne întrebăm din nou, pentru că nu prea mai reușim să vedem evidentul.

Această simplitate a actorului și spectatorului într-un spațiu gol, deci potențial, departe de a fi un teatru “minimalist”, este pentru Brook (și pentru Mel Gussow, care a găsit acest cuvânt când scria despre turneul trupei lui Brook la teatrul LaMama din 1980), un teatru “maximal”. Publicul și actorul recunosc faptul că fac parte din aceeași familie. Publicului îi este permis să realizeze că actorii nu sunt diferiți, nu sunt mai misterioși, nu sunt superiori. Sarcina actorului este de a conduce publicul pe un teritoriu necunoscut – deci actorul trebuie să confere încrederea care să permită spectatorilor să călătorească împreună cu el, rămânând tot timpul aproape, îndreptându-se către o explorare a ceva ce nici actorul nici spectatorii nu au descoperit încă.

“Trebuie să avem convingeri puternice, și apoi să renunțăm la ele”, spune Brook. Abordarea inițială a lui Peter Brook, aceea a regizorului ca autoritate supremă, și preocuparea sa pentru un teatru al imaginii s-au modificat prin lucru neîntrerupt. Aceste convingeri inițiale au fost puse sub semnul îndoielii, apoi Brook a renunțat în totalitate la ele și a încercat altceva, până când, treptat, după multă muncă, a ajuns într-un punct aproape diametral opus acelor convingeri. Aceasta e una din cele mai importante lecții – disponibilitatea de a reimagina în mod constant ce este și ce poate fi teatrul. “Să nu știi nu înseamnă o renunțare, înseamnă o deschidere către uimire”. A fi surprins, a te mira, a fi uimit, a fi uluit înseamnă a începe deja să înțelegi. Să înțelegi că nu ai înțeles. Deci să nu știi înseamnă să începi să știi. “Tot ce e în jur este ciudat și minunat pentru niște ochi larg deschiși”, spune José Ortega y Gasset. Pentru niște ochi care au capacitatea de a fi uimiți. Nu este această capacitate oare una dintre condițiile esențiale pentru orice actor? Câți dintre noi mai avem însă această capacitate? Și dacă am pierdut-o, care este adevărata cauză? Convingerea că știm deja atât de multe încât nimic nu ne mai poate surprinde? Certitudinile? Frica? Frica de ce? De noi înșine? De a apărea capabili de a fi surprinși, deci vulnerabili în ochii celorlalți?

II.3. “Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii, e stăpânul fără margini peste marginile lumii”

“Teatrul nu se împarte în categorii, teatrul e despre viață. Acesta e singurul punct de plecare, și nu mai există altceva cu adevărat fundamental. Teatrul e viață”⁶. Unul din cele mai cunoscute truisme. Îl auzim în diverse forme, de câteva zeci de ori în trei ani de facultate. Și tocmai din această cauză începem să îl credem și să credem în asta cu toată ființa noastră, încă înainte de a înțelege pe deplin ce înseamnă că “teatrul e viață”. Sună atât de frumos, încât adeseori uităm să mai ascultăm care e continuarea. Sau să o cercetăm noi, în cazul în care ea nu ne e spusă. “Mergem la teatru să găsim viață, dar dacă nu există nici o diferență între viața din afara teatrului și viața dinăuntru, atunci teatrul nu are nici un sens. Nu are rost să facem teatru”⁷. Să ne oprim deocamdată aici. Găsim această dilemă în toate clasele de la toate etajele facultății de teatru. Dacă avem curiozitatea să o căutăm. Între “e civil” și “e fals” (adică nu e adevărat; întrebare secundară – a fi adevărat e sau nu totuna cu a fi viu? Vom încerca să vedem dacă există o diferență). Există ceva la mijloc? Pentru studentul actor, cu ochii săi mari și

^{6,7,8} Brook, Peter – “There Are No Secrets”, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, pag. 8-10

capabili de uimire, observația “e civil” instalează aproape instantaneu următoarea întrebare: “Păi și cum ar trebui să fie?” Și astfel, încet dar sigur, începem să intrăm într-un cerc vicios. Mai mult decât “civil” duce la “fals”, “teatral” (în accepțiunea mai puțin dorită a cuvântului), mai puțin decât “teatral” și “fals” duce aproape inevitabil la “civil”. Vă urăm succes în a găsi varianta de mijloc. În a găsi diferența dintre viața de pe stradă și viața de pe scenă. Viața concentrată. “Dacă acceptăm că viața din teatru e mai vizibilă, mai vitală decât cea din exterior, atunci putem observa că ele sunt simultan același lucru și totuși întrucâtva diferite. Acum putem adăuga câteva detalii. Viața din teatru este mai lizibilă și mai intensă pentru că e mai concentrată. A reduce spațiul și a comprima timpul creează o concentrare”⁸. Această concentrare, această comprimare despre care vorbim, se produce eliminând elementele care nu sunt cu adevărat necesare. Păstrând doar ceea ce e esențial. Și intensificând ceea ce e cu adevărat esențial. Dar ce e cu adevărat esențial? Să vorbești despre o ființă umană unică. Să vorbești despre tine însuși. Să găsești motivațiile și unicitatea de dincolo de obișnuit. Așa cum spune Lev Dodin. “Despre orice ai vorbi, întotdeauna tinzi să vorbești despre îndoielile și speranțele tale; despre ce ți se întâmplă și ce s-ar mai putea întâmpla; despre cum și pe unde te-ar duce viața”⁹. Să ai cu adevărat curaj să vorbești despre tine. Să te dezvălui. Să ai curajul de a te îndepărta de repetarea unui șablon, de imitarea unui stereotip, și de a te apropia de parcurgerea unei experiențe. “În mod esențial, e vorba despre viață, dar e viață într-o formă mai concentrată, mai comprimată în timp și spațiu”¹⁰. E foarte important să reținem că această concentrare nu se referă doar la eliminarea elementelor superflue, sau nenecesare, sau banale, ci și la o intensificare. Care este elementul, “scânteia” care dă intensitate acestei variante comprimate a vieții? “Pentru că comprimarea și condensarea nu sunt de ajuns. Scânteia e ce contează. Și scânteia apare doar rareori”¹¹. Însământătoarea fragilitate a “mașinii de produs efemerul” (cum numește undeva George Banu teatrul), în care această infimă scânteie a vieții ar trebui să fie prezentă în fiecare secundă, ne conduce spre înțelegerea faptului că singurul ingredient esențial pentru a crea o legătură reală și, în mod ideal, stabilă, cu publicul este viața. Trebuie doar să ne ridicăm până la ea. Este lucrul pe care îl avem cu toții în comun. Vorbind cu adevărat despre ea, despre iluziile și deziluziile pe care ni le provoacă, vorbim despre ceva ce îi interesează pe toți, ceva ce înțelegem toți. Este singurul lucru care umple și intensifică ceea ce a rămas în urma comprimării și condensării. Este singurul lucru care umple spațiul gol. Ce poate însemna deci această scânteie care intensifică viața comprimată? Care creează această viață concentrată, *heightened life* (cum o numește undeva Peter Brook), deci viața “înălțată”, sublimată? Cum se produce această ridicare până la viață?

În limba română, cuvântul “rece” provine din latinescul *recens*, care înseamnă “proaspăt”: aqua recens. Dacă întâmplarea ar fi făcut ca legătura să nu se facă între “proaspăt” și “apă”, atunci cuvântul “proaspăt” poate că ar fi fost asociat cu altceva. Dacă, printr-o altă întâmplare, conexiunea s-ar fi făcut altfel, *panis recens*, de exemplu, atunci “rece” ar fi însemnat ceea ce pentru noi astăzi înseamnă cuvântul “cald”. Această scurtă analiză etimologică, de altfel foarte reală, este preluată, bineînțeles, dintr-un paragraf scris de Noica. Dacă reușim să pătrundem însă mai departe de suprafața ei, observăm însă, că printr-o pură întâmplare, un cuvânt a înghețat într-un sens. Și nu în celălalt. Astfel își începe Noica frumoasa demonstrație

⁹ Dodin, Lev – “Călătorie fără sfârșit”, Fundația Culturală “Camil Petrescu”, Revista “Teatrul azi” (supliment), București, 2008, pag. 33

^{10, 11} Brook, Peter – “There Are No Secrets”, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, pag. 11

despre viață. “A te ridica până la viață înseamnă de a căuta libertatea aceea de dincolo de îngheț. Ridicarea până la punctul acesta de indiferență, în care un lucru putea fi contrariul lui. Ridicarea până la viață, optare. Căci viața este indiferență, nu știința, cum se spune de obicei. Viața e libertate de alegere, indiferență de alegere, posibilitate de optare. Orice știință caută să se ridice până în punctul în care lucrurile puteau fi și altfel. Așa cum sunt astăzi, lucrurile sunt înghețate într-un sens, într-o accepție. Și mi-ar plăcea să mă ridic până la punctul în care gândirea românească nu mai e resemnare și înțelepciune. Până înainte de înghețul în eternitate”¹². Și mie. Putem desluși oare termenul de *viață înălțată* (în sensul lui brookian) prin această minunată interpretare oferită de Constantin Noica? De ce nu? Cel puțin putem încerca. Deci “scânteia” lui Peter Brook ar fi contrară “înghețului” lui Noica. Destul de logic, nu? Adică punctul de libertate de dinainte de îngheț. Punctul în care lucrurile pot fi și altfel. Adică o stare de potențialitate. Să atingem punctul în care putem deveni. În care putem fi chiar contrariul. Nu e paradoxul, coexistența contrariilor, una din legile fundamentale ale teatrului (și nu doar în viziunea lui Brook)? De aici și fragilitatea. O stare potențială, în care lucrurile pot deveni, e foarte dificil de menținut. E greu să nu cazi într-un sens și să îngheți acolo. E greu să te păstrezi într-o continuă posibilitate de a alege. Să crezi deschidere. Una din principalele caracteristici ale teatrului. Publicul poate să cadă foarte profund în contradicții. Într-o secundă să privească lucrurile dintr-un punct de vedere, iar în secunda următoare să le vadă dintr-un cu totul alt punct. Cu asta ne ocupăm. Teatrul are potențialul de a înlocui un singur punct de vedere cu o multitudine de viziuni diferite. Teatrul poate prezenta o lume în mai multe dimensiuni simultan. Cu asta se ocupă tot procesul teatral. Sau ar trebui să se ocupe. Le permite oamenilor să pătrundă mai profund într-o situație decât pe stradă. Teatrul, spune Brook, “este o posibilitate dată omului de a-și mări, pentru câtăva vreme, intensitatea percepțiilor. Asta e totul, dar e colosal”¹³. Deci le permite oamenilor să fie mai umani, și infinit mai deschiși decât sunt pe stradă. Rareori suntem cu adevărat deschiși, generoși și receptivi. Îmi place să cred că asta e “scânteia” la care se referă Peter Brook. “Când teatrul e serios, nu e niciodată foarte serios. Ce vrem să spunem, de fapt, prin cuvinte ca «adevărat», «real», «natural»? Le folosim ca scuturi pentru a ne proteja să nu fim răniți de o experiență teatrală. Pentru că o experiență reală ar fi atât de dureroasă și de ciudată încât ar părea «ireală», «neadevărată», «nenaturală». Singura noastră speranță stă în extreme – în coexistența contrariilor – astfel încât distrugerea convențiilor, care ne adăpostesc de teroare și durere, să fie însoțită de râsete; astfel încât explorările timpului și ale conștiinței, ale ritualurilor dragostei și morții să fie însoțite de grăuntele brut și neșlefuit al vieții. Teatrul e stomacul în care mâncarea se metamorfozează în două egalități: excremente și vise”¹⁴.

¹² Noica, Constantin – “Jurnal filozofic”, Editura Humanitas, București, 2008, pag. 112

¹³ Bablet, Denis – “Rencontre avec Peter Brook”, *Travail Théâtral*, nr. 10, 1973, pag. 26

¹⁴ Brook, Peter – “The Shifting Point”, Theatre Communications Group, New York, 1987, pag. 60

II.4. 4'33". The sound of silence

“Vedeți, așa începe totul. Cu o liniște. Există două liniști. Poate că sunt mai multe, dar există două capete, două extreme ale liniștii. E liniștea moartă, liniștea morții, care nu ajută pe niciunul din noi, și mai e cealaltă liniște, care este momentul suprem de comunicare – momentul în care oameni, care în mod normal sunt separați unul de celălalt de către toate tipurile de bariere umane, se află deodată cu adevărat împreună, și acel moment suprem aproape că se materializează în ceva care este împărtășit de toți cei prezenți. Între cele două extreme, între polul de jos, cel al liniștii morții, și celălalt, cel al liniștii în care toți sunt atât de legați unii de ceilalți în același punct, încât apare acea scânteie de viață extraordinară, între ele apar toate întrebările. Nu există nicio întrebare la niciuna din cele două extreme; toate întrebările iau naștere între”¹⁵.

În 1952, compozitorul avangardist John Cage scrie cea mai faimoasă compoziție a sa, intitulată 4'33" (4 minute și 33 de secunde), o piesă în trei părți pentru un număr nedefinit de instrumente neprecizate, în care singura instrucțiune pe care o primește interpretul este “Tacet” (“Nu cânta”). La premiera care a avut loc în august 1952, în New York, parte a unui recital de muzică contemporană, pianistul David Tudor s-a așezat la pian, și pentru a marca începutul bucății, a închis capacul claviaturii. Ceva mai târziu l-a deschis scurt pentru a marca sfârșitul primei părți. Același lucru s-a repetat și pentru a doua și a treia parte. Piesa lui Cage s-a desfășurat fără ca nicio notă să fie cântată (de fapt fără ca David Tudor sau oricine altcineva să facă vreun zgomot intenționat care să constituie o parte din compoziția muzicală). Altfel spus, instrucțiunile lui John Cage au fost respectate. Tacet. Publicul și critica americană nu au fost însă foarte încântați de cele 4 minute și 33 de secunde, reacțiile lor condamnând în marea lor majoritate îndrăzneala lui Cage. Compozitorul, într-un interviu luat după premieră, declara: “N-au înțeles nimic. Nu există liniște. Ceea ce ei credeau că e liniște, pentru că nu știau să asculte, era de fapt plin de zgomote întâmplătoare. În timpul primei părți se auzea vântul șuierând afară. În timpul celei de-a doua se auzeau picăturile care începuseră să cadă pe acoperișul clădirii. Iar în timpul celei de-a treia părți, oamenii înșiși produceau tot felul de sunete interesante în timp ce vorbeau între ei sau ieșeau din sală”. Lumea occidentală nu era încă pregătită să asculte sunetul tăcerii.

Calitatea muzicală a compoziției lui John Cage nu prezintă niciun interes pentru incursiunea noastră, însă ideea sa da (idee influențată, de altfel, după cum declară însuși compozitorul, de artele vizuale – pictorul Robert Rauschenberg, prieten cu John Cage, crease în 1951 niște tablouri complet albe, aparent niște pânze goale – deși vopsite cu vopsea albă). E liniștea lui Cage o operă de artă finită? Nu cred că asta e intenția. E o operă deschisă. Cam prea deschisă, după părerea mea. Cert e că ridică niște întrebări. Trebuie să ascuți și să alegi cu ce umpli liniștea. Cu imaginația sau cu viața. Sau cu amândouă. Cu ce se umple liniștea? Cu ce se umple o pânză albă? Cu ce se umple spațiul gol? “Tradiția ne-a învățat, ne-a obișnuit cu faptul că în teatru avem nevoie de decor, de lumini, de muzică, de costume. Dar dacă acesta e punctul de plecare, s-ar putea să fim pe o pistă greșită. Ca să faci teatru, e un singur lucru de care ai cu adevărat nevoie: elementul uman. Acest lucru nu înseamnă că nu avem nevoie de restul, ci doar că nu ele ar trebui să fie preocuparea noastră principală”¹⁶. Elementul uman. Poate o combinație

¹⁵ Brook, Peter – în “Between Two Silences – talking with Peter Brook”, edited by Dale Moffit, Dallas: Southern University Press, 1999, pag. 20

¹⁶ Brook, Peter – “There Are No Secrets”, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, pag. 14

între cele două atribute ale sale enumerate mai sus. Imaginația și viața. Prima care, în raport cu părerea noastră despre ea, tinde asimptotic către infinit, iar a doua care, în comparație cu timpul cosmic, tinde asimptotic către zero. De aceea trebuie să le folosim cât mai bine putem.

Din punct de vedere fizic, nu există liniște absolută. Într-o cameră perfect antifonată, în care niciun sunet din exterior nu poate pătrunde, și în care pereții interiori sunt în așa fel concepuți încât să absoarbă orice sunet din încăperea, o persoană aude două sunete. Unul dintre ele, acut, e produs undeva în interiorul cutiei craniene și e receptat de ureche, iar celălalt e produs de pulsul sangvin. Sunetul vieții. Nemișcarea absolută înseamnă moarte. Deci liniștea absolută, așa cum o descrie Peter Brook, ca moment suprem de comunicare, e o liniște umplută cu viață. E o liniște care e opusul egal al activității, o liniște care se opune acțiunii și totuși nu respinge mișcarea. Așa cum o numește Brook, liniștea absolută e *flowing stillness*, nemișcare curgătoare. Flux al nemișcării. E poate liniștea așteptării. Momentul de întâlnire. Momentul în care are loc un schimb. Comunicare. În sensul adevărat al cuvântului. Liniștea care face ca lucrurile să plece de la “obișnuit” către “unic”. Aproape utopic.

Înainte ca lucrurile să se transforme într-un parcurs aproape filozofic, să revenim la concretețea necesară. Un spectacol începe cu un moment de liniște. E liniștea în care oamenii așteaptă. Oamenii din sală așteaptă să-și intensifice percepțiile, să ia parte la un eveniment teatral. E un moment în care nu se grăbesc. Să profităm de el. Oamenii de pe scenă așteaptă și ei. Ce? Să spună o poveste. Să comunice. Cu ei înșiși, cu partenerii și cu publicul. E un moment adevărat. Cel puțin în mod ideal. E momentul în care nimeni nu minte și nu se minte. Deci totul începe cu o liniște. Cu un gol care urmează să fie umplut. Am trecut cu toții prin asta, de o parte sau de cealaltă a rampei. Clipa în care suntem cu adevărat deschiși. Tot ce trebuie să facem e să nu pierdem asta. Clipa locuită. Dacă reușim să mai obținem măcar un singur moment de acest tip în două ore de spectacol, e un mare câștig. Să ne mai oferim și să mai oferim și altora un moment de liniște absolută, de “nemișcare curgătoare”, de supremă comunicare, un moment în care depășim obișnuitul, în care trăim cu adevărat o experiență; experiența unei lumi care nu este nici total imaginară, nici total reală, este doar mult mai intensă. Să începem.

II.5. Când timpul se turtește între piepturile noastre

În 1968, la douăzeci și trei de ani de la prima repetiție cu “Zadarnicele chinuri ale dragostei” (acea primă repetiție care i-a dezvăluit importanța elementului uman), Peter Brook își începea “Spațiul gol” astfel: “Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral să înceapă”¹⁷. Este, poate, cea mai cunoscută definiție brookiană a teatrului. Sau a căutărilor lui referitoare la teatru. Dar acesta e doar începutul.

După alți douăzeci și trei de ani, în 1991, Brook declară în timpul unei conferințe: “La un moment dat, am pretins că teatrul începe când doi oameni se întâlnesc. Dacă un om se ridică și altcineva îl privește, e deja un început. Însă pentru a exista o dezvoltare, e necesară o a treia persoană pentru ca să aibă loc cu adevărat o întâlnire. Apoi viața preia controlul și e posibil să mergem foarte departe. Însă cele trei elemente sunt esențiale”¹⁸. Întâlnirea. Arta ca relație. Dacă Brook l-ar fi citit pe Noica, ar fi aflat acest lucru mult mai devreme. “Asta e esențialul: să te

¹⁷ Brook, Peter – “Spațiul gol”, Editura UNITEXT, București, 1997, pag. 17

¹⁸ Brook, Peter – “There Are No Secrets”, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, pag. 14

întâlnești cu celălalt”, spune Noica în 1944. Pentru că întâlnirea cu celălalt îți permite să te întâlnești cu tine. Să te vezi pe tine în celălalt. Asta dă, așa cum susține Basarab Nicolescu în studiul său “Peter Brook și gândirea tradițională”, “structura ternară” a teatrului brookian, în care baza triumghiului o constituie conștiința publicului, și celelalte două laturi viețile interioare ale actorilor și relațiile lor cu partenerii.

Înainte de a continua, este esențial să observăm că lucrurile nu pot funcționa, că teatrul nu poate exista, conform acestei definiții (și nu numai), fără public. Fără martori. Care la Brook, spre deosebire de Grotowski, sunt și participanți. Sau cel puțin trebuie să fie. “E greu de înțeles care e funcția exactă a spectatorului, e acolo și nu e acolo, e ignorat și totuși e nevoie de el. Munca actorului nu e niciodată pentru public și totuși întotdeauna e pentru el”¹⁹. Când vor înțelege studenții actori acest lucru? Bineînțeles, e un paradox. Dar e paradoxul cu care ne confruntăm zi de zi în meseria noastră. Studenții învață repede și uită repede. Învață repede că cercul mic și mijlociu al atenției sunt foarte importante și uită la fel de repede că, la un moment dat, vor trebui să se ocupe și de cercul mare. Ar trebui să li se reamintească din când în când. Într-un fel sau altul. Altfel, contactul cu publicul va produce o dezamăgire profundă, cel puțin pentru unii. Pentru că au uitat. Și nu mă refer neapărat la acel binecunoscut “cum”, despre care auzim atât de des că nu e momentul să ne gândim la el, ci pur și simplu la *ideea* contactului cu oamenii care ne privesc. Ideea e neglijată. Modalitatea de expresie e cu totul altceva. Dar ideea trebuie reținută. Povestea e spusă *cuiva*. Altfel nu are sens. Să revenim.

Peter Brook face un experiment: doi oameni urcă pe o scenă și își spun “Bună ziua”. Este cel mai remarcabil lucru pe care l-am văzut vreodată? Bineînțeles că nu. “Putem spune că acele cinci secunde au fost umplute de o asemenea puritate, asemenea calitate, asemenea eleganță și subtilitate în fiecare clipă, astfel încât să nu le putem uita vreodată? Puteți voi, publicul, să jurați că această scenă va rămâne neștearsă în memoria voastră pentru tot restul vieții? Numai dacă răspunsul este da, și numai dacă în același timp puteți să spuneți și că «a părut destul de natural», abia atunci puteți numi ceea ce ați văzut drept un eveniment teatral. Ce a lipsit? Asta e inima problemei. De ce anume e nevoie ca să ducem obișnuitul către unic?”²⁰. Ce anume lipsește? “Viața ca totalitate de fiecare clipă”, cum spune Georg Simmel²¹. Întâlnirea dintre ființe umane integrale. Teatrul, așa cum îl vede Brook, ca relație. Un teatru condensat, în care fundamental este elementul uman, relația dintre actori, relația dintre personaje, relația dintre lumile interioare ale actorilor și ale personajelor, relația dintre aceste lumi, pe de o parte, și public, pe de altă parte. Relația naște “viața concentrată”. Să căutăm întâlnirea perfectă, conștiința fiind de efemeritatea ei (acceptând sau nu această efemeritate, rămâne de văzut). Momentul de comunicare supremă. E greu să înțelegem concret semnificațiile unor cuvinte atât de vagi, dar mă bazez pe experiența sau imaginația fiecăruia. Sper că fiecare dintre noi, care s-a urcat cel puțin o singură dată pe o scenă, a trăit o astfel de clipă. Dacă răspunsul este da, atunci putem spera să o mai întâlnim. E important să identificăm corect acest punct de plecare. “Clipa prezentă”, așa cum o numește Brook. “Clipa prezentă e uimitoare. Ca un fragment dintr-o hologramă, transparența ei e doar o iluzie. Când acest atom de timp e deschis, vedem că întregul univers e conținut acolo, în micimea sa infinită”²². Acest citat îmi aduce aminte de

¹⁹ Brook, Peter – “Spațiul gol”, Editura UNITEXT, București, 1997, pag. 52

²⁰ Brook, Peter – “There Are No Secrets”, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, pag. 15

²¹ Simmel, Georg (1858-1918) aparține primei generații de sociologi germani. Prin abordarea sa neo-kantiană pune bazele antipozitivismului sociologic, întrebând “Ce e societatea?”, ca aluzie directă la întrebarea lui Kant “Ce e natura?” și prezentând analize aproape revoluționare ale individualității și fragmentării sociale.

²² Brook, Peter – “There Are No Secrets”, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, pag. 81

Zorba al lui Kazantzakis. Infinitul lumii interioare. “Nici cele șapte caturi ale cerului, nici cele șapte caturi ale pământului, nu-l pot cuprinde pe bunul Dumnezeu. Dar sufletul omului îl cuprinde. Așa că ai grijă să nu rănești niciodată sufletul omului”, spune Zorba. Poate că asta înseamnă totalitate de fiecare clipă. Suntem oare pregătiți să ne asumăm o astfel de responsabilitate? Responsabilitatea dăruirii unor astfel de clipe. O sală de spectacol în care se află câteva sute de lumi interioare, pregătite să caute întâlnirea perfectă. Ar trebui să încercăm măcar să fim conștienți de asta. Analizând clipa prezentă, Brook recurge la câteva analogii. Imaginea de suprafață e una destul de simplistă. Niște oameni vorbesc. Niște oameni ascultă. Dar această imagine de suprafață nu e o reflexie exactă a realității prezente. Fiecare dintre noi vine cu țesătura vieții proprii. Cu preocupările sale, cu relațiile sale, cu amintirile sale, cu trecutul său, cu speranțele sale, cu visele sale, cu “comediile sale minore, cu tragediile sale profunde. Toate sunt prezente, ca actorii care așteaptă în culise. Nu numai distribuțiile dramelor noastre personale sunt prezente, ci, precum corurile de la operă, mulțimi de personaje minore așteaptă și ele aliniate, gata să intre, să facă legătura dintre povestea noastră individuală și lumea exterioară, și societate ca întreg”²³. Deci stăm și așteptăm așa, totalitate lângă totalitate. Așteptăm cel mai mic impuls pentru a conecta lumea noastră interioară cu o alta. Pentru a simți că se vorbește despre noi. O descărcare spontană și simultană a tuturor lumilor noastre interioare, a tuturor imaginilor și mișcărilor conținute de totalitățile fiecăruia dintre noi, ar fi asemenea unei explozii nucleare, spune Brook, iar “vârtejul haotic de impresii ar fi mult prea puternic pentru ca vreunul din noi să-l poată absorbi. De aceea un act teatral care are loc în prezent și care eliberează potențialul colectiv de gânduri, imagini, sentimente, mituri și traume, este atât de puternic și poate fi foarte periculos”²⁴. Scopul e să transformăm acest haos provocat de eliberarea unei multitudini de lumi interioare într-o experiență comună. E un ideal aproape elizabetan. Să deschidem ușa spre o lume care să trezească un răspuns dintr-o zonă comună tuturor celor prezenți la acest eveniment, astfel încât toți să trăiască o “impresie colectivă”. O lume în care să ne putem afla cu toții în aceeași clipă, în care împărtășim o experiență comună. Această experiență trebuie să depășească baza trivială, obișnuită, a realității de zi cu zi. Să ne aflăm cu toții în același timp într-o altă lume, mai intensă decât cea a realității stradale. “Evident, baza care leagă oamenii unii de ceilalți trebuie să fie interesantă. De fapt ce înseamnă *interesant* ? Există un test. În clipa (care durează o milisecundă) în care actorii și publicul interrelaționează, ca într-o *îmbrățișare fizică*, ceea ce e important este densitatea, multistratificarea și bogăția – cu alte cuvinte, calitatea momentului contează. Astfel, orice moment poate fi superficial, fără să prezinte mare interes, sau dimpotrivă – profund din punct de vedere al calității. Acest nivel al calității momentului este unicul reper după care putem judeca un act teatral”²⁵. Calitatea clipei. Densitatea unui moment. Deci conținutul care să ne intereseze pe toți. Adică viața concentrată.

Teatrul văzut ca o îmbrățișare. Tulburătoare analogie. Care sunt caracteristicile îmbrățișării? Conform Dicționarului explicativ al limbii române, a *îmbrățișa* înseamnă “a (se) cuprinde, a (se) înlănțui cu brațele, a (se) strânge în brațe (în semn de dragoste și afecțiune)”. Putem vedea teatrul în acest fel? Putem încerca. Cu riscul de a părea patetici și demodați în ochii celorlalți. Satisfacția unei îmbrățișări e destul de mare. Dincolo de contactul fizic, de

²³, ²⁴, ²⁵ Brook, Peter – “There Are No Secrets”, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, pag. 81-83

înlanțuire, o îmbrățișare mai are câteva caracteristici. Într-o îmbrățișare, orice îmbrățișare, există o clipă în care oamenii nu mint. Nu pot minți. Există o clipă în care ambele ființe umane participante la acest eveniment sunt acolo integral, participă cu toată ființa lor (fizică, psihică și spirituală) simultan. O clipă de adevăr. De dăruire și nevoie reciprocă. De iubire. O clipă în care, parafrazându-l pe Nichita Stănescu, “timpul se turtește între piepturile noastre și ora, lovită, se sparge în minute”. Nu suntem departe de liniștea absolută descrisă mai sus. Acel moment suprem de comunicare. O clipă în care timpul se oprește. Nemișcare absolută. În care nimic altceva nu mai contează. Nu asta ne dorim de fapt? O clipă de adevăr? Pentru mine, asta înseamnă “clipa prezentă” a lui Peter Brook. Asta e întâlnirea perfectă. În care e întotdeauna vorba despre tine, și totuși nu e vorba numai despre tine. O totalitate împreună cu o altă totalitate. “Dacă am putea pătrunde în chiar miezul unui moment, vom descoperi că nu există mișcare, fiecare moment este întregul tuturor momentelor posibile, și ceea ce noi numim timp va fi dispărut”²⁶. Nu putem aduce altceva decât propria noastră personalitate, ceea ce suntem. Nu putem renunța la ceea ce suntem. Important e cum folosim ceea ce suntem. Și s-ar putea ca în urma unei astfel de clipe, după o astfel de întâlnire, după momentul comunicării absolute, după o astfel de “îmbrățișare”, să descoperim că suntem mai mult decât credeam că suntem. Detașându-ne, observăm că această clipă, acest moment de grație, efemer, dar repetabil, în care timpul se oprește și adevărata noastră individualitate este dezvăluită prin întâlnirea cu celălalt, face parte dintr-un întreg lanț de momente. Această clipă este precedată de alte clipe și succedată de altele. Bineînțeles, nu toate au calitatea “îmbrățișării”. “Ca să atingem un moment de grație, de semnificație profundă, avem nevoie de un lanț de momente care încep la un nivel simplu, natural și ne conduc către intensitatea *acelei* clipe, după care ne îndepărtăm din nou. Astfel ne aflăm în prezența unei legi ineluctabile. Un act teatral e un flux, care are o curbă crescătoare și una descrescătoare. Timpul, care în viață ne este deseori un dușman, poate deveni aliatul nostru dacă reușim să înțelegem cum anume un moment fad, palid, poate să ne conducă la o clipă cu adevărat strălucitoare, și apoi către un moment de perfectă transparență, pentru ca apoi să ne ducă din nou către un moment de simplitate aproape banală”, continuă Brook. Singurii responsabili de calitatea clipei suntem noi înșine. Traseul, drumul acestui flux care este evenimentul teatral, depinde, bineînțeles, de o multitudine de factori. Relațiile de cauzalitate dintre lucruri duc, în cazurile ideale, la acea clipă densă, la “clipa prezentă”. Trebuie doar să înțelegem că factorul uman (adică noi înșine) este factorul decisiv care contribuie la calitatea unui astfel de moment. Tot ce trebuie să facem este să permitem întâlnirea. Să nu presupunem că ea va avea loc de la sine. Să creăm condițiile necesare pentru ca ea să aibă loc. Cu toții ignorăm acest aspect al problemei. Cu toții ne așteptăm ca acest contact, cel mai profund dintre toate (acela dintre autor, actor și public) să se întâmple cumva de la sine. Suntem învățați să plasăm această problemă (poate cea mai importantă dintre toate) ca și cum ar fi una secundară, și ne ocupăm de cu totul alte lucruri. Însă ea nu trebuie ignorată. Trebuie confruntată cu aceeași intensitate și cu aceeași profunzime cu care încercăm să găsim soluții la toate celelalte probleme. Mai devreme sau mai târziu, va trebui să recunoaștem că pentru asta facem teatru. Pentru astfel de întâlniri. Pentru astfel de clipe. Pentru momente în care ne simțim cu toții ca făcând parte din aceeași lume. Aici și acum.

²⁶ Brook, Peter – “There Are No Secrets”, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, pag. 83

II.6. Idealul. Găuri și noduri

Publicul așteaptă. Actorii așteaptă. Liniște. Liniștea așteptării. Un om întâlnește un alt om, în timp ce altcineva îi privește. Aici începe viața. În două ore, oamenii se nasc, devin, iubesc, urăsc și apoi dispar. Avem două ore de viață. Intensă. Interesantă. “A interesa. Trebuie să intereseze. Trebuie să intereseze pe alții. Nu poate interesa pe alții decât dacă suntem interesați. Avem nevoie de un interes comun”²⁷. Așteptând să înceapă viața, oamenii sunt interesați, speră să fie interesați. Dacă se va vorbi despre ei, vor fi. Lucrurile se vor petrece aici și acum. Nu e un proces intelectual. E un proces care angrenează întreaga ființă umană. În momentul în care se creează legătura, evenimentul poate avea loc. E o stare potențială. Lucrurile sunt gata să devină. Clipa e gata să se petreacă. Între a reuși asta și a nu reuși asta e un pas foarte mic. Între a “prinde” momentul de adevăr și a nu-l “prinde”. Între a fi pregătit și a nu fi pregătit. Între a te dezvălui și a nu te dezvălui. A vorbi despre tine făcând lucruri. Materializând gânduri. După care o să ne întoarcem la graba noastră cea de toate zilele. Dar putem spera că o să ne întoarcem mai bogați. Mai bogați cu o clipă. Mai deschiși. E un ideal. Dar e nevoie și de idealuri. Într-o lume care are din ce în ce mai puține idealuri. Altfel ne vom îndepărta din ce în ce mai mult de noi înșine. Nu putem rata ocazia de a câștiga o clipă în două ore. Și, o dată trăită, s-ar putea să vrem să mai trăim una. De cine depinde? “Să ne gândim la un pescar care își construiește plasa. În timp ce muncește, în fiecare mișcare a degetelor sale există pasiune și sens. Trage firele, leagă nodurile, închizând golurile cu forme care corespund unor funcții exacte. Apoi plasa e aruncată în apă, e trasă înapoi și încolo, o dată cu valul, împotriva valului, în foarte multe feluri diferite, care corespund unor șabloane complexe. Pescarul prinde un pește; un pește necomestibil, sau un pește banal foarte bun pentru a fi gătit, poate un pește colorat, poate un pește rar, sau un pește otrăvitor, sau poate, în unele clipe de grație, un peștișor de aur. Trebuie totuși să observăm diferența subtilă dintre pescuit și teatru. În cazul unei plase bine construită, norocul pescarului este factorul care decide calitatea peștelui prins. În teatru, cei care leagă nodurile sunt de asemenea responsabili pentru calitatea clipei care urmează să fie prinsă în plasa lor. Este uimitor – prin modul în care «pescarul» leagă nodurile, influențează calitatea peștelui care e prins în plasă”²⁸. Să încercăm să prindem peștișorul de aur. Aceasta e ambiția supremă a lui Peter Brook. Pentru asta merită să cauți.

Ce înseamnă însă “peștișorul de aur”? Ce înseamnă acest “moment de grație”? Ce e acest lucru pe care îl așteptăm cu toții și care e capabil să ne atingă pe toți, să ne intereseze pe toți în egală măsură? De unde vine el? “Nu știm. Bănuim că de undeva din acel inconștient mitic, colectiv, acel ocean vast ale cărui limite nu au fost niciodată descoperite, ale cărui adâncimi nu au fost niciodată îndeajuns explorate”²⁹. Dacă avem curiozitatea să parcurgem măcar primele pagini din “Arhetipurile și inconștientul colectiv” al lui Jung, vom găsi aproape aceeași metaforă. Împreună cu o explicație minunată. Irelevant dacă modul în care Brook își formulează idealul este preluat sau nu de la Carl Gustav Jung. Ce e important e că lucrurile se leagă. Aici găsim explicația unui ideal. Găsim o semnificație a paradoxului acestei “arte pierdute”, așa cum o numește Brook în altă parte. Actoria impersonală și cu adevărat individuală. Cea care permite întâlnirea cu sine și cu celălalt. “Fără îndoială, un strat oarecum superficial al inconștientului este personal. Îl numim *inconștientul personal*. Acesta se sprijină

²⁷ Brook, Peter – “The Shifting Point”, Theatre Communications Group, New York, 1987, pag. 242

^{28, 29} Brook, Peter – “There Are No Secrets”, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, pag. 84-85

însă pe un strat mai adânc, care nu mai provine din experiența personală, ci este înnăscut. Stratul acesta mai adânc constituie așa numitul *inconștient colectiv*. M-am oprit la expresia “colectiv”, întrucât acest inconștient nu este individual ci universal, adică, în opoziție cu psihismul individual, cuprinde *cum grano salis* la toți indivizii, indiferent de locul nașterii. Același la toți oamenii, el formează baza psihică de natură suprapersonală, prezentă în fiecare.”³⁰ Până la urmă, toți cei enumerați în primul paragraf al argumentului acestei lucrări vor să obțină asta. Peștișorul de aur. Într-un fel sau altul. Fiecare prin modul lui, prin căutările sale. Căci este lucrul pe care îl avem cu toții în comun. O imensitate de trecut care se sprijină pe noi.

Bineînțeles, teatrul este făcut de oameni și deci nu poate fi decât personal. Cred în asta. Dar e foarte important să reușim să facem distincția între acea formă de expresie personală care este “auto-indulgentă”, total nefolositoare pentru ceilalți și, deci, și pentru noi înșine, și cealaltă formă de expresie, în care a fi impersonal și a fi cu adevărat individual înseamnă de fapt unul și același lucru. Materializând acel flux constituit din sute și mii de clipe de calități diferite, din mii de cuvinte puse pe hârtie de un autor, ajungem la clipa în care vorbim cu adevărat despre noi, devenim cu adevărat noi și ne adresăm nouă și celorlalți într-un fel care ne interesează pe toți. Căci, în definitiv, acesta e materialul cu care lucrăm. Conținuturile celor două tipuri de inconștient sunt instrumentele, pârghiile, cu care putem spera să atingem pe ceilalți. Pe de o parte conținuturile inconștientului personal, așa-numitele *complexe afective*, care constituie intimitatea personală a vieții noastre psihice, și care într-o măsură mai mică sau mai mare, sunt identificabile de către ceilalți, și rezonează în ei, dacă reușim să le dezvăluim într-o formă perceptibilă. Iar pe de altă parte, conținuturile inconștientului colectiv, așa-numitele *arhetipuri*. “În cazul conținuturilor colective ale inconștientului avem de-a face cu tipuri arhaice sau – mai bine zis – cu tipuri originare, cu alte cuvinte cu imagini universale existente din vremurile străvechi. Noțiunea de arhetip se referă la acele conținuturi psihice care nu au fost supuse unei prelucrări conștiente și care reprezintă deci realități psihice încă nemijlocite”³¹. Sau, pentru a fi și mai clari, “Conceptul de arhetip... derivă din observația adesea repetată că, de exemplu, miturile și poveștile literaturii universale conțin anumite *motive* care reapar mereu și pretutindeni. Aceleași motive le întâlnim în fanteziile, visele, delirurile și obsesiile indivizilor din ziua de azi. Aceste imagini și conexiuni tipice sunt denumite reprezentări arhetipale. Ele au, cu cât sunt mai distincte, însușirea de a fi însoțite de niște tonalități afective deosebit de vii... Ne impresionează, ne influențează și ne fascinează. Ele izvorăsc din arhetipul în sine ireprezentabil – o preformă conștientă, care pare să aparțină structurii moștenite a psihicului și se poate manifesta, în consecință, peste tot și ca fenomen spontan”³². Ne impresionează, ne influențează și ne fascinează. Cam asta ne dorim și în momentul acela de tăcere premergător actului teatral. Atunci când ne-am așezat în scaunul nostru, așteptând întâlnirea. Negrăbindu-ne nicăieri. Să fim impresionați, influențați și fascinați. Câți dintre noi, cei din sală, putem spune cu mâna pe inimă că trăim asta de fiecare dată când mergem la teatru? Nici măcar unul. Câți am dori-o? Toți. Câți am trăit-o măcar o dată? Câțiva. Sper. Altfel nimic nu are niciun sens. Deci ce ne dorim de fapt? Ce vrem? Să trăim intens. Să vedem materializându-se conținuturi ale inconștientului personal, complexe afective, care să coincidă într-o oarecare măsură cu ale

³⁰ Jung, Carl Gustav – “Opere complete”, vol.1, “Arhetipurile și inconștientul colectiv”, Editura Trei, București, 2003, pag. 13

³¹ Jung, Carl Gustav – *op. cit.*, pag. 15

³² definiție preluată din Glosarul întocmit de Aniela Jaffé în:

Jung, Carl Gustav – “Amintiri, vise, reflecții”, Editura Humanitas, București, 2008, pag. 462

noastre, pentru a ne regăsi pe noi, și să vedem materializându-se conținuturi ale inconștientului colectiv, reprezentări arhetipale, care sunt însoțite de tonalități afective deosebit de vii, care să ne influențeze, impresioneze și fascineze. Să ne întâlnim cu noi. Trec de partea cealaltă. Câți dintre noi, cei de pe scenă, am oferit asta? Câți dintre noi suntem pregătiți să oferim asta? Câți dintre noi măcar ne gândim la asta? Câți dintre noi, dacă ne-am gândi serios la asta, dacă am avea curajul să ne asumăm o astfel de responsabilitate, am mai putea să ne urcăm pe o scenă? “Unde suntem noi, oamenii obișnuiți din public? Suntem acolo unde suntem atunci când intrăm în teatru, în noi înșine, în viețile noastre obișnuite. Astfel, fabricarea plasei despre care vorbeam este construcția unui pod între noi înșine, așa cum suntem în mod obișnuit, în condiția noastră normală, cărându-ne lumea noastră de zi cu zi, și o lume invizibilă care ni se poate arăta doar atunci când percepția noastră normală, deci limitată, este înlocuită de o capacitate de conștientizare, de înțelegere, de percepție, infinit mai acută”³³. Asta ar trebui să ne pregătim să oferim. Și pentru a face asta, dispunem de un material imens. Acele conținuturi enumerate mai sus. Tot ce știm, dar nu știm că știm. Tot ce știm, dar la care nu ne gândim. Tot ce ne-a fost conștient, dar am uitat. Tot ce e perceput de simțurile noastre, dar nu e luat în seamă de conștiința noastră. Tot ce simțim, gândim, ne amintim, ne dorim și facem în mod neintenționat și fără să acordăm atenție; toate lucrurile viitoare care se pregătesc în noi și care vor ajunge la nivelul conștiinței abia mai târziu, toate însușirile pe care nu le-am dobândit individual, ci le-am moștenit, și care sunt răspândite în mod regulat și general. Asta avem de oferit. Trebuie să încercăm să ne întâlnim cu noi ca să redescoperim toate aceste lucruri. E un act de curaj. Să privim în “oglinza care nu lingusește”, așa cum numește Jung inconștientul uman. Căci s-ar putea să întâlnim lucruri care nu ne plac, dar care fac parte din noi. Cam asta înseamnă să lucrăm cu personalitatea noastră. Suntem mult mai bogați decât credem că suntem. Iar din punct de vedere pedagogic, această întâlnire trebuie s-o mijlocim. Și noi, la rândul nostru trebuie să fim pregătiți. Să fim aproape și pregătiți. “Etre près/être prêt”, cum spune Brook.

“Trebuie să facem cunoștință cu noi înșine pentru a ști cine suntem, căci dincolo de poartă se află în mod surprinzător o întindere fără margini, de o nemaiauzită nedeterminare, unde, după cât se pare, nu există interior și exterior, sus și jos, aici și acolo, al meu și al tău, bine și rău. Este lumea apei în care plutește tot ceea ce este viu, sufletul a ceea ce este viu, unde eu nu sunt distinct de acesta și acela, unde îl trăiesc pe celălalt în mine iar celălalt mă trăiește ca eu”³⁴. Această analiză aproape poetică a inconștientului colectiv ar putea fi o frumoasă definiție a teatrului. Întâlnirea. Cortina se deschide și intrăm într-o lume unde trăim o experiență unică. În cazul ideal. Să nu uităm, însă, că tipul de pește pe care îl vom prinde depinde în mod direct și suficient de modalitatea în care ne construim noi plasa. E nevoie și de tehnică și de pasiune. Și de conștiință și de pierdere de sine. De concretețe și de un ideal. De noduri și de găuri. O plasă nu e făcută doar din noduri sau doar din găuri. Și, îndeplinind aceste condiții, peștișorul de aur va fi prins. Într-un moment de grație. Invizibilul va deveni vizibil. Trebuie să fim totuși conștienți că nu e de glumit cu un “ocean”. Munca e grea. Chiar după ce am construit plasa. Chiar după ce credem că ceea ce am muncit cu mâinile și visele noastre va duce inevitabil la prinderea unui peștișor de aur, munca nu s-a sfârșit. Jocul e întotdeauna riscant. “Îndeletnicirea cu inconștientul este pentru noi o problemă. În joc se află însăși existența noastră spirituală. Toți oamenii care privesc în ocean, în această apă însuflețită (adică spirit devenit natură), știu că

³³ Brook, Peter – “There Are No Secrets”, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, pag. 85

³⁴ Jung, Carl Gustav – “Opere complete”, vol.1, “Arhetipurile și inconștientul colectiv”, Editura Trei, București, 2003, pag. 31

trebuie să caute comoara în adâncul apei, comoara pe care ei vor încerca s-o ridice la suprafață. Întrucât ei nu trebuie să uite niciodată cine sunt, ei nu trebuie în nici un caz să-și piardă conștiința. Locul lor va fi deci pe pământ; ei vor deveni pescari și vor prinde cu plasa ceea ce înnoată în apă. Și chiar dacă există oameni care nu înțeleg ceea ce fac pescarii, aceștia nu se vor înșela niciodată asupra sensului activității lor. Dar nu oricine poate fi pescar. Mulți rămân la nivelul instinctual al acestei îndeletniciri și atunci ei sunt simple vidre³⁵. Brook și Jung într-un dialog imaginar despre teatru și actor. Despre om. Absolut încântător. Un dialog purtat la cincizeci și șapte de ani distanță. Același lucru. Aceleași metafore. Datoria noastră, a “pescarilor”, asta dacă vrem să fim cu adevărat “pescari”, este să scoatem la suprafață “peștișorul de aur”. Să îl dăruim și altora. Însă prinderea acestui “peștișor de aur”, într-un “moment de grație”, cere ca eforturile să fie unite. Toate eforturile actorilor, regizorului, scenografului, compozitorului, etc. trebuie să fie unite întru acest ideal. Nimeni nu poate face asta de unul singur. Ar fi o prostie să credem asta. Brook a realizat acest lucru. Poate de aceea a înființat Centrul Internațional de Cercetări Teatrale, unde a format un grup care depășește orice tip de granițe. Un grup. Acest cuvânt, atât de uzitat, pe care îl auzim atât de mult în primii ani de facultate, dar care în realitate lipsește aproape cu desăvârșire. Scopurile individuale (mai mult sau mai puțin nobile; de obicei mai puțin) au devenit prioritare. Și, din păcate, marea lor majoritate sunt atât de departe de aceste idealuri despre care încerc să amintesc... Într-un spectacol, într-un act teatral, pe o scenă, în fața unor oameni care au venit să trăiască o clipă, și față de care avem o responsabilitate, nu pot prima scopurile noastre individuale. S-a uitat asta. Nu pot exista scopuri care să intre în conflict (bineînțeles că nu mă refer la scopurile personajelor, ci la cele ale actorilor), egoismul nu-și are locul, toți ar trebui să conlucrăm la prinderea “peștișorului de aur”. Poate atunci ar mai exista o șansă. Servim cu toții același scop. Același ideal. Un grup de oameni care cred în același lucru. Uniți nu numai prin spectacolul din această seară, ci și prin gânduri, credințe și valori comune, prin lucruri împărtășite împreună. Brook a înțeles asta. Stanislavski a înțeles asta. Grotowski a înțeles asta. Strehler a înțeles asta. Dodin a înțeles asta. Nu cred că e doar o întâmplare.

³⁵ Jung, Carl Gustav – “Opere complete”, vol.1, “Arhetipurile și inconștientul colectiv”, Editura Trei, București, 2003, pag. 31

III. Recherche, recherche...

*“Ce minunată lucrare e omul!
Cât de nobil în inteligența sa!
Cât de infinit e în facultățile sale!
Cât de chibzuite și admirabile îi sunt alcătuirile și mișcările!
În faptele sale cât de asemenea unui înger!
În puterea sa de înțelegere cât de asemenea unui zeu!
Frumusețea lumii! Măsura firii! Pilda viețuitoarelor!
Și totuși, pentru mine, ce înseamnă această chintesență a țăranii?”
William Shakespeare, “Hamlet”*

III.1. A scrie despre mine

În jurul meu, în această clipă, se află teancuri de cărți. De la Brook la Brook, prin Jung, Noica, Grotowski, Banu, Steinhardt, Suskind, de Botton, Dodin, Y Gasset, etc. Ele au o valoare doar în măsura în care au valoare pentru mine. În măsura în care ceva din ele a devenit parte din mine. Și totuși, cu atâtea cărți în jur, e greu să scriu în continuare. Nume, vorbe, care, undeva în interiorul meu trăiesc. Îmi dau seama că experiența primează în fața analizei. Încercarea de a vorbi despre Peter Brook e ca și cum aș încerca să descriu *Air on a G String* de Bach sau *Concertul nr. 1 în Re Major pentru vioară și orchestră* al lui Ceaikovski. Este *virtually impossible*. Trebuie trăită. “Contactul cu Brook te face să descoperi lucrurile care trăiau în mintea ta, dar pe care nu le-ai putut exprima până atunci”, spune Lev Dodin. Sunt de acord. Aș putea traduce aproape orice citat din Brook și să nu fie nevoie să pun ghilimelele de rigoare, pentru că simt că acele lucruri există undeva în mine, și existau de mult. Doar că acum pot fi spuse. După această încercare mai mult sau mai puțin teoretică de a analiza niște idealuri teatrale, e timpul să vorbesc mai mult despre mine și mai puțin despre alții. E un sfat pe care l-am primit după pagina precedentă. Poate că prietenul care mi-a dat sfatul are dreptate. Uitându-mă în urmă, la cei aproape șase ani de facultate, de o parte și de cealaltă (mai puțin de cealaltă) a catedrei, mă recunosc pe mine. Mă re-cunosc. Poate că îmi lipsește curajul de a vorbi despre mine. Poate că cei care trebuiau să fie mijlocitori între mine și mine s-au pierdut și ei undeva pe drum. Poate de aceea a fost nevoie ca, din când în când, să mă refugiez într-o carte, într-un om pe care îl consider un reper, ca să simt că mai există lucruri în care trebuie să credem. Cred că teatrul, oricât de prost ar fi făcut, oricât de neprofesionist, oricât de plictisitor, oricât de mort, oricât de comercial, nu face rău nimănui. E unul din puținele lucruri care nu fac rău. Dar trebuie să învățăm să vedem mai departe de atât. Să încercăm nu să nu facem rău, ci să facem bine. Într-un fel sau altul. Încă avem dreptul să greșim. Important e să învățăm ceva din asta. Asta e “voluptatea eșecului” de care vorbește Noica. Să ai voluptatea eșecului. Cred că îți trebuie ceva curaj pentru asta. Mă uit la cele trei generații de studenți care umplu acum sălile facultății de teatru și văd puțini care au curaj. În loc să vadă teatrul ca pe o modalitate de

comunicare, ca pe un dialog, ca pe o întâlnire, li se cultivă (și aici e una din marile greșeli din școală) mai mult sau mai puțin conștient ideea că sunt judecați. Că se află într-o competiție. Cu ceilalți. Fiecare are senzația că se află într-o competiție. Nu există niciun fel de încredere. În sine, în alții. Tot timpul lucrează ca și cum ar fi judecați. Bineînțeles că asta ține de tot sistemul educațional în care am fost crescuți. Și asta duce, inevitabil, la blocaje. Blocaje peste blocaje, frici peste frici. Devin cu toții executați. Le e frică să lucreze, de teamă că vor greși. Este cel mai stupid lucru. Competiția e doar cu tine. Suntem antrenați de la o vârstă fragedă să punem etichete. Să judecăm. Și asta naște ideea că suntem judecați. De unde creativitate, de unde idealuri, ce rost are să vorbim despre esența teatrului și “peștișorul de aur” când la primul pas în scenă simțim zeci de ochi ai colegilor noștri care nu ne ajută, ci ne judecă? Publicul nu vine să judece, vine să creadă, vine să trăiască, așa cum subliniam mai devreme, vine să nu se grăbească. E foarte ușor să fii rău și critic. E mai greu să ajuti. Bineînțeles că e nevoie de răbdare, dar încă mai cred și mai sper că lucrurile se pot schimba. E foarte simplu. De aceea am ales pedagogia. Chiar dacă nu voi reuși să îi învăț pe alții, pentru că nu am ce să-i învăț, o să încerc întotdeauna, într-un fel sau altul, să îi învăț să învețe. Să îi ajut să se ajute. Nu metoda e importantă, ci idealurile. Susținute de o metodă. Oricare ar fi aceea. Toate vor același lucru. Să înțelegem o dată pentru totdeauna că procesul e important, nu rezultatul. Toți caută rezultate.

Sunt întrebat deseori de ce merg la examenele colegilor mai mici, de ce merg la spectacolele de licență, de ce joc în regiile colegilor mai mici, de ce, de ce, de ce. Mie mi se pare cel puțin ciudată această întrebare. Pentru că mă interesează. A devenit anormal să mă intereseze. “Normalul” e când nu te interesează. Când nu îți urmărești decât propriile scopuri, meschine și temporare. Cine e interesat de mai mult decât atât e calificat imediat drept ciudat. Sau că are niște interese ascunse. Mă simt ca Astrov. “Îmi place pădurea, asta e ciudat. Nu mănânc carne, și asta e ciudat”. Nu e ciudat. E ceea ce eu consider normalitate. Să urmăresc munca celorlalți. În primul rând, e cea mai simplă și banală formă de respect față de colegii mei. Alt lucru care e pe cale de dispariție. În al doilea rând, în speranța că mai există oameni care caută. Dacă aceste lucruri sunt calificate drept ciudate sau “cu interes ascuns”, atunci da, am un interes ascuns. Acesta. E greu de înțeles. Și pentru mine e greu de înțeles. Am învățat în ultimii doi ani mai mult decât am învățat în patru ani de facultate. Cum? Fiind atent. La alții. La mine. La alții. La mine și alții. Care sunt lucrurile care creează diferența de calitate dintre un spectacol și un altul? De ce mai merg oamenii la teatru? Ce vrea un student când intră în anul I pentru prima oară în sala de curs? Ce vrea când termină de scris lucrarea de licență? Care erau visele lui atunci? Care sunt acum? Mai există ele acum? Toți studenții lucrează proiecte peste proiecte. Cine are mai multe proiecte (care, fie vorba între noi, majoritatea rămân doar la stadiul de proiecte, și din care, foarte puține urmăresc procesul) e câștigătorul. Obsesia acumulării. Această tendință spre orizontalizare simultană. Să faci cât mai multe lucruri diferite în același timp. Dar verticalizarea unde e? Când mai câștigăm în profunzime? Când o să vedem că mai sunt lucruri, poate mai importante, și dincolo de banalitatea în care ne bălăcim în fiecare zi? Când mai visăm? Când mai facem un pas, cât de mic, spre ce ne-am dorit cu adevărat cândva? Foarte rar văd asta. Dar când o văd, mă bucur.

III.2. Ce avem de oferit?

Căutarea umanului. A omenescului. În adevăratul sens al cuvântului. “Să iubești lumea și oamenii în ciuda noroiului”, cum zice Jules Renard. Despre asta ne vorbește teatrul. Nu putem ignora asta. Mi se pare că din ce în ce mai puțini dintre actori iubesc cu adevărat ceea ce fac. Poate greșesc. Dar văd asta în fiecare zi. Și atunci întreb, dacă asta e normalitatea, dacă această autosuficiență e tot ce contează, mai are vreun sens teatrul? Dacă teatrul se transformă într-o sumă de autosuficiențe, atunci nu mai există o nevoie. Am ajuns să învinovățim publicul pentru că vrea lucruri de proastă calitate. Mare greșală. Una din legile principale ale economiei (în mod surprinzător), formulată de Jean-Baptiste Say, este că oferta creează cererea. Putem să ne mai gândim din când la asta. Să încercăm și în acest sens. Spunem că publicul vrea entertainment de proastă calitate. “Problema reală nu e că ei vor entertainment, ci că nu vor. Dacă tot ce ar vrea cu adevărat publicul ar fi entertainment, atunci toate teatrele din toată lumea ar fi complet golite, o dată pentru totdeauna, sau ar începe să muncească mai serios”. Același Peter Brook. Deci ei vor altceva. Ce are teatrul cu adevărat de oferit. O bucățică de viață. Un grup de oameni care au petrecut timp împreună și au pregătit ceva întâlnește un alt grup de oameni adunați din diverse colțuri ale unui oraș, ale unei țări. Asta are de oferit teatrul. Oriunde s-ar petrece el, în clădiri mari, în clădiri mici, în pivnițe, în săli de curs, în hale, în baruri, cu un text, fără un text, prin improvizație – oferă unor oameni care la un moment dat se află împreună posibilitatea de a fi mai acuți în percepțiile lor, de a vedea mai clar lucrurile, de a fi mai deschiși, de a fi mai profunzi în înțelegere, decât în izolarea și graba lor zilnică. Asta e tot ce are de oferit teatrul. Dar când asta se întâmplă, e mare lucru. O experiență care te face să te simți mai aproape de adevăr.

De multe ori, sentimentul de apartenență la un grup e o iluzie. Care, atunci când se confruntă cu realitatea (o sumă de individualități care își urmăresc scopurile proprii), naște frica. Ne speriem și ne închidem. În loc să încercăm în continuare. Acest climat ideal de încredere și confort lipsește aproape cu desăvârșire din realitatea în care trăim. Ar trebui să putem oferi asta, sau măcar să încercăm să lucrăm la asta, pentru a putea pretinde ca actorul X să se deschidă, să-și “dezvăluie personalitatea”. Adevărata lui personalitate. Uneori surprinzătoare și pentru el. Dar pentru asta e nevoie de încredere. Trebuie să încercăm să facem ca acești copii să aibă încredere unii în alții. Privindu-i cu adevărat pe ceilalți, iar ei privindu-ne pe noi, ne asigurăm reciproc că existăm. Existăm nu în sine, ci printr-un sistem de relații. De aceea dezvoltarea unui grup, care nu uniformizează, ci scoate în evidență bogăția personalității fiecăruia, este esențială în prima fază a contactului cu teatrul. Cu această meserie. Cu această căutare. Un grup, nu o masă de oameni. Sunt lucruri diferite. Când un grup devine mai sensibil la sine însuși și la calitatea sa de grup, fiecare persoană care aparține grupului poate simți un câștig. Încredere. Una din condițiile esențiale (absolut necesare, dar nu neapărat și suficiente) pentru orice alt pas ulterior. Dar dacă ne uităm cu atenție, vedem că lipsește.

Peste tot în jurul nostru, plutește un soi de nemulțumire generală. Toți sunt nemulțumiți. Că nu li se oferă cât ar trebui să li se ofere, că nu se muncește cât ar trebui să se muncească, sau că se muncește prea mult pentru rezultate prea mici și temporare, că nu învață nimic, că ceilalți sunt de vină pentru propriile eșecuri, fie colegii, fie regizorii, fie.. fie.. etc. Să presupunem că toți au dreptate în ceea ce spun. Cu toate astea, unde este contribuția individuală a fiecăruia, unde este participarea *mea*? Unde este bunăvoința? “Bună” o fi, dar “voința”? Unde este curajul? Trebuie să încetăm să ne mai plângem. Să încercăm pentru o clipă

să privim în jurul nostru și să lăsăm lucrurile să ne atingă ochii. Să le oferim oamenilor ceea ce vor. Pentru ce au venit să ne vadă. Abia când înțelegem că pentru asta e nevoie de o muncă și o căutare continuă, s-ar putea să avem o șansă.

III.3. Arta de a nu tăcea

În momentul în care primim un rol în ceea ce urmează a fi un spectacol, dacă el e bazat pe o piesă de teatru, trebuie să fim conștienți că acea piesă e un flux. E de datoria noastră să permitem curgerea acestui flux, să nu întrerupem un flux. Un flux în care fiecare replică conține impulsul care declanșează următoarea replică. În acest sens, un spectacol bun e ca un joc de tenis, de ping-pong, cu pauze și ritmuri, dar care nu se oprește niciodată. Lucrurile se mișcă în continuu. Noi trebuie să fim acolo și să fim pregătiți. Goethe spunea că dacă pe scenă ar exista o coardă pe care cineva să o miște radial, foarte puțini ar fi pregătiți să o sară. În momentul în care liniștea așteptării dinaintea unui spectacol a luat sfârșit, actul teatral ar trebui să înceapă. Cu primul cuvânt, întreaga structură începe să se rostogolească, întreaga suită de sunete, vorbe și tăceri, trebuie să conducă inexorabil spre final. Spre ultima replică. Indiferent de modalitatea în care e montat un spectacol, ar trebui să ne întrebăm constant dacă această inexorabilitate e într-adevăr o realitate, sau doar ne prefacem că e nevoie și de noi pe scenă. Asta dă un ritm. Un puls. Iar pulsul e o caracteristică principală a vieții. Dacă acest puls e întrerupt, atunci viața dispăre. Étienne Decroux, părintele pantomimei, spunea: "Oamenii cred că pantomima este arta tăcerii, dar asta e fals. De obicei e despre o continuă vorbire, pentru că mimul nu poate îndrăzni să lase publicul să-i scape din mână pentru o clipă. Trebuie să emită semnale tot timpul. Altfel publicul nu se mai uită". Minunat. Dacă ne plictisim, e primul semn că acest flux a fost întrerupt. "Le diable c'est l'ennui", spune Brook. E unul din principalele repere. Ar trebui să nu ne mințim singuri. Să nu ne prefacem că nu ne plictisim. Dacă ne plictisim, adică dacă atenția noastră a fugit pentru o clipă, fără să facem efortul de a o menține, înseamnă că în acea clipă ceva nu funcționează. E un reper important, trebuie să găsim cauzele și să le eliminăm. Cum zice Brook, trebuie să transformăm plictiseala în aliatul nostru.

Acest flux despre care vorbesc, acest spectacol, spune sau trebuie să spună o poveste. Aventura universalului devenit particular. Marile lucruri, marile teme, ne pot atinge doar dacă iau o formă particulară. O poveste. Niște oameni. Niște relații umane. Asta e tot ce trebuie să facem. Să spunem o poveste. Detașați și implicați în același timp. Conștienți de faptul că spunem o poveste și implicați în poveste în același timp. Dedați pentru a transmite sensul total al poveștii și dedicați momentului viu care are loc aici și acum. Nu putem uita niciodată că ne aflăm în fața unor oameni cărora le spunem o poveste. Nu ar fi teatru. Dar nici nu putem să ne concentrăm toată energia și atenția pe faptul că suntem priviți de niște oameni care vor ceva de la noi. Sau care ne judecă într-un fel. Nu ar fi teatru. Trebuie să găsim un echilibru. Bineînțeles că acestea sunt lucruri elementare, pe care le știm cu toții. Dar am văzut că începem să le uităm. E foarte important să reținem asta. Că teatrul spune povești. Despre viață. Și despre oameni. Ne-am ales o meserie în care ne jucăm serios ("un joc care are consecințe", cum spune Radu Penciulescu) și spunem povești pentru a oferi o clipă de viață intensă unor oameni care nu se grăbesc acum și aici. Ce poate fi mai frumos? Această plăcere se pierde undeva în semestrul al II-lea al anului I. La marea majoritate a studenților. Se pierde prospețimea, inocența, deschiderea. Se câștigă în schimb frustrări, nemulțumiri, păreri despre ceilalți, etichete

și prejudecăți despre moduri de a face teatru, personaje, relații dintre personaje, se câștigă clișee. Și ei cred că asta e tehnică și experiență. Greșeală. Nu e nici una, nici alta. E doar o sumă de acumulări de lucruri pe care școala ar trebui să încerce să le elimine. Undeva pe drum se pierde bucuria de a te juca cu imaginația ta, cu imaginația celorlalți, cu mintea ta și a celorlalți, cu corpul tău, cu sufletul tău. Și se acumulează “principii”, orgolii, păreri despre Stanislavski, Brecht, Grotowski, Cojar, Artaud, Brook, Shakespeare, Cehov. Toți încep să “știe cum e cu teatrul”. Mă întreb câteodată câți dintre studenți l-au citit până la capăt pe Stanislavski. Mi-e frică să mă întreb despre câți i-au citit pe ceilalți. Dar dacă nu i-au citit, nu e nici asta o problemă. Problema e să recunoști că, chiar dacă i-ai citit, și chiar dacă nu i-ai citit, mai e mult de învățat. Mai e mult de muncă. Experiența directă învinge orice teorie. Cred totuși că pentru un viitor pedagog n-ar strica și câteva lecturi. E doar o idee. S-ar putea să ajute câteodată. Și dacă reușești să le mai și filtrezi prin propria ființă, cu atât mai bine.

III.4. Fire de sparanghel

Unde se pierde inocența și plăcerea? E greu de spus. “Ce este imaginația noastră în comparație cu aceea a unui copil care vrea să facă o cale ferată din câteva fire de sparanghel?”, se întreabă Jules Renard. Această capacitate de a se juca e înlocuită în timp de un scepticism îngrozitor, de o lipsă de credință în aproape orice, de mecanisme. De lipsă de căutare. De certitudini. Avem din ce în ce mai multe certitudini. Repetițiile, studiile noastre, atunci când sunt studii, atunci când ele au loc cu adevărat, sunt un proces foarte intim. Acest lucru se poate vedea foarte ușor din afară. Și dacă există un moment în care acest proces intim și fragil e bruscat, într-un mod sau altul, s-ar putea ca asta să ducă la un șoc. Acest șoc duce la o închidere. La o lipsă de încredere. La un “merge și-așa”. Care anulează orice plăcere și bucurie. S-ar putea ca asta să fie una din cauze. Fragilitatea și intimitatea bruscate. Nu neapărat voit. Nu neapărat conștient. Niciodată în scopul acesta. Dar se întâmplă mai des decât ni se pare. Pentru că e un lanț. În momentul în care apare un impuls care distruge climatul de confort al actorului, climatul acela de laborator, de încredere în sine, de încredere în ceilalți, de încredere în “voluptatea eșecului”, nu se știe care membru al grupului e influențat de acest impuls. De aici lucrurile se succed într-un mod evident. Lipsa lui de dăruire va naște o lipsă de încredere din partea celorlalți, și așa mai departe, și așa mai departe. Procesul intim a fost bulversat. De un eveniment. Trebuie să avem grijă ca acest lucru să nu se întâmple.

“Nu există un alt domeniu de creație mai predispus la vanitate decât al nostru. Inspirația divină a credinței și înălțimile emoționale sunt laolaltă cu programul de spectacole; dezgolirea sufletului cu expunerea constantă în public. Iar publicul nu neapărat ia parte la patosul și lupta noastră. Chiar și într-o trupă care nu s-a format accidental, ciclurile creative nu coincid mereu. Deseori jucăm piesa pe care nu o vrem, în spațiul pe care nu ni-l dorim și nu pentru cine vrem. Se pare că în arta noastră totul conspiră să prevină trezirea «frumoasei din pădurea adormită»”³⁶. Și atunci, n-ar trebui să ne bucurăm măcar de acești câțiva ani în care avem voie să greșim, în care facem lucrurile pe care le vrem, pentru cine vrem? “Vremea tace și trece”, spune Shakespeare. Poate că e cam devreme să spun asta, dar bucuria și inocența sunt

³⁶ Dodin, Lev – “Călătorie fără sfârșit”, Fundația Culturală “Camil Petrescu”, Revista “Teatrul azi” (supliment), București, 2008, pag. 61

greu de recâștigat. Experiența se acumulează, în mod inevitabil. Dar inocența nu. Întreaga problemă a experienței și inocenței. “Până la o anumită vârstă, un copil e complet din punct de vedere al posibilităților pe care le are la acea vârstă. Apoi intră într-o perioadă bizară în care încep să apară noi posibilități care nu se împlinesc decât parțial. Aici încep necazurile. Din punct de vedere fizic, poți crește până la o vârstă. Corpul ajunge la maturitate. Dar asta nu înseamnă că posibilitățile tale interioare sunt pe deplin realizate. În acel moment se pierde inocența și începem să ne complicăm, și apar toate problemele. Ce trebuie să facem e să le parcurgem și să ne dezvoltăm, să creștem până la o nouă inocență. Nu e aceeași cu cea veche; asta ar fi prea ușor. Nu putem spune că a fi un copil e un lucru de dorit pentru un adult, dar în același timp a fi ca un adult cum suntem cu toții nu e de ajuns. O inocență ne este dată. Pe cealaltă trebuie să o descoperim”³⁷. Să descoperim o inocență nouă. Așa cum spuneam, să privim lumea cu ochii larg deschiși, capabili de uluire. Restul cred că se învață mai ușor.

III.5. Chintesență și țărână

Mă recunosc pe mine, mă descopăr pe mine, mă re-cunosc pe mine nu printr-un interes exacerbant acordat persoanei mele. Singura modalitate în care am reușit să mai explorez câte ceva din mine a fost explorându-i pe ceilalți și relațiile cu ei. Avem de-a face cu relații între ființe umane; posibilitatea de a crea o relație există întotdeauna, în cele mai proaste sau în cele mai bune condiții. În cele mai proaste sau în cele mai bune circumstanțe. Nu putem da vina pe condiții și circumstanțe. Posibilitatea de a căuta există oricum. Avem câțiva ani în care lucrăm cu cele mai bune texte scrise în istoria teatrului. Cine știe dacă după anii de școală vom mai juca vreodată Shakespeare sau Cehov. Iar dacă acum avem această ocazie, depinde doar de noi să o utilizăm la maximul ei potențial. Trebuie să aducem ceea ce avem, adică pe noi înșine, spiritual, psihic și fizic și relațiile noastre cu exteriorul. Cu stimulii din exterior. Iar pentru a folosi la maxim aceste date, trebuie ca studentul actor să fie stimulat și provocat. Nu bruscat sau lăudat. Ce ne provoacă? Un regizor bun, un partener bun, un rol bun. Dacă reușim să recunoaștem aceste provocări și să le luăm ca atare, atunci începem să muncim. În mod continuu. Pentru că va exista un efort al imaginației, al sentimentelor, al minții, al corpului, al înțelegerii, toate pentru a găsi ceva care e dincolo de noi. Dincolo de gama noastră naturală. Aceste eforturi, aceste căutări, nasc o tensiune și o preocupare constantă, care, mai devreme sau mai târziu, pot duce la descoperiri minunate. Să încercăm să vedem la ceilalți lucrurile pe care nu le putem face. Lucrurile care ne provoacă. Asta înseamnă că doi oameni lucrând împreună constituie nu numai o gamă mai mare de îndemânare și priceperi, ci un câmp mult mai vast de posibilitate de înțelegere. Iată adevărata provocare.

Bineînțeles, cred că într-un demers pedagogic, lucrurile nu trebuie să fie complicate. “Mijlocitorul” nu trebuie să complice lucrurile. Dar nici nu cred că trebuie să le simplifice prea mult. Reduce stimularea și provocarea. E foarte ușor să simplifici lucrurile la un nivel simplist, nu simplu. Totul riscă să fie din ce în ce mai simplist. Oamenii adoptă atitudini simpliste, iar asta duce la neînțelegeri, din cauză că cineva a refuzat să privească lucrurile ca fiind mai bogate. Logica vieții e puțin mai complicată. Logica vieții umane, a relațiilor umane este într-adevăr

³⁷ Brook, Peter – în “Between Two Silences – talking with Peter Brook”, edited by Dale Moffit, Dallas: Southern University Press, 1999, pag. 42

uneori simplă, dar nu simplistă. Trebuie să ne putem deschide pentru reuși să-i deschidem și pe alții, să ne punem întrebări pentru a reuși măcar să-i facem și pe alții să își pună întrebări. Să căutăm ce este într-adevăr uman, normal și natural.

Teatrul este întotdeauna o căutare a unor sensuri și semnificații, a unor rosturi (în sensul propus de Constantin Noica), și o căutare a unor moduri de a face aceste rosturi inteligibile și semnificative pentru alții. “Să vorbim despre misterul lucrurilor ca și cum am fi spionii lui Dumnezeu”, spune Shakespeare. Dacă pierdem credința în “misterul lucrurilor”, în faptul că există un “mister”, că există taine, că există o lume invizibilă pe care noi trebuie să încercăm s-o facem vizibilă pentru ceilalți, atunci riscăm să rămânem blocați într-o superficialitate arhicunoscută, și ne vom deveni autosuficienți nouă înșine. Asta nu înseamnă o sacralizare în sine, căci atunci pierdem dimensiunea cealaltă. Ci înseamnă acceptarea ambelor direcții. Acceptarea paradoxului. Acceptarea faptului că teatrul trebuie să fie și “sacru” și “brut”. “Puritatea absolută conține toate impuritățile”, spune Steinhardt. Nu negăm importanța realității concrete, dar nu trebuie să uităm nici că undeva, trebuie să fie mai mult decât atât. Trebuie să găsim un echilibru între ceea ce încearcă să fie pur, sacru, tainic, și ceea ce devine pur prin relația cu impurul. Astfel, un teatru ideal, al idealității, un teatru poetic (căci în definitiv avem nevoie și de poezie), nu poate exista dacă încearcă să se situeze în afara texturii “brute” a realității concrete în care trăim în fiecare zi. E un echilibru greu de obținut. Dar e un paradox fundamental. O condiție esențială. E ceea ce Brook numește “ambitia shakespeareană”: ambiția de a cerceta oamenii și societatea în acțiune, în relație cu existența umană. “Chintesența” și “țărână”. Lumea cărnii și lumea spiritului sunt inseparabile. În asta constă căutarea. Ele coexistă în același timp, în același cadru: “actorul are un picior în noroi, un ochi îndreptat spre stele și un pumnal în mână”, spune Brook. Coexistența contrariilor. De aceea cred că dacă ne vom rezuma doar la studierea unor texte contemporane, s-ar putea să nu mai ajungem să ne mai “îndreptăm ochii spre stele”, și să rămânem cu “picioarele în noroi”. Marea dramaturgie întrunește aceste paradoxuri. De aceea, pentru Brook, marele reper a fost întotdeauna Shakespeare. “Toată problema cu contemporaneitatea sau necontemporanitatea lui Shakespeare nu are nici un sens, pentru că piesele sale sunt la fel de demodate sau la fel de contemporane ca a face dragoste și a mânca un măr. Sucul erupe doar când actul are loc”, spunea Peter Brook într-un interviu. Un teatru care este atât de deschis, încât există doar atunci când are loc. Putem generaliza asta.

“Excremente” și “vise”, “sacru” și “brut”, “chintesența” și “țărână” sunt ceea ce fizica modernă numește cupluri invariabile. Ele trebuie să existe simultan. Cu asta ne ocupăm. Însă, privind în jurul nostru, vedem că actorii contemporani, actorii secolului XXI, nu merg până la capăt în niciuna din aceste două direcții. Se păstrează în “căldura” confortabilă a căii de mijloc. Rasa aceasta de actori care crește astăzi, și pe care îi putem vedea pe toate scenele (bineînțeles, cu câteva excepții care confirmă regula) e speriată de extreme. “Sacru”, “visele” și “chintesența” sunt prea departe și prea ideale pentru ei, iar “brutul”, “excrementele” și “țărâna” sunt prea vulgare, prea banale pentru ei. E adevărat că “scânteia” e undeva la mijloc, dar acest mijloc înseamnă coexistența simultană a acestor aspecte. “Homo sum et nihil humani a me alienum puto”, spune Vergiliu. Să ne mai amintim din când în când asta. De aceea cred că trebuie să încercăm să înțelegem mai mult decât înțelegem. Să acceptăm faptul că dacă reducem totul la înțelegerea noastră limitată, dacă nu încercăm să ne îmbogățim ca ființe umane în relație cu alte ființe umane (cu tot ceea ce presupune asta, cu toate riscurile, avantajele și dezavantajele prezentate de acest demers, atunci când el e făcut până la capăt), în orice modalitate am face asta (fiecare după priceperea și puterea sa), atunci vom reduce “misterul lucrurilor” la nivelul

nostru “călduț” și confortabil. Și atunci tot ce vom avea de oferit nu va fi cu nimic diferit de ceea ce are de oferit strada. Încet dar sigur, ne pierdem sensul.

Trebuie să acceptăm că publicul are dreptul să nu vină la teatru. De aceea, trebuie să ne întrebăm ce putem face ca să îl aducem la teatru. Și o dată ce reușim să îl aducem, ce avem de oferit? “Arta trebuie să-i facă pe oameni să se simtă la limită. Ceea ce nu înseamnă să-i izoleze de realitate, dar să le ofere, în schimb, posibilitatea de a experimenta ceva ce nu pot explora în viața de zi cu zi. Arta există pentru a mă ridica și a-mi aprecia existența de la un nivel mai înalt. La sfârșitul unui spectacol, sau când ies de la o expoziție, sau când închid o carte, sunt adus înapoi pe pământ, însă experiența rămâne cu mine”³⁸. Mai crede cineva în asta? Mai speră cineva? Dacă nu mai sperăm, nu ne rămâne decât să acceptăm că nimic nu se mai poate face. Cea mai îngrozitoare acceptare, care ne transformă existența într-una fără sens. Această resemnare lașă, pe care o întâlnim din ce în ce mai des. Pe care am întâlnit-o la studenți în anul al II-lea (cam devreme, nu?). Trebuie să sperăm că acțiunile noastre contează pentru cineva. Altfel teatrul ar fi dispărut de mult. Contează. Încă mai contează. Dintr-un motiv sau altul, oamenii vin să nu se grăbească, oamenii vin să primească acea “îmbrățișare”, să trăiască în acea lume mai intensă, să trăiască “aici și acum”, “clipa prezentă”, să fie mai oameni. Chiar și numai pentru câteva clipe. Să mai fii om chiar și pentru câteva clipe. E un ideal. N-ar fi rău.

III.6. Reabilitarea unui cuvânt

Un actor poate sta nemișcat pe scenă și ne atrage toată atenția, în timp ce un altul nu ne interesează deloc. Unde e diferența? Undeva la nivel chimic, fizic, psihic? Calitate, personalitate? E ceva dincolo de gând, situație, personaj, comportament. Care e răspunsul? Nu știu. Dar e o întrebare esențială. “Totul în teatru e o imitație a ce e în afara teatrului. Un actor e o imitație a unei persoane pe care o găsim în mod normal în afara teatrului. Un actor real e o imitație a unei persoane reale. Ce înțeleg prin «persoană reală»? O persoană reală e cineva care se deschide în totalitate, în toate părțile ființei sale, o persoană care s-a dezvoltat într-atât încât poate fi deschisă în toate privințele: corp, minte, sentimente; în așa fel încât niciunul din aceste canale nu este blocat. Toate aceste canale, toate aceste motoare sunt deschise sută la sută. Aceasta este imaginea ideală a unei persoane reale”³⁹. Deci un actor întruchipează. Acest termen a început să fie folosit din ce în ce mai puțin. Ne e frică de acest cuvânt: “**întruchipare**”. E o dovadă că îl înțelegem din ce în ce mai greșit. Eu mi-am propus să încerc să îl înțeleg corect. Să încercăm să facem o călătorie printr-un cuvânt.

În limba română, cuvântul “chip” are următoarele sensuri: I.1. Față, obraz, figură. Expresie a feței, fizionomie. 2. Înfrățirea sau aspectul unei ființe. Persoană, ființă. 3. Imagine, înfrățire a unei ființe sau a unui obiect, redată prin desen, pictură, sculptură etc. II.1. Fel, mod, gen. (*Scrie într-un chip original; Fel și chip de... = tot felul de...; (În sau cu) fel și chip (sau chipuri) = în tot felul, în toate modalitățile posibile*). 2. (Rare) Modalitate, posibilitate. (*Cu orice chip = oricum. În (sau cu) nici un chip = nicidecum*). Din magh. *kép*.⁴⁰ În dicționarul de sinonime, la cuvântul chip găsim următoarele cuvinte: *cuvânt, divinitate, dumnezeu, exemplu, idol, ilustrație,*

³⁸ Dodin, Lev – “Călătorie fără sfârșit”, Fundația Culturală “Camil Petrescu”, Revista “Teatrul azi” (supliment), București, 2008, pag. 28

³⁹ Brook, Peter – “The Shifting Point”, Theatre Communications Group, New York, 1987, pag. 232

⁴⁰ Conform *Dicționarului Explicativ al Limbii Române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică “Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998

model, motiv, pictură, pildă, pânză, plan, poză, pretext, reprezentare, schemă, schiță, simbol, tablou, zeitate, zeu. A închipa înseamnă a reprezenta, a alcătui. A închipui înseamnă a reprezenta; a crea; a construi, a fabrica; a aduna; a imita; a imagina; a făuri, a concepe; a născoci, a inventa. Multe din aceste sensuri s-au pierdut. Parcă e puțin mai bogat decât am fi crezut. Lăsăm libertatea de alegere. Orice am alege, cuvântul are mult mai multe sensuri decât cel cu care îl folosim noi, sau mai bine spus, nu prea îl mai folosim. Mergem mai departe. Cuvântul “întruchipare”. Este infinitivul lung al verbului *a întruchipa*. Verb care provine, în mod evident din prepoziția *întru* și substantivul (sau adverbul, după cum putem vedea mai sus) *chip*. Ne întoarcem la Constantin Noica. În minunatul său studiu despre cuvinte, “Rostirea filosofică românească”, ne readuce în atenție rosturile uitate ale magicului cuvânt “întru”: *întru* înseamnă *în spre* și *în*. Nici înăuntru, nici în afară. A nu fi în și a fi în. A fi în, a deveni în. A sta și a se mișca în. O odihnă care e și neodihnă. O deschidere către o lume închisă. “O căutare în sânul a ceva dinainte găsit”. Tot ce e valabil în existență și în cunoaștere, ne spune Noica, se petrece în cerc. Iar gândul este mișcarea închisă cea mai vastă, cuprinzătoare de oricâte lumi și timpuri, o mișcare întru sine (poate de aceea mai auzim din când în când că actoria e un mod de a gândi). “Întru este un termen al devenirii întru ființă”. În interiorul acestei mișcări închise, *întru* poartă ceva deschis – orientarea. Ne pune în lumină un spațiu care, întocmai unui orizont, este mișcător. “Dacă n-ar fi decât o prepoziție, s-ar putea spune că *întru* este un sistem de filozofie”, concluzionează impresionant Constantin Noica. Iată că am reușit să deslușim cât de cât, cu ajutorul căutărilor, sensurile multiple ale celor două cuvinte care compun “a întruchipa”. Însă nu s-a terminat. Mergem mai departe. În limba română, ne spune același Noica. Trecerea verbului în substantiv prin folosirea infinitivului lung duce la tot ce e mai concret și “reprezintă, poate, cucerirea cea mai sugestivă pentru gândire, în alcătuirea limbii noastre. Aproape fiecare substantiv verbal denumește o “experiență în concret”, una privilegiată, “a concretului nedeterminat”, a generalității concrete. Aventura universalului devenit particular, cum spuneam mai devreme. “Cugetul nu întâlnește întâi lucruri, procese sau stări nedeterminate. Ne trezește atenția o alergare, înainte de a putea percepe ceva care aleargă; ne face curioși o curgere sau o creștere; uimirea și-o poate da o bruscă întunecare înainte de a ști că e eclipsă. Simți, interior, ori în lume, o prefacere, dar nu știi care anume”, continuă Noica. Iată-ne deci cu mii de pași mai aproape de bogăția sensului cuvântului *întruchipare*. Acest cuvânt minunat în fața căruia suntem lași. Devenirea întru chip. O realitate concretă pe care o percepem, a devenirii întru chip. A fi și a nu fi în chip, a deveni întru chip, nici înăuntru nici în afara chipului. A sta și a se mișca în modalitate și posibilitate. A deveni posibilitate. Odihna care e neodihnă în încercarea continuă de a deveni o imagine, o posibilitate, o încercare. Concretul nedeterminat al devenirii întru posibilitate ar putea fi un răspuns la întrebarea din primul paragraf. Unul din răspunsuri. Dacă măcar încercăm să înțelegem ce înseamnă cu adevărat în limba noastră cuvântul “întruchipare”, s-ar putea să fim copleșiți de responsabilitatea noastră; sau s-ar putea să încercăm să ne dezvoltăm puțin. Întru asta. Întru chipare.

IV. În loc de concluzie

Ne aflăm aici pentru a influența și a fi influențați. A da și a primi. Să încercăm din când în când să ne amintim să dăm și să fim destul de deschiși încât să primim. Am omis multe lucruri, am încercat să păstrez esențialul. Bineînțeles că am vorbit despre idealuri. E ceea ce ne lipsește cel mai mult. Trebuie ca cineva măcar să încerce să mai vorbească și despre idealuri. Dintr-o perspectivă sau alta, rotindu-mă în jurul unui idei și privind-o din multe puncte de vedere, influențat de Brook, de Dodin și de alții, tot demersul meu vorbește despre idealurile mele. Știu că ele se pot petrece. Nu le impun nimănui. Dar dacă nu le vreți pe ale mele, găsiți-le pe ale voastre. Nu uitați de ce ați venit aici, de ce faceți ceea ce faceți. Iar dacă nu știți, căutați. Să învățăm să ne întrebăm. “Să iubești omul mai mult decât teatrul”. Asta am învățat în doi ani de masterat. Asta mi-am amintit scriind aceste pagini. Voi încerca să nu uit asta. Teatrul e doar o formă a vieții. Ne-iubind viața, deci omul, nu ai cum să iubești teatrul. Să iubești teatrul e doar o consecință inevitabilă. Urmărim dezvoltarea reală a unor personalități în cadrul unui grup. Prin încredere și speranță. Prin metode și sisteme. Etc. Irelevant. Întâlnirea e tot ce contează. Ne mai întrebăm din când în când dacă ne-am întâlnit cu adevărat? Numai ea poate duce la dezvoltare reală. E nevoie de idealuri. Pentru că vedem, dacă ne uităm, dacă lăsăm lucrurile să ne atingă ochii, vedem că oamenii se grăbesc, se uniformizează, se urătesc, au nevoi și dorințe mărunte. Trebuie să existe mai mult decât atât. Trebuie să existe mai mult decât un drum prin praf de la repetiție la filmare, la următoarea reclamă, la următorul proiect. Asta e tot ce visăm? Nu cred. Încerc să îmi amintesc ce visăm. La ce visăm. La ce visam. Cine știe dacă fiecare eveniment nu împlinește cumva un vis, al meu, al altcuiva, de care nu îmi mai aduc aminte, de care nu știam, sau de care nu știam că știu?

“Îmi cerea să-i arăt luna. I-am adus-o într-o găleată cu apă și i-am spus: Întinde mâna și prinde-o. Dacă nu poți, nu mai e treaba mea, eu ți-am adus luna”. Putem face măcar atât? Să aducem o găleată cu apă și să-i lăsăm pe ei să întindă mâna și să apuce luna. Uneori nici măcar asta nu încercăm. E păcat să nu mai încercăm nimic. Să nu mai căutăm nimic. Pagini care se vroiau a fi despre căutările unui om s-au transformat, pe nesimțite, în pagini despre idealuri. Nu-mi pare rău. Vă las să descoperiți singuri plăcerea de a-l citi pe Peter Brook. Să vă spună secretul său.

Să căutăm împreună un teatru care nu există și care poate nu va exista niciodată. Pe care poate nu-l vom stăpâni niciodată. “Să învățăm ca într-un vis”. Să vedem cu adevărat și să ascultăm cu adevărat. Și să-i facem pe alții să vadă și să asculte cu adevărat.

“Acesta e secretul. Secretul e că nu există secrete”.

Bibliografie

1. *“La voie de Peter Brook”*, ouvrage collectif dirigé par Georges Banu & Alessandro Martinez, Prix Europe pour le theater, 2004
2. Bablet, Denis – *“Rencontre avec Peter Brook”*, *Travail Théâtral*, nr. 10, 1973
3. Banu, George – *“Peter Brook. Spre teatrul formelor simple”*, Editura Polirom, UNITEXT, Iași, 2005
4. Bohm, David – *“Wholeness and the Implicate Order”*, Routledge Classics, 2002
5. Brook, Peter – *“Between Two Silences – talking with Peter Brook”*, edited by Dale Moffit, Dallas: Southern University Press, 1999
6. Brook, Peter – *“The Shifting Point”*, Theatre Communications Group, New York, 1987
7. Brook, Peter – *“There Are No Secrets”*, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995
8. Brook, Peter – *“Spațiul gol”*, Editura UNITEXT, București, 1997
9. Brook, Peter – *“Threads of Time: Recollections”*, Washington, Counterpoint, 1998
10. Brook, Peter – *“Le Diable c’est l’ennui. Propos sur le théâtre”*, Paris, Actes Sud, 1991
11. Brook, Peter – *“The open door: thoughts on acting and theatre”*, New York, Anchor Books, 2005
12. Brook, Peter – *“Evoking (and forgetting) Shakespeare”*, New York, Theatre Communications Group, 2003
13. Crețulescu, Tamara – *“Condiția actorului în secolul XX”*, București, 2004, biblioteca UNATC; teză de doctorat; cond. șt. prof. univ. dr. Adriana Popovici
14. Croyden, Margaret – *“Conversations with Peter Brook: 1970 - 2000”*, New York, Faber and Faber, 2003
15. Dodin, Lev – *“Călătorie fără sfârșit”*, Fundația Culturală “Camil Petrescu”, Revista “Teatrul azi” (supliment), București, 2008
16. Jung, Carl Gustav – *“Opere complete”*, vol.1, *“Arhetipurile și inconștientul colectiv”*, Editura Trei, București, 2003
17. Jung, Carl Gustav – *“Amintiri, vise, reflecții”*, Editura Humanitas, București, 2008
18. Noica, Constantin – *“Jurnal filozofic”*, Editura Humanitas, București, 2008
19. Noica, Constantin – *“Rostirea filozofică românească”*, Editura Științifică, București, 1970
20. Ortega y Gasset, José – *“Revolta maselor”*, Editura Humanitas, București, 2007
21. Steinhardt, Nicolae – *“Jurnalul fericirii”*, Editura Mănăstirii Rohia, Rohia, 2005