

SIS RESPOSTES DE PETER BROOK

A cura de Joan Abellan

3, a la una del migdia, Peter Brook, amb una invitació per a mantenir un taller de l'Institut del Teatre de Sant Pere més Baix un nombre reduït d'auditors, d'estudiants i professionals del teatre: unes hores abans de la presentació de *Carminen* als Tallers Municipals (avui ja convertits en el Teatre del Mercat de la Flor) de l'Ajuntament de Barcelona, motiu de la presència a Barcelona del gran director britànic. El clima fou de gran atenció i respecte davant un personatge de credibilitat tan sòlida. Tot escoltant les sis respostes de l'home de teatre que millor ha sabut dur els repertoris clàssics al terreny de l'experimentació i que ha sabut dur l'experimentació als àmbits més amplis dominats habitualment pel repertori, tothom va pensar seriosament, durant una hora i mitja, en la tan sovint oblidada grandesa de l'art teatral. Peter Brook, que va saludar els assistents amb un amable «bon dia» en català, fou presentat per Núria Espert, que havia acceptat la invitació, que se li feia no gaire estona abans de l'acte, d'actuar com a mestra de cerimònies. Espert explicà als més joves qui era Peter Brook i ho féu amb un coneixement de causa que en aquells moments encara es potenciava en tenir en la seva mà la mà del director.

«Peter Brook és la persona que probablement, avui dia, comença més la història del teatre —va començar dient Núria Espert—. Peter Brook, que és un dels directors de la Royal Shakespeare Company, en el seu historial d'èxits, no en té només de gran repertori, sinó també, i això no és pas fàcil, d'avantguarda. Peter Brook s'avança al teatre contemporani. En el seu cas, encara que es digui que l'avantguarda sempre és incompresa i que triomfa anys després, això no es confirma. Peter Brook és considerat el millor director de teatre del món, amb un suport de públic i crítica enorme. Els seus muntatges són estudiats com si fossin obres filosòfiques, com un art contemporani que ens influeix i alimenta a tots. Molts dels seus grans èxits dels darrers anys han estat lligats a la figura de Shakespeare. Hom diria que té una clau nova, una clau que permet llegir Shakespeare d'una manera diferent, una clau que obre una porta que, d'un parell de segles ençà, semblava tancada. Les seves escenificacions de *Somni d'una nit d'estiu* o d'*Antoni i Cleòpatra* són discutides amb passió fervorosa, amb una mena d'amor que mig impedeix l'anàlisi i que supera l'anàlisi. Peter Brook és també l'home que va formar fa uns deu anys

El dia 28 de febrer de 1983, a la una del migdia, Peter Brook, que havia acceptat una invitació per a mantenir un col·loqui amb els alumnes i professors de l'Institut del Teatre, reunia al teatre del carrer de Sant Pere més Baix un nombrós auditori d'estudiants i professionals del teatre. L'acte tenia lloc poques hores abans de la presentació de *Carmen* als Tallers Municipals (avui ja convertits en el Teatre del Mercat de la Flor) de l'Ajuntament de Barcelona, motiu de la presència a Barcelona del gran director britànic. El clima fou de gran atenció i respecte davant un personatge de credibilitat tan sòlida. Tot escoltant les sis respostes de l'home de teatre que millor ha sabut dur els repertoris clàssics al terreny de l'experimentació i que ha sabut dur l'experimentació als àmbits més amplis dominats habitualment pel repertori, tothom va pensar seriosament, durant una hora i mitja, en la tan sovint oblidada grandesa de l'art teatral. Peter Brook, que va saludar els assistents amb un amable «bon dia» en català, fou presentat per Núria Espert, que havia acceptat la invitació, que se li feia no gaire estona abans de l'acte, d'actuar com a mestra de cerimònies. Espert explicà als més joves qui era Peter Brook i ho féu amb un coneixement de causa que en aquells moments encara es potenciava en tenir en la seva mà la mà del director.

«Peter Brook és la persona que probablement, avui dia, comou més la història del teatre —va començar dient Núria Espert—. Peter Brook, que és un dels directors de la Royal Shakespeare Company, en el seu historial d'èxits, no en té només de gran repertori, sinó també, i això no és pas fàcil, d'avantguarda. Peter Brook s'avança al teatre contemporani. En el seu cas, encara que es digui que l'avantguarda sempre és incompresa i que triomfa anys després, això no es confirma. Peter Brook és considerat el millor director de teatre del món, amb un suport de públic i crítica enorme. Els seus muntatges són estudiats com si fossin obres filosòfiques, com un art contemporani que ens influeix i alimenta a tots. Molts dels seus grans èxits dels darrers anys han estat lligats a la figura de Shakespeare. Hom diria que té una clau nova, una clau que permet llegir Shakespeare d'una manera diferent, una clau que obre una porta que, d'un parell de segles ençà, semblava tancada. Les seves escenificacions de *Somni d'una nit d'estiu* o d'*Antoni i Cleòpatra* són discutides amb passió fervorosa, amb una mena d'amor que mig impedeix l'anàlisi i que supera l'anàlisi. Peter Brook és també l'home que va formar fa uns deu anys

un grup que ha creat els espectacles experimentals més interessants que he vist els darrers temps. Un grup que viatja per tot el món, en el qual la gent viu plegada, creant una nova manera de viure en comunitat i madurant al seu costat. Un grup on la creació sempre parteix de zero i sempre arriba a tocar una mena de sostre que els actors que no estem dins d'aquesta concepció tardarem molt de temps a assolir.»

Aquestes improvisades paraules de Núria Espert enguaren el col·loqui en un clima ben cordial. Peter Brook parlà en francès i Núria Espert es convertí espontàniament en una extraordinària traductora simultània que, en una potent comunicació amb Peter Brook, no minvà gens de ritme ni matisos en anar convertint al castellà les reflexions que sobre el treball teatral féu l'autor de *The empty Space*. Peter Brook, amb convicció i amb una intensitat excepcional, va respondre, com si fos la primera vegada que tragués conclusions de la seva experiència, a totes les qüestions filosòfiques i pràctiques que es van suscitar. La *formació de l'actor*, l'*actitud humana dels creadors*, el *sentit de l'humor*, la *concepció popular o elitista de l'espectacle teatral*, l'*espectacularitat escènica i el missatge* i la *importància exacta de la improvisació en la creació del personatge* foren les reflexions en veu alta del gran director, que molts dels assistents assumien en molts punts com savis consells d'un mestre. Heus aquí, doncs, la transcripció de les sis respostes de Peter Brook, literals, tretes de les cintes magnètiques.

1. (*Sobre la formació de l'actor.*) Crec que tots devem estar d'acord que no hi ha d'haver gaire diferència entre el teatre i la vida i en què alhora hi ha una diferència. Per a mi, la diferència està només en una diferència de concentració. Entre la fotografia que el fotògraf ens acaba de fer [un fotògraf acaba de disparar l'objectiu davant seu] i la vida no hi ha diferència. És una fotografia nostra i alhora és una concentració, perquè és un moment vist d'una manera més precisa, més exacta. L'única raó per anar al teatre és tornar a trobar la vida, però d'una manera més intensa, o més clara, o més misteriosa, o més comprensible, o més emocional. Llavors, això voldria dir que per aprendre teatre cal que hi hagi una relació amb la vida molt estreta. I això també vol dir que s'ha de poder aprendre en les condicions de la vida de cada dia. Es tracta d'un treball especial. I un treball especial vol dir que de vegades cal estar aïllat, però no pas sempre. Hi ha un moviment constant —com en tot

treball personal— cap a la vida i que després torna cap a un lloc de concentració. És el principi dels assaigs on hom treballa en un lloc secret i en un moment determinat va cap al públic. Llavors, per aprendre'n, cal mantenir un equilibri entre allò que només es pot fer en soledat i allò que només es pot fer a la vida.

Per exemple, l'actor ha de preparar la totalitat del seu instrument. El seu instrument és el seu cos i tot, totes les parts del cos són necessàries. Pensar que certes parts del cos són més importants per a l'actor que d'altres és una ximpleria que ha entrat en la més pura tradició europea. Així es produeixen les polèmiques més estúpides entre els qui diuen que la paraula és més important que el gest i els qui consideren que l'expressió corporal és més important que la paraula. I només hi ha una resposta per a aquesta discussió: no n'hi ha, de guerra; i sí una necessitat absoluta que totes les parts estiguin disponibles. El cos és un pensament que no ve del cap sinó de la totalitat de l'instrument. Això és una cosa que sap perfectament tot esportista. El boxejador sap molt bé que, si ha d'esperar que el cap doni una ordre al peu i després a la mà per protegir-se i pegar amb l'altra, abans li arribarà el KO. Per a l'actor és encara més important que per a l'esportista que tot el seu instrument físic estigui disponible: els peus, l'estómac, els malucs, el pit, la llengua, tot; i això no es pot obtenir sense treballar de debò.

I cal no fer-se il·lusions. Una persona jove que comença no està formada. És un treball llarg. Però cal que alhora —i és el contrari de l'esportista— els sentiments, la imaginació, que també estan bloquejats de la mateixa manera, siguin treballats, rodats. Per això veiem que, si en una escola no hi ha cap treball per a la intel·ligència i només n'hi ha per al cos amb tots els exercicis moderns, l'actor serà feble d'intel·ligència. Però si contràriament, com a tants conservatoris de tradició conservadora, es creu que l'actor cal que estigui cultivat i que passi bona part del seu temps estudiant la història del teatre i teories diverses, també hi haurà un desequilibri i el jove estudiant es convertirà en un professor i no en un actor.

És per això que la veritable preparació de l'actor ha de ser en gran part un treball que giri al voltant de la improvisació amb la finalitat d'estimular i alliberar les diferents parts del cos en el moviment, la música i el so. Simultàniament, l'actor ha de tenir contacte amb el text, simplement perquè això crea una nova dificultat i aquestes difi-

cultats no es troben en les improvisacions. Quan un actor intenta treballar amb un text ja existent, hi ha una distància, una absència de comprensió que proposa una bona batalla amb el text i els seus personatges. Aquesta dificultat estimula, en efecte, una part de l'actor, però tot aquest treball, durant mesos, durant anys, passa dins un món tancat que hom anomena escola o, en el cas dels actors ja formats i professionals, sala d'assaigs. Veiem com tot aquest procés es converteix d'alguna manera en un desenvolupament teòric, es converteix en un bon instrument, però amb quina finalitat?

És la pregunta escaient. Perquè està molt bé ser un bon instrument, però al mateix temps cal saber per a què s'està desenvolupant. És la pregunta que ens fa por en el nostre teatre. A les escoles, els alumnes tenen por d'aquesta pregunta. En posar-se davant la gran pregunta: per què vull fer teatre?, troben respostes febles, frases fetes, estereotipades i polítiques per evitar la veritable confrontació amb ells mateixos. Els professors, sovint, fan el mateix i, en el teatre professional, el director, els autors, els actors, també. Passen sense mirar pel costat d'aquesta gran pregunta: per què fer teatre?

Però, si aquesta pregunta no és present, és ben clar que el treball no pot anar gaire lluny. Llavors, com introduir aquesta pregunta dins l'ensenyament d'una escola? Cal començar reconeixent que no hi ha respostes teòriques. No cal preguntar al director de l'Institut del Teatre aquí present, ni a un director que passa de visita, com és el meu cas. És una altra mena de resposta. És una resposta que arriba a través de temptatives bones i dolentes, d'actuar, de fer teatre en la vida. És per això que des de la primera setmana, des del primer dia, des del primer minut, és indispensable que els alumnes, a la seva manera, busquin les ocasions de manifestar-se com a actors en qualsevol àmbit de la vida. Potser actuant a casa seva per als pares i quatre amics. Potser actuant al carrer sense esnobisme, sense creure que el carrer tingui res de màgic. Potser actuant en un cafè o en un bar. O potser fent-ho entre ells, uns cops improvisant, d'altres amb temes preparats per al seu públic, d'altres amb obres. Llavors hom entra allí on ningú no pot donar fórmules ni respostes: què és millor avui, una obra moderna, una obra antiga, una improvisació? On és el pontífex que pot donar una resposta segura a aquesta pregunta? La resposta sorgirà quan cada grup cerqui les seves experiències, bones i dolentes, a través de les quals l'actor comença a comprendre

què hi ha d'haver allí perquè una veritable comunicació s'hi produeixi. Llavors s'adona que és necessari que hi hagi un tema que interessi aquest públic i que alhora l'interessi a ell mateix. Després hom s'adona que pot traïr molt fàcilment aquest tema si no es tenen dins un mateix algunes energies i una certa competència. A través d'un gran nombre d'experiències d'aquesta mena, podrà començar a veure per ell mateix, a partir dels seus fracassos i de les seves dificultats, per què va a l'escola, què vol aprendre i, finalment, per quina raó.

2. (*Sobre l'actitud humana dels creadors, a partir d'una pregunta que plantejava que si la gent sortia tan plena dels seus espectacles es devia al fet que ell fos un home bo.*) Per començar, substituint la idea del bé i del mal per la idea de positiu i negatiu, que són realitats elèctriques i concretes, i d'una manera simple qualsevol de nosaltres pot ser negatiu, sabem que en la relació entre nosaltres, una gran part del temps, per causa de frustracions, bloqueigs i de tota mena de dificultats, ens donem els uns als altres reaccions d'ordre negatiu. Quan aquestes reaccions són febles, no creen gaires problemes; però, quan aquestes reaccions negatives són fortes, això introdueix corrents molt forts que travessen la societat, la vida social, la vida política —i no cal que en parlem aquí perquè ho coneixem en la nostra carn des de fa anys—, que creen els grans fenòmens de totes les èpoques, però sobretot de la nostra, de l'odi i la violència que fan que la possibilitat de canvi sigui molt petita. En canvi, en un petit grup no hi ha possibilitat de canviar-ho tot —això de transformar tota una societat en santedat no existeix— però hi ha, en canvi, una possibilitat neta i concreta d'efectuar una mena de transformació força radical, i el començament d'aquesta transformació està en el nivell de relacions immediates entre tothom qui treballa plegat.

Si la base d'un treball de grup és buscar, sense teories, desenvolupar i fer més sensibles les relacions en l'interior del grup a tots els nivells: dels sentiments, de la disponibilitat, de la claredat, de la comprensió, és clar que aquest grup és portat a interessar-se per un material altre que el grup que només es mou envers el seu *ego* de manera que les frustracions d'aquests *egos* fan cap a un material que expressarà també la frustració, la còlera i la reivindicació. Per descomptat que això pot arribar a produir-se d'una manera completament natural. Un grup més unit, més sensible, produeix

212 REVISTA DE ALEJANDRO DÍAZ

una relació més positiva no importa amb quin material. Així, el resultat fa sortir més aviat a la superfície els elements positius, sense negar ni amagar mai la veritable condició negativa que sempre hi és present. Crec que en aquest moment —i ho he vist en experiències concretes— hom rep i percep la qualitat que transita dins un grup.

Podem tenir el mateix tema, la mateixa obra interpretada per dos grups diferents, tractada per ambdós grups d'una manera igualment honesta, explicant la mateixa història sense mostrar llurs veritats privades. En el cas d'un grup on les relacions interiors són negatives, tot i que interpretin l'obra de manera molt brillant, a un nivell subconscient només envien al públic influències negatives que reforcen en l'espectador els seus propis complexos, les seves pròpies frustracions. És quan el públic surt d'una obra positiva més negatiu que no hi entra. Al contrari, un grup que està a la recerca d'una relació positiva entre ells mateixos i amb el material pot presentar una obra dura, tràgica, com, per exemple *El rei Lear*, on no hi ha cap conclusió optimista, aparentment, o poden presentar-se totes les tragèdies gregues, on tampoc n'hi ha, d'optimisme aparent, o poden presentar-se les obres de Beckett, en les quals aparentment hi ha una visió totalment tràgica de l'estat de l'home, però, si el que es comunica per la naturalesa del treball del grup és positiu, l'espectador, davant la tragèdia, sent allò que abans s'anomenava la catarsi, és a dir, surt del teatre amb la seva fe en la vida i amb la seva capacitat de lluitar i de viure reforçades.

Així s'arriba a aquesta situació evidentment paradoxal que fa que puguem veure uns espectadors que assisteixen a un espectacle esfereïdor i sortir-ne plens de felicitat o veure'ls assistir a una obra que parla de la felicitat de l'home i sortir-ne a punt de suïcidar-se.

3. (*Sobre la importància del sentit de l'humor en el treball.*) Hem treballat sovint amb actors sords, que són artistes molt interessants, i una de les coses que més m'han colpit és que, com que en lloc de sentir els mots miren la boca tota l'estona, veuen tots els detalls que es produeixen a cada instant. Jo els miro i veig senzillament la cara de son que fan mentre m'escolten, però un actor sord estaria molt més impressionat, pel fet que ells s'adonen del més petit gest que jo pugui fer mentre parlo. Vaig adonar-me que aquests actors veuen la vida de principi a final com una comèdia,

perquè si veritablement hom veu el que anem fent a cada instant no es pot evitar el riure. És per això que en els assaigs, tractant de ser seriós, hom s'adona constantment que sense un sentit del ridícul per allò que hom fa no es pot arribar a la veritat. Un dia algú va dir que ser seriós no és seriós.

4. (*Sobre si el seu treball és fonamentalment elitista.*) Això és molt simple. Avui no hi ha cap teatre al món que pugui competir amb els *mass-media*, o sigui que és força ridícul dir que actuar davant de cinquanta persones és elitista i que fer-ho davant de dues mil és popular. Deu ser per això que avui dia es té tanta tendència a construir grans teatres. L'important és no ocupar-se de res més que de l'esdeveniment, és a dir, que la responsabilitat absoluta dels qui fan el teatre és fer-lo per al públic que hi hagi. Així, doncs, si només hi ha cinquanta persones, si aquestes cinquanta persones han estat seleccionades d'una manera elitista, sigui per la forma d'atreure-les, sigui per l'actitud o la naturalesa de l'espectacle, aquest espectacle és elitista; però si un espectacle per a cinquanta persones busca d'obrir-se a la més gran diversitat de persones i de temes, llavors aquesta cèl·lula és una cèl·lula no elitista, i jo crec que és molt perillós anar teòricament cap a un imaginari incontrolable. No es pot dir que passarà fora de les condicions en què nosaltres podem estudiar.

5. (*Sobre la importància de l'escenografia, el vestuari, el maquillatge, la il·luminació i tots els elements visuals de fora de l'actor.*) Quan un autor fa un llibre, la presentació, el paper, la coberta tenen molta importància, però una importància secundària. I que quedi ben clar que dient això no trec cap valor a tots aquests elements. De la mateixa manera que un autor sap que no pot viure sense el seu editor. Però la diferència és la que hi ha entre el contingut veritable i allò que ajuda aquest contingut a ser rebut pels altres. Crec que cal partir sempre d'allò que és a la base de l'experiència teatral en totes les tradicions, a tots els països, des de sempre. A la base hi ha la relació entre la gent. A partir d'aquí aquesta relació es desenvolupa a través de certes històries. I en aquest punt hi ha una comunicació que pot resultar més fàcil o més difícil d'establir. Llavors és quan els vestits, la llum, l'escenografia, el maquillatge es presenten com una qüestió de vida o mort. Si tot es pot expressar sen-

se cap d'aquests elements, per què tenir-los; però si, contràriament allò que ha de viure mor per manca de contacte, hom veu que aquests ajuts són molt necessaris. Molt sovint m'he trobat en aquesta situació en veure com la mateixa obra interpretada per la mateixa companyia en unes condicions improvisades passa perfectament sense res més que la presència dels actors, i si per raons molt legítimes hom vol comunicar el mateix a un públic molt més nombrós en un gran teatre, com el de Stafford per exemple, farà falta tot l'art de l'escenògraf per ajudar a la concentració i a la comprensió de l'espectador. Així, doncs, aquesta és una qüestió constant i sempre relativa.

6. (*Sobre la utilitat de la improvisació en la creació dels personatges.*) Crec que cal no prendre ni la improvisació ni el text com uns déus. Es pot improvisar durant mesos i després interpretar molt malament. No es pot arribar mai per un exercici directament al domini del paper. Una improvisació, encara que sigui dolenta, que generalment ho és, al principi ajuda a la relació entre els actors. Això estimula la imaginació, estimula la rapidesa i sobretot és una manera d'estudiar que no és intel·lectual. Al contrari, tornar sobre el text demana un bon treball intel·lectual i obliga l'actor a veure que tot ha de venir d'ell mateix però que no pas tot pot venir d'ell mateix. Aquest és un parany fàcil en el qual generalment tothom cau sovint, perquè després de les improvisacions hom té la tendència de dir «Ah, faré aquest paper com si fos jo mateix», però no és cert perquè no són les paraules pròpies ni el personatge és un mateix. Llavors, el que és important per a totes dues tècniques és veure què hi tenim nosaltres d'ell d'una manera evident i allò que potser també és dintre nostre però d'una manera difícil de comprendre. És en el text, no pas en mi. Jo ho tinc, però no és al text. És aquí el veritable treball.

RESUMEN

Durante la estancia en Barcelona de Peter Brook, con motivo de las representaciones de su versión de la ópera *Carmen*, el director inglés mantuvo un coloquio con los alumnos y profesores del Institut del Teatre. Durante algo más de una hora y tras unas palabras de presentación de Núria Espert, Brook expuso sus puntos de vista sobre las cuestiones que se plantearon. La formación del actor, la actitud humana de los creadores y su reflejo en el espectáculo teatral, la importancia del sentido del humor en la observación de los comportamientos, la relatividad del tópico del teatro popular o elitista, la importancia real de los elementos escénicos externos al actor y el papel de las improvisaciones en la creación de los personajes fueron los temas sobre los que Peter Brook opinó. Sus palabras se transcriben aquí literalmente.

RÉSUMÉ

Pendant le séjour à Barcelone de Peter Brook, à l'occasion des représentations de sa version de l'opéra *Carmen*, le metteur en scène anglais eut un entretien avec les élèves et professeurs de l'Institut del Teatre. Pendant plus d'une heure et après les mots d'introduction de l'actrice Núria Espert, Brook expliqua ses points de vue sur les questions posées. La formation de l'acteur, l'attitude humaine des créateurs et son reflet sur le spectacle théâtrale, l'importance du sens de l'humour dans l'observation des conduites, la relativité du cliché du théâtre populaire ou élitiste, l'importance réelle des éléments scéniques externes à l'acteur et le rôle des improvisations dans la création des personnages furent les sujets traités par Peter Brook au cours de l'entretien. Ici on transcrit ses mots littéralement.

SUMMARY

During Peter Brook's stay in Barcelona, owing to the performance of his version of the opera *Carmen*, the English director had a conversation with the students and teachers of

the Institut del Teatre. For more than an hour and after Núria Espert's introductory words, Brook exposed his points of view about the stated questions. The main subjects discussed by Peter Brook were: the training of the actors, the human attitude of creators and its reflection on the theatrical show, the importance of the sense of humor in the observation of behaviour, the relativity of the *clichés* of popular and elitist theatre, the real importance of scenic elements external to the actor and the use of improvisations in the creation of characters. Here we transcribe his words literally.

RESUMEN

El autor expone sus puntos de vista sobre las cuestiones planteadas en el curso de la introducción de Núria Espert. Los temas principales que trata Peter Brook son: la formación de los actores, la actitud humana de los creadores y su reflejo en el espectáculo teatral, la importancia del sentido del humor en la observación del comportamiento, la relatividad de los clichés del teatro popular y elitista, la importancia real de los elementos escénicos externos al actor y el uso de improvisaciones en la creación de personajes. Aquí se transcribe literalmente lo que dijo.

SUMMARY

During Peter Brook's stay in Barcelona, owing to the performance of his version of the opera *Carman*, the English director had a conversation with the students and teachers of