

**JERZY GROTOWSKI**

**Spre un teatru sărac**

coperta: Dan Stanciu

versiunea românească s-a realizat după ediția franceză  
Editions L'Age d'Homme SA, Lausanne, 1971

© 1968, Jerzy Grotowski and Odin Teatrets Forlag

© pentru versiunea românească: 1998, UNITEXT

ISBN: 973-98348-9-2

seria **MAGISTER**

**JERZY GROTOWSKI**  
**Spre un teatru sărac**

Traducere de **George Banu** și **Mirella Nedelcu-Patureau**  
Prefață de **Peter Brook**. Postfață de **George Banu**

Editura UNITEXT  
București, 1998

Traducerea a fost realizată cu participarea  
**Academiei Experimentale a Teatrelor, Paris**

Publicarea a fost posibilă datorită sprijinului  
**Ministerului Culturii din România și al  
Uniunii Teatrale din România-UNITER**

## PREFAȚĂ

Grotowski este unic.

De ce?

Pentru că, după cîte știu, nimeni altul pe lumea asta de la Stanislavski încoace nu a studiat atît de profund și de complet ca Grotowski jocul actorului, fenomenul și semnificația sa, natura și știința proceselor sale mintale, fizice și emoționale.

Grotowski își intitulează teatrul său laborator. Este un laborator. Un centru de cercetare. Este poate singurul teatru de avant-gardă unde sărăcia nu este un inconvenient, unde lipsa banilor nu este o scuză pentru mijloace neadecvate care mimează în mod automat experimentele. În teatrul lui Grotowski, ca în toate adevăratele laboratoare, experiențele sînt valabile din punct de vedere științific pentru că ele respectă condițiile esențiale. În teatrul său, există o concentrare absolută a unui mic grup iar timpul nu are limite. Astfel, dacă descoperirile sale vă interesează trebuie să vă duceți în Polonia. Sau dacă nu, faceți ca noi. Aduceți-l pe Grotowski aici.

Grotowski a lucrat două săptămîni cu grupul nostru. Nu am să descriu această experiență. De ce? Mai întîi pentru că o astfel de cercetare nu este liberă decît într-o atmosferă de încredere, iar încrederea depinde de certitudinea de a nu fi divulgat. În al doilea rînd, pentru că este o activitate care se efectuează în mod esențial fără cuvinte. A vorbi înseamnă a complica și chiar a distruge exerciții care sînt limpezi și simple cînd sînt indicate cu un gest și executate de un spirit și un corp care nu fac decît unul.

Ce ne-a adus această muncă în comun?

Pentru fiecare actor ea a reprezentat o serie de șocuri.

Șocul de a se confrunta cu niște noțiuni simple și irefutabile.

Șocul de a depista propriile sale suptefugii, trucuri și clișee.

Șocul de a presimți ceva din propriile sale resurse, vaste și neexplorate.

Șocul de a fi forțați să ne întrebăm de ce sîntem actori.

Șocul de a fi forțați să recunoaștem că astfel de întrebări există și că – în ciuda unei lungi tradiții engleze de a evita seriosul în arta teatrală – a venit timpul să ne înfruntăm cu ele. Și să descoperim că vrem să le înfruntăm.

Șocul de a vedea că, undeva pe lume, jocul teatral este o artă căreia cineva i se dăruiește în mod absolut, monahal și total. Că expresia lui Artaud deja răscitată, “a fi crud cu mine însumi”, devine realmente un mod de viață total pentru abia o duzină de persoane, undeva în Polonia.

Cu o condiție. A se consacra jocului nu face din joc un scop în sine. Dimpotrivă. Pentru Grotowski, a juca este un vehicul. Cum să spun? Teatrul nu este un suptrefugiu, un refugiu. Un mod de viață este un mod de viață. Aceasta are aerul unei lozinci religioase? Se poate. Aceasta e aproape tot ce mi se pare că ar trebui spus. Nici mai mult nici mai puțin. Rezultate? Puțin probabil. Actorii noștri sînt mai buni? Mai buni ca oameni? Nu în sensul acesta, după cum am putut s-o văd, nici atît cît s-a afirmat. (Și, bineînțeles, nu erau toți extaziați de experiența lor. Unii erau contrariați.)

Dar cum a spus Arden:

*Căci mărul poartă o sămînță ce crește  
De o viață și o bucurie calmă  
Pentru a deveni un arbore împlinit în roadele sale  
Pentru totdeauna și o zi.*

Munca lui Grotowski și munca noastră sînt paralele, dar cu puncte de contact comune; prin ele, prin simpatie, ne întîlnim.

Dar viața teatrului nostru este complet diferită de a lui. Grotowski conduce un laborator. El nu are nevoie de public decît din cînd în cînd, și atunci puțin numeros. Tradiția sa este catolică – sau anti-catolică; în acest caz, cele două extreme se întîlnesc. Grotowski crează o formă de a servi. Noi lucrăm în altă țară, în altă limbă, în altă tradiție. Scopul nostru nu este de a crea o nouă liturghie, ci noi relații elizabethane – legînd ceea ce e particular și ceea ce e public, ceea ce e intim și ceea ce e colectiv, ceea ce e secret și ceea ce e accesibil, ceea ce e vulgar și ceea ce e magic. Pentru aceasta, avem nevoie în același timp de o mulțime pe scenă și de o mulțime care privește – și în interiorul acestei scene înțesate de lume, avem nevoie de indivizi care oferă adevărurile lor cele mai intime unor indivizi dintr-o sală plină, împărțind cu ei o experiență colectivă.

Am ajuns deja destul de departe în elaborarea unei scheme globale – ideea unui grup, a unui ansamblu.

Dar munca noastră este încă prea grăbită, prea frustă, pentru dezvoltarea tuturor indivizilor care o compun.

Știm, în teorie, că fiecare actor trebuie să-și pună zilnic arta la încercare – ca pianistii, dansatorii, pictorii – și că, dacă nu o face, este aproape sigur că va

deveni rigid, că va recurge la clișee și că, eventual, va declina. O recunoaștem și totuși facem atît de puțin în această cursă fără sfîrșit după un sînge nou, după vitalitatea tinereții – cu excepția a cîtorva, printre cei mai dotați, care, bineînțeles, au cele mai mari șanse și absorb majoritatea timpului disponibil.

Studioul de la Stratford era o recunoaștere a acestei probleme, dar se izbea fără încetare de presiunea repertoriului, de o companie supraîncărcată, de simpla oboseală.

Munca lui Grotowski a reamintit că ceea ce îndeplinește el aproape miraculos cu un pumn de actori este necesar de asemenea și fiecărui individ din cele două uriașe companii ale noastre, în două teatre separate de o sută de kilometri.

Intensitatea, onestitatea și precizia muncii sale nu pot lăsa decît un lucru după ele. O provocare. Dar nu de o zi, nu de o singură dată în viață. De toate zilele.

Peter BROOK

*(Prefață la ediția din 1968, Odin Teatrets Forlag și din 1971, Editura L'Age d'homme, Lausanne)*





## SPRE UN TEATRU SĂRAC

*Acest articol de Jerzy Grotowski a fost publicat în: Odra (Wrocław, 9/1965); Kungs Dramatiska Teaterns Program (Stockholm, 1965); Scena (Novi Sad, 5/1965);*

*Cahiers Renaud-Barrault (Paris, 55/1966);  
Tulane Drama Review (New Orleans, T35, 1967)*

Îmi pierd întotdeauna puțin răbdarea când sînt întrebat: "Care este originea lucrărilor Dumneavoastră experimentale?" Aceasta pare să postuleze ideea că activitatea "experimentală" este tangențială (a juca cu o oarecare tehnică "nouă" de fiecare dată) și tributară. Rezultatul se presupune a fi o contribuție la regia modernă – o scenografie utilizînd idei electronice sau de sculptură la modă, muzică contemporană, actorii propunînd în mod independent stereotipuri proprii clownilor sau cabaretului. Cunoșc acest gen: l-am practicat. Producțiile Teatrului Laborator merg în altă direcție. În primul rînd, noi ne propunem să evităm eclectismul, încercînd să rezistăm la ideea că teatrul este o sumă de discipline. Ne străduim să definim ceea ce diferențiază teatrul, ceea ce separă activitățile sale de alte categorii de spectacole. În al doilea rînd, producțiile noastre sînt investigații amănunțite privind relațiile actori/public. În realitate, noi considerăm că tehnica personală a actorului este nucleul artei teatrale.

Sursele unui asemenea fel de a aborda lucrurile sînt dificil de localizat, dar pot vorbi despre tradițiile sale. Am fost nutrit de Stanislavski; căutările sale continue, reînnoirea sistematică a metodelor sale de observație și relația sa dialectică cu propria sa activitate precedentă au făcut din el idealul meu personal. Stanislavski a pus întrebările metodologice fundamentale. Cu toate acestea, soluțiile noastre diferă mult de ale sale --cîteodată, ajungem la concluzii opuse.

Am studiat cele mai marcante metode de antrenament ale actorului în Europa și în alte părți. Cele mai importante printre ele: exercițiile de ritm ale lui Dullin; cercetările lui Delsarte asupra reacțiilor extravertite și introvertite, lucrările lui Stanislavski despre "acțiunile fizice", antrenamentul biomecanic al lui Meyerhold, sintezele lui Vahtangov. Tehnicile de antrenament din teatrul oriental sînt, de asemenea, foarte stimulante – în special opera din Pekin, dansurile Kathakali și teatrul Nô japonez. Aș putea să citez alte sisteme teatrale, dar metoda pe care o dezvoltăm nu este o combinație de tehnici împrumutate la aceste surse (chiar dacă

cîteodată adoptăm din ele elemente pentru uzajul nostru). Noi nu vrem să predăm actorului un ansamblu predeterminat de mijloace sau să-i oferim un “bagaj de artificii”. Metoda noastră nu este o metodă deductivă care adăunează ”mijloacele”. Aici totul este concentrat pe “maturația” actorului care se dezvăluie printr-o tensiune extremă, printr-o despuiere completă, printr-o descoperire a propriei sale intimități – toate acestea fără egocentrism sau autodelectare. Actorul se dăruie totalmente. Este o tehnică de integrare a tuturor forțelor psihice și corporale ale actorului, care ies la iveală de la baza ființei sale și a instinctului său, fășnind dintr-un soi de “transluminare”. Pentru noi, educația unui actor nu înseamnă să-l învățăm ceva: noi încercăm să eliminăm rezistențele sale organice față de acest proces. Nu există o diferență în timp între impulsul “interior” și reacția “exterioară”, în așa fel încît impulsul este în același timp reacție. Impulsul și acțiunea acționează împreună: corpul dispăre, arde, și spectatorul nu vede decît o serie de impulsuri vizibile. Astfel, noi adoptăm metoda *via negativa* – nu un ansamblu de mijloace, ci o eliminare de blocaje. Ani de muncă și de exerciții compuse în mod special (care, grație unui antrenament fizic, plastic și vocal, încearcă să ghideze actorul către genul de concentrare apropiat) ne permit cîteodată să descoperim începutul acestei căi. Tot ce a fost scos la iveală poate fi atunci cultivat cu grijă. Procesul însuși, deși depinzînd oarecum de concentrare, de încredere, de abandon, chiar de dispariția totală în acțiune, nu este voluntar. Starea de spirit este o pasivitate capabilă să realizeze un rol activ, o stare în care “nu vrem să facem aceasta”, sau, mai degrabă, “ne resemnăm să nu o facem”.

Cea mai mare parte din actorii Teatrului Laborator au început tocmai să lucreze posibilitatea de a obiectiviza acest proces. În munca lor cotidiană, ei nu se concentrează asupra “tehnicii spirituale”, ci asupra compoziției rolului, a construcției formei, a expresiei semnelor, adică asupra structurii. Nu există o contradicție între tehnica personală și structură. Noi credem că un proces personal care nu este “articulat” printr-o structurare a rolului nu este o eliberare și că se va pierde în amorf.

Considerăm nu numai că structura nu limitează procesul personal, ci, dimpotrivă, ea îl purifică. (Tensiunea figurativă între proces și structură le fortifică pe amîndouă. Structura este ca o capcană declanșată, căreia procesul îi răspunde în mod spontan și împotriva căreia el luptă). Formele comportării comune, “cotidiene”, întunecă adevărul; noi “articulăm” un rol ca un fluviu de semne care dezvăluie ceea ce ascunde sub masca viziunii comune: dialectica comportamentului uman. În momentul unui șoc psihic, de groază, de pericol mortal sau de bucurie nemăsurată, un om nu se comportă “în mod cotidian”. Cînd se entuziasmează, (în vechiul sens al cuvîntului), el folosește semne ritmice, începe să danseze să cînte. *Semnul organic*, și nu gestul comun, este pentru noi expresia elementară.

În termeni de tehnică formală, noi nu căutăm să obținem o proliferare de semne sau o acumulare (ca în repetițiile formale din teatrul oriental). Eliminăm mai degrabă, abandonând elementele de comportare “cotidiană” care împiedică impulsul pur. O altă tehnică ce pune în lumină structura organică a semnelor este contradicția (între gest și voce, voce și cuvânt, cuvânt și gândire, voință și acțiune, etc) – aici, deasemenea adoptăm *via negativa*.

În spectacolele noastre, este greu de precizat ce elemente rezultă dintr-un program formulat în mod conștient și ceea ce provine din structura imaginației noastre. Sînt întrebate adesea dacă anumite efecte “medievale” indică o întoarcere intenționată la “rădăcini rituale”. Nu există decît un singur răspuns. În stadiul actual al cunoașterii noastre artistice, problema rădăcinilor “mitice”, a situației umane elementare, are un sens definit. Cu toate acestea, faptul nu este un produs al “filosofiei artei” ci vine dintr-o descoperire practică și din utilizarea regulilor teatrale. Aceasta vrea să spună că producțiile nu își nasc din postulate estetice *a priori*, ci mai degrabă, cum spunea Sartre, “fiecare tehnică trimite la o metafizică”.

În timp de ani de zile, am ezitat între impulsurile născute din practica și aplicarea unor principii *a priori*, fără să văd în asta o contradicție. Prietenul și colegul meu Ludwik Flaszen a fost primul care a pus degetul pe această confuzie în munca mea: materialul și tehnicile care veneau în mod spontan cînd pregăteam producția, din natura însăși a lucrului, erau revelatoare și promițătoare; dar ceea ce reținusem pentru a aplica supozițiile teoretice era mai mult în funcție de personalitatea decît de intelectul meu. Mi-am dat seama că producția trimitea mai degrabă la cunoaștere în loc să fie un produs al acesteia. După 1960, am pus accentul pe metodologie. Prin intermediul experienței practice, căutam să răspund la întrebările cu care începusem: Ce este teatrul? Care este caracterul său unic? Ce poate să facă teatrul, ceea ce nici filmul nici televiziunea nu pot face? Două concepții concrete s-au cristalizat în practica noastră: teatrul sărac și spectacolul ca un act de transgresiune.

Eliminînd treptat ceea ce s-a dovedit a fi superfluu, am descoperit că teatrul putea să existe fără machiaj, fără costume autonome și scenografie, fără un loc special de spectacol (scena), fără efecte de lumină sau de sunet, etc. El nu poate exista fără relația actor/spectator, fără comuniunea percepției directe, “vii”. Este un vechi adevăr teoretic, dar cînd este aplicat în mod riguros, el minează majoritatea ideilor noastre obișnuite despre teatru. El refuză noțiunea de teatru ca sinteză a unor discipline de creație disparate – literatura, sculptura, pictura, arhitectura, jocul de lumină, interpretare (subdirecția unui *regizor*). Teatrul contemporan este un “teatru sintetic” pe care am putea să-l numim un Teatru Bogat – bogat în slăbiciuni.

Teatrul Bogat depinde de cleptomania artistică, trăgîndu-și inspirația din alte discipline, construind spectacole hibride, conglomerate fără caracter și fără integritate, prezentate astăzi ca o operă de artă totală. Multiplicînd elementele asimilate, Teatrul Bogat încearcă să evite capcana pe care i-o întind filmul și televiziunea. De cînd filmul și televiziunea excelează în domeniul funcțiilor mecanice (montaj, schimbare de loc instantanee, etc.), Teatrul Bogat a lansat un apel pompos și compensatoriu în favoarea unui "teatru total". Integrarea mecanismelor de împrumut (ecrane de cinema, de exemplu) echivalează cu o abordare tehnică sofisticată, permițînd un dinamism și o mobilitate sporită. Și dacă scena și/sau sala devin mobile, perspectiva se poate schimba în mod instantaneu și constant. Toate acestea nu sînt decît prostii.

Puțin contează cît cheltuiește teatrul și cum își exploatează resursele mecanice, el rămîne din punct de vedere tehnologic inferior filmului și televiziunii. În consecință, prefer sărăcia teatrului. Ne-am resemnat la schema scena-și-sala; pentru fiecare producție, un nou spațiu este prevăzut pentru actori și pentru spectatori. Astfel, putem obține o variație infinită a relațiilor actor/spectator. Actorii pot juca în mijlocul spectatorilor, contactînd direct publicul și acordîndu-i un rol pasiv în dramă (ceea ce am făcut în spectacolele noastre *Cain* după Bayron și *Sakuntala* după Kalidasa). Sau, actorii pot construi structuri printre spectatori, incluzîndu-i astfel în arhitectura acțiunii, supunîndu-i la un soi de presiune, de acumulare și limitare în spațiu (*Akropolis*, după Wispiansky). Actorii mai pot deasemenea să joace printre spectatori și să-i ignore, privind dincolo de ei. Spectatorii pot să fie separați de actori – de exemplu, printr-o palisadă înaltă, pe care o depășesc doar cu capetele (*Prințul constant*, după Calderon); din această perspectivă radical înclinată, ei privesc în jos către actori, ca la niște animale la un ring, sau ca niște studenți în medicină ce asistă la o operație (această viziune detașată, de sus în jos, dă acțiunii, printre altele, un sens de transgresiune morală). Sau toată sala este utilizată ca un loc concret: "Cina cea de taină" din *Faust* în sala de mese a mînăstirii, unde Faust vorbește cu spectatorii, care sînt invitați la serbarea barocă servită în jurul unor mese imense, oferindu-le episoade din viața sa. Eliminarea dihotomiei scenă/sală nu este lucrul cel mai important – aceasta creează doar un domeniu de cercetări precis. Esențialul consistă în a găsi relația spectator/actor proprie pentru fiecare tip de spectacol și în a materializa decizia prin aranjamente fizice.

Am delăsat efectele de lumină și aceasta le-a dat actorilor posibilitatea să descopere un larg evantai de posibilități pentru a utiliza sursele imobile de lumină printr-o acțiune deliberată cu umbrele, cu proiectoarele, etc. Este deosebit de

semnificativ faptul că spectatorul, o dată plasat într-o zonă luminată, altfel spus când devine vizibil, începe să joace și el un rol în spectacol. Devine, de asemenea, evident că actorii, ca și personajele din pânzele lui El Greco, pot "ilumina" prin actul lor total, devenind o sursă de "lumină".

Am abandonat machiajul, nasurile false, burțile umplute cu cîlți, tot ceea ce pune pe el actorul în cabina sa înainte de spectacol. Am găsit că era mult mai teatral pentru actor să se transforme de la un tip la altul, de la un caracter la altul, de la o siluetă la alta – sub privirea publicului – într-o manieră *săracă*, utilizînd doar propriul său corp. Compoziția unei expresii fixe a chipului prin întrebuițarea doar a mușchilor și a altor impulsuri ale actorului produce un efect de transubstanțiere, în timp ce o mască preparată printr-un machiaj al artistului nu este decît un trucaj.

În același fel, un costum fără valoare autonomă, existînd doar în relație cu un caracter particular și cu activitățile sale, poate fi transformat în fața spectatorilor și astfel să contrasteze cu funcțiile actorului, etc. Eliminarea elementelor plastice care au viața lor (adică reprezintă ceva independent față de activitățile actorului) duce la crearea de către actor a unor obiecte dintre cele mai elementare și mai diverse. Prin utilizarea controlată a reacțiilor sale, actorul transformă planșeul într-o mare, o masă într-un confesional, o bucată de fier într-un partener însuflețit, etc. Eliminarea muzicii (în direct sau înregistrată) care nu este produsă de actori permite spectatorului însuși să devină muzică prin orchestrarea vocilor și a obiectelor ce se ciocnesc. Noi știm că textul *in sine* nu este teatru, că el nu devine teatru decît prin utilizarea sa de către actor – altfel spus, grație intonațiilor, a asociațiilor de sunete, a muzicalității limbajului.

Acceptarea sărăciei în teatru, dezbărat de tot ceea ce nu este esențial pentru el, ne-a dezvăluit nu numai ceea ce este propriu teatrului, dar desemenea și bogățiile profunde care sînt în natura însăși a formei artistice.

De ce ne interesează arta? Pentru a ne depăși frontierele, pentru a merge dincolo de limitele noastre, pentru a umple golul din noi – pentru a ne împlini. Nu este o condiție, ci un proces în cursul căruia ceea ce este întunecat în noi devine treptat transparent. În această luptă cu propriul adevăr al fiecăruia, în acest efort de a smulge masca vieții, teatrul cu percepția sa fizică mi-a părut întotdeauna ca un fel de provocare. El este capabil să se provoace și să provoace spectatorul, violînd stereotipurile acceptate ale viziunii, ale sentimentului și ale judecății – provocarea este cu atît mai mare cu cît teatrul este încarnat prin respirație, prin corp și alte impulsuri ale organismului uman. Această sfidare a tabu-ului, transgresiunea sa, provoacă șocul care smulge învelișurile, permițîndu-ne să ne oferim în toată goliciunea unui lucru imposibil de definit, dar care cuprinde Erosul și Caritas.

În munca mea de regizor, am fost deci tentat să utilizez situații arhaice sacralizate prin tradiție, situații (în domeniul religiei și al tradiției) care sînt tabu. Simțeam că aveam nevoie să mă confrunt cu aceste valori. Ele mă fascinau, mă umpleau de un sentiment de neliniște și, în același timp, ele suscitau o tentație blasfematorie: voiam să le atac, să trec dincolo de ele, sau să le confrunt cu propria mea experiență care era ea însăși determinată de experiența colectivă a timpului nostru. Acest aspect al producțiilor noastre a fost calificat în mod diferit de lupta cu “originile”, “dialectica deriziunii și apologiei”, sau încă “religia exprimată prin blasfem: dragostea vorbind prin ură”.

Îndată ce cunoștințele mele practice au devenit conștiente și cînd experiența m-a condus la o “metodă”, am fost nevoit să arunc o privire nouă asupra istoriei teatrului în relație cu alte domenii ale cunoașterii, mai ales cu psihologia și antropologia culturală. O revizie rațională a problemei mitului devenise necesară. Atunci am văzut în mod clar că mitul era în același timp o situație primordială și un model complex, cu o existență independentă în psihologia grupurilor sociale, inspirînd comportarea și tendințele grupului.

Teatrul, cînd era încă o parte integrantă din religie, era deja teatru; el elibera energia congregației sau a tribului încorporînd mitul și profanîndu-l sau, mai degrabă, transcendîndu-l. Spectatorul își regenera astfel cunoștințele adevărului său personal în adevărul mitului și, prin teama și sensul sacralului, el acceda la catharsis. Nu întîmplător Evul Mediu a dat naștere ideii de “parodie sacră”.

Dar situația de astăzi este foarte diferită. În măsura în care grupurile sociale sînt mai puțin numeroase și mai puțin definite prin religie, formele mitice tradiționale regresează, dispar și sînt reîncarnate. Spectatorii sînt din ce în ce mai individualizați în relațiile lor cu mitul ca adevăr corporativ sau model al grupului și credința este adesea o problemă de convingere intelectuală. Identificarea unui grup cu un mit – punerea în ecuație a adevărului personal, individual, cu adevărul universal – este, virtual, imposibilă astăzi.

Ce este posibil? În primul rînd, *confruntarea* cu mitul mai degrabă decît identificarea. Altfel spus, păstrînd în același timp experiențele noastre personale, putem încerca să încarnăm mitul, tentînd să percepem relativitatea problemelor noastre, relațiile lor cu “rădăcinile” și relativitatea “rădăcinilor” în lumina experienței de astăzi. Dacă o facem în mod brutal, dacă ne dezbrăăm de toate artificiile ajungînd pînă la straturile noastre cele mai intime, masca vieții astfel expusă se fisurează și cade.

În al doilea rînd, chiar pierzînd “cerul comun” al credinței și limitele inabordabile, facultatea de percepție a organismului uman persistă. Doar mitul – încarnat în acte de către organismul viu al actorului – poate funcționa ca un tabu.

Organismul viu, expus pînă la exces, ne readuce la o situație mitică concretă, la o experiență a adevărului uman comun.

Încă o dată, sursele raționale ale terminologiei noastre nu pot fi indicate cu precizie. Cînd vorbesc de “cruzime” mi se citează adesea Artaud, cu toate că formulele sale au fost fondate pe alte premise și au un sens diferit. Artaud a fost un vizionar extraordinar, dar scrierile sale au o importanță metodologică redusă pentru că ele nu sînt produsul unor investigații practice de lungă durată. Sînt o profeție uimitoare, nu un program. Cînd vorbesc de “rădăcini” sau de “spirit mitic”, mi se pun întrebări despre Nietzsche; dacă vorbesc despre “reprezentări colective”, revenim la Durkheim; dacă vorbesc despre “arhetipuri” – la Jung. Dar formulele mele nu vin din discipline umaniste, chiar dacă le utilizez pentru analiză. Cînd vorbesc despre expresia semnelor prin actor, mi se vorbește despre teatrul oriental, în special de teatrul chinez clasic (mai ales cînd se știe că am studiat acolo). Dar semnele hieroglifice din teatrul oriental sînt inflexibile, ca un alfabet, în vreme ce semnele pe care le utilizăm noi formează scheletul acțiunii umane, cristalizarea unui rol, articularea procesului organic și personal al actorului individual.

Nu proclam că tot ceea ce facem noi este în întregime nou. Sîntem condamnați, în mod conștient sau inconștient, să fim influențați de tradiții, de știință și de artă, pînă la superstițiile și presentimentele proprii civilizației care ne-a modelat, la fel cum respirăm aerul unui continent ce ne-a dat viață. Toate acestea influențează tot ce întreprindem, chiar dacă, adesea, negăm faptul. Chiar cînd ajungem la anumite formule teoretice și cînd ne comparăm ideile cu cele ale predecesorilor noștri despre care am vorbit deja, sîntem forțați să facem anumite corectări retrospective care ne permit să vedem mai clar posibilitățile care ni se deschid.

Cînd confruntăm tradiția generală a Marii Reforme a teatrului de la Stanislavski la Dullin și de la Meyerhold la Artaud, ne dăm seama că nu sîntem primii, dar că lucrăm într-o atmosferă specială și definită. Cînd cercetările noastre dezvăluie și confirmă intuițiile altuia, sîntem plini de umilință. Ne dăm seama că teatrul are anumite legi obiective și că împlinirea este posibilă numai în acest cadru sau, cum a spus Thomas Mann, într-un fel de “supunere suprioară”, demnă de a-i acorda atenția noastră.

Am ocupat o poziție specială la direcția teatrului Laborator polonez. Nu sînt doar director sau regizor, sau “instructor spiritual”. În primul rînd, relația mea cu munca teatrală nu este fără îndoială univocă sau didactică. Dacă sugestiile mele se reflectă în compozițiile spațiale ale arhitectului nostru Gurawski, trebuie înțeles că viziunea mea s-a format după anii de colaborare cu el.

Există ceva de necomparat, intim și productiv, în munca cu actorul care mi-a acordat încrederea sa. El trebuie să fie atent, încrezător și liber, căci munca noastră consistă în a explora posibilitățile sale pînă la extrem. Îi urmăresc

dezvoltarea cu minuție, uimit și doritor de a-i veni în ajutor; dezvoltarea mea se proiectează în el, sau mai degrabă *se regăsește în el* – și creșterea noastră comună devine revelație. Nu este vorba de instruirea unui elev, ci de descoperirea unei alte persoane, în cursul căreia devine posibil fenomenul unei “a doua nașteri, împărtășite”. Actorul renaște – nu numai ca actor, dar deasemenea ca ființă umană – și eu renasc împreună cu el. Este un mod destul de stîngaci de a se exprima, dar ceea ce se împlinește este o acceptare totală a unei ființe omenești de către alta.

## NOUL TESTAMENT AL TEATRULUI

*Acest interviu, al cărui titlu, “Noul Testament al Teatrului” a fost adăugat de Eugenio Barba, a fost realizat în 1964 și reprodus în cartea sa Alla Ricerca del Teatro perduto (Marsilio Editori, Padova, 1965). El a fost de asemenea publicat în Teatrets Teori eg Teknikk (Oslo 1/66) și Théâtre et Université (Nancy, 5/66).*

*Numele chiar de Teatru Laborator ne face să ne gîndim la o cercetare științifică. Asociația este justă?*

Termenul de cercetare nu trebuie să ne facă să ne gîndim la cercetarea științifică. Nimic nu este mai îndepărtat de ceea ce facem noi decît știința *stricto sensu*, și nu numai din cauza lipsei noastre de calificare, dar de asemenea din cauza lipsei noastre de interes pentru acest gen de muncă.

Cuvîntul cercetare implică faptul că noi studiem profesia noastră mai degrabă ca un sculptor medieval care caută să recreeze în bucata sa de lemn o formă care există deja. Nu lucrăm ca un artist sau ca un savant, ci mai degrabă ca un cizmar ce caută locul precis din pantof unde va bătea un cui.

Celălalt sens al termenului de cercetare poate părea puțin iritant, în măsura în care el include ideea unei penetrări în natura umană însăși. În epoca noastră, cînd toate limbile se confundă, cînd toate genurile estetice se întrepătrund, teatrul este amenințat cu moartea pentru că filmul și televiziunea merg pe brazdele sale. Aceasta ne obligă să examinăm natura teatrului, să vedem de ce este el diferit de alte forme de artă și ce îl face de neînlocuit.



## *Cercetarea Dumneavoastră v-a condus la o definiție?*

Ce înseamnă cuvântul teatru? Este o întrebare de care ne ciocnim adesea și la care sînt posibile numeroase răspunsuri. Pentru profesori, teatrul este un loc unde un actor recită un text scris, ilustrîndu-l printr-o serie de mișcări destinate să-l facă mai ușor de înțeles.

Astfel interpretat, teatrul este un accesoriu util al literaturii dramatice. Teatrul intelectual nu este nimic altceva decît o variantă a acestei concepții. Avocații săi îl consideră ca un soi de tribună polemică. Aici, de asemenea, textul este elementul cel mai important și teatrul este prezent doar pentru a servi ca suport anumitor argumente intelectuale, punînd în evidență confruntarea lor. Revine astfel la suprafață arta medievală a duelului oratoric.

Pentru spectatorul mijlociu, teatrul este înainte de toate un loc de distracție. Dacă el speră să înfîlnească aici o muză frivolă, textul nu-l interesează la urma urmei. Ceea ce îl atrage sînt așa zisele gaguri, efectele comice și poate jocurile de cuvinte care ne reduc la text. Atenția sa va fi dirijată în mod esențial spre actor ca centru al atracției. O femeie tînără, destul de sumar îmbrăcată, este ea însăși o atracție pentru anumiți spectatori care aplică acestei apariții criterii culturale, deși o astfel de judecată este în cazul de față o compensație a unei frustrări personale.

Spectatorului care nutrește aspirații culturale, îi place din timp în timp să urmărească spectacole din cel mai serios repertoriu, cîteodată chiar o tragedie conținînd un anume element melo-dramatic. În acest caz, preferințele sale vor varia mult. Pe de o parte, el poate proba că aparține celei mai bune societăți unde "Arta" este o garanție și, pe de altă parte, el vrea să experimenteze anumite emoții care îi vor da un sentiment de autosatisfacție. Chiar dacă e cuprins de milă pentru biata Antigona și de aversiune pentru crudul Creon, el nu merge pînă la sacrificiul eroinei, ceea ce nu-l împiedică, de altfel, să se simtă egalul său din punct de vedere moral. Pentru el, problema este să fie capabil să simtă "nobil". Calitățile didactice ale acestui gen de emoție sînt îndoielnice. Publicul – fiecare este un Creon – va fi alături de Antigona tot timpul spectacolului, fapt care nu-l va împiedica pe nici unul dintre ei să se comporte ca Creon, o dată ieșit din teatru. E de ajuns să notăm succesul pieselor descriind o copilărie nefericită. Contemplarea suferințelor unui copil nevinovat pe scenă permite încă și mai ușor spectatorului să simpatizeze cu nenorocita victimă. Aceasta îl asigură de propriul său nivel ridicat al valorilor morale.

Oamenii de teatru înșiși nu au în general o concepție clară despre teatru. Pentru actorul mijlociu, teatrul este mai ales și înainte de orice *el-însuși*, propriul



său organism individual. Această atitudine dă naștere la lipsa de pudoare și la autosatisfacția care îi permit să facă lucruri care nu cer nici o știință specială, care sînt banale și comune, ca de pildă să meargă, să aprindă o țigară, să-și pună mîinile în buzunare, etc. În optica actorului, aceasta nu dezvăluie nimic, dar îi ajunge lui însuși pentru că, așa cum am spus, el, actorul Dl. X, este teatrul. Și dacă actorul posedă un anume farmec care acționează asupra publicului, el este consolidat în convingerea sa.

Pentru decorator, teatrul este, înainte de toate, o artă plastică și aceasta poate avea consecințe pozitive. Decoratorii sînt adesea suporterii unui teatru literar. Ei proclamă că decorul, la fel ca actorul, trebuie să servească piesa. Această profesiune de credință nu dezvăluie o dorință de a servi literatura, ci pur și simplu un complex față de regizor. Ei preferă să fie de partea scriitorului în măsura în care acesta este mai îndepărtat și, în consecință, mai puțin apt să le impună restricții. În practică, decoratorii cei mai originali sugerează o confruntare între text și o viziune plastică care depășește și pune în lumină imaginația scriitorului. Dacă decoratorii polonezi sînt adesea pionieri în teatrul din țara lor, faptul nu este probabil o coincidență. Ei exploatează numeroase posibilități oferite de dezvoltarea revoluționară a artelor plastice în secolul al XX-lea, secol care a inspirat într-o mai mică măsură scriitorii și regizorii.

Aceasta nu implică un anumit pericol? Criticii ce-i acuză pe decoratori că domină scena avansează din punct de vedere obiectiv un argument valabil, dar punctul lor de plecare este greșit. Este ca și cum ar acuza o mașină că avansează mai repede decît un melc. Aceasta îi deranjează și nu faptul de a ști dacă viziunea decoratorului domină pe cea a actorului sau a regizorului. Viziunea decoratorului este creatoare, nu este stereotipată, și chiar dacă este, ea pierde caracterul său tautologic printr-un imens proces de amplificare. Cu toate acestea, teatrul este transformat – că decoratorului îi convine sau nu – într-o serie de tablouri vivante. El devine un fel de “cameră obscură” monumentală, de “lanternă magică” captivantă. Dar atunci, nu încetează el de a mai fi teatru?

În sfîrșit, ce este teatrul pentru regizor? Regizorii se consacră teatrului după ce au eșuat în alte domenii. Cel ce a visat odată să scrie piese termină în general ca regizor. Actorul care nu reușește, actrița care a jucat odinioară junele primadone și care îmbătrînește, toți aceștia se întorc către regie. Criticul de teatru care a avut un îndelung complex de neputință față de o artă pe care nu știe decît să o descrie, se apucă de regie. Profesorul de literatură hipersensibil care s-a săturat de lucrările academice se consideră competent pentru a deveni regizor. El știe ce este o dramă – și ce este teatrul altceva pentru el decît realizarea unui text?



Pentru că sînt determinate de motive psiho-analitice atît de variate, ideile regizorilor despre teatru sînt de asemenea cît se poate de diferite. Munca lor apare ca o compensație a unor fenomene diverse. Un om care, de exemplu, are tendințe politice nesatisfăcute, devine adesea regizor și se bucură de sentimentul puterii pe care poziția lui i-l conferă. Nu o singură dată aceasta a dus la pervertirea interpretărilor și regizorii care sînt posedați de o astfel de nevoie de putere au montat piese polemice “împotriva autorităților”.

Bineînțeles că un regizor vrea să fie creator. De aceea – mai mult sau mai puțin conștient – el se face avocatul teatrului autonom, independent de literatură pe care o consideră mai degrabă ca un pretext. Dar, pe de altă parte, oamenii care pot face o astfel de muncă creatoare sînt rari. Numeroși sînt cei care se mulțumesc în mod oficial cu o definiție literară și intelectuală a teatrului sau cu menținerea teoriei lui Wagner după care teatrul trebuie să fie o sinteză a tuturor artelor. O formulă foarte utilă! Ea permite respectul textului, acest element fundamental de neviolat, și în plus nu provoacă un conflict cu mediul literar și filologic. Între paranteze trebuie subliniat că fiecare autor – chiar și cei care pot fi astfel calificați din pură politețe – se simte obligat să apere onoarea și drepturile lui Mickiewicz, Shakespeare, etc., pentru că, pur și simplu, el se consideră colegul lor. Astfel, teoria lui Wagner despre “teatrul, arta totală” stabilește *pacea bravilor* în domeniul literar.

Această teorie justifică exploatarea elementelor plastice ale scenografiei în spectacol și îi atribuie rezultatele. Același lucru se petrece și în muzică, fie ea operă originală sau montaj. La aceasta se adaugă alegerea accidentală a unuia sau mai multor actori cunoscuți și din toate aceste elemente coordonate întîmplător iese un spectacol care satisface ambițiile regizorului. El tronează pe vîrfurile tuturor artelor cînd, de fapt, în realitate, el se hrănește de eforturile creatoare făcute de alții pentru el – cine poate fi creator cu adevărat în astfel de circumstanțe?

Astfel, numărul de definiții ale teatrului este practic ilimitat. Pentru a evita acest cerc vicios, ar trebui, fără îndoială, să eliminăm și nu să adăugăm. În consecință, trebuie să ne întrebăm ceea ce este indispensabil în teatru. Să vedem.

Poate teatrul exista fără costume și fără decoruri? Da, poate.

Poate să existe fără muzică, ca acompaniant al acțiunii? Da.

Poate să existe fără efecte de lumină? Bineînțeles.

Și fără text? Da; istoria teatrului o confirmă. În evoluția artei teatrale, textul a fost unul dintre ultimele elemente care au fost adăugate. Dacă urcăm pe scenă cîteva persoane cu un scenariu elaborat de ele și le lăsăm să-și improvizeze replicile ca în *Commedia dell'Arte*, spectacolul va fi la fel de bun chiar dacă cuvintele nu sînt articulate, ci doar murmurate.

Dar poate teatrul exista fără actori? Nu cunosc nici un exemplu de acest fel. Am putea cita teatrul de marionete. Totuși, chiar aici, vom găsi în spatele scenei un actor, chiar dacă este un actor de un alt soi.

Poate teatrul exista fără public? În caz extrem, cel puțin un spectator e necesar pentru a face un spectacol. Ne rămân, astfel, actorul și spectatorul. Putem defini deci teatrul ca “ceea ce se petrece între un spectator și actor”. Tot restul este suplimentar. Nu din întâmplare propriul nostru teatru laborator s-a dezvoltat plecând de la un teatru bogat în resurse – în care artele plastice, lumina și muzica erau exploatate în mod constant – spre un teatru ascetic pe care l-am realizat în cursul ultimilor ani: un teatru ascetic unde nu mai rămân decât actorii și publicul. Toate celelalte elemente vizuale – adică plastice – sînt construite prin mijloacele corpului actorului, efectele acustice și muzicale prin vocea sa. Aceasta nu înseamnă că privim literatura de sus, ci că nu găsim în ea esența teatrului, chiar dacă marile opere literare pot fără nici o îndoială să aibă un efect stimulant asupra acestei geneze. De cînd teatrul nostru se compune doar din actori și din public, exigențele noastre față de cei doi termeni sînt sporite. Chiar dacă nu putem să educăm publicul – în fine, nu în mod sistematic – *putem* educa actorul.

*În aceste condiții, cum este antrenat actorul în teatrul Dumneavoastră și care este funcția sa în spectacol?*

Actorul este un om care lucrează în public cu corpul său, oferindu-l în mod public. Dacă acest corp se mulțumește să ne demonstreze doar ce ste el – ceva ce este la îndemîna oricărui individ mijlociu – atunci el nu este capabil să realizeze un act total. Dacă arta actorului este exploatată pentru bani sau pentru a cîștiga favorurile publicului, atunci arta sa se învecinează cu prostituția. Fapt este că timp de numeroase secole, teatrul a fost asociat prostituției într-un sens sau altul al termenului. La un moment dat, cuvintele “actriță” și “curtezană” erau sinonime. Astăzi, ele sînt separate de o linie mai mult sau mai puțin clară nu din cauza unei schimbări în lumea actoricească, ci pentru că societatea s-a schimbat. Astăzi, diferența între femeia respectabilă și curtezană s-a șters.

Ceea ce frapază cînd examinăm munca actorului așa cum este ea practică în zilele noastre, este mizeria sa; tocmelele privitoare la un corp, exploatat de către protectorii săi – director, regizor – dau naștere la rîndul lor la o atmosferă de intrigă și de revoltă.

Tot așa cum doar un mare păcătos poate deveni sfînt, după teologi, (să nu uităm Apocalipsul: “Pentru că ești călduț, pentru că nu ești nici rece nici fierbinte,

te voi scuipa din gura mea”), mizeria actorului poate fi transformată într-un soi de sfințenie. Istoria teatrului cunoaște numeroase exemple în acest gen.

Nu mă înțelegeți greșit. Vorbesc de “sfințenie” în calitate de necredincios. Înțeleg prin asta o “sfințenie laică”. Dacă, provocându-se el însuși în public, actorul îi provoacă pe ceilalți și prin exces, profanare și sacrilegiu injurios se dezvăluie sie-și, smulgându-și masca de toate zilele, el permite spectatorului să întreprindă un proces similar. Nu-și vinde corpul, ci-l sacrifică. El repetă ispășirea, se apropie de sfințenie. Dacă o astfel de acțiune nu este ceva trecător nici întâmplător, un fenomen care nu poate fi prevăzut în spațiu și în timp, dacă vrem ca o trupă pentru care acest gen de muncă este pîinea sa cotidiană – atunci trebuie să adoptăm o metodă specifică de cercetare și de antrenament.

*Ce vrea să spună, în practică, a lucra cu un actor “sfințit”?*

Există un mit după care un actor care posedă un fond considerabil de experiență poate să-și făurească ceea ce am putea numi propriul său “arsenal” – altfel spus, o acumulare de metode, de artificii și de trucuri. El poate să aleagă printre ele un număr anume de combinații pentru fiecare rol și astfel, să atingă expresivitatea necesară pentru a câștiga atenția publicului. Acest “arsenal” sau magazin nu poate fi nimic altceva decît o colecție de clișee și, în acest caz, această metodă este inseparabilă de concepția unui “actor curtezan”.

Diferența între “actorul curtezan” și “actorul sfințit” este aceeași ca între abilitatea tehnică a unei curtezane și aptitudinea de dăruire și de acceptare ce se naște într-o dragoste adevărată; altfel spus, sacrificiul de sine. Esențial în cel de-al doilea caz este de a fi capabil de a elimina toate elementele perturbatoare pentru a putea depăși toate limitele imaginabile. Tehnica “actorului sfințit” este o *tehnică inductivă* (adică o tehnică de eliminare), în vreme ce aceea a unui “actor curtezan” este o *tehnică deductivă* (adică o acumulare de trucuri).

Actorul care se dezvăluie el însuși, sacrificîndu-și partea sa cea mai intimă – cea care nu este făcută pentru ochii lumii – trebuie să fie capabil să-și exprime ultimul impuls. El trebuie să fie capabil să dea viață, prin sunet și mișcare, acelor impulsuri care oscilează la frontiera între vis și realitate. Pe scurt, el trebuie să fie capabil să construiască propriul său limbaj psiho-analitic de sunete și gesturi, tot așa cum un mare poet crează propriul său limbaj de cuvinte.

Dacă examinăm, de exemplu, problema sunetului, aparatul vocal al actorului trebuie să fie infinit mai dezvoltat decît cel al omului de pe stradă. Pe de altă parte, acest aparat trebuie să fie capabil să producă reflexe ale sunetului atît de rapide încît gîndirea – care ar putea suprima toată spontaneitatea – să nu aibă timp să intervină.

Actorul trebuie să fie capabil să descifreze toate problemele corpului său care îi sînt accesibile. El trebuie să știe cum să dirijeze aerul spre părțile corpului unde sunetul poate fi creat și amplificat printr-un soi de rezonanță. Actorul mijlociu cunoaște doar rezonatorul din cap; adică el utilizează cutia sa craniană ca un rezonator pentru a-și amplifica vocea, ceea ce face sunetul mai "nobil", mai agreabil pentru public. El poate chiar să utilizeze cîteodată, întîmplător, rezonatorul din piept. Dar actorul care examinează de aproape posibilitatea propriului său organism descoperă că numărul de rezonatori este practic ilimitat. El poate să-și exploateze nu numai cutia craniană și pieptul, dar de asemenea și partea din spate a capului (occiput), nasul, dinții, laringele, abdomenul, șira spinării ca un rezonator total care cuprinde acum corpul întreg și multe altele pe care nu le cunoaștem încă. El descoperă că nu este suficient să întrebuițeze respirația abdominală pe scenă. Diferitele faze ale acțiunilor sale fizice cer tipuri diferite de respirație, dacă vrea să evite dificultățile de respirație și de rezistență ale corpului său. El descoperă că dicțiunea pe care a învățat-o la școala de teatru provoacă deseori un blocaj al laringelui. El trebuie să dobîndească dexteritatea de a-și deschide laringele în mod conștient și să verifice, din afară, dacă e deschis sau închis. Dacă nu-și rezolvă problemele, dificultățile pe care nu va întîrzia să le întîlnească îi vor distra atenția și procesul de auto-penetrație va eșua în mod inevitabil. Dacă actorul este conștient de corpul său, el nu poate pătrunde în interiorul său și nici să parvină la propria sa revelație. Corpul trebuie să fie eliberat de orice rezistență. Practic, el trebuie să înceteze să existe. La fel ca și pentru voce și respirație, nu e de ajuns ca actorul să învețe să utilizeze diferiți rezonatori, să-și deschidă laringele și să selecționeze un anume tip de respirație. El trebuie să învețe să facă toate acestea în mod inconștient în cursul fazelor culminante ale acțiunii sale și aceasta, la rîndul său, reclamă o nouă serie de exerciții. Cînd își lucrează rolul, actorul trebuie să învețe nu cum să se gîndească să adauge elemente tehnice (rezonatori, etc.), ci trebuie să tindă spre eliminarea obstacolelor concrete de care se izbește (de exemplu, rezistența vocii sale).

Nu vreau să tai firul în patru. Această diferență este decisivă. Aceasta înseamnă că actorul nu va poseda niciodată o tehnică permanent "închisă", pentru că la fiecare treaptă a cercetării sale de sine, la fiecare provocare, la fiecare exces, la fiecare barieră depășită, el va întîlni, la un nivel superior, alte probleme tehnice. Va trebui atunci să învețe să le depășească la rîndul lor, cu ajutorul anumitor exerciții de bază.

Aceasta este valabil pentru orice lucru: mișcare, plastică a corpului, gesturi, construirea de măști prin mijloacele mușchilor faciali, etc., în realitate, pentru fiecare detaliu al corpului actorului.

Factorul decisiv în acest proces este explorarea personală a actorului. El trebuie să învețe să-și utilizeze rolul ca și cum ar fi un bisturiu de chirurg, pentru a se diseca el însuși. Nu este vorba să se descrie pe sine în anumite condiții date, sau să “trăiască” parțial, și nici să adopte maniera distantă de a acționa comună în teatrul epic, bazat pe un calcul rece. Ceea ce este important este de a utiliza rolul ca pe o trambulină, un instrument grație căruia studiem ce se ascunde sub masca noastră cotidiană pentru a-l sacrifica, pentru a-l expune.

Este un exces nu numai pentru actor, dar de asemenea și pentru public. Spectatorul înțelege, în mod conștient sau inconștient, că acest gen de act este o invitație pentru ca el însuși să facă același lucru, ceea ce, de altfel, suscită adesea opoziția sau indignarea, pentru că eforturile noastre cotidiene tind să ascundă adevărul despre noi înșine. Încercăm să evităm adevărul despre noi înșine, în vreme ce aici sîntem invitați să ne oprim și să privim de aproape. Ne e frică să fim schimbați în statui de sare dacă ne întoarcem pentru a privi înapoi, ca nevasta lui Loth.

Îndeplinirea acestui act la care ne referim reclamă o mobilizare a tuturor forțelor trupești și spirituale ale actorului, care este într-o stare de lene, de disponibilitate pasivă ce face posibilă realizarea activă.

Trebuie să recurgem la limbajul metaforic pentru a spune că factorul decisiv în acest proces este umilința, o predispoziție spirituală: nu *a face ceva*, ci de a renunța de a nu face ceva, altfel excesul devine impudoare în loc de sacrificiu.

Dacă ar trebui să exprim toate acestea într-o frază, aş spune că este vorba de dăruire de sine. Trebuie să ne dăruim în mod total, în toată intimitatea noastră dezbrătată de artificii, cu încredere, cum ne dăruim în dragoste. Aceasta este cheia. Despuierea de sine, transa, *excesul*, disciplina formală însăși – toate acestea pot fi atinse cu condiția de a se dăruia din plin, cu umilință și fără apărare. Acest act culminează pe o înălțime. El aduce împăcarea. Nici unul din exercițiile din diferitele domenii de antrenament ale actorului nu trebuie să fie un exercițiu de îndemînare. Ele trebuie să dezvolte un sistem de aluzii conducînd la procesul insesizabil și inexprimabil al dăruirii de sine.

Toate acestea pot părea ciudate și pot să ne facă să credem că e vorba de o anumită formă de “șarlatanie”. Personal, trebuie să mărturisesc că nu mă deranjează să întrebuițăm formule ca aceea de “șarlatan”. Tot ceea ce are un parfum “anormal” sau “magic” stimulează atât imaginația actorului cît și cea a regizorului.

Cred că trebuie să dezvoltăm o anatomie specială pentru actor; de exemplu, să găsim diferitele centre de concentrare ale corpului pentru diferitele maniere de a juca, să căutăm părțile corpului pe care actorul le simte cîteodată ca pe niște

surse de energie. Regiunea lombară, abdomenul și regiunea în jurul plexului solar acționează adesea ca astfel de surse.

Un factor esențial în acest proces este elaborarea unei linii directe pentru structură. Actorul care îndeplinește un act de despuiere de sine se lansează într-o călătorie pe care o înregistrează prin diferite sunete și reflexe, formulând un soi de apel către spectator. Dar actul de despuiere trebuie articulat. Expresivitatea este întotdeauna legată de anumite contradicții și discrepanțe. O eliberare nedisciplinată nu este o eliberare, ea este percepută ca o formă de haos biologic.

### *Cum combinați spontaneitatea și disciplina formală?*

Elaborarea artificialității este o chestiune de ideograme – sunete și gesturi – care evocă asociații în psihicul auditoriului. Aceasta amintește activitatea unui sculptor ce se confruntă cu un bloc de piatră: utilizarea conștientă a ciocanului și a dălții. Aceasta consistă, de exemplu, în a analiza reflexul mâinii în timpul unui proces psihic și dezvoltarea sa succesivă de-a lungul umărului, a cotului, a încheieturii mâinii și a degetelor pentru a decide cum fiecare fază a acestui proces poate fi realizat printr-un semn, o ideogramă, care ar comunica fie imediat motivațiile ascunse ale actorului, fie ar polemiza cu ele.

Această elaborare a structurii este adesea bazată pe o cercetare conștientă de către organismul nostru a unor forme cărora le presimțim contururile, în vreme ce realitatea lor ne scapă complet. Unii afirmă că aceste forme există deja, complete, în interiorul organismului nostru. Aici, ne aflăm în fața unui tip de joc care, ca artă, este mai aproape de sculptură decât de pictură. Pictura implică adăugarea culorilor, în vreme ce sculptorul extrage ceea ce acoperă forma care, ca atare, există deja în interiorul blocului de piatră, dezvăluind-o astfel în loc s-o construiască.

Această căutare a structurii cere la rîndul său o serie de exerciții suplimentare, formînd o partitură miniaturală pentru fiecare parte a corpului. De fiecare dată, principiul esențial rămîne următorul: cu cît sîntem mai absorbiți de ceea ce este “ascuns” în noi, în exces, în expunere, cu atît mai rigidă trebuie să fie disciplina “exterioară”; altfel spus, forma, ideograma, semnul. Acesta este întreg principiul expresivității.

### *Ce așteptați de la spectator în acest gen de teatru?*

Exigențele noastre nu sînt noi. Avem aceleași exigențe față de oameni ca cele ce le are orice operă de artă adevărată, fie pictura, sculptura, muzica, poezia



sau literatura. Noi nu muncim pentru individul care merge la teatru pentru a satisface o nevoie socială de contact cu sculptura: altfel spus, pentru a avea ceva de povestit prietenilor săi sau pentru ca să poată să spună că a văzut cutare sau cutare piesă și că era interesant. Nu sîntem aici pentru a satisface "nevoile sale culturale". Toate acestea nu sînt decît minciuni.

La fel cum nu muncim pentru individul care merge la teatru să se destindă după o zi grea de muncă. Fiecare are dreptul să se odihnească după ce a muncit și există numeroase forme de distracție pentru aceasta, de la anumite filme la cabaret și music-hall și multe altele în același gen.

Ceea ce ne interesează este spectatorul care dorește cu adevărat, prin confruntarea cu spectacolul, să se analizeze el însuși. Ceea ce ne interesează este spectatorul care nu se oprește la etajul elementar al integrării fizice, mulțumit de biata și mica sa stabilitate geometrică și spirituală, cunoscînd exact ceea ce este bine și ceea ce ste rău, și care nu se îndoiește niciodată. Pentru că nu lui i se adresează El Greco, Nordwid, Thomas Mann și Dostoievski, ci acei care se angajează într-un proces fără sfîrșit de auto-dezvoltare, a cărui neliniște nu este generală, ci orientată spre căutarea adevărului asupra lui însuși și a misiunii sale în viață.

*Aceasta presupune un teatru pentru o elită?*

Poate, dar atunci pentru o elită care nu este determinată nici prin originea socială, nici prin situația financiară a spectatorului, nici chiar prin educație. Muncitorul care nu a fost niciodată la liceu poate trăi acest proces creator de căutare de sine, în vreme ce un profesor de universitate poate fi mort, închistat pentru totdeauna, modelat în teribila rigiditate a unui cadavru. Aceasta trebuie să fie limpede de la început. Ceea ce ne interesează nu este orice public, ci un anume public.

Noi nu putem ști dacă teatrul este încă necesar astăzi, de cînd toate atracțiile sociale, distracțiile, efectele de forme și de culori au fost preluate de film și de televiziune. Toată lumea repetă aceeași întrebare teoretică: este teatrul necesar? Dar întrebarea se pune numai pentru a putea răspunde: da, el este necesar, pentru că este o artă mereu tînără și întotdeauna necesară. Vînzarea spectacolelor este organizată pe scară internațională. Astăzi, nimeni nu organizează spectacole de cinema sau de televiziune în același fel. Dacă toate teatrele s-ar închide în aceeași zi, o mare parte din populație nu ar afla-o decît cîteva săptămîni mai tîrziu, dar dacă s-ar suprima cinematografele și televiziunea, a doua zi chiar, toată populația

ar fi în efervescență. Numeroși oameni de teatru sînt conștienți de această problemă, dar se înșală cu o soluție proastă: pentru că cinematograful domină teatrul din punct de vedere tehnic, de ce nu am face un teatru mai tehnic? Ei inventează scene noi, montează spectacole cu transformări luminoase rapide de tablouri, complică lumina și decorurile, etc., fără să poată să atingă niciodată nivelul tehnic al filmului și al televiziunii. Teatrul trebuie să-și recunoască propriile sale limite. Dacă nu poate să fie mai bogat decît cinematograful, atunci să fie mai sărac. Dacă nu poate să fie tot atît de risipitor ca televiziunea, atunci să fie ascetic. Dacă nu poate să fie o atracție tehnică, atunci să renunțe la orice tehnică. Ne rămîne astfel un actor “sfînt” într-un teatru sărac.

*Cum poate să exprime un astfel de teatru o neliniște pe care avem dreptul s-o presupunem la fel de diversă după cîți indivizi există?*

Nu există decît un element pe care cinematograful și televiziunea nu pot să-l răpească teatrului: proximitatea organismului viu. Din această cauză, orice provocare a actorului (pe care auditoriul este incapabil s-o reproducă) devine ceva mareț. Este deci necesar să abolim distanța între actor și public, eliminînd scena, distrugînd toate frontierele. Scenele cele mai dramatice să se producă față în față cu spectatorul pentru ca el să fie la îndemîna actorului, să-i simtă respirația și sudoarea. Aceasta implică necesitatea unui teatru de cameră.

Pentru ca spectatorul să fie stimulat în propria-i auto-analiză cînd este confruntat cu actorul, trebuie să descoperim ceva comun care există deja între ei, ceva pe care fie să-l poată respinge cu un gest, fie să-l onoreze împreună. În același timp, teatrul trebuie să atace ceea ce am putea numi complexe colective ale societății, simburile subconștientului sau, poate, al supra-conștientului (nici o importanță cum îl numim) colectiv, miturile care nu sînt o invenție a gîndirii, dar care, cum am spune, sînt moștenite “prin sînge, religie, cultură și climă”.

Mă gîndesc la lucruri care sînt elementare și atît de intim asociate încît ar fi dificil pentru noi să le supunem la o analiză rațională. De exemplu, miturile religioase: mitul lui Isus și al Fecioarei Maria; miturile biologice; nașterea și moartea, simbolismul dragostei, sau în sens larg, Eros și Thanatos; miturile naționale care ar fi greu de fixat în formule, dar a căror prezență profundă o simțim în sînge cînd citim cea de a treia parte din “Strămoșii” de Mickiewicz, “Kordian” de Slowacki sau Ave Maria.

Cum funcționează aceasta într-un spectacol teatral? Nu am intenția să vă dau aici exemple. Cred că explicațiile ajung prin descrierea unor spectacole ca

“Akropolis”, “Doctor Faust” sau altele. Aș vrea doar să atrag atenția asupra unei caracteristici speciale ale acestor reprezentații teatrale care combină fascinația și negația excesivă, acceptarea și respingerea, atacînd ceea ce este sacru (*reprezentații colective*), profanarea și adorația.

Pentru a face să îșnească acest proces special de provocare a auditoriului, trebuie să ne smulgem de pe trambulina reprezentată de text, deja supraîncărcat de un anume număr de asociații generale. Pentru aceasta, avem nevoie de un text clasic căruia, printr-un soi de profanare îi redăm în mod simultan adevărul, sau de un text modern care poate fi chiar stereotip în conținutul său, dar în același timp înrădăcinat în psihologia societății.

*Actorul “sfînt” este un vis? Calea sfințeniei nu este deschisă pentru oricine. Doar cei aleși pot s-o urmeze.*

Cum am spus deja, cuvîntul “sfînt” nu trebuie luat în sens religios. E mai degrabă o metaforă pentru a defini o persoană care, prin arta sa, se urcă pe rug și săvîrșește un act de auto-sacrificiu. Bineînțeles, aveți dreptate: este o sarcină extrem de dificilă să aduni o trupă de actori “sfînți”. Este mult mai ușor să găsești un spectator “sfînt” – în sensul cuvîntului așa cum îl înțeleg eu – pentru că el vine la teatru doar pentru un scurt moment, pentru a rezolva o problemă cu el însuși, și aceasta nu impune rutina dură a unei munci cotidiene.

Să fie deci sfințenia o exigență ireală? Cred că este la fel de întemeiată ca și exigența mișcării la viteza luminii. Prin aceasta înțeleg că fără să o atingem vreodată, putem cu toate acestea să tindem în mod conștient și sistematic în această direcție, obținînd astfel rezultate practice.

Actorul practică o artă deosebit de ingrată. Ea moare o dată cu actorul. Nimic nu-i supraviețuiește în afară de critică, ce de obicei nu-i face dreptate oricum, fie ea bună sau rea. Astfel, singura sursă de satisfacție care îi rămîne sînt reacțiile publicului. Într-un teatru sărac, aceasta nu înseamnă flori și aplauze interminabile, ci o liniște specială care include o mare fascinație, dar de asemenea o nuanță de indignare, chiar de dezgust, pe care spectatorul nu le adresează actorului, ci teatrului. Este greu de atins un nivel psihic care să-i permită să suporte o astfel de presiune.

Sînt sigur că orice actor aparținînd unui astfel de teatru visează adesea ovații prelungite, să-și audă numele scandat, să fie acoperit de flori sau de alte simboluri similare de apreciere după cum este obiceiul în teatrul comercial. Munca actorului este, de asemenea, ingrată din cauza supervizării neîntrerupte la care

este supus. Nu acționează ca un creator la birou, așezat în fața unei mese, ci el se află în fața unui regizor care, într-un teatru fondat pe artă și actor, îl plasează fără încetare în fața unor exigențe din ce în ce mai mari, împingându-l la eforturi din ce în ce mai mari, dureroase pentru el.

Ar fi insuportabil dacă un astfel de regizor nu ar avea o autoritate morală, dacă exigențele sale nu ar fi evidente și dacă un element de încredere reciprocă nu ar exista dincolo de barierele conștiinței. Dar chiar în acest caz, el este întotdeauna un "tiran" și actorul trebuie să îndrepte contra lui anumite reacții mecanice inconștiente.

Teatrul sărac nu oferă actorului posibilitatea unui succes fulgerător. El sfidează concepția burgheză a nivelului de viață. El propune ca scop principal în viață să înlocuiască bogăția materială cu bogăția morală. Dar cine oare nu nutrește dorința secretă de a parveni la o bunăstare bruscă? Aceasta ar provoca o opoziție și reacții negative, chiar dacă ele nu sînt clar formulate. Într-un astfel de context, munca nu poate fi niciodată stabilă. Nu este vorba decît de o imensă provocare și, mai mult decît atît, ea dă naștere la reacții de aversiune atît de puternice încît ele amenință adesea existența însăși a teatrului. Cine nu caută oare stabilitatea și securitatea sub o formă sau alta? Cine nu speră oare să trăiască mîine cel puțin la fel de bine ca ieri? Chiar dacă cineva acceptă în mod conștient acest statut, el caută în mod inconștient în apropiere un refugiu de neatins, care să reconcilieze focul și apa, "sfințenia" și viața unui "curtezan".

Cu toate acestea, atracția unei situații atît de paradoxale este suficient de puternică pentru a elimina intrigile, calomniile și certurile pentru roluri care fac parte din viața de toate zilele în celelalte teatre. Dar oamenii sînt oameni și perioade de depresiune și de animozitate nu pot fi evitate.

Trebuie totuși spus că satisfacția pe care o aduce acest gen de muncă este mare. În acest proces special de disciplină și de auto-sacrificiu, actorul căruia nu îi este teamă să treacă dincolo de limitele acceptate în mod normal, atinge un fel de armonie aparte și de pace. El devine literalmente mai sănătos și felul său de a trăi este mai normal decît cel al unui actor într-un teatru bogat.

*Acest proces de analiză este un soi de dezintegrare a structurilor psihice. Actorul nu este amenințat să depășească pragul, din punct de vedere al igienei mintale?*

Nu, cu condiția să se dăruiască sută la sută muncii sale. Doar munca făcută pe jumătate, de manieră superficială este cea care e dureroasă psihic și care tulbură

echilibrul. Dacă ne angajăm în acest proces numai la suprafață – și faptul acesta poate produce efecte estetice puternice – adică, dacă păstrăm masca noastră cotidiană de minciuni, provocăm atunci un conflict între această mască și noi înșine. Dar dacă acest proces este împins pînă la limitele sale extreme, putem atunci pe deplin conștienți să reluăm masca noastră cotidiană, știind acum la ce servește și ce se ascunde în spatele ei. Este o confirmare nu a ceea ce este negativ în noi, ci a ceea ce este pozitiv, nu a ceea ce este cel mai sărac, ci cel mai bogat. Aceasta produce, de asemenea, o eliberare de complexe, aproape în același fel ca într-o terapie analitică.

Fenomenul este valabil de asemenea și pentru public. Spectatorul ce acceptă invitația actorului și într-o anumită măsură îi urmează exemplul angajîndu-se pe aceeași cale, părăsește teatrul într-o stare de armonie sporită, diferită. Dar cel ce se luptă pentru a păstra cu orice preț masca sa de minciuni intactă părăsește reprezentația și mai dezechilibrat. Sînt convins că în ansamblu, chiar în acest ultim caz, spectacolul reprezintă o formă de psiho-terapie socială, în vreme ce pentru actor, el nu este o terapie decît dacă actorul se dăruiește în întregime sarcinii sale.

Există unele pericole. Este de departe mult mai puțin riscant să fii Dl. Smith tot timpul vieții tale decît să fii Van Gogh. Dar, pe deplin conștienți de responsabilitatea noastră, ne-ar plăcea să existe mai mulți Van Gogh decît Domni Smith, chiar dacă viața este mult mai simplă pentru aceștia din urmă. Van Gogh este un exemplu de proces incomplet de integrare. Eșecul său este expresia unei dezvoltări care nu s-a împlinit niciodată. Dacă aruncăm o privire asupra marilor personalități, ca Thomas Mann de exemplu, vom găsi mai degrabă o anumită forță de armonie.

*Mi se pare că regizorul are o foarte mare responsabilitate în procesul actorului de auto-analiză. Cum se manifestă această interdependență și care pot fi consecințele unei acțiuni greșite din partea sa?*

Este vorba aici de un punct de o importanță vitală. În funcție de ceea ce tocmai am spus, aceasta poate părea straniu.

Reprezentația angajează un soi de conflict psihic cu spectatorul. Este o provocare și un exces, dar ele nu pot avea un efect decît dacă sînt bazate pe un interes omenesc, mai mult încă, pe un sentiment de acceptare. Astfel, regizorul îl poate ajuta pe actor doar dacă el este deschis din punct de vedere emoțional față de el. Nu cred în posibilitatea unor efecte obținute prin calcul rece. Căldura față de om este esențială – o înțelegere a contradicțiilor umane, omul fiind o creatură care suferă și care nu este de disprețuit.

Acest element de “deschidere călduroasă” este tangibil în mod tehnic. Numai el, dacă este reciproc, poate să permită actorului să întreprindă eforturile cele mai extreme fără să-i fie teamă că este batjocorit sau umilit. Acest tip de muncă, creatoare, de încredere, face cuvintele inutile în timpul repetițiilor. În timpul lucrului, un început de sunet sau chiar câteodată liniștea sînt suficiente pentru a se face înțeles. Ceea ce se naște în actor este creat împreună, dar, la sfîrșit, rezultatul este mai mult o parte din el însuși decît rezultatele obținute în repetițiile într-un teatru “normal”.

Cred că noi vorbim aici de o “artă” de a lucra care este imposibil de redus la o formulă și care nu poate fi învățată pur și simplu. Principiul care trebuie aplicat de la bun început, ca avertisment de asemenea, este următorul: “*Primum non nocere*” (*Mai întîi a nu dăuna*). Pentru a-l exprima în limbaj tehnic: e mai bine de sugerat prin mijloace sonore și prin gest decît “a acționa” în fața actorului sau de a-i da explicații intelectuale; e mai bine să te exprimi printr-o tăcere sau printr-un semn cu ochii decît prin instrucțiuni. Cel de al doilea principiu este comun pentru toate profesiile: dacă sînteți exigenți față de colegii voștri, trebuie să fiți de două ori mai exigenți cu voi înșivă.

*Aceasta implică că pentru a lucra cu un actor “sfînt” trebuie să existe un regizor de două ori “sfînt”: adică un “super-sfînt” care prin cunoștințele și intuiția sa să rupă limitele istoriei și ale teatrului și care să cunoască bine ultimele rezultate ale unor științe ca psihologia, antropologia, interpretarea miturilor și istoria religiilor.*

Tot ceea ce am spus despre sărăcia actorului se aplică de asemenea regizorului. Pentru a dezvolta metafora “actorului curtezan”, echivalentul printre regizori ar fi “regizorul proxenet”. Și în măsura în care este imposibil de a șterge complet toate urmele “curtezanului” în actorul “sfînt”, nu putem niciodată suprima în mod complet “proxenetul” în regizorul “sfînt”.

Munca regizorului cere în mod imperios o anume îndemînare tehnică specială, arta de a dirija. În general vorbind, acest gen de putere demoralizează. El implică necesitatea de a învăța cum se manipulează oamenii. El presupune un dar pentru diplomație, un talent rece și inuman pentru intrigi. Aceste caracteristici îl urmăresc pe regizor ca umbra sa, chiar și într-un teatru sărac. Ceea ce am putea numi componentul masochist la actor există la regizor sub forma unui component sadic. Aici, ca și pretutindeni, întunericul este inseparabil de lumină.

Cînd mă revolt împotriva nonșalanței călduțe, a mediocrității și a atitudinii de lasă-mă-să-te-las care știe totul, este pur și simplu pentru că noi trebuie să

creăm lucruri orientate cu hotărîre fie către lumină, fie către întuneric. Trebuie să ne amintim însă că în jurul a tot ce este luminos în noi există un cerc de obscuritate pe care putem să-l tranșăm, dar nu distruge.

*După ceea ce ați spus, se poate ajunge la "sfințenie" în teatru prin mijloacele unei discipline psihice speciale și prin diferite exerciții fizice. În școlile de teatru, cum de altfel în teatrele tradiționale cît și cele experimentale, nu există o tendință analogă, o adevărată tentativă de a crea și elabora ceva asemănător. Cum putem face pentru a pregăti calea și pentru a forma actorii și regizorii "sfinți"? În ce măsură este posibil de a crea teatre "monahale" în opoziție cu teatrul "parohial" de toate zilele?*

Nu cred că criza teatrului poate fi separată de anumite alte procese de criză în cultura contemporană. Unul din elementele sale esențiale – în mod precis, dispariția din teatru a sacralului și a funcțiilor sale rituale – este rezultatul declinului evident și probabil inevitabil al religiei. Despre ceea ce vorbim noi, este posibilitatea de a crea în teatru o *sacralitate* laică. Întrebarea este de a ști dacă ritmul actual de dezvoltare al civilizației poate transforma în realitate acest postulat pe scară colectivă. Nu am nici un răspuns de dat. Trebuie să contribuim la realizarea acestei sacralități, căci o conștiință laică în locul unei conștiințe religioase pare să fie o necesitate psiho-socială pentru societate. O astfel de tranziție trebuie să aibă loc, dar aceasta nu vrea să spună că ea se va produce în mod inevitabil. Cred că este vorba de o regulă etică, cum spuneam, de exemplu, că un om nu trebuie să se poarte ca un lup cu semenii săi. Dar cum o știm cu toții, aceste reguli nu sînt aplicate întotdeauna.

În orice caz, sînt sigur că această reînnoire nu va veni din teatrul dominant. Totuși, în același timp, există și au existat cîteva persoane în teatrul oficial care trebuiesc considerate ca sfinți laici: Stanislavski, de exemplu. El afirma că etapele succesive ale deșteptării și reînnoirii teatrului și-au găsit începuturile printre amatori și nu în mediile profesioniste acrite, demoralizate. Faptul a fost confirmat de experiența lui Vahtangov; sau, pentru a împrumuta un exemplu dintr-o cultură complet diferită, Teatrul japonez Nô care, prin abilitatea tehnică ce o pretinde, poate fi de asemenea descris ca o "super-profesiune" pentru că însăși structura sa îl face pe jumătate un teatru de amatori. De unde poate veni această reînnoire? De la cei ce sînt nesatisfăcuți de condițiile dintr-un teatru normal și care își asumă sarcina de a crea teatre sărace cu puțini actori, "ansambluri de cameră" care trebuie să se transforme în institute pentru actori; sau, mai mult, de la amatori ce lucrează

în marginea teatrului profesionist și care, prin ei înșiși, ajung la un “nivel tehnic” care este cu mult superior celui care este cerut în teatrul dominant: pe scurt, de la câțiva nebuni care nu au nimic de pierdut și cărora nu le este frică de o muncă grea.

Mi se pare esențial să se facă un efort pentru întemeierea unor școli secundare de teatru. Actorul începe să învețe meseria sa prea târziu, când este deja format psihic, și, mai rău încă, format din punct de vedere moral și începe imediat să fie animat de tendințe *ariviste*, caracteristice pentru un mare număr de elevi în școlile de teatru.

Vârsta este la fel de importantă în educația unui actor ca pentru un pianist sau un dansator – adică, nu trebuie să aibă mai mult de paisprezece ani când începe studiul. Dacă ar fi posibil, aș vrea să sugerez de a începe și mai devreme un curs consacrat în mod esențial exercițiilor practice. În același timp, elevul trebuie să primească o educație umanistă adecvată, al cărei obiectiv nu va fi de a-i inculca cunoștințe vaste în literatură, istoria teatrului, etc., ci de a-i trezi sensibilitatea și de a-i face o introducere asupra fenomenelor cele mai stimulante ale culturii mondiale.

Educația secundară a actorului va fi atunci completată de munca sa ca ucenic-actor într-un ansamblu de laborator, perioadă în care va dobândi nu numai o experiență de joc, dar va continua de asemenea studiile sale de literatură, de pictură, de filosofie, etc. pînă la un nivel necesar în profesiunea sa și aceasta nu pentru a fi capabil să strălucească într-o societate snoabă. La sfîrșitul muncii practice în teatrul laborator, studentul actor va trebui să primească un fel de diplomă. Astfel, actorul va fi bine echipat, comparativ, pentru ceea ce îl așteaptă. El nu va evita pericolele ce amenință orice actor, dar capacitățile sale vor fi mai mari și caracterul său modelat cu mai multă fermitate. Soluția ideală ar fi de a crea institute de cercetare care, încă o dată, vor fi dominate de sărăcie. Costul unui astfel de institut ar fi de două ori mai redus decît creditele acordate de Stat pentru a ajuta un teatru de provincie. Am avea deci o trupă de actori pentru un teatru laborator normal și un grup de pedagogi pentru o școală secundară de teatru, la care se adaugă o mică editură care ar imprima rezultatele metodice practice, ce vor fi pe urmă confruntate cu cele ale unor centre similare și expediate persoanelor interesate care fac cercetări în domenii învecinate. Este absolut esențial ca toate cercetările în acest gen să fie supervizate de unul sau mai mulți critici de teatru care – precum Avocatul Diavolului – ar analiza din exterior slăbiciunile teatrului și orice element alarmant în spectacolele terminate, judecata lor fiind bazată pe principii estetice identice cu cele ale teatrului însuși. După cum știți, Ludwik Flaszen îndeplinește acest rol în teatrul nostru.



*Cum poate reflecta un astfel de teatru epoca noastră? Mă gândesc la problemele de astăzi și la analiza lor.*

Am să vă răspund în funcție de experiența noastră. Chiar dacă noi utilizăm adesea texte clasice, teatrul nostru este contemporan prin faptul că el confruntă rădăcinile noastre cu comportamentul nostru cotidian și stereotipurile sale și astfel el ne arată ziua de “astăzi” în perspectivă cu cea de “ieri” și cea de “ieri” în perspectiva celei de “astăzi”. Chiar dacă acest teatru utilizează un limbaj elementar de semne și sunete – inteligibil dincolo de valoarea semantică a cuvântului, chiar pentru o persoană care nu înțelege limba în care este dată reprezentația – un astfel de teatru trebuie să fie național deoarece el este bazat pe introspecție și pe întreg super-ego-ul nostru național, care a fost format într-un climat național particular și a devenit astfel una din părțile sale integrante.

Dacă vrem să sondăm cu adevărat logica gândirii și a comportamentului nostru și să ajungem la legile lor ascunse, la motorul lor secret, atunci tot sistemul de semne construit de spectacol trebuie să facă apel la experiența noastră, la realitatea care ne-a surprins și ne-a format, la acel limbaj de reacții, de murmure, de sunete și de intonații prinse în zbor pe stradă, la lucru, în cafenele – pe scurt, la întreg comportamentul uman care ne-a impregnat.

Vorbim de profanare. Ce este ea, de fapt, dacă nu un soi de lipsă de tact bazată pe confruntarea brutală între declarațiile și acțiunile noastre cotidiene, între experiența strămoșilor noștri care trăiesc în noi și căutarea unui stil de viață confortabil sau concepția luptei noastre pentru supraviețuire, între complexele individuale și cele ale societății în ansamblul ei?

Aceasta implică că orice reprezentație clasică este asemeni unei priviri aruncate într-o oglindă, asupra ideilor și tradițiilor noastre și nu descrierea a ceea ce oamenii din trecut au gândit și simțit.

Fiecare spectacol construit pe o temă contemporană este o întâlnire între trăsăturile superficiale ale zilei de astăzi și rădăcinile sale profunde, motivele sale ascunse. Reprezentația este națională pentru că ea este o căutare sinceră și absolută în interiorul ego-ului nostru istoric; ea este realistă pentru că este un exces de adevăr; ea este socială pentru că este o provocare a ființei sociale, spectatorul.

## TEATRUL ESTE O ÎNTÎLNIRE

*În iunie 1967, în timpul expoziției 67 din Canada, Jerzy Grotowski a participat la un simpozion internațional de teatru care a avut loc la Montreal. În timpul șederii sale, el i-a acordat lui Naim Kattan convorbirea ce urmează care a fost publicată în Arts et Lettres, Le Devoir (iulie 1967)*

*Într-unul din textele Dumneavoastră, ați spus că teatrul poate exista fără costume și regie, fără muzică nici efecte de lumină – și chiar fără text. Ați adăugat: “În dezvoltarea artei teatrale, textul a fost unul din ultimele elemente care a fost adăugat”. După Dumneavoastră, nu există decât un singur element de care teatrul nu se poate dispensa și acesta este actorul. Cu toate acestea, de la Commedia dell’Arte încoace, au existat autori dramatici. Poate regizorul de astăzi să disprețuiască tradițiile teatrale de câteva secole? Ce loc acordați, ca regizor, textului?*

Nu aceasta este esența problemei. Esența este întâlnirea. Textul este o realitate artistică ce există în mod obiectiv, ori, dacă textul este suficient de vechi și dacă a păstrat toată forța sa azi – în alți termeni, dacă textul conține o anumită concentrare de experiențe umane, de reprezentatii, de iluzii, de mituri și de adevăruri care sînt încă actuale astăzi pentru noi – aceasta vrea să spună că textul devine un mesaj pe care îl primim de la generațiile anterioare. În același sens, un text nou poate fi un fel de prismă care reflectă experiențele noastre. Întreaga valoare a textului este deja prezentă din momentul în care a fost scris; aceasta este literatura, și noi trebuie să citim piesele ca niște părți ale “literaturii”. În Franța, piesele publicate în volum sînt desemnate sub titlul de *Teatru* – o greșală, după mine, pentru că nu este teatru, ci literatură dramatică. Față de literatură, putem să adoptăm una din aceste două poziții: fie să ilustrăm textul prin interpretarea actorilor, prin punerea în scenă, decorul, situația piesei... În acest caz, rezultatul nu este teatru, și singurul element viu în acest gen de spectacol este literatura. Sau, putem, practic, să ignorăm textul, tratîndu-l doar ca un pretext, făcînd interpolări sau schimbări, reducîndu-l la neant. Am sentimentul că ambele soluții sînt false, pentru că în amîndouă cazurile nu ne îndeplinim datoria noastră de artiști, ci încercăm să ne plîem unor anumite reguli – și artei nu-i plac regulile. Capodoperele sînt fondate întotdeauna pe depășirea regulilor. Dar, bineînțeles, testul este reprezentația.

Luați-l de exemplu pe Stanislavski. El vroia să realizeze toate intențiile dramaturgilor, să creeze un teatru literar. Și când vorbim despre stilul lui Cehov, facem în realitate aluzie la stilul producțiilor lui Stanislavski cu piesele lui Cehov. În realitate, Cehov însuși a protestat împotriva acestui fapt când a spus: “Am scris vodeviluri și Stanislavski a pus în scenă drame sentimentale”. Stanislavski era un adevărat artist și a realizat, fără voia sa, Cehovul său și nu un Cehov obiectiv. La rîndul său, Meyerhold a propus de bună credință un teatru autonom în raport cu literatura. Dar cred că exemplul unei reprezentări atît de adînc înrădăcinate în spiritul lui Gogol, în sensul cel mai profund, este singurul în toată istoria teatrului. *Revizorul* montat de Meyerhold era un soi de colaj de texte de Gogol. În consecință, nu ideea frumoasă, ci practica noastră constituie testul.

### *Care este sarcina teatrului față de literatură?*

Esența teatrului este o întîlnire. Cel ce săvîrșește un act de auto-revelație este, ca să spunem așa, cel ce stabilește un contact cu sine însuși. Ceea ce presupune o confruntare extremă, sinceră, disciplinată, precisă și totală – nu numai o confruntare cu gîndurile sale –, ci o confruntare care implică întreaga sa ființă, de la instinctele și inconștientul său pînă la starea sa cea mai lucidă.

Teatrul este, de asemenea, o întîlnire între creatori. Eu însumi, în calitate de regizor, sînt confruntat cu actorul iar auto-revelația unui actor îmi oferă propria mea revelație. Actorii și cu mine sîntem confrunțați cu textul. Ori, noi nu putem exprima ceea ce este obiectiv în text și, de fapt, doar textele cu adevărat slabe nu ne dau decît o posibilitate de interpretare. Toate marile texte reprezintă un soi de prăpastie profundă pentru noi. Luați *Hamlet*, de exemplu: nenumărate cărți au fost consacrate personajului său. Profesorii ne vor spune, fiecare în parte, că au descoperit un Hamlet obiectiv. Ei ne sugerează Hamleți revoluționari, Hamleți rebeli și neputincioși, Hamleți *outsider*, etc. Dar un Hamlet obiectiv nu există. Opera este prea mare pentru aceasta. Forța marilor opere consistă cu adevărat în efectul lor catalizator: ele ne deschid porți, pun în mișcare mecanismul propriei noastre conștiințe. Întîlnirea mea cu textul seamănă cu întîlnirea mea cu actorul și cu întîlnirea sa cu mine. Pentru amîndoi, regizorul și actorul, textul autorului este un soi de bisturiu care ne permite să ne deschidem noi înșine, să ne depășim, pentru a găsi ceea ce se ascunde în noi și a săvîrși actul de întîlnire cu ceilalți; altfel spus, să transcendem singurătatea noastră. În teatru, dacă vreți, textul are aceeași funcție pe care o avea mitul pentru poeții din vechile timpuri. Autorul lui *Prometeu* a găsit în mitul lui Prometeu în același timp un act de provocare și o

trambulină, poate însuși sursa propriei sale creații. Dar *Prometeul* său a fost produsul experienței sale personale. Este tot ceea ce putem spune în această privință; restul este fără importanță. Repet, putem juca un text în întregime, putem de asemenea să-i schimbăm toată structura sau să facem din el un soi de colaj. Pe de altă parte, putem opera interpolări și adaptări. În nici unul din aceste cazuri nu este vorba de o creație teatrală, ci de literatură. Brecht a dat exemple privind tratarea altor autori, și Shakespeare a făcut-o de asemenea. În ceea ce mă privește, nu aș vrea să fac nici o interpretare teatrală, nici un tratament literar, căci nu sînt competent pentru nici una din ele, cîmpul meu de acțiune fiind creația teatrală. Pentru mine, creator de teatru, nu cuvintele sînt importante, ci ceea ce facem cu aceste cuvinte, ceea ce dă viață acestor cuvinte neînsuflețite, ceea ce la transformă în "verb". Aș merge mai departe: teatrul este un act născut din reacțiile și din impulsurile umane, din contactul între persoane. Este în același timp un act biologic și spiritual. Să fie absolut limpede că nu înțeleg prin asta a face dragoste cu publicul – aceasta ar implica să ne transformăm într-un soi de marfă.

*Totuși, pentru a pune în scenă piese, trebuie să alegeți texte și autori. Cum procedați? Cum alegeți o piesă mai degrabă decît alta, sau un autor mai degrabă decît altul?*

Întîlnirea provine dintr-o fascinație. Ea implică o luptă și de asemenea încă ceva atît de apropiat în profunzime, încît există o identitate între cei ce participă la această întîlnire. Fiecare regizor trebuie să caute întîlnirile care se potrivesc cu propria sa natură. Pentru mine, aceasta înseamnă întîlnirea cu marii poeți romantici polonezi. Dar poate însemna de asemenea întîlnirea cu Marlowe și Calderon. Țin să precizez că-mi plac mult textele ce aparțin unei mari tradiții. Pentru mine, ele sînt ca vocile strămoșilor mei și ca acele voci ce ne vin de la originile culturii noastre europene. Operele acestea mă fascinează pentru că ele ne dau posibilitatea unei confruntări sincere – o confruntare brutală și bruscă între, pe de o parte credințele și experiențele de viață ale generațiilor precedente și pe de altă parte, propriile noastre experiențe și prejudecăți.

*Există, după părerea Dumneavoastră, un raport între opera dramatică și epoca cînd a căpătat formă?*

Da, există cu adevărat un raport între contextul istoric și text, între epocă și textul însuși. Dar nu contextul va decide de înclinația și de voința noastră de a ne

confrunța cu aceste opere. Contextul experiențelor mele de astăzi este cel care decide alegerea mea. Să luăm un exemplu – Homer. De ce studiem astăzi *Iliada* și *Odiseea*? Pentru a ne familiariza cu viața socială și culturală a poporului la acea epocă? Poate că da – dar asta este o treabă pentru profesori. În perspectiva artei, aceste opere sînt mereu vii. Personajele din *Odiseea* sînt încă actuale pentru că mai există încă peregrini. Noi sîntem peregrini de asemenea. Peregrinajul lor este diferit de al nostru și din această cauză el luminează astfel propria noastră condiție.

Nu trebuie să facem prea multe speculații în domeniul artei. Arta nu este o sursă de știință. Este experiența care o facem asupra noastră înșine cînd ne deschidem față de ceilalți, cînd ne confruntăm cu ei pentru a ne înțelege noi înșine – nu în sensul științific de re-creație a contextului unei epoci istorice, ci în sensul elementar și uman. În lunga procesiune de mame nenorocite, nu contextul istoric al unui personaj ca Niobe ne interesează. Bineînțeles, trecutul este prezent în măsura în care putem să-i auzim și să-i înțelegem încă vocea. Vocea ei poate să ni se pară puțin stranie. Ea este fără îndoială diferită de cea a mamelor care-și plîngeau copiii la Auschwitz și această diferență constituie întreg contextul istoric. El este ascuns; și dacă încercăm să-l separăm, să-l subliniem și să-l accentuăm, pierdem totul căci experiența artistică este deschisă și directă.

## AKROPOLIS TRATAREA TEXTULUI

*Acest text de Ludwik Flaszen, consilier literar al Teatrului Laborator, a fost publicat în Pamietnik Teatralny (Varsovie, 3, 1964), Alla Ricerca del teatro perduto (Marsilio Editori, Padova, 1965) și Tulane Drama Review (New Orleans, T 27, 1965).*

*Akropolis (Acropole) a fost pus în scenă de Jerzy Grotowski. Principalul său colaborator pentru această producție a fost decoratorul polonez bine cunoscut, Josef Szajna, care a desenat de asemenea costumele și schițele. Arhitectura scenică era de Jerzy Grotowski.*

Drama lui Wispiansky a fost modificată în anumite pasaje pentru a o adapta țelului regizoral. Cu toate acestea, cele câteva interpolări și modificări ale textului original nu denaturau stilul poetului. Echilibrul textului a fost puțin alterat prin

repetiția deliberat obsesivă a unor anumite expresii ca „Acropolele nostru“ sau „cimitirul triburilor“. Această libertate se justifică prin faptul că aceste cuvinte sunt motivele în jurul cărora se ordonează piesa. Prologul este un extras dintr-una din scrisorile lui Wispianski, referitoare la „Acropole“ ca simbol al culmii unei întregi civilizații specifice.

Dintre toate piesele pe care Grotowski le-a pus în scenă. *Akropolis* este cea mai puțin fidelă originalului său literar. Stilul poetic este singurul lucru care aparține autorului. Piesa a fost transpusă în condiții scenice total diferite de cele prevăzute de poet. Într-un soi de contrapunct, ea a fost îmbogățită prin asociații de idei care scot în relief, ca un rezultat secundar al realizării, o concepție tehnică specifică: materia verbală a operei a fost transplantată și greafată pe viscerele unei puneri în scenă străine. Transplantarea a trebuit să fie făcută în asemenea fel încât cuvintele păreau să fișnească în mod spontan de circumstanțele impuse de teatru.

Acțiunea piesei se petrece în catedrala din Cracovia. În noaptea Învierii, statuile și personajele din tapiserii re trăiesc scene din Vechiul Testament și din antichitate, rădăcinile înseși ale tradiției europene.

Autorul și-a conceput opera ca o viziune panoramică a culturii mediteraneene, ale cărei principale curente sunt reprezentate în Acropolele polonez. În această idee de „cimitir al triburilor“, formulată de Wispianski, concepția regizorului și a poetului coincid. Amândoi vor să reprezinte civilizația în globalitatea sa și să-i aprecieze valorile la lumina experienței contemporane. Pentru Grotowski, contemporan înseamnă cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea. Astfel, experiența sa este infinit mai crudă ca cea a lui Wispianski și valorile seculare ale culturii europene sînt puse la încercare. Punctul lor de întîlnire nu mai este acest loc de pace și de odihnă a vechii catedrale unde poetul visa și medita în singurătate la istoria lumii. Ei se luptau în vacarmul unei lumi extreme, în mijlocul unei confuzii poliglote unde i-a proiectat secolul nostru: într-un lagăr de exterminare. Personajele re-înfăptuiesc marile momente ale istoriei noastre culturale; dar ele readuc la viață nu chipurile imortalizate pe monumentele trecutului, ci fumul și emanațiile Auschwitz-ului.

Este într-adevăr un „cimitir al triburilor“, dar nu același ca cel unde aspira și visa bătrînul poet din Galiția. Este literalmente un „cimitir“, complet, perfect, paradoxal, care transformă figurile poetice cele mai îndrăznețe în realitate. „Acropolele nostru“, orbit de speranță, nu va vedea Învierea lui Isus Apollon: el se pierde undeva înapoi, în căutarea misterioasă a unei alte experiențe colective. Drama pune o întrebare: ce se întîmplă cu natura umană când e supusă violenței totale? Lupta lui Iacob cu Îngerul și truda ocnașilor, duetul de dragost al lui Paris

și al Elenei și derizoria plîngere a prizonierilor, Învierea lui Isus și cuptoarele crematorii – o civilizație de contraste și de corupție...

Investigată pînă la rădăcină, imaginea rasei umane provoacă oroarea și mila. Tragi-comedia valorilor cangrenate a înlocuit apoteoza luminoasă care încheia drama filozofico-istorică a bătrînului poet. Regizorul a arătat că suferința este în același timp oribilă și hîdă. Umanitatea a fost redusă la reflexe animalice elementare. Într-o tristă intimitate, călăul și victima apar ca gemeni.

Toate punctele luminoase au fost în mod deliberat îndepărtate din prezentarea scenică. Ultima viziune de speranță este năclăită de un sarcasm blasfematoriu. Așa cum este reprezentată, piesa poate fi interpretată ca un apel la memoria etică a spectatorului, la subconștientul său moral. Ce s-ar întîmpla cu el dacă ar fi supus probei supreme? Ar deveni o cochilie umană goală? Ar fi victima acestor mituri colective create pentru auto-consolare?

#### *Reprezentăția: de la fapt la metaforă*

Reprezentăția este concepută ca o parafrază poetică într-un lagăr de exterminare. Interpretarea literară și metafora se confundă ca într-un vis diurn. Regizorul distribuie acțiunea în tot teatrul și printre spectatori. Totuși, aceasta nu presupune că ei vor lua parte la acțiune. Pentru *Akropolis* s-a decis că nu va exista un contact direct între actori și spectatori; actorii reprezintă cei care au fost inițiați la experiența supremă, ei sînt morții; spectatorii reprezintă cei care se află în afara cercului de inițiați, ei rămân prinși în cursul vieții cotidiene, ei sînt cei vii. Această separare, combinată cu proximitatea spectatorilor, contribuie la impresia că morții sînt produsul unui vis al celor vii. Ca niște creaturi de coșmar, ei mișună în toate părțile, printre spectatorii adormiți: apar în locuri diferite, în mod simultan sau consecutiv, creînd o senzație de amețeală și de ubicuitate obsedantă.

În mijlocul sălii se găsește o ladă mare. Deasupra sînt îngrămădite tot soiul de fierării: burlane de sobă de diferite lungimi și grosimi, o roabă, o cadă de baie, cuie, ciocane. Fiecare obiect este vechi, ruginit și pare a fi fost recuperat într-un magazin de fiare vechi. Realitatea obiectelor de recuzită este rugina și metalul. Pe măsură ce acțiunea progresează, actorii vor construi cu aceste obiecte o civilizație absurdă: o civilizație de camere de gazare, avînd ca emblemă burlane de sobă care decorează toată sala, căci actorii le agață de tavan sau le bat în cuie pe podea. În acest fel trecem de la fapt la metaforă.

## *Costume*

Costumele sînt saci plini de găuri, acoperind corpuri goale. Găurile sînt cîrpite cu bucăți de pînză ce sugerează pielea jupuită. Saboți grei de lemn în picioare: pentru cap, berete închise la culoare. Este o versiune poetică a uniformei din lagăr. Asemănătoare între ele, costumele le răpesc oamenilor orice personalitate, șterg semnele distinctive care indică sexul, vîrsta și mediul social. Actorii devin niște creaturi complet identice. Nu mai sînt decît corpuri torturate.

Creaturile acestea sînt protagoniștii și, în numele unei legi superioare nescrise, ele sînt obligate să fie proprii lor călăi. Rigoarea implacabilă a unui lagăr de exterminare constituie mediul înconjurător al vicții lor. Munca îi zdrobește prin dimensiunea și inutilitatea sa; gardienii indică semnele ritmice; condamnații răspund prin strigăte, apeluri nominale și truda febrilă. Dar lupta pentru dreptul de a vegeta și de a iubi continuă ca în fiecare zi. La fiecare ordin, aceste epave umane, ce de-abia mai trăiesc, fac drepti asemenea unor soldați bine disciplinați; munca exprimă voința celui condamnat de a trăi, reafirmată în mod constant prin fiecare din acțiunile sale.

Nu există un erou, un personaj diferit de altele prin propria sa individualitate. Există doar o comunitate care reprezintă imaginea tuturor speciilor umane aflate într-o situație limită. În momentele cele mai intense, ritmul este frînt într-un amalgam de cuvinte, de cîntece, de strigăte și de zgomote. Întreg ansamblul pare multiform și diform; el se dizolvă, apoi se reformează de la sine într-o unitate fremătătoare. Este reminiscența unei picături de apă văzută la microscop.

## *Mit și realitate*

În timpul pauzei de lucru, comunitatea specială alunecă în visări. Condamnații mizerabili poartă numele eroilor din Biblie sau din Homer. Ei se identifică cu eroii și săvîrșesc, în limitele lor, propria lor versiune a legendelor celebre. Este o transmutare prin vis, un fenomen cunoscut în comunitățile de prizonieri care, prin acțiune, trăiesc o realitate diferită de cea a lor. Ei conferă astfel un nivel de realitate viselor lor de demnitate, de noblețe și de fericire. Este un joc crud și amar care își bate joc de aspirațiile prizonierilor, trădați în cele din urmă de realitate.

Iacob cere mîna Rașelei și își ucide viitorul socru călcîndu-l în picioare. În realitate, raporturile sale cu Laban nu sînt reglate de legea patriarhală, ci de necesitatea absolută a dreptului de a supraviețui. Lupta între Iacob și Înger este o



luptă între doi prizonieri: unul stă în genunchi și poartă în spate o roabă în care este culcat celălalt prizonier, cu capul răsturnat pe spate. Iacob, îngenunchiat, încearcă să se debaraseze de povara sa, Îngerul, care se izbește de podea cu capul. La rândul său, Îngerul încearcă să-l învingă pe Iacob lovindu-l în cap cu picioarele. Dar picioarele sale se izbesc de partea de sus a roabei. Și Iacob se bate din toate puterile sale pentru a-și controla povara. Protagonistii nu pot să scape unul de celălalt. Fiecare este ca bătut în cuie pe unealta sa; tortura este cu atât mai intensă cu cât ei nu pot să se lase pradă mâniei ce îi cuprinde. Faimoasa scenă din Vechiul Testament este interpretată ca lupta dintre două victime ce se torturează reciproc, sub presiunea necesității, putere anonimă menționată în litigiu.

Paris și Elena exprimă farmecul dragostei senzuale; dar Elena este un bărbat. Duetul lor de dragoste este acompaniat de râsul batjocoritor al prizonierilor adunați în jurul lor. Un erotism degradat dirijează o lume unde intimitatea este imposibilă. Ca la cazarmă, sensibilitatea lor sexuală a devenit cea a întregii comunități monosexuale. La fel, Iacob își exprimă tandrețea prin obiecte de compensație: logodnica este un burlan de sobă, înfășurat într-o cârpă ce ține loc de voal. Astfel echipat, Iacob conduce procesiunea nupțială în mod solemn, urmat de toți prizonierii care cântă un cântec popular. În momentul culminant al acestei ceremonii improvizate, se aude sunetul limpede al unui clopot de altar, sugerînd cu naivitate și puțin ironic visul unei fericiri simple.

Este dezvăluită disperarea unor oameni condamnați fără apel: patru prizonieri se apasă cu corpurile de zidul teatrului ca niște martiri. Ei recită rugăciunea de speranță în ajutorul divin, pe care o pronunță Îngerul în visul lui Iacob. Distingem aici plîngerea rituală și lamentațiile tradiționale din Biblie. Cei patru sugerează Evreii în fața Zidului Plîngerilor. Regăsim de asemenea disperarea agresivă a condamnatului ce se revoltă împotriva destinului său: Cassandra. Unul dintre prizonieri, o femeie, iese din rînduri, în timpul apelului. Corpul său se agită isteric; vocea sa este vulgară, senzuală și răgușită; ea exprimă chinurile unui suflet disperat. Trecînd brusc la un ton de plîngere blindă, ea anunță cu o jubilație dureroasă ceea ce așteaptă comunitatea. Monologul său este întrerupt de vocile bruște și guturale ale prizonierilor ce se numără în rînd. Strigătele sacadate ale apelului înlocuiesc croncănitul corbilor, semnalat în textul lui Wispianski.

Grupul de zdrențe umane, condus de Cîntăreț ca și cum ar spera încă, își găsește Mîntuitorul. Mîntuitorul nu are cap, este mutilat, corpul său are o culoare albăstruie, oribilă reminiscență a scheletelor mizerabile din lagărele de concentrare. Cîntărețul ridică corpul cu un gest solemn, ca un preot ce ridică un potir. Mulțimea religioasă se pune în mișcare și urmează cel ce conduce procesiunea. Încep să

cînte o colindă de Crăciun în cinstea Mîntuitorului. Cîntecul crește, devine o lamentație extatică întretăiată de strigăte și de risete isterice. Procesiunea se adună în cerc în jurul lăzii din mijlocul sălii; mîini se întind către Mîntuitor, priviri de adorație îl fixează. Unii se împiedică, cad, se repun în picioare și se înghesuie în jurul Cîntărețului. Procesiunea evocă mulțimile religioase din Evul Mediu, penitenții, cerșetorii. Extazul lor este cel al unui dans religios. Din cînd în cînd, procesiunea se oprește și mulțimea se calmează. Deodată, tăcerea este sfîșiată de litanii pioase ale Cîntărețului și mulțimea îi răspunde. În extazul său suprem, procesiunea ajunge la capătul pelerinajului său. Cîntărețul lansează un strigăt pios, face o spărtură în ladă și intră înăuntru trîgînd după el corpul Mîntuitorului. Deținuții îl urmează unul cîte unul, cîntînd în mod isteric. Ca și cum s-ar arunca ei înșiși în afara lumii. Cînd ultimul dintre condamnați a dispărut, capacul lăzii se închide. Tăcerea e bruscă; după un moment de clam, se aude o voce, ce spune doar: „Au plecat, și fumul urcă în spirale.“ Veselul delir și-a găsit împlinirea într-un cuptor de crematoriu. Sfirșit.

#### *Recuzita ca orchestrație dinamică*

Spectacolul este construit pe principiul unei autarhii stricte. Norma generală este următoarea: este interzis să se introducă în reprezentație orice lucru ce nu a existat deja de la început. Un anumit număr de persoane și de obiecte sînt reunite în teatru. Ele sînt suficiente pentru a realiza orice situație a reprezentației. Ele creează plastica, sunetul, timpul și spațiul.

Nu există „decor“ în sensul uzual al termenului. El a fost redus la obiectele care sînt indispensabile acțiunii dramatice. Fiecare obiect trebuie să contribuie la producerea nu a unui sens, ci la dinamica piesei; valoarea sa rezidă în diferitele sale întrebuințări. Burlanele de sobă și fierăria sînt utilizate ca décor și ca o metaforă concretă, tridimensională care contribuie la crearea viziunii. Dar metafora s-a ivit din funcția burlanului de sobă: ea rezultă din activitatea de joc ulterior, depășită pe măsură ce acțiunea progresează. Cînd actorii părăsesc teatrul, ei abandonează această civilizație de burlane a cărei construcție constituie un motiv esențial pentru spectacol.

Fiecare obiect are mai multe întrebuințări. Cada de baie este o cadă foarte obișnuită; pe de altă parte, ea este o cadă simbolică: ea reprezintă toate căzile în care au fost tratate trupuri omenești pentru a face din ele săpun sau piei. Răsturnată, aceeași cadă devine un altar la picioarele căruia un deținut intonează o rugăciune. Ridicată în picioare, ea devine patul nupțial al lui Iacob. Roabele sînt unelte de

muncă zilnică; ele devin dricuri stranii pentru transportul cadavrelor; rezemate de perete, roabele evocă tronul lui Priam și al Hecubei. Unul din burlanele de sobă, transformat de imaginația lui Iacob, devine logodnica sa grotescă.

Lumea obiectelor reprezintă instrumentele muzicale ale piesei; cacofonia monotonă a morții și a suferinței absurde – un metal zgâriind un alt metal, zgomote de ciocane, scîrțituri de burlane de sobă cu ecouri de voce omenească. Cîteva cuie scuturate de un deținut evocă clopotul altarului. Există un singur instrument muzical adevărat, o vioară. Leitmotivul său este utilizat ca bază lirică și melancolică pentru o scenă brutală, sau ca un ecou ritmic al strigătelor și ordinelor gardienilor. Obiectele au vocile lor. Imaginea vizuală este aproape întotdeauna acompaniată de o imagine acustică.

Recuzita este extrem de redusă; fiecare obiect are funcții multiple. Lumi diverse sînt create cu ajutorul unor obiecte foarte ordinare, ca în jocurile improvizate ale copiilor. Avem de a face cu un teatru redus la stadiul său embrionar, prins în mijlocul unui proces creator, cînd instinctul pur alege în mod spontan instrumentele transformării sale magice. Un om viu, actorul, este forța creatoare a tuturor acestora.

### *Teatrul sărac*

Teatrul sărac detestă machiajul. În *Akropolis*, actorul trebuie să-și compună el însuși masca organică prin intermediul mușchilor faciali și fiecare personaj menține aceeași grimasă de-a lungul piesei. În vreme ce tot corpul se mișcă în întregime în funcție de circumstanțe, masca rămîne fixă ca o expresie de disperare, de suferință și de indiferență. Actorul se multiplică într-un soi de creatură hibridă, acționînd polifonic în afara rolului său. Diferitele părți ale corpului său dau curs liber diferitelor reflexe care sînt adesea contradictorii, în vreme ce limbajul neagă nu numai vocea, dar de asemenea gesturile și mimica.

Toți actorii utilizează gesturi, poziții, ritmuri împrumutate de la pantomimă. Fiecare are silueta sa irevocabil fixă. Rezultă de aici o depersonalizare a personajelor. Cînd trăsăturile individuale sînt suprimate, personajele devin reprezentanți ai speciei umane dezumanizate.

Mijloacele expresiei verbale au fost lărgite în mod considerabil, căci au fost utilizate toate mijloacele de expresie vocală; de la gîngăvelile confuze ale unui nou-născut pînă la recitarea oratorie cea mai sofisticată. Mîrșituri nearticulate, răgete de animale, cîntece populare pline de tandrețe, cîntece liturgice, termeni de argou, recitări de poezie: avem de toate aici. Combinate într-o partitură complexă, sunetele readuc în memorie toate formele limbajului. Ele se amestecă în acest nou

Turn al lui Babel, în șocul persoanelor și al limbilor străine ce se întâlnesc cu o clipă înainte de exterminarea lor.

Amestecul de elemente incompatibile, combinate cu deformarea limbajului, scoate la iveală reflexe elementare. Urme de sofisticare se juxtapun pe o comportare animalică. Mijloace de expresie literalmente „biologice“ se adaugă compozițiilor artificiale. În „Acropolele nostru“, specia umană e pusă sub un teasc imens. Și umanitatea își depășește hotarele.

### DOCTOR FAUST: MONTAJUL UNUI TEXT

*Nici un cuvânt din textul original al lui Marlowe nu a fost schimbat, dar piesa a fost reordonată într-un „montaj“ unde succesiunea scenelor a fost modificată, au fost create noi scene și altele din original – suprimate. Cele ce urmează sînt notele despre acest spectacol, după cum își amintește Eugenio Barba. Acest text a fost publicat în Tulane Drama Review (New Orleans, T 24, 1964) și în Alla Ricerca del Teatro Perduto (Marsilio Editori, Padova, 1965).*

*Doctor Faust a fost pus în scenă de Jerzy Grotowski. Costumele au fost desenate de Waldemar Krygier și arhitectura scenică era de Jerzy Grotowski.*

Faust nu mai are de trăit decît o oră înainte de chinul infernului și de condamnarea veșnică. El își invită prietenii la cina sa de taină, la o confesiune publică unde le oferă episoade din viața sa, la fel cum Isus și-a oferit corpul și sîngele său. Faust își salută invitații – publicul – pe măsură ce sosesc și le cere să ia loc la două mese lungi care ocupă aproape întreaga sală. Faust ia loc la o a treia, o masă mai mică, ca un stareț în sala de mese a unei mînăstiri. Avem impresia că ne găsim în refectoriul unei mînăstiri medievale, și că povestea nu-i privește în aparență decît pe călugări și invitații lor. Faust și celelalte personaje sînt îmbrăcați în vestimente aparținînd de diferite ordine religioase. Faust este în alb; Mephisto este în negru și este interpretat în același timp de un bărbat și de o femeie; celelalte personaje sînt îmbrăcate în călugări franciscani. Vedem de asemenea doi actori așezați la masă cu publicul, în costume de toate zilele. Vom vorbi despre ei mai tîrziu.

Piesa este bazată pe o temă religioasă. Dumnezeu și Diavolul intrigă cu protagoniștii – iată de ce piesa se desfășoară într-o mînăstire. Există o dialectică a deriziunii și a apoteozei. Faust este un sfînt și sfințenia sa se manifestă ca o sete absolută de adevăr pur. Dacă sfîntul tinde să nu facă decît una cu sfințenia sa, el trebuie să se revolte împotriva lui Dumnezeu, Creator al lumii, căci legile lumii sînt capcane ce contrazic morala și adevărul.

*Stipendium peccati mors est. Ha! Stipendium, etc.*

Salariul păcatului este moartea. E dur.

*Si peccasse negamus, fallimur*

*Et nulla este in nobis veritas.*

Dacă spunem că nu avem nici un păcat,

Ne înșelăm pe noi înșine, și nu mai avem în noi nici un adevăr.

Atunci de ce trebuie să păcătuim

Și să murim în consecință.

Vai, trebuie să murim de o moarte veșnică.

(I, i, 39–47)

Orice am face – bine sau rău – suntem condamnați. Un sfînt nu este capabil să accepte ca model acest Dumnezeu ce-i întinde omului curse. Legile lui Dumnezeu sînt minciuni. El pîndește greșeala în sufletele noastre ca să ne condamne mai bine. În consecință, acela ce aspiră la sfințenie trebuie să se revolte împotriva lui Dumnezeu.

Dar de ce trebuie să se îngrijească un sfînt? De sufletul său, bineînțeles. Pentru a utiliza o expresie modernă, de propria sa conștiință de sine. Deci, Faust nu este interesat nici de filozofie, nici de teologie. El trebuie să respingă o astfel de cunoaștere și să caute altceva. Căutarea sa începe în mod precis prin revolta sa împotriva lui Dumnezeu. Dar în ce constă rebeliunea sa? În semnarea pactului cu Diavolul? De fapt, Faust nu este numai un sfînt, ci și un martir – mai mult încă decît sfinții și martirii creștini, căci Faust nu așteaptă nici o recompensă. Dimpotrivă, el știe că soarta lui va fi condamnarea veșnică.

Rolul este jucat de un actor care pare tînăr și inocent – caracteristicile sale psihice și fizice seamănă cu cele ale Sfîntului Sebastian.

Dialectica deriziunii și a apoteozei consistă deci într-un conflict între sfințenia laică și sfințenia religioasă, bătîndu-și joc de ideile noastre obișnuite despre un sfînt. Dar în același timp, această luptă face apel la angajamentul nostru „spiritual” contemporan, și aici, atingem apoteoza. În acest spectacol, acțiunile

lui Faust sînt o parafrază grotescă a acțiunilor unui sfînt; el dezvăluie astfel în același timp patetismul sfișietor al unui martir.

Textul est reordonat în așa fel încît spectacolul începe cu actul V, scena II, din piesa lui Marlowe – cînd Faust discută cu trei elevi. Faust, plin de umilință, cu ochii goi, pierdut în fața iminenței martiriului său, își salută invitații, în timp ce se așează la masa sa, cu brațele deschise la fel ca pe Cruce. El își începe apoi confesiunea. Ceea ce de obicei noi numim virtute, el numește păcat – studiile sale teologice și științifice; și ceea ce noi numim păcat, el numește virtute – pactul său cu Diavolul. În timpul acestei confesiuni, chipul lui Faust este luminat de o lumină interioară.

Cînd Faust începe să vorbească despre Diavol și primele sale practici magice, el intră într-o altă realitate (*flashbacks*). Acțiunea alunecă atunci spre cele două mese înconjurate de spectatori. Pe tăbliile meselor, Faust joacă episoade din viața sa, el realizează un soi de călătorie biografică.

*Scena 1.* Faust își salută invitații.

*Scena 2.* Wagner anunță că stăpînul său va muri curînd.

*Scena 3.* Un monolog în care Faust mărturisește public ca pe niște păcate studiile sale și exaltă ca pe o virtute pactul său cu Diavolul.

*Scena 4.* Într-un *flashback*, Faust începe să povestească istoria vieții sale. Mai întîi un monolog amintind momentul cînd a decis să renunțe la teologie și să practice magia. Acest conflict interior este reprezentat prin lupta între bufniță, simbol al erudiției, și un măgar, a cărui inerție încăpățînată se opune înțelepciunii bufniței.

*Scena 5.* Faust conversează cu Cornelius și Valdes, veniți să-l inițieze în magie. Cornelius transformă masa în confesional. În vreme ce-l spovedește pe Faust, garantîndu-i iertarea, Faust începe noua sa viață. Textul spus contrazice adesea interpretarea sa; de exemplu, cîteva rînduri descriu plăcerile magiei. După care Cornelius îi dezvăluie lui Faust ceremoniile magice și îl învață formula ocultă – care nu este altceva decît un imn religios polonez bine cunoscut.

*Scena 6.* Faust în pădure. Imitînd o rafală de vînt, căderea frunzelor, zgomotele nopții, țipetelor animalelor nocturne, Faust se trezește cîntînd același imn religios ce-l invocă pe Mephisto.

*Scena 7.* Apariția lui Mephisto (Buna Vestire). Faust este îngenunchiat, într-o poziție umilă. Mephisto, stînd într-un picior, ca un înger ce planează, își cîntă textul acompaniat de un cor angelic. Faust îi spune că este gata să-și vîndă Sufletul Diavolului în schimbul a douăzeci și patru de ani de viață împotriva lui Dumnezeu.

*Scena 8.* În cursul unei plimbări, Faust îi vorbește lui Mephisto de decizia sa de a-și vinde sufletul.

*Scena 10.* Botezul lui Faust. Înainte de a semna contractul, Faust este pe punctul de a fi înecat într-un rîu (spațiul între cele două mese). El este astfel purificat și pregătit pentru noua sa viață. Mephisto feminin îi promite atunci că-i va îndeplini toate dorințele. Ea îl reconfortează, legănîndu-l în poala sa (Pieta).

*Scena 11.* Semnătura pactului. Faust citește contractul său cu Mephisto pe un ton comercial. Dar corpul său trădează lupta contra angoasei ce îl frămîntă. În cele din urmă, depășindu-și ezităările, el își smulge hainele ca un viol de sine însuși.

*Scena 12.* Cei doi Mephisto, utilizînd gesturi liturgice, îi arată lui Faust noile sale vestimente.

*Scena 13.* Scena cu „nevasta-diavol“. Faust o tratează ca și cum ar fi fost o carte care închide toate secretele naturii.

Acum aș vrea să am o carte unde aș putea să văd  
Toate personajele și planetele din toate cerurile, ca să cunosc  
Mișcările și poziția lor.

.....

... Unde să pot vedea plantele, ierburile și arborii care

Cresc pe pămînt.

(1604 Quarto, v. 618-620, 634-635)

Sfîntul examinează o prostituată – Mephisto feminin – ca și cum ar citi cu atenție o carte. El îi atinge fiecare parte a corpului și o citește ca pe niște „planete“, niște plante etc.

*Scena 14.* Mephisto îl tentează pe Faust. În cursul scenei 13, tînărul sfînt a început să-l bănuiască pe Diavol de a fi de asemenea în serviciul lui Dumnezeu.

Scena 14 corespunde unei adevărate rupturi de realitate. Mephisto apărînd în acest punct din spectacol ca un informator al poliției. El joacă trei roluri: Mephisto însuși, Îngerul Binelui și Îngerul Răului. Nu este întîmplător faptul că cei doi Mephisto sînt îmbrăcați în iezuiți care încearcă să-l atragă în păcat pe Faust. Dar cînd Faust începe să înțeleagă consecințele, el evaluează cu calm cuvintele Îngerului Binelui. În această scenă, Mephisto, în calitate de Înger al Binelui, îi oferă lui Faust o întîlnire cu Dumnezeu. Ei se comportă ca doi călugări într-o mînăstire, nemulțumiți, la o oră tîrzie din noapte, ce discută în liniște, la adăpost de orice ureche străină. Dar Faust refuză să se pocăiască.

*Scena 15.* Discuții astrologice. Mephisto joacă rolul unui servitor credincios exaltînd armonia și perfecțiunea creației stăpînului său, reproducînd zgomotul sferelor cerești. Conversația este întreruptă de către doi invitați care vorbesc despre bere și femei. Sînt cei doi actori care tot timpul spectacolului erau așezați la mesele publicului. Ei au jucat toate rolurile farsei (Robin, Vintner, Dick, Carter, elevii, Bătrînul etc., etc.). În scenele lor, ei reprezintă banalul vicții noastre cotidiene. Una din aceste scene comice (cea a Cursierului) este jucată imediat după ce Faust îl întrebă pe Mephisto „Acum, spune-mi cine a făcut lumea?“. Platitudinea noastră cea de toate zilele devine în sine un argument împotriva lui Dumnezeu. Sfîntul nostru vrea să știe cine este responsabil de creația unei astfel de lumi. Mephisto, servitorul lui Dumnezeu pentru Rău, este realmente panicat și răspunde: „Nu-ți voi spune“.

*Scena 16.* Unul cîte unul, Lucifer îi arată lui Faust cele Șapte Păcate capitale. Faust le acordă iertarea așa cum Isus a iertat-o pe Maria-Magdalena. Cele Șapte Păcate capitale sînt jucate de aceleași persoane: cei doi Mephisto.

*Scena 17.* Faust este transportat la Vatican de doi dragoni, cei doi Mephisto.

*Scena 18.* Faust, invizibil la picioarele Papei, este prezent la un banchet în biserica Sfîntul Petru. Masa banchetului este constituită de corpurile celor doi Mephisto, care recită cele Zece Porunci. Faust îl pămăluiește pe Papă, zdrobindu-i orgoliul și vanitatea pentru a-l transforma astfel într-un om plin de umilință – este miracolul lui Faust.

*Scena 19.* În palatul Împăratului Carol al V-lea, Faust făptuiește minuni, după tradiția legendelor populare. El deschide în două pămîntul și face să apară



Alexandru cel Mare. Apoi, Faust dejoacă planurile lui Benvolio, un curtezan care voia să-l omoare; mînia lui Benvolio se întoarce împotriva maselor – el demontează și răstoarnă mesele printre spectatori, închipuindu-și că-l rupe în bucăți pe Faust. După care, Faust îl transformă pe Benvolio într-un copil mic.

*Scena 20.* Reîntoarcere în prezent – ultima cină de taină a lui Faust. Faust reia conversația sa cu invitații. La cererea unui prieten, el face să apară Elena din Troia, demascînd prin aluzii comice funcțiile biologice ale femeii. Elena începe să se culce cu el – imediat, ea dă naștere la un copil. Atunci, în vreme ce Elena se află în această poziție erotică, Faust devine un copil ce țipă, un nou-născut ce sugă.

*Scena 21.* Cei doi Mephisto îi arată lui Faust Paradisul. I-ar fi aparținut dacă ar fi urmat preceptele lui Dumnezeu: o moarte bună, calmă și pioasă. Apoi, el îi arată Infernul ce îl așteaptă: o moarte violentă și convulsivă.

*Scena 22.* Scena finală. Faust nu mai are decît cîteva minute de trăit. Un lung monolog care reprezintă ultima sa provocare către Dumnezeu și cea mai curajoasă:

Ah, Faust,

Acum nu mai ai decît o biată oră de trăit

Și apoi vei fi condamnat pe veșnicie!

(V, II, 130–131)

În textul original, acest monolog exprimă regretul lui Faust de a-și fi vîndut sufletul Diavolului; el se oferă să revină la Dumnezeu. În acest spectacol, scena este o luptă deschisă, marea întîlnire între sfînt și Dumnezeu. Faust, utilizînd întregul său corp pentru a argumenta în discuția cu Cerul și luînd diferiții spectatori drept martori, sugerează ceea ce ar permite mîntuirea sufletului său, dacă Dumnezeu L-ar vrea, dacă ar fi cu adevărat milos și destul de puternic pentru a salva un suflet în momentul damnațiunii sale. Mai întîi, Faust propune ca Dumnezeu să oprească mersul sferelor cerești – timpul – dar în zadar.

Oriți-vă, voi sfere ale cerului mereu mișcătoare,

Timpul să se oprească și miezul nopții să nu vină niciodată.

(V, II, 133–134)

El se adresează lui Dumnezeu, dar își răspunde singur: „O, mă voi înălța în zbor spre Dumnezeul meu! Cine mă trage în jos?“ (V, II, 142). Faust observă un

fenomen interesant: cerul este acoperit de sângele lui Isus, și doar o jumătate de picătură ar fi suficientă pentru a-l slava. El imploră mîntuirea:

Privește, privește, sângele lui Isus șiruie pe firmament!  
O picătură mi-ar slava sufletul, o jumătate de picătură!...

(V, II, 143–144)

Dar Isus dispare, în vreme ce Faust imploră, ceea ce îl face să spună invitațiilor săi: „Unde este el acum? Plecat!“ (V, II, 147). Apare atunci chipul lui Dumnezeu plin de mînie, și Faust este înspăimîntat:

... Și privește unde Dumnezeu  
Își întinde brațul și-și încruntă sprîncenele cu mînie!

(V, II, 147–148)

Faust ar vrea ca pămîntul să se deschidă și să-l înghită, și se aruncă la pămînt

Munți și coline, veniți, veniți, prăbușiți-vă peste mine,  
Și dezlegați-mă de mînia grea a lui Dumnezeu.

(V, II, 149–150)

Dar pămîntul este surd la rugăciunile sale și Faust se ridică gemînd. „Oh, nu, el n-o să-mi ofere nici un adăpost!“ (V, II, 153). Din cer răsună atunci Cuvîntul și din toate colțurile sălii actorii ascunși, recitînd ca niște călugări, intonează rugăciuni ca Ave Maria și Tatăl Nostru. Miezul nopții sună. Extazul lui Faust se transformă în Pasiune. A venit momentul cînd sfîntul – după ce le-a arătat invitațiilor săi indiferența vinovată, da, chiar păcatul lui Dumnezeu – este gata pentru martiriu: damnațiunea veșnică. El este dus pe sus și corpul său e agitat de spasme. În acest moment al Pasiunii sale, slăbiciunea extatică a vocii sale se transformă într-o serie de țipete nearticulate – țipetele ascuțite, mizerabile ale unui animal prins în capcană. Corpul său este zguduit de frisoane, apoi totul devine tăcere. Cei doi Mephisto, îmbrăcați în preoți, intră și-l duc pe Faust spre infern.

Mephisto masculin îl poartă pe Faust în spate, ținîndu-l de picioare, capul sfîntului ațîrnînd în jos, aproape de podea, cu mîinile măturînd solul. El se îndreaptă astfel spre damnațiunea sa veșnică, ca un animal de sacrificiu, asemeni celui ce e dus spre Cruce.

Mephisto feminin îi urmează fredonînd un marș trist ce devine un cîntec religios, melancolic (Mater Dolorosa urmîndu-și Fiul la Calvar). Strigăte răgușite ies din gura sfîntului; aceste sunete nearticulate nu sînt omenești. Faust nu mai

este un om, ci un animal ce gîfîie, zdreanța abandonată a unei ființe altădată umane, gemînd fără demnitate. În lupta sa împotriva lui Dumnezeu, Sfîntul și-a atins „culmea“, el a trăit cruzimea lui Dumnezeu. Învîngătorul este el – din punct de vedere moral. Dar el a plătit prețul suprem al acestei victorii: martiriul veșnic unde totul i se va lua, chiar și demnitatea.

## PRINȚUL CONSTANT

*Această introducere de Ludwik Flaszen a fost publicată în programul polonez.*

*Prințul constant a fost pus în scenă de Jerzy Grotowski. Costumele au fost desenate de Waldemar Krygier și arhitectura scenică a fost realizată de Jerzy Grotowski.*

1. Scenariul acestei reprezentații este bazat pe textul marelui dramaturg spaniol Calderon de la Barca, din secolul al XVI-lea, în excelența sa transcripție poloneză de Julius Slowacki, marele poet romantic. Regizorul nu se gîndește totuși să joace *Prințul constant* așa cum este. El caută să propună propria sa viziune asupra piesei, și relația între scenariu și textul original seamănă cu cea a unei variante muzicale reportată la un termen muzical original.

2. În scena de deschidere, Primul Prizonier colaborează cu persecutorii săi. Culcat pe un pat ritual, el este mai întîi castrat în mod simbolic și apoi, după ce a fost îmbrăcat cu o uniformă, el devine „unul de-ai noștri“. Spectacolul este un studiu al fenomenului de „inflexibilitate“, care nu consistă într-o manifestare de forță, de demnitate, nici de curaj. Celor ce-l înconjoară privindu-l mai degrabă ca pe un animal straniu, cel de al Doilea Prizonier – Prințul – le opune numai pasivitate și bunătate, referindu-se la o ordine spirituală mai înaltă. El nu pare că opune vreo opoziție acțiunilor ticăloase și hîde ale personajelor ce-l înconjoară și nici nu discută cu ei. Pur și simplu nu îi ia în seamă. Refuză să fie unul dintre ei. Astfel, dușmanii Prințului care în aparență îl dețin în puterea lor nu au în realitate nici o influență asupra lui. În vreme ce el se supune persecuțiilor lor, el își păstrează independența și gîndirea sa pînă la extaz.

3. Dispoziția scenei și a publicului evocă ceva dintr-o arenă sau o sală de operație. Putem să ne gîndim văzînd-o la un joc violent într-o veche arenă romană sau la o operație chirurgicală ca cea pictată de Rembrandt în „Anatomia Doctorului Tulp“.

4. Personajele care îl înconjoară pe Prinț – o societate alienată și specială – poartă togi, pantaloni și cizme cu rever pentru a arăta că faptul de a uza de puterea

lor le face plăcere, că au încredere în judecata lor, mai ales cînd este vorba de persoane de o altă speță. Prințul poartă o cămașă albă – simbol naiv de puritate – și o pelerină roșie care se poate transforma la timpul voit în lințoliu. La sfîrșitul piesei, el este gol, lipsit de orice, în afară de demnitatea sa umană, pentru a se apăra.

5. Sentimentele societății față de Prinț nu sînt ostile de manieră uniformă. Ele sînt mai degrabă o expresie a diferenței și a straniului, combinată cu un soi de fascinație, și această combinație conține în ea posibilitatea unor reflexe extreme ca violența și adorația. Fiecare vrea să aibă martirul pentru el și la sfîrșitul spectacolului, călăii se bat pe el ca și cum ar fi vorba de un obiect prețios. Între timp, eroul înfruntă fără încetare contradicția fără sfîrșit și este supus la voia dușmanilor săi. O dată actul consumat, persoanele care l-au chinuit pe Prinț pînă la moarte își contemplă acțiunea și îi plîng soarta. Păsările de pradă se transformă în turturele.

În cele din urmă, el devine un imn viu adus în omagiu existenței umane, în ciuda faptului că a fost persecutat și umilit prosteste. Extazul Prințului este o suferință pe care nu poate s-o îndure decît oferindu-se el însuși adevărului ca într-un act de dragoste. Aici, destul de paradoxal, spectacolul apare ca o tentativă de a depăși poza tragică. Ea consistă în voința de a respinge acest aspect tragic.

Regizorul crede că, chiar dacă nu este fidel „a la lettre” textului lui Calderon, el n-a reținut mai puțin din sensul profund al piesei. Spectacolul este o transpoziție a antinomiilor profunde și a trăsăturilor cele mai caracteristice ale erei baroce, ca de pildă aspectul său vizionar, muzica sa, aprecierea concretului și spiritualismul său.

Spectacolul este de asemenea un fel de exercițiu care face posibilă verificarea metodei lui Grotowski. Totul este concentrat în actor: în corpul, în vocea și în sufletul său.

## NU ERA ÎN ÎNTREGIME EL ÎNSUȘI

*Acest articol de Jerzy Grotowski a fost publicat în revista Les Temps modernes (Paris, aprilie 1967) și în Flourish, jurnalul de la Royal Shakespeare Theatre Club (vara 1967).*

Stanislavski a fost compromis de discipolii săi. El a fost primul mare creator al unei metode de joc în teatru, și noi toți cei care avem de-a face cu problemele teatrului nu putem face mai mult decât să dăm răspunsuri personale unor întrebări deja puse de el. Când, în numeroase teatre europene, urmărim spectacole inspirate de „teoria lui Brecht“, și suntem obligați să ne luptăm cu plictiseala din cauza lipsei de convingere, atât a actorilor cât și a regizorilor, plictiseală ce înlocuiește așa zisul „Verfremdungseffekt“, distanțarea, ne reamintim de propriile spectacole ale lui Brecht. Ele erau poate mai puțin fidele față de teoria sa, dar pe de altă parte, cum erau foarte personale și perverse, ele aduceau proba unui profesionalism profund și nu ne oboseau niciodată.

Intrăm acum în era lui Artaud. „Teatrul cruzimii“ a fost canonizat, adică a devenit trivial, a fost schimbat pe nimicuri fără valoare, torturat în fel și fel de chipuri. Când un creator eminent, cu stilul bine definit și o personalitate ca Peter Brook revine la Artaud, el nu o face pentru a-și ascunde propria slăbiciune sau pentru a-l maimuțări. Se întâmplă pur și simplu că, ajuns la un anumit punct al dezvoltării sale, el se regăsește în acord cu Artaud și simte nevoia unei confruntări; Brook îl testează și reține ceea ce rămâne din această încercare; rămâne el însuși. Cît despre spectacolele lamentabile pe care putem să le vedem în *avangarda* teatrală a numeroase țări, aceste opere haotice și avortate, pline de o așa zisă cruzime care n-ar speria nici un copil, când vedem toate aceste happening-uri care dezvăluie doar o lipsă de meserie, bijbieli și gust pentru soluții facile, spectacole care sînt violente numai la suprafață (ar trebui să ne rănească dar nu reușesc) – când vedem aceste sub-produse ai căror autori îl numesc pe Artaud părintele lor spiritual, atunci ne gîndim că există poate într-adevăr o cruzime, dar doar față de Artaud însuși.

Paradoxul lui Artaud este faptul că viziunile sale sînt imposibil de realizat. Asta înseamnă că se înșela? Cu siguranță nu. Dar Artaud n-a lăsat după el nici o cale concretă, nu a indicat nici o metodă. El a lăsat viziuni, metafore. Ele erau cu siguranță o expresie a personalității sale și în mod parțial rezultatul unei lipse de timp și de mijloace pentru a realiza în practică ceea ce presimțise. Aceasta provine de asemenea și din ceea ce am putea numi greșeala lui Artaud, sau cel puțin

particularitatea sa: cînd își adîncea ideile, cu subtilitate, pe o cale a-logică, aproape invizibilă și intangibilă, Artaud a utilizat o limbă care era de asemenea intangibilă și furtivă. Astăzi, micro-organismele sunt studiate cu instrumente de precizie, microscopul. Ceea ce este imperceptibil cere precizie.

Artaud vorbea despre magia teatrului, și maniera în care o evoca face să apară imagini care ne ating într-un fel anumit. Poate că nu-l înțelegem complet, dar ne dăm seama că era pe urmele unui teatru ce depășește rațiunea discursivă și psihologia. Și cînd, într-o bună zi, descoperim că esența teatrului nu se găsește nici în narațiunea unui eveniment, nici în discuția cu publicul a unei ipoteze, nici în reprezentarea vieții cotidiene, nici măcar într-o viziune – dar că teatrul este un act ce se săvîrșește *aici și acum* în organismele actorilor, în fața altor oameni, cînd descoperim că realitatea teatrală este instantanee, nu o ilustrare a vieții, ci ceva aproape de viață prin *analogie*, cînd ne dăm seama de toate acestea, atunci ne întrebăm noi înșine: nu vorbea oare Artaud tocmai de toate acestea și de nimic altceva?

Căci, atunci cînd dispunem în teatru de trucuri de machiaj și de costume, de burți și de nasuri false, noi propunem actorului să se transforme el însuși în fața ochilor spectatorilor, utilizînd numai impulsurile sale interioare, corpul său, cînd afirmăm că magia teatrului consistă în această transformare ca *într-o renaștere*, ne punem încă o dată întrebarea: a sugerat oare Artaud vreodată un alt fel de magie?

Artaud vorbește despre „transa cosmică“. Aceasta sună ca un ecou din timpul cînd cerul era vid de locuitorii săi tradiționali și devenise el însuși obiectul unui cult. „Transa cosmică“ conduce în mod inevitabil la „teatrul magic“. Ori, Artaud explică necunoscutul prin necunoscut, magicul prin magic. Nu știu ce se înțelege prin „transa cosmică“, pentru că în general, nu cred că cosmosul poate, într-un sens fizic, să devină un punct de referință transcendentă pentru om. Punctele de referință sînt altele. Omul este unul dintre ele.

Artaud se opune principiului discursiv în teatru, adică întregii tradiții teatrale franceze. Dar nu putem să-l acceptăm în această privință ca pe un înaintaș. Numeroase teatre din Europa centrală și din Orient au o tradiție vie a teatrului non discursiv. Și cum să-i apreciem pe Vahtangov sau pe Stanislavski?

Artaud refuză un teatru care se mulțumește să illustreze textele dramatice; el proclamă că teatrul trebuie să fie o artă creatoare în sine, și nu să reproducă ce a făcut literatura. Era un semn de mare curaj și de conștiință din partea sa, pentru că scria într-o limbă în care operele complete ale dramaturgilor nu erau intitulate „Piese“ sau „Comedii“, ci „Teatru de Molière“ sau „Teatru de Montherlant“. Cu toate acestea, ideea unui teatru autonom ne-a venit mult mai devreme, de la Meyerhold în Rusia.

Artaud a încercat să suprime bariera între actori și public. Aceasta pare evident, dar notați că nu a propus să desființeze nici scena separată de public, nici să se caute o structură diferită, adaptată la fiecare nou spectacol, creînd astfel o bază reală de confruntare între două „ansambluri“, formate de actori și spectatori. El a propus doar să se pună publicul la mijloc și să se joace în cele patru colțuri ale sălii. El nu vorbește aici de eliminarea barierei scenă/public, ci de înlocuirea teatrului clasic à l'italienne printr-o altă structură rigidă. Cu ani înainte de toate aceste idei ale lui Artaud, pași decisivi în acest sens au fost făcuți de Reinhardt, de Meyerhold în montarea Misterelor, și mai târziu încă, de Syrkus în Polonia care a elaborat concepția unui „teatru simultan“.

L-am dezbărat astfel pe Artaud de meritele sale presupuse pentru a le restitui adevăraților lor părinți. Am putea crede că pregătim o scenă de martiriu, despuindu-l pe Artaud de zdrențele sale, după cum a făcut-o el odinioară pentru Beatrice Cenci în spectacolul său. Dar este o diferență între a despuia pe cineva pentru a-l tortura și a o face pentru a găsi cine este el cu adevărat. Faptul că alții au făcut sugestii analoge în alte locuri nu poate altera faptul vital că Artaud a făcut descoperirile sale singur, prin propria sa suferință, prin prisma obsesiilor sale personale, și pentru cât de departe se putea permite în teatrul din țara sa, el a inventat practic totul.

Trebuie să mai repetăm încă o dată că dacă Artaud ar fi avut la dispoziția sa mijloacele necesare, viziunile sale ar fi putut să se dezvolte de la nedefinit la finit? Ar fi fost atunci în măsură să anticipeze asupra altor reformatori, căci el avea curajul și forța să lupte contra curentului logicii discursive. Toate acestea ar fi putut să aibă loc, dar nu au avut loc niciodată.

Secretul lui Artaud mai presus de orice, este de a fi fructificat în mod special greșeli și neînțelegeri. Descrierea teatrului balinez pe care o face, oricît de sugestivă ar fi ea pentru imaginație, este în realitate o interpretare complet greșită. Artaud descifra ca „semne cosmice“ și „gesturi evocînd forțe superioare“ elemente ale spectacolului care erau expresii concrete, litere teatrale, specifice într-un alfabet de semne universal înțelese de balinezi.

Pentru Artaud, spectacolul balinez era ca o sferă de cristal pentru o ghicitoare. El a trezit la viață un spectacol complet diferit care dormea în adîncimile sale, și această operă a lui Artaud, suscitată de teatrul balinez, ne dă o imagine a marilor sale posibilități creatoare. Totuși, de îndată ce părăsește descrierea pentru teorie, el începe să explice magia prin magie, transa cosmică prin transa cosmică. Este o teorie care poate semnifica tot ce vreți.

Dar în descrierea sa, Artaud atinge ceva esențial, de care nu e complet conștient. Este adevărata lecție a teatrului sacru: că, vorbind fie de drama medievală europeană, fie de teatrul balinez sau de Kathakali din India, această recunoaștere a faptului că spontaneitatea și disciplina, departe de a se slăbi una de cealaltă, dimpotrivă se întăresc reciproc; că ceea ce este elementar hrănește ceea ce este construit și invers, pentru a deveni adevărata sursă a unui mod de acțiune care iradiază. Această lecție nu a fost înțeleasă nici de Stanislavski, care lăsa să domine impulsurile naturale, nici de Brecht, care dădea prea multă importanță construcției unui rol.

Artaud a perceput în mod intuitiv mitul ca centru dinamic al reprezentației teatrale. Doar Nietzsche i-a luat-o înainte în acest domeniu. El știa de asemenea că transgresiunea mitului reînnoiește valorile sale esențiale și „devine un element amenințător care restabilește normele nesocotite“ (L. Flaszen). Cu toate acestea, el nu a ținut cont de faptul că în epoca noastră, când toate limbile se amestecă, comunitatea teatrului nu poate să se *identifice* realmente cu mitul, pentru că nu mai există o credință unică. Azi devine posibilă doar o *confruntare*. Artaud visa să producă mituri noi prin teatru, dar visul său frumos s-a născut dintr-o lipsă de precizie. Căci în măsura în care mitul formează baza sau armătura experienței unor generații întregi, el trebuie să fie creat de generațiile ce vor veni și nu de teatru. Cel mult, teatrul poate să contribuie la cristalizarea unui mit. Dar atunci, el ar fi prea aproape de curentul de idei pentru a fi creator.

Confruntarea este o „încercare“, un test a ceea ce reprezintă o valoare tradițională. Un spectacol care, ca un transformator electric, ajustează experiența noastră față de cea a generațiilor trecute (și *vice versa*), un spectacol conceput ca o luptă între valorile tradiționale și cele contemporane (de unde „transgresiunea“)—aceasta mi se pare singura șansă reală a mitului de a fi prezent în teatru. O reînnoire corectă nu poate fi obținută decât prin acest dublu joc de valori, între atașament și respingere, între revoltă și supunere.

Și totuși, Artaud era un profet. Textele sale organizează o tramă atât de specială și de concretă de previziuni, de aluzii atât de imposibile, de viziuni atât de sugestive și de metafore încărcate de o asemenea vigoare, încât toate acestea trebuie să se îndeplinească. Nimeni nu știe cum, dar este inevitabil. Și toate acestea se vor împlini.

Strigăm plini de triumf când descoperim la Artaud o interpretare greșită. Semnul care, în teatrul oriental, este doar o parte dintr-un alfabet universal cunoscut, nu poate – cum ar fi vrut Artaud – să fie transferat în teatrul european, unde fiecare semn trebuie să se nască separat, în raport cu asociațiile psihologice sau culturale familiare, înainte de a deveni ceva diferit. Toate diviziunile sale în



respirații feminine, masculine sau neutre sînt doar niște neînțelegeri ale textelor orientale, și în practică, atît de imperceptibile cã nu putem sã le remarcãm. Studiul sãu despre „gimnastica sentimentelor“ conține anumite observații pãtrunzãtoare, dar ar conduce în practică la gesturi stereotipe, unul pentru fiecare emoție.

În ciuda tuturor acestora, el atinge ceva pe care ar trebui sã fim capabili sã-l atingem pe o cale diferitã. Înțeleg prin asta centrul însuși al artei actorului: ceea ce actorul îndeplinește trebuie sã fie – cum l-aș numi – un act total; ceea ce realizeazã el, trebuie sã-l realizeze cu întreaga sa ființã, sã nu fie numai un gest mecanic (deci, rigid) al brațului sau al piciorului, nici o grimasã susținutã de o inflecțiune logicã și de o gîndire. Nici o gîndire nu poate sã ghideze organismul întreg al unui actor de manierã vie. Ea trebuie sã-l stimuleze, și este tot ceea ce poate face realmente. Între o reacție totalã și o reacție ghidatã de o gîndire existã aceeași diferențã ca între un copac și o plantã. În cele din urmã, sîntem pe cale sã vorbim despre imposibilitatea de a separa spiritualul de fizic. Actorul nu trebuie sã-și utilizeze organismul pentru a ilustra o „mișcare a sufletului“, el trebuie sã facã aceastã mișcare cu organismul sãu.

Artaud ne-a dat o mare lecție pe care nimeni dintre noi nu poate s-o refuze. Aceastã lecție este boala sa. Nenorocirea lui Artaud este cã boala sa, paranoia, este diferitã de boala școlului. Civilizația este bolnavã de schizofrenie, de ruptura între inteligențã și sentiment, între corp și suflet. Societatea nu-i putea permite lui Artaud sã fie bolnav de o manierã diferitã. Ea îl supraveghea, îl tortura cu un tratament de electro-șocuri, încerca sã-l facã sã admitã rațiunea discursivã și cerebralã: adicã sã-l facã sã asume boala societãții. Artaud a definit în mod remarcabil rãul sãu într-o scrisoare cãtre Jacques Rivière: „Nu sînt eu însuși în întregime“. Nu numai cã el nu era el însuși, el era altcineva. Artaud a sesizat jumãtate din dilema sa: cum sã fie el însuși. Dar a lãsat cealaltã jumãtate neatinsã: cum sã fie întreg, cum sã fie complet.

Artaud nu putea sã umple prãpastia adîncã între zona de viziuni (intuiții) și spiritul sãu conștient, cãci el abandonase orice ordine și nu a fãcut nici o tentativã de a atinge perfecțiunea sau de a stãpîni lucrurile. În loc de aceasta, el și-a obiectivat haosul și sfîșierile sale. Haosul sãu era o imagine autenticã a lumii. Nu era o terapie, ci un diagnostic, cel pușin în ochii celorlalți. Erupțiile sale haotice erau sfinte, cãci ele permiteau celorlalți sã atingã cunoașterea de sine.

Pentru succesorii sãi, haosul nu este deloc sfînt, nici destul de determinat: el nu are nici un alt motiv sã existe decît acela de a disimula ceva neterminat, de a ascunde o infirmitate. Artaud a dat o expresie acestui haos, ceea ce este cu totul altceva.

Artaud a avansat ideea unei mari dezlănțuiri, a unei mari trasgresiuni a convențiilor, a unei purificări prin violență și cruzime; el afirmă că evocarea forțelor oarbe pe scenă permite să ne protejăm împotriva lor în viața însăși. Dar cum putem noi să le cerem să ne protejeze atunci când este evident că ele nu pot face nimic asemănător? Nu prin teatru putem controla forțele obscure: cu atât mai mult cu cât aceste forțe s-ar putea servi de teatru pentru propriile lor scopuri. (Cu toate că nu cred că le interesează teatrul, în măsura în care dispun deja de mijloace de comunicare în masă, „mass-media”). În cele din urmă, teatrul nici nu ne protejează, nici nu ne lasă fără nici o protecție. Nu cred că o picătură explozivă pe scena cu Sodoma și Gomora ar putea să calmeze sau să sublimeze în orice fel ar fi impulsurile spre păcat, din cauza cărora cele două orașe au fost pedepsite.

Dar când Artaud vorbește despre dezlănțuire și de cruzime, simțim că atingem un adevăr pe care putem să-l verificăm pe o altă cale. Noi simțim când un actor a atins esența vocației sale, când se angajează într-un act de sinceritate, când se dezvăluie, se deschide și se dăruie într-o reacție extremă, solemnă, și nu se dă înapoi din fața niciunui obstacol ridicat de tradiții și de obiceiuri. Mai mult încă, când acest act de sinceritate este modelat într-un organism viu, în impulsurile sale, într-un fel de a respira, într-un ritm de gândire și în circulația sîngelui, când este ordonat și dus pînă la conștiință, fără să se dizolve în haos și anarhie formală – într-un cuvînt, când acest act îndeplinit prin teatru este *total*, atunci, chiar dacă nu ne protejează de forțele obscure, el ne permite cel puțin să răspundem în mod total, adică să începem să existăm. În viața de toate zilele, noi nu trăim decît pe jumătate.

Dacă vorbesc de un „act total“, este pentru că am sentimentul că există o alternativă pentru „teatrul cruzimii“. Dar, pentru noi, Artaud în acest moment ne apare ca o provocare: poate mai puțin prin opera sa cît prin ideea sa de salvare prin teatru. Acest om ne-a adus, prin martiriul său, o probă strălucitoare a teatrului ca terapie. Am găsit două expresii la Artaud care rețin atenția. Prima reamintește că anarhia și haosul (de care avea nevoie ca imbold pentru propriul său caracter) trebuie să fie legate de un sens al ordinii, pe care o concepea în spirit și nu atât ca tehnică fizică. În același timp, este poate bine să cităm această frază pentru uzul preținșilor discipoli ai lui Artaud: „Cruzimea este rigoare“.

Cealaltă frază reprezintă temelia însăși a artei actorului ca acțiune extremă și supremă. „Actorii trebuie să fie ca niște martiri arși de vii, care ne fac semne de pe rugurile lor.“ Permiteți-mi să adaug că aceste semne trebuie să fie articulate, și că nu pot fi numai bînguieli sau un delir, făcînd apel la tot și la nimic – doar dacă o operă particulară o cere în mod precis. Cu această rezervă, afirmăm că acest

citat conține, în stilul său de oracol, întreaga problemă a spontaneității și a disciplinei, această *conjuncție de termeni opuși* care dă naștere actului total.

Artaud era un mare poet al teatrului, ceea ce înseamnă un poet al posibilităților și nu al literaturii dramatice. Ca și profetul mitic Isaia, el a prezis pentru teatru ceva definitiv, un nou sens, o nouă încarnație posibilă. „Atunci s-a născut Emanuel.“ Ca și Isaia, Artaud cunoștea venirea lui Emanuel, și ceea ce el a promis. El i-a zărit, încețoșată, imaginea.

## CERCETĂRI DESPRE METODĂ

*Această expunere de Jerzy Grotowski a fost pronunțată pentru a explica scopul Institutului. Ea a fost publicată în Tygodnik Kulturalny (Varșovia, 17/1967).*

### 1

Ce este Institutul Bohr?

Bohr și echipa sa au creat o instituție de o natură destul de extraordinară. Este un loc de întâlnire unde fizicieni din diferite țări fac experiențe și efectuează primii lor pași în „no man's land“-ul profesiei lor. Aici, el își compară teoriile și forează în „memoria colectivă“ a Institutului.

Această „memorie“ păstrează un inventar amănunțit al tuturor cercetărilor făcute, chiar cele mai ambițioase, și ea este îmbogățită neîncetat cu noile ipoteze și cu rezultatele obținute de fizicieni.

Răposatul Niels Bohr și colaboratorii săi încercau să descopere în acest ocean de cercetări comune anumite curențe directoare. Ele le inspirau sau le stimulau disciplinele. Grație muncii persoanelor pe care le găzduiau și stimulau, ei au putut compila date esențiale și au profitat de potențialitățile industriale ale celor mai dezvoltate țări din lume.

Institutul Bohr m-a fascinat multă vreme în calitate de model ilustrând un anume tip de activitate. Bineînțeles, teatrul nu este o disciplină științifică, și mai puțin încă arta actorului asupra căreia îmi concentrez atenția. Cu toate acestea, teatrul și în special tehnica actorului nu pot să se bazeze – după cum sublinia

Stanislavski – numai pe inspirație sau pe alți factori atât de imprevizibili ca explozia unui talent, dezvoltarea bruscă și surprinzătoare a posibilităților creatoare etc. De ce? Pentru că spre diferență de alte discipline artistice, creația actorului este imperativă; adică situată într-o perioadă de timp determinată și chiar la un moment precis. Un actor nu poate aștepta nici venirea talentului, nici momentul inspirației.

Deci, cum pot să fie constrinși acești factori să apară cînd avem nevoie? Obligînd actorul care dorește să fie creator să stăpînească o metodă.

## 2

După părerea noastră, condițiile esențiale ale artei actorului sînt următoarele, și ele trebuie să facă obiectul unor cercetări metodice:

a) A stimula un proces de auto-revelație, mergînd pînă în adîncul subconștientului, canalizînd apoi această stimulație pentru a obține reacția dorită;

b) A ști să se articuleze acest proces, să se disciplineze și să se convertească în semne. În termeni concreți, aceasta înseamnă a construi o partitură ale cărei note sînt micro elemente de contact, reacții la stimulânții lumii exterioare: putem să o numim „a da și a lua“;

c) A elimina din procesul creator rezistența și obstacolele datorate propriului său organism, atât fizic cît și psihic (amîndouă formînd un întreg).

Cum pot fi expuse în mod obiectiv niște legi care guvernează procese atît de personale și de individuale? Cum putem defini realmente niște legi obiective fără să dăm o „rețetă“ (căci toate „rețetele“ eșuează în cele din urmă în banalitate)?

Noi credem că pentru a realiza această individualitate, nu este vorba de a învăța lucruri noi, ci mai degrabă de a se dezbăra de vechile sale obiceiuri. Pentru fiecare actor individual, trebuie stabilit ceea ce blochează asociațiile sale intime, care este cauza lipsei sale de decizie și a haosului expresiei sale, ceea ce îl împiedică să experimenteze sentimentul propriei sale libertăți, să simtă că organismul său este complet liber și puternic, și că nu se opune capacităților sale. Altfel spus, cum să eliminăm aceste obstacole?

Noi îi suprimăm actorului ceea ce îl blochează, dar nu-l învățăm cum să creeze – de exemplu, cum să joace Hamlet, în ce consistă gestul tragic, cum să joace o farsă – pentru că tocmai în acest „cum“ zace germenul banalității și al clișeelelor care bravează creația.

A face cercetări în acest sens, înseamnă a se plasa de la bun început la limitele disciplinelor științifice ca fonologia, psihologia, antropologia culturală, semiologia etc.

Un institut care se consacră cercetărilor de acest gen trebuie să fie, alături de Institutul Bohr, un loc de întâlniri, de observație și de disecare a experiențelor acumulate de indivizii cei mai fecunzi în acest domeniu din diferite teatre din fiecare țară. Ținând cont de faptul că domeniul asupra căruia se concentrează atenția noastră nu este științific, și că nu este în nimic definisabil (în realitate, multe lucruri nu trebuie să fie definite), noi încercăm cu toate acestea să determinăm scopurile noastre cu toată precizia și grija propriei cercetării științifice.

Actorul care lucrează aici este deja un profesionist căci nu numai actul său creator, dar de asemenea și legile care îl guvernează au devenit obiectul preocupărilor sale. Un institut de cercetări metodice nu trebuie să fie confundat cu o școală care pregătește actori și al cărui scop este să-i „lanseze“. Această activitate nu trebuie confundată nici cu teatrul (în sensul normal al termenului), cu toate că esența însăși a cercetării are ca exigență elaborarea unui spectacol și confruntarea sa cu publicul. Nu putem stabili o metodă dacă rămânem la marginea actului creator.

### 3

Actorul mă interesează pentru că este o ființă umană. Aceasta presupune două puncte principale: în primul rând, întâlnirea mea cu o altă persoană, contactul, sentimentul reciproc de înțelegere și impresia creată de faptul că ne deschidem altei ființe, că încercăm s-o înțelegem; pe scurt, că ne depășim singurătatea. În al doilea rând, tentativa de a se înțelege pe sine însuși prin atitudinea unui alt om, a se regăsi pe sine însuși în el. Dacă actorul reproduce un act pe care i l-am învățat, nu e vorba decât de un soi de „dresaj“. Rezultatul este o acțiune banală din punct de vedere metodic, și în străfundul meu o găsesc sterilă pentru că nu mi-a oferit nici o deschidere. Dar dacă, în strânsă colaborare, atingem punctul unde actorul eliberat de rezistențele sale cotidiene, se dezvăluie profund el însuși printr-o reacție, consider atunci că munca a fost efectivă, din punct de vedere metodic. M-am îmbogățit atunci personal, căci în această reacție s-a dezvăluit un tip de experiență umană, ceva special care poate să fie definit ca un destin, ca o condiție umană.

Aceasta se aplică la relațiile între regizor și un singur actor, dar dacă această concepție este extinsă la toată trupa, o nouă perspectivă se deschide în limitele acestei vieți colective, pe baza comună a convingerilor, a credințelor, a superstițiilor noastre și a condițiilor vieții contemporane.

Dacă această bază comună există, parvenim, cu toată sinceritatea, în mod inevitabil la o confruntare între tradiție și contemporaneitate, între mit și pierderea credinței, între subconștient și imaginație colectivă.

Eu nu pun în scenă o piesă pentru a-i învăța pe alții ceea ce știu deja. Sînt mai savant după realizarea spectacolului și nu înainte. Orice metodă care se dirijează ea însăși dincolo de necunoscut este o metodă proastă.

Cînd spun că acțiunea trebuie să angajeze întreaga ființă a actorului fără de care reacția sa este fără viață, nu vorbesc de ceva „exterior“, de tip gesturi exagerate sau trucuri. Ce înțeleg atunci prin asta? Este vorba de esența însăși a vocației actorului, de reacția ce-i permite să dezvăluie una după alta diferitele straturi ale ființei sale, de la sursa biologică prin canalul conștiinței pînă la culme, care este atît de dificil de definit și unde totul devine unitate. Acest act de dezvăluire totală a unei ființe devine o ofrandă de sine, ce se învecinează cu transgresiunea barierelor și cu dragostea. Numesc aceasta un act total. Dacă actorul acționează astfel, el devine un mod de provocare pentru spectator.

Din punct de vedere metodic, este eficace, căci aceasta îi acordă un maximum de forță sugestivă, cu condiția bineînțeleș să evite haosul, isteria și exaltarea. Trebuie să ajungă la un act obiectiv: ca să zic așa, articulat. Dar dincolo de eficacitatea metodică, o nouă perspectivă se deschide de asemenea pentru spectator. Împlinirea actorului constituie o transcendență a jumătăților de măsură din viața noastră cotidiană, a conflictului intern între trup și suflet, inteligență și sentimente, plăceri fiziologice și aspirații spirituale. Pentru un moment, actorul depășește „angajamentul pe jumătate“ care e conflictul caracteristic în viața de toate zilele. A făcut-o pentru spectator? Expresia „pentru spectator“ implică o anume cochetărie, o anume impostură, o tocmeală cu altcineva. Ar trebui mai degrabă să spunem „față de“ spectator, sau poate, în „locul său“. Aici se află în mod precis provocarea.

Sînt pe cale să vorbesc de metodă, de depășire a limitelor, de o confruntare, de un proces de auto-cunoaștere și, într-un anume sens, de terapie. O astfel de metodă trebuie să rămînă deschisă – însăși viața ei depinde de această condiție – și diferită pentru fiecare individ. Astfel trebuie să fie, căci natura ei intrinsecă cere imperios să fie individuală.

## ANTRENAMENTUL ACTORULUI (1959–1962)

*Exercițiile din acest capitol sunt rezultatul activității și al cercetărilor desfășurate între anii 1959–1962. Ele au fost consemnate de Eugenio Barba în perioada pe care a petrecut-o la Teatrul Laborator și completate (1962) de comentariile mele și cele ale instructorilor noștri, care au dirijat, sub conducerea mea, antrenamentul.*

În această perioadă, eram în căutarea unei tehnici pozitive, sau, altfel zis, a unei metode de antrenament obiective, apte să-i confere actorului o capacitate creatoare, înrădăcinată în imaginația și în asociațiile sale personale. Anumite elemente din aceste exerciții au fost reținute în antrenamentul perioadei următoare, dar scopul lor s-a schimbat. Toate exercițiile care constituiau pur și simplu un răspuns la întrebarea „Cum să facem?” au fost eliminate. Exercițiile au devenit acum un pretext pentru a elabora o formă personală de antrenament. Actorul trebuie să descopere rezistențele și obstacolele care îl jenează în activitatea sa creatoare. Astfel, exercițiile devin un mijloc de a depăși aceste obstacole personale. Actorul nu se mai întreabă: „Cum aș putea face?”. În schimb, el trebuie să știe ce *nu* trebuie să facă, ce anume îl blochează. Printr-o adaptare personală a acestor exerciții, trebuie găsită o soluție pentru a elimina obstacolele ce variază din punct de vedere individual cu fiecare actor.

Ce înțeleg prin *via negativa* (calea negativă): un proces de eliminare. Diferența între antrenamentul anilor 1959–1962 și cel din faza următoare este totală în ceea ce privește exercițiile fizice și vocale. Ele sunt îndreptate acum în căutarea unui contact; receptarea stimulațiilor exterioare și reacțiile față de ele (procesul de „a da și a lua”, deja menționat). Rezonatorii continuă să fie utilizați în exercițiile vocale, dar ei sînt acum activați prin intermediul unor tipuri diferite de impulsuri și contacte cu exteriorul.

În momentul de față, *nu mai avem exerciții de respirație*. Am explicat motivele pentru care le-am eliminat în capitolul „Tehnicile actorului” (p. 177 în versiunea franceză). În funcție de fiecare caz individual, încercăm să descoperim dificultățile respective, să le determinăm cauzele și de abia după aceea, renunțăm la exerciții. Nu mai lucrăm direct asupra respirației, ci o corectăm în mod indirect prin exerciții individuale, care sunt aproape întotdeauna de natură psiho-fizică.

Jerzy Grotowski

1966

\* \* \*

Antrenamentul consistă în exerciții elaborate de către actori sau adaptate după diferite sisteme. Au fost dezvoltate și prelucrate chiar și exercițiile care nu au rezultat din cercetările personale ale actorilor, pentru a da o imagine precisă a metodei. În acest caz, terminologia întrebuințată pentru aceste exerciții a fost modificată. După ce actorii au adoptat un anumit exercițiu, îi dau ei înșiși un nume pe baza asociațiilor sau a ideilor lor personale. Tendința este de a utiliza în mod conștient un anumit jargon profesionist, în măsura în care acesta are un efect stimulant asupra imaginației.

Iată cum se desfășoară o zi de antrenament.

## A. EXERCITIILE FIZICE

### I. Încălzirea

1. Mers ritmat, cu rotații ale brațelor și ale picioarelor.
2. Alergat pe vârful picioarelor. Corpul trebuie să resimtă o senzație de fluiditate, de desprindere de pământ, de anulare a gravitației. Impulsul cursei pleacă de la umeri.
3. Mers cu genunchii îndoiți, mâinile pe șolduri.
4. Mers cu genunchii îndoiți, mâinile la glezne.
5. Mers cu genunchii ușor îndoiți, mâinile atingând partea exterioară aabei piciorului.
6. Mers cu genunchii ușor îndoiți, atingând cu mâinile degetele picioarelor.
7. Mers cu picioarele întinse și rigide, ca și cum ar fi acționate de sfori imaginare agățate de mâini (brațele întinse înainte).
8. Se pleacă în poziție îndoită, cu mici salturi înainte, întoarcere la poziția curbată de la început, brațele în spatele picioarelor.

*Remarcă.* Chiar și în timpul acestor exerciții de încălzire, actorul trebuie să justifice fiecare detaliu al acestui antrenament printr-o imagine precisă, reală sau imaginară. Exercițiul este executat corect doar când corpul nu mai opune nici o rezistență în timpul realizării imaginii alese.

### II. Exerciții pentru relaxarea mușchilor și a coloanei vertebrale

1. „Pisica“. Acest exercițiu este bazat pe observarea unei pisici ce se deșteaptă și se întinde. Elevul este întins pe jos, cu fața la pământ, complet destins. Picioarele



sînt desfăcute și brațele fac un unghi drept cu corpul, cu palmele către pămînt. „Pisica“ se deșteaptă și-și aduce brațele la piept, coatele ridicate astfel încît palmele să formeze o bază de sprijin. Șoldurile se ridică, în vreme ce picioarele „avansează“ pe vîrfuri înspre mîini. Se ridică și se întinde într-o parte piciorul stîng, ridicîndu-se și întinzîndu-se în același timp capul. Se pune piciorul stîng pe pămînt, sprijinit pe vîrf. Se repetă aceleași mișcări cu piciorul drept, cu capul menținut în sus. Se întinde coloana vertebrală, plasînd mai întîi centrul de gravitate în mijlocul șirei spinării, apoi, mai sus, către ceafă. În fine se întoarce și se cade pe spate, relaxîndu-se.

2. Vă imaginați că o bandă de metal vă strînge în jurul pieptului. O întindeți printr-o dilatare viguroasă a trunchiului.

3. Se execută poziția de yoga numită „sirshasana“, dar cu picioarele pe perete. Se îndepărtează picioarele încet, cît mai larg cu putință.

4. Poziție de repaus. Ghemuit, cu capul înainte și brațele balansîndu-se între genunchi.

5. Poziție în picioare, pulpele lipite și drepte. Se îndoaie trunchiul către sol pînă ce capul atinge genunchii.

6. Rotație viguroasă a trunchiului, plecînd de la talie și deasupra ei.

7. Cu picioarele mereu lipite, se sare pe un scaun. Impulsia saltului nu vine din picioare, ci din trunchi.

8. Șpagatul total sau parțial.

9. Se pleacă dintr-o poziție în picioare, se îndoaie corpul pe spate pentru a face „podul“, pînă ce mîinile ating solul.

10. Poziție culcat pe spate. Rotații viguroase ale corpului spre stînga și spre dreapta.

11. Dintr-o poziție în genunchi, se îndoaie corpul pe spate pentru a face „podul“, pînă ce capul atinge solul.

12. Salturi imitînd cangurul.

13. Așezat pe jos, cu picioarele lipite și întinse înainte, cu corpul drept. Mîinile, plasate sub ceafă, împing capul în jos, înspre față, pînă ce fruntea atinge genunchii.

14. Mers în patru „labe“, cu abdomenul și capul ridicate.

*Remarcă.* Pentru a fi corect executate, exercițiile nu trebuie făcute în mod mecanic. *Exercițiul servește cercetarea.* Nu este vorba doar de o repetiție automată, sau de o formă de masaj muscular. De exemplu, în timpul exercițiilor, se explorează centrul de gravitate al corpului, mecanismul contractării și al relaxării musculare,

funcțiile coloanei vertebrale în diferite mișcări violente, analizând fiecare desfășurare complexă și raportînd-o la repertoriul fiecărui mușchi și al fiecărei articulații. Toate acestea sînt individuale și reprezintă rezultatul unei cercetări totale și neîntrerupte. Numai exercițiile care „explorează” implică organismul întreg al actorului și mobilizează resursele sale ascunse. Exercițiile care „repetă” dau rezultate inferioare.

### III. Exerciții „cu capul în jos”

*Remarcă.* Aceste exerciții sînt mai degrabă poziții decît acrobații și conform regulilor de Hatha Yoga, ele trebuie efectuate foarte lent. Unul din principalele scopuri ale executării lor este studiul modificărilor ce au loc în organism: și anume, studiul respirației, al ritmului cardiac, legile echilibrului și relația între poziție și mișcare.

1. Poziția stat în cap, cu picioarele sus, cu trei puncte de sprijin: capul și cele două palme.
2. Poziția stat cu picioarele în sus, sprijinit pe un umăr (puncte de sprijin: obrazul, antebrațul și palma celeilalte mîini).
3. Poziția stat în cap și pe antebrațe. („Sirshasana”)

### IV. Zborul

1. În poziția ghemuit, se sare și se balansează ca o pasăre gata să-și ia zborul. Mîinile sînt folosite ca niște aripi care ajută mișcarea.
2. Sărind în continuare, se ridică pe picioare, în vreme ce mîinile bat aerul ca niște aripi, pentru a înălța corpul.
3. Zbor prin mișcări succesive înainte, ca și cum am înota. În vreme ce corpul execută aceste mișcări de înot, nu există decît un singur punct de contact cu solul (vîrfurile picioarelor). Sărituri rapide înainte, pe vîrfurile picioarelor. Iată o altă metodă: amintiți-vă senzația de zbor, încercată în vis, și recreați în mod spontan această formă de zbor.
4. Se așează, aterizînd lin, ca o pasăre.

*Remarcă.* Să se combine aceste exerciții cu altele, bazate pe cădere, salt periculos, salturi etc. Tendința este de a realiza o mișcare ca un zbor prelungit, ce începe cu elanul unei păsări ce se înălță și se termină cînd aceasta aterizează.

## V. Salturi și tumbe

1. Dat peste cap înainte, utilizând mâinile ca punct de sprijin.
  - a) dat peste cap înainte, ajutându-se de mâini pentru a se ridica;
  - b) dat peste cap înainte, fără sprijinul mâinilor;
  - c) tumba înainte, terminând în picioare, pe un singur picior;
  - d) tumba înainte, cu mâinile la spate;
  - e) tumba înainte, cu sprijinul pe un singur umăr.

### 2. Tumbe înapoi.

3. Saltul „tigrului“ (plonjon înainte). Cu sau fără cursă de elan, cu brațele întinse, se sare tumba peste un obstacol, cu recepția pe un umăr. Se ridică dintr-o mișcare.

- a) saltul „tigrului“ în înălțime;
- b) saltul „tigrului“ în lungime.

### 4. Saltul „tigrului“ urmat imediat de o tumbă înapoi.

### 5. Tumba cu corpul rigid ca o marionetă pe arcuri.

6. Saltul „tigrului“ realizat în același timp de doi actori care se încrucișează în aer la înălțimi diferite.

7. Saltul „tigrului“ combinat cu tumbe în situație de „luptă“, utilizând bastoane sau alte arme.

*Remarcă.* În toate aceste exerciții, în afara factorului de „cercetare“ și de studiu al organismului, există deasemenea un element de ritm și de dans. Exercițiile, mai cu seamă în cazul variațiilor de „luptă“ sînt realizate cu un acompaniament de tobă, de tamburină sau un alt obiect, în așa fel încît cel ce execută exercițiul și cel ce susține ritmul improvizează și se stimulează în mod reciproc. În pasajele de „luptă“, reacțiile fizice sînt acompaniate de strigăte spontane și nearticulate. Actorul trebuie să justifice toate aceste exerciții semi-acrobatice prin motivații personale, subliniind structura fazelor inițiale și finale ale compoziției.

## VI. Exerciții cu picioarele

1. Culcat pe jos, cu picioarele ușor ridicate. Se fac următoarele mișcări cu laba piciorului:

- a) se îndoie și se întind gleznela, înainte și înapoi;
- b) se îndoie și se întind gleznela într-o parte;
- c) mișcări de rotație cu laba piciorului.

### 2. Poziție în picioare:

a) se apleacă spre genunchi, cu brațele întinse, picioarele bine lipite pe sol, fixe în același loc;

- b) se merge într-o parte, apăsînd pe latura exterioară a labei piciorului;
- c) mersul „porumbelului“ (adică se merge cu vîrfurile picioarelor înspre interior, cu călcîiele depărtate);
- d) mers pe călcîie;
- e) se îndoie degetele picioarelor înspre talpă, pe urmă în sus, în direcția opusă;
- f) se culeg diverse obiecte cu degetele de la picioare (cutie cu chibrituri, creioane etc.).

VII. *Exerciții de mimă, concentrate în mod esențial pe mîini și picioare.*

VIII. *Studii de joc pe o temă oarecare, efectuate mergînd și alergînd.*

B. EXERCITII PLASTICE

I. *Exerciții elementare.*

*Remarcă.* Aceste exerciții sînt bazate pe metoda Dalcroze și alte metode europene clasice. Principiul lor fundamental este studiul vectorilor contrarii. Studiul vectorilor mișcărilor opuse (de exemplu, palma efectuează mișcări circulare într-o direcție, și cotul se mișcă în sens invers) și al imaginilor contrastante (de exemplu, mîna acceptă în vreme ce piciorul refuză) este foarte important. Astfel, fiecare exercițiu este subordonat „cercetării” și studiului mijloacelor de expresie ale fiecăruia, al propriilor sale rezistențe și al centrilor comuni în organism.

1. Mers ritmic, cu brațele întinse într-o parte. Rotații ale umerilor și ale brațelor, cu coatele împinse în spate, cît mai departe posibil. Mîinile efectuează o mișcare de rotație care este dirijată în sensul opus mișcării umerilor și a brațelor. Întreg corpul subliniază aceste mișcări și, umerii, în mișcarea lor de rotație, se înalță deasupra gîtului. Imaginați-vă că sînteți un delfin. Ritmul rotațiilor se amplifică progresiv, mergînd pe vîrfurile picioarelor, corpul pare să „crească” din ce în ce.

2. „Luptă de tracțiune”. Trageți de o frînghie imaginară în fața voastră și utilizați-o pentru a avansa. Mișcarea este dată de trunchi care împinge corpul înainte, și nu de brațe sau de mîini. Aplecați-vă în față, pînă ce atingeți cu genunchiul solul. Mișcarea corpului trebuie să fie bine definită și puternică întocmai unei prore de corabie ce spintecă valurile.

3. Se face un salt înainte pe vîrfurile picioarelor, cu genunchii îndoii la recepție. Printr-o mișcare elastică și energetică, se revine la poziția în picioare și se repetă același salt înainte, tot pe vîrfurile picioarelor, urmat de îndoirea genunchilor. Impulsul

vine din șolduri care acționează ca un arc ce reglează faza de îndoire și saltul ce urmează. Brațele sînt întinse de o parte și de alta, și în vreme ce o palmă mîngîie, cealaltă respinge. Trebuie să avem senzația de a fi extrem de ușori, de supli și elastici ca o spumă de cauciuc.

4. Mișcări de rotație opuse. În picioare, cu picioarele depărtate. Se efectuează rotații ale corpului spre dreapta, apoi cu trunchiul spre sînga, cu coloana vertebrală spre dreapta, șoldurile spre sînga, cu piciorul sîng spre dreapta, coapsa spre sînga, glezna spre dreapta, și așa mai departe, brațul drept descriind cercuri spre sînga, iar antebrațul spre dreapta, cît despre mînă, spre sînga. Întreg corpul este implicat, dar impulsia vine de la baza coloanei vertebrale.

5. În picioare, cu picioarele depărtate, cu brațele întinse deasupra capului, palmele atingînd-se. Rotații ale trunchiului, aplecat în față cît mai mult cu putință. Brațele acompaniază această dublă mișcare de rotație și de îndoire. Se revine la poziția inițială și, aplecat pe spate, se termină exercițiul printr-un „pod”.

6. Mers ritmic. Primul pas este normal; pentru al doilea pas, îndoii genunchiul pînă ce fesele ating călcîiele, cu trunchiul mereu drept. Se revine la poziția în picioare, în același ritm și se repetă aceeași secvență cu pasul normal în alternanță cu îndoirea genunchilor.

7. Improvizații cu mîinile. Se pipăie, se mîngîie diferite obiecte, materiale, țesături; se ating ușor cu vîrful degetelor, se palpează. Întreg corpul participă și înregistrează senzații tactile.

8. Joc cu propriul său corp. Fixați-vă o sarcină concretă, ca de pildă opunerea unei părți a corpului unei alte părți. Partea dreaptă e grațioasă, îndemînatecă, frumoasă, cu mișcări pline de seducție și armonie. Partea sîngă pîndește cu gelozie partea dreaptă; o atacă ca să se răzbune de inferioritatea sa, încearcă s-o degradeze și s-o distrugă. Partea sîngă cîștigă dar, în același timp, este condamnată să piardă căci nu poate supraviețui fără partea dreaptă, nu se mai poate mișca. Acesta nu este decît un exemplu. Corpul poate fi împărțit cu ușurință în părți opuse; de exemplu, membrele pot fi opuse unele altora – o mînă împotriva unui picior, capul împotriva unei mîini etc. Ceea ce este important, este de a angaja întreaga sa imaginație care trebuie să dea viață și sens nu numai acelor părți ale corpului care sînt implicate în mod direct, dar și acelor care nu sînt implicate. De exemplu, în cazul unei lupte între o mînă și alta, picioarele trebuie să exprime teroarea și capul – mirarea.

9. Mișcări neașteptate. Faceți o mișcare ca, de exemplu, rotația celor două brațe. Această mișcare începe într-un sens, care, după cîteva secunde, se dovedește a fi greșit; adică un sens contrar intenției. Schimbați atunci direcția, după un scurt moment de imobilitate. Pentru ca mișcarea să fie corectă, începutul mișcării trebuie

întotdeauna subliniat și schimbat brusc – după un moment de pauză. Un alt exemplu: începeți să mergeți lent, ca și cum ați avea dificultăți, cu eforturi. Deodată, după un moment de oprire, începeți să alergați cu ușurință și grație.

## II. *Exerciții de compoziție*

*Remarcă.* Aceste exerciții au fost adaptate în funcție de procesul de formare a ideogramelor gestuale din teatrul antic și medieval european, ca și din teatrul african și oriental. Totuși, nu este vorba de a fixa niște ideograme, ca de pildă în Opera din Pekin, unde, pentru a indica o floare anume, actorul face un gest specific și imuabil, moștenit de secole de tradiție. Trebuie căutate fără încetare ideograme noi și compoziția lor trebuie să izvorască dintr-o dată și în mod spontan. Punctul de plecare al acestor forme gestuale este stimularea imaginației și descoperirea în noi înșine a unor reacții umane primitive. Rezultatul final este o formă vie care posedă propria sa logică. Aceste exerciții de compoziție oferă posibilități nelimitate. Iată câteva exemple, susceptibile să fie dezvoltate ulterior.

1. Un corp ce înfloarește și se veștejește. Mers ritmic. Seva urcă, ca într-o plantă, plecând din picioare și se răspindește în sus, în tot corpul, pînă la brațe care încep să înmugurească, să înflorească, ca de altfel întreg corpul. În cursul celei de a doua faze, membrele-crăci se ofilesc și mor pe rînd. Exercițiul se termină prin mersul ritmic de la început.

2. Imaginea unui animal. Nu este vorba de o imitație literală și realistă a unui animal cu patru labe. Nu e necesar „a se comporta” ca un animal, ci a aborda subconștientul său, a crea o figură de animal al cărui caracter particular exprimă un aspect al condiției umane. Trebuie să se plece de la o asociație. Ce animal asociem cu mila, cu viclenia, cu înțelepciunea? Asociația nu trebuie să fie banală, stereotipă – leul reprezintă forța, vulpea viclenia etc. La fel de important este să se determine centrul vital al unui animal (botul pentru cîine, șira spinării pentru pisică, burta pentru vacă etc.)

3. Prin intermediul unor asociații cu persoane, situații, amintiri, a se transforma într-un copac. Mușchii reacționează exprimînd asociația personală. Pentru început, aceste asociații se concentrează asupra unei anumite părți a corpului. Pe măsură ce reacțiile cresc în intensitate, se implică restul corpului. Vitalitatea copacului, tensiunile sale, odihna, micro-mișcările sale se hrănesc din această asociație.

4. Floarea. Picioarele sînt rădăcinile, corpul este tija, mîinile reprezintă corola. Întreg corpul trăiește, vibrează în procesul imperios al înfloririi, ghidat de asociațiile personale. Momentul apariției „florii” se detașează ca un moment separat

în acest proces evolutiv, și imaginea sa, exprimată prin mâini, este utilizată ca un gest retoric într-un dialog.

5. Mers cu picioarele goale, închipuindu-vă că mergeți pe diferite tipuri de sol, ca suprafață sau material (moale, alunecos, aspru, neted, umed, cu umflături, plin de țepi, uscat, pe zăpadă, pe nisip fierbinte, pe malul apei etc.). Picioarele sînt centrele de expresie, comunicînd reacțiile lor restului corpului. Se repetă același exercițiu încălțat și se încearcă să se mențină aceeași expresivitate ca și cum am avea picioarele goale. Același exercițiu este apoi adaptat la mâini, care simt, ating, mîngîie materiale specifice și suprafețe, întotdeauna imaginare. În fine, mîinile și picioarele reacționează în mod simultan la impulsuri contrare.

6. Analogie cu un nou-născut.

a) se observă un nou-născut și se compară reacțiile sale cu acelea ale propriului său corp;

b) se caută urmele copilăriei în propriul său comportament (de exemplu, cineva care fumează țuguindu-și buzele ca un prunc ce sugă la sîn);

c) se caută stimulațiile care trezesc cerințele copilăriei (de exemplu, o persoană protectoare, dorința de a sugă la sînul mamei, nevoia unui sentiment de căldură, interesul pentru propriul său corp, dorința de a fi consolată).

7. Studii ale unor feluri diferite de mers.

a) tip de mers determinat de vîrstă, transferînd centrul de greutate în diferite părți ale corpului. În timpul copilăriei, centrul mișcării este situat în picioare; la adolescență, el se deplasează în umeri; la vîrsta adultă, în trunchi; la maturitate, în cap; la bătrînețe, revine din nou în picioare. Să se observe aceste schimbări în ritmul vital. De exemplu, pentru un adolescent, lumea este prea înceată față de mișcările sale, în vreme ce pentru un bătrîn, lumea se mișcă prea repede. Acestea sînt bineînțeles două chei posibile de interpretare.

b) tipuri de mers care depind de anumite dinamisme fizice (flegmatic, războinic, nervos, adormit etc.).

c) mersul ca mijloc de a masca trăsături de caracter pe care vrem să le ascundem celorlalți.

d) diferite feluri de mers în funcție de caracteristici fiziologice și patologice.

e) parodii ale mersului celorlalți. Esențialul aici este de a capta motivele și nu rezultatul unui fel de a merge. Dacă jocul nu conține un element de autoironie, dacă nu ne batem joc de alții pe propria noastră socoteală, tot ceea ce scoatem în evidență este condamnat să fie superficial.

8. Se alege un impuls emoțional (de exemplu, plînsul) pe care îl transferăm în o anumită parte a corpului (în picior, de exemplu), care trebuie să-l exprime. Un

exemplu concret este cel al actriței Eleonora Duse, care fără să se folosească nici de obraz nici de brațe, „săruta“ cu tot corpul. Să se exprime două impulsuri contrarii cu două părți diferite ale corpului: mâinile rid în vreme ce picioarele plîng.

9. Se caută lumina cu diferite părți ale corpului. Aceste părți ale corpului se animă, creînd forme, gesturi, mișcări.

10. „Măști“ ale mușchilor: umărul plînge ca un obraz; abdomenul exultă; un genunchi este lacom.

### C. EXERCITII ALE MĂȘTII FACIALE

Aceste exerciții sînt bazate pe diferite sugestii făcute de Delsarte, în special pe ideea de a împărți reacțiile feței în impulsuri introvertite și extrovertite. Astfel, orice reacție poate fi inclusă în realitate într-una din următoarele categorii:

I. Mișcare ce crează un contact cu lumea exterioară (extravertită).

II. Mișcare ce tinde să atragă atenția lumii exterioare pentru a o concentra pe subiect (introvertită).

III. Stadii intermediare sau neutre.

Pe baza acestor trei tipuri de reacții. Delsarte a oferit o analiză amănunțită și exactă a reacțiilor corpului omenesc, pînă la sprîncene, la pleoape, la gene, la buze etc. Cu toate acestea, interpretarea lui Delsarte a acestor trei feluri de reacții nu este acceptabilă în măsura în care ea se aplică unor convenții teatrale ale secolului al XIX-lea. Trebuie să-i dăm o interpretare pur personală.

Reacțiile feței corespund în mod riguros reacțiilor întregului corp. Faptul acesta nu-l scutește totuși pe actor să execute aceste exerciții faciale. De asemenea, pe lîngă prescripțiile lui Delsarte, s-a dovedit foarte util și potrivit tipul de antrenament al musculaturii faciale utilizat de actorul teatrului hindus clasic Kathakali.

Scopul acestui antrenament este să controleze fiecare mușchi al obrazului, depășind mimica stereotipată. Aceasta implică utilizarea conștientă a fiecărui mușchi al obrazului. Este foarte important pentru actor de a fi capabil să pună în mișcare în mod simultan, dar în alt ritm, diferiți mușchi ai obrazului. De exemplu, de a putea să bată repede din gene în timp ce mușchii obrazului tremură ușor, sau de a face ca partea stîngă a feții să reacționeze cu vioiciune în vreme ce partea dreaptă lenevește.

Toate exercițiile descrise în acest capitol trebuie să fie executate fără nici o întrerupere, fără pauze de odihnă sau reacții personale. Chiar și scurtele momente de repaus trebuie să fie incorporate ca o parte integrantă a acestor exerciții, al



căror scop nu este nici dezvoltarea mușchilor, nici perfecțiunea fizică, ci un proces de cercetare conducând la eliminarea rezistențelor propriului său corp.

## TEHNICA VOcii

### *Impostația*

Trebuie să fie consacrată o atenție specială impostației vocii, nu numai pentru ca spectatorul să audă în mod perfect vocea actorului, dar ca în același timp să fie solicitat de această voce ca într-un efect de stereofonie. Spectatorul trebuie să fie înconjurat de vocea actorului, ca și cum ea ar veni din toate părțile și nu numai din locul unde se află actorul. Chiar și pereții sălii trebuie să vorbească cu vocea actorului. Tot ce privește impostația vocii actorului este pe de altă parte necesar pentru a evita ulterior probleme vocale ce pot deveni serioase.

Actorul trebuie să-și exploateze vocea pentru a produce sunete și intonații pe care spectatorul este incapabil să le reproducă sau să le imite.

Cele două condiții pentru o bună impostație a vocii sînt următoarele:

a) Coloana de aer ce poartă vocea trebuie să țîșnească cu putere și fără să întîlnească obstacole (de exemplu, un laringe închis sau o deschidere insuficientă a maxilarelor).

b) Sunetul trebuie amplificat prin rezonatorii fiziologici. Toate acestea sînt strîns legate de o respirație corectă. Dacă actorul are numai o respirație de piept sau de abdomen, el nu poate înmagazina destul aer și astfel se forțează să-l economisească, închizînd laringele și deformîndu-și prin aceasta vocea și, eventual, provocînd turlburări vocale. Totuși, prin respirația totală (abdominală și toracică) el poate acumula o cantitate de aer mai mult decît suficientă. Iată de ce este vital ca această coloană de aer să nu întîlnească în calea sa nici un obstacol, ca de pildă un laringe închis sau tendința de a vorbi cu maxilarele deschise doar pe jumătate.

### *Respirația*

O observație empirică ne permite să definim trei tipuri de respirație:

a) Respirația supra-toracică sau pectorală, care predomină în Europa și în special la femei;

b) Respirația abdominală. Abdomenul expiră fără să utilizeze deloc pieptul. Este tipul de respirație care se învață de obicei în școlile de teatru;

c) Respirația totală (supra-toracică și abdominală), faza abdominală fiind predominantă. Este tipul cel mai igienic și mai funcțional, pe care-l întâlnim la copii și la animale.

Pentru actor, respirația totală este cea mai eficace. Totuși, în cazul acesta nu trebuie să fim dogmatici. Respirația fiecărui actor variază adesea după constituția sa fiziologică și faptul că el adoptă sau nu respirația totală, trebuie să depindă mai întâi de condiția sa fizică. Există de asemenea o anumită diferență naturală între posibilitățile respiratorii ale unui bărbat și ale unei femei.

La femei, respirația corectă are o fază abdominală precisă, dar elementul supratoracic este mai dezvoltat decât la bărbați. Actorul trebuie să practice diferite tipuri de respirație în măsura în care diferite poziții și acțiuni fizice (de exemplu, acrobatic) cer cu stăruință o formă de respirație totală.

Este necesar să ne obișnuim cu respirația totală. Ceea ce înseamnă că trebuie să fim capabili să controlăm felul cum funcționează organele de respirație. Toată lumea știe că diferitele școli de yoga – printre care Hatha Yoga – cer neapărat o practică zilnică a tehnicilor respiratorii pentru a controla și exploata funcțiunea biologică a respirației, devenită automată. De unde, necesitatea unei serii de exerciții pentru o cunoaștere perfectă a procesului respiratoriu.

Există mai multe metode pentru a verifica dacă respirația este totală sau nu.

a) Se întinde pe pământ sau pe orice suprafață dură astfel încât coloana vertebrală să fie complet dreaptă. Se pune o mână pe piept și cealaltă pe abdomen. Când respirăm, trebuie să simțim ridicându-se mai întâi mâna de pe abdomen, apoi cea de pe piept, într-o mișcare lină și continuă. Trebuie să fim foarte atenți să nu separăm momentul respirației totale în două faze diferite. Pieptul și abdomenul trebuie să se ridice într-o mișcare liberă de orice tensiune și succesiunea între cele două faze trebuie să fie imperceptibilă. Înlănțuirea lor trebuie să producă senzația că trunchiul se ridică ușor. Separarea în două faze a acestui moment poate să antreneze inflamarea organelor vocale și chiar tulburări nervoase. La început, actorul trebuie să se antreneze sub direcția unui monitor.

b) Metoda adaptată după Hatha Yoga. Coloana vertebrală trebuie să fie complet dreaptă și pentru aceasta este necesar să fim înținși pe o suprafață dură. Se înfundă o nară cu un deget și se aspiră pe cealaltă nară. În timpul expirației se face contrariul: se înfundă nara pe care s-a aspirat și se expiră pe cea care era înfundată la început. Cele trei faze se succed în ritmul următor:

Inspirație: 4 secunde

Reținerea suflului: 12 secunde

Expirație: 8 secunde

c) Metoda următoare, împrumutată din teatrul chinez clasic, este în mod fundamental mai eficace și poate fi utilizată în orice poziție, în vreme ce cele două metode precedente necesitau poziția culcat. În picioare, se plasează mâinile pe coastele inferioare, dar prin spate (de amândouă părțile). Inspirația trebuie să dea impresia că începe la locul precis unde sînt plasate mâinile (și deci mâinile se împing către exterior) și continuînd de-a lungul toracelui, produce senzația că valul de aer se înalță către cap. (Aceasta înseamnă că în timpul respirației se dilată mai întîi abdomenul și coastele inferioare, urmate lent de piept). Peretele abdominal se contractează atunci, în vreme ce coastele rămîn dilatate, formînd astfel o bază pentru aerul acumulat și împiedicîndu-l să se evacueze cu primele cuvinte pronunțate. Peretele abdominal (contractat înspre interior) împinge în direcția contrară mușchii care dilată coastele inferioare (contractate către exterior), menținîndu-le astfel în timpul expirației. (O greșeală comună este compresiunea mușchilor abdominali înainte ca respirația totală să fie completă, ceea ce are ca rezultat de a produce doar o respirație supra-toracică.) Expirația se produce invers: dinspe cap, prin torace, către locul unde sînt plasate cele două palme. Trebuie să fim atenți să nu comprimăm prea mult aerul acumulat și ca tot procesul să se facă în mod lent; altfel spus, fără să separăm faza toracică de cea abdominală. Scopul unui astfel de exercițiu nu este de a învăța să respirăm pentru a respira, ci de a prepara o respirație care să „poarte“ vocea. Exercițiul ne învață de asemenea cum să stabilim o bază (peretele abdominal) care, contractîndu-se, permite o emisie fără efort și viguroasă a aerului, și deci a vocii.

În timpul respirației totale, nu trebuie să acumulăm sau să comprimăm prea mult aer. Actorul trebuie să dobîndească cea mai mare independență posibilă în ceea ce privește respirația organică, evitînd o formă de respirație care necesită pauze, fapt care l-ar jena în recitarea unui text. Un bun actor respiră calm și repede. El respiră la un anume pasaj din text (proză sau poezie), acolo unde a stabilit o pauză logică. Faptul e funcțional în măsura în care se cîștigă timp și se evită pauze inutile; e necesar pentru că dă un ritm textului.

Un actor trebuie să știe întotdeauna cînd trebuie să respire. De exemplu, într-o scenă unde ritmul este rapid, el trebuie să respire înaintea ultimelor cuvinte ale partenerului său, astfel încît să fie gata să vorbească de îndată ce acesta a terminat. Pe de altă parte, dacă respiră la sfîrșitul tiradei interlocutorului său, va exista un scurt moment de tăcere în mijlocul dialogului, ceea ce crează un „vid“ în ritm.

Exerciții pentru o respirație calmă și rapidă:

a) În picioare, cu mâinile pe solduri, actorul înghite repede, cu buzele și cu dinții, o gură mare de aer înainte de a pronunța cîteva cuvinte.

b) Se execută o serie de inspirații scurte, calme, accentuând treptat ritmul. Se expiră normal.

Aceste exerciții de respirație nu trebuie exagerate. Respirația este un proces organic și spontan iar exercițiile nu au ca scop să supună acest proces unui control strict, ci doar să-i corecteze anumite anomalii fără să-i altereze spontaneitatea. Pentru aceasta, trebuie combinate exercițiile vocale și de respirație iar respirația corectată doar când e necesar. Dacă în timp ce-și execută partitura, actorul se concentrează asupra respirației, forțându-se în mod conștient să o controleze și dovedindu-se incapabil să se detașeze de acest gând, putem spune pe bună dreptate că exercițiile de respirație au fost prost executate.

### *Deschiderea laringelui*

Când vorbiți sau respirați acordați o atenție specială deschiderii laringelui. Închiderea laringelui împiedică emisia efectivă a aerului, împiedicând astfel actorul să-și întrebuițeze corect vocea.

Putem spune că laringele este închis dacă:

- a) Vocea e slabă;
- b) Avem senzația concretă că laringele se situează în gât;
- c) Auzim un zgomot ușor când inspirăm;
- d) Mărul lui Adam se ridică (de exemplu, când înghițim, laringele este închis și mărul lui Adam este ridicat);
- e) Mușchii de sub bărbie sunt contractați (putem verifica, dacă punem degetul mare sub bărbie și arătătorul pe buza superioară);
- f) Maxilarul inferior este împins prea în față sau prea în spate.

Laringele este deschis dacă avem senzația că avem destul loc în fundul gurii (ca atunci când căscăm).

Închiderea laringelui este adesea rezultatul unui prost obicei dobândit în școlile de teatru. Exemplele cele mai frecvente sunt următoarele:

a) Elevul încearcă să obțină o impostăție efectivă a vocii numai prin articulare și intenționând să economisească aerul acumulat, el își închide laringele.

b) Se cere adesea elevului să inspire și apoi să numere cu voce tare. Cu cât numără mai mult cu atât este felicitat pentru capacitatea de a-și economisi respirația. Aceasta este o greșeală de neiertat căci, pentru ca să reușească această performanță, elevul își închide laringele, diminuând amplitudinea vocii. Dimpotrivă, este esențial să inspire profund și să *nu încerce* să economisească aerul. Fiecare cuvânt, în special vocalele, trebuie „înfașurat“, ca și cum ar fi saturat de aer. Trebuie totuși să fim atenți să nu pierdem suflul între cuvinte.

c) Respirația defectuoasă care poate părea corectă. Adesea elevul își dilată abdomenul ca și cum ar inspira, atunci când în realitate, se produce doar respirația supracolică.

Exerciții fundamentale pentru deschiderea laringelui (prescrise de doctorul chinez Ling):

În picioare, cu partea superioară a corpului, capul inclus, ușor înclinat înainte. Maxilarul inferior, complet destins, se sprijină pe degetul mare în vreme ce arătătorul se sprijină ușor pe buza de jos pentru a împiedica maxilarul inferior să coboare. Se ridică maxilarul superior și sprâncenele, încrețind în același timp fruntea pentru a avea impresia că țiplele se întind ca în momentul unui căscat, contractând în același timp mușchii din creștetul și spatele capului, la fel ca și mușchii din ceafă. În cele din urmă, se emite vocea. Tot timpul exercițiului, trebuie controlat ca mușchii bărbiei să fie moi și relaxați; degetul mare care sprijină bărbia nu trebuie să întâlnească nici o rezistență. Greșelile care se comit de obicei în executarea acestui exercițiu sînt: contractarea mușchilor bărbiei și a părții anterioare a gîtului, poziția incorectă a maxilarului inferior (plasat prea în spate), relaxarea mușchilor capului și coborîrea maxilarului inferior în loc de a ridica maxilarul superior.

### *Rezonatorii*

Misiunea rezonatorilor fiziologici este de a amplifica sunetul emis. Funcțiunea lor este de a comprima coloana de aer într-un anumit loc al corpului selecționat ca amplificator al vocii. Din punct de vedere subiectiv, avem impresia că vorbim cu această parte precisă a corpului – capul, de exemplu, dacă se utilizează rezonatorul superior.<sup>1</sup> În realitate există un număr aproape infinit de rezonatori, depinzînd de controlul pe care actorul îl are asupra propriului său instrument fizic. Ne vom limita să menționăm doar cîteva.

a) Rezonatorul superior sau cranian este unul dintre cei mai întrebunțați în teatrul european. Din punct de vedere tehnic, el funcționează prin presiunea aerului asupra părții frontale a capului. Putem fi conștienți cu ușurință de prezența

---

<sup>1</sup> Termenul de „rezonator” este o pură convenție. Din punct de vedere științific, nu s-a dovedit că presiunea subiectivă a aerului inspirat într-un anumit loc al corpului (creînd astfel o vibrație externă în acest loc) face să funcționeze această parte, din punct de vedere obiectiv, ca un rezonator. Cu toate acestea, faptul este că presiunea subiectivă, cu simptomul său real (vibrația), modifică vocea și amplitudinea sa.

acestui rezonator dacă plasăm o mână pe partea superioară a capului și dacă pronunțăm consoana „M”; putem simți atunci o vibrație bine definită. În general, rezonatorul superior este utilizat când vorbim într-un registru înalt. Din punct de vedere subiectiv, putem simți trecerea coloanei de aer, care este comprimată și care atinge în final partea superioară a capului. Trebuie să avem impresia când utilizăm acest rezonator că gura se situează în creștetul capului.

b) Rezonatorul pectoral, cunoscut în Europa deși este rar utilizat în mod conștient. El funcționează când vorbim într-un registru grav. Pentru a verifica dacă este în acțiune, se plasează o mână pe piept care trebuie să vibreze. Pentru a-l utiliza, vorbiți ca și cum gura s-ar situa în piept.

c) Rezonatorul nazal este de asemenea cunoscut în Europa. Funcționează în mod automat când pronunțăm consoana „n”. A fost pe nedrept abolit în majoritatea școlilor de teatru.

d) Rezonatorul laringelui, utilizat în teatrul oriental și african. Suntea produs amintește răgetul animalelor sălbatice. Este de asemenea caracteristic pentru anumiți cântăreți de jazz (de exemplu, Armstrong).

e) Rezonatorul occipital. Poate fi atins când se vorbește într-un registru foarte înalt. Coloana de aer este proiectată către rezonatorul superior și, în timp ce se vorbește într-un registru din ce în ce mai ridicat, aerul este dirijat către occiput. În timpul antrenamentului, acest rezonator poate fi activat dacă producem un miorlăit foarte ascuțit. Acest rezonator este utilizat în mod curent în teatrul chinez.

f) Mai există încă o serie de rezonatori pe care actorii îi utilizează în mod inconștient. De exemplu, într-un joc zis „intim” este întrebuințat rezonatorul maxilar (ca și cum s-ar situa înaintea maxilarului). Alți rezonatori se află în abdomen, ca și în părțile centrale și joase ale coloanei vertebrale.

g) Posibilitatea cea mai fructuoasă rezidă în utilizarea întregului corp ca rezonator. Ajungem la acest rezultat întrebuințând în mod simultan rezonatorii cranieni și pectorali. Din punct de vedere tehnic, trebuie concentrată toată atenția asupra rezonatorului care nu este în serviciu în mod automat în momentul vorbirii. De exemplu, când vorbim într-un registru înalt, utilizăm în mod obișnuit rezonatorul pectoral. În acest caz, „a se concentra” înseamnă că se comprimă coloana de aer înspre rezonatorul inactiv. Se procedează în mod invers când se vorbește pe un ton grav. În mod normal, în acest caz utilizăm rezonatorul pectoral, trebuie deci să ne concentrăm asupra rezonatorului cranian. Rezonatorul care implică corpul în întregime poate fi definit ca un rezonator total.

Putem obține de asemenea efecte interesante prin combinarea celor doi rezonatori. Utilizarea alternativă a rezonatorilor occipitali și ai laringelui produce

efecte vocale realizate, de exemplu, de Yma Sumac în renumitele sale cîntece peruviene. Uneori, se pot combina doi rezonatori, făcînd astfel ca unul să funcționeze în „solo“ și celălalt ca „acompaniament“. De exemplu, rezonatorul maxilar poate să dea partea „solo“ în vreme ce „acompaniamentul“ uniform este realizat de rezonatorul pectoral.

### *Baza vocii*

Utilizarea fiecărui rezonator presupune de la bun început existența unei coloane de aer care, pentru a fi comprimată, trebuie să aibă o bază. Actorul trebuie să învețe în mod conștient să găsească în el însuși o bază pentru coloana de aer. Această bază poate fi dobîndită prin următoarele mijloace:

a) Prin extinderea și contractarea peretelui abdominal. Această metodă este des utilizată de actorii europeni, chiar dacă mulți dintre ei nu cunosc adevăratele motive ale dilatării musculare. Adesea, cîntăreții de operă fortifică această bază prin încrucișarea mîinilor pe abdomen și, pretinzînd că țin în mîna o batistă, ei își comprimă coastele inferioare cu brațele.

b) Prin metoda utilizată în teatrul clasic chinez. Actorul își încinge talia cu o centură largă, strîns legată. Cînd respiră total (respirația abdominală și supra-toracică), această centură comprimă mușchii abdomenului, formînd astfel o bază pentru coloana de aer.

c) După o inspirație totală (respirație abdominală și supra-toracică), mușchii burții sînt comprimați și forțează aerul să urce în mod automat. Coastele inferioare sînt împinse înainte și astfel se obține o bază pentru coloana de aer. O greșeală comună, deja menționată, este de a comprima mușchii abdominali înaintea actului de inspirație totală (ceea ce implică doar o respirație supra-toracică).

Este important de asemenea de a nu acumula prea mult aer în timpul contractării mușchilor abdominali, căci acest act forțează laringele să se închidă. Dacă nu contractăm destul de lent mușchii abdominali, putem simți un fel de amețeală. Există numeroase alte metode pentru a crea o bază pentru coloana de aer. Actorul trebuie să stăpînească mai multe metode pentru a fi capabil să le alterneze în funcție de rol și de circumstanțe.

### *Exerciții organice*

Observațiile precedente care ne avertizează de pericolul ce amenință un actor de a-și pierde respirația organică, sînt valabile de asemenea pentru rezonatori,

deschiderea laringelui și baza vocală. Scopul exercițiilor este de a face ca actorul să devină conștient de registrul său potențial. Este capital pentru un actor, să fie capabil atunci când joacă un rol, să exploateze în mod spontan și aproape inconștient toate posibilitățile sale.

Se întâmplă adesea ca un actor, care execută greșit aceste exerciții, să-și controleze vocea „ascultându-se singur“. Fapt ce blochează procesul organic și dă naștere la o serie de tensiuni musculare care, la rândul lor, împiedică emisia corectă a vocii (de exemplu, prin închiderea parțială a laringelui). Se crează astfel un cerc vicios: în dorința sa de a-și utiliza în mod corect vocea, actorul se ascultă; astfel, întreg procesul vocal este blocat și emisia corectă a vocii devine imposibilă. Pentru a evita aceasta, actorul trebuie să învețe să-și controleze vocea, ascultând-o nu din interiorul său, ci din exterior. În acest scop, un exercițiu eficace constă în a emite un sunet, dirijându-l spre un zid sau spre podea, sau spre tavan, și de a asculta ecoul. Actorul nu trebuie să asculte în mod pasiv, ci trebuie să modeleze sunetul în mod conștient, apropiindu-se sau îndepărtându-se de zid, ghidând ecoul în sus sau în jos după voia sa, schimbând rezonatorul, timbrul sau intonația.

Actorul trebuie să întreprindă o cercetare individuală pentru a-și exploata în mod organic respirația și aparatul vocal în funcție de exigențele multiple ale rolului. E necesar să se stabilească care sînt imaginile și asociațiile produse de „deschiderea“ aparatului vocal (rezonatori, laringe etc.) asupra fiecărui actor.

De exemplu, la unii actori, rezonatorul superior (craniul) intră în acțiune în mod automat cînd, în timp ce vorbesc, ei își dirijează vocea către tavan cu mîinile, împingînd-o pur și simplu în sus. Prin analogie, unul din rezonatorii inferiori poate fi pus în mișcare lăsînd mîinile să dirijeze vocea către sol.

Actorul trebuie să tindă întotdeauna să aibă mai degrabă reacții vocale spontane decît reacții calculate la rece. În acest caz sînt utile următoarele exerciții:

a) Se folosește vocea pentru a crea în jurul său un cerc de aer „dur“ sau „suplu“; se construiește, cu vocea, un clopot imaginar care devine în mod succesiv cînd mai mare cînd mai mic; se trimite un sunet într-un tunel larg, apoi într-un tunel strîmt etc.

b) Acțiuni vocale împotriva obiectelor; se utilizează vocea ca și cum am vrea să facem o gaură într-un zid, să răsturnăm un scaun, să stingem o luminare, să facem să cadă un tablou de pe perete; se mîngîie, se respinge, se înfășoară un obiect, se mătură podeaua; se utilizează vocea ca și cum ar fi un ax, o mîna, un ciocan, o foarfecă etc.



## *Imaginația vocală*

În afară de utilizarea conștientă și igienică a aparatului vocal, există două alte metode de a-i dezvolta posibilitățile:

a) Actorul trebuie să învețe să-și îmbogățească facultățile sale vocale emițând sunete neobișnuite. În acest caz un exercițiu extrem de util consistă în a imita sunete naturale și zgomote mecanice; susurul apei, ciripitul păsărilor, zbirniitul unui motor etc. Mai întâi, se imită sunetele. Apoi, sunetele sînt introduse într-un text vorbit pentru a trezi astfel asociația cu sunetul dorit.

b) Actorul trebuie să-și dezvolte capacitatea de a vorbi în registre care nu sînt naturale – adică mai înalt sau mai jos decît registrul normal. Aceasta nu înseamnă deloc să-și ridice sau să-și coboare vocea tot timpul, în mod metodic, în registre neobișnuite, ci doar să opereze în anumite cazuri, în mod artificial în registre nenaturale fără să ascundă caracterul lor artificial. Un alt mijloc pentru a atinge în mod artificial alte registre este să parodieze voci de femei, de copii, de bătrîni etc. Dar actorul nu trebuie niciodată să se forțeze în mod sistematic să întrebuițeze un registru mai jos decît al său, pentru a avea, de exemplu, o voce „virilă”. Această tendință este deosebit de nefastă, puțin provocă o inflamație a gîtului și chiar tulburări nervoase.

### *„Partituri“ vocale*

Dacă actorul suferă de un ușor defect vocal care nu poate fi eliminat, în loc să se forțeze să-l ascundă, ar trebui să-l exploateze prin diferite maniere în funcție de rolul pe care-l joacă.

### *Articularea*

Regula de bază pentru o bună articulare este de a expira vocalele și de a „mesteca” consoanele.

Să nu se pronunțe literele în mod distinct. Adesea, în loc de a pronunța un cuvînt ca o entitate, actorul îl fragmentează după literele care-l compun. Ceea ce îi suprimă cuvîntului orice viață, dînd impresia de a fi pronunțat într-o limbă străină, învățată din cărți. Există o diferență fundamentală între cuvîntul scris și cel vorbit, cuvîntul scris nefiind decît o aproximație. Articularea este un mod de expresie. Varietatea tipurilor de articulare existente în viață trebuie să se regăsească în scenă. A se limita la un singur tip de articulare echivalează cu o sărăcie a efectelor sonore

și constituie un refuz de a utiliza toate mijloacele de care dispunem – e ca și cum am obliga toți actorii să poarte același costum. După cum în viață nu există un singur tip de articulare, ci nenumărate tipuri, depinzând de vîrstă, de starea de sănătate, de caracterul și structura psiho-somatică a unui individ special, tot așa în teatru nu poate să existe o singură formă de articulare scenică. Actorul poate sublinia, parodia și exterioriza motivele și fazele rolului modificînduși pronunțarea sau utilizînd un nou tip de articulare. Faptul antrenează de asemenea o modificare a ritmului respirației.

Pe scenă, în general, dicțiunea este caracterizată printr-o pronunțare precisă și monotonă care, în afară de faptul că este plicticoasă din punct de vedere artistic, este mai mult sau mai puțin afectată. Actorul trebuie să tindă spre alte tipuri de articulare artificială, luînd ca bază diferitele tipuri de articulare care pot fi observate în viața zilnică, depinzînd de particularități fizice și psihologice ale individului, și care-l ajută să caracterizeze, să parodieze și să dezvăluie un rol.

Fiecare rol cere un tip diferit de articulare și, chiar în interiorul unui singur rol, posibilitățile oferite prin schimbări de articulare în funcție de circumstanțe și de situații trebuie să fie exploatate în întregime.

Iată cîteva exerciții în acest sens:

- a) Să se parodieze modul de articulare al prietenilor, al cunoștințelor.
- b) Să se descrie diferite caractere (un zgîrcit, un parvenit, un lacom, un om pios etc.) doar prin articulare.
- c) Să se caracterizeze prin articulare anumite particularități psiho-somatice (o gură știrbă, o inimă bolnavă, neurastenie etc.).

Tendința de a sublinia consoanele prea tare este greșită. Trebuie insistat asupra vocalelor. O prea mare insistență pe consoane provoacă închiderea laringelui. Cînd este necesar să accentuăm consoanele, trebuie să apăsăm pe vocale în aceeași proporție. Fiecare frază trebuie să fie emisă ca un val de respirație prelungită, fapt care împiedică laringele să se închidă. Putem insista pe consoane doar cînd vorbim în șoaptă, caz în care putem să le subliniem.

Exercițiile de articulare nu trebuie niciodată să fie făcute pe textul spectacolului, pentru a evita ca interpretarea să fie deformată. Cel mai bun antrenament pentru articulare îl obținem în viața de toate zilele. Actorul trebuie să fie tot timpul atent la modul de articulare, chiar în afara cercului său de lucru. Un alt exercițiu eficace pentru articulare este de a citi o frază foarte lent, de a o repeta tot timpul, de fiecare dată mai repede, fără să se scurteze vocalele.

Exercițiile de control al ritmului pot fi efectuate cu ajutorul unui metronom sau după propriul său puls. Se va menține același ritm de la început pînă la sfîrșit. A nu se accelera în poezie după cezură sau în proză, la sfîrșitul unei fraze.

Actorul trebuie să păstreze întotdeauna o rezervă de aer, chiar când strigă sau emite un sunet foarte ascuțit, ceea ce îi permite să mărească la nevoie volumul vocal. Altfel, tensiunea din voce devine perceptibilă.

Actorul nu trebuie să-și învețe niciodată rolul cu voce tare. Aceasta conduce în mod automat la o „pietrificare“ a interpretării. De asemenea, nu trebuie să-și recite rolul în viața de toate zilele, pentru a se distra, nici să se amuze cu recuzita spectacolului. În afară de faptul că este o lipsă de respect pentru propria sa artă, aceasta conduce imediat la o banalizare, fără ca actorul să-și dea seama. În timpul repetițiilor, actorul trebuie să fie conștient de posibilitățile acustice ale sălii în care joacă pentru a descoperi efectele (ecouri, rezonanță etc.) pe care va putea să le utilizeze în mod conștient, incorporându-le în structura rolului său.

### *Pauze*

Este important să nu se abuzeze de pauze; pauza este eficace în aceste condiții:

- a) Utilizată cu zgîrcenie, doar ca o contribuție la expresivitate.
- b) Eliminarea oricărei pauze care nu are nici o funcție artistică și care nu depinde de structura rolului (rezultînd dintr-o oboseală personală, din lungimea naturală a textului etc.).
- c) Scurtarea pauzelor de respirație care trebuie să fie întotdeauna rapide și fără hopuri. Este bine ca ele să coincidă cu pauzele logice.
- d) Trebuie dată prioritate pauzelor „artificiale“ sau „false“, create de un interval. Prin interval, se înțelege tranziția de la un ton de voce către un altul. Actorul trebuie să creeze întotdeauna intervale scurte care sînt mult mai dificile decît cele lungi.

### *Exploatarea greșelilor*

Actorul trebuie să aibă o prezență de spirit rapidă pentru a introduce în structura rolului orice greșală (de dicțiune sau de mișcare) comisă în mod involuntar în timpul spectacolului. În loc să se oprească și să reînceapă, el trebuie să continue, exploataînd eroarea ca pe un efect. De exemplu, dacă un actor pronunță greșit un cuvînt, el nu trebuie să se corecteze, ci trebuie să repete pronunțarea greșită în alte cuvinte sau pasaje, astfel încît spectatorul să înțeleagă că este vorba de un efect în structura rolului. Această tehnică necesită bineînțeles capacitatea de a controla propriile sale reflexe ca și calități de improvizație.

## *Tehnica pronunțării*

Nu există o diferență esențială între a recita un text de poezie sau unul de proză. În amândouă cazurile, este vorba de ritm, de frază sau de accente logice.

În proză, trebuie să descoperim ritmul, sau mai degrabă să-l descifrăm; trebuie să simțim ritmul specific al fiecărui text. Un bun actor este capabil să citească cu ritm chiar și o carte de telefon. Ritmul nu este sinonim de monotonie sau de prozodie uniformă, ci de pulsație, de variație, de modificare bruscă. După ce am stabilit diferitele accente logice ale textului în funcție de planul general al interpretării, trebuie să impunem un ritm care să coincidă cu aceste accente. Touși, chiar în proză, nu trebuie să favorizăm ritmul în detrimentul logicii formale, sau, în caz extrem, să neglijăm ritmul pentru a ne concentra în mod exclusiv asupra sensului logic al textului. De asemenea, nu trebuie să scadăm ritmul și nici să subliniem accentul logic prin pauze. Accentul logic al unei pauze nu trebuie izolat: el reprezintă punctul culminant al unui flux ritmic produs printr-o singură respirație și undă melodică. Se întâmplă adesea ca accentul logic să fie plasat pe două cuvinte diferite – câteodată chiar îndepărtate unul de altul – în aceeași frază.

Capacitatea de a mîni frazele este importantă și necesară pentru jocul teatral. Fraza este o unitate integrală, emoțională și logică, care trebuie susținută într-o singură respirație și undă melodică. E ca un vârtej concentrat în epicentrul format de accentul sau accentele logice. Nu trebuie să scurtăm vocalele, ci mai degrabă să le prelungim ușor pentru a le da o valoare specială, fiind atenți de a nu distruge unitatea frazei prin pauze nejustificate. Se pot face bineînțele unele excepții la această regulă dacă se caută un efect formal specific: în acest caz, epicentrul poate fi redus și frazele fragmentate.

În ceea ce privește poezia, fraza trebuie considerată de asemenea ca o entitate logică și emoțională pronunțată într-un flux respiratoriu. Mai multe versuri (unul și jumătate, două sau mai multe) constituie adesea o frază. Aici, ritmul fiecărui vers trebuie să fie stabilit fără să se recurgă la mijloace monotone. Trebuie reținută calitatea distinctivă a versului, utilizînd mijloace diferite și nu numai unul singur, ca accentul tonic sau o pauză între versuri.

Există nenumărate mijloace de a proteja ritmul fiecărui vers. De exemplu se poate pune virgulă sau un punct la sfîrșitul fiecărui vers, la sfîrșitul unui alt accent logic pentru a cădea pe ultimul cuvînt, și utiliza un interval (schimbare de ton) la sfîrșitul celui de al treilea vers, justificîndu-l din punctul de vedere al interpretării.

Necesitatea de a fixa pauze de respirație există în proză ca și în poezie. Ele nu trebuie să fie prea apropiate, căci aceasta ar risca să producă o pierdere a

sufllului. Dacă, dimpotrivă, pauzele sînt prea îndepărtate și actorul încearcă să meargă pînă la epuizarea suflului, laringele se închide.

Putem călca toate regulile menționate aici, cu condiția ca această transgresiune să fie intenționată.

Alte elemente formale pot fi utilizate de asemenea:

a) Accelerare sau încetinire a ritmului unei fraze.

b) Schimbări bruște de ritm.

c) Inspirație perceptibilă care poartă accentul logic al frazei.

d) Inspirație ilogică: adică la un pasaj în frază unde respirația nu trebuie să se producă în mod normal.

\* \* \*

Fiecare actor – chiar și acela care posedă o mare dexteritate tehnică – traversează un soi de criză vocală după o perioadă de cîțiva ani. Ea e datorată vârstei care modifică structura fizică a corpului, și reclamă o nouă adaptare a tehnicii. Actorul care dorește să evite stagnarea trebuie să reînceapă totul în mod periodic, să învețe să respire, să pronunțe și să-și întrebuițeze rezonatorii. El trebuie să-și redescopere vocea.

## ANTRENAMENTUL ACTORULUI (1966)

*Notele ce urmează au fost luate de Franz Marijnen la „Institutul de Arte ale Spectacolului“ (I.N.S.A.S.) la Bruxelles în timpul cursului predat de Jerzy Grotowski și de colaboratorul său Ryszard Cieslak în 1966. Dacă comparăm aceste exerciții cu cele din perioada 1959–1962, observăm o schimbare netă în orientarea și obiectul antrenamentului, rezultînd din munca efectuată de-a lungul anilor. Principiile fundamentale ale metodei actuale – via negativă – a lui Grotowski pentru exerciții sînt descrise în capitolele „Către un teatru sărac“, „Tehnica actorului“ și în discursul de închidere a seminarului de la Skara. (cf. Tabla de materii).*

În introducere, Grotowski menționează că relația între spectator și actor este vitală în teatru. Avînd aceasta în minte, el își începe cursurile prin deviza: „Esența teatrului este actorul, acțiunile sale și ceea ce poate el să îndeplinească“.

Schema cursului său și diferitele exerciții sînt bazate pe numeroșii ani de experiență, ca și pe o cercetare metodică și științifică a tehnicilor actorului și a prezenței sale fizice pe scenă.

### *Exerciții vocale*

Pentru început, Grotowski face cîteva remarci asupra atitudinii ce trebuie adoptată față de propria sa activitate. El cere tuturor celor prezenți în sală, actori ca și public, o liniște absolută. Orice rîs trebuie eliminat, chiar dacă la început exercițiile pot semăna cu un spectacol de circ. Cei ce nu sunt familiarizați cu metoda sa de lucru pot avea această impresie, dar le dispare de cum au ascultat cîteva cursuri și au văzut rezultatele obținute. Publicul – în acest caz este vorba de persoane care nu iau parte în mod activ la exerciții – trebuie să rămînă pentru elevi „invizibil și inaudibil“.

### *Stimularea vocii*

Fiecare elev alege un text și este liber să-l recite, să-l cînte sau să-l strige. Acest exercițiu se face la unison. În acest timp, Grotowski se plimbă printre elevi, palpîndu-le cîteodată pieptul, spatele, capul sau abdomenul în vreme ce ei vorbesc. Controlul e general.

După acest exercițiu, el alege patru elevi actori. Ceilați se întorc la locul lor într-o liniște absolută, de unde ei trebuie să urmărească progresele camarazilor lor.

### *Grotowski plasează un elev în centru*

- elevul recită un text, vocea sa crescînd progresiv în volum;
- cuvintele trebuie să rezoneze contra tavanului ca și cum ele ar fi fost pronunțate cu partea superioară a craniului. Capul nu trebuie lăsat pe spate, căci astfel ar închide laringele. Prin ecou, tavanul devine partenerul dialogului care ia forma de întrebări și răspunsuri. În timpul acestui exercițiu, Grotowski conduce elevul de braț în jurul camerei;
- începe apoi o conversație cu peretele, de asemenea improvizează. Este evident aici că ecoul este răspunsul. Întreg corpul trebuie să răspundă ecoului. Vocea pleacă și este emisă din piept;
- apoi vocea este plasată în abdomen. Astfel, conversația se leagă cu planșeul. Poziția corpului: „Ca o vacă mare și groaie“.

### *Remarca*

Grotowski subliniază faptul că în timpul acestor exerciții, trebuie exclusă orice interpretare intelectuală a acțiunilor. Elevii trebuie să-și spună textul non-stop și fără interpretare logică. De altfel, Grotowski întrerupe de fiecare dată când observă că un elev este pe cale să interpreteze textul de manieră intelectuală în timpul exercițiului.

Întreg ciclul de exerciții este executat în ordinea următoare:

- voce de cap (către tavan);
- voce de gură (ca și cum actorul ar vorbi cu aerul din fața lui);
- voce occipitală (către tavan, în spatele actorului);
- voce de piept (proiectată în fața actorului);
- voce de abdomen (către podea);
- voce venind din spate:

a) ca și cum gura s-ar găsi pe partea superioară a coloanei vertebrale/ către tavan în spatele actorului/;

b) ca și cum gura s-ar găsi în partea mediană a coloanei vertebrale/ către peretele din spatele actorului/;

c) ca și cum gura s-ar găsi în partea inferioară a coloanei vertebrale, din regiunea lombară/ către planșeu, perete, și sala din spatele său/.

Grotowski nu lasă actorul să acționeze fără să intervină. În vreme ce acesta vorbește, el se învîrte în jurul lui pentru a-l putea stimula și „frământa” anumite părți ale corpului elevului, eliberînd astfel impulsuri vii care ajută în mod automat să se înalțe vocea.

Ritmul acestor exerciții este foarte rapid. Întreg corpul trebuie să fie angajat în aceste exerciții – chiar și în exercițiile vocale.

Un exercițiu constă în a aproviziona o conversație cu un perete, complet liber de orice tensiune. Elevul trebuie să fie conștient tot timpul de prezența ecoului.

Este interesant de văzut cum Cieslak – principalul actor și colaboratorul cel mai apropiat al lui Grotowski – care fără îndoială a executată și supravegheat aceste exerciții de nenumărate ori, urmărește progresele elevilor cu cea mai mare atenție și interes.

### *Exercițiul „Tigrului”*

Acest exercițiu are ca scop evident să permită elevului să se lase complet în voia sa și, în același timp, să pună în mișcare rezonatorul gutural. Grotowski

participă el însuși la exercițiu. El joacă tigrul atacînd prada. Elevul (prada) reacționează, urlînd ca un tigru (cf. improvizațiile vocale ale lui Armstrong). Nu este vorba numai de a urla.

Sunetele trebuie să se bazeze pe text, a cărui continuitate este importantă în acest gen de exercițiu.

### *Grotowski*

„Mai aproape... Text... Strigă... Eu sînt tigrul, nu tu... Am să te mînc...” Grotowski îl silește astfel pe elev să intre pe deplin în joc. E remarcabil de văzut cum elevii sînt captivați de exercițiu. Orice timiditate a dispărut. Singurul obstacol este absența unui text familiar, căci cuvintele, cînd se improvizează, nu vin ușor.

Deodată Grotowski întrerupe exercițiul (unii elevi nici nu-și dau seama, într-afît sînt de angajați în exercițiu) și cere elevilor să cînte un cîntec. Scopul, în aparență, este de a odihni vocea. Grotowski consideră o astfel de relaxare vocală de o mare importanță, mai ales pentru elevii care fac acest exercițiu pentru prima oară. Organele vocale nu sînt încă obișnuite să fie utilizate în acest fel.

Forța pedagogică a lui Grotowski se constată din faptul că elevii se calmează cu greu după un exercițiu. Nu mai sînt atenți la public, care este el însuși integrat în mod evident în tot acest proces.

### *Exercițiu „king-king”*

Esența acestui exercițiu consistă în strigarea repetată a cuvîntului „king” pe o notă foarte înaltă și într-un ritm rapid, urmărind o întregă serie de variațiuni ce trece de la note destul de joase pînă la cele mai înalte. În cele din urmă, sunetul iese din occiput care în acest moment este gura. Grotowski obține rezultatele cele mai uimitoare improvizînd pe acest cuvînt la un nivel din ce în ce mai susținut. După aproximativ cinci minute, sub direcția stimulantă a lui Grotowski, elevul atinge o înălțime a scării vocale care i se pare complet nouă. Am remarcat numeroase chipuri surprinse printre colegii-elevi...

### *Exercițiu „La-La”*

Exercițiul începe printr-o plimbare a elevului în jurul camerei cîntînd „La-La-La”.



Grotowski se culcă apoi pe jos alături de elev. Refrenul „La-La“ este atunci repetat către tavan, perete și planșeu, alternînd vocea de cap, de abdomen și de piept. Grotowski masează abdomenul elevului pentru a degaja și stimula rezonatorul care se găsește acolo.

După exercițiu, elevul rămîne întins pe jos cîteva momente, complet destins. (64, 65)

### *Remarcă*

Rezultatul este remarcabil. Imediat după prima lecție, vocea elevului ce a participat la exercițiu, parvine la intonații și la o întindere pe care n-am fi bănuț niciodată că le-ar poseda.

\*\*\*

Grotowski reîncepe aceeași serie de exerciții ca și pentru primul elev. Stimularea impulsurilor vocale provenind de la diferiți rezonatori:

- voce de cap (căt-re tavan);
- voce de gură (ca și cum actorul ar vorbi cu aerul de dinaintea lui);
- voce occipitală (căt-re tavan, în spatele elevului);
- voce de piept (proiectată în fața actorului);
- voce de abdomen (căt-re planșeu);
- voce venind din spate:

a) ca și cum gura s-ar afla pe partea superioară a coloanei vertebrale/ către tavan în spatele actorului/;

b) ca și cum gura s-ar afla în partea mediană a coloanei vertebrale/ către peretele din spatele actorului/;

c) ca și cum gura s-ar afla în partea inferioară a coloanei vertebrale, din regiunea lombară/ către planșeu, perete, și sala din spatele său/.

Centrele și rezonatorii de degajat în spate sînt indicați în diagrama 64/65 cu un „x“.

### *Exercițiul următor*

Miorlăitul pisicii cu cea mai mare întindere posibilă a:

- a) Intonațiilor;
- b) Nuanțelor;
- c) Înălțimilor.

Grotowski revine brusc la recitarea normală a unui text.

## *Tigrul*

Expresii ale vocii sub forma unui răget de tigru. Remarcăm deja semne vizibile de progres față de elevul precedent. Exercițiile vocale sînt acum acompaniate de mișcări de pîndă, de tumbă și de ghiare. Fără îndoială că Grotowski știe din experiență că elevii au nevoie de asemenea asociații pentru a se consacra în întregime acestor exerciții.

## *Sunete*

Emisia a tot felul de sunete dezarticulate cu intonațiile cele mai variate pe care elevul le poate produce. Este un pic, ca și cum elevul ar deschide cușca ce închide, în mod latent, propria sa floră și faună.

Ritmul acestor exerciții este uimitor. La fel ca și rezultatele, în anumite privințe, căci elevul a atins un nivel pe care nu l-a obținut niciodată înainte – după cum l-a mărturisit apoi el însuși. El afirmă că aceasta decurge în mod automat și că rezultatele sînt datorate ciclului de exerciții și unei strînse cooperări. Pe de altă parte, sinceritatea cu care aceste exerciții sînt executate și simpatia celorlalți parteneri joacă un rol ce nu trebuie neglijat.

## *Exercițiul următor*

Actorul este întins pe jos în poziție de repaus. Grotowski face apel la imaginația sa încurajîndu-l să gîndească cît mai puțin cu puțință. Reacțiile nu trebuie să fie premeditate. Dacă ele nu sînt spontane, ele sînt inutile.

Grotowski indică cu palma părți ale corpului elevului pe care soarele le încălzește. În acest timp, elevul cîntă liniștit. Puțin după aceasta, vocea se schimbă, puterea și intensitatea cîntecului se modifică în funcție de părțile corpului pe care Grotowski le atinge.

\*\*\*

În timpul pauzei, elevii nu sînt autorizați să vorbească între ei, și mai ales să șoptească. Mai tîrziu, Grotowski explică de ce. Publicul trebuie să fie cît mai liniștit cu puțință.

Pentru fiecare elev durata aproximativă a acestor exerciții este de treizeci de minute.

Un al treilea elev este rugat să execute aceleași exerciții vocale ca cele precedente.

Totuși, de data aceasta Grotowski introduce un element nou în exerciții: o postură de yoga, „Shirshasana“. Actorul trebuie să recite un text și să cînte un cîntec cu capul în jos. Cîteva minute mai tîrziu urmează un exercițiu de relaxare. După care, Grotowski explică consecințele benefice ale acestui exercițiu. Este foarte important pentru actorii care au un laringe blocat sau închis.

În timpul acestui exercițiu, s-au auzit cîteva rîsete în public. Grotowski n-a ezitat să intervină pentru a restabili liniștea.

#### *Exercițiul următor*

Elevul este întins pe sol.

*Grotowski*: „Imaginați-vă că sînteți culcat într-un rîu cu apă caldă și că apa se scurge pe capul vostru. Rămîneți tăcuți cîtăva vreme, apoi cîntați“.

În acest timp, Grotowski atinge cu mîna părțile corpului care intră în contact cu apa caldă. Elevul trebuie să reacționeze.

După mine, aceste exerciții servesc să stimuleze centrii vocali care sînt aproape de locul sau de persoana cu care vorbiți, ceea ce produce impulsul.

#### *Un alt exercițiu avînd același scop*

Culcat pe jos pe burtă.

– Se spune elevului să vorbească la tavan.

– Centrii vocali de utilizat sînt cei din spate, adică sub gît, între partea mediană a coloanei vertebrale și partea inferioară a coloanei vertebrale (regiunea lombară).

#### *Exercițiu bazat pe stîrgăte de animale*

*Tigru*: Un răget prelungit și continuat pe aceeași intonație cu același suflu.

*Șarpe*: Un șuierat prelungit, și continuat pe aceeași intonație cu același suflu.

*Vaca*: Un muget prelungit și continuat pe aceeași intonație cu același suflu.

În timpul acestor exerciții corpul trebuie să stimuleze sunetele produse. Mișcările cele mai elementare ale acestor animale trebuie să fie realizate corporal.

Cu acest exercițiu, încă o dată, Grotowski merge și mai departe. El face apel la reacții precise ale elevului, utilizînd, de exemplu, o atitudine agresivă împotriva lui.

### *Alte exerciții pe tema animalelor*

Actorul este un taur și Grotowski toreadorul, care agită un pulover roșu pe care l-a găsit undeva în sala de lucru. Actorul trebuie să atace și să cînte în același timp.

În timpul acestui exercițiu, Grotowski se întrerupe un moment pentru a da explicații. Actorii au o scurtă pauză, dar nu au permisiunea să vorbească între ei, nici măcar în șoaptă.

*Grotowski:* „Toate aceste tehnici utilizate în exercițiile vocale sînt opuse metodelor normale. În timpul lecțiilor de dicțiune, se studiază numai consoanele. Există lecții speciale pentru vocale în cursul cărora se întrebuițează un instrument muzical, ca de pildă un pian. În timpul acestor lecții, se acordă o mare atenție respirației și diferitelor tehnici de respirație. Nu e bine. De exemplu, respirația abdominală tipică nu poate fi controlată de oricine. Oamenii își adaptează respirația la activitățile lor. Activitatea lor le condiționează respirația. Trebuie doar să fim atenți pentru a sugera o metodă perfecționistă de respirație aceluia care are cu adevărat dificultăți de respirație. Ar fi o nebunie să impunem un tip specific de respirație sau o anume tehnică cuiva care nu are probleme în acest domeniu. E totuși ceea ce se petrece în majoritatea școlilor de teatru. *Tipul de respirație întrebuițat de o persoană trebuie respectat. Mai mult decît atît, există o regulă absolută.*

Mai întîi vine activitatea corpului și apoi expresia vocală.

Majoritatea actorilor lucrează în sens invers.

*Se bate întîi masa și apoi se strigă!*

Procesul vocal nu poate fi liber fără un laringe deschis.

„Dacă laringele nu este deschis trebuie să se găsească o metodă pentru a reuși să fie redeschis. Din această cauză am cerut celui de al treilea elev să stea în cap („sirshasana“). Dacă o face și dacă în același timp vorbește, strigă sau cîntă, există șanse mari ca laringele lui să se deschidă. Am cunoscut o actriță care a suferit o serioasă criză vocală. Medicii nu puteau s-o ajute. În ciuda tuturor eforturilor ea vorbea și cînta fără nici o reacție a corpului, reacțiile corpului erau blocate, și la rîndul lor și reacțiile vocale. Disperat, am comis un fapt care în principiu este absolut interzis, dar nu am găsit un alt mijloc: din public, am huiduit-o. A început atunci să cînte în mod spontan.“

### *Contact – Observație – Stimulare – Reacție*

În procesul vocal, toate părțile coprului trebuie să vibreze. Aceasta este foarte important – și trebuie s-o repet – e necesar ca elevii să învețe a vorbi mai întîi cu corpul și apoi cu vocea.

A lua un obiect de pe masă este concluzia unui proces complicat în corp.

### *Contact – Observație – Stimulație – Reacție (răspuns)*

Vocea este ceva material. Putem s-o întrebuițăm pentru orice. Toate stimulările corpului pot fi reglate prin voce. Gîndiți-vă pur și simplu la posibilitățile de asociație a vocii, de exemplu, în raport cu cuvintele următoare:

- Cuțit;
- Blînd;
- Șarpe;
- Ciine.

Corpul trebuie să se afle în centrul reacțiilor. Trebuie să învățăm să răspundem cu corpul nostru la tot, chiar și la vorbirea zilnică. Trebuie să încercăm treptat să gonim orice convenție fizică din comportamentul nostru: resemnarea ne împiedică să reacționăm.

Toate aceste lucruri – expresie a vocii și a corpului – trebuie să fie învățate în mod individual de fiecare dintre noi. De aceea un examen regulat, zilnic, a tot ceea ce privește corpul și vocea noastră este esențial. Profesorul sau monitorul nu trebuie să intervină decît atunci cînd apar dificultăți. El nu trebuie *niciodată* să întrerupă procesul personal atîta timp cît există șanse reale de a reuși, și în nici un caz nu trebuie să încerce să-l modifice. Procesul psihologic natural – respirație, voce, mișcare – nu trebuie niciodată împiedicat nici restrîns prin sisteme și teorii impuse în mod greșit.

### *Cîteve remarci suplimentare în legătură cu vocea*

„Vocea umană caută elemente de rezonanță. Corpul, în mod special pentru locurile deja menționate, este sursa principală pentru rezonanța vocii.

Sîntem creatori doar cînd întreprindem o cercetare.”

E și cazul teatrului. Pentru fiecare situație și pentru interpretarea sa vocală putem încerca să descoperim rezonanța potrivită. Acesta este valabil pentru antrenament, dar nu și pentru prepararea rolului. Exercițiile și efortul creator nu trebuie niciodată amestecate.

*Greșeala cea mai elementară, și care trebuie corectată cel mai urgent, consistă în a obosi vocea deoarece uităm să vorbim cu corpul.*

Antrenamentul vocii în majoritatea țărilor și în aproape toate școlile este prost conceput și executat. Procesul natural de dezvoltare al vocii este blocat și distrus. Sînt predate tehnici artificiale, care deteriorează primele bune obiceiuri.

*Principiul meu fundamental este: a nu se gândi la instrumentul vocal în el însuși, a nu se gândi la cuvinte, ci a reacționa – a reacționa cu corpul.*

Corpul este primul vibrator și rezonator.

\*\*\*

*Grotowski*: „Astăzi, vă vom arăta anumite exerciții ce vă vor apărea imposibil de realizat în momentul de față. Observați cu atenție Ryszard Cieslak. Doar observația poate să vă ajute să stăpîniți aceste exerciții în puțină vreme.“

*Exercițiul lui Cieslak consistă în mod esențial în:*

- Concentrare;
- Dat peste cap și rotație a corpului în poziție stat în picioare;
- Poziție stat drept, pe umeri;
- Întins pe jos – rotație și dat peste cap;
- Salturi: o serie de salturi realizate fără pauză, devenind din ce în ce mai dificile.

*Remarcă*: Se cere elevilor să execute aceleași exerciții cît pot ei mai bine.

Majoritatea acestor exerciții mi se par bazate pe principiul exercițiilor de yoga. Se pot observa asemănări care sînt mai mult decît coincidente. În mod special e demnă de atenție concentrarea lui Cieslak, constantă și profundă. Toate mișcările sale au o direcție bine definită, realizate de toate extremitățile, și, dacă îi observăm de foarte aproape, de toți mușchii. Diferența esențială între aceste exerciții și cele de yoga provine din faptul că sînt exerciții dinamice dirijate către o lume exterioară. Exteriorizarea înlocuiește introversiunea tipică în yoga.

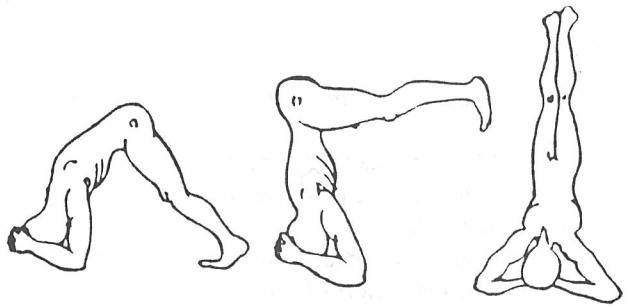
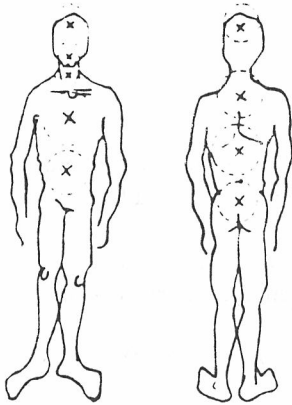
După salturi, urmează obligatoriu un moment de destindere. Aceste exerciții sînt colective. Apoi, Cieslak începe să lucreze cu fiecare elev în mod individual.

*Pisica*

Improvizații avînd ca model pisica. Cieslak dă un exemplu: o pisică ce se întinde și se destinde după ce a dormit.

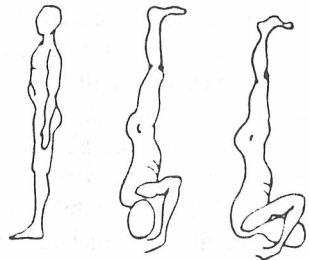
Scopul principal al acestui exercițiu, ca și al multor altele, este să facă suplă coloana vertebrală.

Grotowski și Cieslak insistă ca aceste exerciții să fie executate cu picioarele goale. Este esențial să se simtă contactul cu solul.

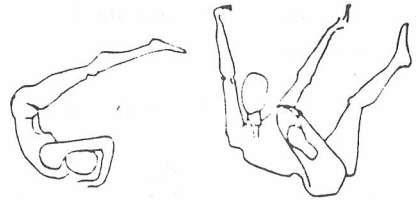


65. 66. 67. Pozitia luminare.

64,65 - Rezonatori

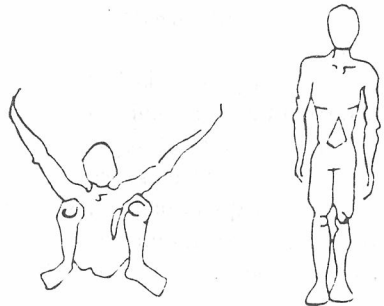


68 Exercițiu pentru suplețea  
coloanei vertebrale.



76

Exerciții ale mâinii și ale degetelor



69-75 Mișcare cu încetinitorul

### *Exerciții de stat pe umeri cu sprijinul pe un braț îndoit*

Mai întâi o explicație pentru a ști cum se cade. Aceasta presupune o tehnică specială care, dacă e practică corect, permite o cădere fără durere indiferent de poziția adoptată.

După demonstrație, toți elevii sînt invitați să facă același exercițiu.

Din toate eforturile lor reiese că cea mai mare dificultate consistă în a descoperi punctul în care se atinge echilibrul.

Grotowski intervine și subliniază că acest punct trebuie căutat fără grabă și fără un mare efort. Fiecare trebuie să-l resimtă.

*Remarcă:* după acest exercițiu este evident că actorii noștri studenți nu au un antrenament fizic suficient. Printre altele, aceasta demonstrează că este necesar de a lua și mai mult în serios condiția fizică a actorilor noștri și de asemenea de a-i consacra și mai mult timp. Nu este de ajuns să fii capabil de a cădea de pe o scară fără a te lovi. Aceasta nu e pur și simplu decît o problemă de acrobație și oricine poate s-o facă cu curaj. Adevărata problemă este de a dobîndi o tehnică sigură de mișcare care să ne permită să eliberăm pînă și cea mai mică mișcare în fiecare detaliu. Cît e de penibil să vezi un actor care se îngenunchiază strîmbîndu-se și troznind din toate încheieturile!

Cieslak arată o întregă gamă de mișcări. Fiecare mișcare este acompaniată de o concentrare indescriptibilă și de un control complet al corpului și al respirației în același timp.

### *Poziție stînd în cap cu sprijinul pe coate*

Este vorba de o „sirshasana“ cu sprijin pe cele două coate. Mîinile sînt încrucișate pe ceafă. Acest exercițiu este util pentru sensul echilibrului. (65, 66, 67)

### *Exercițiul următor*

Se îngenunchiază cu picioarele ușor îndepărtate, cu pieptul arcuit înainte printr-o impulsie a regiunii lombare. Apoi, corpul se îndoaie încet spre spate pînă ce capul atinge solul, regiunea lombară împingînd mereu înainte pentru a păstra poziția arcuită și menține echilibrul. Tot printr-o impulsie a regiunii lombare corpul revine la poziția inițială. Pieptul trebuie să rămîna arcuit tot timpul, chiar în poziția finală, altfel exercițiul este inutil. Acesta este un alt exercițiu pentru a accentua suplețea coloanei vertebrale. (68)



### *Poziție stat drept pe un umăr*

În poziția în genunchi se pune un antebraț pe podea, în fața sa. Apoi se sprijină pe podea în același timp umărul și obrazul. Palma celeilalte mâini trebuie să servească ca punct de sprijin. Acest triunghi este baza pentru această poziție. După care, fără să se schimbe baza, cu ajutorul coloanei vertebrale care susține mișcarea, se ridică picioarele în aer.

Încă o dată, este foarte important ca exercițiul să se facă fără grabă. Exercițiul are cele mai mari șanse să reușească dacă se caută fără precipitare punctul de echilibru.

„Aveți tot timpul“, repeta mereu Grotowski.

### *Mișcare lentă*

- Plecare dintr-o poziție în genunchi;
- De la poziția stat drept în cap se alunecă încet, pe spate, pe un umăr;
- Cu picioarele în aer încă, se transferă greutatea corpului de la umeri spre ceafă, avînd ca sprijin brațele și mâinile pe sol;
- Reîntoarcerea la poziția de la început;
- Dat peste cap – mereu încet – cu picioarele depărtate.

Acest exercițiu trebuie executat cu o mare imaginație. Trebuie să ne închipuim că sîntem în contact cu cineva pentru a conferi o orientare definită acestui exercițiu.

Sensul exercițiului rezidă în controlul echilibrului corpului.

Aici coordonarea este esențială.

### *Exercițiu al mîinii și al degetelor*

Cieslak dă un exemplu de joc cu mîinile. Uimitor! Un joc cu un fluture și un fulg. Brațul și mîna trebuie să fie mai întîi bine destinse. Cînd mîna este complet relaxată, mușchii antebrațului o fac să intre în vibrație. În acest moment doar acești mușchi sînt activi.

În timpul exercițiului, o *singură* mînă este în mod continuu în plină acțiune.

Astfel, mîna sîngă protejează în timp ce mîna dreaptă este activă, este cea care apucă.

### *Exercițiul unui ciclu arbitrar*

Procesul este următorul:

- A săruta;
- A lua;
- A lua pentru sine;
- A poseda;
- A proteja. (69-75)

Toate aceste elemente trebuie să fie reunite printr-o mișcare coordonată. Este din ce în ce mai important ca coloana vertebrală să fie în mod continuu activă în timpul acestui exercițiu. *Coloana vertebrală este centrul expresiei. Cu toate acestea, impulsia motrice vine din partea de jos a coloanei vertebrale, din regiunea lombară. Orice impulsie vie se declanșează în această regiune, chiar dacă este invizibilă din exterior.*

Urmînd exemplul lui Cieslak elevii sînt rugați să repete acest proces, mai întîi individual, pe urmă pe perechi. În cazul din urmă, remarcăm deja o anume asociație:

- A săruta
- A lua
- A respinge

Am subliniat principiul cel mai important pentru Grotowski: mai întîi corpul și apoi vocea. Și de data aceasta, el accentuează faptul că este esențial în acest exercițiu ca corpul să înceapă mișcarea și ca mișcarea să fie apoi preluată de mîini. Mîinile sînt într-un sens, un substitut al vocii. Ele sînt folosite pentru a accentua obiectivul corpului, impulsul mișcării provenind de la coloana vertebrală. Astfel exercițiul trebuie să *demareze în corp, coloană vertebrală și trunchi*. Acest proces trebuie să fie vizibil.

Ultima parte a exercițiului constă în a respinge.

Respingerea este rezultatul întregului proces și este executată cu mîinile. Trebuie să fie o mișcare concretă. Impulsul trebuie totuși să precedă mișcarea însăși. Acest impuls trebuie să fie suscitată în mod vizibil de corp. El își are sursa și se dezvoltă în regiunea lombară. Mîinile nu intră în acțiune înainte de sfîrșitul acestui exercițiu. Pentru actor, esențial în acest exercițiu este să descopere că o energie internă trebuie să intervină înaintea energiei actuale. Acest exercițiu trebuie executat lent, fără grabă. În cazul acesta, direcția este impusă de poziția pieptului.

*După exerciții, Grotowski dă câteva explicații suplimentare:*

„În aceste exerciții, v-am dat câteva detalii pentru a vă ajuta să analizați o mișcare. Sper că reiese în mod clar de aici cât este de important să nu faceți niciodată ceva care să nu fie în armonie cu impulsul vostru vital, ceva pentru care să *nu fiți în stare să-l justificați voi înșivă*.”

Sîntem legați de pămînt. Cînd sărim în aer, el ne așteaptă.

Fiecare lucru pe care îl întreprindem trebuie făcut fără grabă, dar cu mult curaj; altfel spus, nu ca un somnambul, ci cu toată conștiința noastră, în mod dinamic, ca rezultat al unor impulsuri definite. Trebuie să învățăm în mod treptat să fim personal responsabili de tot ce facem. Trebuie să căutăm. Toate aceste exerciții, dacă le căutăm, pot fi îmbogățite cu noi elemente și cu experiențele personale.

Cercetarea trebuie să fie orientată în mod special înspre adaptarea corpului la gest, și invers. Corpul nostru trebuie să se adapteze el însuși la fiecare mișcare.”

Grotowski insistă pentru ca toate aceste exerciții să fie executate cu un minimum de îmbrăcăminte. În mod practic, goi. Nimic nu trebuie să ne împiedice mișcărilor. Mai ales, fără pantofi, căci ei împiedică picioarele să trăiască, să se *miște*. Picioarele trebuie să atingă planșeul. Acest contact trebuie să le permită să trăiască.

Încă o dată Grotowski revine la regula sa de aur:

„Întreg corpul nostru trebuie să se adapteze la fiecare mișcare, chiar la cea mai mică. Fiecare trebuie să procedeze conform modului său de a fi. Nu putem impune exerciții stereotip. Dacă luăm o bucată de gheață de pe sol, întregul nostru corp trebuie să reacționeze la această mișcare și în același timp la frig. Nu numai din vârful degetelor, nu numai toată mîna, ci întreg corpul trebuie să resimtă răceala unei bucățele de gheață.”

*Urmează o altă serie de exerciții. Ele sînt executate de Cieslak și el arată cum corpul trebuie să se adapteze la fiecare mișcare.* Toate exercițiile care au fost executate separat și în detaliu cu ocazia lecțiilor precedente sînt acum executate de Cieslak într-o singură mișcare coordonată. El le reunește într-un ciclu complet. Întregul său corp se adaptează la fiecare din mișcărilor sale, pînă la cel mai mic detaliu.

El execută tot ciclul, improvizînd pe această temă. Aceasta durează cam cincisprezece minute.

Cînd exercițiile sînt stăpînite în asemenea măsură încît întreg ciclul poate fi executat fără prea mari dificultăți tehnice, se poate trece la combinarea exercițiilor

cu improvizatii. Exercițiile devin atunci doar pretexte sau, cum spune Grotowski, „detalii“. Executînd exercițiul, Cieslak articulează toate aceste detalii într-o improvizatie fără nici o pregătire. *Nici o premeditare nu este permisă.*

Doar autenticitatea e necesară, absolut obligatorie. Improvizatia trebuie să fie lipsită de orice premeditare, altfel orice caracter natural este distrus. În plus de asta, orice improvizatie își pierde tot sensul dacă detaliile nu sînt executate cu precizie.

### *Raport între exerciții și spectacol*

Exercițiile servesc numai ca trambulină pentru situațiile și detaliile piesei. Pe scenă, trebuie să fim individuali. Exercițiile nu trebuie să fie adaptate situațiilor piesei.

Ceea ce vine din lăuntru este pe jumătate improvizat. Ceea ce vine din exterior este tehnică.

În toate exercițiile care compun ciclul executat de colaboratorul lui Grotowski, Cieslak, nu descoperim niciodată vreo urmă de simetrie.

### *Dacă un lucru este simetric, el nu este organic!*

Simetria este un concept de gimnastică, educația fizică nu-și are locul în teatru. Teatrul are nevoie de mișcări organice. Semnificația unei mișcări depinde de interpretarea personală. Pentru spectator, mișcările actorului pe scenă pot avea un sens cu totul diferit ca pentru actor.

Este greșit să credem că exercițiile pe care ni le-a arătat Cieslak – exerciții fizice – sînt destinate numai atleților, unor persoane cu corpul puternic și agil.

La sfîrșitul unui curs, Grotowski a dat instrucțiuni pentru a pregăti un exercițiu de improvizatie, bazat pe diferite detalii ca și pe exercițiile executate și demonstrate de Cieslak în timpul lecției.

La începutul celui de al treilea curs, elevii sînt împărțiți în două grupuri. Li se cere să prezinte fiecare separat improvizatia lor. Ceea ce ne șochează imediat la toți elevii este lipsa de continuitate. Esența acestui exercițiu de improvizatie consistă în a ajunge tocmai la o continuitate fără hopuri între diferitele părți ale exercițiului.

După ce cele două grupuri au executat exercițiile, Grotowski face cîteva remarci asupra execuției și finisajului tehnic. Principalele greșeli provin din lipsa de continuitate, deja menționată, și din pierderea echilibrului în diferite poziții. Aceasta se datorează mai ales grabei.

Fiecare elev trebuie să depășească propriile sale dificultăți. Grotowski și Cieslak corectează fiecare elev, după care fiecare trebuie să reia părțile dificile ale

exercițiului. Când se corectează o greșeală, trebuie căutată întotdeauna originea ei fără a se concentra asupra greșelii în ea însăși.

Cieslak execută încă o dată exercițiul, orpindu-se de fiecare dată când ajunge la dificultățile de care s-au ciocnit majoritatea elevilor. Reiese în mod clar că principalele cauze ale acestor dificultăți provin dintr-o prea mare grabă.

Felul prin care Grotowski conduce elevul pentru a descoperi el însuși greșelile și mișcările inutile este remarcabil. Împreună, ei încearcă să perfecționeze exercițiile. Astfel, Cieslak atrage atenția asupra unei fete care, atingând solul la sfârșitul unui salt periculos, nu știe în mod manifest de ce o face. Este o eroare. *Nu se produce nici o asociație.* Ea repetă exercițiul și Cieslak descoperă că greșeala se datorează unui obstacol tehnic. Un gest anume dinainte pregătit bloca toată continuitatea exercițiului. Trebuie evitate gesturile premeditate. Legătura cu o asociație spontană trebuie făcută doar în momentul când se realizează gestul.

O greșeală datorată slăbiciunii mușchilor abdominali poate fi eliminată printr-o ușoară schimbare: de exemplu, printr-un sprijin neobservat în mâini. Aceasta numai pentru a ameliora execuția tehnică. Greșelile tehnice nu se interferează cu asociațiile la un stadiu ulterior. Cieslak ilustrează aceasta printr-un exemplu.

Chiar când sîntem întinși pe jos și că aceasta face parte dintr-un exercițiu, trebuie să avem un motiv pentru a o face. Trebuie să-l asociem cu ceva.

Cînd coordonăm între ele elementele exercițiului, trebuie să căutăm întotdeauna cea mai bună metodă pentru a obține continuitatea fără a încerca pentru moment să descoperim noi asociații. Doar controlul diferitelor exerciții permite execuția ansamblului ciclului pornind de la o asociație deja găsită. Numărul de exerciții separate nu este fix. Fiecare trebuie să încerce singur pentru a descoperi pozițiile și metodele juste de execuție.

### *Destinderea unei coloane vertebrale obosite*

Poziția ideală pentru destindere este poziția ghemuit, capul atingînd aproape solul în fața sa, avînd brațele întinse și palmele pe sol (76).

Majoritatea actorilor și actrițelor au mîinile și degetele țepene. Aceasta blochează procesul organic. În consecință, mîinile trebuie păstrate suple și agile. În acest scop, dispunem de multe exerciții importante pentru degete și mîini. Cieslak execută o întreagă serie.

\*\*\*

Grotowski începe prin exerciții vocale. Acestea sînt destinate în mod special elevilor care nu au avut ocazia să participe la ele pînă atunci.

Cei patru elevi care au urmat deja tot ciclul de la început îl reîncep încă o dată, de data aceasta fără întrerupere:

- Stimulare a vocii;
- Obținerea unui ecou: conversație cu peretele, cu tavanul, cu solul etc.

*Grotowski dă atunci cîteva explicații:* „Dacă așteptați un răspuns de la perete sub forma unui ecou, întregul vostru corp trebuie să reacționeze la acest răspuns posibil. Dacă îmi dați un răspuns, trebuie s-o faceți mai întîi cu corpul. El este viu. Încercați acum să faceți același lucru cu peretele. Exercițiile care utilizează ecoul ajută vocea să se exteriorizeze. Actorul trebuie să reacționeze către exterior, pătrunzînd spațiul din jurul lui, în contact cu una sau mai multe persoane. Nu trebuie niciodată să se asculte singur, căci în caz contrar rezultă o inversiune a vocii. Cu toate acestea, actorul este adesea incapabil să reziste la tentația de a se asculta pe el însuși, în timp ce în acest caz el trebuie să asculte *ecoul vocii sale*.“

*Grotowski se concentrează acum asupra a doi elevi*

Pentru a determina tipul lor de voce, el începe un joc de-a conversația cu cei doi elevi. Jocul debutează printr-o observație riguroasă și reciprocă a celor doi parteneri, căci ei trebuie să găsească cu ce părți ale corpului își vor vorbi.

După aceea, Grotowski le indică un exercițiu ce pregătește toate părțile corpului pentru contactul cu partenerul, sau mai degrabă le activează. Acest exercițiu activează următoarele părți ale corpului:

- Picioarele;
- Genunchii;
- Coapsele;
- Partea inferioară a abdomenului – abdomenul;
- Pieptul;
- Brațele și mîinile.

Corpul intră în conversație.

După aceste exerciții pregătitoare intervine vocea.

## *Grotowski începe acum să lucreze cu câte un singur elev pe rînd*

Prin scurte lovituri cu vârful degetelor făcute căuș, el stimulează „centrele“ elevului dispuse în tot corpul.

În această privință, principalele locuri sînt:

- Între omoplați;
- Partea inferioară a spatelui;
- Capul: creștet și occiput;
- Pieptul: într-o parte, acolo unde sînt atașate coastele.

Actorul trebuie să fie capabil să genereze acești stimuli și să-i activeze prin exerciții repetate. Aceasta realizat prin voce și din interior. Este total greșit să se utilizeze o metodă ce ar consta în a se lovi singur. Pentru a ajunge la diferitele părți ale corpului, corpul trebuie să sufere anumite transformări. A vorbi cînd corpul este contorsionat într-o poziție care nu e naturală nu poate fi niciodată just. Putem utiliza aceste poziții nenaturale numai intenționat, și atunci ele nu pot fi dăunătoare vocii. În realitate, ele pot fi benefice, ca de pildă în exercițiul pentru deschiderea laringelui. Elevul face „lumînarea“ și în această poziție trebuie să vorbească, să cînte sau să strige o bună bucată de vreme.

### *Exerciții vocale*

- Exerciții pentru a stimula centrul vocali;
- Exercițiu pentru voce, bazat pe sunetul „HII“:

de foarte jos la foarte înalt;  
de la foarte încet la foarte tare;  
de la foarte lung la foarte scurt.

- Același exercițiu, dar de data aceasta cu sunetul „HAA“

– Urmează apoi interpretarea tigrului, despre care a fost deja vorba mai sus.

În timpul acestor exerciții, este deosebit de important ca ele să fie făcute „non-stop“. Pentru elevi în timpul exercițiilor vocale e de o foarte mare importanță să utilizeze texte pe care le cunosc perfect pe dinafară. A ști pe dinafară cîteva cîntece pare de asemenea foarte util.

În timpul acestor diferite exerciții, elevii trebuie să fie complet eliberați de grija textului. A căuta cuvintele textului implică un proces de control și aceasta este tocmai ceea ce trebuie evitat.

După exercițiile vocale, Grotowski se odihnește douăzeci de minute, în timpul cărora nu este permis nici să se vorbească, nici să se șoptească. Băuturile răcoritoare pot avea de asemenea un efect dăunător asupra vocii.

*Grotowski răspunde apoi la anumite întrebări din public*

1) „De ce nu este permis de a vorbi sau de a șopti după aceste exerciții?”

*Grotowski:* „Pentru o mare parte din elevi, aceste exerciții sînt complet noi. Instrumentul vocii nu este încă adaptat la aceste tehnici. El a produs sunete pe care nu le-a produs niciodată pînă acum. Tăcerea este cel mai bun mijloc de a proteja o voce care a fost ușor influențată de aceste exerciții.”

2) „Textul joacă un rol în aceste exerciții? Poate fi vorba de orice text?”

*Grotowski:* „Nu cred că textul are aici o mare importanță. Astfel, recunosc că el poate fi întîmplător, că trebuie chiar să fie întîmplător. Ceea ce este important, este de a da acestui text, prin tehnica vocală și corporală, un nivel de interes pe care nu-l are în circumstanțe normale.”

*Exerciții pentru a activa diferiți rezonatori din corp*

Se cere cuiva din public să vină și să atingă diferiți rezonatori pentru a se convinge el însuși că părțile corpului vibrează cu adevărat și că sînt utilizate în mod corect. Dacă actorul posedă toate tehnicile vocale, el poate parveni la o rezonanță în cele mai neașteptate părți ale corpului său.

*Exerciții de asociație*

Elevul trebuie să cînte un cîntec evocînd în același timp asociațiile următoare:

- un tigr;u;
- un șarpe;
- un șarpe care se încolăcește;
- un cuțit - a tăia;
- un topor - a sparge.

Trebuie apoi, prin cîntecul său, să facă să „iasă” o foaie de hîrtie din mîna lui Grotowski, ce se află la o distanță de un metru.

După aceea, el trebuie să cînte un cîntec în timpul căruia vocea trebuie să stabilească un contact cu un punct anume din tavan. Vocea este comparată unui braț care trebuie să încerce să atingă punctul indicat.

*După aceste exerciții de asociații, Grotowski demonstrează existența vibrațiilor în diferiți rezonatori.*

Grotowski cere unui elev să plaseze rezonanța în spatele capului (occiput). El aprinde un băț de chibrit și îl ține la o scurtă distanță de punctul de rezonanță. Flacăra se mișcă cu adevărat, vibrează.



În același fel, Grotowski a spart un pahar prin vibrație în timpul unui simplu exercițiu.

Astfel, el demonstrează că vocea este de asemenea o formă materială. Este evident că pentru aceste exerciții, tehnicile lui Grotowski trebuie să fie perfect stăpînite.

Stadiul avansat al cercetării sale științifice asupra vocii și mișcării este confirmat prin aceste efecte. În această privință, e necesar de notat că Grotowski însuși pune accentul pe *disciplină* ca o cheie indispensabilă pentru tot ce conduce la un rezultat.

### Întrebări

1) „Este posibil a se stimula din exterior? Altfel spus, este posibil să-ți stimulezi proprii centri vocali ciupindu-te sau lovindu-te singur?”

*Grotowski*: „Este imposibil, chiar periculos! Sacrificăm astfel atitudinea noastră naturală. Încercînd să atingem aceste părți ale corpului, plasăm corpul în mod automat într-o poziție nenaturală și în consecință, organele vocale nu-și pot executa normal funcțiile.

Bazîndu-mă pe experiența mea, cred că pot detecta repercusiunile psihologice ce rezultă dintr-o astfel de atitudine greșită. Dacă începem să stimulăm și să activăm proprii noștri centri vocali, riscăm, din cauza unor rezultate sporadice, să ne iluzionăm crezînd că această metodă este eficace, în ciuda tuturor pericolelor pe care ea le implica afît pentru voce cît și pentru organele care o produc și o formează. În această privință, pot recunoaște un anume narcisism.”

2) „Ne-ați dat un anume număr de detalii tehnice, dar ce ne puteți spune despre propria dumneavoastră filozofie a artei?”

*Grotowski*: „O filozofie vine întotdeauna *după* o tehnică. Spuneți-mi: cînd vă întoarceți pe jos acasă, sînt picioarele sau ideile care vă poartă?”

Există mulți actori cărora, în timpul repetițiilor, le place să se lanseze în discuții științifice și pretențioase despre artă etc. Ei caută prin aceste discuții să camufleze absența lor de angajament și lipsa unei totale integrări. Cînd vă dăruiți complet într-o repetiție, nu doriți să discutați. Cînd discuți, te ascunzi în spatele unei măști.”

După această pauză, Grotowski reia lecția.

În exercițiile următoare, accentul va fi pus pe asociații și adaptarea vocii la aceste asociații.

Grotowski subliniază că trebuie evitată orice simetrie de mișcare. Actorii trebuie formați pentru a săvârși un proces viu și nu pentru o gimnastică.

### *Asociații*

1) O vacă într-o poiană. Se ia poziția acestei vaci. Stomacul atârână în jos. Se adaptează vocea, se vorbește solului, cum ar face vaca. Vocea este emisă din abdomen dar se așteaptă răspunsul, ecoul, venind de la sol.

2) Un tigru care cîntă. Se cîntă un cîntec și se urlă notele, fără să se neglijeze melodia. În ciuda acestor asociații, nu trebuie să se uite că cel care acționează mai întii este corpul. Corpul dă drumul vocii.

### *Masca*

*Grotowski*: „Cîntați-vă numele... Joseph. Cîntați Joseph. Evocați-l pe acest Joseph. Cine este el, acest străin? Continuați să vă cîntați numele – Joseph – întrebînd: Joseph, cine ești tu? Cine ești tu? Găsiți masca chipului lui Joseph. Este într-adevăr masca lui Joseph? Da, este Joseph cel esențial. Și acum, acest Joseph, esențial, este cel care cîntă.“

Remarcăm că vocea elevului se transformă, devine mai profundă și de nerecunoscut.

\*\*\*

După o scurtă pauză, toți elevii sînt invitați să avanseze. Grotowski le cere să se gîndească la un animal, fiecare păstrînd în memorie motivele afecțiunii sau preferinței sale pentru acest animal. Elevul trebuie să încerce să exprime sunetele pe care poate să le producă animalul ales, dar acest proces trebuie să traverseze mai întii întregul corp. Altfel spus, corpul trebuie să se adapteze organic la impulsurile ce preced sunetul. Este deci preferabil să se realizeze animalul mai întii cu corpul.

### *Analiza exercițiului*

1) Se începe treptat să se caute animalul ales cu corpul – fără nici o grabă.  
2) Dacă credeți că ați găsit impulsurile juste ale animalului, începeți să activați vocea. Începeți să exprimați vocea animalului printr-un text sau un cîntec.

3) Jucați dragostea dintre două animale. Utilizați vocea.

Corpul este aici factorul principal.

Cea de a doua parte a exercițiului începe cu vocea. Aceasta înseamnă că trebuie mai întâi să se discearnă și să se lase să se manifeste impulsurile un anume timp, pînă ce ele sînt atît de puternice *încît devine necesar* să le eliberăm.

În cursul exercițiului următor, fiecare elev trebuie să se compare cu o plantă sau cu un copac. Acest proces pleacă inevitabil de la sol.

Cum crește o plantă?

- planta vorbește;
- planta cîntă;
- tăcerea plantei.

Tăcerea unui copac... Tăcerea poate să se extindă – spune Grotowski. Vîntul în copaci – vîntul devine mai puternic – devine o furtună – întreaga pădure se agită.

El întrerupe brusc diferitele interpretări și trece la un alt aspect:

- copacul cîntă la soare;
- păsările cîntă în copac.

Toate aceste diferite interpretări se execută cu mișcare și text!

*Grotowski subliniază pericolul care se disimulează în spatele unui asemenea fel de exercițiu*

„În aceste exerciții, este ușor să se trișeze și să se evite impulsurile naturale, imitînd pur și simplu din exterior forma unei plante. Evident, puteți începe prin compoziție, dar aceasta este un exercițiu diferit. De la început trebuie să elaborați primul impuls din interiorul vostru, chiar dacă rezultatul este foarte diferit de cel al colegilor voștri. Nu vă uitați niciodată la ceilalți și mai ales nu copiați rezultatele lor. Ceea ce voi sînteți în stare să faceți aparține eul-ui vostru intim și nu privește pe nimeni altul.“

*În final, Grotowski face un scurt rezumat al celor mai importante elemente și reguli ale tehnicii sale:*

– „Gravați-vă în memorie: mai întâi trebuie să lucreze *corpul*. După aceea vine vocea.

– Dacă începeți ceva, trebuie să vă angajați total. Trebuie să vă dăruiți sută la sută, cu tot corpul, cu tot spiritul, și cu tot ce este posibil, cu toate asociațiile individuale, chiar cele mai intime. În cursul unei repetiții, un actor poate atinge

un *climax* în contextul căruia va lucra. El poate conserva aceleași gesturi și aceleași poziții, fără a mai atinge niciodată același *climax* intim. *Culmea nu poate fi niciodată repetată. Putem doar executa stadiile pregătitoare ale procesului care conduce la altitudinea acestui climax. Un climax nu poate fi atins fără o practică. Climaxul însuși nu poate fi niciodată repetat.*

În tot ceea ce faceți, trebuie să vă amintiți că nu există reguli fixe, nici stereotipuri. Esențialul este că fiecare lucru trebuie să vină de la corp și să se săvârșească prin corp. Mai întâi și mai ales, trebuie să aibă loc o reacție fizică față de ceea ce ne afectează. Înainte de a reacționa cu vocea, trebuie să se acționeze cu corpul. Dacă gândiți, trebuie să gândiți cu corpul. Trebuie să gândiți cu întreg corpul, prin mijloacele de acțiune. Nu vă gândiți la rezultate, și mai ales nu vă gândiți ca rezultatul să fie frumos. Dacă totul apare în mod spontan și organic, asemeni unor impulsuri vii, la urmă rezultatul va fi întotdeauna frumos – mult mai frumos decât orice sumă de rezultate calculate puse cap la cap.

Terminologia mea s-a născut din experiența și din cercetările mele personale. Fiecare trebuie să găsească o expresie, o limbă proprie, o cale strict personală pentru a crea cadrul propice experiențelor sale proprii.“

## TEHNICA ACTORULUI

*În 1967 Teatrul Laborator condus de Jerzy Grotowski a jucat Prințul constant la Teatrul Națiunilor din Paris. După un turneu în Danemarca, în Suedia și în Norvegia în 1966, acest voiaj la Paris a oferit unui public mai vast ocazia de a judeca el însuși rezultatele obținute prin metoda sa. În timpul șederii sale la Paris, Jerzy Grotowski a realizat cu Denis Bablet acest interviu publicat în *Lettres Françaises* (Paris, 16/22 martie 1967).*

*Jerzy Grotowski, aș dori în primul rând să-mi definiți poziția Dumneavoastră față de diferitele teorii ale actorului ca, de pildă, cele ale lui Stanislavski, Artaud și Brecht, explicînd cum, prin meditație și în funcție bineînțeles de experiența Dumneavoastră personală, ați ajuns să elaborați propria tehnică a actorului, definind în același timp scopurile și mijloacele sale.*

Cred că este necesar să facem o distincție între *metode* și *estetică*. Brecht, de exemplu, a explicat o mulțime de lucruri interesante în ceea ce privește

posibilitățile unui joc implicînd controlul discursiv al actorului asupra acțiunilor sale, efectul de distanțare, *Verfremdungseffekt*. Dar nu era realmente o metodă. Era vorba mai degrabă de un fel de datorie estetică impusă actorului, căci Brecht nu-și puna cu adevărat întrebarea: „Cum să facem aceasta?”. Cu toate că a dat câteva explicații, ele rămîn generale... Bineînțeles că Brecht a studiat tehnica actorului în detaliile sale, dar întotdeauna din punctul de vedere al regizorului ce observă actorul.

Cazul lui Artaud este diferit. Artaud oferă fără discuție un stimulant în cercetarea privind posibilitățile actorului, dar ceea ce propune el nu sînt în definitiv decît viziuni, un soi de poem despre actor, și nu putem trage nici o concluzie practică din explicațiile sale. Artaud știa foarte bine – după cum putem vedea în eseul său *Un atletism afectiv în Teatrul și dublul său* – că există un paralelism autentic între eforturile unui om care lucrează cu corpul său (de exemplu, care ridică un obiect greu) și procesele psihice (de exemplu, a primi o lovitură, a-i răspunde). El știa că trupul posedă un centru care comandă reacțiile atletului și cele ale actorului ce încearcă să reproducă eforturi psihice cu corpul său. Dar dacă analizăm principiile sale dintr-un punct de vedere practic, descoperim că ele conduc la stereotipuri: un tip special de mișcare pentru a exterioriza un tip special de emoție. La urma urmei, aceasta eșuează într-un clișeu.

Nu mai descoperim însă nici un clișeu atunci cînd Artaud realiza cercetările sale și cînd, ca actor, el observa propriile sale reacții, căutînd să evite imitația superficială a reacțiilor umane și a reconstrucțiilor calculate. Dar să vedem teoria sa. Ea conține fără îndoială un stimulent util. Cu toate acestea, dacă o tratăm ca pe o tehnică, ajungem la clișee. Artaud reprezintă un punct de plecare fructuos pentru cercetare și pentru un punct de vedere estetic. Cînd el cere actorului să-și studieze respirația, să exploateze diferitele elemente ale respirației în jocul său, el îi oferă ocazia să-și lărgescă posibilitățile, să joace nu numai prin intermediul cuvintelor, dar de asemenea și prin ceea ce nu este articulat (inspirație, expirație etc.) Este o propunere estetică foarte fecundă. Nu este însă o tehnică.

Există în realitate foarte puține metode de joc. Cea mai dezvoltată este cea a lui Stanislavski. Stanislavski a pus întrebările cele mai importante și a dat propriile sale răspunsuri. În cursul a numeroși ani de cercetare, metoda sa a evoluat, dar nu și disciplinele sale pentru fiecare din perioadele sale, și fiecare disciplină se raportează la o perioadă specială; de unde discuțiile de ordin teologic. Stanislavski a experimentat întotdeauna el însuși și nu a sugerat rețete, ci mijloacele pentru ca actorul să se descopere el însuși, răspunzînd la fiecare situație concretă prin întrebarea: „Cum să facem aceasta?”. Este esențial. Bineînțeles, el a realizat toate acestea în cadrul teatrului din țara sa, din timpul său, al realismului care...

... *Un realism interior...*

... Un realism existențial, cred, sau mai degrabă un naturalism existențial. Charles Dullin a propus de asemenea numeroase exerciții bune, improvizații, jocuri cu măști, și alte exerciții avînd ca temă „omul și plantele“ „omul și animalele“. Toate sînt foarte utile pentru pregătirea actorului. Ele nu-i stimulează numai imaginația, dar de asemenea și dezvoltarea reacțiilor sale naturale. Cu toate acestea, ele nu constituie o tehnică pentru formarea actorului.

*Care este atunci originalitatea poziției Dumneavoastră față de aceste concepții diverse?*

Toate sistemele conștiente în domeniul jocului își pun întrebarea: „Cum se face aceasta?“ Și așa trebuie să fie. O metodă este indisociabilă de conștiința acestui „cum“. Cred că trebuie să ne punem această întrebare nouă înșine cel puțin o dată în viață, dar de îndată ce intrăm în detalii, nu trebuie s-o mai punem căci din momentul formulării ei, începem să producem stereotipuri și clișee. Trebuie atunci să ne punem întrebarea: „Ce *nu* trebuie să facem?“.

Exemplele tehnice sînt întotdeauna cele mai clare. Să luăm, de pildă, respirația. Dacă ne punem întrebarea „Cum trebuie să respir?“, elaborăm un tip precis și perfect de respirație, de tip abdominal poate. Putem realmente să constatăm că copiii, animalele, oamenii care sînt aproape de natură, respiră în mod principal cu abdomenul, cu diafragma. Dar vine apoi cea de a doua întrebare: „Care este cea mai bună respirație abdominală?“. Pentru a răspunde putem încerca să descoperim printre numeroase alte exemple un tip de inspirație, un tip de expirație, o poziție specială a coloanei vertebrale. Aceasta ar fi o eroare gravă căci nu există un tip perfect de respirație valabilă pentru fiecare individ, nici pentru toate situațiile fizice sau psihice. Respirația este o reacție fiziologică legată de caracteristicile specifice ale fiecăruia dintre noi și ea depinde de situații, de tip de efort, de activități fizice. A utiliza respirația abdominală este un lucru natural, pentru majoritatea oamenilor, cînd ei respiră în mod liber. În același timp, numărul de tipuri de respirație abdominală este ilimitat. Bineînțeles că există excepții. De exemplu, am cunoscut actrițe care, pentru că aveau toracele prea lung, cînd lucrau nu puteau să utilizeze, în mod natural, respirația abdominală. Erau obligate să-și găsească un alt tip de respirație controlat de coloana vertebrală. Dacă actorul încearcă să-și impună în mod artificial o respirație abdominală obiectiv perfectă, el blochează procesul natural al respirației, chiar dacă aceasta este în mod firesc o respirație de diafragmă.

Cînd încep să lucrez cu un actor, prima întrebare pe care mi-o pun este următoarea: „Are acest actor dificultăți de respirație?” El respiră bine; are destul aer ca să vorbească, să cînte. De ce atunci să creez o problemă impunîndu-i un tip diferit de respirație? Ar fi absurd. Pe de altă parte, poate că el are dificultăți. De ce? Există probleme fizice? ... Probleme psihice? Dacă are probleme psihice, de ce natură sînt ele?

De exemplu, acest actor este încordat. De ce? Sîntem toți sub tensiune, într-un fel sau altul. Nu putem fi complet relaxați, cum se predă în numeroase școli de teatru, căci cel care este complet relaxat nu este altceva decît o cîrpă. A trăi nu este nici a fi sub tensiune, nici a fi relaxat: este un proces. Dar dacă un actor este întotdeauna prea încordat, trebuie să descoperim de unde vine blocajul procesului natural de respirație – cauza este aproape întotdeauna de natură psihică sau fiziologică. Trebuie să descoperim atunci care este tipul său natural de respirație. Observ actorul sugerîndu-i în același timp exerciții care îl obligă să se mobilizeze total psihologic și fizic. Îl observ într-o situație de conflict, de joc sau de flirt cu un altul, în acele momente cînd ceva se schimbă în mod automat. Cînd cunoaștem tipul natural de respirație al unui actor, putem defini mai exact factorii care sînt un obstacol la reacțiile sale naturale și atunci scopul exercițiilor este de a elimina aceste obstacole. Aceasta este diferența esențială între tehnica noastră și alte metode: este o tehnică negativă, nu pozitivă.

Noi nu căutăm rețete, stereotipuri care sînt apanajul profesioniștilor. Nu încercăm să răspundem la întrebări ca, de exemplu: „Cum să arătăm iritarea? Cum să mergem? Cum trebuie jucat Shakespeare?” Acesta e genul de întrebări care se pun în general. În loc de aceasta, noi trebuie să întrebăm actorul: „Care sînt obstacolele care vă blochează pe drumul actului total ce trebuie să angajeze toate resursele voastre psihice și fizice, de la cele mai instinctive pînă la cele mai lucide?” Trebuie căutat ceea ce îl blochează în respirație, în mișcare și – cel mai important – în contactul uman. Care îi sînt rezistențele? Cum pot fi ele eliminate? Vreau să extrag, să smulg actorului tot ceea ce-l deranjează. Îi va rămîne ceea ce este creator. Dacă nu rămîne nimic, aceasta înseamnă că nu e creator.

Unul dintre cele mai mari pericole care îl amenință pe actor este bineînțeles, lipsa de structură, haosul. Nu putem să ne exprimăm prin anarhie. Cred că nu poate exista un proces creator la un actor lipsit de disciplină sau de spontaneitate. Meyerhold și-a fondat activitatea pe disciplină, pe formația exterioară; Stanislavski pe spontaneitatea vieții cotidiene. Sînt, în realitate, două aspecte complementare ale procesului creator.

*Dar ce înțelegeți prin „act total“ al actorului?*

Nu e vorba numai de mobilizarea tuturor resurselor despre care am vorbit. E vorba în același timp de ceva mult mai dificil de definit, dar totuși tangibil din punct de vedere al muncii. Acțiunea de a renunța la toate artificiile, de a se despuia de protecțiile vieții de toate zilele, de a se exterioriza. Nu pentru a „se arăta“, căci asta este un exhibiționism. E vorba de un act serios și solemn de revelație. Actorul trebuie să fie pregătit pentru o sinceritate absolută. Este ca un marș către culmile organismului actorului, marș ce reunește conștiința și instinctul.

*În practică, deci, formarea actorului trebuie să fie adaptată la fiecare caz.*

Da, nu cred în rețete.

*În consecință, formarea actorilor ca atare nu există, există o formare pentru fiecare actor individual. Cum procedați? Îi observați? Le puneți întrebări? Și după aceea? ...*

Noi avem exerciții. Vorbim foarte puțin. În timpul antrenamentului, cerem fiecărui actor să găsească propriile sale asociații, variantele sale personale (apel la amintiri, evocare a dorințelor sale, tot ceea ce nu a realizat).

*Antrenamentul este colectiv?*

Punctul de plecare al antrenamentului este același pentru fiecare. Să luăm totuși ca exemplu exercițiile fizice. Elementele acestor exerciții sînt aceleași pentru toți, dar fiecare trebuie să le execute conform propriei sale naturi.

Problema esențială consistă în a acorda actorului posibilitatea de a lucra „în siguranță“. Munca actorului este în pericol: el este observat și supus unui control continuu. Trebuie creată o atmosferă, un sistem de lucru în care actorul să simtă că poate să facă absolut orice, care va fi înțeles și acceptat. Atunci, cînd actorul înțelege toate acestea, se produce adesea revelația.

*Există deci o încredere totală între diferiți actori și între ei și Dumnezeuastră*

Nu este vorba ca actorul să facă tot ceea ce regizorul propune. El trebuie să realizeze că poate face tot ce vrea și că chiar dacă pînă la sfîrșit sugestiile sale nu sînt acceptate, ele nu vor fi niciodată utilizate împotriva lui.



*El va fi judecat și nu condamnat...*

El trebuie acceptat în calitate de ființă umană, așa cum este el.

*În legătură cu integrarea actorului în spectacol, întrebuințați frecvent termenul de „partitură“ și nu cel de „rol“. Această nuanță este în mod frecvent foarte importantă în munca Dumneavoastră. Puteți să definiți în mod exact ceea ce înțelegeți prin „participarea“ actorului?*

Ce este rolul? De fapt, este întotdeauna textul unui personaj, textul scris ce este dat actorului. Este de asemenea o concepție particulară asupra personajului, și încă o dată, este un stereotip. Hamlet este „un intelectual fără măreție“, sau mai degrabă „un revoluționar care vrea să schimbe totul“. Actorul are textul său; apoi este necesară o întâlnire. Nu trebuie să pretindem că rolul este un pretext pentru actor, nici actorul un pretext pentru rol. Este în realitate un instrument pentru a detașa o parte din sine însuși și apoi pentru a restabili contactul cu ceilalți. Dacă actorul se mulțumește să explice rolul, atunci el va ști doar că trebuie să stea jos aici, să strige dincolo. La începutul repetițiilor, asociațiile sînt evocate în mod normal, dar după douăzeci de spectacole, nu mai rămîne nimic din ele. Jocul va fi pur mecanic.

Pentru a evita aceasta, ca și un muzician, actorul are nevoie de o partitură. Partitura muzicianului este făcută din note. Teatrul este o întâlnire. Partitura actorului constă în elemente ale contactului uman: „A da și a lua“. În întâlnirile umane într-un anumit fel intime, există întotdeauna acest element care consistă în „a da și a lua“. Procesul este repetat, dar întotdeauna *hic et nunc*: adică, el nu este niciodată absolut același.

*Pentru fiecare spectacol, această partitură este stabilită treptat între actor și Dumneavoastră?*

Da, printr-un fel de colaborare.

*Deci actorul este liber. Cum face el (și este una din marile probleme subliniate de Stanislavski) pentru a găsi pentru fiecare spectacol starea creatoare care îi permite să execute partitura fără ca ea să devină prea rigidă, fără ca să se elaboreze o disciplină pur mecanică? Cum pot fi păstrate, amîndouă, existența vitală a partiturii și libertatea de creație a actorului?*

Este dificil de răspuns în câteva cuvinte, dar dacă-mi permiteți o vulgarizare, vă voi răspunde: dacă în timpul repetițiilor actorul și-a stabilit partitura ca ceva absolut natural, organic (linia reacțiilor sale, „a da și a lua“) și dacă, înainte de spectacol, el este gata să se confeseze, fără să ascundă nimic, atunci fiecare spectacol va parveni la plenitudinea sa.

„A da și a lua“... Aceasta include de asemenea și spectatorul?

Întrebarea e delicată. Mai întâi actorul eliberează procesul creator, apoi îl structurează (partitura). În acest moment, actorul caută un fel de puritate (eliminarea superfluului) și în același timp reacțiile „articulate“, necesare expresiei. El se întreabă atunci: „Oare ceea ce sînt pe cale să fac este inteligibil?“ Această întrebare implică prezența spectatorului. Eu însumi sînt acolo, ghidînd lucrul, și spunînd actorului: „Nu înțeleg“, „Înțeleg“, sau „Înțeleg, dar nu cred“... Psihologii pun cu plăcere întrebarea „Care este religia dumneavoastră?“, și nu care sînt dogmele voastre sau filozofia voastră, ci care e punctul vostru de orientare. Atunci, dacă actorul își ia spectatorul ca punct de orientare, într-un anume sens el se va oferi ca un produs de vînzare.

*Ar fi un exhibiționism.*

Un soi de prostituție, de prost gust... Este inevitabil. Un mare actor polonez de dinainte de război numea aceasta „publicotropism“. Dar eu nu cred că actorul trebuie să neglijeze faptul că spectatorul este prezent și să-și zică: „Nu e nimeni aici“; căci ar fi o minciună. Pe scurt, actorul nu trebuie să ia publicul ca punct de orientare, dar în același timp el nu poate să neglijeze prezența sa. Știți că pentru fiecare din producțiile noastre, noi creăm un nou tip de relație între actori și public. În *Dr. Faust* spectatorii sînt musafiri; În *Prințul constant*, ei sînt observatori. Dar cred că esențial este faptul că actorul nu acționează *pentru* public, el trebuie să acționeze confruntîndu-se cu spectatorii, în prezența lor. Mai mult încă, el trebuie să îndeplinească un act autentic în locul spectatorilor, un act de o sinceritate totală, autentică și disciplinată. El trebuie să se dăruie și nu să se predea, să se deschidă și nu să se închidă în el însuși, altfel eșuează în narcisism.

*Credeți că actorul are nevoie de o pregătire îndelungată înainte de fiecare spectacol pentru a ajunge la ceea ce unii numesc „o stare de grație“?*

Actorul trebuie să aibă timpul necesar pentru a îndepărta de sine toate problemele și distracțiile vieții cotidiene. În teatrul nostru, practicăm o perioadă de tăcere individuală de circa treizeci de minute în timpul căreia actorul își pregătește costumele, eventual revede anumite scene. Este absolut normal. Un pilot care trebuie să încerce pentru prima dată un nou avion se retrage de asemenea câteva minute înainte de a decola.

*Credeți că tehnica Dumneavoastră a actorului poate fi aplicată și la alți regizori, că ea poate fi adaptată la finalități diferite de cele ale Dumneavoastră?*

Aici trebuie să distingem încă o dată între estetică și metodă în lucrul meu. Bineînțeles că în Teatrul Laborator există elemente ale unei estetici care îmi este personală și care nu trebuie să fie copiată de alții, căci rezultatele nu ar fi nici autentice nici naturale. Dar noi sîntem un institut de cercetare a artei actorului. Mulțumită anumitor metode, actorul poate vorbi și cînta într-un registru foarte vast. Este un rezultat obiectiv. Faptul că atunci cînd vorbește, el nu are probleme de respirație este de asemenea obiectiv. Faptul că el poate să utilizeze diferite tipuri de reacții fizice și vocale care sînt foarte dificile pentru majoritatea oamenilor este de asemenea obiectiv.

*În momentul de față, există deci două aspecte în munca Dumneavoastră: pe de o parte estetica conștientă a creatorului, și de altă parte căutarea unei tehnici de joc. Care se impune?*

Cel mai important pentru mine astăzi este de a redescoperi elementele artei actorului. Am fost mai întîi format ca actor, apoi ca regizor. În primele mele spectacole la Cracovia și la Poznan, am respins concesiile și conservatismul teatral. Treptat, m-am dezvoltat și am descoperit că era mult mai puțin fecund să mă realizez eu însumi, decît să studiez posibilitățile de a ajuta alții să se realizeze ei înșiși. Nu este o formă de altruism. Dimpotrivă, este o aventură mult mai vastă.

Pînă la urmă, aventurile unui regizor sînt facile, dar în schimb întîlnirile cu alte ființe umane sînt mai dificile, mai fructuoase și mai stimulante. Dacă pot obține de la actor – în colaborare cu el – o auto-revelație totală, cum a fost cazul cu Ryszard Cieslak în *Prințul constant*, este mult mai fecund pentru mine decît să fac o regie sau, altfel spus, să creez în numele meu. Astfel, m-am orientat încet către o cercetare în domeniul artei actorului. Este rezultatul unei evoluții personale și nu a unui plan inițial.

## DISCURSUL DE LA SKARA

*Textul care urmează este discursul de închidere pronunțat de Jerzy Grotowski cu ocazia seminarului de 10 zile realizat la Școala de artă dramatică de la Skara (Suedia) în ianuarie 1966; el a condus acest seminar împreună cu colaboratorii săi Ryszard Cieslak, Rena Mirecka și Antoni Jaholkowski. Exercițiile fizice, plastice și vocale menționate sînt cele descrise în capitolele precedente.*

Metodele nu se pot preda. Nu trebuie să încercați să aflați cum să jucați un anumit rol special, cum să vă plasați vocea, cum să vorbiți sau cum să mergeți. Toate acestea sînt în cea mai mare parte clișee și de aceea, nu trebuie să vă sinchisiți. Nu căutați o metodă pentru fiecare ocazie, căci aceasta nu poate conduce decît la stereotipuri. Învățați prin voi înșivă care sînt limitele voastre personale, propriile voastre obstacole și felul în care puteți să le depășiți. Apoi, orice ați face, faceți-l pînă la capătul ființei voastre. Eliminați din fiecare tip de exercițiu orice mișcare care nu este decît pură gimnastică. Dacă doriți să faceți genul acesta de lucruri – gimnastică sau chiar acrobații – faceți-o întotdeauna ca o acțiune spontană în raport cu lumea exterioară, cu alte persoane sau obiecte. Ceva vă stimulează și reacționați la aceasta: iată tot secretul. Stimulații, impulsuri și reacții.

Am vorbit mult de asociații personale, dar aceste asociații nu funcționează ca niște gînduri. Ele nu pot fi calculate. Fac acuma un gest cu mîna și caut asociații. Ce asociații? Poate asociația că sînt pe cale să ating pe cineva, dar aceasta este deja un gînd. Ce este o asociație în profesia noastră? Este ceva care fișnește nu numai din intelect, dar de asemenea și din trup. Este de asemenea o reîntoarcere spre amintiri precise. Nu o analizați cu mintea. Amintirile sînt întotdeauna reacții fizice. Pielea este cea care nu a uitat, ochii sînt cei care nu au uitat. Ceea ce am văzut mai răsună încă în noi. A îndeplini un act concret, nu înseamnă a realiza o mișcare ca aceea de a mîngîia în general, ci, de exemplu, aceea de a mîngîia o pisică. Nu o pisică abstractă, ci o pisică pe care am văzut-o, cu care am fost în contact. O pisică ce are un nume al ei – Napoleon dacă vreți. Și tocmai acea pisică anume o mîngîiați acuma.

Faceți ca acțiunile voastre să fie concrete, legîndu-le de amintiri. Dacă sînteți siguri de aceasta, nu analizați în mod concret de ce amintire este vorba – o faceți în mod concret și aceasta ajunge. În acest gen de situație, nu întîrziati asupra

aceluiași gen de probleme. Vorbind despre problema impulsurilor și a reacțiilor, am subliniat de-a lungul acestei conferințe faptul că nu există nici impulsuri nici reacții fără contact. Acum câteva clipe, vorbeam despre probleme de contact cu un partener imaginar. Dar acest partener imaginar trebuie să fie de asemenea situat în spațiul camerei unde ne aflăm. Dacă nu fixați un loc precis partenerului vostru, reacțiile voastre vor rămâne în interiorul vostru. Aceasta înseamnă că vă controlați, că sînteți dominați de mental și că vă lăsați invadați de un soi de narcisism emoțional, de o tensiune, ce produce o reținere.

Contactul este unul din lucrurile cele mai esențiale. Adesea cînd un actor vorbește despre contact, sau se gîndește la contact, el crede că aceasta înseamnă a privi fix. Dar nu aceasta este contactul. Aceasta este numai o poziție, o situație. Contactul nu înseamnă a privi, înseamnă a vedea. Acum sînt în contact cu voi, văd cine dintre voi este contra mea. Văd pe cineva care este indiferent, un altul care ascultă cu un anume interes și un altul care rîde. Toate acestea îmi modifică acțiunea; acesta este un contact și el mă obligă să-mi schimb felul de a acționa. Schema este întotdeauna fixă. În cazul nostru precis, de exemplu, aceasta constă în a vă împărtăși concepția mea finală. Am aici câteva note esențiale despre ce am spus, dar felul meu de a vorbi depinde de contact. Dacă, de exemplu, aud pe cineva care șoptește, vorbesc mai tare și mai sever, și aceasta se produce în mod inconștient, din cauza contactului.

Astfel, în timpul spectacolului unde partitura – textul și acțiunea clar definite – este deja fixată, trebuie să mențineți întotdeauna aceeași partitură de acțiuni. Nimic nu este lăsat la întîmplare, nici un detaliu nu este schimbat. Dar schimbări infime intervin în această partitură rigidă, căci de fiecare dată el joacă într-o manieră ușor diferită, și de aceea trebuie să-l supravegheați îndeaproape, să-l ascultați și observați, răspunzînd la acțiunile sale imediate. El spune în fiecare zi „Bună ziua“ cu aceeași intonație, la fel ca vecinul vostru de acasă care vă spune întotdeauna „Bună ziua“. Într-o zi el este bine dispus, a doua zi este obosit, altă dată este grăbit. El spune întotdeauna „Bună ziua“, dar cu o ușoară diferență de fiecare dată. Iată ce trebuie să vedeți, nu cu premeditare, ci încercați numai să vedeți și să auziți. De fapt, veți răspunde de fiecare dată în același fel – „Bună ziua“ – dar dacă ascultați cu adevărat, va interveni o mică diferență în fiecare zi. Acțiunea și intonația sînt aceleași, dar contactul este atît de rapid că este imposibil să-l analizați într-un mod rațional. Aceasta modifică relațiile, și constituie de asemenea secretul armoniei între oameni. Cînd un om spune: „Bună ziua“ și un altul îi răspunde, se produce în mod automat o armonie vocală între ei doi. Pe scenă, percepem adesea o lipsă de armonie căci actorii nu-și ascultă partenerii. Problema nu consistă în a asculta și a se întrea ce este intonația, problema consistă în a asculta doar și a răspunde.

Acum cînd vorbesc trebuie să adopt o intonație care în mod inconștient se armonizează cu cea a traducătorului meu. Noi dăm un concert pe două voci și se produce imediat un soi de compoziție dacă contactul există. Pentru a obține aceasta, există diferite exerciții. De exemplu, cînd spectacolul este gata, se dă într-o zi unui actor sarcina de a juca de manieră absolut diferită, în vreme ce ceilalți trebuie să respecte partitura stabilită și să reacționeze individual. Există un alt exercițiu: doi parteneri trebuie să se limiteze la partitura lor, dar motivația acțiunilor este diferită. De exemplu, o discuție între prieteni. Într-o anume zi, unul dintre prieteni acționează ca de obicei, dar el nu este sincer. Schimbările sînt atît de minime că ele sînt greu de remarcat, dar dacă partenerul ascultă cu atenție fără să-și modifice partitura, el va fi capabil să reacționeze în consecință. Prin astfel de exerciții putem învăța ce este contactul. Care este pericolul acestor exerciții? Pericolul este că actorul poate să schimbe partitura stabilită. Altfel spus, el își modifică partitura prin schimbări în situații și în acțiuni. Este greșit. Este facil. Trebuie să respectați partitura și să reînoiți contactul cu ea în fiecare zi.

Întreg corpul nostru este un sistem de rezonatori – adică de vibratori – și toate aceste exerciții constituie mai degrabă un antrenament pentru a extinde posibilitățile vocii. Complexitatea acestui sistem este uimitoare. Vorbim sub presiunea unui impuls, în contact cu ceva sau cineva. Diferitele poziții ale mîinii modifică rezonanța vocii. Mișcările coloanei vertebrale schimbă de asemenea rezonanța. Toate acestea sînt imposibil de controlat cu creierul. Exercițiile cu rezonatori nu sînt decît un început pentru a extinde posibilitățile vocii și pe urmă, cînd veți stăpîni deja aceste posibilități, veți putea trăi și acționa fără a face apel la o gîndire calculată. Trebuie să progresați pe această cale și să descoperiți fără efort rezonatorii. Nu strigați în timpul exercițiilor. Puteți să începeți – și această metodă este valabilă pentru toată lumea – cu ceea ce se cheamă voci artificiale. Dar pe măsură ce avansați în realizarea acestor exerciții, trebuie să găsiți o altă voce, vocea voastră naturală, și s-o deschideți, prin diferite impulsuri ale corpului vostru. Nu toată lumea utilizează vocea sa adevărată. Vorbiți în mod natural și prin aceste acțiuni vocale naturale, puneți în mișcare diferitele posibilități de rezonanță ale corpului. Va veni o zi cînd corpul vostru va ști cum să răsune fără ca aceasta să-i fie impuls. Este momentul unei noi direcții, ca și cum o altă voce s-ar naște, și nu putem să-l atingem decît prin acțiuni vocale complet naturale.

### *Cum trebuie să lucrați cu vocea?*

Nu trebuie să vă controlați în mod conștient. Nu controlați locurile de vibrație ale corpului vostru. Puteți doar – și acesta este exercițiul fundamental cel mai bun

– să vorbiți cu diferitele părți ale corpului vostru. De exemplu, gura mea se găsește în creștetul craniului și eu vorbesc la tavan. Trebuie deci s-o fac: adică, trebuie să improvizez un text și să spun: „Domnule tavan, mă auziți? ... Nu? ... dar de ce nu vreți să mă auziți?” Ascultați în timp ce vorbiți dacă vă răspunde (ecoul). Nu vă ascultați niciodată propria voastră voce – e întotdeauna rău. Este o regulă fiziologică. Dacă vă ascultați, vă blocați laringele și procesul de rezonanță. Acționați, vorbiți, discutați și stabiliți întotdeauna contacte cu lucruri concrete. Dacă aveți impresia că gura voastră se află în piept și dacă vă adresați peretelui, o să auziți un răspuns (ecoul) venind din perete. Acesta este modul de a pune în mișcare întreg sistemul de rezonanță al corpului. Puteți juca roluri de animale, dar exercițiile trebuie să se realizeze în așa fel încât să evitați să jucați animale artificiale, sau animale îndepărtate de propriul vostru caracter. Altfel spus, nu jucați un câine ca un câine adevărat, căci nu sînteți câini. Încercați să găsiți trăsăturile care vă fac să semnați cu un câine. Acum, reacționez: iau vocea mea naturală și încep să-mi utilizez dinții fără a imita vocea unui câine. Există o mică diferență. Puteți începe prin a imita vocea unui câine pentru a explora posibilitățile imaginației voastre vocale, dar mai târziu, treptat, trebuie să găsiți eul vostru natural. Contactul este de asemenea important în exercițiile fizice. Contactul pe care l-am văzut, cu solul, cu podeaua, în timpul exercițiilor este întotdeauna un dialog autentic: „Fii bun cu mine, pămînt, iubește-mă, am încredere în tine. Mă auzi?” Și corpurile voastre caută acest contact autentic.

Se pune apoi problema dialogului între diferitele părți ale corpului. Cînd o mînă atinge un genunchi, cînd un picior atinge un alt picior, toate acestea semnifică o căutare de securitate. Este ca și cum piciorul ar spune: „E puțin dureros, dar ai răbdare”. Aici se află esența dialogului cînd un picior atinge celălalt picior. Acest dialog trebuie întotdeauna să fie concret, să nu vină de la creier. Nu prevedeați cuvintele acestui dialog. Dacă o facem într-un mod autentic, avem sentimentul că este adevărat – îmi ating acum coapsa și nu mă gîndesc la ce reprezintă dialogul meu, ci este pur și simplu vorba de un contact direct.

Am vorbit punînd mîna pe coapsa mea. Fiecare trebuie să caute propria sa manieră. Dacă pentru cineva nu este necesar, el trebuie să-l abandoneze. Nu există reguli rigide. Astăzi, cînd vorbeam cu una din participante, i-am explicat că în cazul ei sînt alte elemente ce trebuie accentuate, dar eu vorbesc acum în general, pentru o majoritate, pentru că majoritatea persoanelor se confruntă cu exact același tip de obstacole.

Să vorbim acum despre exercițiile plastice. În măsura în care exercițiile plastice sînt în cele din urmă un ansamblu (montaj) de detalii stereotip, trebuie

întotdeauna să căutați o reacție concretă, altfel spus să vă apropiați de acțiunea concretă. De exemplu, a mîngîia o femeie și să înlăturați tot ce e stereotip. Este evident că fiecare trebuie s-o facă în felul său. Trebuie bine înțeles că dacă o faceți cu un gând calculat, rezultatul dorit nu va fi atins. De exemplu, luați o foaie de hîrtie și începeți să scrieți: „Care va fi dialogul între piciorul meu stîng și piciorul meu drept?” Este stupid. Aceasta nu va da nici un rezultat în măsura în care ați vorbit cu intelectul vostru și nu cu piciorul care are propriul său limbaj.

Aș vrea apoi să vă dau cîteva sfaturi: nu vă concentrați prea mult asupra unor probleme care în majoritatea teatrelor sînt cele ale regizorului și nu ale actorului. În anumite teatre speciale care doresc să suprim barierele, acestea devin de asemenea problemele actorului. Dar în teatrele unde veți lucra, situația va fi probabil diferită.

Mai ales, nu fiți convinși acum că machiajul nu este un lucru bun și că trebuie să-l evitați. Gîndiți-vă cum puteți să vă reîncarnați fără ajutorul său. Dar dacă trebuie să utilizați machiajul, faceți-o! Dacă ați studiat într-adevăr transformările posibile fără machiaj, cînd veți utiliza machiajul veți fi mult mai expresivi, și veți fi capabili să depășiți toate trucerile tehnice.

Prin impulsuri și reacții stabilite, printr-o partitură de detalii fixate, căutați ceea ce este personal și intim. Aici, unul din marile pericole consistă în a nu acționa într-o veritabilă relație cu ceilalți. În acest caz, dacă vă concentrați asupra elementului personal ca pe un fel de comoară, dacă valorizați bogăția emoțiilor voastre, rezultatul final va fi un soi de narcisism. Dacă vreți să aveți cu orice preț emoții, dacă vreți să aveți un psihic bogat, adică dacă stimulați în mod artificial „procesul interior“, nu veți face decît să imitați niște emoții. Este o minciună, în același timp față de ceilalți și față de voi înșivă.

### *Cum încep toate acestea?*

Aceasta începe întotdeauna prin emoții sau reacții psihice care nu vă sînt familiare. De exemplu, un personaj din piesă trebuie să-și omoare mama – dar voi v-ați omorît mama în viața adevărată? Nu. Dar poate că ați omorît pe cineva. Dacă este așa, e bine, căci veți fi capabili să construiți rolul pe baza unei experiențe, dar dacă nu ați omorît pe nimeni, nu trebuie să căutați sentimentele și să vă întrebați care este starea de spirit a unui om care și-a omorît mama. E imposibil, căci nu aveți experiența unui astfel de act. Dar poate că ați omorît o dată un animal. Poate că experiența a fost puternică. Cum ați văzut animalul? Cum vi se comportau mîinile? Erați concentrați sau nu? Ați făcut-o de bună voie sau după o luptă interioară? De exemplu, nu ar fi trebuit s-o faceți, dar asta vă amuza. În cele din



urmă, în piesa în care trebuie să vă omorîți mama, puteți s-o faceți regăsind impulsurile pe care le-ați avut cînd ați omorît o pisică... jocul nu va fi grandios și tragic, dar veți expune numai o mică observație... a regăsi senzația de a fi omorît o pisică cînd va trebui să vă omorîți mama...

Dar dacă aveți de interpretat o scenă în cursul căreia va trebui să omorîți un animal, amintirea concretă a ceea ce s-a întîmplat cînd ați omorît cu adevărat un animal nu este suficientă – va trebui să regăsiți o realitate care vă este mai dificilă. Nu vă este greu să arătați cît ați fost de crud – adică dramatic. Pentru voi, aceasta nu are nimic dintr-un sacrificiu. Găsiți ceva mai intim. De exemplu, credeți într-adevăr că faptul de a omorî un animal în această scenă vă va face să frisonați, să atingeți o culme (climax)? Poate că veți răspunde da, dacă vreți să răspundeți da, căutați în amintirile voastre acele momente de mare tensiune fizică care sînt prea prețioase pentru a fi împărtășite cu ceilalți. Pe baza acestei amintiri va trebui să elaborați scena uciderii animalului în piesă, pe baza acestei amintiri concrete, atît de intime încît ea nu spune aproape nimic celorlalți. Nu vă va fi ușor! Dar dacă o faceți cu adevărat, dacă reveniți la această amintire, vă va fi imposibil să vă încordați și să fiți dramatic. Șocul sincerității va fi prea puternic. Veți fi *dezarmat* și *destins* în fața sarcinii care este prea mare, în fața unei sarcini care aproape vă zdrobește. Dacă o veți face, va fi un mare moment. Iată ceea ce înțeleg cînd spun că prin recursul la detalii concrete putem atinge ceva care este nepersonal. Cînd veți realiza aceasta, veți fi pur, veți fi curățat, veți fi fără păcat. Dacă amintirea evocată este aceea a unui păcat, veți fi dezlegați. Este un soi de reînviere.

Apoi, aș vrea să vă sfătuiesc să nu căutați spontaneitatea în cursul unui spectacol fără o partitură. În timpul exercițiilor este altceva. În timpul spectacolului, în principiu, spontaneitatea nu este adevărată decît în afara partiturii. Nu veți produce decît o imitație a spontaneității, căci spontaneitatea voastră va fi distrusă de haos. În timpul exercițiilor, partitura este constituită prin detalii fixate și v-aș sfătui (în afara unor improvizații specifice propuse de regizorul sau de profesorul vostru) să nu improvizați decît pornind de la canavaua de detalii. Altfel spus, trebuie să cunoașteți detaliile unui exercițiu. Astăzi vreau să am detaliul cutare sau cutare. Voi crea aceste detalii și am să vă cer să le găsiți diferite variațiuni sau justificări. Aceasta vă va da o improvizație autentică – altfel, veți construi fără nici o temelie. Cînd jucați un rol, partitura nu mai e făcută din detalii, ci din impulsuri... din semne, dacă vreți.

Nu vreau să vă explic acuma ce este un semn. În ultimă instanță, este o reacție umană, purificată de toate fragmentele, de toate detaliile secundare care nu au importanță. Semnul este impulsul clar, pur. Acțiunile actorilor sînt semne

pentru noi. Dacă vrei o definiție clară, revin la ceea ce am spus deja: când nu percep, înseamnă că nu există semne. Am spus când „nu percep” și nu „nu înțeleg”, pentru că a înțelege este o funcție a creierului. Adesea, în timpul unei piese putem vedea lucruri pe care nu le înțelegem, dar pe care le percepem și le simțim. Altfel spus, știi ceea ce simt. Nu pot să-l definesc dar știu ce este. Aceasta nu are nimic de a face cu intelectul; aceasta afectează alte asociații, alte părți ale corpului. Dar dacă percep, aceasta înseamnă că a existat un semn. Proba unui adevărat impuls este pînă la urmă dacă cred sau nu.

Dacă vrei să creai o adevărată capodoperă, aș vrea de asemenea să vă sfătuiesc să evitați întotdeauna clișeele. Nu adoptați calea cea mai facilă a asociațiilor. Când spuneți „Ce zi frumoasă!”, nu trebuie să spuneți întotdeauna „Ce zi frumoasă!” cu o intonație de fericire. Când spuneți: „Astăzi sînt puțin trist”, nu trebuie întotdeauna s-o spuneți cu o intonație tristă. Este un clișeu, un loc comun. Omul este mult mai complicat. În general, credem puțin din ce spunem. Când o femeie spune: „Astăzi sînt tristă”, la ce se gîndește ea cu adevărat? Poate că vrea să spună „Du-te de aici” sau poate „Sînt singură”? Trebuie să fiți conștienți de acțiunea de dincolo de cuvinte. Aproape întotdeauna, semnificația profundă a reacției noastre este ascunsă. Trebuie să descoperiți reacția autentică exprimată prin cuvinte și nu doar să ilustrați niște cuvinte.

Cînd un om spune o rugăciune, el are reacții diferite, impulsuri diferite și motive diferite. Poate că cere un ajutor sau mulțumește. Poate că vrea să uite ceva neplăcut. Cuvintele sînt pretexte. Cuvintele nu trebuie ilustrate. Același lucru e adevărat pentru acțiuni. De exemplu, știți că într-o anumită scenă dintr-o piesă realistă (dau în mod conștient acest exemplu cu o piesă realistă, căci tot ceea ce am spus poate fi de asemenea adaptat repertoriului realist) există momente cînd se presupune că vă plictisiți. Orice lucru trebuie să vă plictisească. Ce face un actor prost într-un astfel de caz? El ilustrează acțiunea: gesturile și mișcările sale imită imaginea unui om ce se plictisește. Dar a fi cu adevărat plictisit, aceasta înseamnă a căuta ceva care să te intereseze. Un om în această situație este foarte activ. El poate să înceapă să citească o carte, dar această carte nu-i reține atenția. Apoi, dorește să mănînce ceva. Dar astăzi totul i se pare fără gust. Apoi, are chef să meargă să vadă ceva în grădină, dar astăzi grădina nu are nimic atrăgător, aerul este murdar, atmosfera deprimantă. Atunci el încearcă să doarmă. Aceasta de asemenea este concret. Dar astăzi nu-i vine somnul. Cu alte cuvinte, el este mereu activ. Nu are timp să joace un om care este plictisit. Face mai mult decît în alte situații. Este un exemplu dat de Stanislavki. Cînd un om face ceva concret, cînd de exemplu face ceva pentru alții, cînd lucrează și-și îndeplinește datoriile, în

spatele acestor acțiuni există reacții personale care nu corespund cu ce face, cu ideea exterioară a acțiunilor sale.

Un alt exemplu: un actor trebuie să scrie un exercițiu. Dar în realitate, scriind, fiecare dintre noi realizează un proiect diferit. Unul vrea să termine pentru a avea timp să facă altceva pe care-l consideră mai important. Altuia nu-i place s-o facă; nu-i place creionul, sau hîrtia; totul este prost. Un altul vrea să fie un bun elev. El vrea să arate cît de bine poate să realizeze acest exercițiu: „Ceilalți copii au creioanele prost ascuțite, dar mina mea este bine ascuțită. Ceilalți au hîrtii mototolite, murdare, dar foaia mea este curată. Ceilalți scriu fără să se gîndească cu adevărat, în vreme ce eu mă concentrez”.

Altfel spus, evitați de a ilustra cuvintele și remarcile autorului. *Dacă vreți să creați capodopera adevărată, trebuie să evitați întotdeauna minciunile frumoase; adevărurile de pe foile de calendar cu file detașabile, unde găsiți proverbe care spun ceva de genul „Cel care e bun cu alții va fi fericit”.* Spectatorul este poate mulțumit. Dar noi nu sîntem aici pentru a face plăcere sau a flata spectatorul. Noi sîntem aici pentru a spune adevărul.

Să luăm de exemplu Madona. Vorbeam cu o participantă, o fată din Finlanda și ea mi-a dat un exemplu care ilustrează acest punct de vedere. Mi-a spus că în general în interpretările rolului Madonei, fie într-o piesă religioasă sau nu, cînd este vorba de Fecioara Maria sau pur și simplu de maternitate, această maternitate binecuvîntată era întotdeauna reprezentată printr-o mamă ce-și leagăna copilul cu tandrețe. „Dar – spune ea – eu sînt mamă și știu că maternitatea este în același timp imaginea Madonei și a unei vaci. Acesta este adevărul.” Nu este o metaforă. Mama își alăptează copilul... În același timp există în maternitate lucruri care sînt sacre cu adevărat. Evitați minciunile frumoase. *Încercați întotdeauna să scoateți la iveală partea necunoscută a lucrurilor.* Spectatorul protestează, dar pe urmă el va uita ceea ce ați făcut. După cîțiva ani, același spectator va spune: „Este cel ce a fost adevărat. Este un mare actor.”

Căutați întotdeauna adevărul real și nu concepția populară a adevărului. Utilizați propriile voastre experiențe, intime și specifice. Aceasta presupune că veți da adesea impresia că sînteți lipsiți de tact. Tindeți întotdeauna către autenticitate.

La începutul acestui seminar, am dat un exemplu despre interpretarea morții. Nu puteți judeca moartea ca pe o moarte, pentru că nu cunoașteți moartea. Puteți doar să jucați experiența voastră cea mai intimă. De exemplu, experiența voastră despre dragoste, sau teama voastră cînd vă găsiți în fața morții sau a suferinței. Sau, reacția voastră fiziologică față de cineva care este mort, sau un soi de

comparație între voi și moarte. Este un proces analitic. Ce l-a făcut să moară? Acum sînt flasc, fără mișcare, dar trăiesc. De ce? Din cauza gândirii? Pe scurt, faceți întotdeauna ceea ce este legat în modul cel mai intim de propria voastră experiență.

Am spus aici de mai multe ori că actorul trebuie să se dezbare de toate artificiile, că trebuie să elibereze ceea ce are în el mai personal și s-o facă în mod autentic. Pentru spectator aceasta apare ca un fel de exces. Nu vă forțați. Acționați numai cu întreaga voastră ființă. În momentul cel mai important al rolului vostru, dezvăluiți experiența voastră cea mai personală și mai bine păzită. În alte momente, regăsiți numai impulsuri, semne, dar justificați-le. Este suficient. Nu aveți nevoie să veniți cu toate acestea de la început. Procedați încet-încet, dar fără nimic fals, fără acțiuni de imitație, întotdeauna cu întreaga voastră personalitate, cu întregul vostru trup. Ca rezultat, o să vă dați seama într-o zi că trupul vostru a început să reacționeze în întregime. Nu mai opune rezistență. Impulsurile voastre sînt libere.

În final, ceva care este foarte important, ceva care reprezintă în realitate sîmburele muncii noastre: moralitatea. Înțelegeți că nu vorbesc despre moralitate în sensul său uzual, cotidian. De exemplu, dacă ați omorît pe cineva, este problema voastră etică. Nu este treaba mea, și nici cea a colaboratorului vostru, a regizorului. Pentru mine, moralitatea înseamnă a dezvălui, cînd lucrați, întregul vostru adevăr. Este greu, dar posibil. Doar asta crează ce este mare în artă. Bineînțeles, este mult mai ușor de vorbit despre experiența de a fi ucis pe cineva. Intervine aici un patos. Dar există multe alte probleme personale care nu ajung la marele patos al crimei, și a avea curajul de a le dezvălui înseamnă a crea grandoarea în artă.

Am repetat aici de mai multe ori, pentru că mi se pare esențial, că trebuie să fiți stricți în munca voastră și că trebuie să fiți bine organizați. Trebuie să fiți complet epuizați pentru a putea distruge rezistența intelectului și a începe a acționa veridic. Totuși, nu vreau să spun că trebuie să fiți masochiști. Cînd este necesar, cînd regizorul vostru vă fixează o sarcină, cînd repetiția progresează – în acele momente trebuie să fiți insensibili la timp și la oboseală. Regulile muncii sînt aspre. Aici nu sînt admise mimozele, de neatins căci prea fragile. Dar nu căutați întotdeauna asociații triste, de suferință sau de cruzime. Căutați ceea ce e strălucit și luminos. Adesea, putem să ne deschidem prin amintirea senzuală a unor zile frumoase, prin amintirea unui paradis pierdut, prin amintirea unor momente, scurte în ele însele, cînd am fost cu adevărat deschiși, cînd aveam încredere, cînd eram fericiți. E adesea mai greu decît de a pătrunde în spații sumbre, pentru că este o comoară pe care nu vrem s-o pierdem. Dar adesea, aceasta ne permite să regăsim încrederea în munca sa, să obținem o destindere care nu e tehnică pentru că e fondată pe o impulsie justă.

Cînd vorbesc, de exemplu, despre necesitatea tăcerii cînd lucrăm, mă refer la ceva care este dificil din punct de vedere practic, dar care este absolut necesar. Fără tăcere exteioară, este imposibil să ajungem la liniștea interioară, liniștea intelectului. Cînd vreți să vă dezvăluiți comoara, sursele voastre, trebuie să lucrați în tăcere. Evitați orice element de viață particulară, de contact particular, șușotclile, trîncănelile etc. Puteți să vă bucurați de munca voastră, nu într-un fel particular, ci în cadrul regulilor sale. Altfel, nu veți obține rezultate fructuoase.

După aceasta, aș vrea să vă spun că nu o să atingeți niciodată culmile dacă vă veți orienta după public. Nu vorbesc de contactul direct, ci de un soi de robie, de dorința de a fi aclamat, de a obține aplauze și vorbe de stimă. Dacă lucrați astfel, este imposibil să creați ceva mare. Actorii veritabili nu au o viață ușoară și nu sînt, pentru început, aclamați și purtați în triumf. La început și pentru mult timp, lupta e aspră. Artistul spune adevărul. Acest adevăr este aproape întotdeauna diferit de concepția populară a adevărului. Este mult mai ușor pentru spectator de a găsi într-o piesă ceea ce știe deja. Dar apoi, pas cu pas, același public începe să înțeleagă că sînt aceiași artiști, și doar acești artiști, cei pe care nu-i poate uita.

În Polonia, înainte de război, trăia un actor renumit care a găsit un cuvînt excelent pentru această orientare sclavagistă. Plantele se întorc după soare. În acest context, vorbim de tropism. Și acest actor, Osterwa, vorbea de „publicotropism“, dușmanul cel mai teribil al actorului.

## ÎNTÎLNIRE AMERICANĂ

*Această convorbire este un extras dintr-un interviu mai amplu realizat pe 1 decembrie 1967 la New York. Jerzy Grotowski și colaboratorul său Ryszard Cieslak, tocmai terminaseră un curs de patru săptămîni pentru un grup de studenți de la New York University's School of the Arts. La interviu asistau Theodore Hoffman, Richard Schechner, Jacques Chwat și Mary Tierney. Jacques Chwat i-a servit lui Jerzy Grotowski ca traducător în timpul cursului ca și al interviului. Textul întreg al interviului a fost publicat în The Drama Review, TDR (volumul 13, nr. 1, Fall, 1968).*

SCHECHNER: *Vorbiți adesea despre „etica artistică“, despre ceea ce înseamnă a trăi o viață de artist.*

GROTOWSKI: *În timpul cursului nu am utilizat cuvîntul „etică“, și totuși, în centrul a ceea ce am spus se află o atitudine etică. De ce nu am întrebuițat*

cuvîntul „etică“? În general persoanele care vorbesc despre etică doresc să impună celorlalte persoane un anume soi de ipocrizie, un sistem de gesturi și de comportamente. Isus Christos a sugerat datorii etice, dar în ciuda faptului că a avut la dispoziția lui minuni, nu a reușit să amelioreze umanitatea.

Ar trebui doar să ne întrebăm care sînt acțiunile ce se înscriu în sensul creativității artistice. De exemplu, dacă în cursul creației ascundem lucruri care joacă un rol în viața noastră personală, puteți fi siguri că creativitatea noastră va eșua. Presentăm o imagine ireală de noi înșine: nu ne dezvăluim noi înșine și încropim un soi de flirt intelectual sau filozofic – utilizăm trucuri și creativitatea devine imposibilă.

Nu putem să disimulăm lucruri personale esențiale – chiar dacă sînt păcate. Dimpotrivă, dacă aceste păcate sînt înrădăcinate foarte adînc – poate nu chiar păcate, ci tentații – trebuie să deschidem poarta ciclului de asociații. Cu toate acestea, procesul de creație nu consistă numai în a ne dezvălui noi înșine, ci și în a „articula“ ceea ce este dezvăluit. Cu toate că dezvăluim aceste tentații, putem să le transcendem, să le stăpînim mulțumită actului conștient de a le articula.

Acesta este cu adevărat fondul problemei etice: a nu disimula ceea ce este fundamental, puțin contează dacă acest material este moral sau imoral; în artă, prima noastră obligație este de a ne dăruia prin prezența noastră cea mai personală.

Un alt lucru care face parte din etica creației este de a înfrunta riscurile. Pentru a crea, trebuie de fiecare dată să înfruntăm toate riscurile unui eșec. Aceasta înseamnă pentru noi că nu putem adopta un vechi drum bine cunoscut. Cînd mergem pe un drum pentru prima oară pătrundem în necunoscut, adevărat proces de cercetare, de confruntare ce evocă o „iradiere“ specială.

Dacă revenim pentru a doua oară în același domeniu, dacă luăm vechiul drum, nu mai avem ca referință necunoscutul; ne rămîn doar trucurile – stereotipuri care pot fi filozofice, morale sau tehnice. Vedeți, nu este vorba de o chestiune de etică. Nu vorbesc de „marile valori“. Puteți numi toate acestea etică, dar eu, personal, prefer să le consider ca o parte din tehnică, pentru că astfel nu putem să le colorăm de dulcegării sau de ipocrizie.

Cel de al treilea lucru pe care l-am putea considera „etic“ este problema procesului și a rezultatului. Cînd lucrez – fie pentru a da un curs, fie pentru a face regia unui spectacol – ceea ce spun nu este niciodată un adevăr „obiectiv“. Ceea ce spun sînt stimulări care îi acordă actorului o șansă de a fi creativ. Nu trebuie să vă gîndiți la rezultat. Dar în același timp, în ultimă instanță, nu trebuie să ignorați rezultatul, căci din punct de vedere obiectiv, în artă, factorul decisiv este rezultatul. În acest sens arta este imorală. Are dreptate acela ce are un rezultat. Asta este. Dar

pentru a obține un rezultat, – și aici este paradoxul – nu trebuie să-l căutăm. Dacă îl căutați, veți bloca procesul natural al creației. Când căutăm, lucrează doar creierul: spiritul impune soluții pe care le cunoaște deja și atunci începeți să jonglați cu lucruri cunoscute. De aceea trebuie să căutăm fără să ne fixăm atenția pe rezultat. Ce căutăm? Care sînt, de exemplu, asociațiile mele, amintirile-cheie – pe care le recunosc nu prin gîndire ci prin impulsurile corpului. Nu trebuie să ne gîndim la rezultat și rezultatul va veni; va fi un moment cînd lupta pentru rezultat va fi complet conștientă și inevitabilă, angajînd ansamblul mașinării noastre mintale. Singura problemă este, cînd.

Atunci cînd materialul nostru viu de creație este prezent în mod concret. Atunci, putem utiliza intelectul pentru a structura asociațiile și studia relațiile cu publicul. Lucruri care erau interzise înainte devin acum inevitabile. Bineînțeles că intervin variații individuale. Este posibil ca cineva să înceapă să joace cu intelectul și apoi să renunțe. Dacă acesta este drumul vostru, nu vă gîndiți încă la rezultat, ci la procesul de recunoaștere a materialului trăit.

O altă problemă, zisă „etică“. Dacă formulăm ceea ce voi enunța, putem crede că e vorba de ceva foarte etic; dar am găsit la baza sa o problemă complet obiectivă și tehnică. Principiul este că pentru a realiza, actorul nu trebuie să lucreze pentru el însuși. El trebuie să se dăruiască.

Dar o problemă se pune. Actorul are două posibilități. Fie – primo, el joacă pentru public, ceea ce este perfect natural, dacă ne gîndim la funcția teatrului, aceasta produce un soi de flirt care semnifică că el joacă pentru el însuși, pentru satisfacția de a fi acceptat, iubit, afirmat – și de aici rezultă un narcisism; sau – secundo, el lucrează direct pentru el însuși. Aceasta înseamnă că el își observă emoțiile, că-și caută bogăția stărilor psihice – și acesta este drumul cel mai scurt spre ipocrizie și isterie. De ce ipocrizie? Pentru că orice stare psihică observată nu mai este vie, pentru că emoția observată nu mai este emoție. Se produce întotdeauna o tensiune care pompează în sine însuși marile emoții. Dar emoțiile nu depind de bunul nostru plac. Începem prin a imita emoțiile în interiorul nostru. Pe urmă, actorul caută ceva concret în el însuși și soluția cea mai facilă este isteria. El se disimulează în spatele reacțiilor isterice: improvizatii informale, cu gesturi sălbatice și strigăte. Aceasta de asemenea este un narcisism. Dar dacă nu jucăm nici pentru public, nici pentru noi înșine, ce ne mai rămîne?

Răspunsul este dificil de dat. Începem prin a găsi scene care acordă actorului o șansă de a descoperi ceea ce îl leagă de ceilalți. El sesizează prin corp elementele de contact. El caută în mod concret amintirile și asociațiile care au condiționat de manieră decisivă forma de contact. El trebuie să se dăruiască complet în această

căutare. În acest sens, e vorba de o dragoste adevărată. Dar asta nu răspunde la întrebarea „dragoste pentru cine?” Nu pentru Dumnezeu care nu mai joacă nici un rol pentru mulți dintre oamenii din generația noastră. Și nici pentru natură, nici pentru pantheism: acestea sînt niște mistere nebuloase. Omul are întotdeauna nevoie de o altă ființă omenească care să poată să-l accepte și să-l înțeleagă. E ca și cum am iubi pe cineva care ne înțelege perfect dar pe care – poate – nu l-am înfîlinit niciodată.

Cineva pe care îl căutați. Nu există un răspuns unic, simplu. Un lucru est clar: actorul trebuie să se dăruiască și să nu joace pentru el sau pentru spectator. Căutarea trebuie dirijată din interior *spre* exterior, dar nu *pentru* exterior.

Cînd actorul începe să lucreze prin recursul la contact, cînd începe să trăiască în relație cu cineva – nu cu partenerul său de scenă, ci cu partenerul propriei sale biografii – cînd începe să sesizeze impulsurile prin studiul corpului său, interdependența dintre acest contact și acest proces de comunicare, se produce întotdeauna o renaștere în actor. Apoi, cînd el începe să utilizeze ceilalți actori ca pe niște ecrane pentru acest partener de viață, el începe să proiecteze viziuni despre personajele piesei. Și aceasta este cea de a doua renaștere a sa.

În fine, actorul descoperă ceea ce numesc „*partenerul sigur*” această ființă umană față de care se raportează și acționează împreună cu ceilalți și căreia i se dăruiește în toată intimitatea experienței sale trăite. Această ființă umană – acest „*partener sigur*” – nu poate fi definit. Dar în momentul cînd actorul descoperă „*partenerul său sigur*”, se produce cea de a treia renaștere, cea mai puternică, o schimbare vizibilă intervine în atitudinea actorului. În timpul acestei ultimei renașteri, actorul găsește soluții la problemele cele mai dificile: cum să crezi cînd ești controlat de alții, cum să crezi fără siguranța creației, cum să parvii la o siguranță ce este inevitabilă dacă vrei să te descoperi *pe tine însuți* („descoperi” în cele două sensuri ale cuvîntului: a se despuia și a renaște), în ciuda faptului că teatrul este o creație *colectivă* unde sîntem controlați de numeroase persoane și unde ni se impune să lucrăm ore și ore.

Pentru actor nu este necesar să definim „*partenerul sigur*”, este suficient să-i spunem că „trebuie să se dăruiască în întregime” și mulți actori pricep. Fiecare actor își are propria sa șansă de a descoperi aceasta, dar această șansă este complet diferită pentru fiecare. Această a treia renaștere nu se produce nici pentru „plăcerile solitare”, nici pentru a fi acceptat de public. Faptul este mult mai paradoxal. Ea oferă actorului cel mai larg evantai de posibilități. Putem crede că e vorba de un lucru etic, dar în realitate el este tehnic – în ciuda faptului că rămîne de asemenea misterios.



SCHECHNER: Două întrebări ce sînt legate. De mai multe ori, ați spus studenților – în special în timpul exercițiilor plastice (asupra cărora voi reveni) – să se „depășească“, „să fie curajoși“, „să meargă mai departe“. Și ați mai spus de asemenea că trebuie să ne resemnăm să „nu facem“. Prima întrebare: Care este raportul între a se depăși și a se resemna? A doua întrebare – și le pun împreună pentru că simt că sînt legate, deci vreau să știu de ce: De mai multe ori cînd lucram scene de Shakespeare ați spus „Nu jucați textul, nu sînteți Julieta, nu voi ați scris textul“. Ce înțelegeți prin aceasta?

GROTOWSKI: Întrebările Dumneavoastră sînt fără îndoială legate, impulsurile Dumneavoastră sînt foarte precize. Dar îmi este dificil să explic. Știu care este raportul, dar îmi vine greu să-l explic în termeni logici. O accept. Dincolo de un anumit punct, logica tradițională nu mai funcționează. A fost o perioadă în cariera mea cînd voiam să găsesc o explicație logică pentru fiecare lucru. Enunțam formule care erau abstracte pentru ca ele să poată îngloba două procese divergente. Dar aceste formule abstracte nu erau reale; făceam fraze frumoase care dădeau impresia că totul era logic. Era o înșelătorie, și m-am hotărît să n-o mai fac niciodată. Cînd nu știu de ce, nu încerc să enunț formule. Dar adesea este o problemă de sisteme logice diferite. În viață, dispunem de logica formală și de logica paradoxală. Sistemul logicii paradoxale este insolit în civilizația noastră, dar el este frecvent utilizat în gîndirea orientală sau medievală. Îmi este dificil să explic raportul la care faceți aluzie în întrebările Dumneavoastră, dar cred că pot explica consecințele unui astfel de raport.

Cînd spun „depășiți-vă voi înșivă“, cer „imposibilul“. Cîteodată sîntem obligați să nu ne oprim în ciuda oboseții și să facem lucruri pe care știm foarte bine că nu putem să le facem. Aceasta presupune că sîntem de asemenea obligați să fim curajoși. La ce conduce aceasta? Există anumite limite de oboseală care odată depășite distrug controlul spiriului, un control care ne blochează. Cînd avem curajul de a face lucruri care sînt „imposibile“, descoperim că corpul nostru nu ne mai blochează. Cînd facem „imposibilul“, diviziunea din interiorul nostru între concepție și resursele corpului dispăre. Această atitudine, această determinare este un antrenament pentru a trece dincolo de limitele noastre. Natura noastră nu are limită, nu există decît limitele confortului nostru. Limitele pe care ni le impunem noi înșine sînt limitele care blochează procesul creator, căci creativitatea nu este niciodată confortabilă. Dacă în timpul *exercițiilor plastice* începem să lucrăm într-adevăr cu asociații, transformînd mișcările corpului într-un ciclu de impulsuri personale – în acel moment trebuie să accentuăm determinarea noastră și să nu căutăm facilitatea. Putem să o „îndeplinim“ în sensul rău, calculînd o mișcare, o privire, niște gînduri. Este pur și simplu un „pompaž“.

Ce va debloca posibilitățile naturale și integrale? Faptul de a acționa – adică de a reacționa – nu pentru a controla procesul, ci pentru a se referi la experiențele personale și a fi condus. Procesul trebuie să ne capteze. În aceste momente, trebuie să fim pasivi în interior, dar activi în exterior. Sfatul ce invită actorul de a se resemna „a nu face“ este o stimulare. Dar dacă actorul spune „Acum voi încerca să găsesc experiențele și asociațiile mele intime, trebuie să găsesc *partenerul meu sigur*“, el va fi foarte activ, dar va fi întocmai ca cineva care mărturisește că a scris deja totul în fraze frumoase. A mărturisit dar aceasta nu înseamnă nimic. Dar dacă se resemnează „să nu facă“ acest act, pasivitatea internă îi oferă actorului șansa de a fi implicat. Dacă începem să dirijăm lucrul prea devreme, procesul este blocat.

SCHECHNER: *Deci pentru aceasta ați spus „Nu jucați textul“. Nu era încă timpul.*

GROTOWSKI: Dacă actorul vrea să joace textul, el face ceea ce este cel mai ușor. Textul a fost scris, îl spune cu sentiment și se eliberează de obligația de a face ceva el însuși. Dar dacă, așa cum am făcut în ultimele zile ale cursului, el lucrează pe o partitură tăcută – spunând textul numai în gând – el demască lipsa lui de acțiune și de reacție personală. Actorul este atunci obligat să se refere la el însuși în propriul său context și să descopere linia sa proprie de impulsuri. Este de asemenea posibil să „recite“ textul ca un citat. Actorul se gîndește că este pe cale de a cita, dar el ajunge pînă la o „ființă ascunsă“ a Verbului, esențială pentru el, pentru propria-i viață. În scena uciderii Desdemonei pe care am lucrat-o în curs, textul avea o valoare de joc erotică. Cuvintele au devenit cele ale actriței – nu-i nimic că nu le-a scris ea însăși. Problema este mereu aceeași: a înceta de a trișa, a găsi impulsurile autentice. *A realiza o întâlnire între text și actor.*

HOFFMAN: *Cînd studenții executau un exercițiu personal, cereați o liniște absolută. Era dificil de obținut, pentru că aceasta nu e propriu tradiției noastre care face din noi „colaboratori simpatici“ ce răspund cu „dragoste“ colegilor noștri. Cîteva cuvinte în legătură cu aceasta.*

GROTOWSKI: Am observat în această țară o anumită prietenie exterioară care face parte din masca voastră de toate zilele. Oamenii sînt foarte „amicali“, dar le este teribil de greu să stabilească un contact adevărat; din punct de vedere fundamental, ei sînt foarte solitari. Dacă fraternizăm prea ușor, fără etichetă nici ceremonie, contactul natural este imposibil. Dacă sînteți sinceri față de alții, aceasta vă va îndepărta o parte din masca voastră cotidiană.

Mi se pare că aici oamenii se comportă ca niște instrumente sau obiecte. De exemplu – și aceasta mi s-a întîmplat adesea – sînt invitat de persoane care nu

sînt prieteni de ai mei. După cîteva pahare încep să se confeseze în mod isteric și mă pun în situație de judecător. Mi se impune un rol, ca și cum aș fi un scaun și ei s-ar așeza pe el. Sînt în același timp judecător și consumator care intră într-un magazin; la început, magazinul nu exista pentru el – el era acela care exista pentru magazin.

În fiecare țară descoperim caractere de comportare ce trebuiesc distruse pentru a crea. Creativitatea nu înseamnă să utilizezi măștile noastre de toate zilele, ci mult mai mult, să înfrunți situațiile excepționale cînd măștile noastre cotidiene nu mai servesc la nimic. Luați de pildă actorul. El lucrează în fața altora, trebuie să se confeseze, prin prezența sa materială, prin experiențele sale intime, așa cum este el. Trebuie s-o facă în mod conștient, fără haos, pentru că o confesiune nearticulată nu este o confesiune. Ceea ce îl blochează sînt colegii săi actori și regizorul său. Dacă trage cu urechea la reacțiile celorlalți, el se va închide în el însuși. Se întreabă dacă confesiunea lui este amuzantă. Se gîndește că pe ascuns poate deveni obiect de discuție, și de aceea nu se poate dezvălui pe sine. Fiecare actor care discută în cerc intim asociațiile altui actor știe că atunci cînd îi va veni rîndul să expună motivele sale personale, va fi la rîndul său obiectul glumelor altcuiva. Aceasta trebuie să impună actorilor și regizorului obligația rigidă de a fi discreți. Nu e vorba de o problemă etică, ci de o obligație profesională – ca aceea care este impusă medicilor sau avocaților.

Teatrul este altceva. Actorul este tentat întotdeauna de „publico-tropism“. Aceasta blochează procesele adevărate și eșuează în „flirt“, cum am spus deja. De exemplu, un actor face ceva ce ar putea fi considerat ca amuzant în sens pozitiv; colegii săi rîd. El începe atunci să „pompeze“ pentru a-i face să rîdă și mai tare. Și ceea ce era la început o reacție naturală devine la sfîrșit artificială.

Există de asemenea problema creativității pasive. Este dificil de formulat, dar actorul trebuie să înceapă prin a nu face nimic. Liniște. Liniște totală. Ca și gîndurile sale. Liniștea exterioară lucrează ca un stimulant. Dacă există o liniște absolută și, dacă timp de cîteva momente, actorul nu face absolut nimic, liniștea interioară se instalează și permite întregii *ființe* să revină către sursele sale.

SCHECHNER: *Aș vrea acum să abordez un domeniu apropiat. O bună parte din lucrul în timpul exercițiilor și, după cum am înțeles, în trupa Dumneavoastră de asemenea, este consacrată exercițiilor plastice. Nu vreau să traduc acest termen, căci el nu este în mod exact ceea ce noi înțelegem prin „mișcare corporală“. Exercițiile Dumneavoastră sînt „psiho-fizice“: se stabilește o unitate absolută între psihic și fizic, asociațiile corpului sînt de asemenea și asociații de sentimente. Cum ați dezvoltat aceste exerciții și care este rolul lor în antrenament și în punerea în scenă?*

GROTOWSKI: Toate exercițiile de mișcare aveau în primul rînd o funcție complet diferită. Dezvoltarea lor este rezultatul unor experiențe numeroase. De exemplu, am început prin a face exerciții de yoga dirijate spre o concentrare absolută. Ne-am întrebat dacă e oare adevărat că yoga poate să-i dea actorului puterea de concentrare? Am remarcat că în ciuda tuturor speranțelor noastre, s-a produs contrariul. Se obținea o anumită concentrare, dar ea era introvertită. Această concentrare distruge orice expresie; este ca un somn interior, un echilibru inexpressiv: un repaus total care interzicea orice acțiune. Faptul ar fi trebuit să fie evident, pentru că scopul exercițiilor de yoga este de a opri trei procese: gîndirea, respirația și ejaculația. Aceasta înseamnă că toate procesele vitale sînt blocate și că ajungem la o plenitudine și împlinire într-o moarte conștientă, în autonomia proprie fondului nostru spiritual. Nu contest faptul, dar el nu produce nici o revelație de sine.

Dar am observat de asemenea că anumite poziții de yoga favorizează reacțiile naturale ale coloanei vertebrale; ele permit o siguranță corporală, adaptarea naturală la spațiu. De ce să le eliminăm atunci? Era suficient să le schimbăm sensul. Am început să căutăm, am încercat să găsim în aceste exerciții diferite tipuri de contact. Cum am putut să transformăm elementele fizice în elemente de contact uman? Jucînd cu un partener. Un dialog viu cu corpul, cu partenerul pe care l-am evocat în imaginația noastră, sau poate un dialog între părțile corpului, cînd mîna vorbește piciorului, fără să traducem acest dialog în cuvinte sau în gîndire. Aceste poziții puțin paradoxale ne duc dincolo de limitele naturalismului.

Am început de asemenea să lucrăm cu sistemul Delsarte. Eram foarte interesat de teza lui Delsarte, după care în contactul uman există reacții introvertite și extrovertite. În același timp mi se părea că metoda lui era foarte stereotipă; era într-adevăr foarte amuzantă ca antrenament al actorului, dar ea dispune de altceva înăuntru și l-am studiat. Am început să căutăm în programul lui Delsarte elementele noi pentru a realiza scopul programului nostru. Apoi, personalitatea actorului care lucrează ca monitor devine instrumentală. Exercițiile fizice au fost continuu dezvoltate de către actori. Eu puneam doar întrebările, actorii căutau. O întrebare era urmată de alta. Anumite exerciții au fost elaborate de o actriță care a întîmpinat mari dificultăți. De aceea am făcut-o monitoare. Era ambițioasă și acum ea stăpînește aceste exerciții – dar am căutat împreună.

Mai tîrziu, am constatat că dacă considerăm aceste exerciții doar ca pur fizice, aceasta dezvoltă ipocrizia gesturilor frumoase. Deci, ne-am oprit și am început să căutăm justificările personale în micile detalii. Jucînd cu colegii, menținînd gustul surprizei, al neașteptatului – am căutat justificări adevărate care sînt neașteptate. În acest moment, exercițiile au prins viață.

Cu aceste exerciții am căutat să obținem conjuncția între structura unui element și asociațiile care-l transformă după felul de a fi al fiecărui actor special. Cum se pot menține elementele obiective depășindu-le în același timp pentru a ajunge la o expresie pur subiectivă? Aici este contribuția jocului, nucleul antrenamentului.

Există diferite feluri de exerciții. Programul rămîne întotdeauna deschis. Cînd lucrăm la un spectacol, nu întrebuițăm exercițiile în reprezentație. Dacă am face-o, ar fi stereotipat. Dar pentru anumite piese, pentru anumite scene, putem fi obligați să facem exerciții speciale. Cîteodată, ceva din ele persistă în programul fundamental.

Au fost perioade – mergînd pînă la opt luni – cînd nu am făcut deloc exerciții. Remarcasem că făceam exercițiile pentru exerciții și ne-am oprit. Actorii începeau să se apropie de perfecțiune, făceau „lucruri imposibile“. Eram ca un tigru care-și mușca propria sa coadă. În acel moment am stopat exercițiile pentru opt luni. Cînd le-am reluat, ele erau diferite. Corpul a dezvoltat noi rezistențe, persoanele erau aceleași, dar se schimbaseră. Și am reînceput ceva mult mai personalizat.

## EXPUNERE DE PRINCIPII

*Jerzy Grotowski a scris acest text în 1965 pentru uzul intern al Teatrului Laborator, în special pentru actorii care erau supuși unei perioade de probă înainte de a fi acceptați în trupă. El a vrut să-i familiarizeze cu principiile fundamentale ce inspirau munca sa.*

### I

Ritmul de viață în civilizațiile moderne se caracterizează prin grabă, tensiune, un sentiment de culpabilitate, dorința de a disimula motivele personale și de a asuma o întregă gamă de roluri și de măști în viață (în funcție de familie, de muncă, de prieteni sau de viața în comunitate etc.). Ne place să fim „științifici“, termen care presupune că sîntem discursivi și cerebrali, dat fiind că această atitudine este dictată de cursul civilizației. Vrem de asemenea să plătim tribut ființei noastre biologice, a ceea ce am putea numi plăcerile fiziologice. În acest domeniu, nu acceptăm nici o restricție. Deci, jucăm dublul joc al intelectului și al instinctului, al gîndirii și al emoției; încercăm să ne scindăm în mod artificial în corp și suflet. Cînd încercăm să ne eliberăm de toate acestea, începem să strigăm și să alergăm, să ne zbatem în convulsii. În dorința noastră de libertate, sfîrșim într-un haos biologic. Suferim mai ales de o lipsă de totalitate, ne dispersăm, ne risipim.

Teatrul – prin tehnica actorului, arta sa prin care organismul viu tinde spre motivații superioare – oferă ocazia a ceea ce am putea numi integrarea, smulsul măștilor, revelația ființei adevărate: totalitatea reacțiilor fizice și psihice. Această ipoteză trebuie tratată într-un mod disciplinat, cu deplina conștiință a responsabilităților pe care le implică. Aici, putem recunoaște funcția terapeutică a teatrului pentru oamenii din civilizația noastră de astăzi. Este adevărat că un actor îndeplinește acest act dar el nu poate s-o facă decît prin intermediul unei întâlniri cu spectatorul – în mod intim, vizibil, fără să se ascundă în spatele unui cameraman, unui costumier, unui arhitect de platou sau al unei machioze – într-o confruntare directă cu el, și într-o oarecare măsură „în locul său“. Actul actorului – renunțînd la semi-măsuri, dezvăluindu-se, deschinzîndu-se, ieșind din el însuși, opunîndu-se la închidere – este o invitație adresată spectatorului. Acest act poate fi comparat cu un act profund înrădăcinat, cu o dragoste veritabilă între două ființe umane – aceasta nu este bineînțeles decît o comparație în măsura în care putem să ne referim printr-o asemenea analogie la „ieșirea din sine însuși“. Acest act, paradoxal și extrem, noi îl numim un act total. După părerea noastră, în el constă esența vocației actoricești.

## II

De ce sacrificăm atîta energie pentru arta noastră? Nu pentru a-i învăța pe alții, ci pentru a învăța cu ei ceea ce poate să ne procure existența noastră, organismul nostru, experiența noastră personală și unică; pentru a învăța să distrugem barierele care ne înconjoară și pentru a ne elibera de constrîngerile care ne rețin, de minciunile despre noi înșine pe care le uneltem în fiecare zi pentru noi și pentru alții; pentru a depăși limitele datorate ignoranței noastre și a lipsei de curaj, pe scurt pentru a umple golul care este în noi; pentru a ne împlini noi înșine. Artă nu este nici o stare de spirit (în sensul unui moment de inspirație extraordinară, imprevizibilă) nici o stare a unui om (în sensul unei profesii sau al unei funcții sociale). Artă este un proces de maturație, o evoluție, o ascensiune care ne permite să ieșim din obscuritate într-o rază de lumină.

Noi luptăm deci pentru a descoperi, pentru a experimenta adevărul despre noi înșine; pentru a simule voalurile în spatele cărora ne ascundem în fiecare zi. Asimilăm teatrul – mai ales sub aspectul său palpabil, material – unui loc de provocare, sfidare pe care actorul o lansează împotriva lui însuși și, de asemenea, în mod indirect, împotriva celorlalți. Teatrul nu are sens decît dacă ne permite să transcendem viziunea noastră stereotipată, sentimentele noastre convenționale și

obiceiurile noastre, modurile noastre de judecată – nu pentru unica plăcere de a o face, ci pentru a putea verifica astfel ceea ce este, pentru ca după ce am renunțat la toate disimulările și falsele aparențe, complet despuiată și fără apărare, să ne dăruim, să ne descoperim. Astfel – prin șocul, prin zdruncinarea care ne-a împins către respingerea voalurilor noastre cotidiene și a manierelor noastre – sîntem capabili, fără să ascundem nimic, de a ne încredința a ceva pe care nu putem să-l numim, dar unde se află Eros-Caritas.

### III

Arta nu poate fi organizată nici de legile moralei comune nici de catehism. Actorul este creator, în el singur model și creație se contopesc. El nu trebuie să fie impudic, ceea ce l-ar duce la exhibiționism. Trebuie să fie curajos, dar să nu aibă curajul de a se exhiba – aș spune, un curaj pasiv; curajul de a fi dezarmat, curajul de a se despuia pe sine-însuși. Tot ceea ce e relativ la sfera intimă și la actul de dezgolare a întregii sale ființe nu trebuie considerate rele, afită timp cît în procesul de pregătire sau în lucrul împlinit ele apar ca un act total de sinceritate trupească. Dacă nu se revelează cu ușurință și dacă nu sînt semnul unei descompuneri ci al unei mărturisiri a Operei, aceste acte devin creatoare: ele ne dezvăluie și ne purifică *în vreme ce ne transcendem*.

Pentru aceste motive, orice aspect al muncii actricești care este legat de lucruri intime trebuie să fie protejat de remarcile secundare, de indiscreții, de nonșalanță, de comentariile frivole și de glume. Inspirația personală – afită a spiritului cît și a trupului – nu trebuie să fie „pîngărită“ de trivialitate, de partea sordidă a vieții și de lipsa de tact față de sine și față de alții; cel puțin pe locul de muncă sau în oricare alt loc care îi este asociat. Această exigență are aerul unei concepții morale abstracte. Nu e adevărat. Ea implică esența vocației actorului. Această vocație se realizează prin trup. Actorul nu trebuie să *ilustreze* un „act sufletesc“, ci să-l *împlinească* cu propriul său organism. El se află astfel în fața unei alternative extreme: fie se vinde, își dezonorează eul său „încarnat“, și face din el însuși un obiect de prostituție artistică; fie se dăruiește el însuși, sanctificîndu-și eul său „încarnat“, deci material.

### IV

Un actor nu poate fi ghidat și inspirat decît de cineva care se dăruiește profund activității sale creatoare. Regizorul, în vreme ce ghidează și inspiră actorul,

trebuie în același timp să se lase ghidat și inspirat de el. Este o chestiune de libertate, de muncă asociată, și aceasta nu implică o lipsă de disciplină ci respectul autonomiei celorlalți. Respectul autonomiei actorului nu înseamnă o absență de lege, o lipsă de exigență, nici înlocuirea acțiunii prin valuri neîntrerupte de cuvinte. Dimpotrivă, respectul autonomiei înseamnă exigența, speranța de a obține maximum și revelația personală. Acestea fiind înțelese, solitudinea pentru libertatea actorului poate să se nască numai din plenitudinea ghidului și nu din absența sa de plenitudine. O astfel de absență implică o impostură, dictatura, dresajul superficial.

## V

Un act de creație nu are nimic de a face nici cu confortul exterior, nici cu politețea umană convențională. El reclamă imperios un maximum de tăcere și un minimum de cuvinte. În acest gen de creație, discutăm prin propuneri, prin acțiuni și organisme vii, nu prin explicații. Când în fine, ne aflăm în pragul a ceva dificil și cel mai adesea de neatins, nu avem dreptul să-l ratăm prin frivolitate sau neglijență. În consecință, chiar în timpul pauzelor, după care reluăm apoi procesul creator, sîntem constrînși să respectăm anumite reticențe naturale în comportarea noastră și chiar în formulările noastre personale. Aceasta se aplică la fel de bine în munca noastră cît și în cea a partenerilor noștri. Nu trebuie să întrerupem sau să dezorganizăm munca sub pretextul că sîntem grăbiți să ne agităm pentru a răspunde ocupațiilor noastre personale; nu trebuie să facem comentarii sau glume în special privind lucrul. În orice caz, ideile personale despre vreme nu au nimic de a face cu vocația actricească. Când abordăm sarcinile creației, chiar dacă tema este jocul, trebuie să rămînem în „stare de pregătire“ – am putea spune de „solemnitate“. Terminologia noastră de lucru care ne servește ca stimulant nu trebuie disociată de lucru și nici utilizată în afara lui. Terminologia de lucru trebuie să fie asociată doar la ceea ce ea servește.

Un act creator de această calitate se îndeplinește în grup, ceea ce implică că într-o anumită limită trebuie să restrîngem egoismul nostru creator. Un actor nu are dreptul să-și modeleze partenerul pentru a acorda posibilități sporite propriului său joc. De asemenea, nu are dreptul să-și corecteze partenerul, fără acordul celui ce conduce lucrul. Elementele intime sau drastice în muca celorlalți sînt intangibile și nu trebuiesc comentate, nici măcar în absența lor. Conflicte personale, certuri, sentimente, animozități sînt inevitabile în orice grup uman. Este de datoria noastră să le potolim în măsura în care ele pot deforma și distruge procesul de lucru. Sîntem obligați să ne deschidem chiar în fața unui dușman.



## VI

Aceasta a fost deja menționat de mai multe ori, dar nu vom insista sau explica niciodată destul faptul că nu trebuie nicicum să exploatăm în afara teatrului orice ar fi în legătură cu actul creator: adică locul, costumul, recuzita, un element din partitura jocului, o temă melodică sau fragmente din text. Această regulă se aplică celui mai mic detaliu și nu se pot face excepții. Nu am stabilit această regulă doar pentru a plăti tribut unei devoțiuni artistice speciale. Nu ne interesează nici grandoarea nici vorbele nobile, ci conștiința noastră și experiența noastră ne învață că absența unei adeziuni stricte la asemenea reguli frustrează partitura actorului de „radiația“ sa.

## VII

Ordinea și armonia în munca fiecărui actor sînt condițiile esențiale fără de care un act creator nu se poate realiza. În consecință, cerem cu insistență respectarea acestui spirit de lucru. Cerem aceasta imperios actorilor care au ales teatrul în mod conștient pentru a trăi ceva extrem, o provocare în căutarea unui răspuns total pentru fiecare dintre noi. Ei acceptă să înfrunte o probă bine definită, care depășește sensul clasic de „teatru“ și care este mai degrabă un act de viață, un mod de existență. Această formulare pare probabil foarte vagă. Dacă încercăm să o explicăm teoretic, am putea spune că teatrul și jocul actorului reprezintă pentru noi un soi de vehicul ce ne permite să ne desăvîrșim. Am putea să discutăm mult timp despre asta. Cu toate acestea, orice persoană care rămîne aici mai mult decît perioada de încercare este perfect conștientă că despre ce vorbim noi poate fi sesizat mai puțin în cuvinte mari decît în detalii, în exigențe și în rigoarea aplicată la toate elementele muncii. Individul care tulbură elementele de bază, care, de exemplu, nu respectă nici propria sa partitură nici cea a altora, distrugîndu-i structura printr-o simulare sau o reproducere automată este același individ care periclitează motivațiile superioare, de nedefinit ale activității noastre comune. Orice forme de simulare în lucru este absolut inadmisibilă. Cu toate acestea, se poate întîmpla ca un actor să fie nevoit să reia o scenă, s-o schițeze doar, pentru a-i verifica organizarea și a repera elementele acțiunii partenerilor săi. Dar chiar și în acest caz, el trebuie să urmărească cu atenție acțiunile, confruntîndu-se cu ele, pentru a le înțelege motivațiile. Aici se află toate diferențele între încercare și simulare.

Un actor trebuie să fie întotdeauna gata pentru a integra actul creator în momentul precis determinat de grup. Din acest punct de vedere, sănătatea sa,

condiția sa fizică și toate problemele sale personale încetează să-l privească numai pe el. Un act creator de asemenea calitate nu poate să se dezvolte armonios decât nutrit de organisme vii. De aceea, suntem obligați să ne îngrijim în fiecare zi corpul, pentru ca el să fie întotdeauna pregătit pentru sarcinile sale. Nu trebuie să veghem doar pentru plăcerea noastră și să ne prezentăm apoi la lucru obosiți sau mahmuri. Nu trebuie să venim incapabili să ne concentrăm. Regula noastră nu constă în simpla prezență obligatorie, ci în pregătirea fizică pentru creație.

## VIII

Nimeni care vine pentru a rămîne aici nu poate invoca necunoașterea programului trupei. Orice persoană care vine aici pentru a lucra și vrea să rămînă la distanță (în ceea ce privește conștiința creatoare) greșește crezînd că-și apără astfel propria sa individualitate. Sensul etimologic de „individualitate“ este „indivizibilitate“, ceea ce înseamnă existența completă într-un lucru: individualitatea este însuși contrariul oricărui angajament pe jumătate. Susținem deci că cei ce vin și rămîn aici descoperă în metoda noastră ceva care le este profund apropiat, pregătit de viața și experiențele lor. Prin faptul că îl acceptă în mod conștient, credem că fiecare din participanți se simte obligat să se antreneze în mod creator și să încerce să capteze variațiile sale inseparabile de el însuși, să se reorienteze singur, fiind astfel gata să înfrunte riscurile și cercetarea. Aceasta este exact opusul tuturor rețetelor.

## IX

Deci, convingerea esențială consistă în a afirma că actorul nu trebuie să încerce să dobîndească rețete de tot felul și nici să-și constituie o „cutie de trucuri“. N-are rost să colecționeze tot felul de mijloace de expresie. Forța de gravitație în munca noastră o reprezintă voința de a dărîma barierele, de a căuta „culmea“, totalitatea.

Prima datorie a actorului este de a înțelege faptul că aici, nimeni nu vrea să-i *dea* nimic; dimpotrivă, avem intenția de a-i *lua* multe, de a-i suprima lucruri de care el este de obicei foarte atașat: rezistența, reticențele sale, înclinația de a se disimula în spatele unor voaluri, angajamentul pe jumătate, obstacolele pe care corpul său le ridică contra actului creator, obiceiurile și chiar „bunele sale maniere“ obișnuite.

Înainte de a fi capabil să săvârșească un act total, un actor trebuie să îndeplinească o serie de obligații, dintre care unele sînt atît de subtile, atît de intangibile, încît ele sînt practic de nedefinit prin cuvinte. Ele devin evidente doar prin aplicarea lor practică. Este mai ușor de a defini condițiile care împiedică săvîrșirea unui act total și acțiunile actorului care conduc la aceasta.

Acest act nu se poate împlini dacă actorul este mai interesat de farmecul, de succesul personal, de aplauze și de salariu decît de creația înțeleasă sub forma sa superioară. El nu poate exista dacă actorul îl subordonează importanței rolului său, a locului său în spectacol. Nu poate să existe act total dacă actorul, chiar departe de teatru, își risipește impulsurile sale creatoare și, așa cum am spus mai înainte, le blochează, în special prin angajamente insignifiante, de natură îndoielnică sau printr-un uzaj premeditat al actului creator ca mijloc pentru a face să avanseze propria sa carieră.

## În loc de post-față

### LUPTA CU ABSOLUTUL

E lupta teatrului confruntat cu un model ce-i depășește realitatea cotidiană și-i solicită violent resursele ultime. Ea interesează în măsura în care artistul contestă limitele teatrului în numele unei inepuizabile dorințe de a transcende un prag, de a trece „dincolo”. De aceea el va fi mereu angajat spre „supra-marionetă”, când se cheamă Craig, spre „teatrul cruzimii” când se cheamă Artaud, spre „teatrul sărac” când se cheamă Grotowski, cele trei versiuni ale luptei cu absolutul în secol.

Din această triadă de pelerini ai absolutului singur Grotowski și-a întrezărit încarnarea proiecției într-un corp, și doar așteptarea-i esențială s-a împlinit fulgerător în câteva spectacole, îndeosebi în *Prințul constant* (1965). În acest sens teatrul său se află la originea unui fenomen mistic; căci dacă rari i-au fost martorii uimiți, textele, comentariile, amintirile lor abundente au depășit limitele sălii unde miracolul s-a produs. Sală, în plus spațial redusă, căci Grotowski dintotdeauna s-a preocupat de dialogul cu un număr restrâns de spectatori, de identități individuale și nu cu acea masă comunitară, publicul, a cărei efervescență i se pare excepțională. Ea e proprie marilor epoci ale teatrului, spune el. Și a noastră nu se numără printre acestea.

Grotowski poartă pecetea romanticilor polonezi, e fiul animat de pasiunea lor pentru memorie și sacrificiu, condiții ultime ale salvării ființei. Prin gustul pentru un teatru extrem, el, indiscutabil, se înscrie în filiația romantică. Dar ineditul provine din faptul că numai Grotowski, printre toate grupurile din anii 60 care se afiliau aceleiași estetici a mărturisirii prin corp, a cerut ca sinceritatea absolută a actului să se acompanieze de ordinea cea mai strictă. Dezvăluirea de sine a actorului nu interesează decât în măsura în care devine artă și la aceasta nu se poate parveni decât grație unei pasiuni ordonate. „Ordonată” nu în sensul de „comandată” intelectual, ceea ce îi repugnă artistului polonez, ci în sensul de „organizată” în semne precise regulat reinvestite total de către actor. Exigența clasică ce echilibrează deflagrația romantică. Pe această sinteză Grotowski a fondat originalitatea teatrului său. Și de aici provine și explicația împlinirii căci, Craig fascinat de ordine și Artaud însetat de dezordine și-au construit viziunile pe o univocitate străină lui Grotowski.

Comparațiile câteodată servesc: prin reciprocitate, ele elucidează un mecanism comun. De aceea avansez ipoteza că Grotowski e un Cézanne al teatrului căci asemenea pictorului din Aix el și-a propus, faustian, să obțină *eternitatea clipei*. Ca și Cézanne ce nu vrea să elimine vitalitatea „impresiei” descoperită de

colegii săi parizieni, ci să o înscrie într-o durabilă organizație geometrică, Grotowski acceptă efemerul expresiei teatrale cu condiția de a fi articulată printr-o structură. Spectacolele *Teatrului Laborator* sînt echivalentul scenic al viziunii cézanieñne. Arta explică arta.

Lui Grotowski mutismul îi e străin și, conform unei obișnuințe propriie îndeosebi secolului ce se termină, el și-a acompaniat opera de un comentariu. El a vorbit întîi și apoi spusele au devenit scris constituind această carte *Spre un teatru sărac*, coloană pivot ce susține catedrala gîndirii cu greu înălțată pe nisipul mișcător al teatrului. Cartea lui Grotowski desemnează un punct de orientare și invită la o definire precisă: *pentru* sau *contra*. Refractoră relativității, importanța ei provine și din această radicalitate ce invită a alia intransigența estetică cu rigoarea etică. Aceasta e legea grotowskiană pe care mulți au respectat-o. Cel puțin în tinerețe. Dacă un alt polonez, Andrzej Wajda, afirma cinic „Totul e de vînzare“, Grotowski a răspuns mereu „Nimic nu e de vînzare“. Și la el adevărul vorbelor va fi mereu confirmat de adevărul actelor. Teatrul interesează în măsura în care depășește teatrul; aceasta e convingerea oricărui combatant cu absolutul. Craig, Artaud, Grotowski.

Teatrul nu se împlinește decît în actul întîlnirii, al prezenței împărtășite fără distracție scenografică sau seducție sonoră. Aici „sărăcia“ e o condiție nu o virtute; doar astfel „contactul“, termen grotowskian fundamental, se poate stabili. El garantează autenticitatea relației prin incandescența prezenței: corpurile comunică. De aceea, afirmă el, a renunțat la exercițiile de yoga care izolează actorul și nu-l solicită pentru a angaja dialoguri fizice. Dar provocarea lui Grotowski nu se rezumă la actor, ea implică în mod egal spectatorul acestui teatru calificat de „elitar“. Reușita provine din curajul său de a plonja, împreună cu cei ce joacă, în experiența excesului. Aventura nu poate fi decît comună, *dublă*, ca tot ceea ce este teatral.

Grotowski, recitindu-l azi, mi se revelă ca un apostol al polemicii generalizate. Nu numai la adresa teatrului occidental, ci și a puterilor politice sau ecleziastice. El se definește prin refuzul oricărei reconcilieri instituționale, afirmînd dreptul la deriziune și răsturnare carnavalescă a valorilor, puțin contează dacă ele sînt religioase sau ideologice. Biserica și partidul comunist l-au identificat pentru ceea ce dintotdeauna el a fost: un *mistic eretic*. Definitiv irecuperabil. Nici de Roma, nici de Moscova.

În extraordinarul proces intentat practicilor canonice ale teatrului, Grotowski adoptă o gîndire ce se dezvoltă, cum o definește el însuși, *via negativă*, gîndire de refuz și excluzie, dar în același timp animată, la cel mai înalt nivel, de utopia

reparării posibile. Dacă programul formulat constă în epurarea viciilor, el se legitimează prin convingerea că în definitiv corupția teatrului nu e destin imuabil.

Eliminarea purifică și conduce la esența în sînul căreia teatrul se poate regăsi și încetează de a fi prostituție pentru a participa la o renaștere. Acesta e optimismul lui Grotowski. Și cartea lui, printre rînduri, îl confirmă. Protagonistul procesului poartă cu sine premisele învierii. De aici provine fecunditatea gândirii grotowskiene, gîndire esențial negativă ce se convertește apoi în gîndire afirmativă. Ea respectă ceea ce îi apare ca indispensabil pentru teatru ca și pentru om: *metamorfoza procesuală*. Nici crispat, nici destins, fiecare trebuie să fie în mișcare.

*Spre un teatru sărac* e indiscutabil o carte despre teatru, dar nu ca artă ce-și este de ajuns sie însăși, ci ca apel spre o experiență ce refuză cenzura limitelor. Și de aceea, dincolo de metode de lucru și sfaturi practice, revine, constant repetată, fraza *Apocalipsului* din care Grotowski și-a făcut deviza: „Te vomit pentru că ești călduț, nici rece, nici cald“. Lectura acestor texte poartă amprenta nevoii de exces indisociabil legată de existența și practica grotowskiană. Nu afirmă el de-a lungul acestor pagini ca doar lucrul pe jumătate împlinit obosește în timp ce consumarea totală, devoțiunea, uitarea de sine regenerează? Compromisul epuizează, niciodată intransigență. Aceasta e terapia grotowskiană.

Grotowski și-a fundamentat estetica „teatrului sărac“ pe centralitatea relației actor-spectator ce reclama mărturisirea ordonată și încrederea împărtășită. El insistă asupra acestei exigențe paritare căci mărturisirea nu se poate împlini decît în contextul încrederii. Încrederea într-un „partener sigur“ și într-un spectator deschis. De aceea corpul trebuie să parvină la adevărul său maxim oferit spectatorului plasat în intimitatea sa. Grotowski a apărat teatrul ca proximitate fizică. Și efortul său constă în a depăși perversiunea prostituției și pentru accede la intensitatea pasiunii.

Grotowski s-a îndepărtat de teatru atunci cînd a înțeles că ascensiunea a atins punctul limită, cînd, de fapt, pătrunsese într-un teritoriu necunoscut, acela al teatrului-dans, exploatat apoi de numeroși descendenți. Partizantul Lumii Vechi a fost precursorul Lumii Noi ce o are azi pe Pina Bausch ca regină. El s-a izolat progresiv, însingurîndu-se, căutînd în afara teatrului răspunsuri la întrebări nerezolvate prin teatru. Împlinirea scenei l-a condus dincolo de scenă, dar ... spune Grotowski acolo unde în deșertul turkmen fluviul Meri dispăre, o oază apare. Această metaforă autobiografică îi desemnează destinul.

Mulți dintre actorii *Teatrului Laborator* au dispărut, Ryszard Cieslak ce i-a personificat spiritul nu s-a regăsit niciunde, nici chiar lîngă Brook, și după dramatice rătăcirii a murit, asemeni unui personaj ibsenian, invocînd soarele în

ultimele-i cuvinte. Grotowski agonizează undeva în Italia. Lupta cu absolutul a avut loc demult, urmele i s-au dizolvat în teatru care de atunci nu mai e exact același.

Sacrificiul pe care această carte îl atestă n-a fost inutil. O speranță enormă s-a formulat și, lucru nesperat, ea s-a și împlinit. Noi am fost martorii acestui miracol produs de cei ce nu s-au refugiat pe margini ci, cum spune Artaud, s-au aventurat urmîndu-și ghidul în inima pădurii incendiate. Această carte e o reminiscență a focului.

**George Banu**

P.S. Lupta grotowskiană cu absolutul a fost violentă și scurtă. În anii 60 cînd ea a agitat și animat viața teatrului occidental nu ne-au parvenit în România decît rezonanțe îndepărtate. Nici spectacole, nici biblia teatrului sărac. Pentru a șterge această pată albă din bibliografia română o traduc împreună cu Mirella Nedelcu, o prietenă de atunci și amîndoi rezolvăm astfel o parte din frustrarea trecutului nostru comun. Grotowski era o îndepărtată figură tutelară și totuși prezentă grație acelor fragmente meteorice care ajungeau pînă la noi și pe care le descifram cu o sete tînără. Această traducere țin să o dedicăm celui „prinț constant“ al teatrului român care a fost Aureliu Manea. Debutînd la Sibiu cu *Rosmersholm*, el schița un drum grotowskian fără să fi cunoscut nici opera, nici textul maestrului. Dar Manea aparținea acestei familii și de aceea în spectacolele sale am recunoscut acea geometrie a fulgerelor pe care de la Artaud la Grotowski teatrul occidental a vrut să o deseneze. Ea a traversat grație lui Manea și cîteva scene române și de aceea, în obscuritatea trecutului nostru, ea strălucește încă, asemeni unei stele de mult stinsă. Dedicăția acestei traduceri e o luptă contra uitării.

**G. B.**

**GROTOWSKI ȘI TEATRUL LABORATOR**  
*(Cronologie care implică doar perioada ce corespunde  
textelor publicate în volumul Spre un teatru sărac)*

Data de naștere: 1933, Rzeszow, Polonia.

Studii de actor la Cracovia (1951–1955).

Director împreună cu Ludwik Flaszen al *Teatrului 13 rînduri* de la Opole, 1959.

Colectivul optează pentru numele *Teatrul Laborator*, 1962.

Deplasare la Wrocław unde *Teatrul Laborator* se instalează în 1965.

Din 1978 Grotowski se îndepărtează de *Teatrul Laborator* și angajează o cercetare personală în timp ce membrii echipei continuă să lucreze animînd stagii sau realizînd spectacole.

Autodizolvarea *Teatrului Laborator* la Wrocław în 1985.

**SPECTACOLE**

<i>Cain</i> , după Byron	1960
<i>Misterul Buff</i> , după Maiakowski	
<i>Sakuntala</i> , după Kalidasa	
<i>Strămoșii</i> , după Mickiewicz	1961
<i>Idiotul</i> , după Dostoievski	
<i>Kordian</i> , după Slowacki	1962
<i>Akropolis</i> , după Wyspianski	
<i>Faust</i> , după Marlowe	1963
<i>Exercițiu Hamlet</i> ,	1964
după Shakespeare–Wyspianski	
<i>Akropolis</i> , după Wyspianski (versiunea a doua)	
<i>Prințul constant</i> , după Calderon–Slowacki	1965
<i>Akropolis</i> , după Wyspianski	1967
(versiunea a treia)	
<i>Prințul constant</i>	1968
(versiunea a doua)	
<i>Akropolis cum figuris</i> , cu texte extrase din Biblie, Dostoievski, T.S. Eliot, Simone Weil.	



## LEGENDELE ILUSTRĂȚILOR

1. *Akropolis*: Dialog între două monumente (Rena Mirecka și Zbigniew Cynkutis) Fot. Teatr-Laboratorium.
2. *Akropolis*: Esau (Ryszard Cieslak) cântă libertatea vieții de vânător. Fot. Teatr-Laboratorium.
3. *Akropolis*: Lupta lui Iacob cu Îngerul (Zbigniew Cynkutis și Zygmunt Molik) Fot. Teatr-Laboratorium.
4. *Akropolis*: Odihna prizonierilor. Fot. Teatr-Laboratorium.
5. *Akropolis*: Marșul către șantierul de pe Acropolele timpurilor noastre: un lagăr de exterminare (Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak) Fot. Teatr-Laboratorium.
6. *Akropolis*: Procesiunea nupțială a lui Iacob și a Rebeccăi. Iacob. (Zygmunt Molik) deschide calea purtând cu tandrețe un burlan de sobă în loc de logodnică. Fot. Teatr-Laboratorium.
7. *Akropolis*: Iacob, cântărețul la harpă, ghidează tribul ce va muri (Zygmunt Molik). Fot. Teatr-Laboratorium.
8. *Akropolis*: Paris și Elena joacă fericirea dragostei senzuale, dar aici Elena este un bărbat. Gunguritul lor liric este întrerupt de sarcasmele unanime ale prizonierilor. Fot. Teatr-Laboratorium.
- 9, 10, 11, 12. *Akropolis*: Măști create doar prin mușchii faciali (Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka). Fot. Teatr-Laboratorium.
13. *Akropolis*: Mîntuitorul a venit. Un corp decapitat este luat drept Isus și prizonierii, cuprinși de o bucurie extatică, îl urmează pe calea spre mîntuire. Fot. Teatr-Laboratorium.
14. *Akropolis*: Coborîrea spre mîntuire. Fot. Teatr-Laboratorium.
15. *Doctor Faust*: Vedere generală a dispozitivului scenic. Faust (Zbigniew Cynkutis) așteaptă sosirea invitaților (spectatorii). Fot. Opiola-Moskwiak.
16. *Doctor Faust*: Dublul Mefisto androgin (Rena Mirecka și Antoni Jaholkowski). Fot. Opiola-Moskwiak.
17. *Doctor Faust*: Monologul lui Faust în cursul căruia el se decide să se dedice magiei (Zbigniew Cynkutis). Fot. Opiola-Moskwiak.
18. *Doctor Faust*: Faust este inițiat în magie (Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak). Fot. Opiola-Moskwiak.
19. *Doctor Faust*: Unul din cele șapte păcate capitale. (Rena Mirecka). Fot. Opiola-Moskwiak.
20. *Doctor Faust*: Faust, invizibil, asistă la banchetul Papei. Tronul papal este compus din cei doi Mefisto (Antoni Jaholkowski, Rena Mirecka, Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak). Fot. Opiola-Moskwiak.
21. *Doctor Faust*: Benvolio (Ryszard Cieslak), furios, distruge mobilierul și încearcă să-l asasineze pe Faust. Fot. Opiola-Moskwiak.

22. *Doctor Faust*: Faust îl calmează pe Benvolio (Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak). Fot. Opiola-Moskwiak.

23. *Doctor Faust*: Cei doi Mefisto îl conduc pe Faust în Infern (Antoni Jaholkowski, Zbigniew Cynkutis și Rena Mirecka). Fot. Opiola-Moskwiak.

24. *Prințul constant*: Vedere generală a dispozitivului scenic. Spectatorii curioși privesc ca și cum ar surprinde un act interzis. În centru, Primul Prizonier (Stanislaw Sciersk). Fot. Bernard.

25. *Prințul constant*: Tortura Primului Prizonier. Dominați de un sentiment de fascinație și de un spirit de rivalitate, călăii își asimilează victima la clanul lor. Fot. Bernard.

26. *Prințul constant*: Pietă. Prințul constant este îmbrățișat de către unul dintre călăii săi. Fot. Teatr-Laboratorium.

27. *Prințul constant*: Călăii își mărturisesc păcatele victimei lor. (Rena Mirecka și Ryszard Cieslak). Fot. Teatr-Laboratorium.

28. *Prințul constant*: Prințul constant (Ryszard Cieslak), refuzând să colaboreze cu călăii săi, este torturat în vreme ce curtezanii se roagă. Fot. Teatr-Laboratorium.

29, 30. *Prințul constant*: Un bal la curte. Strigătele celui torturat constituie muzica menuețului (Rena Mirecka și Ryszard Cieslak). Fot. Bernard.

31. *Prințul constant*: Înainte de a martiriza Prințul Constant, regele îi împrumută coroana pentru a obține iertarea sa. Fot. Teatr-Laboratorium.

32. *Prințul constant*: Prințul constant este mort. A sosit momentul apoteozei și timpul de a ucide pe alții în numele lui. Fot. Samosiuk.

33.-40. Monologul lui Ryszard Cieslak în rolul Prințului constant: Etape către culme.

#### MONOLOGURILE LUI RYSZARD CIESLAK ÎN ROLUL PRINȚULUI CONSTANT: CĂTRE CULME

După părerea mea, forța, mai mult încă, succesul *Prințului constant* se datorează în mod fundamental personajului principal. În creația actorului, elementele esențiale ale teoriei lui Grotowski capătă forme precise și tangibile care se verifică nu numai în demonstrația metodei sale, dar de asemenea și în frumoasele roade pe care le-a produs.

În realitate, esența acesteia nu rezidă în faptul că actorul face un uzaj uimitor de vocea sa, nici în maniera de a-și utiliza corpul aproape gol pentru a sculpta forme mobile, surprinzătoare prin expresivitatea lor; nici în felul în care tehnica corpului și a vocii formează o unitate în timpul lungilor monologuri exhaustive care se învecinează vocal și fizic cu acrobația; este vorba de ceva foarte diferit.

Am urmărit întotdeauna – și am subliniat adesea – rezultatele tehnice remarcabile obținute de Grotowski în munca sa cu actorul. Cu toate acestea, am rămas întotdeauna sceptic în ceea ce privește argumentele pe care le utilizează comparînd munca actorului cu un act psihic de transgresiune, e exploatare, o sublimare, o ecloziune a substanțelor psihice din profunzimi. Totuși, creația lui Ryszard Cieslak, a tulburat acest scepticism.

În profesia mea de critic de teatru, nu am simțit niciodată pînă acuma nevoia de a întrebuiți o expresie devenită banală și arhi-cunoscută care, în acest caz special, devine un simplu adevăr: această creație este „inspirată“. Nu pot să mă împiedic să consider acest cuvînt cu o oarecare surpriză, examinîndu-l printr-o lentilă ce-l mărește, dar dacă acest termen își are într-adevăr un loc legitim în lumea criticii teatrale, nu voi găsi fără îndoială niciodată o ocazie mai bună de a-l întrebuiți. Pînă în prezent, am acceptat cu rezervă termeni ca „sfințenie laică“, „act de umilință“, „purificare“, întrebuiți de Grotowski. Astăzi, admit că ei pot fi perfect aplicați personajului Prințului constant. Un fel de iluminare psihică emană din actor. Nu pot să găsesc o altă definiție. În momentele culminante ale rolului, tot ce este tehnică este iluminat din interior, o lumină, ceva realmente imponderabil. În orice clipă actorul ar putea să se ridice în aer... Este în stare de grație. Și tot în jurul lui, „teatrul cruzimii“ cu blasfemele și excesele sale este transformat într-un teatru în stare de grație.

Joseph Kelera,  
Odra XI, 1965

Aceste desene au fost imprimate într-o broșură publicată de Jerzy Grotowski în 1962 în cîteva exemplare, adresate colaboratorilor săi cei mai apropiați, pentru a vizualiza ideile sale în ceea ce privește spațiul teatral și relațiile între actori și spectatori.

41. Scenă à l'italienne. Actorii sînt separați de public și acționează întotdeauna în interiorul unei suprafețe determinate, care nu se modifică.

42. Teatru în cerc (scena centrală). Cu toate că poziția scenei se schimbă, bariera între actori și spectatori persistă.

43. Teatrul Laborator. Actorii și spectatorii nu mai sînt separați. Toată sala devine scenă și în același timp sală pentru spectatori.

44. În timpul perioadei de reformă a teatrului de la începutul secolului, s-au făcut tentative pentru a aduce din timp în timp actorii printre spectatori (de către Meyerhold, Piscator și de alții). Cu toate acestea, scena rămîne centrul acțiunii.

45. Spectatorii sînt considerați ca un ansamblu de participanți potențiali. Actorii li se adresează și pot, după situație, să se găsească în mijlocul lor.

46. Teatrul Laborator. Aici, regizorul păstrează în minte întotdeauna că are de dirijat două „ansambluri“: actorii și spectatorii. Spectacolul rezultă din integrarea celor două „ansambluri“.

47. Scenă à l'italienne tradițională; spațiul nu este exploatat decît în mod parțial.

48, 49. Osmoza între actori și spectatori obligă de asemenea spectatorii să se observe unii pe alții. Iată două exemple de relații acustice și vizuale între ei.

50. Relație între actori (în negru) și spectatori. Aceștia din urmă sînt integrați în acțiunea scenică și sînt considerați ca elemente specifice ale spectacolului.

51. Privire asupra acțiunii scenice pentru *Strămoșii* de Mickiewicz, arătînd relația între actori și spectatori. Spectatorii (în alb) sînt răspîndiți în sală.

Cucerirea spațiului la Teatrul Laborator, plecînd de la scena à l'italienne și pînă la exploatarea totală a întregii săli chiar printre spectatori.

În negru: locurile de acțiune ale actorilor.

În alb: spectatori.

52. *Cain*, bazat pe textul lui Byron.

53. *Sakuntala*, după textul lui Kalidasa.

54. *Strămoșii*, după textul lui Mickiewicz.

55. *Kain*, 56. *Sakuntala* și 57. *Strămoșii*.

58. Vedere a acțiunii scenice din *Kordian*, bazat pe textul lui Slowacki. Toată sala este amenajată pentru a sugera interiorul unui spital psihiatric. Spectatorii, ca pacienți, sînt încorporați în această structură.

59. Diagrama arătînd mișcarea și locurile de acțiune în *Akropolis*, după textul lui Wyspianski.

60. *Akropolis*: sala la începutul spectacolului.

61. *Akropolis*: sala la sfîrșitul spectacolului.

62. Vedere a acțiunii scenice pentru *Doctor Faust*, după textul lui Marlowe. O oră înainte de moartea sa, Faust oferă un ultim dîneu prietenilor săi (spectatorii).

63. Vedere a acțiunii scenice pentru *Prințul constant*, după un text de Calderon-Slowacki. Spectatorii privesc în jos la un act interzis, poziția lor sugerînd o arenă sau o sală de operație.

Toate desenele sînt de Jerzy Gurawski.

64.-76. - desene incluse în text.

77.-92. Antrenament.

93. *Strămoșii*: Actorii evocă fantome printre spectatori în timpul unui ritual rural. Fot. Mozer.

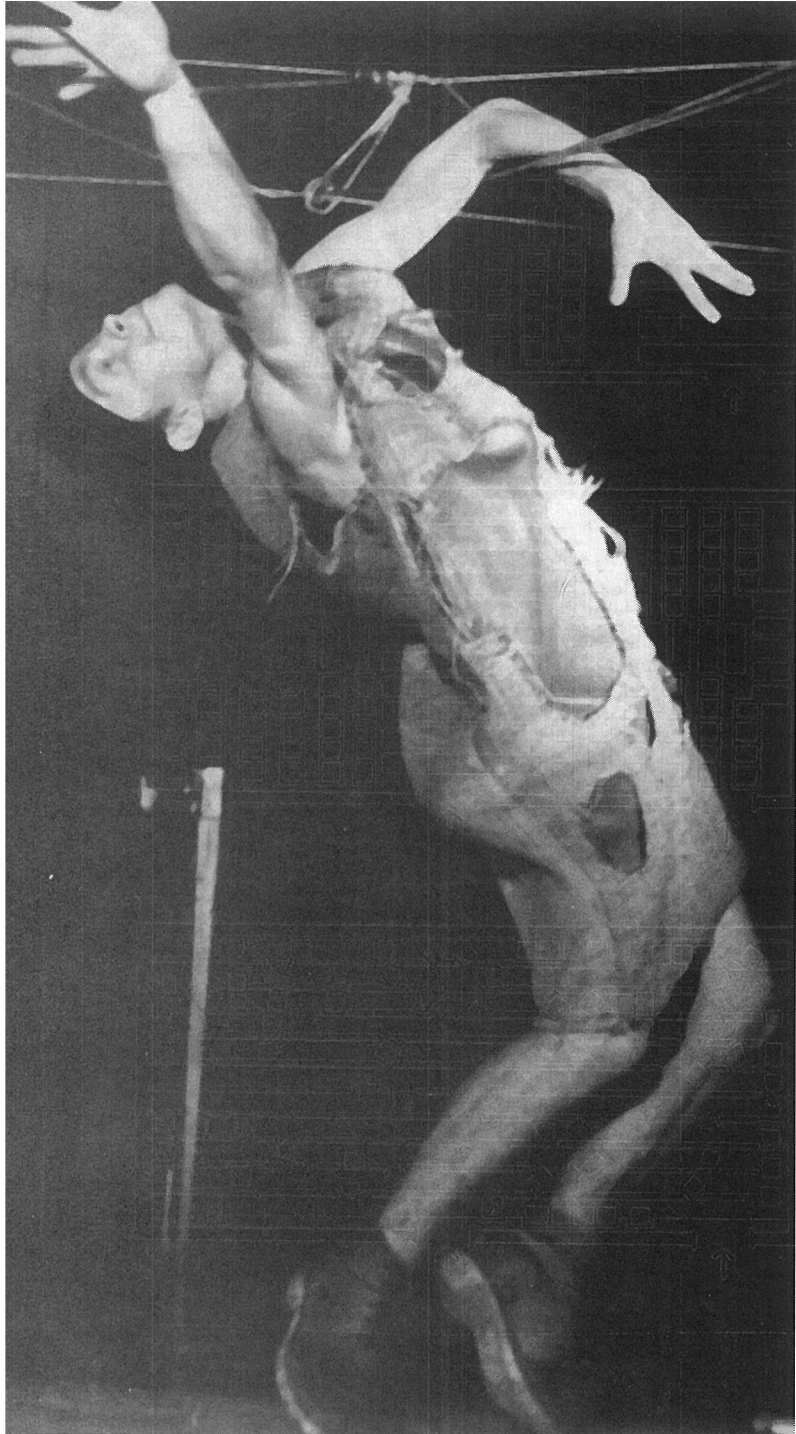
94. *Strămoșii*: Fantoma unei tinere fete (Rena Mirecka) stabilește contactul cu cei vii (spectatorii). Fot. Mozer.

95, 96. *Kordian*: Dispozitiv scenic. Acțiunea se desfășoară într-un spital psihiatric, spectatorii fiind tratați ca niște pacienți. Acțiunile lui Kordian ( Z. Cynkutis) sînt considerate ca simptome ale nebuniei sale. Atunci cînd crede că se află pe vîrfurile lui Mont Blanc (fot. 96) și-și oferă sîngele în mod solemn pentru patrie, i se ia în realitate sîngele pentru a-l elibera de delirul său. (Z. Cynkutis, Z. Molik, A. Jaholkowski). Fot. Weglowski.

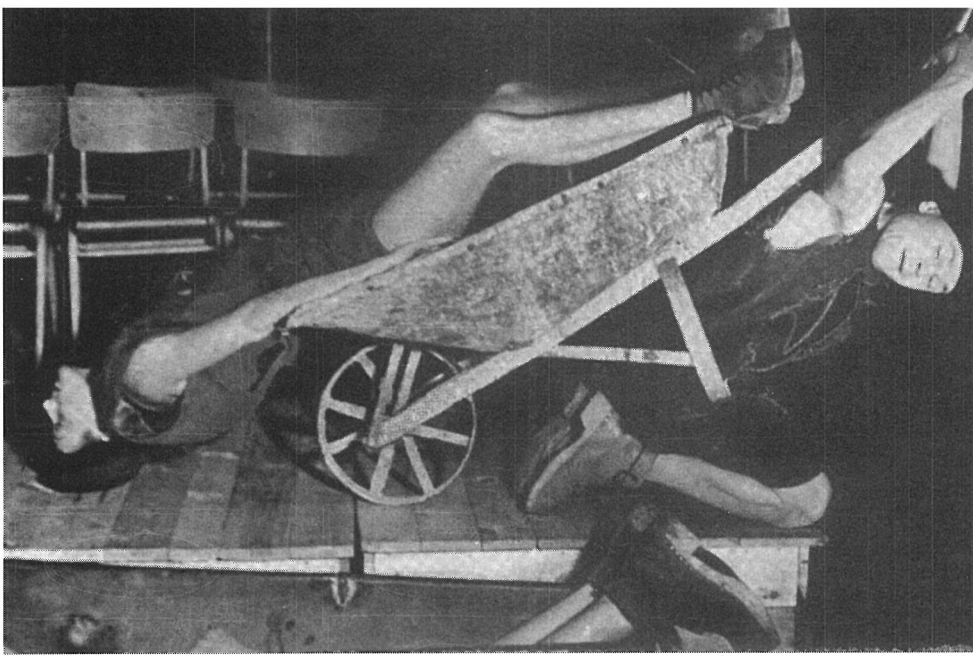
97. *Kordian*: Medicul tratează unul din pacienți, înconjurat de spectatori. Fot. Weglowski.



1. **Akropolis**: Dialog între două monumente (Rena Mirecka și Zbigniew Cynkutis).  
Fot. Teatr-Laboratorium.

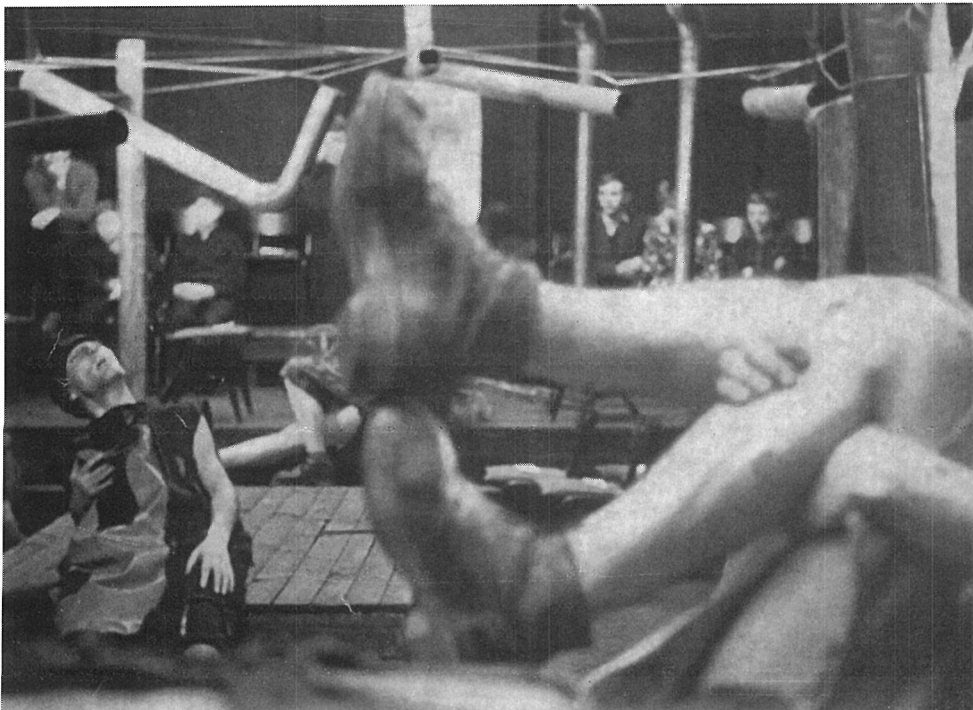


2. Akropolis: Esau (**Ryszard Cieslak**) cântă libertatea vieții de vânător.  
**Fot. Teatr-Labororium.**



3. **Akropolis:** Lupta lui Iacob cu Îngerul (Zbigniew Cynkutis și Zygmunt Molik).  
Fot. Teatr-Laboratorium.

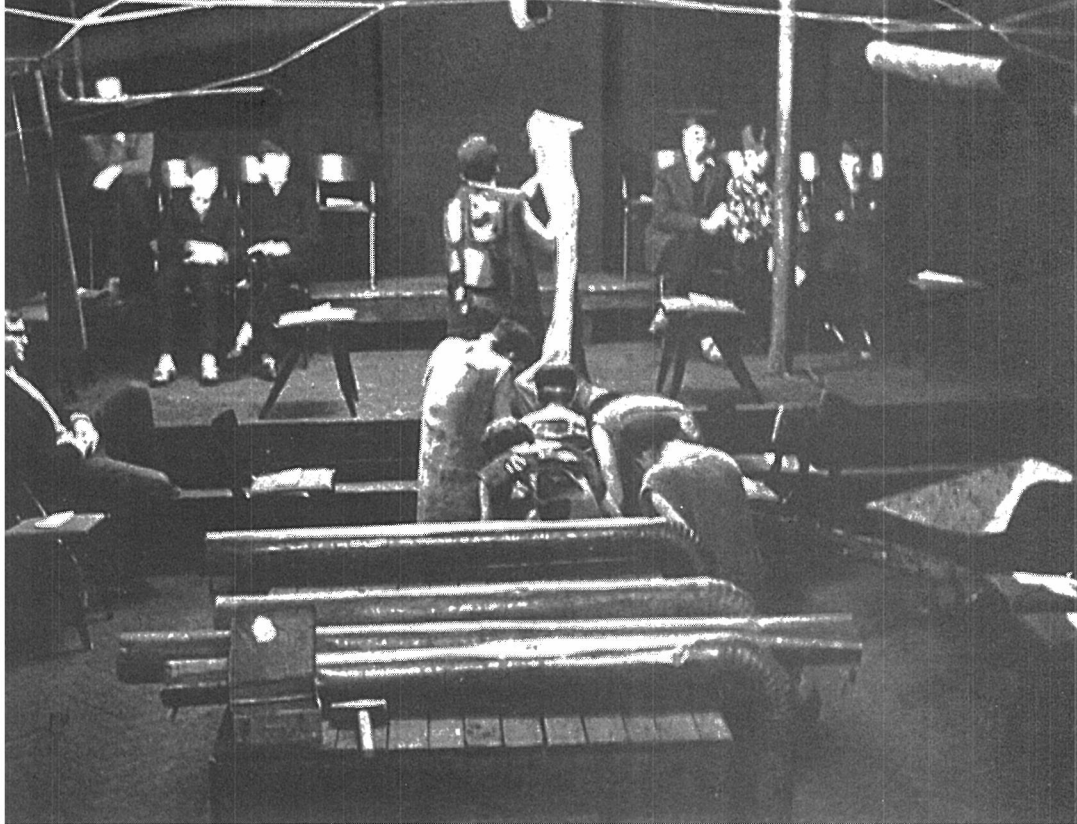
4. **Akropolis:** Odihna prizonierilor. Fot. Teatr-Laboratorium.





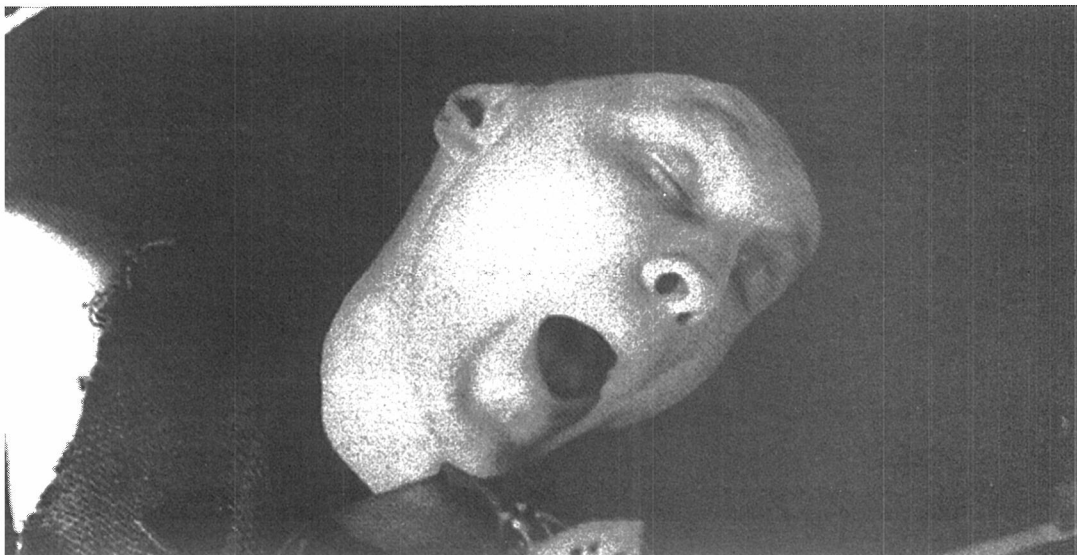
5. **Akropolis:** Marșul către șantierul de pe Acropolele timpurilor noastre: un lagăr de exterminare (Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak). Fot. Teatr-Laboratorium.

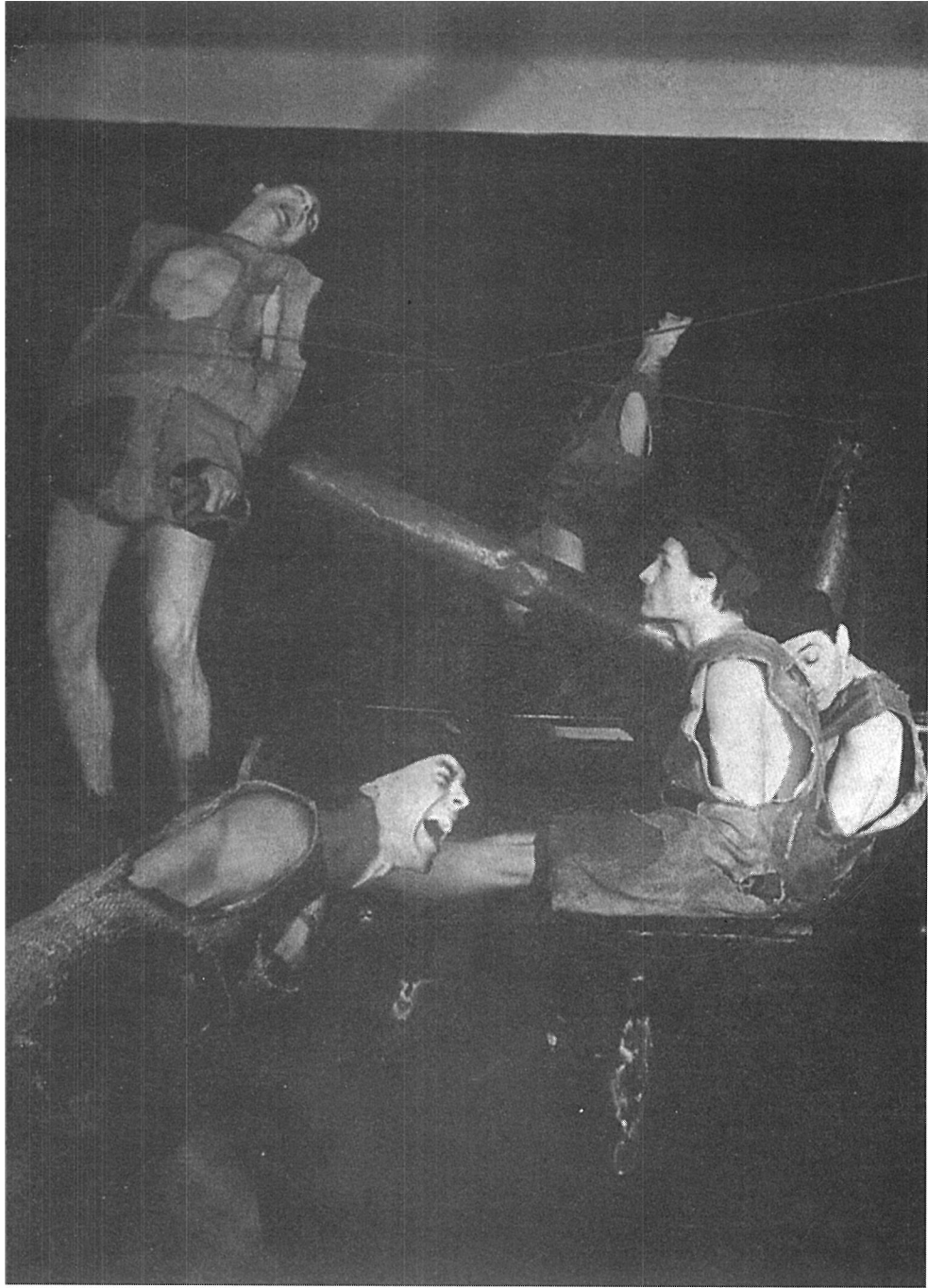




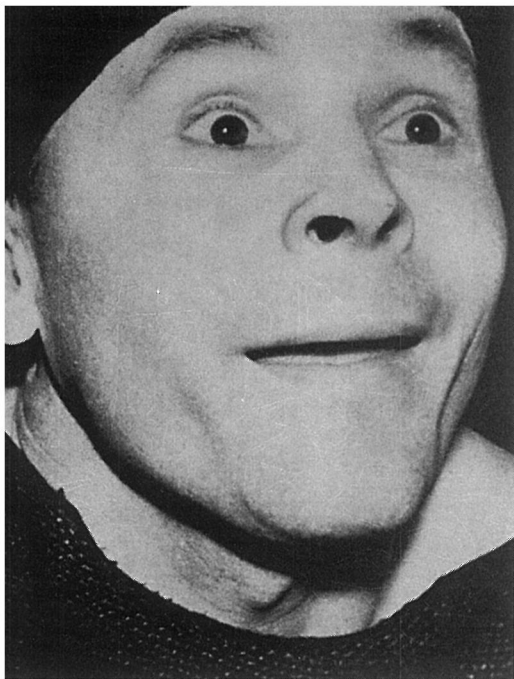
6. **Akropolis:** Procesiunea nupțială a lui Iacob și a Rebecăi. Iacob (**Zygmunt Molik**) deschide calea purtând cu tandrețe un burlan de sobă în loc de logodnică. **Fot. Teatr-Laboratorium.**

7. **Akropolis:** Iacob, cântărețul la harpă, ghidează tribul ce va muri (**Zygmunt Molik**). **Fot. Teatr-Laboratorium.**

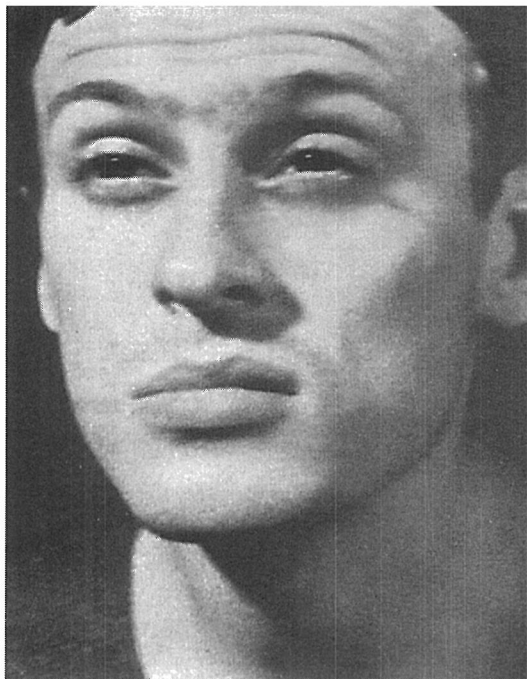




8. **Akropolis:** Paris și Elena joacă fericirea dragostei senzuale, dar aici Elena este un bărbat. Gunguritul lor liric este întrerupt de sarcasmele unanime ale prizonierilor.  
**Fot. Teatr-Labororium.**

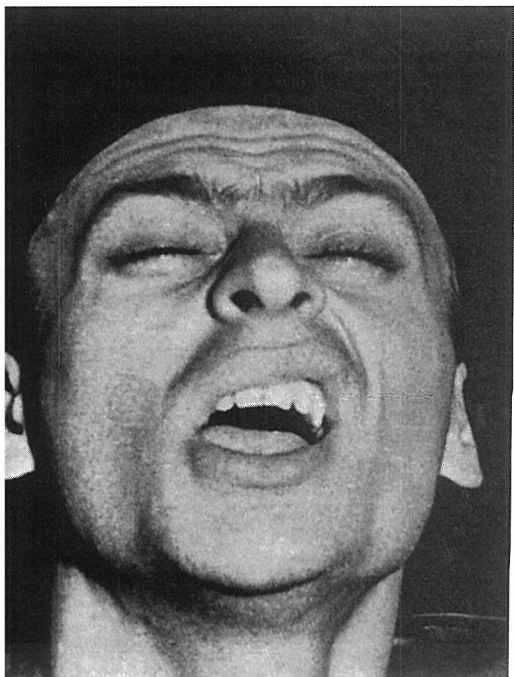


9. Akropolis: Măști create doar prin mușchii faciali (Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirenka). Fot. Teatr-Laboratorium.

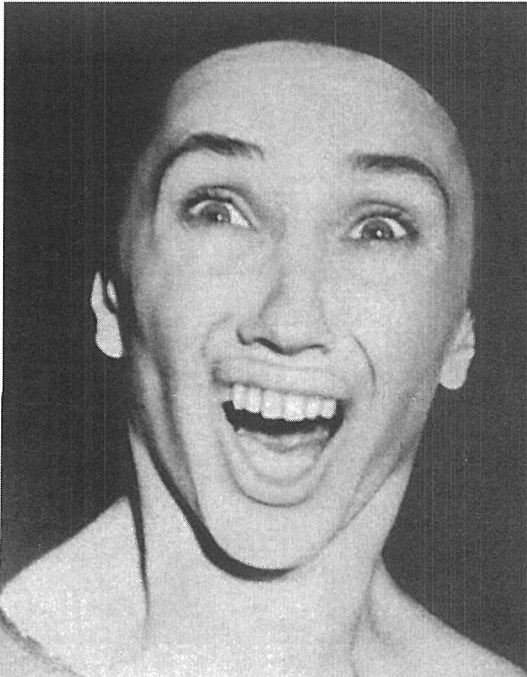


10.

11.



12.

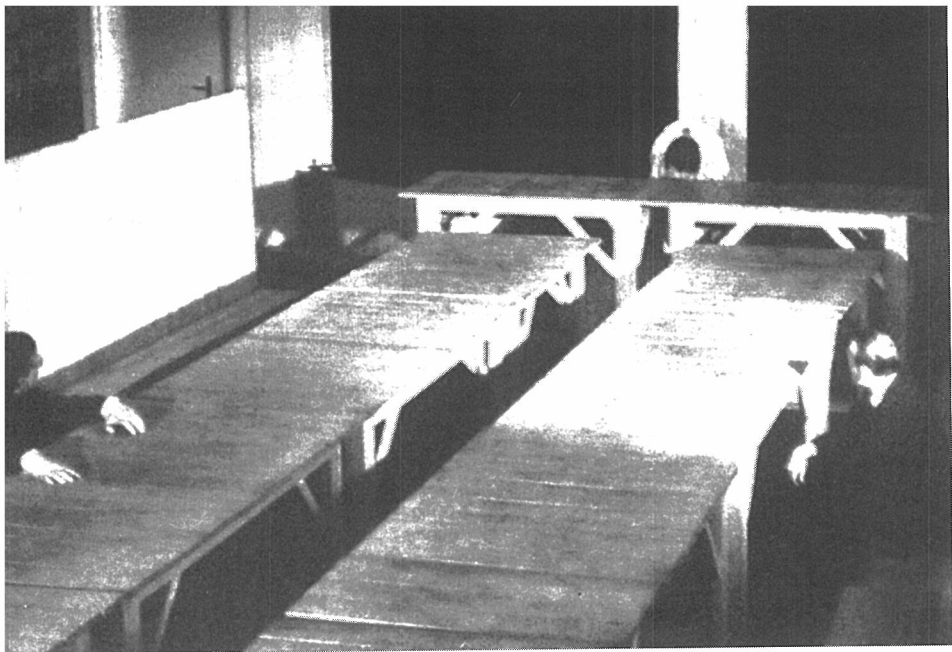




13. **Akropolis:** Mântuitorul a venit. Un corp decapitat este luat drept lîsus și prizonierii, cuprinși de o bucurie extatică, îl urmează pe calea spre mântuire. **Fot. Teatr-Laboratorium.**

14. **Akropolis:** Coborârea spre mântuire. **Fot. Teatr-Laboratorium.**

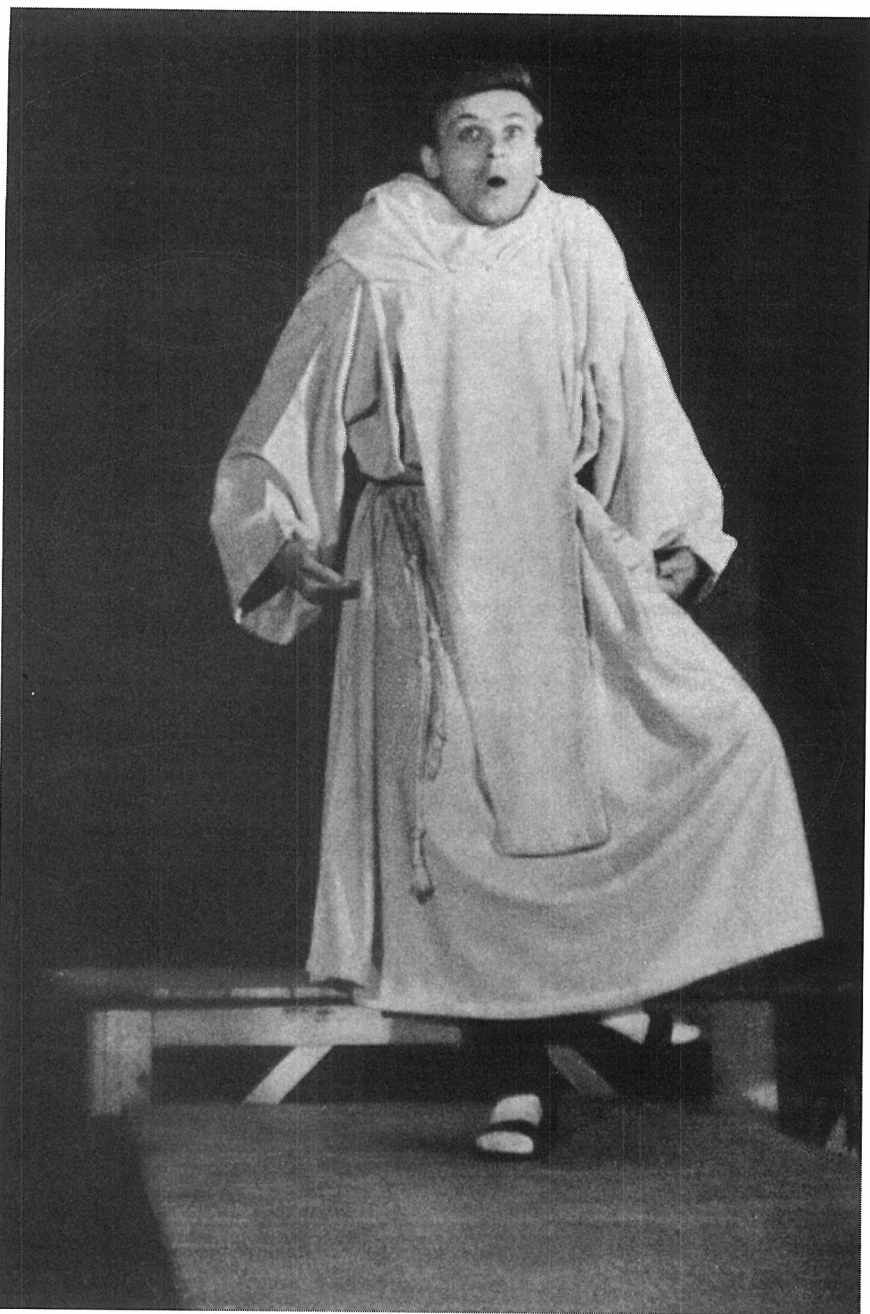




**ctor Faust:** Vedere generală a dispozitivului scenic. Faust (**Zbigniew Cykutis**) așteaptă sosirea invitaților (spectatorii). **Fot Opiola-Moskwiak.**

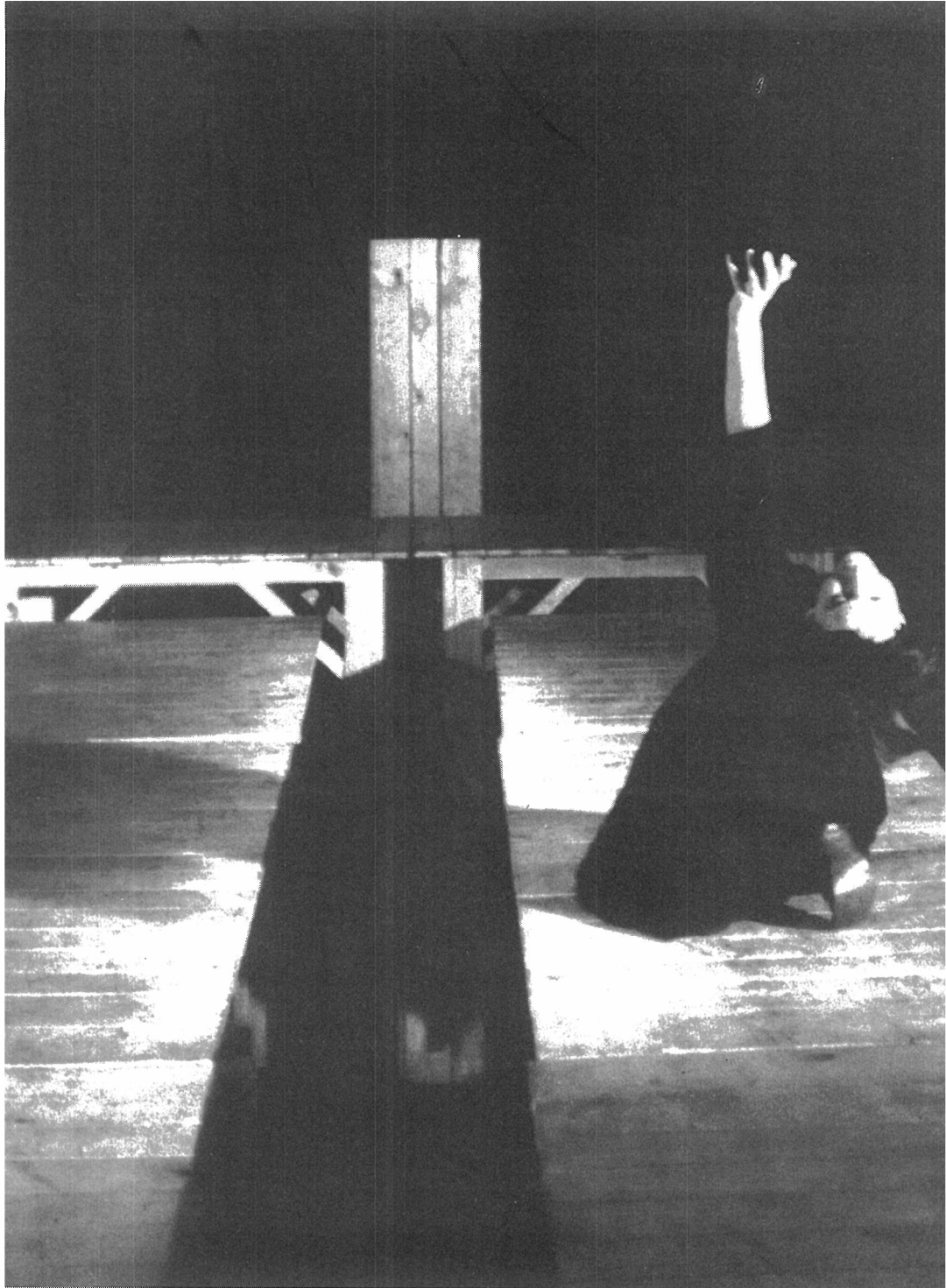
**ctor Faust:** Dublul Mefisto androgin (**Rena Mirecka și Antoni Jaholkowski**). **Fot. Opiola-Moskwiak.**





17. **Doctor Faust:** Monologul lui Faust în cursul căruia el se decide să se dedice magiei (**Zbigniew Cynkutis**). Fot. **Opiola-Moskwiak**.
18. **Doctor Faust:** Faust este inițiat în magie (**Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak**). Fot. **Opiola-Moskwiak**.





19. **Doctor Faust:** Unul din cele șapte păcate capitale (Rena Mirecka). Fot. Opiola-Moskwiak.

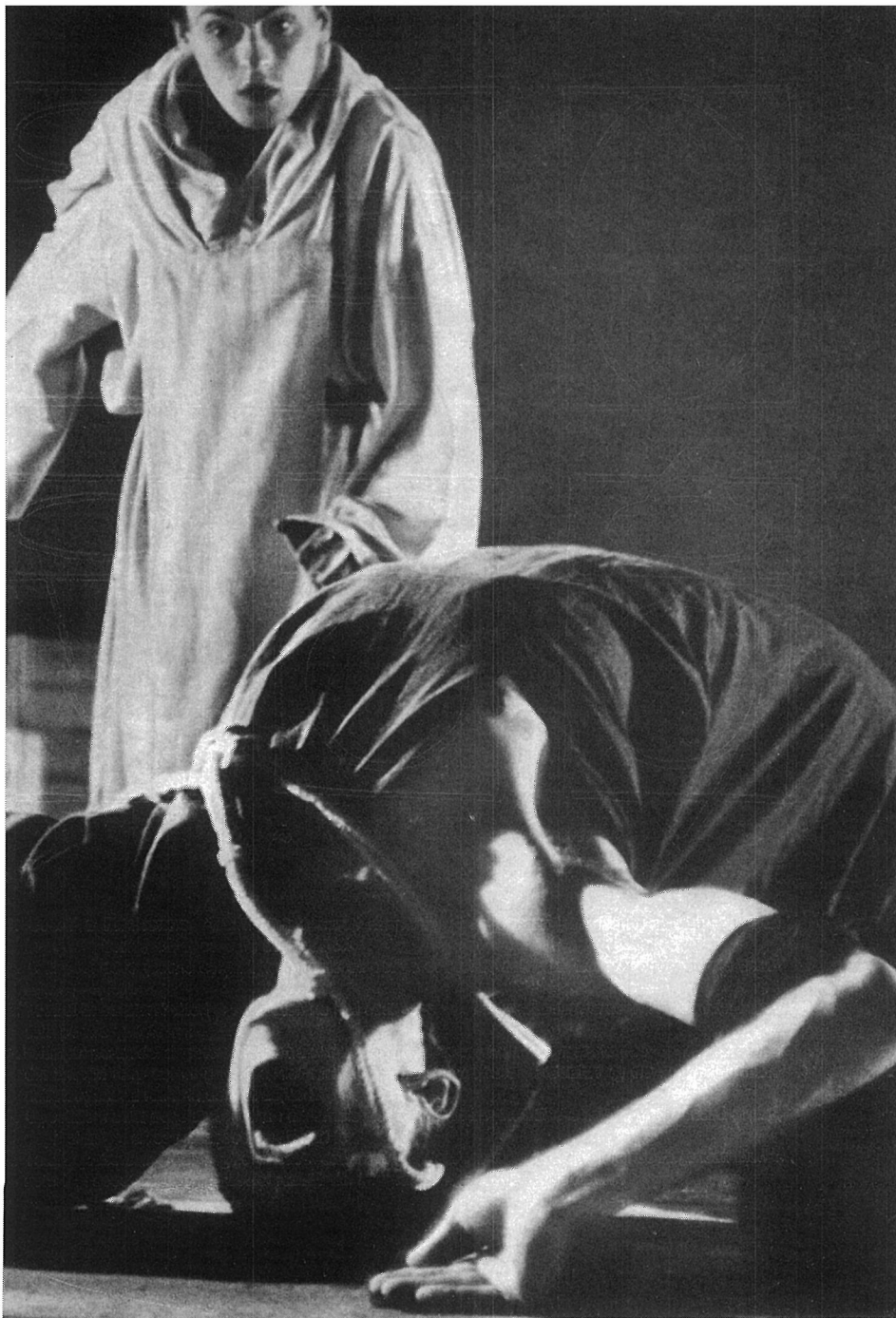




20. **Doctor Faust:** Faust, invizibil, asistă la banchetul Papei. Tronul papal este compus din cei doi Mefisto (Antoni Jaholkowski, Rena Mirecka, Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak). Fot. Opiola-Moskwiak.



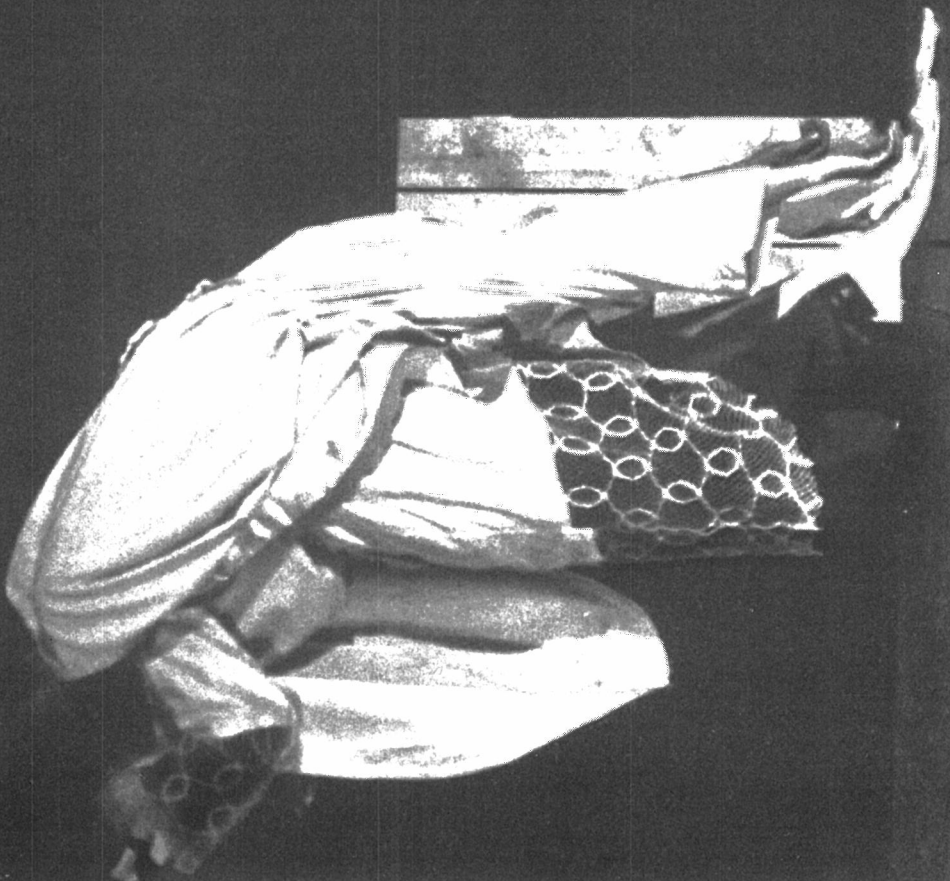
21. **Doctor Faust:** Benvolio (**Ryszard Cieslak**), furios, distruge mobilierul și încearcă să-l asazineze pe Faust.  
**Fot. Opiola-Moskwiak.**



22. **Doctor Faust:** Faust îl calmează pe Benvolio (Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak).  
Fot. Opiola-Moskwiak.

23. **Doctor Faust:** Cei doi Mefisto îl conduc pe Faust în Infern (Antoni Jaholkowski,  
Zbigniew Cynkutis și Rena Mirecka). Fot. Opiola-Moskwiak.

→





24. **Prințul Constant:** Vedere generală a dispozitivului scenic. Spectatorii curioși privesc ca și cum ar surprinde un act interzis. În centru, Primul Prizonier (**Stanislaw Sciersk**). Fot. **Bernand**.



25. **Prințul Constant:** Tortura Primului Prizonier. Dominați de un sentiment de fascinație și de un spirit de rivalitate, călăii își asimilează victima la clanul lor. **Fot. Bernand.**

26. **Prințul Constant:** Pietă. Prințul Constant este îmbrățișat de către unul dintre călăii săi. **Fot. Teatr-Laboratorium.**

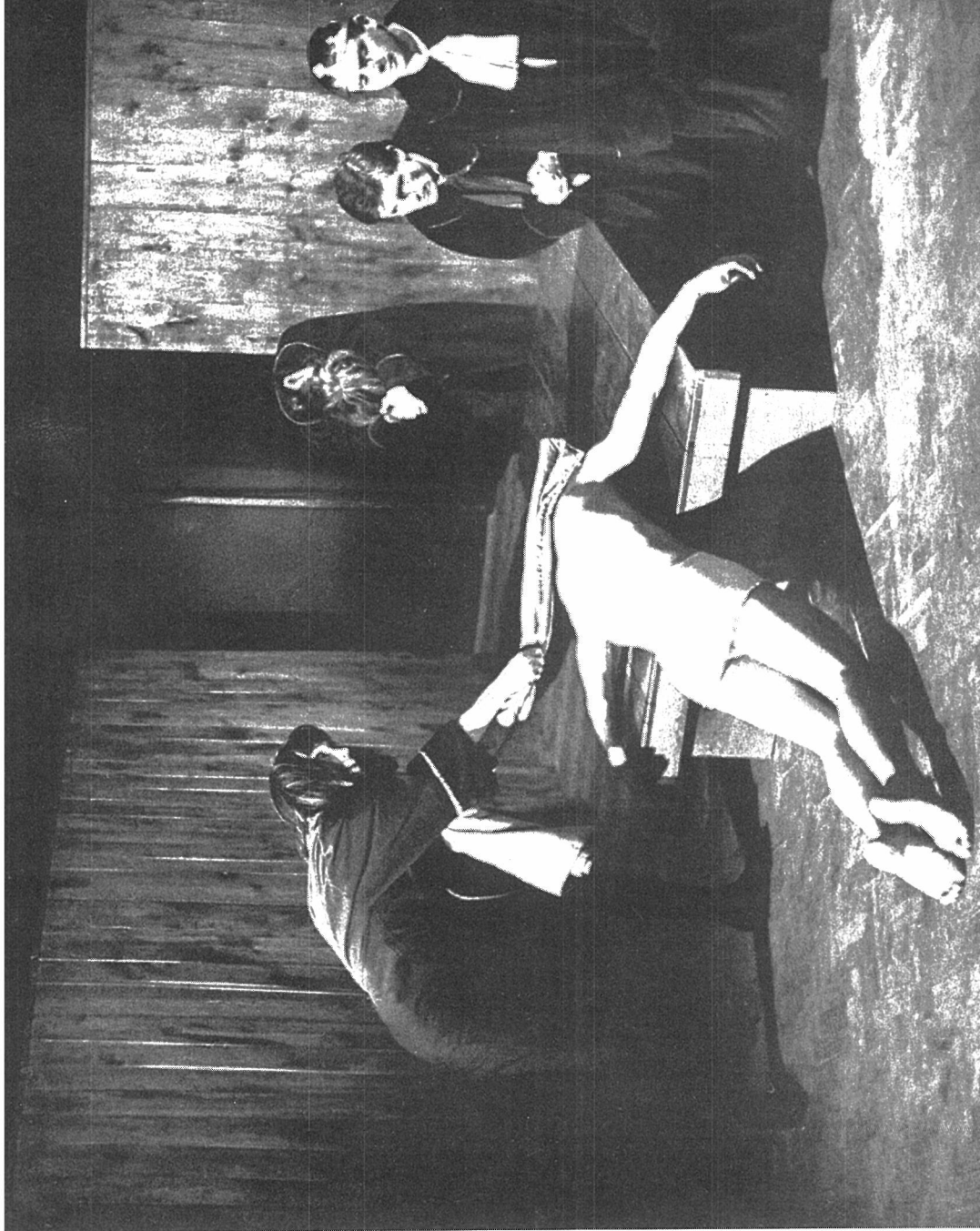
→



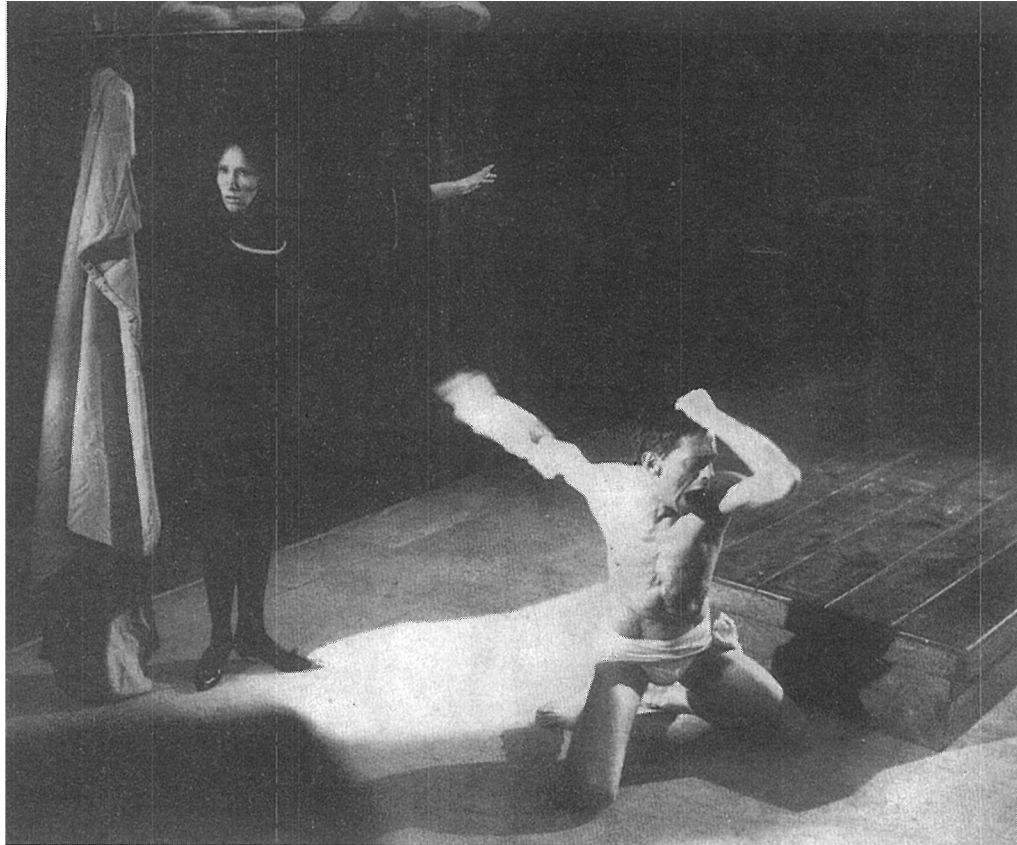


27. **Prințul Constant:** Călăii își mărturisesc păcatele victimei lor. (Rena Mirecka și Ryszard Cieslak). Fot. Teatr-Laboratorium.



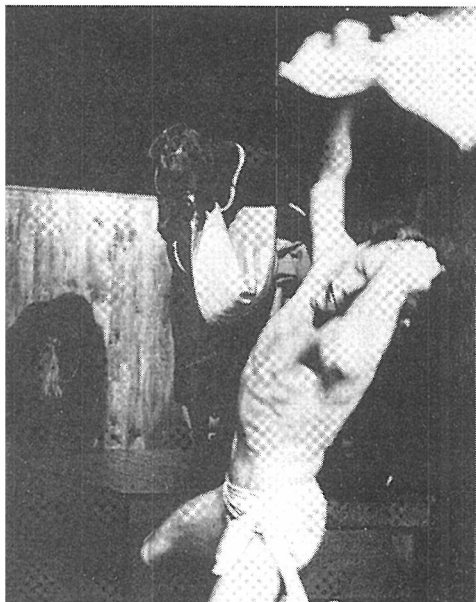


28. **Prințul Constant:** Prințul Constant (**Ryszard Cieslak**), refuzând să colaboreze cu călăii săi, este torturat în vreme ce curtezanii se roagă. **Fot. Teatr-Laboratorium.**

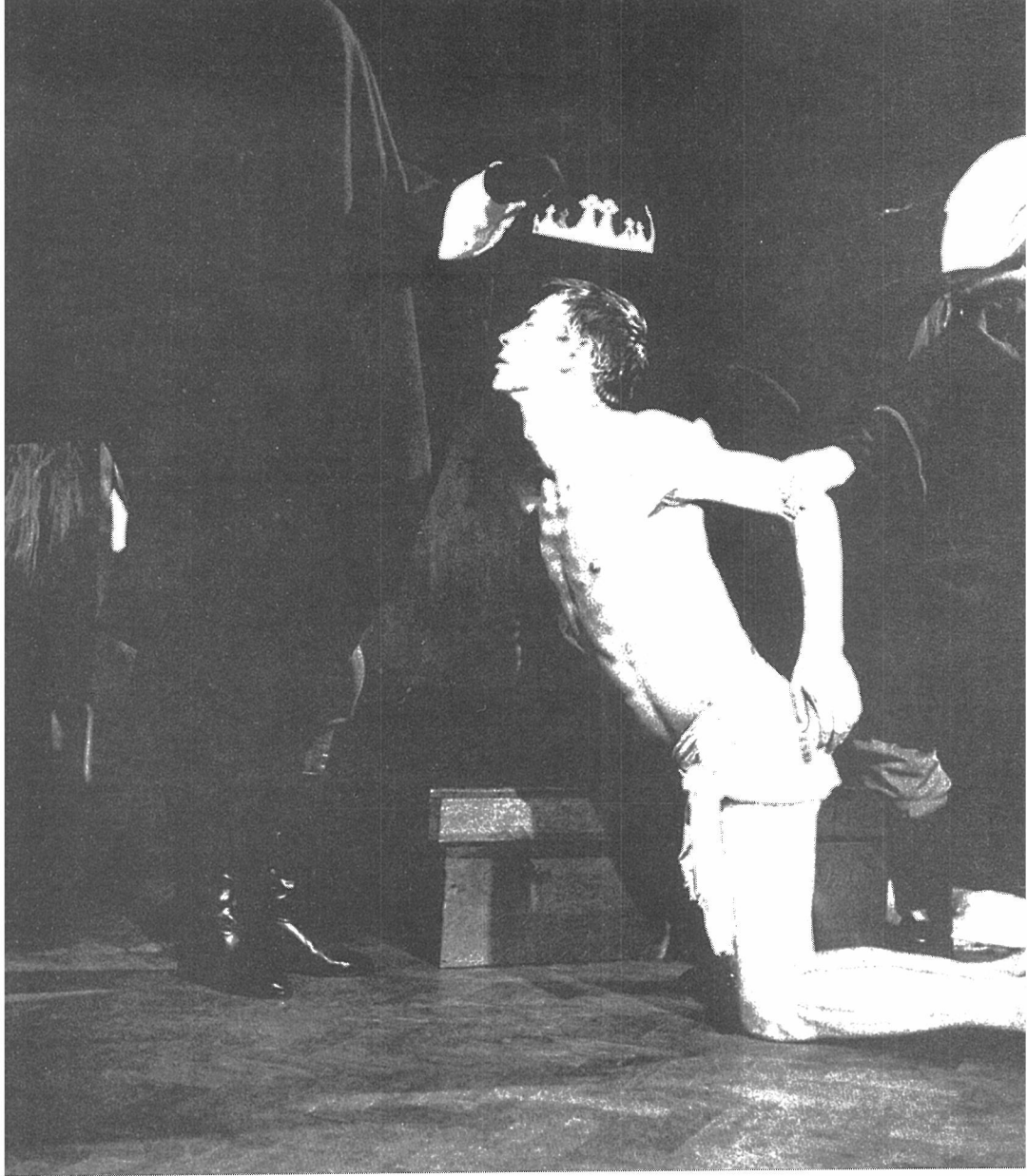


29.

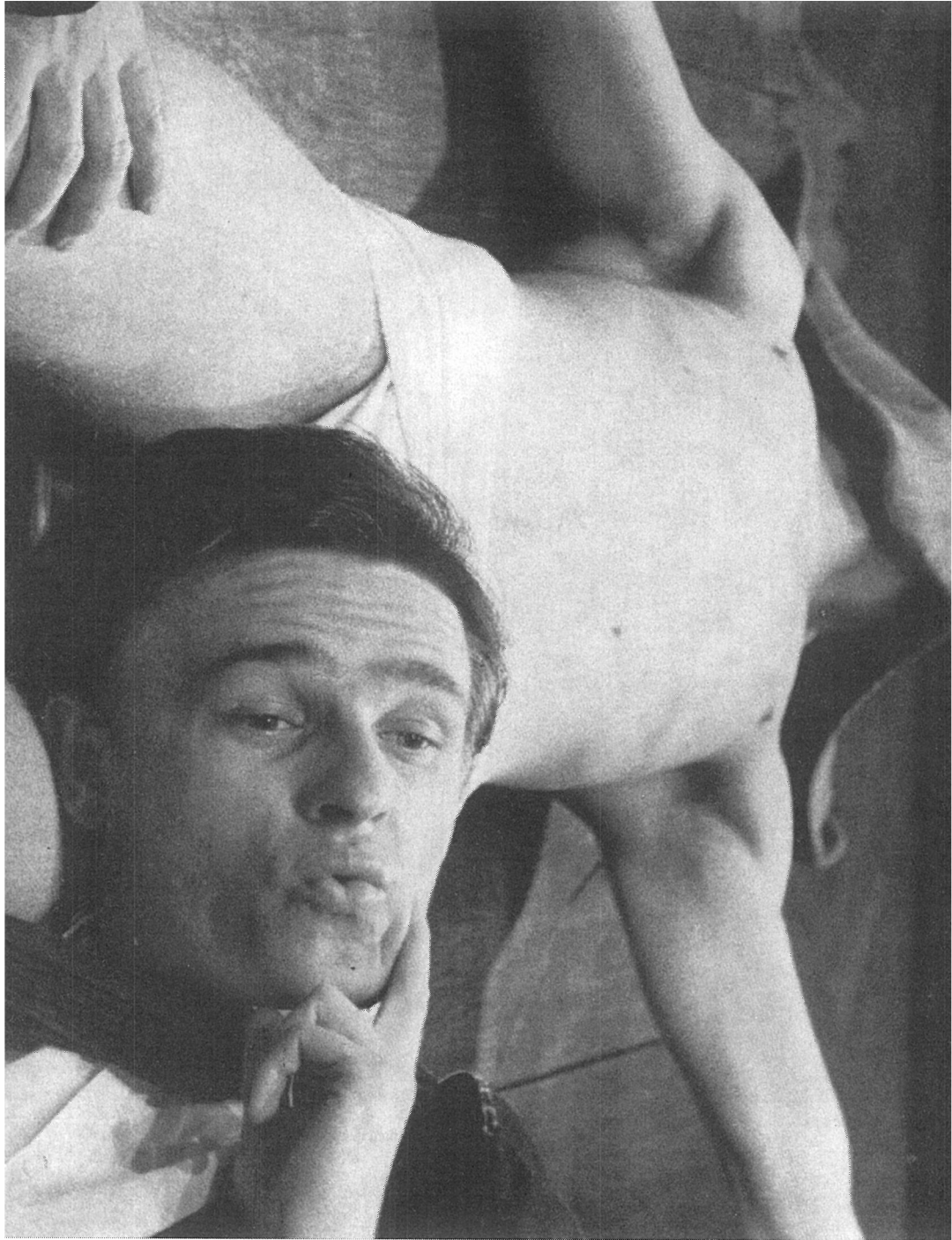
30.



29–30. **Prințul Constant:** Un bal la curte. Strigătele celui torturat constituie muzica menuetului (**Rena Mirecka și Ryszard Cieslak**). Fot. **Bernand**.



31. **Prințul Constant:** Înainte de a martiriza Prințul Constant, regele îi împrumută coroana pentru a obține iertarea sa. **Fot. Teatr-Laboratorium.**



32. **Prințul Constant:** Prințul Constant este mort. A sosit momentul apoteozei și timpul de a ucide pe alții în numele lui. **Fot. Samosiuk.**

## MONOLOGURILE LUI RYSZARD CIESLAK ÎN ROLUL PRINȚULUI CONSTANT: ETAPE CĂTRE CULME

Fot. Teatr-Laboratorium. 33-40. →

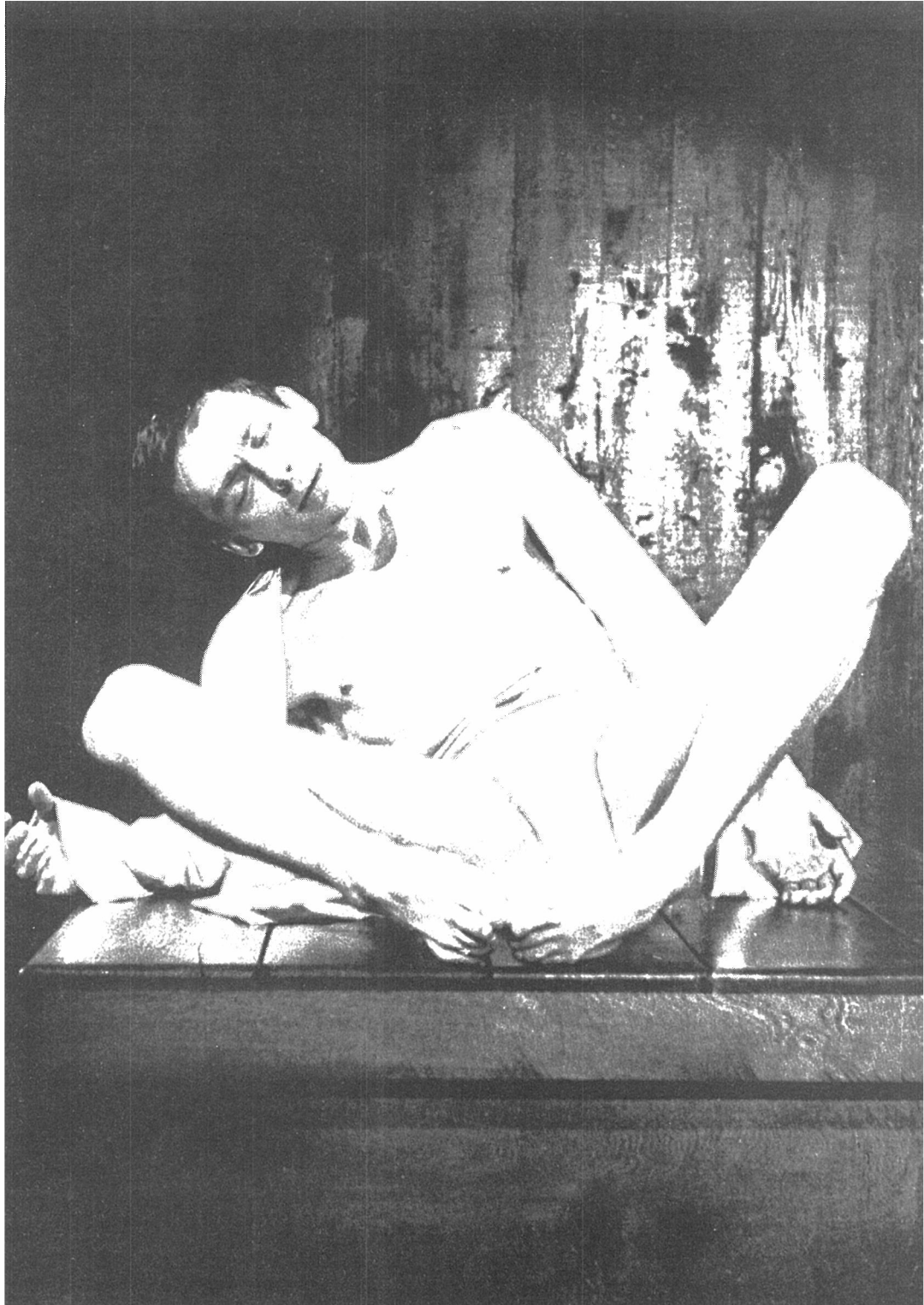
După părerea mea, forța, mai mult încă, succesul **Prințului Constant** se datorează în mod fundamental personajului principal. În creația actorului, elementele esențiale ale teoriei lui Grotowski capătă forme precise și tangibile care se verifică nu numai în demonstrația metodei sale, dar de asemenea și în frumoasele roade pe care le-a produs.

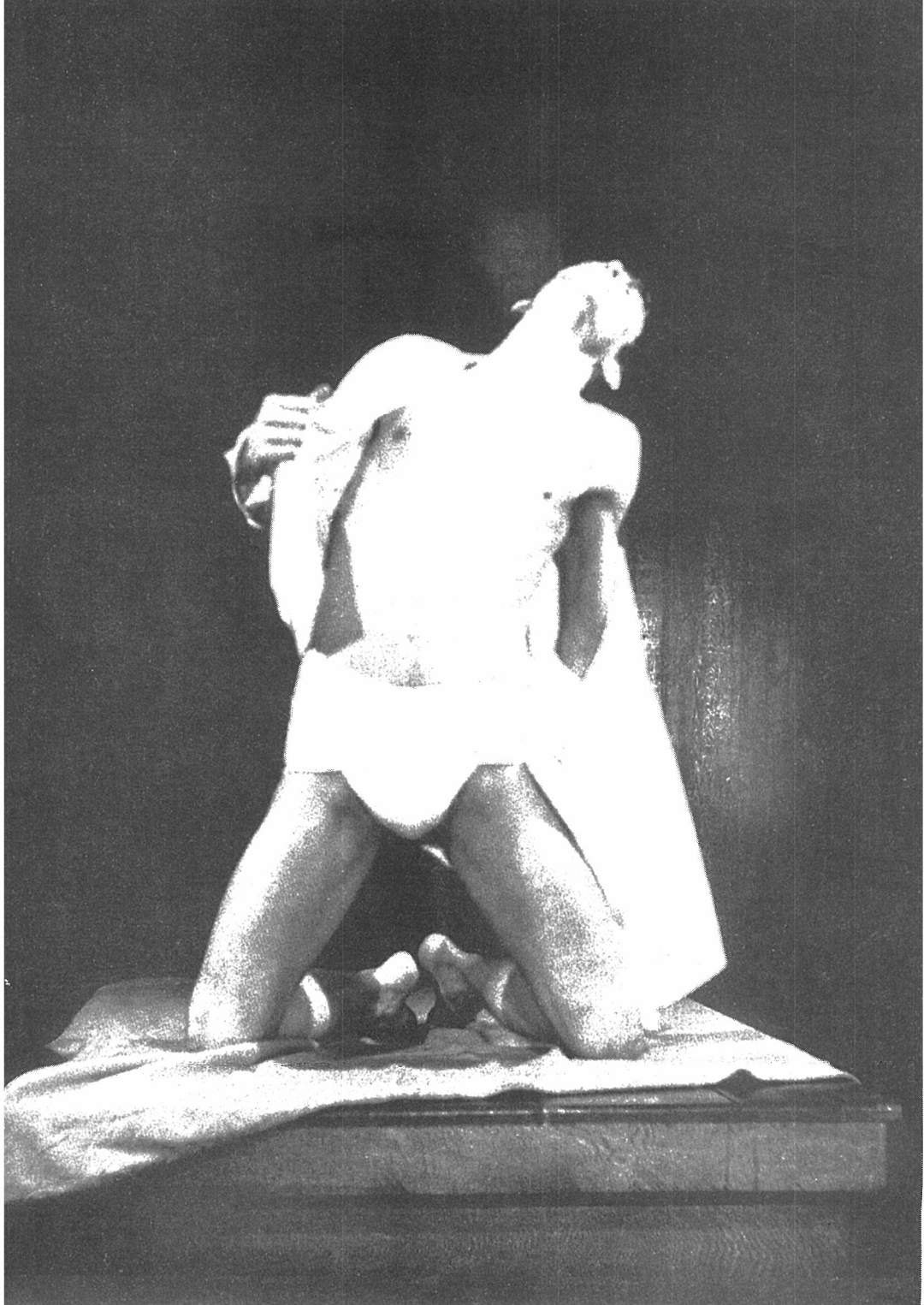
În realitate, esența acesteia nu rezidă în faptul că actorul face un uzaj uimitor de vocea sa, nici în maniera de a-și utiliza corpul aproape gol pentru a sculpta forme mobile, surprinzătoare prin expresivitatea lor; nici în felul în care tehnica corpului și a vocii formează o unitate în timpul lungilor monologuri exhaustive care se învecinează vocal și fizic cu acrobația; este vorba de ceva foarte diferit.

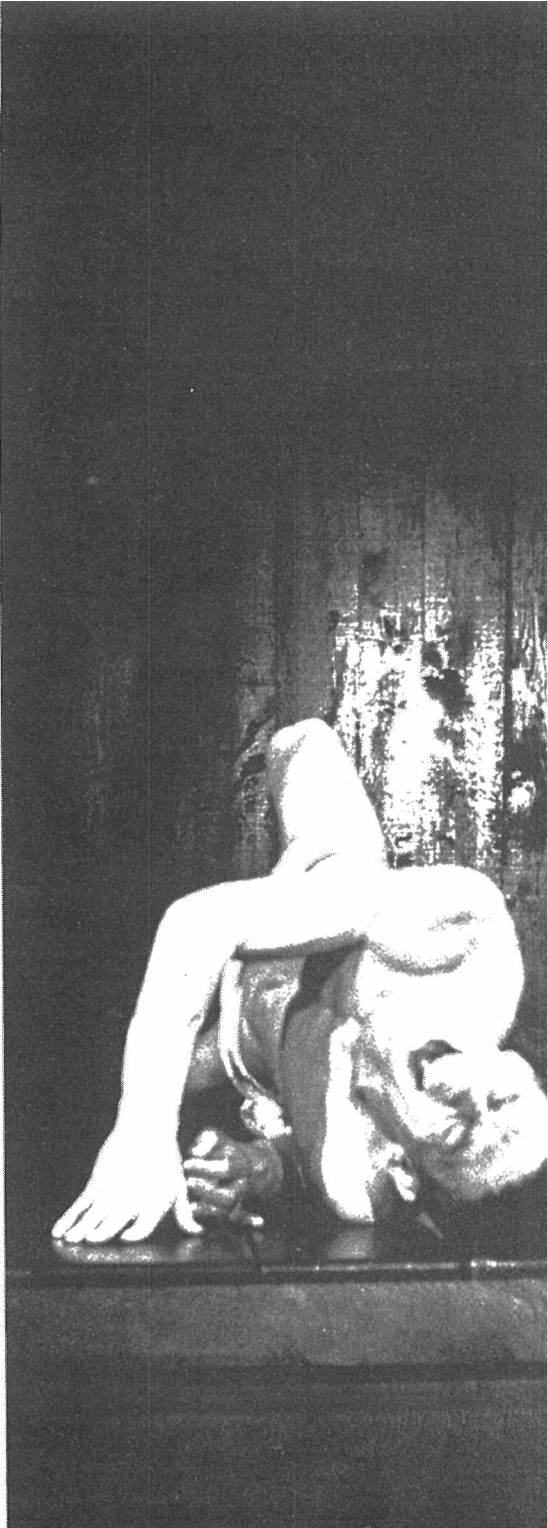
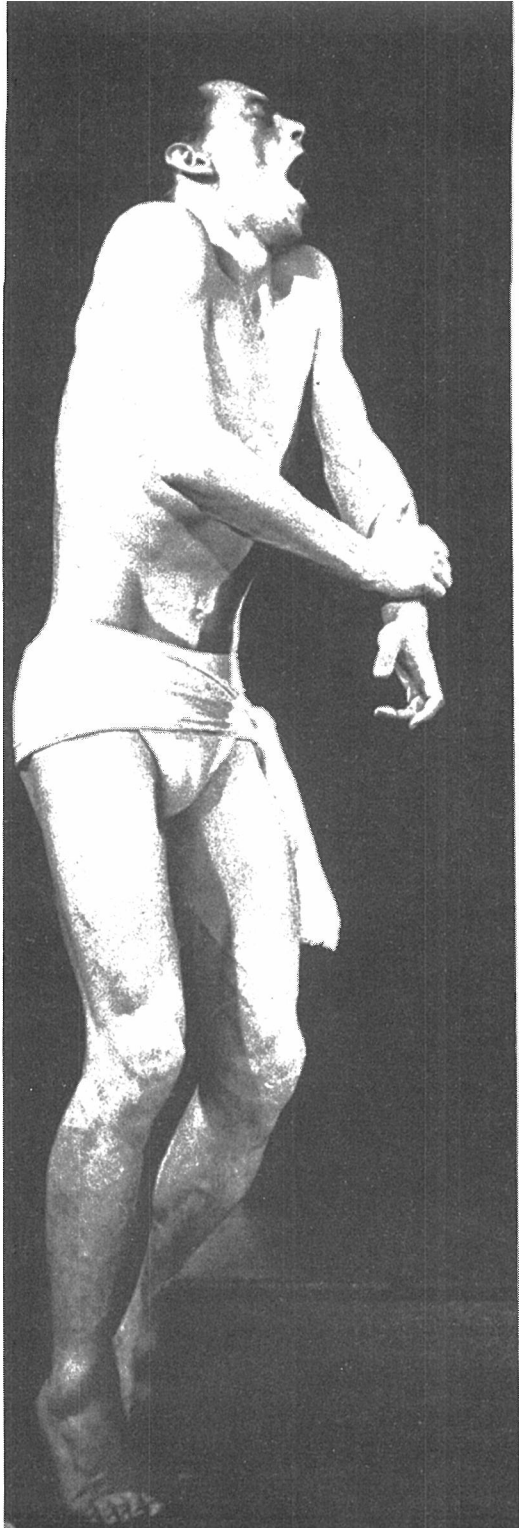
Am urmărit întotdeauna – și am subliniat adesea – rezultatele tehnice remarcabile obținute de Grotowski în munca sa cu actorul. Cu toate acestea, am rămas întotdeauna sceptic în ceea ce privește argumentele pe care le utilizează comparând munca actorului cu un act psihic de transgresiune, o explorare, o sublimare, o ecloziune a substanțelor psihice din profunzimi. Totuși, creația lui Ryszard Cieslak, a tulburat acest scepticism.

În profesia mea de critic de teatru, nu am simțit niciodată până acuma nevoia de a întrebuița o expresie devenită banală și arhi-cunoscută care, în acest caz special, devine un simplu adevăr: această creație este „inspirată”. Nu pot să mă împiedic să consider acest cuvânt cu o oarecare surpriză, examinându-l printr-o lentilă ce-l mărește, dar dacă acest termen își are într-adevăr un loc legitim în lumea criticii teatrale, nu voi găsi fără îndoială niciodată o ocazie mai bună de a-l întrebuița. Până în prezent, am acceptat cu rezervă termeni ca „sfințenie laică”, „act de umilință”, „purificare”, întrebuițați de Grotowski. Astăzi, admit că ei pot fi perfect aplicați personajului Prințului Constant. Un fel de iluminare psihică emană din actor. Nu pot să găsesc o altă definiție. În momentele culminante ale rolului, tot ce este tehnică este iluminat din interior, o lumină, ceva realmente imponderabil. În orice clipă actorul ar putea să se ridice în aer... Este în stare de grație. Și totul în jurul lui, „teatrul cruzimii” cu blasfemele și excesele sale este transformat într-un teatru în stare de grație.

Joseph Kelera,  
Odra XI, 1965



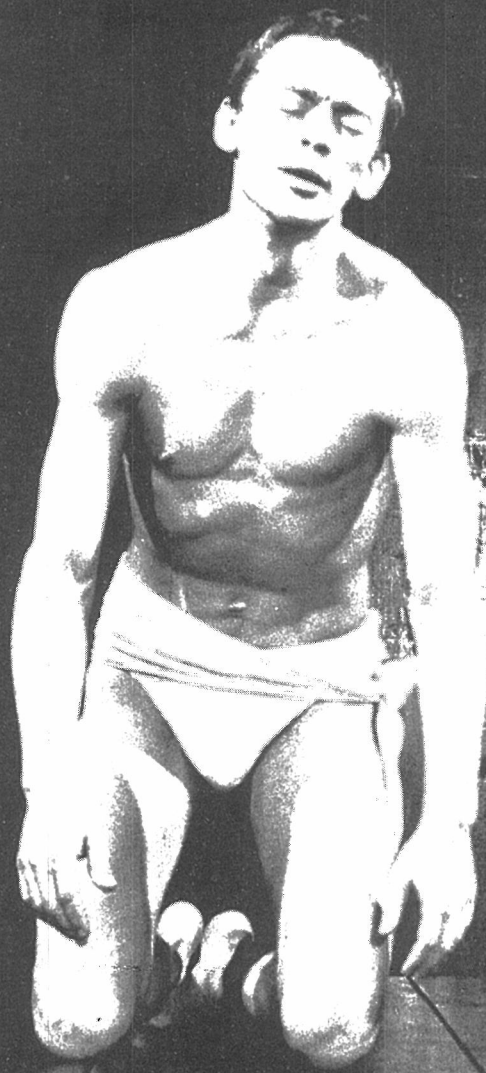


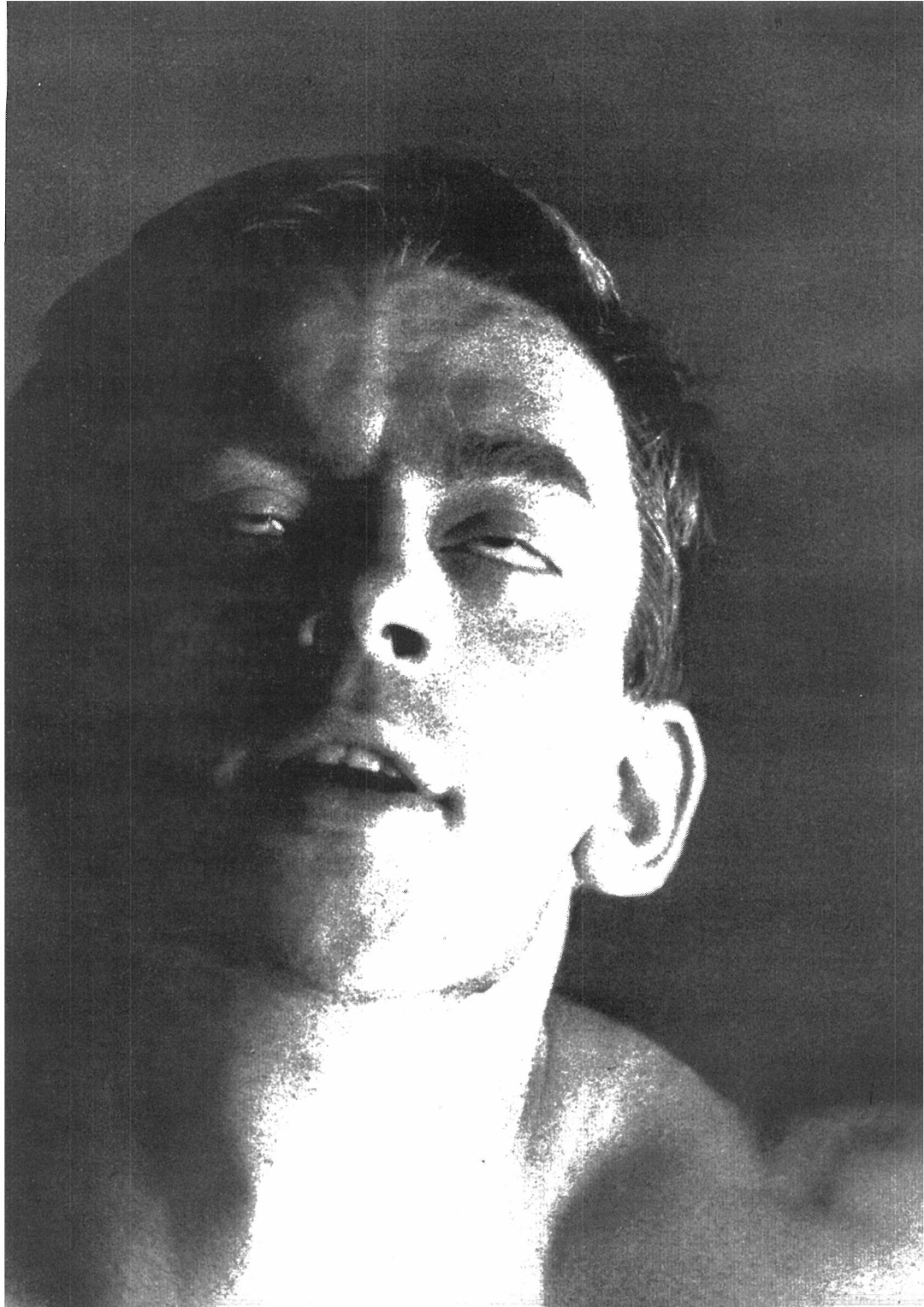




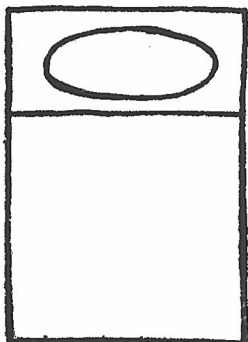




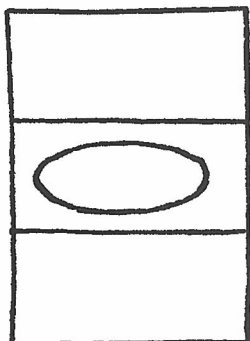




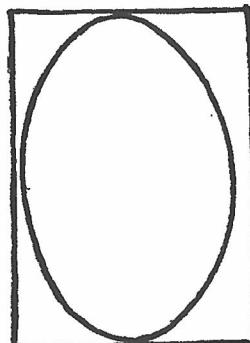
Aceste desene au fost imprimate într-o broșură publicată de Jerzy Grotowski în 1962 în câteva exemplare, adresate colaboratorilor săi cei mai apropiați, pentru a vizualiza ideile sale în ceea ce privește spațiul teatral și relațiile între actori și spectatori.



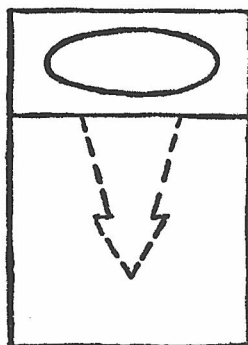
41.



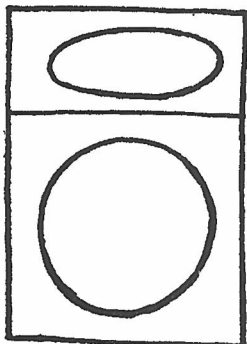
42.



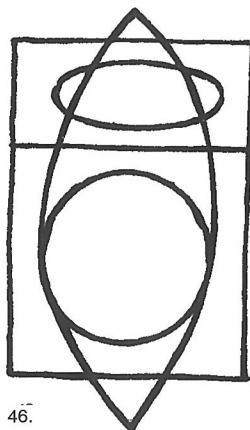
43. 1.



44.

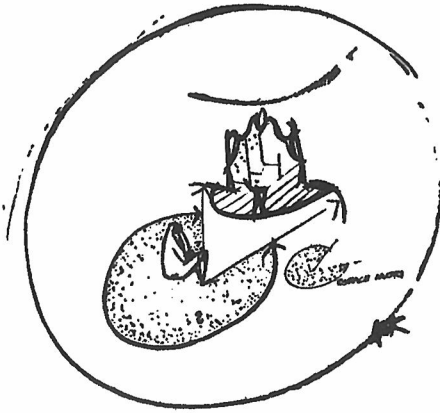


45.



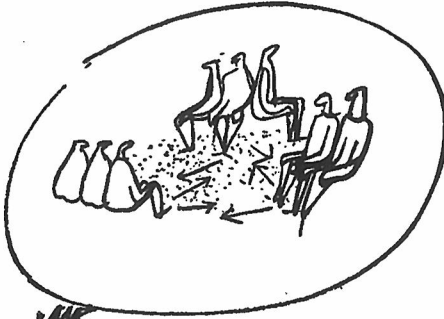
46.

41. Scenă à l'italienne. Actorii sunt separați de public și acționează întotdeauna în interiorul unei suprafețe determinate, care nu se modifică.
42. Teatru în cerc (scena centrală). Cu toate că poziția scenei se schimbă, bariera între actori și spectatori persistă.
43. Teatrul Laborator. Actorii și spectatorii nu mai sunt separați. Toată sala devine scenă și în același timp sală pentru spectatori.
44. În timpul perioadei de reformă a teatrului de la începutul secolului, s-au făcut tentative pentru a aduce din timp în timp actorii printre spectatori (de către Meyerhold, Piscator și de alții). Cu toate acestea, scena rămâne centrul acțiunii.
45. Spectatorii sunt considerați ca un ansamblu de participanți potențiali. Actorii li se adresează și pot, după situație, să se găsească în mijlocul lor.
46. Teatrul Laborator. Aici, regizorul păstrează în minte întotdeauna că are de dirijat două „ansambluri”: actorii și spectatorii. Spectacolul rezultă din integrarea celor două „ansambluri”.

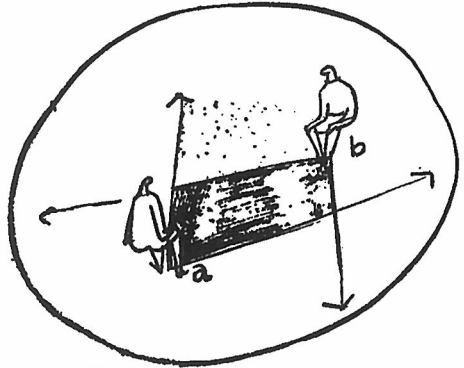


47.

47. Scena à l'italienne tradițională: spațiul nu este exploatat decât în mod parțial.



49.



48.

48, 49. Osmoza între actori și spectatori obligă de asemenea spectatorii să se observe unii pe alții. Iată două exemple de relații acustice și vizuale între ei.

50. Relație între actori (în negru) și spectatori. Aceștia din urmă sunt integrați în acțiunea scenică și sunt considerați ca elemente specifice ale spectacolului.



Spectatori



Actori



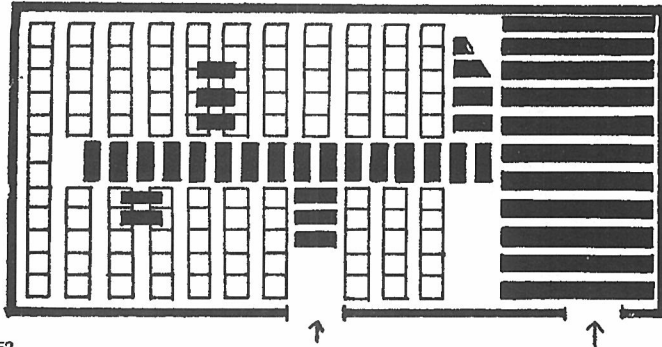
51.

51. Privire asupra acțiunii scenice pentru **Strămoșii** de Mickiewicz, arătând relația între actori și spectatori. Spectatorii (**in alb**) sunt răspândiți în sală.

Cucerirea spațiului la Teatrul Laborator, plecând de la scena à l'italienne și până la exploatarea totală a întregii săli chiar printre spectatori.

În negru: locurile de acțiune ale actorilor.

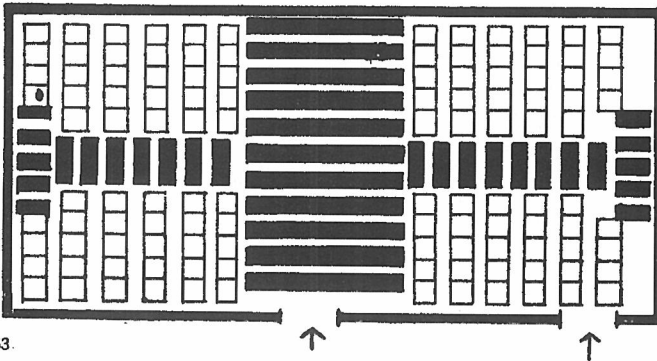
În alb: spectatorii.



52.

→  
52. **Cain**, bazat pe textul lui Byron.

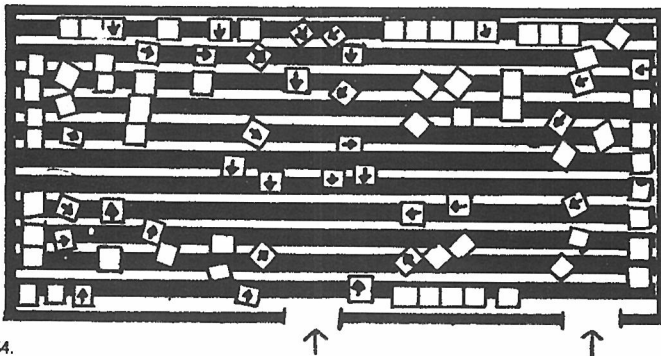
←



53.

→  
53. **Sakuntala**, după textul lui Kalidasa.

←

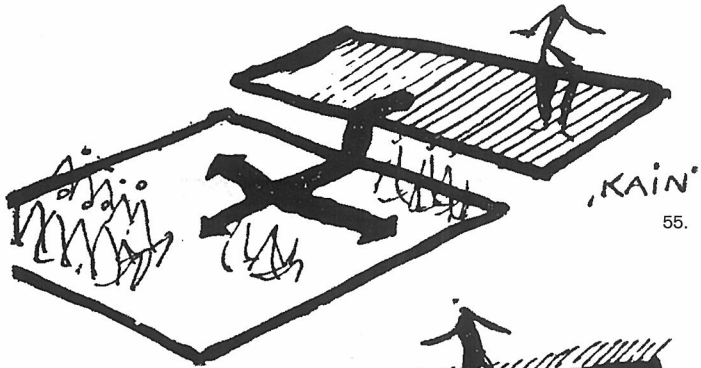


54.

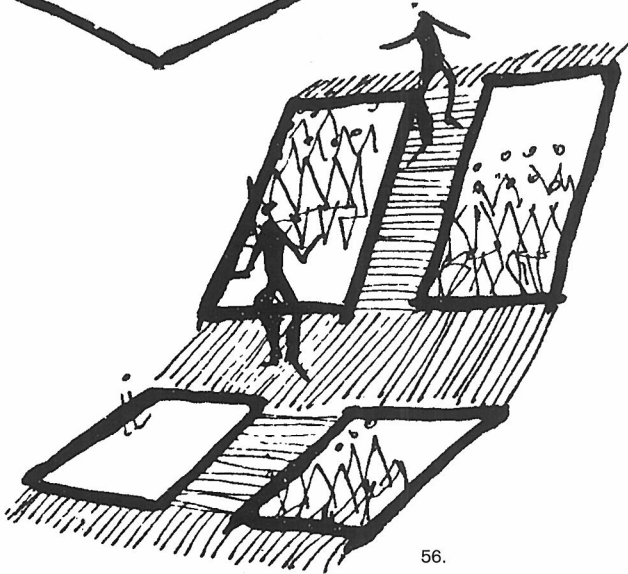
→  
54. **Strămoșii**, după textul lui Mickiewicz.

←

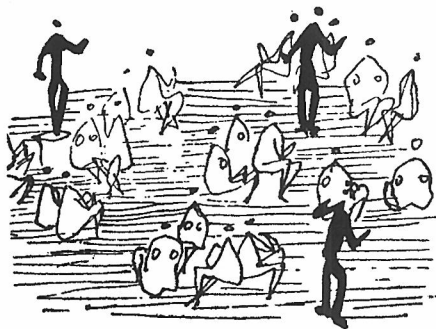




55.

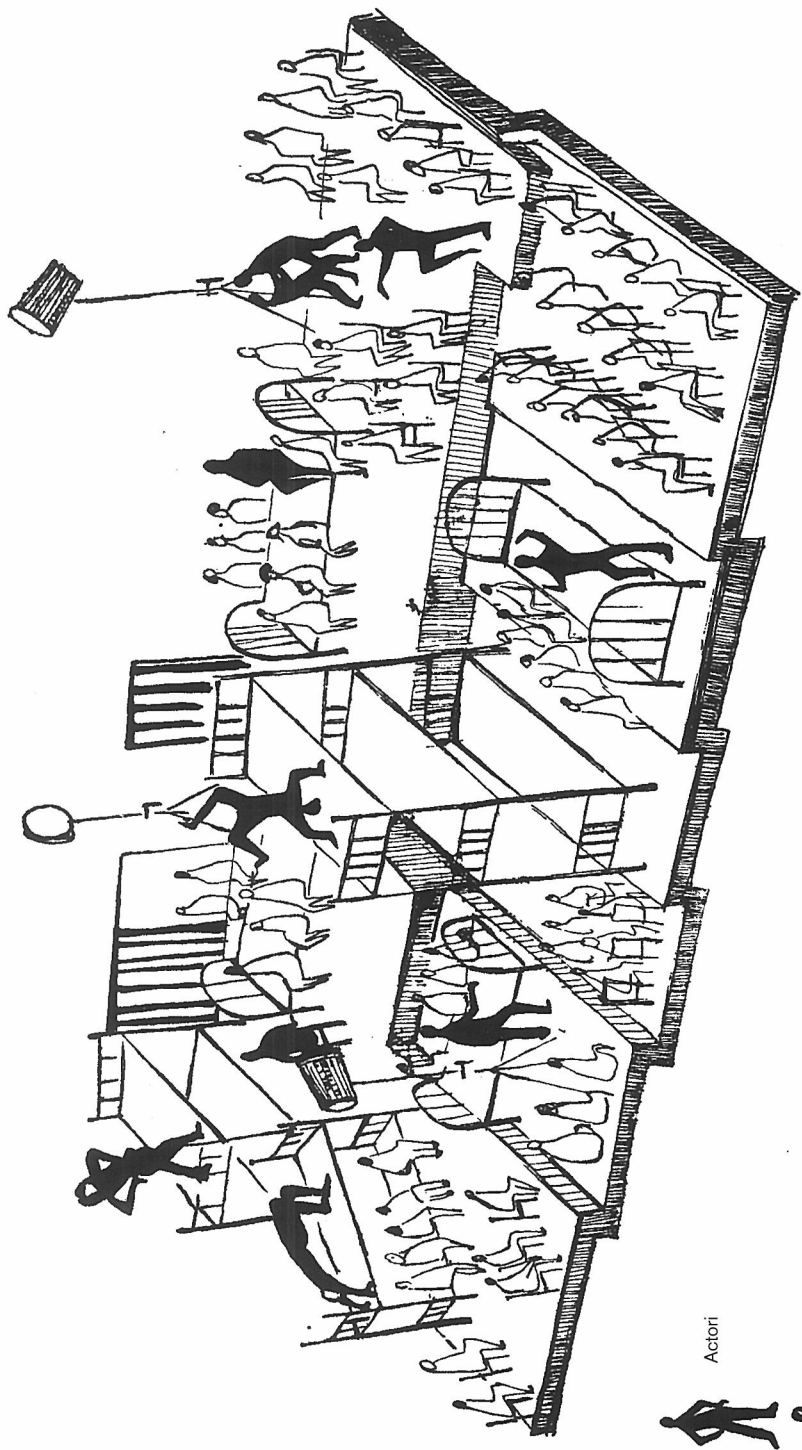


56.



57.

55. (Kain), 56. (Sakuntala) și 57. (Strămoșii)

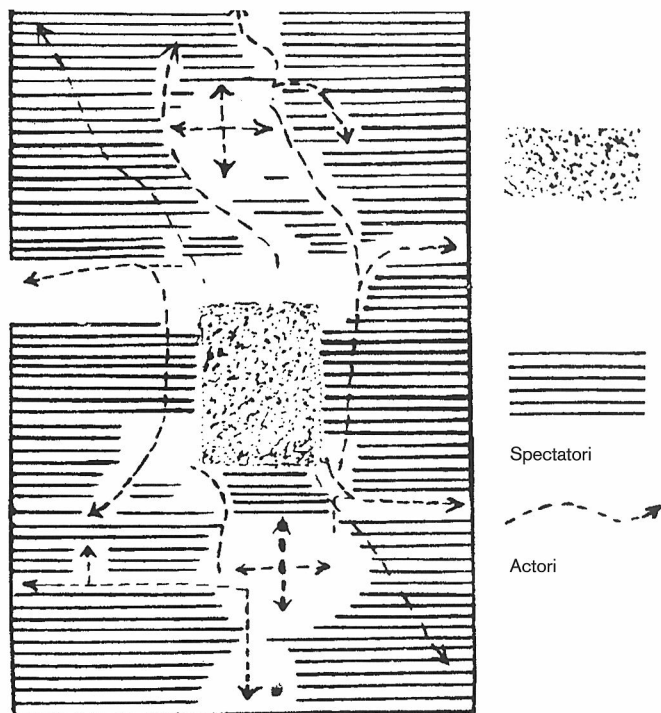


Actori

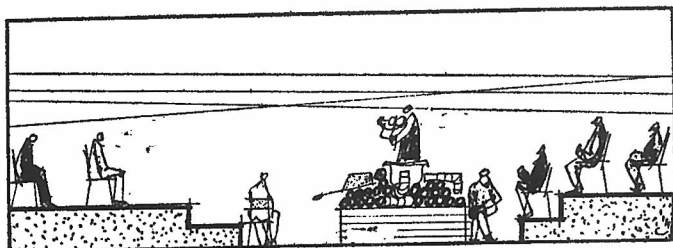
Spetatori

58. Vedere a acțiunii scenice din **Kordian**, bazat pe textul lui Slowacki. Toată sala este amenajată pentru a sugera interiorul unui spital psihiatric. Spectatorii, ca pacienți, sunt încorporați în această structură.

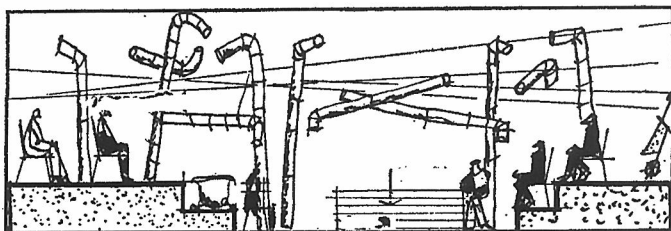
59. Diagrama arătând mișcarea și locurile de acțiune în **Akropolis**, după textul lui Wyspianski.



59.



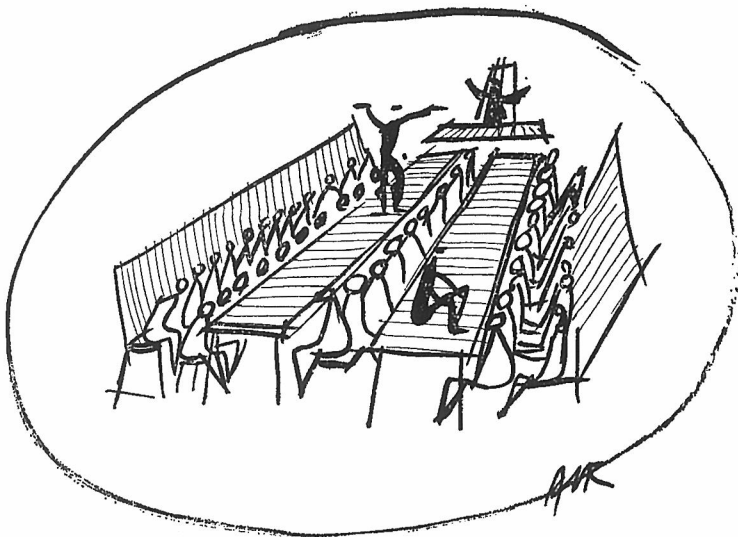
60.



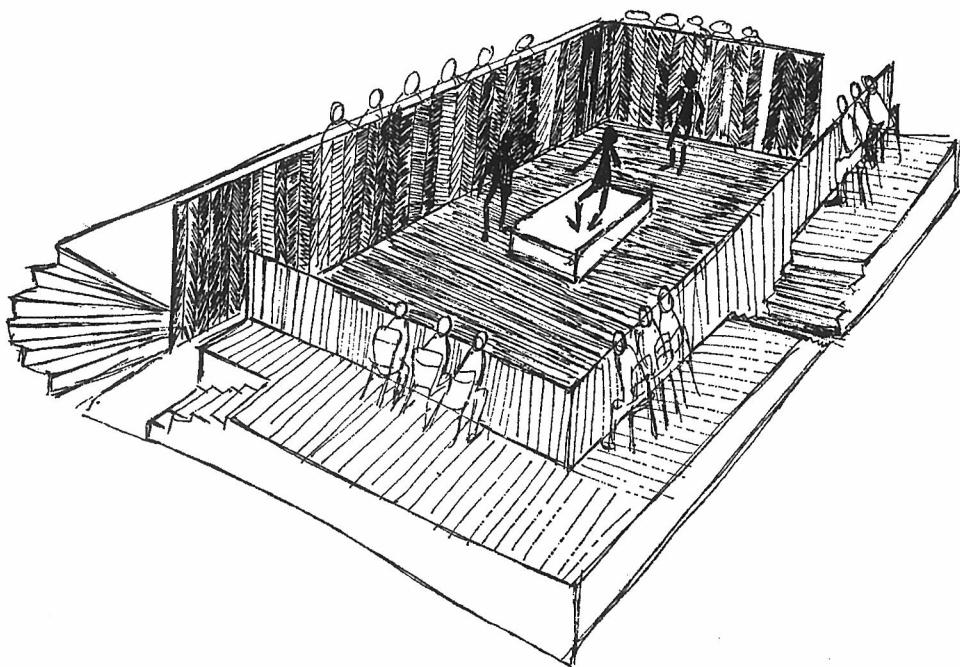
61.

60. **Akropolis**: sala la începutul spectacolului.

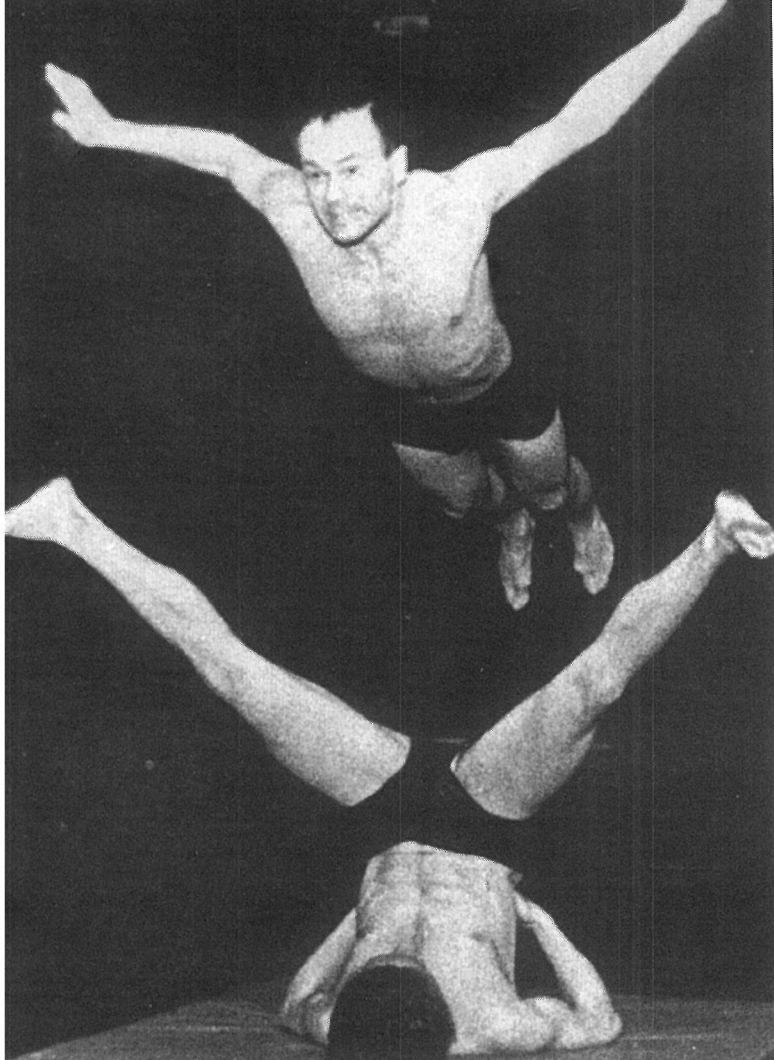
61. **Akropolis**: sala la sfârșitul spectacolului.



62. Vedere a acțiunii scenice pentru **Doctor Faust**, după textul lui Marlowe. O oră înainte de moartea sa, Faust oferă un ultim dineu prietenilor săi (spectatorii).



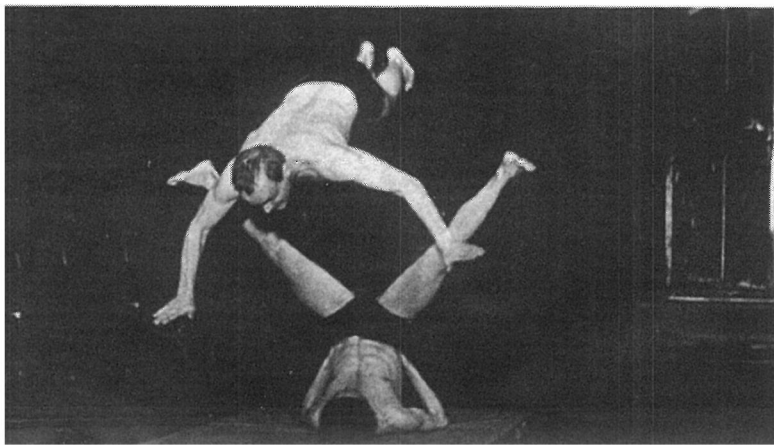
63. Vedere a acțiunii scenice pentru **Prințul Constant**, după un text de Calderon-Słowacki. Spectatorii privesc în jos la un act interzis, poziția lor sugerând o arenă sau o sală de operație.

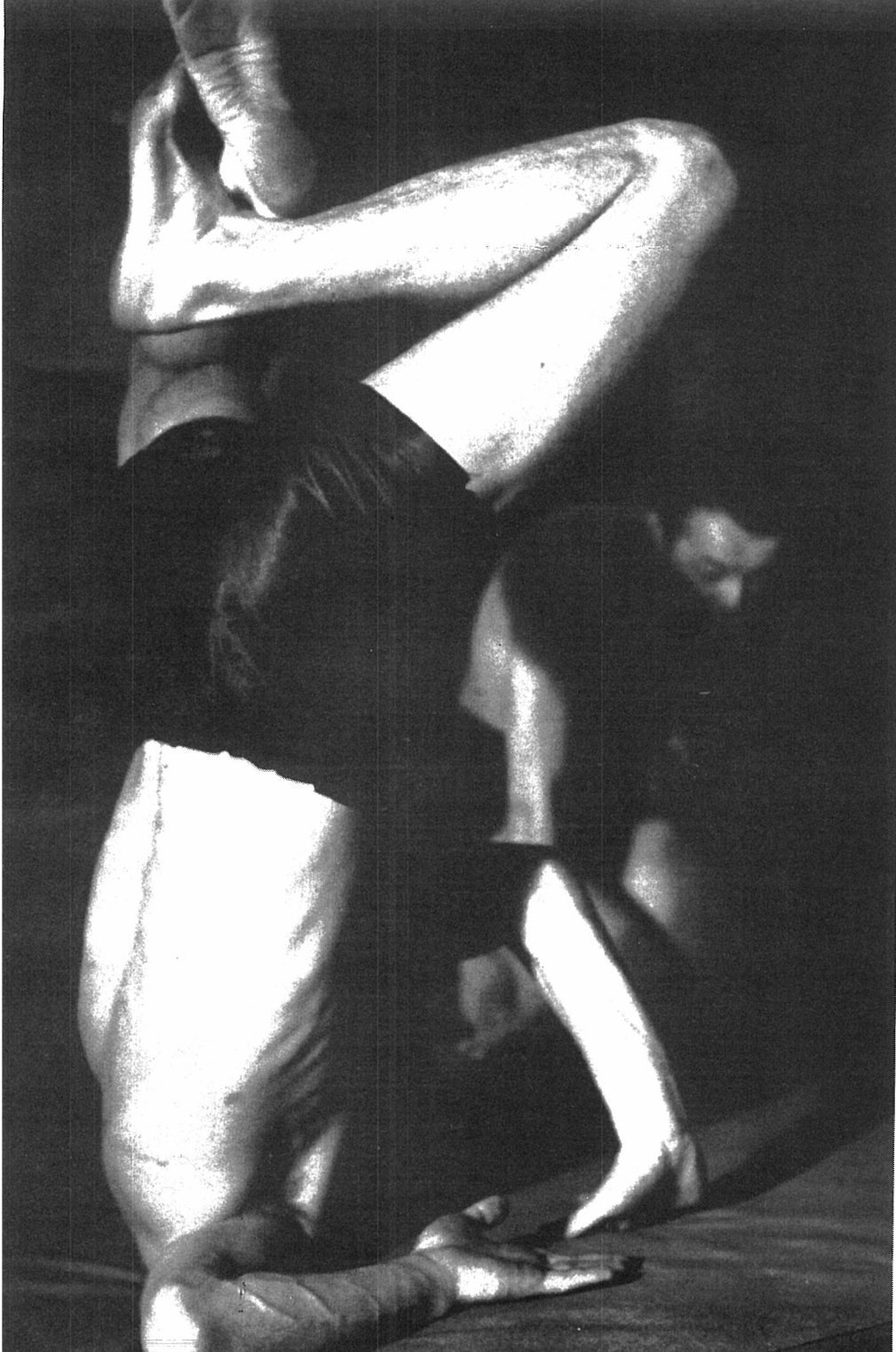


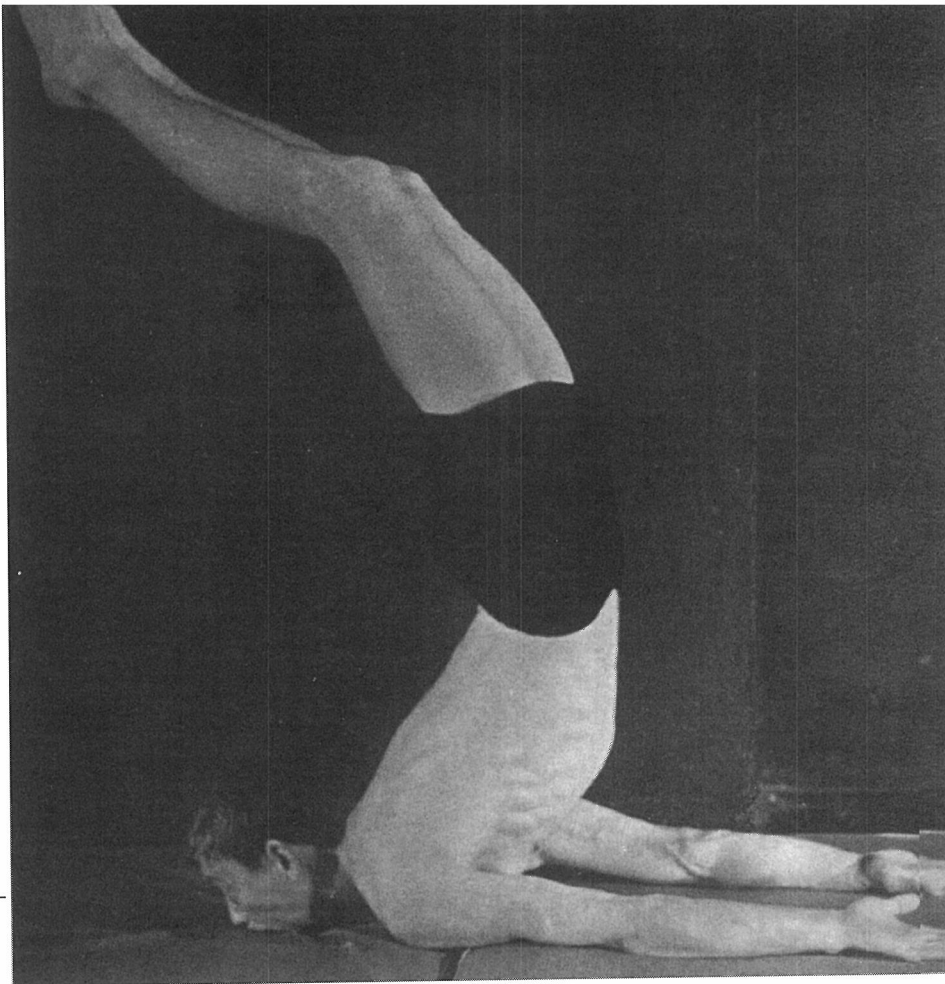
77.

78.

79.



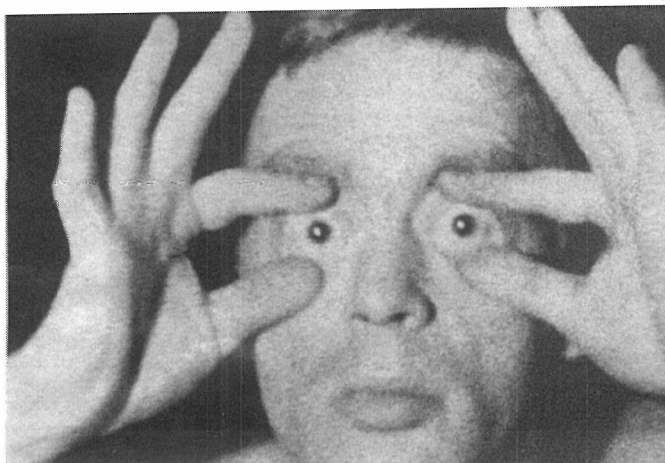


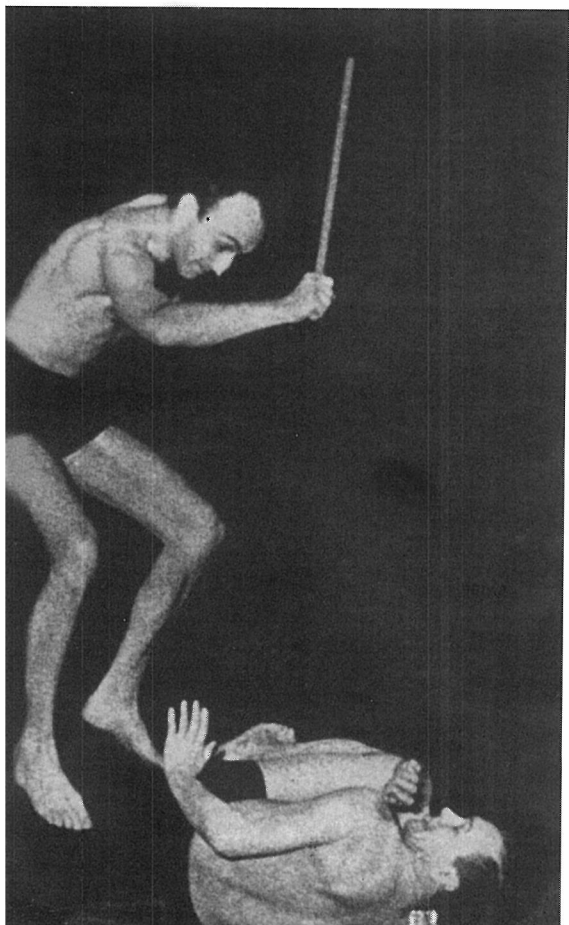
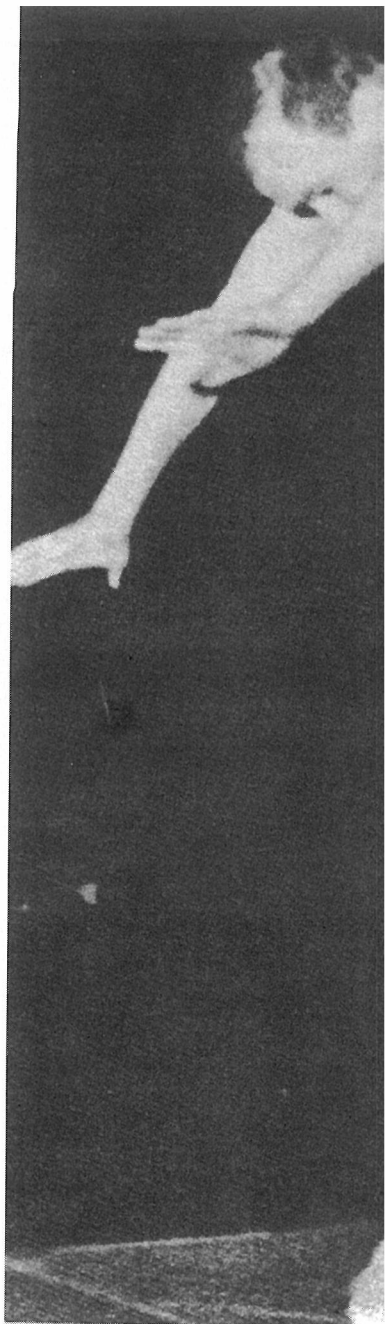
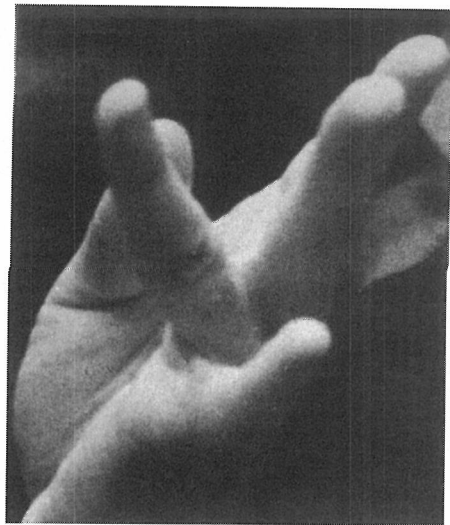


81.

83.

82.





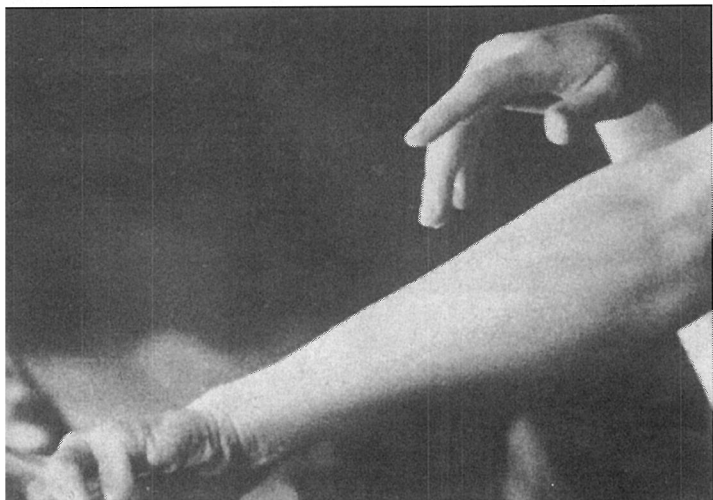
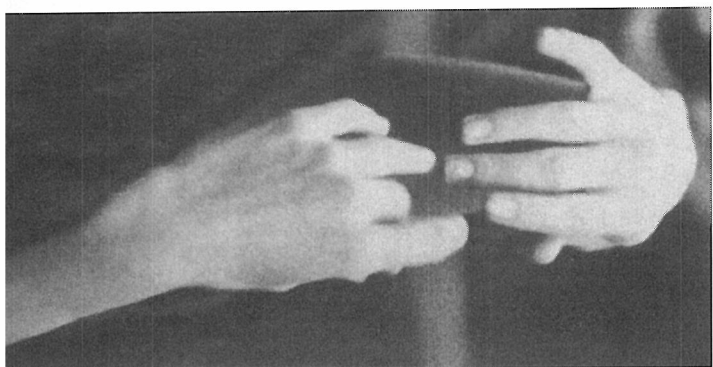
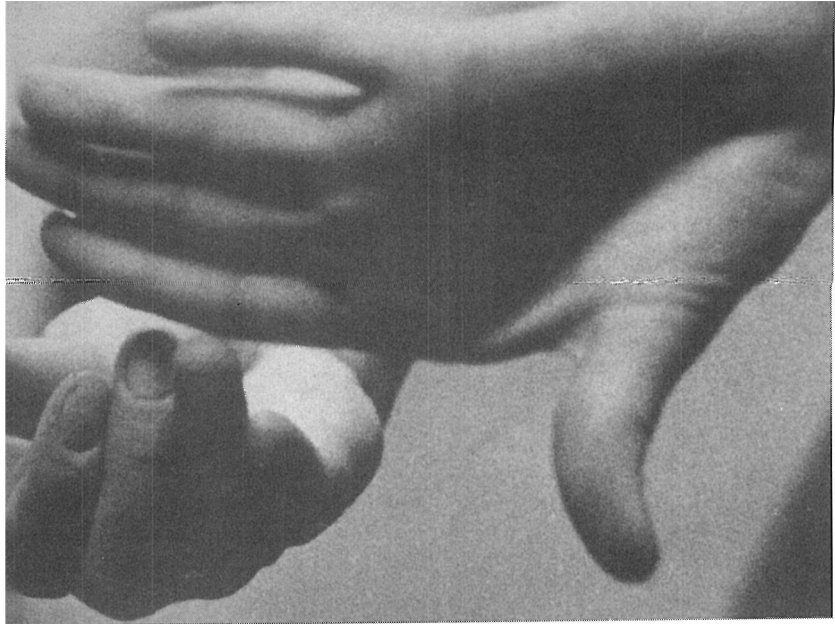
84.

85.

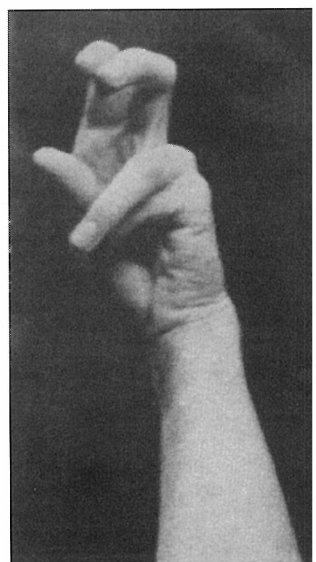
86.

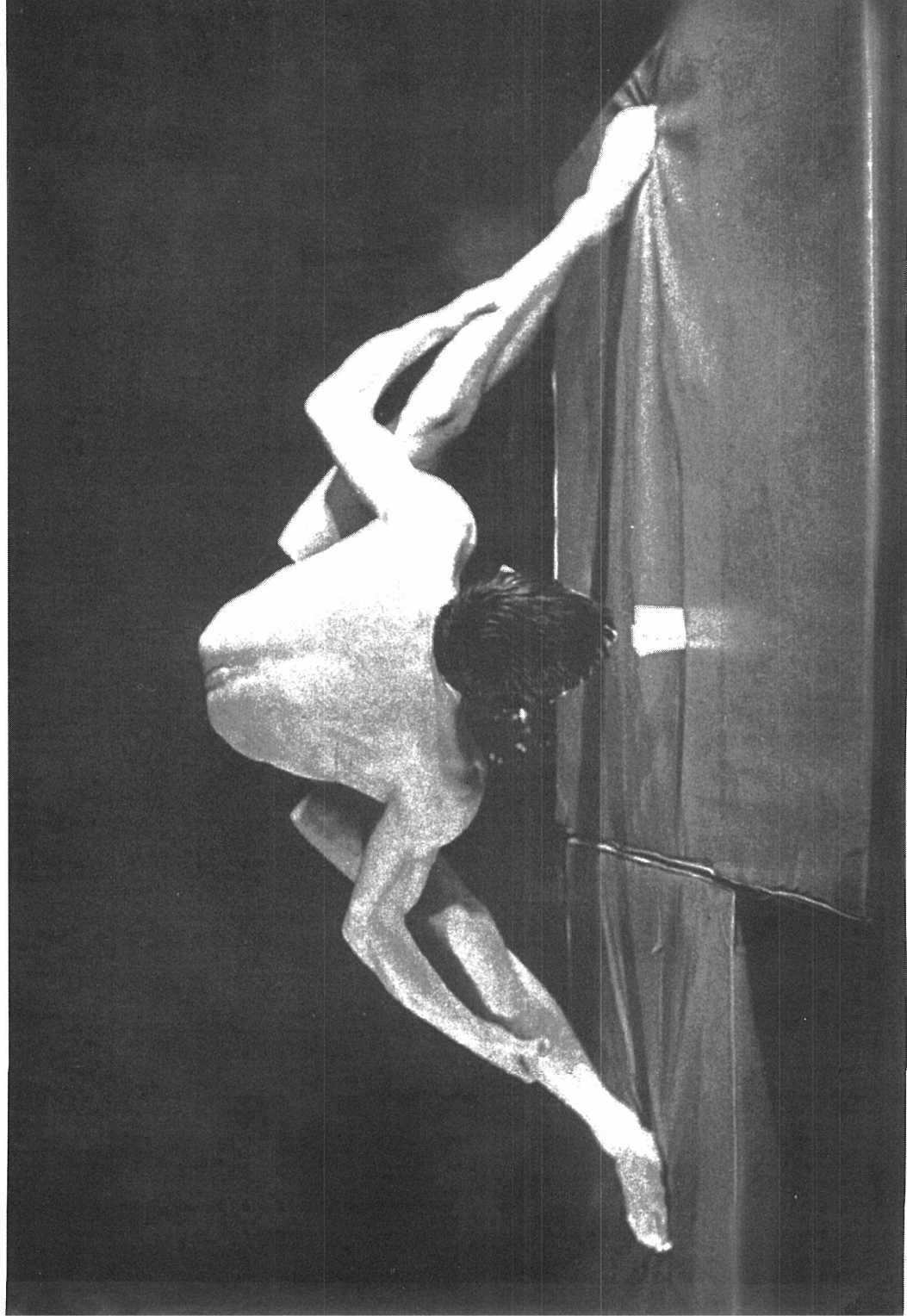


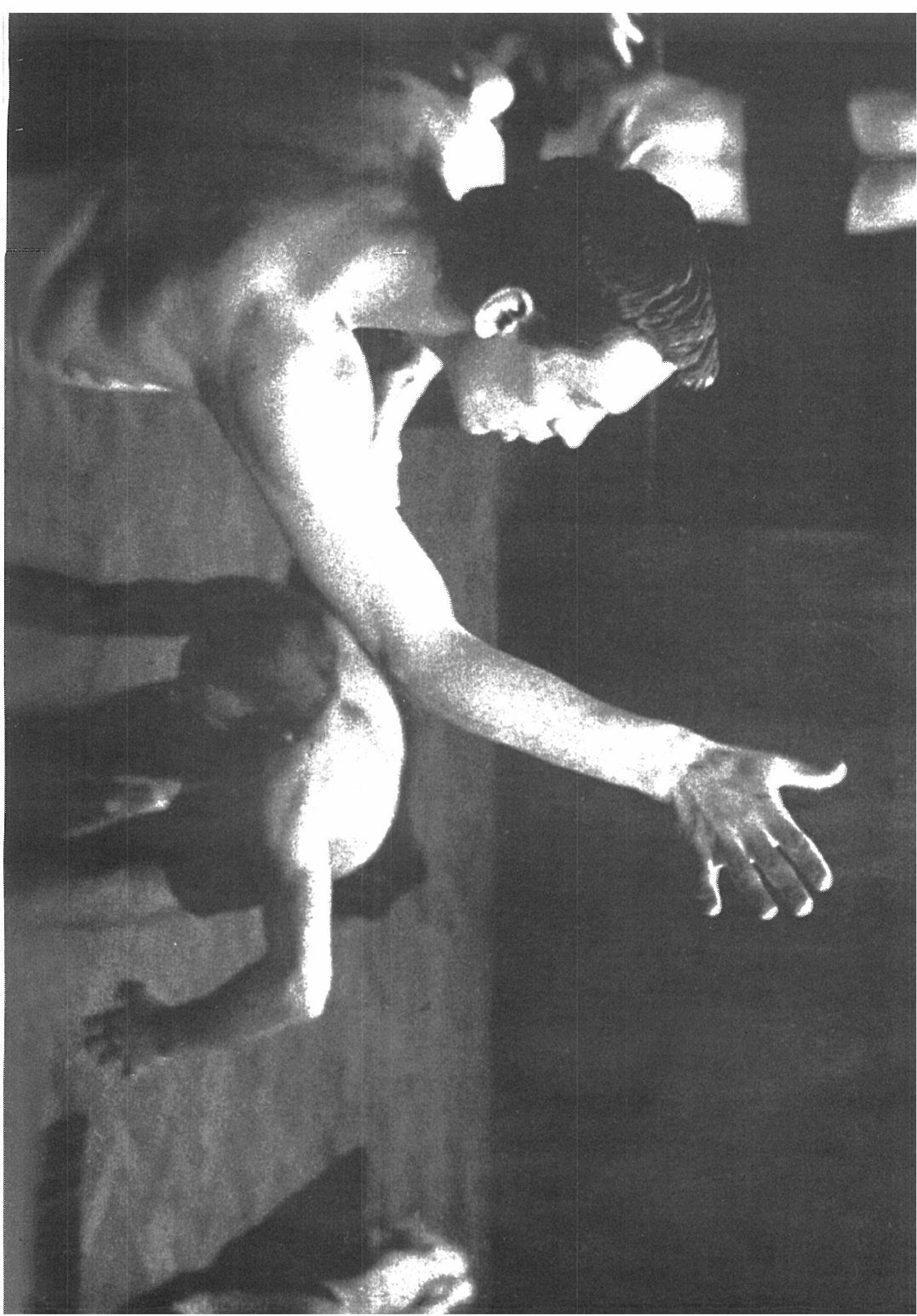


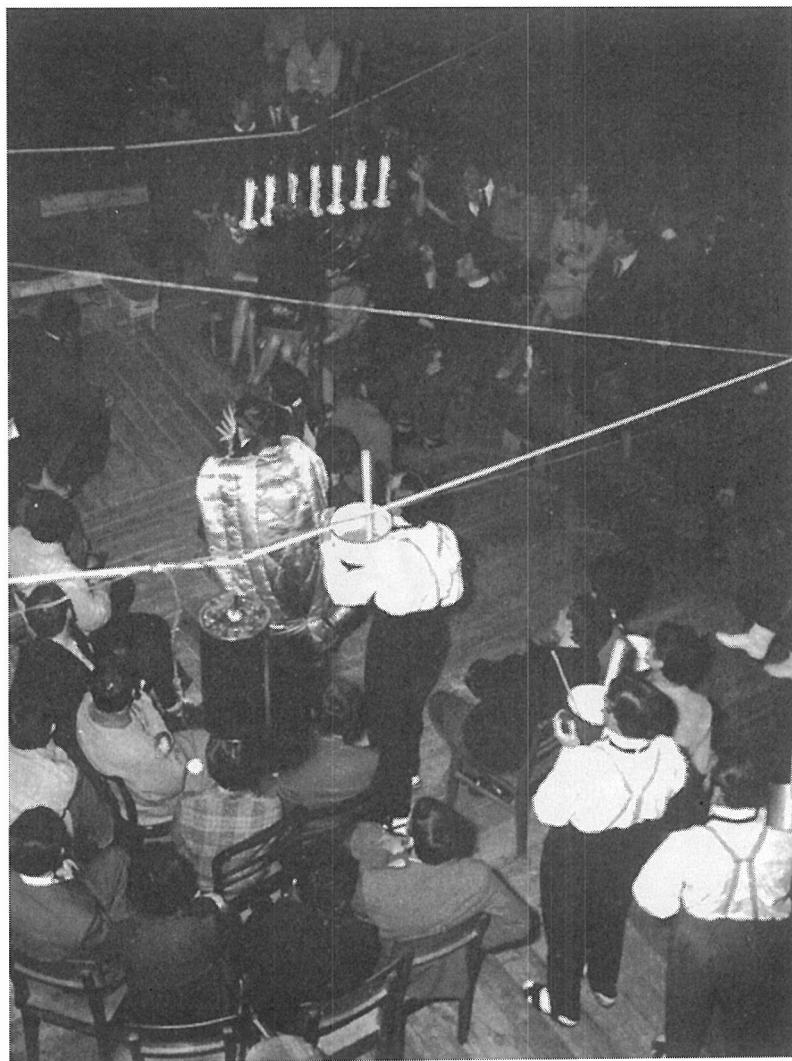


87.	
88.	
89.	90.

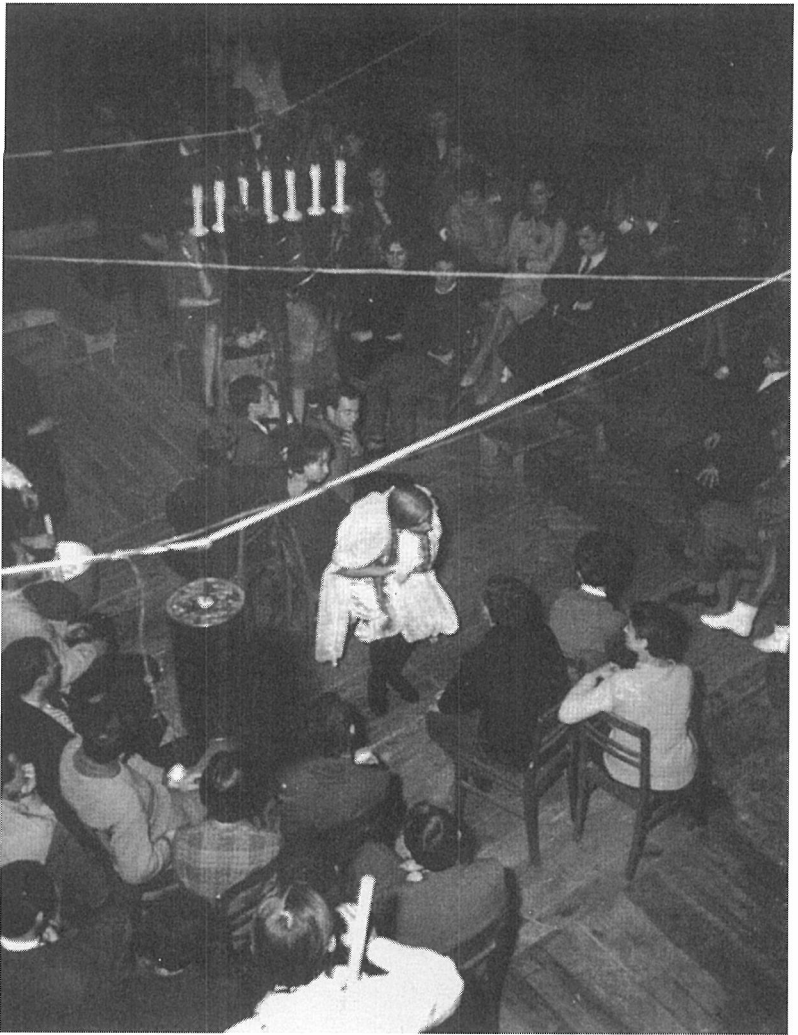




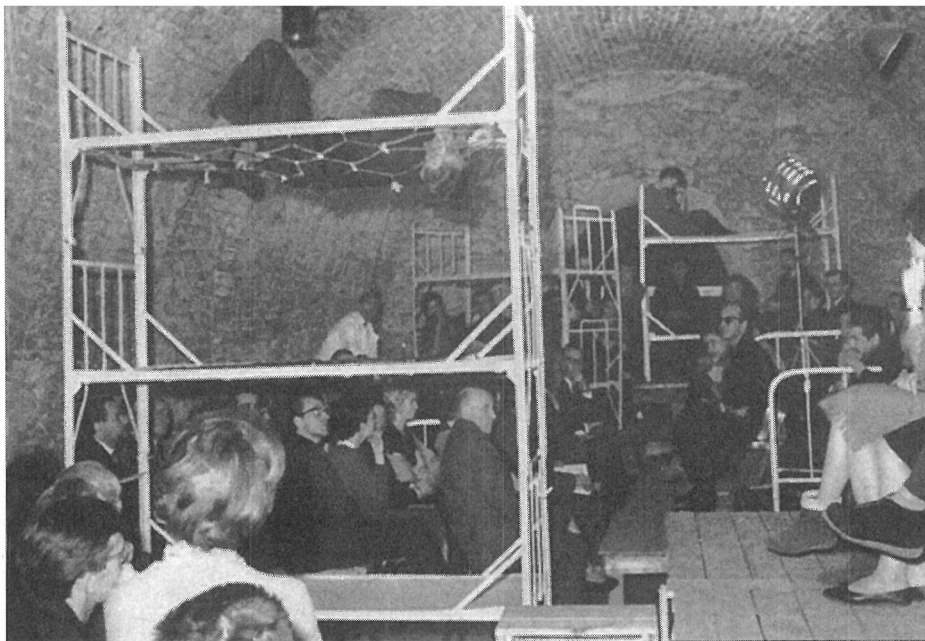




93. **Strămoșii:** Actorii evocă fantome printre spectatori în timpul unui ritual rural. **Fot. Mozer.**



94. **Strămoșii:** Fantoma unei tinere fete (**Rena Mirecka**) stabilește contactul cu cei vii (**spectatorii**). **Fot. Mozer.**



95.

95, 96. **Kordian**: Dispozitiv scenic. Acțiunea se desfășoară într-un spital psihiatric, spectatorii fiind tratați ca niște pacienți. Acțiunile lui Kordian (**Z. Cynkutis**) sunt considerate ca simptome ale nebuniei sale. Atunci când crede că se află pe vârful lui Mont Blanc (**fot. 96**) și-și oferă sângele în mod solemn pentru patrie, i se ia în realitate sângele pentru a-l elibera de delirul său. (**Z. Cynkutis, Z. Molik, A. Jaholkowski**). **Fot. Weglowski.**

96.





97. **Kordian:** Medicul tratează unul din pacienți, înconjurat de spectatori. **Fot. Weglowski.**



## TABLA DE MATERII

<i>Prefață</i> – Peter Brook .....	5
<i>Spre un teatru sărac</i> – Jerzy Grotowski .....	9
<i>Noul testament al teatrului</i> – Interviu cu Jerzy Grotowski de Eugenio Barba .....	16
<i>Teatrul este o întâlnire</i> – Interviu cu Jerzy Grotowski de Naim Kattan .....	34
<i>Acropolis: tratarea textului</i> – Ludwik Flaszen .....	37
<i>Doctor Faust: montajul unui text</i> – Eugenio Barba .....	44
<i>Prințul constant</i> – Ludwik Flaszen .....	51
<i>Nu era în întregime el însuși</i> – Jerzy Grotowski .....	53
<i>Cercetări despre metodă</i> – Jerzy Grotowski .....	59
<i>Antrenamentul actorului (1959–1962)</i> – Eugenio Barba .....	63
<i>Antrenamentul actorului</i> – Franz Marijnen .....	85
<i>Tehnica actorului</i> – Interviu cu Jerzy Grotowski de Denis Bablet .....	108
<i>Discursul de la Skara</i> – Jerzy Grotowski .....	116
<i>Întâlnire americană</i> – Interviu cu Jerzy Grotowski de Richard Schechner și Theodore Hoffman .....	125
<i>Expunere de principii</i> – Jerzy Grotowski .....	133
<i>Postfață: Lupta cu absolutul</i> – George Banu .....	140
<i>Cronologie</i> .....	144
<i>Legende de ilustrații</i> .....	145



**UNITEXT**

**EDITURĂ A UNITER**

Culegere și tehnoredactare OPEN PRINT S.A.

---

Lucrare executată la Tipografia „BUCUREȘTII NOI”  
Str. Hrișovului nr. 18A, sector 1, București  
Tel.: 667 64 28; Fax: 667 21 85; Centrală: 667 55 70

