

Eugenio Barba Nicola Savarese

Arta secretă a actorului

Dicționar
de antropologie teatrală



Traducere din italiană de
VLAD RUSSO



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU



HUMANITAS
BUCUREȘTI

Această carte este dedicată memoriei lui Katsuko Azuma, Fabrizio Cruciani, Ingemar Lindh, Sanjukta Panigrahi și I Made Pasek Tempo, fondatori ai ISTA.

Cartea este rezultatul cercetărilor desfășurate între 1979 și 2004 în cadrul ISTA (International School of Theatre Anthropology) condusă de Eugenio Barba.
Toate textele neatribuite sunt rodul colaborării celor doi autori ai cărții.

Cărțile apărute sub egida Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu sunt publicate în cadrul unui proiect coordonat de Alina Mazilu.

Pentru traducerea în limba română s-a folosit, pe lângă ediția italiană *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, apărută în 2011 la Edizioni di Pagina, și ediția franceză, *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, în traducerea semnată de Éliane Deschamps-Pria, apărută în 2008 la L'Entretemps Éditions.

În pagina de titlu: scenă din *Theatrum Mundi* cu dansatorul balinez I Made Pasek Tempo și actrița Roberta Carreri de la Odin Teatret (ISTA Bologna, 1990).

ISTA – International School of Theatre Anthropology
Box 1283, 7500 Holstebro (Danemarca)
Tel. (45) 97424777 – Fax (45) 97410482
E-mail: odin@odinteatret.dk
www.odinteatret.dk

© 2005 Eugenio Barba și Nicola Savarese
Toate drepturile de reproducere, adaptare și traducere
sunt rezervate pentru toate țările

© 2011 pentru noua ediție italiană:
Edizioni di Pagina soc. coop., Bari (Italia)

© 2012 Eugenio Barba și Nicola Savarese

© Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, 2012,
pentru prezenta versiune românească



Prefață

ISTA – *Eugenio Barba*

Introducere

Antropologia teatrală – *Eugenio Barba*

Principii asemănătoare, spectacole diferite, p. 6 – *Lokadharmi* și *natyadharmi*, p. 7 – Echilibrul în acțiune, p. 8 – Dansul opozițiilor, p. 10 – Avantajele omisiunii, p. 12 – Intermezzo, p. 14 – Un corp hotărât, p. 16 – Un corp fictiv, p. 17 – Un milion de lumânări, p. 18

Dicționar

De la A la Z

Anatomie

Se poate marea înălța deasupra munților?

Nicola Savarese

Dilatare

Corpul dilatat – *Eugenio Barba*

Puntea, p. 24 – Peripeții, p. 26 – Principiul negației, p. 27 – A gândi gândul, p. 29 – Logici gemene, p. 30 – Teba cea cu șapte porți, p. 31

Spiritul dilatat – *Franco Ruffini*

Dramaturgie

Lucrarea acțiunilor – *Eugenio Barba*

Dramaturgie și spațiu scenic, p. 40

Echilibru

Echilibru extra-cotidian, p. 44 – Echilibru de lux, p. 44 – Tehnica extra-cotidiană: căutarea unei noi posturi, p. 46 – Despre echilibru în general, p. 47 – Echilibrul în acțiune, p. 49 – Oțel și vată, p. 50 – Chinestezia, p. 53 – Echilibru și imaginație, p. 54 – Dansul ignorat de Brecht, p. 56

Echivalență

Principiul echivalenței, p. 63 – Tirul cu arcul în dansul Odissi, p. 67 – Cum se lansează o săgeată în teatrul japonez Kyogen, p. 68 – Tirul cu arcul în biomecanica lui Meyerhold, p. 70

Energie

Kung-fu, p. 72 – Energie și continuitate, p. 74 – *Koshi, ki-ai, bayu*, p. 75 – *Animus-Anima*, p. 76 – *Keras* și *manis*, p. 81 – *Lasya* și *Tandava*, p. 82 – *Tamè*, p. 84 – Energie în spațiu și energie în timp, p. 84 – *Santai*, cele trei corpuri ale actorului, p. 86 – Frânarea ritmurilor, p. 88 – Prezența actorului, p. 92

Exerciții

Partitură și sub-partitură. Semnificația exercițiilor fizice în dramaturgia actorului – *Eugenio Barba*

O acțiune fizică: cea mai mărunță acțiune perceptibilă, p. 93 – Epoca exercițiilor, p. 93 – Interioritate și interpretare, p. 93 – Complexitatea emoției, p. 96 – Relația reală, p. 96 – Sportul ca dans, p. 97 – Dialogul fizic cu spectatorii, p. 97 – Acțiunea reală, p. 98 – Fisiunea teatrală a lui Meyerhold, p. 99 – Exercițiul ca model de dramaturgie organică și dinamică, p. 101 – Formă, ritm, flux, p. 101 – Cunoașterea tacită, p. 102

Istoriografie

Limba energetică – *Ferdinando Taviani* 103

Henry Irving la microscop, p. 104 – Marmură vie, p. 105 – Sub costumul lui Arlecchino, p. 107

„Sistemul” lui Stanislavski – *Franco Ruffini* 108

Stanislavski are cuvântul, p. 108 – „Natura omului pur și simplu”: corpul-spirit organic, p. 108 – Spiritul formulează exigențe: trăirea scenică, p. 109 – Corpul răspunde adecvat: întruchiparea, p. 109 – Corp-spirit organic, personaj, rol, p. 110 – Condițiile de sens și palierul pre-expresiv, p. 110

Meyerhold: grotescul, adică biomecanica 112

Eugenio Barba

O plastică ce nu corespunde cuvintelor, p. 112 – Grotescul, p. 113 – Biomecanica, p. 114

Mâini

116

Fiziologia și codificarea mâinilor, p. 116 – Mâinile ca simplă sonoritate sau ca tăcere, p. 117 – Cum se construiesc mâinile în mișcare, p. 120 – India: mâinile și semnificația, p. 122 – Mâinile și Opera din Beijing, p. 124 – Mâinile și dansul din Bali, p. 125 – Mâinile și teatrul japonez, p. 126 – Mâinile și baletul clasic, p. 127 – Un exemplu din teatrul occidental, p. 128

Montaj

Montajul actorului și montajul regizorului 130

Eugenio Barba

Montajul actorului, p. 132 – Montajul regizorului, p. 132 – Primul montaj al actorului, p. 133 – Al doilea montaj al actorului, p. 134 – Montajul ulterior al regizorului, p. 134

Nostalgie

Nostalgie sau pasiunea întoarcerilor – *Nicola Savarese* 137

Dansul actorilor, p. 138

Ochi și chip

143

Fiziologie și codificare, p. 143 – Privirea concretă, p. 146 – Acțiunea de a vedea (ochii și șira spinării), p. 149 – Marcarea privirii, p. 150 – Chipul natural, p. 154 – Chipul provizoriu, p. 156 – Chipul pictat, p. 158

Omisiune

160

Fragmentare și reconstrucție, p. 160 – A transforma necesitatea în avantaj, p. 162 – Reprezentarea absenței, p. 163 – Avantajul omisiunii, p. 164

Opoziții

165

Dansul opozițiilor, p. 165 – Linia frumuseții, p. 169 – *Tribhangi* sau trei arce, p. 170 – Proba umbrei, p. 173 – Afirmare și confirmare, p. 174

Organicitate

Organicitate, prezență, *bios* scenic – *Eugenio Barba* 176

„Natural” și „organic” – *Mirella Schino* 178

Tot natură, dar o natură diferită, p. 179 – Limbajul de lucru, p. 180 – Prezența, p. 180 – *Axé, shinmyong, taksu*, p. 181 – *Matab, mi-juku, kacha*, p. 181

Travaliul asupra acțiunilor fizice: dubla articulare 182

Marco De Marinis

Prima articulare, p. 182 – A doua articulare, p. 183

Picioare	186	Text și scenă	260
Microcosm–macrocosm, p. 186 – Pe poante, p. 187 – Gramatica picioarelor, p. 192		Text și scenă – <i>Franco Ruffini</i>	
Pre-expresivitate	196	Civilizația textului și civilizația scenei, p. 261 – Text „sărac” și scenă „bogată”, p. 261 – Despre dramaturgie, p. 263 – Rol și personaj, p. 264	
Totalitatea și palierele ei de organizare, p. 196 – Tehnica inculturației și tehnica aculturației, p. 199 – Fiziologie și codificare, p. 201 – Codificarea între Orient și Occident, p. 202 – Corpul fictiv, p. 205 – Arte marțiale și teatralitate în Orient, p. 207 – Arte marțiale și teatralitate în Occident, p. 210 – Arhitectura corpului, p. 213 – Pre-interpretarea spectatorului, p. 214		Training	
Reconstituirea comportamentului		De la „a învăța” la „a învăța să înveți” – <i>Eugenio Barba</i>	266
Reconstituirea comportamentului – <i>Richard Schechner</i>	215	Mitul tehnicii, p. 266 – O etapă decisivă, p. 266 – Prezența fizică, p. 267 – Perioada de vulnerabilitate, p. 268	
<i>Bharata Natyam</i> , p. 216 – <i>Chhau</i> din Purulia, p. 217 – Transă și dans în Bali, p. 219		Trainingul în perspectivă interculturală	269
Ritm	221	<i>Richard Schechner</i>	
Timpul incizat, p. 221 – <i>Jo-ha-kyu</i> , p. 223 – Mișcări biologice și micro-ritmuri ale corpului, p. 224 – Meyerhold: ritmul esențial, p. 225		Training și punct de plecare – <i>Nicola Savarese</i>	271
Scenografie și costum	228	Considerații preliminare, p. 271 – Modele de exercițiu, p. 271 – Acrobatica, p. 272 – Antrenamentul cu maestrul, p. 276	
Costumul creează scenografia, p. 228 – Îmbrăcăminte cotidiană, costum extra-cotidian, p. 235 – Mânele de apă, p. 236		Ucenicie	
Teatru euro-asiatic		Exemple occidentale – <i>Fabrizio Cruciani</i>	278
Teatrul euro-asiatic – <i>Eugenio Barba</i>	238	Părinții fondatori din secolul XX, p. 278 – Proces creator, școală de teatru și cultură teatrală, p. 278 – Pedagogia de autor, p. 280	
Zorile, p. 238 – Teatrul euro-asiatic, p. 238 – Antitraditia, p. 238 – De ce?, p. 238 – Rădăcini, p. 239 – Satul, p. 240 – A interpreta un text sau a crea un context, p. 240 – Spectatorul, p. 240		Exemple orientale – <i>Rosemary Jeanes Antze</i>	282
Neînțelegeri și descoperiri. De la Drumul Mătăsii la Seki Sano – <i>Nicola Savarese</i>	242	<i>Guru</i> ca părinte sau ca preceptor venerat, p. 282 – <i>Guru-kula</i> , ucenicia în casa maestrului, p. 283 – <i>Guru-daksina</i> , daruri și compensații, p. 284 – <i>Ekalavya</i> , discipolul extraordinar, p. 285 – <i>Guru-sisya-parampara</i> , p. 285	
Tehnică		Viziuni	
Noțiuni despre tehnicile corpului – <i>Marcel Mauss</i>	248	Cele două viziuni: viziunea actorului, viziunea spectatorului – <i>Ferdinando Taviani</i>	286
Enumerarea biografică a tehnicilor corpului, p. 248 – Șira spinării: pârghia energiei, p. 254 – Urletul mut, p. 256		Viziunea ca artă secretă	298
Legi pragmatice – <i>Jerzy Grotowski</i>	258	Bibliografie	300
<i>Sats</i> , p. 258 – <i>Logos</i> și <i>bios</i> , p. 259		Referințe	310
		Indice analitic	312



ISTA

International School of Theatre Anthropology

Cercetătorii sunt în genere obișnuiți cu omonimiile parțiale; ca atare, ei nu le confundă cu omologiile. De pildă, pe lângă antropologia culturală, există, alături de alte discipline, antropologia juridică, antropologia filozofică, antropologia fizică, antropologia paleoantropică. În toate prezentările sale, ISTA subliniază în repetate rânduri că, în cazul său, termenul „antropologie” nu e utilizat în sensul de antropologie culturală, ci reprezintă un nou domeniu de studii care se apleacă asupra ființei umane aflate în situații de reprezentare organizată.

Singura afinitate cu antropologia culturală constă în faptul că adresează întrebări „evidenței” (propriei tradiții), ceea ce implică deplasarea, călătoria, o strategie a *ocolului* care permite înțelegerea mai precisă a propriei culturi. Confruntându-se cu ceea ce-i apare străin, privirea noastră învață să participe și să se detașeze. Prin urmare, n-ar trebui să existe nici un echivoc: antropologia teatrală nu se ocupă de palierele structurale care permit aplicarea paradigmelor antropologiei culturale la teatru și dans. Ea nu reprezintă studiul spectacolului ca fenomen în acele culturi care sunt tradițional obiect de studiu pentru antropologi. În sfârșit, antropologia teatrală nu trebuie confundată nici cu antropologia spectacolului.

Încă o dată: antropologia teatrală reprezintă studiul comportamentului ființei umane care-și folosește prezența fizică și mentală în conformitate cu principii diferite de cele ale vieții cotidiene, în situații de reprezentare organizată. Această utilizare extra-cotidiană a corpului este ceea ce numim tehnică.

O analiză transculturală a teatrului arată că travaliul actorului este rezultatul fuziunii a trei aspecte referitoare la trei paliere structurale distincte:

1. Personalitatea actorului, sensibilitatea sa, inteligența sa artistică, persoana sa socială, care-l fac unic și irepetabil.
2. Caracterul particular al tradițiilor și contextului cultural-istoric prin care se manifestă personalitatea irepetabilă a unui actor.
3. Utilizarea fiziologiei potrivit unor tehnici corporale extra-cotidiene. În aceste tehnici se regăsesc principii recurente și transculturale, care constituie ceea ce antropologia culturală definește drept câmp al pre-expresivității.

Primul aspect este individual. Al doilea e comun tuturor celor care aparțin aceluiași gen de spectacol. Doar al treilea îi privește pe toți actorii din toate timpurile și culturile: el se poate numi palierele „biologic” al teatrului. Primele două aspecte determină trecerea de la pre-expresivitate la expresie. Al treilea reprezintă nucleul invariabil care subîntinde diferitele variante individuale, stilistice și culturale.

Principiile recurente în cadrul palierului „biologic” al teatrului permit diferitele tehnici ale actorului, adică utilizarea particulară a prezenței sale scenice și a dinamismului său. Aplicare unora dintre factorii fiziologici (greutate, echilibru, poziție a coloanei vertebrale, direcție a privirii), aceste principii produc tensiuni organice pre-expresive. Noile tensiuni generează o calitate diferită a energiei, corpul devine teatralmente „hotărât”, „viu”, actorul își manifestă „prezența”, *bios-ul* său scenic, atrăgând atenția spectatorului *înainte* de intervenția unei expresii personale oarecare. Evident, e vorba de un *înainte* logic, nu cronologic. Pentru spectator și în cadrul spectacolului, diferitele paliere structurale sunt inseparabile. Ele pot fi separate numai prin abstractizare, în contextul unei cercetări analitice și în cadrul travaliului tehnic de compoziție realizat de actor.

Domeniul de activitate al ISTA este studiul principiilor acestei utilizări extra-cotidiene a corpului și al aplicării lor la activitatea creatoare a actorului și dansatorului. Din acest studiu ia naștere o sporire a cunoștințelor, cu consecințe imediate în planul practicii profesionale. În genere, transmiterea experienței începe cu asimilarea unor cunoștințe tehnice: actorul învață și personalizează. Prin cunoașterea principiilor care guvernează *bios-ul* scenic actorul nu învață o tehnică, ci *învață să învețe*. Lucru de enormă importanță pentru toți aceia care aleg să depășească limitele unei tehnici specializate, sau sunt constrânși s-o facă.

Teatologia occidentală a privilegiat adesea teoriile și utopiile, neglijând abordarea empirică a problematicii actorului. ISTA își îndreaptă atenția către acest „teritoriu empiric” în perspectiva depășirii specializărilor disciplinare, tehnice și estetice. Problema nu e de a înțelege tehnica, ci *secretele tehnicii*, care trebuie să fie însușite pentru a fi depășite.

Eugenio Barba

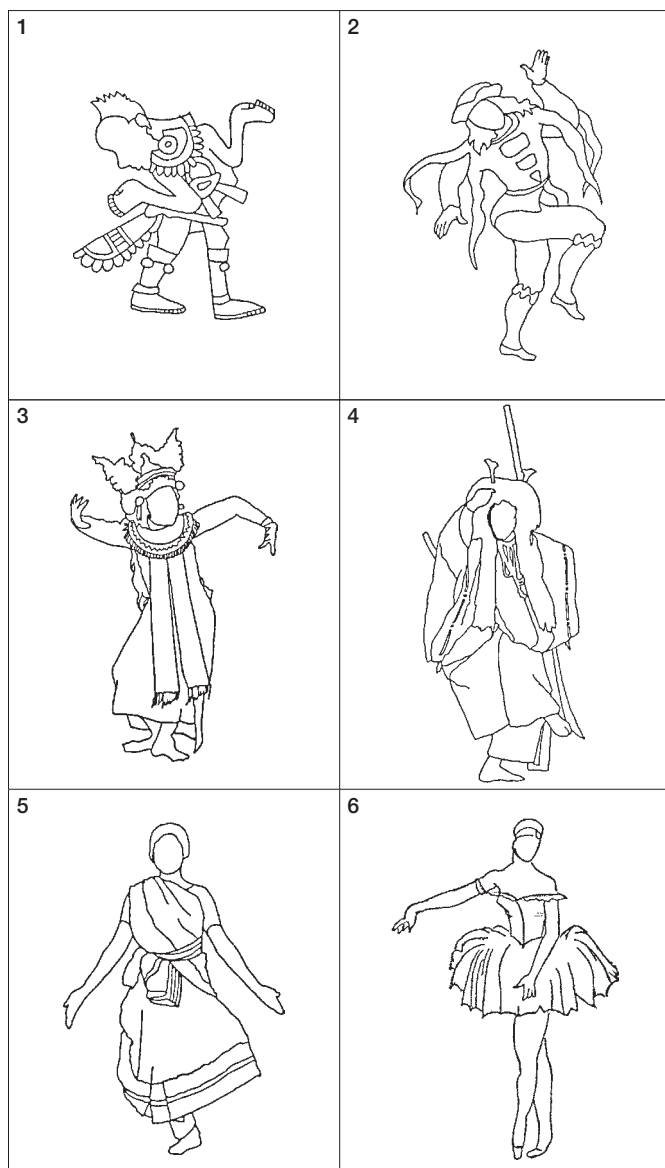


Antropologia teatrală

Eugenio Barba

În ce direcții se poate îndrepta un actor sau un dansator pentru a elabora bazele materiale ale artei sale? Iată întrebarea la care încearcă să răspundă antropologia teatrală. Ea nu va răspunde, așadar, nici nevoii de a analiza științific „limbajul actorului”, nici întrebării, fundamentală pentru cei care fac teatru sau dans: cum se poate deveni un *bun* actor sau un *bun* dansator?

Antropologia teatrală nu caută principii universale valabile, ci indicații *utile*. Nu are modestia unei științe, ci ambiția de a identifica cunoștințele utile travaliului actorului sau dansatorului.



Principii asemănătoare și spectacole diferite: (1) dansator aztec; (2) menestrel european din Evul Mediu; (3) dansatoare din Bali; (4) actor Kabuki japonez; (5) dansatoare indiană Odissi; (6) dansatoare de balet clasic. Principiile care guvernează comportamentul scenic al actorilor și dansatorilor în diferite culturi sunt asemănătoare, dar spectacolele sunt diferite.

Nu vrea să descopere „legi”, ci să studieze reguli de comportament.

La origine, înțelesul termenului „antropologie” era acela de studiu al comportamentului uman deopotrivă la nivel sociocultural și la nivel fiziologic. Prin urmare, antropologia teatrală studiază comportamentul fiziologic și sociocultural al omului în situații de reprezentație.

Principii asemănătoare, spectacole diferite

Printre multiplele principii proprii fiecărei tradiții, fiecărei țări, diferiți actori și dansatori s-au slujit, în diferite locuri și epoci, și de anumite principii asemănătoare. Cercetarea acestor „principii-care-revin” reprezintă primul obiectiv al antropologiei teatrale.

„Principiile-care-revin” nu constituie dovada că există o „știință a teatrului” sau anumite legi universale, ci constituie îndrumări deosebit de utile, indicații ce pot deveni cu mare probabilitate utile practicii scenice.

Caracteristica „îndrumărilor utile” este că pot fi urmate sau ignorate. Nu sunt imperative ca legile, sau, mai degrabă, pot fi respectate tocmai pentru a fi încălcate și depășite.

Actorul occidental contemporan nu are un repertoriu organic de îndrumări pe care să se sprijine și după care să se orienteze. În genere, punctul său de plecare este un text sau indicațiile unui regizor. Îi lipsesc însă acele reguli de acțiune care, fără să-i restrângă libertatea artistică, îl ajută la atingerea propriului obiectiv. Dimpotrivă, actorul tradițional din Orient se bazează pe un corpus organic, trecut prin filtrul experienței, de „îndrumări absolute”, adică de reguli artistice care seamănă cu un cod de legi: ele codifică un stil de acțiune închis în sine, căruia toți actorii de un anumit gen trebuie să i se supună.

Firește, actorul care se mișcă în cadrul unei rețele de reguli codificate are o mai mare libertate decât acela care – precum actorul occidental – e prizonierul arbitrarului și al lipsei de reguli. Dar actorul oriental plătește libertatea sa sporită cu o specializare ce-i limitează posibilitățile de a evada din teritoriile pe care le cunoaște. S-ar părea că un complex de reguli practice utile și precise pentru actor nu poate exista decât cu condiția ca acestea să fie reguli absolute, închise față de influențe și experiențe exterioare. Aproape toți maeștrii teatrului oriental își împiedică elevii să se ocupe de forme ale spectacolului diferite de forma practică de ei. Uneori le interzic chiar să se ducă să vadă alte forme de teatru sau dans, pretinzând că numai așa se poate păstra puritatea stilului actorului sau dansatorului, și numai așa se poate demonstra totala dăruire față de propria artă.

Totul se petrece ca și cum regulile comportamentului teatral s-ar simți amenințate de însăși relativitatea lor evidentă, ca și cum ar suferi că nu sunt legi în toată puterea cuvântului. Acest mecanism de apărare are totuși avantajul de a evita tendința patologică manifestată adesea odată cu conștiința relativității regulilor: lipsa totală a regulilor și arbitrarul.

Astfel, e simptomatic faptul că, așa cum un actor Kabuki poate ignora cele mai prețioase „secrete” ale teatrului Nô, Étienne Decroux – poate singurul maestru european care a elaborat un complex de reguli comparabile cu cele ale tradiției orientale – a

încercat să transmită propriilor elevi aceeași riguroasă închidere față de formele de spectacol diferite de a sa. În cazul lui Decroux, ca și în cazul măștrilor orientali, nu e vorba despre o îngustime de spirit, și cu atât mai puțin de intoleranță. E vorba despre conștiința faptului că un actor trebuie să-și apere bazele și principiile de pornire ca pe bunul său cel mai de preț, un bun care ar fi iremediabil alterat și distrus de sincretism și care trebuie salvat chiar cu riscul izolării.

Riscul izolării constă în faptul că păstrarea purității se plătește prin sterilitate. Măștrii care-și strâng propriii elevi în chingile unui corpus de reguli, un maestru care, pentru a-și păstra întreaga forță, se prefăce că-și ignoră propria relativitate, ignorând deci și utilitatea confruntării, conservă desigur calitatea propriei arte, dar îi amenință viitorul.

Totuși, un teatru se poate arăta deschis față de experiențele altor teatre nu pentru a împleti maniere diferite de a face spectacole, ci pentru a găsi principii asemănătoare în baza cărora să-și transmită propriile experiențe. În acest caz, deschiderea față de fenomene diferite n-ar însemna în chip necesar o cădere în sincretism și în confuzia limbilor. Pe de o parte, s-ar evita astfel riscul izolării sterile, pe de alta, cel al unei deschideri cu orice preț care ar degenera în promiscuitate. A te gândi, fie și în chip teoretic și abstract, la o bază pedagogică comună nu înseamnă de fapt a te gândi la o modalitate comună de a face teatru. „Artele – scria Decroux – se aseamănă prin principiile, nu prin operele lor.” Am putea adăuga că nici teatrele nu se aseamănă prin spectacole, ci prin principii.

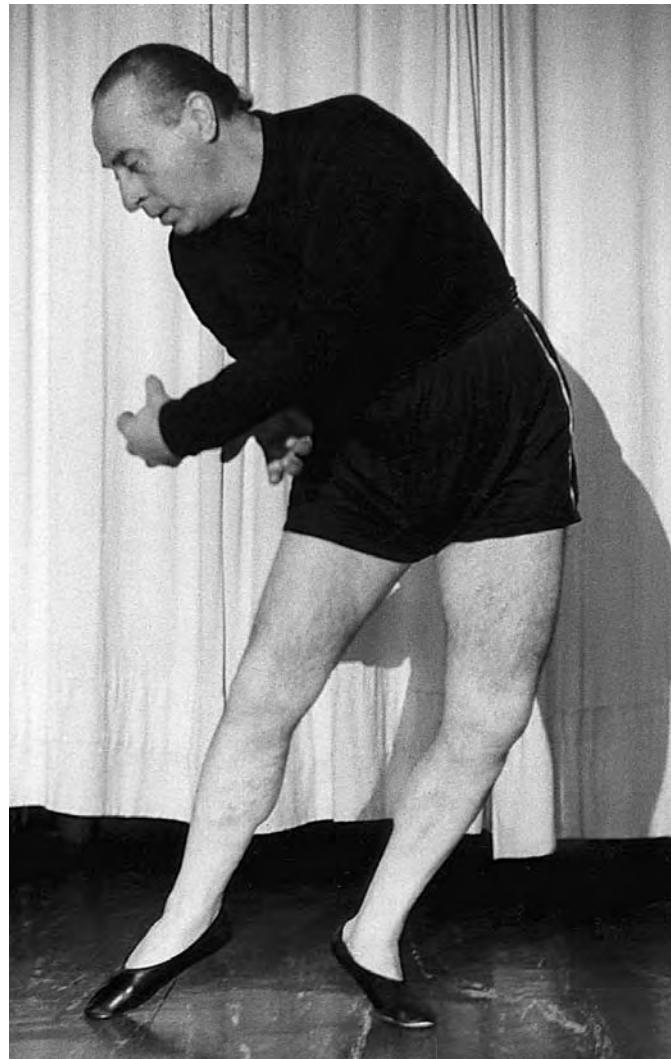
Antropologia teatrală urmărește să studieze aceste principii: nu rațiunile profunde și ipotetice ale acestor asemănări, ci utilizările lor posibile. Astfel, ea știe că face un serviciu atât omului de teatru occidental, cât și celui oriental, atât celor care posedă o tradiție codificată, cât și celor care-i simt lipsa, atât celor loviți de degenerescență, cât și celor amenințați de puritate.

Lokadharmi și natyadharmi

„Noi avem două cuvinte – îmi spune Sanjukta Panigrahi, dansatoare indiană din școala Odissi – pentru a numi comportamentul omului: unul, *lokadharmi*, desemnează comportamentul (*dharmi*) oamenilor obișnuiți (*loka*); celălalt, *natyadharmi*, desemnează comportamentul omului care dansează (*natya*).“

În ultimii ani am avut contacte cu numeroși măștri ai diferitelor teatre. Cu unii am colaborat vreme îndelungată. Dar scopul meu n-a fost să studiez caracteristicile diferitelor tradiții care determină unicitatea artelor lor, ci pe acelea care le apropie de alte forme ale artei din Orient și din Occident. Ceea ce la început era o cercetare pe cont propriu, desfășurată aproape în izolare, a devenit treptat o cercetare la care participă un grup de persoane alcătuit din oameni de știință, cercetători ai teatrului occidental și asiatic, artiști aparținând diferitelor tradiții. Întreaga mea recunoștință se îndreaptă în mod deosebit către aceștia din urmă: colaborarea lor s-a caracterizat printr-o formă particulară de generozitate, care a dus la căderea barierelor și reținerilor, la dezvăluirea „secretelor”, a intimității meseriei lor. O generozitate dusă uneori până la temeritatea calculată de a accepta situații de lucru care-i obligau pe mulți artiști, aparent sacerdoți fideli ai unei tradiții imuabile, să caute noul, dezvăluind o neașteptată curiozitate pentru experiment.

Când fac o demonstrație tehnică, rece, actorii orientali și occidentali posedă o calitate a prezenței care-l frapează pe spectator, obligându-l să-i privească. În atari situații, ei nu exprimă nimic,



Étienne Decroux (1898-1991), întemeietorul pantomimei moderne.

și totuși există în ei ceva ca un nucleu energetic, ca o iradiere sugestivă și conștientă, deși nepremeditată, care ne captează simțurile. Multă vreme am crezut că e vorba despre o „forță” deosebită a actorului, dobândită după ani și ani de experiență și travaliu, despre o înzestrare tehnică deosebită. Dar ceea ce noi numim „tehnică” este o utilizare specială a corpului nostru.

Felul în care ne folosim corpul în viața cotidiană diferă substanțial de felul în care-l folosim în situații de „reprezentare”. În viața cotidiană, folosim o tehnică a corpului condiționată de cultura noastră, de statutul nostru social, de meseria pe care o practicăm. În situații de „reprezentare” există însă o utilizare a corpului, o tehnică a corpului total diferită. Se poate identifica, așadar, o tehnică cotidiană și una extra-cotidiană.

Tehnicile cotidiene nu sunt conștiente: ne mișcăm, ne așezăm, purtăm greutatea, sărutăm pe cineva, arătăm ceva, acceptăm sau refuzăm ceva, cu gesturi pe care le credem „naturale”, dar care sunt de fapt culturale determinate. Diferite culturi transmit tehnici diferite ale corpului, după cum oamenii merg cu sau fără pantofi, poartă greutatea pe cap sau în mână, sărută cu gura sau cu nasul. Primul pas pentru a descoperi principiile posibile ale *bios*-ului scenic, ale „vieții” actorului și dansatorului, constă deci în înțelegerea faptului că tehnicilor cotidiene ale corpului le sunt opuse tehnici extra-cotidiene, respectiv tehnici care nu respectă condiționările obișnuite ale utilizării corpului.



Lokadharmi: (stânga) comportament cotidian al unei femei indiene care își face toaleta (pictură din sec. XI p. Ch.); *Natyadharmi*: (centru) comportament extra-cotidian al dansatoarei Odissi Sanjukta Panigrahi și (în dreapta) al unui *onnagata* (rol al actorului care interpretează personajele feminine în teatrul japonez Kabuki), ambii într-o scenă a oglinzii.



La aceste tehnici extra-cotidiene recurc cei care se pun în situații de reprezentare. Adesea, distanța care separă tehnicile cotidiene ale corpului de cele extra-cotidiene ce caracterizează comportamentul omului în teatru nu este evidentă și conștientă în Occident. În India însă, diferența este evidentă și întărită de vocabularul specific: *lokadharmi* și *natyadharmi*.

Tehnicile cotidiene ale corpului se caracterizează în genere prin principiul efortului minim: obținerea unui rezultat maxim cu o cheltuială de energie minimă. Tehnicile extra-cotidiene, dimpotrivă, se bazează pe risipa de energie. Uneori par să sugereze chiar un principiu în oglindă față de principiul caracteristic tehnicilor cotidiene: o maximă investiție de energie pentru un rezultat minim.

Când eram în Japonia cu Odin Teatret, mă întrebam ce semnificație are expresia folosită de spectatori pentru a le mulțumi actorilor la sfârșitul spectacolelor: *otsukarāsama*. Sensul exact al expresiei – una dintre multiplele formule prescrise de eticheta japoneză, indicată în special pentru actori – este: „ești obosit”. Actorul care l-a interesat sau l-a frapat pe spectator e obosit pentru că nu și-a cruțat energiile, și pentru asta i se mulțumește.

Dar risipa, excesul în utilizarea energiei nu sunt suficiente pentru a explica forța ce caracterizează „viața” actorului și a dansatorului. Diferența dintre această „viață” și vitalitatea unui acrobat, mai ales în anumite momente de maximă virtuozitate din spectacolele Operei din Beijing și din alte forme de teatru și dans, e limpede. În aceste cazuri, acrobații, dansatorii, actorii ne arată un „alt corp”, un corp care ascultă de tehnici foarte diferite de cele cotidiene, într-atât de diferite, încât pierd aparent orice contact cu acestea din urmă. Nu mai e vorba aici de tehnici extra-cotidiene, ci pur și simplu de „alte tehnici”. În acest caz, nu mai există tensiunea distanțării, nu mai există acel soi de „energie elastică” ce caracterizează tehnicile extra-cotidiene atunci când acestea sunt contrapuse celor cotidiene. Cu alte cuvinte, nu mai există relație dialectică, ci doar distanță: doar caracterul inaccesibil al unui corp de virtuoz.

Tehnicile cotidiene ale corpului tind să comunice, cele ale virtuozității tind să uimească și să transforme corpul. Tehnicile extra-cotidiene însă tind să informeze: literal, ele *pun-în-formă*

corpul. În asta constă diferența esențială ce le separă de acele tehnici care îl transformă.

Echilibrul în acțiune

Constatarea existenței unei calități speciale a prezenței scenice ne-a dus la distincția dintre tehnicile cotidiene, tehnicile virtuozității și tehnicile extra-cotidiene ale corpului. Acestea din urmă privesc „viața” actorului și dansatorului. *Ele o caracterizează încă înainte ca această „viață” să înceapă să reprezinte ceva sau să se exprime.*

Afirmația precedentă nu e ușor de acceptat pentru un occidental: există oare un palier al artei actorului în care acesta e viu, prezent, dar fără să reprezinte sau să semnifice ceva? Poate că numai cine cunoaște bine teatrul japonez poate accepta afirmația de mai sus drept una firească. E normal deci ca, pentru un exemplu extrem, dar lămuritor al felului în care viața actorului pe scenă poate fi lipsită de orice caracter de reprezentare, limitându-se la o puternică prezență, să ne adresăm unui japonez. Pentru un actor, „a fi puternic prezent” chiar fără a reprezenta ceva este un oximoron, o contradicție în termeni: prin însuși faptul că stă în fața spectatorilor, actorul pare că trebuie să reprezinte pe cineva sau ceva. Iată cum definește Moriaki Watanabe oximoronul purei prezențe a actorului: un actor care reprezintă propria sa absență. Pare un joc de cuvinte, dar de fapt este o figură a teatrului japonez.

În teatrul Nô, în teatrul Kabuki și în teatrul Kyogen, Watanabe identifică o figură intermediară între cele două chipuri care, în Occident ca și în teatrul japonez modern, par să epuizeze figura actorului: identitatea sa reală și identitatea sa fictivă. De pildă, în teatrul Nô, al doilea actor, *waki*, reprezintă adesea propria sa non-existență, respectiv absența din acțiune. El pune în mișcare o complexă tehnică extra-cotidiană a corpului, care nu slujește pentru a exprima, ci pentru „a arăta capacitatea sa de a nu exprima”. Această negare artistic elaborată se regăsește de altfel în acele pasaje din piesele Nô în care personajul principal – *shite* – trebuie să dispară. Actorul, degrevat de personajul său, dar neredus la identitatea sa cotidiană, se îndepărtează de spectatori fără a vrea să exprime nimic, dar cu aceeași energie ce caracterizează momentele expresive.



Tehnici de virtuozitate: actori acrobați de la Opera din Beijing.

Chiar și *kokken*, oamenii îmbrăcați în negru care-l asistă pe actor în scenă, sunt chemați să „jocă absența”. Prezența lor, care nici nu exprimă, nici nu reprezintă ceva, își extrage forța direct din izvoarele vieții și energiei actorului; de aceea cunoscătorii spun că e mai greu să fii *kokken* decât actor.

Exemplele de mai sus arată că există un palier la care tehnicile extra-cotidiene ale corpului țin de energia actorului așa-zicând în stare pură, adică un palier pre-expresiv. În teatrul clasic japonez, acest palier apare uneori în mod fățiș. El este însă mereu prezent în actor: este însăși baza manifestării vieții sale, a prezenței sale scenice.

A vorbi despre „energia” actorului sau dansatorului înseamnă a utiliza un termen care se pretează la nenumărate echivoci. De fapt, cuvântul energie trebuie imediat umplut de semnificații foarte concrete. Etimologic, el înseamnă a se afla în acțiune, în activitate. Cum se face, atunci, că trupul actorului sau dansatorului intră în acțiune – ca actor sau dansator – la un palier pre-expresiv? Cu ce alte cuvinte am putea înlocui termenul „energie”?

Când traducem principiile actorilor sau dansatorilor orientali într-o limbă europeană folosim cuvinte precum „energie”, „viață”, „forță”, „spirit” pentru a reda termeni precum cei japonezi: *ki-ai*, *kokoro*, *io-in*, *koshi*; cei balinezi: *taksu*, *virasa*, *chikara*, *bayu*; cei chinezești: *kung-fu*, *shun toeng*; cei indieni: *prana*, *shakti*. Imprecizia traducerii ascunde sub vorbe mari indicațiile practice ale principiilor vieții scenice a actorului sau dansatorului.

Am încercat să refac drumul în sens invers. I-am întrebat pe câțiva maeștri ai teatrului oriental dacă în limbajul lor de lucru există cuvinte care ar putea să traducă termenul nostru „energie”. „Noi spunem că un actor are sau nu are *koshi* pentru a arăta dacă

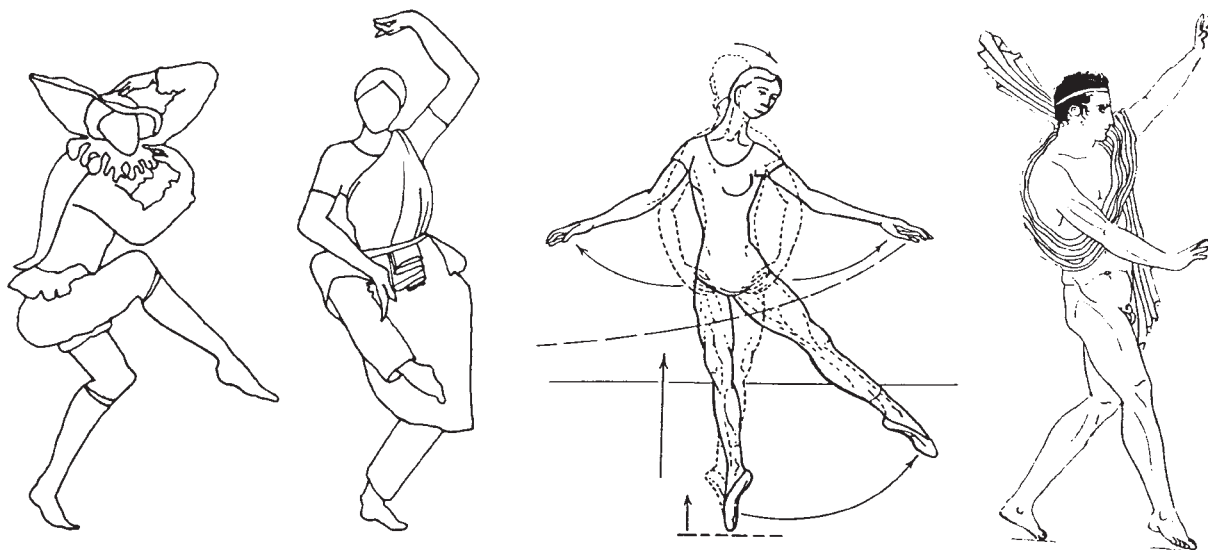
folosește sau nu energia potrivită în traviul său”, mi-a răspuns Sawamura Sojurô, actor de teatru Kabuki. Dar în japoneză *koshi* nu este un concept abstract, ci o parte foarte precisă a corpului: coapsele. A spune „ai / nu ai *koshi*” înseamnă a spune „ai / nu ai coapse”. Ce înseamnă însă, pentru un actor, a nu avea coapse?

Atunci când mergem respectând tehnicile cotidiene ale corpului, coapsele urmează mișcarea gambelor. Dar în tehnicile extra-cotidiene ale actorului Kabuki și ale actorului Nô coapsele trebuie să rămână nemișcate. Pentru a imobiliza coapsele în timpul mersului, trebuie să îndoi ușor genunchii și să folosești corpul ca pe un singur bloc folosindu-te de coloana vertebrală, care apasă în jos. Iau naștere astfel două tensiuni diferite în partea inferioară și în cea superioară a corpului, tensiuni care obligă la găsirea unui nou echilibru. Nu e vorba aici despre o alegere stilistică, ci despre un mijloc de a da viață actorului, care abia într-un al doilea moment devine o caracteristică a stilului.

De fapt, viața scenică a actorului și dansatorului se bazează pe o alterare a echilibrului. Noi, oamenii, când suntem în poziție verticală, nu putem rămâne imobili. Chiar și atunci când părem imobili, ne slujim de mișcări infime prin care ne deplasăm greutatea. E vorba despre o serie continuă de ajustări prin care greutatea apasă neîncetat când pe partea anterioară, când pe cea posterioară, când pe marginea dreaptă, când pe cea stângă a picioarelor. Aceste micromișcări au loc chiar și în starea de imobilitate absolută, uneori mai limitate, alteori mai ample, uneori mai controlate, alteori mai puțin controlate, potrivit condiției noastre fizice, vârstei sau meseriei noastre. Există laboratoare științifice specializate în măsurarea diverselor tipuri de presiune exercitate de picioare asupra solului: din aceste măsurători rezultă diagrame în care putem citi cât de complicate și de laborioase sunt mișcările pe care le facem pentru a rămâne imobili. S-au făcut și experimente



Actor japonez de teatru Nô: un corp fictiv.



Alterarea echilibrului (de la stânga la dreapta): actor din Commedia dell'Arte italiană, dansatoare indiană Odissi, dansatoare de balet clasic, dansator din Grecia antică în timpul unei procesiuni dedicate lui Dionisos.

cu actori profesioniști, din care a rezultat că, atunci când li se cere să-și imagineze că poartă o greutate, că aleargă, umblă, cad, țopăie, chiar și simpla imagine produce imediat o modificare a echilibrului lor, în vreme ce la persoane normale, pentru care imaginarea rămâne un fapt aproape exclusiv mental, această imagine practică nu lasă urme.

Toate cele de mai sus spun multe despre echilibru și despre raportul dintre procesele mentale și tensiunile musculare, dar nu spun nimic nou despre actor sau dansator. De fapt, a spune că un actor e obișnuit să-și controleze propria prezență fizică și să traducă imaginile mentale în impulsuri fizice și vocale înseamnă a spune pur și simplu că un actor e un actor. Complexul de micromișcări pus în evidență în laboratoarele științifice unde se măsoară echilibrul ne conduc însă pe altă pistă: aceste micromișcări alcătuiesc nucleul ascuns în tehnicile cotidiene ale corpului, nucleu ce poate fi modelat și amplificat pentru a potența prezența actorului sau dansatorului, poate fi transformat în fundament al tehnicilor sale extra-cotidiene.

Cine a văzut un spectacol al lui Marcel Marceau s-a oprit cu siguranță măcar o clipă pentru a reflecta la destinul celui de-al doilea mim care apare în scenă pentru doar câteva secunde între două numere, ținând un carton care anunță titlul numărului următor. De acord – vor spune unii –, pantomima trebuie să fie un spectacol mut și, pentru a nu rupe tăcerea, chiar și anunțurile trebuie să fie mute. Dar de ce să pui un mim, un actor, să poarte cartoanele? Nu înseamnă asta a-l bloca într-o situație fără ieșire, în care literalmente nu poate face nimic? Unul dintre acești mimi, Pierre Verry, care a prezentat multă vreme cartoanele numerelor lui Marceau, a povestit într-o zi cum încerca să atingă un maximum de prezență scenică în scurta clipă în care apărea pe scenă fără a trebui – și fără a putea – să facă nimic. El spunea că singura posibilitate era de a da cât mai multă forță, cât mai multă viață poziției în care ținea cartonul. Pentru a obține acest rezultat în puținele secunde de apariție scenică, trebuia să se concentreze îndelung ca să atingă un „echilibru instabil”. Astfel, imobilitatea sa devenea nestatică, dinamică. În lipsă de altceva, Pierre Verry era silit să se limiteze la esențial, și descoperirea esențialului în alterarea echilibrului.

Pozițiile de bază din formele orientale de teatru și de dans sunt tot atâtea exemple ale unei alterări conștiente și controlate a echilibrului. Același lucru se poate spune și pentru pozițiile de

bază din dansul clasic european și pentru sistemul de pantomimă al lui Decroux: abandonarea tehnicii cotidiene a echilibrului și căutarea unui „echilibru de lux” care sporește tensiunile ce guvernează corpul. Pentru a obține acest rezultat, actorii și dansatorii diferitelor tradiții orientale își deformează poziția gambelor, a genunchilor, modul de a așeza picioarele pe sol, sau reduc distanța dintre un picior și altul, reducând astfel baza și făcând ca echilibrul să devină precar.

„Toată tehnica dansului – spune Sanjukta Panigrahi referindu-se la școala de dans indian Odissi, dar vorbind despre un principiu general al vieții scenice a actorului și dansatorului – se bazează pe împărțirea corpului în două jumătăți egale, după o linie care-l străbate vertical, și pe repartizarea inegală a greutății când pe o parte, când pe cealaltă.” Cu alte cuvinte, dansul amplifică, punându-le parcă sub un microscop, acele deplasări infinitezimale și continue ale greutății prin care reușim să stăm în picioare și pe care laboratoarele specializate în măsurarea echilibrului le dezvăluie prin complicate diagrame.

La acest *dans al echilibrului* se referă actorii și dansatorii când vorbesc despre principiile fundamentale ale tuturor formelor de teatru.

Dansul opozițiilor

Cititorul nu trebuie să fie surprins de faptul că vorbesc deopotrivă despre actori și dansatori și nici de faptul că trec din Orient în Occident și viceversa. Principiile vieții scenice pe care le căutăm nu țin deloc seama de deosebirile pe care le facem între teatru, pantomimă sau dans. Aceste deosebiri sunt, de altfel, aproximative și pentru noi. După ce ironiza imaginile alambicate folosite de critici pentru a descrie mersul pe scenă al marelui actor englez Henry Irving, Gordon Craig adăuga cu simplitate: „El nu merge, dansează.” Aceași trecere de la teatru la dans, în sens negativ de data asta, a fost utilizată pentru a minimaliza căutările lui Meyerhold. În legătură cu *Don Juan*-ul său, unii critici au scris că nu era vorba de teatru, ci de balet.

Deosebirea strictă dintre teatru și dans, caracteristică culturii noastre, dezvăluie o lacună profundă, un vid de tradiție care riscă mereu să-l împingă pe actor către mutismul corpului, iar pe dansator către numărul de virtuozitate. Această deosebire i s-ar