

PETER BROOK

SPAȚIUL GOL

Teatrul mort

Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral să înceapă. Și, totuși, când vorbim despre teatru, nu despre asta este vorba. Cortine roșii, proiectoare, vers alb, râsul, întunericul, toate se suprapun într-un mod confuz, într-o imagine neclară reprezentată printr-un cuvânt bun la toate. Noi vorbim despre cinema că omoară teatrul, dar prin aceasta ne referim la acel teatru așa cum era el când s-a născut filmul, un teatru cu casă de bilete, foaier, strapontine, luminile rampei, schimbări de decor, antracte, muzică, ca și cum teatrul ar fi, prin definiție, toate acestea și ceva în plus.

Voi încerca să desfac cuvântul în patru și să diferențiez patru înțelesuri diferite - în așa fel încât să vorbim despre Teatrul Mort, Teatrul Sacru, Teatrul Brut și Teatrul Imediat. Uneori, aceste moduri ale teatrului există cu adevărat, unul lângă altul, în West End în Londra sau în afara lui Times Square din Londra. Alteori, sînt la sute de kilometri unul de altul, cel Sacru în Varșovia și cel Brut în Praga, și alteori sînt metaforice: două dintre ele îmbinîndu-se într-o singură seară, într-un singur act. Uneori, într-un singur moment, sînt îmbinate toate patru - Sacru, Brut, Imediat și Mort.

Teatrul Mort, la prima vedere, poate fi luat de bun, pentru că este teatru prost.. Și cum acesta este tipul de teatru pe care îl vedem cel mai adesea - și el este strîns legat de disprețuitul, mult atacatul teatru comercial - pare o pierdere de timp să-l mai critici. Dar numai dacă realizezi că mortalitatea / este dezamăgitoare și poate apărea oriunde, abia atunci îți dai seama de gravitatea problemei.

Condiția Teatrului Mort, cel puțin, este de natura evidenței. Peste tot în lume, publicul de teatru se împuținează. Mai apar din când în când curente noi, autori buni și așa mai departe, dar, în ansamblu, teatrul nu numai că nu reușește să educe sau să instruiască, dar abia dacă mai distrează. Teatrul a fost adesea numit "tîrfă", prin asta înțelegîndu-se că arta sa este impură, dar astăzi denumirea este adevărată în alt sens - tîrfele îți iau banii și-ți oferă apoi o mică plăcere. Criza de pe Broadway, criza din Paris, criza din West End sînt toate la fel: nu e nevoie de agenții de bilete ca să ne spună că teatrul a devenit o afacere moartă și că publicul a înțeles asta. De fapt, dacă publicul ar solicita într-adevăr distracția despre care vorbește adesea, pentru aproape noi toți ar fi greu să știm de unde să începem. Un adevărat teatru al bucuriei nu există și asta nu pentru că o comedie vulgară sau un musical prost nu reușesc să-și merite banii - Teatrul Mort își găsește loc și în operă sau tragedie, în piesele lui Moliere sau Brecht. Firește, nicăieri altundeva nu apare mai sigur, mai confortabil, mai viclean Teatrul Mort decît în operele lui William Shakespeare. Teatrul Mort merge la sigur cu Shakespeare. Vedem piesele sale cu actori buni, făcute într-un mod care pare cel bun - sînt vii și pline de culoare, e și muzică, toată lumea e bine îmbrăcată (costumată), așa cum se presupune că trebuie să fie teatrul clasic cel mai bun. Și, totuși, în secret, simțim că e foarte plictisitor - și în sufletul nostru îl blămăm pe Shakespeare, sau teatrul în general, sau chiar pe noi înșine. Ca lucrurile să fie și mai proaste, mai există și un spectator mort, care din motivele sale nu se concentrează și chiar nu se distrează (nu se simte bine), la fel ca și cărturarul care iese de la un spectacol obișnuit cu o piesă clasică zîmbind pentru că nimic nu l-a împiedicat să-și confirme teoriile lui dragi, în timp ce-și

recită în șoaptă replicile favorite. În sufletul său, el își dorește sincer un teatru mai nobil-ca-viața și confundă un fel de satisfacție intelectuală cu experiența reală după care râvnesc. Din păcate, el înclină greutatea științei sale spre plictiseală și astfel Teatrul Mort își vede de drum mai departe.

Oricine urmărește succesele reale care apar în fiecare an, va observa un fenomen curios. Ne așteptăm ca așa numitul "hit" să fie mai plin de viață, mai rapid, mai strălucitor decât un fiasco - dar nu se întâmplă mereu așa. Aproape în fiecare stagiune din orașele care iubesc teatrul se produce un succes care sfidează această lege; o piesă e un succes nu în ciuda, ci din cauza plictiselii. La urma urmei, cultura e asociată cu un anumit sens al datoriei, costumele istorice și replicile lungi cu senzația de plictiseală: așa că, dimpotrivă, tocmai nivelul exact al plictiselii e o garanție suficientă a unui eveniment. Sigur, dozajul e atât de subtil încât e foarte greu să-i stabilești formula exactă - dacă e prea mult, publicul pleacă din sală, dacă e prea puțin consideră că subiectul e neplăcut de puternic. Totuși, autorii mediocri par să-și găsească drumul fără greș către rețeta corectă - și ei perpetuează Teatrul Mort cu succese plictisitoare, aclamate de toată lumea. Spectatorii râvnesc la teatru după ceva pe care îl numesc "mai frumos" ca viața și din această cauză sînt gata să confunde cultura, sau însemnele culturii, cu ceva pe care nu îl cunosc, dar îl presimt în mod obscur că există - așa că, în mod tragic, se înșală singuri cînd înalță ceva rău la rangul de succes.

Dacă vorbim despre *mort*, să observăm că diferența atât de clară între viață și moarte, la om, este într-un fel voalată în alte domenii. Un doctor poate spune imediat dacă mai e o urmă de viață sau numai niște rămășițe într-un corp; știm, însă, mai puțin să observăm cum o idee, o atitudine sau o formă poate trece de la viu la muribund. E greu să dai o definiție, dar chiar și un copil pricepe cum stau lucrurile. Să vă dau un exemplu. În Franța există două moduri moarte de a juca tragedia clasică. Unul este cel tradițional, implicînd folosirea unei voci speciale, o anumită manieră, o privire distinsă și o prezentare muzicală elevată. Celălalt nu e altceva decât o versiune fără tragere de inimă a aceluiași lucru. Gesturile imperiale și valorile regale dispar rapid din viața cotidiană, așa că fiecare generație le consideră din ce în ce mai false, mai lipsite de sens. Asta îl conduce pe un actor tînăr spre o căutare furioasă și nerăbdătoare a ceea ce el numește adevăr. El vrea să-și joace replicile mai realist, să le facă să sune ca vorbirea reală, dar își dă seama că formalismul scriiturii este atât de rigid încât se opune acestui tratament. El este forțat să facă un compromis jenant care nu e nici reconfortant, ca vorbirea obișnuită, nici sfidător histrionic, precum ceea ce numim noi cabotin. Așa că interpretarea lui e slabă, iar pentru că puternic este cabotinel, acesta rămîne în amintire cu o anume nostalgie. Inevitabil, cineva reclamă mereu ca tragedia să fie jucată "așa cum a fost scrisă". Mi se pare destul de corect, dar, din păcate, cuvîntul tipărit ne spune ceea ce este scris pe hîrtie, nu și cum a fost el odinioară adus la viață. Nu există înregistrări, benzi - numai specialiști, dar nici măcar unul dintre aceștia, firește, nu are cunoștințe direct de la sursă. Originalele s-au dus - numai cîteva imitații au supraviețuit, precum actorii tradiționali care continuă să joace într-un mod tradițional, inspirîndu-se nu de la surse adevărate, ci din cele imaginare precum amintirea vocii unui actor de odinioară - o voce care, la rîndul ei, era amintirea aceleia a unui predecesor.

Am văzut odată o repetiție la Comedia Franceză: un actor foarte tînăr stătea în fața unuiia foarte în vîrstă și el spunea și mima rolul ca în fața unei oglinzi. Aceasta nu trebuie confundată cu marea tradiție a, să spunem, actorului No care transmite oral cunoștințele de la tată la fiu. Aici e vorba de a comunica sensul - și sensul nu aparține niciodată trecutului. El poate fi verificat prin experiența prezentă personală a fiecărui om. Dar să imiți aparențele interpretării nu face decât să perpetueze o manieră - o manieră greu de asociat cu ceva.

Și în cazul lui Shakespeare auzim mereu sau citim același sfat: "Jucați ceea ce e scris". Dar ce este scris? Niște hieroglife pe hîrtie. Cuvintele lui Shakespeare sînt înregistrări ale cuvintelor pe care el le-a dorit să fie spuse, cuvinte ieșind ca sunete din gura oamenilor, cu o intensitate, pauză, ritm și gesturi ca parte a semnificației lor. Un cuvînt nu pornește ca atare - este un produs finit care începe ca impuls, stimulat de atitudinea și comportamentul care dictează nevoia de expresie. Procesul apare în în eul dramaturgului; se repetă în actor. Ambii pot fi conștienți de cuvinte, dar, atât pentru autor cît și, apoi, pentru actor, cuvîntul e o mică parte a unei formațiuni gigantice invizibile. Unii scriitori încearcă să fixeze în scris sensurile și intențiile prin indicațiile de regie și explicații, și totuși nu putem să nu observăm faptul că cei mai mari dramaturgi se explică cel mai puțin. Ei realizează că orice indicații mai detaliate vor fi probabil inutile. Înțeleg că singurul mod pentru a afla calea adevărată către rostirea unui cuvînt e printr-un proces paralel cu cel creator original. Acesta nu poate fi nici ocolit, nici simplificat. Din păcate, atunci cînd un îndrăgostit vorbește sau un rege rostește ceva, ne

grăbim să le punem o etichetă : îndrăgostitul e "romantic", regele e "nobil" - și, aproape fără să ne dăm seama, vorbim de dragoste romantică și noblețe regală sau princiară ca și cum acestea sînt lucruri pe care le putem ține în mîină și ne așteptăm ca și actorii să le observe. Dar acestea nu sînt substanțe, ele nu există. Dacă vrem să le aflăm, putem cel mult să le refacem pe ghicite din cărți și tablouri. Dacă îi ceri unui actor să joace într-un "stil romantic", el se va avînta cu curaj, crezînd că înțelege ce vrei să spui. Ce poate el, de fapt, să folosească? Intuiție, imaginație și un album de amintiri care laolaltă îi pot da o vagă "romanticitate" pe care o va contopi cu o imitație deghizată a nu știu cărui actor pe care îl admiră el. Dacă va căuta, însă, mai adînc în propria sa experiență, rezultatul ar putea să nu se potrivească cu textul; dacă va juca exact ceea ce crede el că este textul, va ieși ceva imitativ și convențional. În ambele situații, rezultatul este un compromis, de cele mai multe ori neconvingător.

Este inutil să pretindem că unele atribute pe care le aplicăm pieselor clasice precum "muzical", "poetic", "mai bine ca viața", "nobil", "eroic", "romantic", au vreun sens absolut. Ele sînt reflectări(reflexe) ale unei atitudini critice într-o anumite perioadă și a încerca să construiești astăzi un spectacol pentru a te conforma acestor canoane, devine cel mai sigur drum către teatrul mort - teatru mort al unei respectabilități care se dă drept adevăr viu.

Odată, cînd am susținut o prelegere pe această temă, am reușit să realizez și un test practic. Exista în sală, din fericire, o femeie care nu citise și nu văzuse vreodată *Regele Lear*. I-am dat prima replică a lui Goneril și am rugat-o să o spună cît putea de bine în funcție de orice valori ar fi găsit în ea. A citit-o foarte simplu - vorbirea fiind plină de elocvență și farmec. I-am explicat apoi că replica era a unei femei rele și i-am sugerat să citească fiecare cuvînt ca pe o ipocrizie. A încercat, dar publicul a observat cît de nefirească era lupta ei cu muzica simplă a cuvintelor atunci cînd căuta să interpreteze după o definiție :

" Cît vă iubesc nu-i grai s-o poată spune;
Decît lumina ochilor mai mult,
Decît văzduhul, decît libertatea;
Mult mai presus de orice-i scump și rar,
Mai mult decît puterea, frumusețea,
Cinstirea; cum n-a fost iubit vreun tată.
Iubirea mea nu-i vorbă s-o cuprindă
Și-mi taie răsuflarea cînd o spun,
Căci te iubesc nemăsurat, o, doamne ! "

(trad. Mihnea Gheorghiu)

Oricine ar putea încerca pe contul lui. Să spună cu gura lui. Căci cuvintele sînt ale unui doamne care are stil, obișnuită prin educație să se exprime în public, cineva dezinvolt și cu aplomb social. Cît despre indicațiile privind caracterul ei, e prezentată numai aparența și, după cum vedem, aceasta este elegantă și atractivă. Și totuși, dacă cineva consideră aceste prime cuvinte ca pe o viclenie macabră, și se uită apoi la replică din nou - el nu o să mai știe ce sugerează aceasta - în afară de preconcepțiile atitudinii morale a lui Shakespeare. De fapt, dacă la prima ei apariție Goneril nu joacă un " monstru ", ci numai ce sugerează cuvintele ei, atunci întreg echilibrul piesei se schimbă - și în scenele următoare viclenia ei și martiriul lui Lear nu mai sînt nici brutale , nici simplificate așa cum ar părea. Desigur, la finalul piesei ne dăm seama că acțiunile lui Goneril o transformă în ceea ce numim un monstru - un monstru adevărat, complex și irezistibil.

Într-un teatru viu, începem în fiecare zi repetițiile punînd la încercare descoperirile de ieri, gata să acceptăm că adevărata piesă iar n-am înțeles-o. Teatrul Mort, însă, abordează clasicii din punctul de vedere că cineva, odinioară, a aflat și a definit cum ar trebui să fie făcută piesa.

Aceasta e chestiunea curentă a ceea ce imprecis numim stil. Fiecare operă are propriul ei stil. Nici nu s-ar putea altfel căci fiecare perioadă are propriul ei stil. Din momentul în care încercăm să fixăm cu precizie acest stil, sîntem pierduți. Îmi amintesc foarte clar cînd, imediat după ce *Opera din Pekin* venise la Londra, a venit și o trupă chineză rivală, din Formosa. Trupa din Pekin păstra încă rădăcinile și crea modelele vechi în fiecare seară cu proștețime. Trupa din Formosa, interpretînd aceleași lucruri, imita amintirile despre acestea, oferind cu zgîrcenie cîteva detalii, exagerînd pasajele mai spectaculoase, uitînd sensul - nimic nu era născut din nou. Chiar dacă era vorba de un stil exotic straniu, diferența dintre viață și moarte era indubitabilă.

Opera din Pekin a fost un exemplu de artă teatrală în care formele exterioare nu s-au schimbat din generație în generație, și numai cu câțiva ani în urmă părea că erau atât de bine păstrate încât puteau să dăinuie pentru totdeauna. Astăzi, chiar și această superbă relicvă nu mai e. Forța și calitatea ei i-au permis să supraviețuiască mult peste epoca ei, ca și un monument. Dar a venit ziua în care diferența dintre ea și viața societății a devenit prea mare. Armata Roșie (Red Guards) înseamnă o altă China. Puține din atitudinile și sensurile Operei tradiționale chineze mai au legătură cu noua structură mentală în care trăiește acest popor acum. În China de azi, împăraților și prințeselor le-au luat locul proprietarii de pământ (landlords) și soldații, și aceleași incredibile abilități acrobatice sînt folosite pentru a vorbi de teme diferite. Pentru un occidental acest lucru pare o rușine și e ușor pentru noi să vărsăm lacrimi elevate. Firește, e tragic faptul că această miraculoasă moștenire a fost distrusă - și totuși eu simt că această atitudine chinezească crudă față de una dintre cele mai mărețe averi ale lor se regăsește în chiar miezul înțelesului teatrului viu: există întotdeauna o artă auto-distructivă, și ea e schimbătoare ca vîntul. Un teatru profesionist adună în fiecare seară alți oameni pentru a le vorbi prin limbajul comportamentului. Un spectacol se fixează și de obicei trebuie să fie repetat - și pe cît posibil bine și cu acuratețe - dar din ziua în care e fixat, ceva invizibil începe să moară.

La *Teatrul de Artă* din Moscova, în Tel Aviv, la *Habimah*, unele spectacole au ținut și cîte patruzeci de ani sau mai mult. Am văzut o reluare fidelă a montării lui Vahtangov din anii '20 cu *Prințesa Turandot*, am văzut creația lui Stanislavski păstrată perfect. Dar nici una dintre acestea n-aveau mai mult decît un interes de muzeu, nici una n-avea vitalitatea a ceva nou creat. La Stratford, unde e foarte mare grija de a juca repertoriul suficient de mult pentru ca încasările să acopere cheltuielile, discutăm empiric despre acest lucru: noi credem că un spectacol anume poate trăi cam cinci ani. Nu e vorba numai de coafuri, costume, machiaj, care arată datate. Toate elementele diferite ale mizanscenei - detaliile de comportament care arată anumite emoții, gesturi, gesticulații și tonuri ale vocii - toate fluctuează mereu ca pe o invizibilă piață de schimb. Viața merge înainte, actorul și publicul sînt influențați, alte piese, alte arte, filmul, televiziunea, evenimentele de zi cu zi, toate se reunesc în rescrierea istoriei și amendarea adevărului cotidian. În cazul caselor de modă, cineva bate în masă și strigă "cizmele sînt iar la modă"; e un fapt existențial. Un teatru viu care crede că poate sta departe de ceva atît de obișnuit ca moda, se va veșteji. În teatru, orice formă o dată născută, e pieritoare, fiecare formă trebuie să fie concepută din nou, și noua concepere va purta semnele influențelor din jur. În acest sens, teatrul este relativitate. Și totuși, un teatru mare nu este o casă de mode. Reapar elemente perpetue și anumite chestiuni fundamentale subliniază toată activitatea dramatică. Capcana mortală e atunci cînd sînt despărțite adevărurile eterne de variațiile superficiale. Aceasta e o formă subtilă de snobism și ea e fatală. De exemplu, se acceptă că decorul, costumele, muzica sînt la latitudinea regizorilor și scenografilor, și că ar trebui reînnoite, de fapt. Cînd ne referim, însă, la atitudini și comportament sîntem mult mai confuzi, și înclinăm să credem că aceste elemente, chiar dacă adevărate în scris, pot continua să se exprime în moduri asemănătoare.

Strîns legat de aceasta e conflictul între regizorii de teatru și compozitorii în producțiile de operă unde două forme total diferite, drama și muzica, sînt tratate ca și cum ar fi una și aceeași. Un compozitor are de-a face cu o structură care e cît se poate de aproape de ceea ce poate obține un om ca expresie a invizibilului. Partitura sa marchează această invizibilitate iar sunetul său e făcut de instrumente care aproape că sînt aceleași. Personalitatea instrumentistului nu e importantă: un clarinetist de alto poate foarte ușor să scoată un sunet mai grav decît unul grav. Vehicolul muzicii e aparte de muzica însăși. Astfel muzica vine și se duce, mereu în același fel, fără să mai fie nevoie să fie revizuită sau reevaluată. Dar vehicolul dramei este carnea și sîngele și aici funcționează legi diferite. Vehicolul și mesajul nu pot fi separate. Numai un actor gol poate să se asemene unui instrument pur ca vioara și asta numai dacă are un fizic clasic, fără burtă sau picioare strîmbe. Un dansator e mai aproape de această condiție uneori: el poate reproduce gesturi formale nemodificate de propria personalitate sau de mișcările exterioare ale vieții. Dar din momentul în care actorul s-a costumat și vorbește cu propria limbă, el intră în teritoriul fluctuant al manifestării și al existenței pe care le împarte cu spectatorul. Pentru că experiența compozitorului e atît de diferită, lui (actorului) îi vine greu să înțeleagă de ce anumite lucruri tradiționale care i-au făcut pe Verdi să rîdă sau pe Puccini să se bată pe coapse nu mai sînt azi amuzante sau semnificative. *Grand Opera* e, desigur, Teatrul Mort împins pînă la absurd. Opera este un coșmar al unei imensități a micilor detalii, al anecdotelor suprarealiste care ajung să spună același lucru: nimic nu trebuie schimbat. În operă, de fapt, totul trebuie schimbat, dar schimbarea e blocată.

Ar trebui, din nou, să ne indignăm, pentru că dacă încercăm să simplificăm problema prin a face din tradiție principalul obstacol dintre noi și teatrul viu, vom rata din nou adevărata problemă. Există oriunde un element mort: în cultură, în moștenirea valorilor artistice, în structura economică, în viața actorului, în funcția criticului. Dacă vom examina toate acestea, vom vedea că, în mod înșelător, și reversul pare să fie adevărat, că și în Teatrul Mort există adesea un licăr de viață adevărată, amăgitor, neizbutit, satisfăcător pe moment.

În New York, de pildă, cel mai mort element este cu siguranță cel economic. Asta nu înseamnă că tot ce se face acolo e rău, dar un teatru unde o piesă se repetă nu mai mult de trei săptămîni, e șchiop de la început. Timpul nu e cheia a tot: nu e imposibil să obții un rezultat uimitor în trei săptămîni. Cîteodată, ceea ce în teatru se numește imprecizie (elaborare) sau noroc, prilejuiește o izbucnire de energie, și apoi, ca-ntr-o reacție în lanț, apar ideile (invention). Dar asta se întîmplă rar: bunul simț arată că dacă sistemul rigid nu permite să repeți mai mult de trei săptămîni, sînt afectate cele mai multe lucruri. Nu se poate face nici un experiment, nici un fel de risc artistic nu e posibil. Regizorul trebuie să livreze produsul sau dacă nu, e concediat, la fel ca și actorul. Sigur, și timpul poate fi folosit foarte prost. Se poate să stai luni de zile discutînd, improvizînd fără ca asta să ducă la vreun rezultat. Am văzut în Rusia spectacole shakespeareane atît de convenționale ca abordare încît doi ani de discuții și studiu în bibliotecă n-au dat ceva mai bun decît a reușit vreo trupă încropită în trei săptămîni. Am întîlnit un actor care repeta Hamlet de șapte ani și nu-l jucase niciodată pentru că regizorul murise înainte de a-l termina. Pe de altă parte, spectacole cu piese rusești repetate ani de zile după metoda lui Stanislavski atingeau o calitate la care noi nu putem decît să visăm. Și *Berliner Ensemble* folosește bine timpul, îl folosește liber, lucrînd aproape douăsprezece luni la un nou spectacol, și, după un număr de ani, ei ajunseseră să aibe un repertoriu în care fiecare piesă era remarcabilă, fiecare făcînd săli pline. În termeni capitaliști simpli, aceasta e o afacere mai bună decît teatrul comercial unde spectacole amestecate, înșăilate sînt arareori succese. În fiecare stagiune pe Broadway sau în Londra un mare număr de spectacole cad după o săptămînă sau două față de cele cîteva care își fac loc cu greu. Nu-i mai puțin adevărat că procentajul eșecurilor nu zdruncină sistemul sau credința că, într-un fel sau altul, pînă la urmă, totul se va aranja. Pe Broadway, prețul biletelor crește continuu și, ironia soartei, cu cît o stagiune e mai catastrofală, cu atît fiecare succes al stagiunii aduce bani mai mulți. În timp ce tot mai puțini oameni vin la teatru, tot mai mulți bani se adună la casă, pînă cînd, apoi, cel din urmă milionar va plăti o avere pentru o reprezentație dată numai pentru el singur. Așa că, după cum se vede, ceea ce e o afacere proastă pentru unii, e o afacere bună pentru alții. Toată lumea se plînge și totuși mulți vor ca sistemul să funcționeze mai departe.

Consecințele artistice sînt severe. Broadway-ul nu este o junglă, e o mașină în care se îmbină multe lucruri plăcute. Și totuși, fiecare dintre acestea sînt deformate pentru a se îmbina și a funcționa plăcut. Acesta e singurul teatru din lume unde fiecare artist - prin asta înțeleg scenograful, compozitorii, lighting designerii, ca și actorii - are nevoie de un agent pentru a se apăra. Sună melodramatic, dar, într-un fel, fiecare e în pericol: serviciul, reputația, modul de viață se află zilnic în balanță. Teoretic, această tensiune ar trebui să ducă la o atmosferă de teamă, și, în acest caz, s-ar vedea cît de distructivă este. Practic, totuși, această tensiune subînțeleasă duce direct la faimoasa atmosferă a Broadway-ului, pulsînd de o aparentă căldură și veselie. În prima zi de repetiție la *Florăria*, compozitorul, Harold Arlen, a apărut cu flori, șampanie și daruri pentru toată lumea. În timp ce se îmbrățișa și se săruta cu distribuția, Truman Capote, care scrisese libretul, îmi șoptea sumbru: "Azi e amor mare, mîine apar avocații". Și așa a fost. Pearl Bailey a introdus o acțiune împotriva mea, reclamînd 50.000 de dolari înainte de terminarea spectacolului. Pentru un străin, privind retrospectiv, totul pare amuzant și interesant, totul e motivat și scuzat de termenul "show business", dar, în termeni mai preciși, căldura brutală e asociată direct cu lipsa unei fineți afective. În condițiile acestea, rar există liniștea și siguranța în care cineva poate îndrăzni să se expună. Mă refer la adevărata intimitate nespectaculoasă pe care o presupun munca îndelungată și reala încredere în ceilalți. Pe Broadway, e ușor să dai peste un gest de sinceritate, dar aceasta nu are nimic de-a face cu relația subtilă, sensibilă între oameni care muncesc împreună cu încredere. Cînd americanii spun că îi invidiază pe europeni, e vorba, de fapt, despre această sensibilitate ciudată, acest "dă și ia" neregulat pe care ei îl au în vedere. Îi spun stil, și-l privesc ca pe un mister. Cînd faci o distribuție la New York și ți se spune că un anumit actor are *stil*, asta înseamnă de obicei o imitație a unei imitații a unui european. În teatrul american, oamenii vorbesc serios despre stil, ca și cum acesta ar fi o manieră ce

ar putea fi obținută - iar actorii care au jucat clasici și au fost lăudați de critici că *îl* au, fac totul ca să perpetueze ideea că *stil* e ceva rar pe care numai câțiva actori gentleman îl au. Totuși, America are propriul ei teatru mare. Are fiecare element al acestuia: putere, curaj, umor, bani și capacitatea de a face față lucrurilor dure.

Într-o dimineață, stăteam în fața *Muzeului de Artă Modernă* privind la lumea care se înghesuia să intre cu biletul de un dolar. Aproape fiecare avea înfățișarea vioaie și privirea unui bun public - ca să folosesc standardul individual pentru acel public pentru care cineva ar vrea să facă un spectacol. În New York, există, potențial, unul dintre cele mai bune publicuri din lume. Din păcate, acesta se duce rar la teatru.

Se duce rar la teatru pentru că prețul biletului e prea mare. Sigur că și-ar putea permite, dar a fost prea des dezamăgit. Nu degeaba New York-ul e locul unde criticii sînt cei mai puternici și duri din lume. Publicul este acela care, an de an, a fost forțat să ridice la poziția de experți reputați oameni supuși greșelii. Ca un colecționar care cumpără o operă de artă scumpă, el nu-și poate permite să-și asume singur riscul. Tradiția experților care evaluează operele de artă, precum Duveen, a ajuns la nivelul box office-ului. Așa că cercul e închis: nu numai artiștii, ci și publicul au nevoie de apărători - iar mulți dintre cei inteligenți, curioși și nonconformiști stau deoparte. Situația aceasta nu e numai în New York. Am avut și eu o experiență legată de acest lucru cînd am pus în scenă *Dansul sergentului Musgrave* de John Arden, la *Athenee*, în Paris. A fost o adevărată cădere - aproape toate cronicile au fost proaste - și jucam, de fapt, în fața unor săli goale. Convinși că piesa avea un public undeva în oraș, am anunțat că vom da trei spectacole cu intrare liberă. Cererea a fost atît de mare, de parcă ar fi fost vorba de o premieră senzațională. Era bătălie la intrare, poliția a trebuit să monteze grilaje de fier în foaier, spectacolul a mers grozav, iar actorii, stimulați de primirea călduroasă, au dat cea mai bună reprezentație care, la final, le-a adus ovații. Teatrul, care cu o seară înainte era ca o morgă friguroasă, fremăta acum de zgomotul discuțiilor și al succesului. La sfîrșit, am aprins toate luminile din teatru și ne-am uitat la public. Tineri cei mai mulți, bine îmbrăcați, aproape formal, în costum și cravată. Francoise Spira, directoarea teatrului, a apărut pe scenă. "E cineva care nu și-a putut permite să plătească biletul?" O persoană a ridicat mîna. "Și ceilalți, de ce ați așteptat să intrați abia acum, cînd a fost pe gratis?" "Presa a fost proastă." "Și credeți în presă?" Un cor puternic de "Nu!". "Și atunci...?"

Același răspuns din toate părțile sălii - riscul era prea mare, multe dezamăgiri. Astfel, se vede cum se încheie un cerc vicios. Teatrul Mort își sapă sigur și singur groapa.

Putem, însă, aborda problema și din alt unghi. Dacă un teatru bun depinde de un public bun, atunci fiecare public are teatrul pe care îl merită. Totuși ar fi foarte greu pentru spectatori să fie învățați ce înseamnă responsabilitatea publicului. Cum s-o faci practic? Ar fi trist ca într-o zi lumea să vină la teatru din obligație (datorie). O dată ce se află la teatru, publicul nu poate deveni "mai bun" doar, așa, pocnind din degete. Într-un fel, un spectator nu poate, de fapt, să facă nimic. Și totuși, există o contradicție aici care nu poate fi ignorată, aceea că totul depinde de el.

Cînd *Royal Shakespeare Company* a fost în turneu cu *Regele Lear* prin Europa, spectacolul devenea tot mai bun, iar cele mai bune reprezentații au fost cele date la Budapesta și la Moscova. Era fascinant să observi cum un public compus masiv din oameni care știau puțin engleza, puteau să influențeze distribuția. Publicul acesta a adus cu sine trei lucruri: iubirea pentru piesă, o foame reală de contact cu străinii și, mai ales, o experiență a vieții în Europa din ultimii ani care le-a permis să ajungă direct la cele mai dureroase teme ale piesei. Calitatea atenției acestui public s-a exprimat în tăcere și concentrare: o senzație în toată sala care s-a transmis și actorilor ca și cum o lumină strălucitoare s-a concentrat asupra creației lor. Consecința: chiar și cele mai obscure pasaje au fost clare; acestea au fost jucate cu o complexitate a sensului și un splendid uz al limbii engleze pe care puțini puteau s-o urmărească, dar pe care toți au înțeles-o. Actorii au fost emoționați și au pornit spre Statele Unite pregătiți să ofere unui public vorbitor de engleză tot ceea ce îi învățase această concentrare. Eu a trebuit să mă întorc în Anglia și abia după cîteva săptămîni am putut fi din nou cu trupa. Spre disperarea și surpriza mea, dispăruse mult din calitatea interpre-tării. Am vrut să-i învinuiesc pe actori, dar era evident că se străduiau cît se putea. Relația cu publicul se schimbă. În Philadelphi, sigur că publicul înțelegea engleza, dar acest public era compus masiv din oameni care nu erau interesați de piesă, oameni care veniseră la spectacol din motive convenționale: pentru că era un eveniment social, pentru că insistaseră soțiile, și așa mai departe. Fără îndoială, exista un mod ca ei să fie implicați în *Regele Lear*, dar nu era ceea ce făceam noi. Austeritatea acestui spectacol care

părea atât de bine în Europa, nu mai avea sens aici. Văzînd că oamenii căscău, m-am simțit vinovat, dîndu-mi seama că se cerea altceva de la noi. Știam că dacă aș fi făcut un spectacol pentru oamenii din Philadelphia, aș fi accentuat totul altfel și, în termeni concreți, aș fi făcut să fie mai bine. Dar în cazul unui spectacol în turneu, nu puteam face nimic. Totuși, actorii răspundeau instinctiv la noua situație. Subliniau, în piesă, orice care ar fi putut reține atenția spectatorului, adică, dacă era ceva acțiune sau un început de melodramă, le exploatau, jucau mai apăsător și mai brutal și, desigur, treceau rapid peste acele pasaje pe care publicul ne-anglez le plăcuse atât de mult și care, ironie!, numai un vorbitor de engleză le-ar fi putut gusta pe deplin. Impresarul nostru a dus apoi spectacolul la *Lincoln Centre*, în New York - o sală uriașă unde acustica era proastă iar publicul resimțea un contact slab cu scena. Am jucat acolo pentru un simplu motiv economic. Asta este o ilustrare clară a cercului închis de la cauză la efect, astfel încît un public nepotrivit sau un loc nepotrivit sau ambele să determine un joc de proastă calitate al actorilor. Actorii, iarăși, n-au avut de ales pentru că trebuiau să răspundă la aceste condiții. Au făcut față situației, vorbeau tare și tot ce fusese valoros în creația lor a fost dat deoparte. Pericolul acesta apare la fiecare turneu pentru că, într-un fel, puține dintre condițiile spectacolului original se mai potrivesc iar contactul cu un public nou e adesea o chestiune de noroc. Pe vremuri, actorii ambulanți își adaptau firea creația la fiecare loc nou, producțiile moderne, însă, mai elaborate, nu mai au această flexibilitate. Cînd am jucat *US*, spectacolul-happening colectiv al lui *Royal Shakespeare* despre războiul din Vietnam, am hotărît că n-o să-l ducem în turnee. Fiecare element fusese creat numai pentru acel eșantion special al publicului londonez care se afla în sala de la *Teatrul Aldwych* în 1966. Condiția acestui experiment special a fost că nu am avut un text lucrat de către un scriitor. Contactul cu publicul, pe baza referințelor cunoscute, a devenit substanțial în fiecare seară. Dacă am fi avut un text structurat, am fi putut juca și în alte locuri, dar fără a-l avea, eram ca într-un happening. În timpul seriei de reprezentații, toți am simțit că s-a pierdut ceva în joc de-a lungul celor cinci luni cît s-a jucat în Londra. Un singur spectacol ar fi fost culmea triumfului. Am făcut greșeala să simțim că trebuie să intre în repertoriul nostru. Un repertoriu înseamnă să repeți și ca să repeți, ceva trebuie să fie fixat. Regulile cenzurii britanice le interzic actorilor să adapteze și să improvizeze în timpul spectacolului. Așa că, în acest caz, fixarea a fost începutul alunecării spre ceva mort, vioiciunea actorilor a pălit pentru că relația lor imediată cu publicul și subiectul a slăbit.

Am încercat odată, în timpul unei discuții la o universitate, să arăt cum publicul influențează actorii prin calitatea atenției lui. Am solicitat un voluntar. Un om s-a oferit și i-am dat o foaie de hîrtie pe care era o replică din piesa lui Peter Weiss despre Auschwitz, *Investigația*. Replica era o descriere a cadavrelor dintr-o cameră de gazare. În timp ce acela care se oferise lua hîrtia și citea pentru el, publicul chicotea așa cum se întîmplă cînd vede că unul dintre ei urmează să se facă de rîs. Dar voluntarul era prea îngrozit de ceea ce citea ca să mai reacționeze cu vreun rînjit cum se întîmplă de obicei. Ceva din seriozitatea, din concentrarea lui s-a transmis la public, care a tăcut. Apoi, la rugămintea mea, a început să citească cu voce tare. Chiar primele cuvinte erau deja încărcate de propriul lor sens înfiorător și de reacția celui care le citea. Publicul a înțeles imediat. A devenit una cu el, cu replica - sala și omul care se oferise să citească, dispăruseră, realitatea clară a Auschwitz-ului era atât de puternică încît domina complet. Nu numai că el a continuat să citească într-o tăcere concentrată și șocantă, dar lectura lui, tehnic vorbind, era perfectă - nu avea nici farmec nici lipsă de farmec - era perfectă pentru că el nu era deloc atent la sine însuși, ca să se întrebe dacă folosea intonația corectă. El știa că publicul voia să audă și voia ca ei să audă: imaginile și-au găsit singure drumul și i-au ghidat vocea în mod inconștient, potrivind-o la volumul și finețea necesară.

După asta, am solicitat un alt voluntar și i-am dat o replică din *Henry V*, unde apăreau numele și numărul francezilor și englezilor morți. Cînd a început să citească cu voce tare, au apărut toate defectele actorului amator. O singură privire la volumul scris de Shakespeare declanșează o serie de reflexe condiționate privind rostirea în versuri. El a adoptat o voce falsă care se forța să fie nobilă și istorică, rotunjea cuvintele, pune accentuate stîngace, o limbă limitată, țeapănă și confuză, iar publicul asculta neatent și nervos. Cînd a terminat, am întrebat publicul de ce nu au putut să ia în serios lista morților de la Agincourt la fel ca pe descrierea morții de la Auschwitz. Asta a provocat un schimb viu de păreri.

" Agincourt e în trecut."

" Dar și Auschwitz e în trecut."

" Da, dar numai acum cincizeci de ani."

" Deci, cam câți ani ar trebui?"

" Când e un mort un mort istoric?"

" Câți ani trebuie pentru a uide ceva romantic?"

După ce întrebările au mai continuat un timp, am propus un experiment. Actorul amator urma să citească din nou, oprindu-se puțin după fiecare nume. Publicul urma să se străduiască în tăcere, în pauza dintre nume, să-și amintească și să alăture impresiile despre Auschwitz celor despre Agincourt și să încerce să găsească un mod de a crede că numele acestea au fost odată indivizi, la fel de vii ca atunci când masacrul s-ar fi petrecut nu demult. Amatorul a început să citească din nou, iar publicul a depus un mare efort, jucându-și rolul. Când a spus primul nume, tăcerea relativă de până atunci a devenit grea. Tensiunea l-a afectat pe cititor, era o emoție acum, împărtășită și de el și de ei, care i-a deturnat atenția de la sine la subiectul despre care citea. Acum concentrarea publicului a început să-l ghideze: inflexiunile lui erau simple, ritmul era adevărat. Asta a avut darul să sporească interesul publicului și, astfel, a început să funcționeze un curent în dublu sens. Când s-a terminat, n-a mai fost nevoie de nici o explicație, publicul se văzuse pe sine în acțiune, observase câte nivele pot exista într-o tăcere.

Desigur, ca toate experimentele, și acesta a fost unul artificial. Publicului, aici, îi fusese atribuit în mod neobișnuit un rol activ și ca rezultat faptul acesta dirijase un actor neexperimentat. De obicei, un actor experimentat când citește un astfel de pasaj, va impune publicului o tăcere direct proporțională cu gradul de adevăr pe care îl va aduce. Câteodată, un actor poate să domine complet sala, și, astfel, ca un matador, el poate face cu publicul ce dorește. De obicei, totuși, asta nu poate veni numai dinspre scenă. De exemplu, atît eu cît și actorii am realizat că a fost mai plin de satisfacții să jucăm *Vizita* și *Marat/Sade* în America decît în Anglia. Englezii au refuzat să-și asume *Vizita*. Subiectul vorbește despre cruzimea latentă în orice comunitate, și cînd am jucat în provincie, în săli aproape goale, reacția celor prezenți a fost că "nu e real", "nu s-ar putea întîmpla", și le-a plăcut sau nu în funcție de imaginația lor. *Marat/Sade* a plăcut în Londra nu atît ca o piesă despre revoluție, război și nebulă cît ca o desfășurare de teatralitate. Cuvintele " Literar " și " teatral " , care se opun, au multe sensuri, dar în teatrul englez, cînd sînt folosite ca o laudă, ele descriu adesea moduri de a preîntîmpina contactul cu subiecte deranjante. Publicul american a reacționat la ambele piese mult mai direct, ei au acceptat și au crezut în afirmațiile că omul este lacom și criminal, un nebun potențial. Subiectul dramei i-a prins și i-a ținut, iar în cazul *Vizitei* nici măcar n-au mai comentat faptul că povestea le era oferită într-un mod oarecum nefamiliar, expresionist. Ei pur și simplu au discutat ce le-a spus piesa. Marile hit-uri Kazan-Williams-Miller, *Virginia Woolf* a lui Albee, au invitat spectatorii la întîlnirea cu distribuția pe terenul comun al temei și preocupării, și acestea au fost evenimente puternice, cercul spectacolului a fost consolidat și complet.

În America, sînt valuri puternice, cînd de recunoaștere a teatrului mort, cînd de respingere a lui. Cu ani în urmă, Actors' Studio s-a înființat pentru a da o credință și continuitate acelor artiști nefericiți care erau atît de rapid angajați sau dați afară din teatre. Avînd la bază un studiu serios și foarte sistematic al unei părți din metoda lui Stanislavski, Actors' Studio a dezvoltat o remarcabilă școală de actorie care corespundea perfect nevoilor dramaturgilor și publicului de atunci. Actorii trebuie în continuare să dea rezultate după trei săptămîni, dar erau susținuți de tradiția acestei școli și nu veneau cu mîna goală la prima repetiție. Această formație a dat putere și integritate muncii lor. Actorul format cu această metodă a fost antrenat să refuze imitațiile-clîșeu ale realității și să caute ceva mai real în el însuși. Apoi, trebuia să prezinte acest lucru prin ceea ce era viu în el, astfel încît a interpreta a devenit un studiu naturalist profund. "Realitatea" e un cuvînt cu multe sensuri, dar în acest caz era înțeles ca acea felie a realului reflectînd oamenii și problemele din jurul actorilor și care coincidea cu feliile de existență pe care scriitorii zilei, Miller, Tennessee Williams, Inge încercau să le definească. Aproape în același fel, teatrul lui Stanislavski a căpătat forță de la faptul că el corespundea nevoilor celor mai buni clasici ruși care în totalitate erau modelați într-o formă naturalistă. Pentru mulți ani, în Rusia, școala, publicul și piesa formau un întreg coerent. Apoi Meyerhold l-a concurat pe Stanislavski, propunînd un stil diferit de a juca ca să capteze alte elemente ale "realității". Dar Meyerhold a dispărut. Astăzi, în America, a venit vremea să apară Meyerhold pentru că reprezentațiile naturaliste ale vieții nu le mai apar adecvate americanilor pentru a exprima forțele interioare care îi conduc. Acum se discută despre Genet, este reevaluat Shakespeare, e citat Artaud, se vorbește mult despre ritual, și toate acestea pentru motive foarte realiste, deoarece multe

din aspectele concrete ale vieții americane nu pot decât să fie captate dealungul acestor subiecte. Cu puțin timp în urmă, englezii erau plini de invidie pentru vitalitatea teatrului american. Acum balanța înclină spre Londra ca și cum englezii ar deține toate cheile. Cu ani în urmă am văzut o fată la Actors' Studio încercând abordarea unei replici a lui Lady Macbeth prin a încerca să fie un copac: când am povestit asta în Anglia, a sunat comic, și chiar și azi mulți actori englezi mai au de descoperit de ce sînt atît de necesare exerciții care sună ciudat. În New York, de pildă, fata aceea nu avea nevoie să învețe ce înseamnă lucrul în grup și improvizațiile, ea le acceptase, și avea nevoie să înțeleagă sensul și necesitățile formei. Stînd cu brațele în aer, încercînd să "simtă", ea își puna toată energia și ardoarea în mod inutil într-o direcție greșită.

Toate acestea ne aduc înapoi la aceeași problemă. Cuvîntul "teatru" are prea multe sensuri vagi. În multe locuri din lume teatrul nu are un loc exact în societate, nici un scop clar, el există numai fragmentar: un teatru aleargă după bani, altul după glorie, altul după emoție, altul după politică, altul după distracție. Actorul este zorit încolo și-ncoace, confuz și macerat de condiții exterioare pe care nu le poate controla. Actorii par uneori geloși sau vulgari, și totuși n-am întîlnit vreun actor care să nu vrea să lucreze. Această dorință a lui de a lucra este tăria lui. Ea permite profesioniștilor de oriunde să se înțeleagă unul pe altul. Dar el nu poate reforma (schimba) de unul singur profesia lui. Într-un teatru cu puține școli și fără scopuri, el e de obicei unealta, nu instrumentul. Și totuși, cînd teatrul se întoarce la actor, problema nu e încă rezolvată. Dimpotrivă, interpretarea mortală devine centrul crizei.

Dilema actorului nu este numai a teatrului comercial cu timpul său de repetiție necorespunzător. Cîntăreții și adesea dansatorii îi rețin pe profesorii lor cu ei pînă la sfîrșitul vieții. Actorilor, odată lansați, nu le mai rămîne absolut nimic care să îi ajute să-și dezvolte talentul. Dacă acest lucru pare cel mai alarmant la teatrele comerciale, același lucru e valabil și la teatrele de repertoriu (stabile). După ce ajunge la o anume poziție, actorul nu-și mai face temele. Luați cazul unui actor tînăr, neformat, nedevelopat, dar mustind de talent, plin de posibilități latente. El descoperă destul de repede ce poate face și, după ce rezolvă greutățile de început, cu puțin noroc el se poate afla în poziția invidiabilă de a avea o slujbă care îi place, făcînd-o bine în timp ce e plătit și admirat. Dacă ar fi să se dezvolte, următoarea fază e să meargă dincolo de această poziție aparentă și să înceapă să exploreze ceea ce e greu. Dar nimeni nu are timp pentru astfel de probleme. Prietenii nu-i prea sînt de ajutor, părinții e probabil să nu știe prea mult despre arta lui, iar agentul său, care poate fi bine intenționat și inteligent, nu e prezent ca să-l ghideze dincolo de ofertele de roluri bune către un altceva care ar putea fi mai bun. A-ți face o carieră și dezvoltarea artistică sînt noțiuni care nu e necesar să meargă neapărat mîna în mîna. Pe măsură ce avansează în carieră, actorul începe adesea să facă roluri care sînt tot mai asemănătoare. E o poveste nenorocită și excepțiile nu fac decât să estompeze adevărul.

Cum își petrece zilele un actor mediu? Firește, sînt mai multe posibilități: de la a sta în pat, a bea, pînă la a merge la frizer, la agent, la filmări, la înregistrări, de la a citi, uneori a studia, pînă chiar la, mai tîrziu, a se juca un pic cu politica. Dar nu asta e problema: că își folosește timpul într-un mod frivol sau într-unul cîstit. Puțin din ceea ce face are legătură cu preocuparea sa principală, și anume să nu încremenească ca actor, adică să nu încremenească ca ființă umană, adică să lucreze pentru dezvoltarea sa artistică. Dar unde se poate întîmpla așa ceva? De nu știu cîte ori am lucrat cu actori care, după obișnuita introducere (că "se predau în mîinile mele"), sînt incapabili, oricît de tare ar încerca, să lase deoparte pentru un singur moment, chiar în repetiții, imaginea lor despre sine, care s-a pietrificat în jurul goliciunii interioare. Cîteodată e posibil să spargi această scoică, e ca și cum ai sparge imaginea dintr-un televizor.

În Anglia, pare că deodată avem o nouă rasă de actori tineri. Avem senzația că privim două șiruri de oameni într-o fabrică venind din direcții opuse. Un șir iese, cenușiu, obosit, altul pășește înainte, proaspăt și viu. Avem impresia că unii sînt mai buni decît ceilalți, că șirul celor proaspeți e făcut dintr-un material mai bun. Parțial e adevărat, dar la sfîrșit și noul schimb va fi la fel de obosit și de cenușiu ca și cel vechi. E un rezultat inevitabil al anumitor condiții care nu s-au schimbat încă. Tragedia e că statutul profesional al actorilor peste 30 de ani este rar o reflectare a talentului lor. Sînt nenumărați actori care n-au avut șansa să-și dezvolte potențialul înăscut spre adevărata împlinire. În mod natural, într-o profesie individualistă, cazurilor excepționale le este acordată o importanță falsă și exagerată. Actorii extraordinari, ca orice artiști adevărați, au o alchimie psihică misterioasă, pe jumătate conștientă și totuși pe trei sferturi ascunsă, pe care ei înșiși n-o pot defini

decît ca "instinct", "fler", "vocale mele", care le permite să-și dezvolte viziunea și arta. Cazurile speciale urmează reguli speciale: una dintre cele mai mari actrițe de azi, care, la repetiție, pare să nu urmeze nici o metodă, are de fapt un extraordinar sistem propriu pe care nu-l poate explica decît într-un limbaj de grădiniță. "Frămîntăm scîndura azi, dragă". "O mai punem puțin la copt", "Acum trebuie puțină drojdie", "Dimineața asta tricotăm". Oricum, asta e o știință exactă chiar dacă ar fi exprimat-o în terminologia de la Actors' Studio. Dar capacitatea ei de a obține rezultate e numai a ei, nu o poate comunica în mod util celorlalți din jur, așa că în timp ce ea-și "gătește plăcinta", alt actor face "așa cum simte", iar al treilea, în limbajul școlii de teatru, "caută super-obiectivitatea stanislavskiană". Nu e posibil nici un mod de a lucra împreună. E știut demult că fără o trupă permanentă, puțini actori pot prospera la nesfîrșit. Totuși, trebuie să recunoaștem că și o trupă stabilă e condamnată la moarte în timp dacă nu există un scop, în absența unei metode, și astfel, în absența unei școli. Iar prin școală firește că nu înțeleg un gimnaziu unde actorul face la nesfîrșit exerciții fizice. Întreținerea mușchilor de una singură nu poate dezvolta o artă; nu gamele îl fac pe pianist sau lucrul manual pe pictor. Și, totuși, un mare pianist face ore în șir exerciții de digitație zilnice iar pictorul japonez își petrece viața exersînd desenarea unui cerc perfect. Artă actorului e, într-un fel, cea mai exactă dintre toate și, fără o școală constantă, actorul se va opri la jumătatea drumului.

Deci, cine e acuzatul, atunci cînd vorbim de mort? S-au spus multe, în public sau în particular, ca urechile criticilor să ia foc, în așa fel încît să credem că de la ei vin cele mai rele lucruri. De ani de zile ne plîngem și îi bodogănim pe "critici" ca și cum ar fi aceiași șase oameni repezindu-se în avioane, de la Paris la New York, de la un spectacol la un concert, făcînd mereu aceleași greșeli monumentale. Sau ca și cum toți ar fi ca Thomas a Beckett, prietenul cel vesel și desfrînat al regelui care, în ziua cînd a devenit Cardinal, s-a transformat, ca și predecesorii săi, într-un acuzator. Criticii vin și se duc, și totuși cei care sînt criticați "îi" privesc în general în același fel. Sistemul nostru, ziarele, pretențiile cititorului, nota dictată la telefon, problemele de spațiu, cantitatea de prostii din teatrele noastre, efectul distrugător asupra sufletului venind din a face aceeași meserie prea mult timp, toate conspiră în a-l împiedica pe critic să-și îndeplinească funcția sa viată. Cînd omul de pe stradă merge la teatru, el nu poate pretinde decît că o face pentru propria lui plăcere. Cînd un critic merge să vadă o piesă, el nu poate spune decît că o face pentru omul de pe stradă, dar asta nu este exact. El nu e chiar unul care vinde ponturi. Un critic are de departe un rol mult mai important, unul esențial pentru că, de fapt, o artă fără critici ar fi mereu amenințată de pericole mult mai mari.

De pildă, un critic servește întotdeauna un teatru cînd vînează incompetența. Dacă el își petrece majoritatea timpului bombănind, are aproape întotdeauna dreptate. Trebuie acceptată dificultatea îngrozitoare de a face teatru. Este sau ar fi, dacă e făcut în mod real, poate cel mai dur mediu dintre toate: e nemilos, nu e loc pentru greșeli sau pierderea timpului. Un roman poate supraviețui după ce un cititor sare peste pagini sau capitole întregi; publicul, gata să treacă de la plăcere la plictiseală într-o clipă, poate fi irevocabil pierdut. Două ore înseamnă un timp scurt și o eternitate: să folosești două ore din timpul public e o artă delicată. Această artă, totuși, cu exigențele ei înspăimîntătoare, e bazată pe o muncă obișnuită.

Într-un spațiu mort există puține locuri unde putem de fapt să învățăm despre artele teatrului. Așa că tendința e să trecem pe la teatru, care ne oferă dragoste în loc de știință. Acesta este lucrul pe care nefericitul critic este chemat să-l judece în fiecare seară.

Viciul se numește incompetență - condiția și tragedia teatrului la orice nivel. La fiecare spectacol bun de comedie sau musical sau cabaret politic ori piesă în versuri sau din clasici, există multe altele care, adesea, trădează lipsa unor elemente priceperi. Tehnicile scenei, ale decorului, ale vorbirii, ale mersului în scenă, să stai ori numai să ascuți - toate acestea sînt insuficient cunoscute. Gîndiți-vă cît de puțin se cere ca să obții de lucru într-un teatru - nu vorbim de noroc - în comparație cu minimul cerut să spunem unui pianist: gîndiți-vă cîte zeci de mii de profesori de muzică în mii de orașe pot cînta toate notele celor mai dificile pasaje din Liszt sau să interpreteze la prima vedere pe Scriabin. Comparată cu simpla pricepere a muzicilor, cea mai mare parte a muncii noastre este la un nivel amatoristic cel mai adesea. Un critic, cînd se duce la teatru, va vedea mai multă incompetență decît competență. Am fost odată solicitat să pun în scenă o operă în Orientul Mijlociu, iar în invitație, se spunea deschis: "orchestra noastră nu are toate instrumentele și mai greșește notele, dar pînă acum publicul nostru nu a observat". Din fericire, criticul sesizează acestea și, astfel, reacția lui furioasă este valoroasă - e o chemare la competență. Este funcția vitală a criticului, dar el mai are una. E un deschizător de drumuri.

Criticul intră în jocul mort atunci când nu acceptă această responsabilitate, când își scade propria importanță. Un critic este de obicei un om decent și sincer, foarte conștient de aspectele umane ale propriei profesii; se spunea despre unul dintre faimoșii "călăi de pe Broadway" că era frământat de faptul că știa că de el depindeau fericirea și viitorul unor oameni. Totuși, chiar dacă un critic e conștient de puterea sa de distrugere, el își subestimează puterea de a face bine. Când *status quo*-ul e deteriorat - și puțini critici ar contrazice acest lucru - singura posibilitate este să judeci în relație cu o țintă posibilă. Ținta aceasta ar trebui să fie aceeași pentru critic și artist - tendința spre un teatru mai puțin mort, dar, încă, nedefinit. Acesta este scopul nostru posibil, obiectivul nostru comun, iar sarcina noastră comună e să observăm toate indicatoarele și urmele de pe drum. Relațiile noastre cu criticii pot fi încordate într-un mod superficial, dar în mod profund, relația este absolut necesară. Ca peștele în ocean, avem nevoie fiecare de talentul devorator al celuilalt ca să perpetuăm existența fundului de mare. Totuși, această devorare nu este suficientă: mai trebuie să împărțăm efortul de a ne ridica la suprafață. Și asta e greu pentru noi toți. Criticul e parte a unui întreg și n-are importanță dacă el își scrie cronicile repede sau încet, mai lungi sau mai scurte. Are el o imagine despre cum trebuie să fie teatrul în comunitatea lui și își revelează această imagine în funcție de fiecare experiență la care e martor? Câți dintre critici își consideră astfel propria profesie?

Din această cauză cu cât un critic devine un inițiat, cu atât mai bine. Eu nu văd decât în bine faptul că un critic se aruncă în viețile noastre, se întâlnește cu actorii, discutând, urmărind, intervenind. Aș aprecia dacă un critic s-ar implica în mediul nostru profesional și ar încerca el însuși să-l modeleze. Desigur, există o mică problemă socială: cum vorbește un critic cu cineva pe care tocmai l-a înjurat în articol? Pot apărea stângăcii de moment, dar ar fi ridicol să crezi că acesta ar fi obstacolul care i-ar împiedica pe critici să fie în contact vital cu opera din care și ei sînt o parte. Se poate trece ușor peste jena de ambele părți și, desigur, o relație mai strînsă cu teatrul nu-l va pune în nici un fel pe critic într-o postură de complicitate cu oamenii pe care trebuie să-i cunoască. Critica pe care o fac oamenii de teatru unul despre altul este, de obicei, de o severitate devastatoare, dar absolut precisă. Criticul căruia în mod evident nu-i mai place teatrul este un critic mort, criticul care iubește teatrul dar nu are o perspectivă clară a ceea ce înseamnă acesta, e și el un critic mort. Criticul viu este acela care și-a formulat în mod clar pentru el însuși ce ar putea fi teatrul și care e suficient de curajos să-și riște această perspectivă de cîte ori participă la un eveniment teatral.

Cea mai grea problemă pentru un critic este că foarte rar i se cere să se expună unor evenimente arzătoare care să-i modifice gândirea. E dificil pentru el să-și rețină entuziasmul când oriunde în lume sînt puține piese bune. An de an, există ceva nou în cinema, iar tot ce pot face teatrele e o nefericită alegere între marile scrieri tradiționale și lucrări moderne de departe mai puțin bune. Am ajuns acum într-o altă zonă a problemei care este deasemenea centrală: dilema scriitorului mort.

Este o dificultate dureroasă să scrii o piesă. Un dramaturg e obligat de chiar natura dramei să intre în spiritul opoziției personajelor. El nu e un judecător, e un creator, și chiar dacă prima sa încercare în dramă privește doi oameni, indiferent de stil, el e obligat să să le dea viață și s-o trăiască împreună cu amîndoi. Meseria de a sări total de la un personaj la altul - un principiu pe care se bazează tot Shakespeare sau Cehov - e supraomenească oricînd. Cere un talent unic și care nici nu corespunde vremii noastre. Dacă opera dramaturgului începător pare adesea subțirică, poate să fie din cauză că nivelul simpatiei lui pentru uman e încă limitat. Pe de altă parte, nimic nu pare mai suspect decât omul de litere matur, de vîrstă mijlocie, care se așează să inventeze personaje și apoi să le spună toate secretele. Repulsia francezilor împotriva formei clasice a romanului a fost o reacție față de omnisciența autorului: dacă o întrebi pe Marguerite Duras ce simte personajul ei, ea răspunde adesea: "De unde să știu?". Dacă îl întrebi pe Robbe Grillet de ce un personaj a făcut un anumit lucru, el o să-ți spună: "Tot ce știu sigur e că a deschis ușa cu dreapta." Dar acest mod de a gândi n-a atins și teatrul francez unde, în continuare, autorul este acela care, la prima repetiție, face un one-man show citind tare și interpretînd toate rolurile. Aceasta este cea mai exagerată formă a tradiției care dispare cel mai greu oriunde. Autorul a fost forțat să facă o virtute din situația lui specială și să transforme literaritatea lui într-o cîrjă pentru o auto-apreciere despre care știe, în adîncul inimii, că nu e justificată de opera sa. Poate că nevoia de intimitate e un element profund al structurii sale. E posibil ca, numai cu ușa închisă, singur cu sine, el să poată da formă luptînd unor imagini interioare despre care n-ar vorbi niciodată în public. Noi nu știm cum au creat Eschil sau Shakespeare. Tot ce știm este că treptat relația dintre omul care stă acasă lucrînd totul pe hîrtie și lumea actorilor și a scenei devine tot mai rarefiată, tot mai nesatisfăcătoare. Cele mai bune lucrări englezești apar din teatrul

însuși: Wesker, Arden, Osborn, Pinter, ca să dau exemple evidente, sînt toți regizori și actori ca și scriitori; iar cîteodată au fost și impresari.

Nu e mai puțin adevărat că, fie că sînt cărturari sau actori, prea puțini autori sînt ceea ce am putea numi cu adevărat cei care inspiră, sau inspirați. Dacă autorul ar fi stăpînul și nu victima, s-ar putea spune că el a trădat teatrul. Dar așa, s-ar putea spune că el trădează prin omisiune - autorii nu reușesc să se ridice la înălțimea provocărilor vremii lor. Desigur, ici și colo, există excepții, unele strălucitoare, surprinzătoare. Dar, din nou, mă gîndesc la cantitatea de opere noi care alimentează filmul în comparație cu noile texte dramatice. Cînd piesele noi își propun să imite realitatea, noi sîntem mai conștienți de ce este imitație decît de ce este real; dacă ele explorează caractere, e rar să meargă dincolo de stereotipuri; dacă oferă controverse, e rar ca aceasta să fie dusă la extrem; chiar dacă doresc să evoce o calitate a vieții, ni se oferă adesea nu mai mult decît calitatea literară a frazelor bine scrise; dacă urmăresc critica socială, ele ating rar miezul oricărei ținte sociale; dacă visează la comic, de obicei o fac cu mijloace uzate.

Drept rezultat, sîntem adesea forțați să alegem între reluări ale pieselor vechi sau să montăm piese noi pe care le găsim inadecvate, numai ca un gest față de ziua de acum. Sau, altfel, să încercăm să creăm o piesă ca atunci cînd, de pildă, un grup de actori și scriitori de la *Royal Shakespeare*, dorind o piesă despre Vietnam care nu exista, și-a propus să facă una, folosind tehnicile improvizației și ale invenției anonime, ca să umple golul. Creația de grup poate fi infinit mai bogată, dacă grupul este bogat, decît produsul unui individualism anemic. Dar asta, totuși, nu dovedește nimic. Există în final o nevoie a calității de autor ca să ajungi la concentrarea și conciziunea ultimă pe care creația colectivă e aproape obligată s-o rateze.

Teoretic, puțini sînt oameni mai liberi decît dramaturgul. El poate aduce întreaga lume pe scena sa. Dar, de fapt, el e ciudat de timid. El privește viața în întregul ei și, ca fiecare din noi, nu vede decît un mic fragment din care un aspect îi aprinde fantezia. Din păcate, foarte rar el caută să pună în relație acest detaliu cu o structură mai largă, e ca și cum el nu pune la îndoială că intuiția lui este totală, că realitatea lui este, de fapt, toată realitatea. E ca și cum credința lui în propria subiectivitate ca instrument și puterea lui, îl împiedică de la orice dialectică între ceea ce vede și ceea ce înțelege. Deci, fie că e vorba de autorul care își explorează experiența interioară în profunzime și izolat, fie că e autorul care ocolește aceste zone, explorînd lumea exterioară, ambii cred că lumea lor e completă. Dacă Shakespeare n-ar fi existat, e de înțeles că am fi teoretizat despre faptul că cei doi nu s-ar fi putut combina într-unul. Teatrul elizabetan a existat, totuși, și avem acest exemplu suficient de jenant deasupra capetelor noastre. Acum patru sute de ani era posibil pentru un dramaturg să dorească să pună în conflict deschis modelele evenimentelor din lumea exterioară cu evenimentele interioare ale oamenilor complecși, izolați ca indivizi, cu enorma zbuciumare a temerilor și a aspirațiilor lor. Drama era expunere, confruntare, era contradicție și ducea spre analiză, implicare, recunoaștere și, eventual, la o trezire a înțelegerii. Shakespeare nu a fost o culme fără o bază, plutind magic pe un nor. El s-a sprijinit pe nenumărați dramaturgi mai mici, cu talent tot mai mic, dar cu aceeași ambiție de a lupta cu ceea ce Hamlet numește formele și presiunile epocii. Și totuși, un nou teatru elizabetan astăzi, bazat pe versuri și platforme, ar fi o monstruozitate. Aceasta ne îndeamnă să privim mai îndeaproape problema și să încercăm să aflăm care erau exact calitățile speciale ale lui Shakespeare. De la început apare un fapt foarte simplu. Shakespeare a folosit aceeași durată care e la îndemînă și azi: cîteva ore din timpul public. A folosit acest interval de timp pentru a îndesa, cu fiecare secundă, o cantitate de material viu de o incredibilă bogăție. Acest material există Există simultan într-o varietate infinită de nivele, din străfunduri pînă la culmi. Procedeele tehnice, folosirea versului și a prozei, multele schimbări de scene, emoționante, amuzante, neplăcute, autorul a fost obligat să le dezvolte pentru a-și satisface impulsurile. Și autorul a avut o țintă precisă, socială și umană, care l-a motivat să-și caute temele, să-și caute mijloacele, să facă teatru. Autorul de azi vedem că e încă prizonier în celula anecdotei, a logicii și a stilului, condiționat, de rămășițele valorilor victoriene, să considere că ambiția și pretenția sînt cuvinte murdare. Și cît de tare are nevoie de ambele! Măcar de-ar fi fost ambițios, de-ar fi fost să cerceteze stelele! Pentru că afîta timp cît rămîne ca struțul, izolat, asta nu s-ar putea întîmpla niciodată. Înainte de a-și înălța capul, ar trebui și el să se înfrunte cu aceeași criză. Și el trebuie să descopere ce crede că este teatrul.

Firește, un autor nu poate lucra decît cu ceea ce are și nu-și poate ignora propria sensibilitate. El nu poate ajunge mai bun sau nu poate deveni un altul din cauza a ce spune. El nu poate decît să scrie despre ceea ce vede, gîndește și simte. Un singur lucru doar poate rectifica

instrumentul de care dispune. Cu cât recunoaște mai clar ce lipsește în relațiile sale, cu atât mai evident va simți el că nu e suficient de profund în prea multe aspecte ale vieții, nici suficient de profund în prea multe aspecte ale teatrului, că necesara sa izolare e și propria sa închisoare; cu atât mai mult, deci, va începe să găsească moduri de a îmbina fire ale observației și experienței, care deocamdată rămân separate.

Voi încerca să definesc mai precis chestiunea cu care se confruntă scriitorul. Nevoile teatrului s-au schimbat, și totuși diferența nu este pur și simplu una de modă. Nu e ca și cum acum cincizeci de ani, când era în vogă un tip de teatru iar astăzi autorul care simte "pulsul publicului" își poate găsi drumul spre un nou limbaj. Diferența e aceea că dramaturgii au profitat cu succes, de mult timp, de pe urma aplicării în teatru a valorilor din alte domenii. Dacă un om poate să "scrie" - scrisul însemnând capacitatea de a pune la un loc cuvinte și fraze într-o manieră elegantă, stilată - atunci acest lucru a fost acceptat ca un punct de plecare în a scrie bine pentru teatru. Dacă un om ar putea inventa un conflict bun, schimbări spectaculoase sau ceea ce a fost numit "înțelegerea naturii umane", atunci toate acestea au fost considerate treptele necesare cel puțin pentru o dramaturgie bună. Acum aceste virtuți călduțe - un meșteșug bun, construcție solidă, finaluri bune, dialog viori - au fost toate demitizate. Deloc de neglijat, influența televiziunii a determinat obișnuirea telespectatorilor de oriunde în lume și de orice fel să facă judecăți instantaneu - în momentul în care au și văzut imaginea pe ecran - astfel încât un adult obișnuit plasează, neajutat, scene și personaje, fără un "bun meșteșugar" care să-i ajute cu introduceri și explicații. Discreditarea fermă a virtuților neteatrale începe astăzi să facă loc altor virtuți. Acestea sînt, de fapt, mult mai legate de forma teatrală și, mai mult, sînt mai precise. Pentru că, dacă cineva pleacă de la premisa că o scenă e o scenă - nu un loc convenabil pentru desfășurarea unei puneri în scenă a unui roman, poezie, lectură sau poveste -, atunci cuvîntul care e vorbit pe această scenă, există, sau nu rezistă, numai în relație cu tensiunile pe care le creează pe acea scenă în împrejurările date. Cu alte cuvinte, deși dramaturgul aduce în opera sa propria lui viață hrănită de viața din jurul său - căci scena goală nu este un turn de fildeș -, alegerile pe care le face și valorile pe care le respectă sînt puternice în mod direct proporțional cu ceea ce ele creează în limbajul teatrului. Se pot vedea oriunde astfel de exemple în care un autor, pe motive morale sau politice, încearcă să folosească piesa drept purtător de mesaj. Oricare ar fi valoarea acestui mesaj, pînă la urmă el funcționează după valorile care aparțin scenei. Astăzi, un autor se amăgește singur dacă el crede că poate "folosi" drept vehicul, o formă convențională. Acest lucru era adevărat atunci cînd formele convenționale erau vii pentru publicul lor. Acum, cînd nici o formă convențională nu mai rezistă, chiar și autorul căruia nu-i pasă de teatru ca atare, ci numai de ceea ce încearcă el să spună, e silit să înceapă de la bază, de la a-și pune chiar problema naturii exprimării dramatice. Nu există altă ieșire decît dacă el nu e gata să se așeze într-un vehicul de mîna a doua care nu mai merge și care e improbabil să-l ducă unde vrea să meargă. În acest caz, problema adevărată a autorului și problema adevărată a regizorului merg mîna-n mîna.

Cînd aud un regizor spunînd volubil că slujește autorul, lăsînd piesa să vorbească prin ea însăși, devin suspicios, pentru că aceasta e cea mai grea meserie din lume. Dacă nu faci decît să lași piesa să vorbească, s-ar putea să nu scoată un sunet. Dar dacă vrei ca ea să fie auzită, atunci trebuie să atragi sunetele din ea. Aceasta cere multe acțiuni deliberate iar rezultatul poate fi de o mare simplitate. Totuși, să-ți propui "să fii simplu" poate fi ceva negativ, o eschivare facilă de la pașii exacți către un răspuns simplu.

E un rol ciudat acela al regizorului: el nu cere să fie Dumnezeu și, totuși, rolul său implică acest lucru. El vrea să fie cineva supus greșelii și, totuși, o conspirație instinctivă a actorilor îl face arbitru, pentru că tot timpul e o nevoie disperată de un arbitru. Într-un fel, un regizor e întotdeauna un impostor, o călăuză de noapte care nu cunoaște zona, dar nu are de ales: trebuie să călăuzească, învățînd drumul pe măsură ce merge. A fi mort înseamnă să aștepti atunci cînd nu recunoști această situație, și speri tot binele cînd trebuie să înfrunți tot răul.

A fi mort înseamnă să revenim la ideea de repetare: regizorul mort folosește formule vechi, metode vechi, glume vechi, efecte vechi, începuturi și sfîrșituri de scene din propriul stoc. Și asta se referă și la partenerii lui, scenograful și compozitorul, dacă nu pornesc de fiecare dată la drum de la nimic, de la întrebarea deșartă și în același timp adevărată: de ce costume, de ce muzică, în ce scop? Un regizor mort este acela care nu pune la îndoială reflexele condiționate pe care orice compartiment din teatru le conține.

De o jumătate de secol, cel puțin, se acceptă că teatrul este o unitate și că toate elementele sale trebuie să fie îmbinate - și că asta a dus la apariția regizorului. Dar, în bună măsură, aceasta a fost o chestiune de unitate exterioară, o îmbinare exterioară a stilurilor astfel încât stilurile contradictorii nu diferă. Dacă ne gândim cum poate fi exprimată unitatea internă a unei opere complexe, s-ar putea să aflăm exact contrariul: că un conflict al ceea ce e exterior e chiar esențial. Dacă mergem mai departe și ne gândim la public - și la societatea din care provine acesta - adevărata unitate a tuturor acestor elemente poate fi cel mai bine slujită de elemente considerate după alte standarde drept urâte, discordante și distructive.

O societate stabilă și armonioasă ar avea nevoie să caute în teatre numai moduri ale reflectării și ale reafirmării armoniei sale. Astfel de teatre n-ar putea să-și propună unirea distribuției și a publicului într-un mutual "da". Dar o lume schimbătoare, adesea haotică, trebuie să poată alege între o sală care oferă un "da" nesincer sau o provocare care sparge publicul în fragmente de "nu" vii.



Am învățat foarte mult din aceste prelegeri. Știu că acum e momentul, de obicei, ca cineva din public să sară și să întrebe dacă: a) cred că ar trebui închise toate teatrele care nu corespund celor mai înalte standarde sau b) dacă cred că e un lucru rău că publicului îi place un spectacol amuzant sau c) ce cred despre amatori?

De obicei, eu spun că nu mi-ar plăcea niciodată să fiu cenzor, să interzic ceva sau să stric plăcerea altora. Am cea mai mare considerație pentru teatrele de repertoriu și pentru grupuri teatrale din toată lumea care se luptă, în mari dificultăți, să susțină nivelul creației lor. Am mare respect pentru plăcerea altora și, în special, pentru frivolitatea oricui. Eu însumi am venit în teatru pentru motive cam aiurite și pentru plăcere. E bine să te distrezi. Dar îi întreb și eu pe cei care mă întreabă aceste lucruri dacă, în ansamblu, simt că teatrul le oferă ceea ce așteaptă sau își doresc.

Pe mine, personal, nu mă deranjează să pierd, dar cred că e păcat să nu știi ce pierde altul. Unele doamne în vârstă folosesc bancnote de o liră ca semn de carte: e o prostie, numai dacă ești neatent.

Problema Teatrului Mort seamănă cu ceva care te plictisește de moarte. Și el are un cap, inimă, brațe, picioare, de obicei familie și prieteni, chiar și admiratori. Dar oftăm când dăm peste el, și prin acest oftat regretăm că, în loc să fie la înălțimea posibilităților sale, e dimpotrivă. Când spunem *mort*, asta nu înseamnă niciodată *murit*: înseamnă ceva deprimant de activ, dar chiar din acest motiv, apt de schimbare. Primul pas către schimbare e să înfrunți faptul simplu și neatractiv că, ceea ce se numește în toată lumea teatru, este o deghizare a unui cuvânt plin de sens odinioară. Război sau pace, enorma căruță a culturii se rostogolește mai departe, ducând urmele artiștilor către mereu crescînda grămadă de gunoi. Teatrele, actorii, criticii și publicul sînt blocați într-o mașină care scîrție dar nu se oprește niciodată. Va fi mereu o nouă stagiune care vine dar noi sîntem prea prinși că să ne punem singura întrebare vitală ce dă măsura întregului. De ce mai facem teatru? Pentru ce? E un anacronism, o excentricitate demodată, supraviețuind ca un monument vechi sau un obicei caraghios? De ce aplaudăm și ce? Are scena cu adevărat un loc în viața noastră? Ce funcție poate avea? La ce-ar putea ajuta? Ce ar putea explora? Care sînt însușirile ei speciale?

În Mexic, înainte de inventarea roții, șiruri de sclavi trebuia să care stînci uriașe prin junglă și sus pe munte, în timp ce copiii lor își trăgeau jucăriile pe roțițe. Sclavii le făcuseră, dar n-au înțeles rostul acestora timp de secole. Când actori buni joacă în comedii proaste sau în musical-uri de mîna a doua, când spectatorii aplaudă indiferent ce clasici pentru că le plac numai costumele sau numai cum se schimbă decorul ori o actriță drăguță în rolul principal, nu e nimic rău. Totuși, au observat ei oare ce e sub jucăria pe care o trag de sfoară? E o roată.

Teatrul sacru

Îl numesc Teatrul Sacru pe scurt, dar ar putea fi numit Teatrul Invizibilului - Făcut Vizibil. Ideea că scena este un loc unde apare invizibilul, e adînc înrădăcinată în mintea noastră. Toți sîntem conștienți că o mare parte din viață scapă judecății noastre. O explicație puternică dată de diferitele arte este aceea că ele vorbesc despre modele pe care noi începem să le recunoaștem numai atunci cînd acestea se manifestă ca ritmuri sau forme. Observăm cum comportarea oamenilor, a mulțimilor, a istoriei urmează astfel de modele recurente. Știm că trîmbițele au distrus zidurile Ierihonului, recunoaștem că un lucru magic numit muzică poate veni de la oameni în frac, suflînd, mișcîndu-se, obligînd la tăcere. În pofida mijloacelor absurde care o produc, deși, în concretul său, recunoaștem abstractul, înțelegem că acești oameni obișnuiți și instrumentele lor aspre se transformă printr-o artă a posesiunii. Noi putem face un cult al personalității din dirijor, dar sîntem conștienți că nu el este acela care face muzica, ea îl face pe el. Dacă e relaxat, deschis și în acord cu ea, atunci invizibilul îl va lua în posesie și, prin el, ea va ajunge la noi.

Aceasta este ideea, adevăratul vis din spatele idealurilor devalorizate ale Teatrului Mort. Despre asta este vorba și asta își amintesc cei care, cu seriozitate și sensibilitate, folosesc cuvintele vagi ca nobil, frumos, poezie, pe care aș vrea să le reexaminez din cauza calității lor speciale pe care o sugerează. Teatrul este cel din urmă forum unde idealismul e încă o întrebare deschisă. Multe publicuri de peste tot vor răspunde pozitiv pe baza propriei lor experiențe că au văzut fața invizibilului printr-o experiență de pe scenă care a transcendat experiența lor în viață. Vor susține că *Oedip* sau *Berenice*, *Hamlet* sau *Trei surori*, dacă sînt jucate cu dragoste și frumos, aprind spiritul și îi fac să-și aducă aminte că monotonia zilnică nu e deloc necesară. Cînd ei reproșează teatrului contemporan mizeria și violențele sale, aste e ceea ce încearcă ei să spună decent. Își amintesc cum, în timpul războiului, teatrul romantic, al culorilor și al sunetelor, al muzicii și al mișcării, era ca apa pentru însetați. La vremea aceea, asta se numea evadare și, totuși, acest cuvînt era corect doar parțial. Era o evadare, dar și o aducere aminte: o rîndunică într-o celulă de închisoare. Cînd s-a terminat războiul, teatrul s-a luptat din nou, mai viguros, să găsească aceleași valori. Teatrul de la sfîrșitul anilor '40 a avut multe celebrități: teatrul lui Juvet și Berard, al lui Jean-Louis Barrault, al lui Clave în balet, *Don Juan*, *Amphitryon*, *Nebuna din Chaillot*, *Carmen*, *Importanța de a fi cîștit* în reluarea lui John Gielgud, *Peer Gynt* la Old Vic, *Oedip* al lui Olivier, *Richard III* al lui Olivier, *Doamna nu trebuie arsă pe rug* (*The Lady's Not for Burning*), *Venus respectată*, teatrul lui Massine la Covent Garden sub colivia din *Tricornul* tot așa cum fusese cu cincisprezece ani în urmă: era un teatru al culorii și al mișcării, al materialelor frumoase, al umbrelor, al excentricului, al cuvintelor spumoase, al gîndurilor surprinzătoare și mașinilor ingenioase, al frivolității și al tuturor formelor de mister și surpriză, era un teatru al unei Europe distruse care părea să împărtășească un singur țel - să recupereze amintirea unei grații pierdute.

Plimbîndu-mă de-a lungul lui Reeperbahn în Hamburg, într-o după-amiază din 1946, în timp ce o ceață jilavă, demoralizantă învăluia tîrfele disperate și mutilate, unele în cîrje, cu nasul vînat, cu obraji scobiți, am văzut un grup de copii îmbulzindu-se agitați pe ușa unui club de noapte. M-am dus după ei. Pe scenă, era un cer albastru strălucitor. Doi clovni jerpeliți și cu paiete stăteau pe un nor pictat mergînd spre Regina raiului. "Ce să-i cerem?" a întreat unul. "De mîncare" a spus celălalt, și copiii au aprobat zgomotos. "Și ce mîncare?" "Leberwurst, cîrnați..." începu clovnul să înșire o listă cu tot ce nu se găsea de mîncare, iar țipetele excitate ale copiilor au început treptat să scadă pînă cînd s-a așternut o tăcere adîncă, cu adevărat teatrală. O imagine devenise reală, ca răspuns la ceva care nu era prezent.

În adăpostul ars al Operei din Hamburg, unde numai scena mai rămăsese, se adunaseră cîțiva spectatori în timp ce interpreții, cu spatele la un decor subțire, se agitău încolo și-ncoace ca să interpreteze *Bărbierul din Sevilla*, pentru că nimic nu-i putea opri s-o facă. Într-o mansardă mică, se înghesuiau cincizeci de oameni în timp ce în puținul spațiu rămas, o mînă de actori foarte buni erau hotărîți să continue să-și practice arta. Într-un Dusseldorf în ruine, o operă minoră a lui Offenbach despre hoți și contrabandiști umplea teatrul de încîntare. Nu era nimic de discutat, de analizat: în iarna aceea, în Germania, ca și în Anglia cu cîțiva ani mai înainte, teatrul era răspunsul la un fel de foame. Ce era această foame? Era foamea după invizibil, după o realitate mai profundă decît cele mai împlinite forme ale vieții de zi cu zi, sau era una după ceea ce lipsea din viață, o foame, de fapt, după amortizoarele din fața realității. E o întrebare importantă, pentru că mulți oameni cred că în trecutul apropiat exista totuși un teatru cu anumite valori, anumite abilități, anumite măiestrii pe care noi, poate, le-am distrus cu frenezie sau le-am dat de-o parte.

Nu trebuie să ne lăsăm orbiți de nostalgie. Cel mai bun teatru romantic, plăcerile civilizate ale operei și baletului au fost totdeauna mari diminuări ale unei arte sacre la origini. Peste secole, Ritualurile Orfice s-au transformat în Spectacolul de Gală. Încet, imperceptibil, vinul a fost contrafăcut picătură cu picătură.

Cortina era de obicei marele simbol al unei întregi școli de teatru: cortina roșie, luminile, ideea că eram din nou copii, nostalgia și magia erau totuna. Gordon Craig și-a petrecut întreaga viață blamînd teatrul iluziei, dar cele mai prețioase amintiri ale sale erau acelea cu păduri și copaci pictați iar ochii lui se aprindeau cînd descria efectele de *trompe l'oeil*. Dar a venit și ziua în care aceeași cortină roșie nu mai ascundea surprizele, ziua în care nu mai voiam, sau nu mai aveam nevoie, să fim din nou copii, cînd magia brută a cedat unui bun simț mai hotărît. Atunci, cortina a fost închisă și luminile s-au stins.

Firește, noi încă dorim ca, prin artă, să captăm curențele invizibile care ne domină viața, dar viziunea noastră e acum închisă în zona sumbră a spectrului. Astăzi, teatrul îndoilei, al neliniștii, al necazului, al alarmei, pare mai adevărat decît acela cu scop nobil. Chiar dacă teatrul a avut la origini și ritualuri care încarnau invizibilul, nu trebuie să uităm că, aparte de anumite teatre din Orient, aceste ritualuri au fost ori pierdute, ori au rămas într-o decădere ponosită. Viziunea lui Bach a fost scrupulos păstrată de către acuratețea partiturii sale, la Fra Angelico sîntem martorii unei adevărate încarnări, dar noi, azi, ca să încercăm același lucru, unde să aflăm rădăcina? În Coventry, de pildă, s-a construit o nouă catedrală, după cele mai bune planuri, ca să se obțină un rezultat nobil. Artiști sinceri, cinstiți, "cei mai buni", s-au adunat ca să marcheze, printr-un act colectiv, celebrarea lui Dumnezeu, a Omului, a Culturii și a Vieții. Așa că există o clădire nouă, idei bune, lucrări frumoase din sticlă, numai ritualul este banal. Acele imnuri antice și moderne, încîntătoare poate într-o mică biserică de țară, cu versurile figurilor demodate de pe perete, cu gulere și cu morală, sînt inadecvate aici. Acest nou loc necesită și o ceremonie nouă, dar, firește, ea ar fi trebuit să fie prima, ceremonia și semnificațiile sale ar fi trebuit să dicteze asupra formei locului, așa cum s-a întîmplat cînd au fost construite marile moschei, catedrale și temple. Bunavoința, sinceritatea, respectul, credința în cultură nu sînt tocmai de ajuns. Forma exterioară poate să-și asume o reală autoritate dacă ceremonia are și ea o autoritate asemănătoare, dar cine ar putea dicta asta în ziua de azi? Desigur, astăzi, ca întotdeauna, avem nevoie să punem în scenă ritualuri adevărate, dar e nevoie de forme noi pentru ca ritualurile care ar face din mersul la teatru o experiență să ne hrănească viața cu forme noi. Ele nu sînt la dispoziția noastră, și nu ni le vor aduce nici conferințele, nici rezoluțiile.

Actorul caută în van sunetul unei tradiții dispărute, iar criticul și publicul îl urmează. Noi am pierdut orice sens al ritualului și ceremoniei - chiar dacă sînt legate de Crăciun, zile de naștere sau înmormîntări - dar cuvintele au rămas, iar impulsurile vechi se agită undeva în străfunduri. Simțim că ar trebui să avem ritualuri, ar trebui să facem "ceva" pentru a le avea și îi învinovățim pe artiști pentru că nu ni le-au găsit". Așa că, uneori, artistul încearcă să găsească noi ritualuri avînd ca sursă numai imaginația lui: el imită forma exterioară a ceremoniilor, pagine sau baroce, adăugînd din păcate și floricelele sale iar rezultatul este rareori convingător. Și, după ani și ani de imitații tot mai slabe și diluate, ne vedem acum refuzînd chiar ideea de teatru sacru. Nu e greșeala sacralului (a ceea ce e sfînt) că a devenit o armă a clasei de mijloc pentru a-i face pe copii să fie buni.

Cînd am fost pentru prima dată la Stratford, în 1945, toate valorile imaginabile erau îngropate într-un sentimentalism mort și o respectabilitate complezentă - un tradiționalism foarte aprobat de oraș, de învățați și de Presă. A fost nevoie de curajul unui domn în vîrstă, extraordinar, Sir Barry Jackson, care a aruncat toate acestea pe fereastră pentru ca, astfel, să fie posibilă o căutare adevărată a valorilor adevărate. Și tot la Stratford, după ani de zile, la dineul oficial pentru sărbătorirea a patru sute de ani de la nașterea lui Shakespeare, am văzut un exemplu clar de diferență între ceea ce este un ritual și ceea ce ar putea să fie. Pentru această aniversare se simțea nevoia unei celebrări rituale. Singura celebrare pe care oricine și-o putea vag aminti, era legată de o petrecere, iar o petrecere înseamnă, astăzi, o listă de persoane din *Who's Who*, adunați în jurul Prințului Philip, mîncînd somon afumat și cotlet. Ambasadorii dădeau din cap și-și pasau obișnuitul vin roșu. Eu vorbeam cu un parlamentar local. Apoi cineva a ținut o cuvîntare formală, noi am ascultat politicos și ne-am ridicat în picioare să toastăm pentru William Shakespeare. În momentul în care paharele s-au ciocnit, nu mai mult de o fracțiune de secundă, în conștiința comună a celor prezenți, toți concentrîndu-se asupra aceluiași lucru, a trecut ideea că acum patru sute de ani chiar a existat un astfel de om și pentru asta ne adunasem toți acolo. Tăcerea s-a adîncit pentru un moment, impresia

unui înțeles era acolo, un moment mai târziu, însă, ea dispăruse, uitată. Dacă am fi înțeles cu adevărat ritualurile, celebrarea rituală a unui individ căruia îi datorăm atât de mult ar fi fost intenționată, nu accidentală. Ar fi fost la fel de puternică precum piesele sale, și la fel de neștersă. Oricum, e clar că noi nu știm cum să celebrăm, pentru că nu știm ce să celebrăm. Tot ce știm e rezultatul final: știm și ne place doar sentimentul și sunetul celebrării prin aplauze, și aici ne-am împiedicat. Uităm că există două culmi posibile în teatru. Este o culme a celebrării, prin care implicarea noastră izbucnește dînd din picioare și aclamînd, cu strigăte de "bravo" și cu zgomot de palme, sau, la extremitate, o culme a tăcerii, o altă formă de recunoaștere și apreciere față de o experiență împărtășită. Noi am uitat de tot tăcerea. Ne jenează chiar, batem din palme mecanic pentru că nu știm ce altceva să facem și nu sîntem conștienți că și tăcerea e permisă, că și tăcerea e bună.

Cînd ritualul se află la nivelul nostru, atunci sîntem în stare să avem de-a face cu el. Toată muzica pop e o serie de ritualuri de un nivel la care noi avem acces. Enorma și bogata realizare a lui Peter Hall cu ciclul shakespearian *Războiul rozelor* era despre asasinat, politică, intrigă, război; incomoda piesă a lui David Rudkin, *Înainte să vină noaptea*, era un ritual al morții, *Poveste din cartierul de Vest*, un ritual al violenței urbane; Genet creează ritualuri ale sterilității și degradării. Cînd am fost în turneu prin Europa, cu *Titus Andronicus*, această operă obscură a lui Shakespeare a emoționat publicul în mod direct pentru că descoperisem în ea un ritual al vărsării de sînge care a fost recunoscut ca adevărat. Și aceasta a dus drept în miezul controverselor care a izbucnit în Londra privind ceea ce s-a numit "piese murdare": acuza era că teatrul de azi se bălăcește în mizerie, că în cazul lui Shakespeare, al marilor clasici, privirea e ținută mereu către înalt, că ritul iernii include și ceva din cel al primăverii. Cred că e adevărat. Într-un fel, aprob din inimă pe toți cei care ne-au contrazis, dar nu și cînd văd ce propun ei. Ei nu caută un teatru sacru, ei nu vorbesc despre un teatru al miracolelor, ei vorbesc despre piesa domestică unde "mai înalt" înseamnă numai "mai drăguț", a fi nobil, numai a fi decent. Vai, finalurile fericite și optimismul nu pot fi comandate ca pe un vin din pivniță. Ele apar, fie că vrem sau nu, dintr-o sursă, și dacă pretindem că există una la îndemînă, vom continua să ne amăgim cu imitații proaste. Dacă recunoaștem cît de îngrozitor de departe ne-am abătut de la orice ar avea legătură cu un teatru sacru, am putea începe să renunțăm o dată pentru totdeauna la visul că un teatru bun s-ar putea întoarce într-o clipă numai dacă niște oameni drăguți ar încerca să facă mai mult.

Mai mult ca oricînd, tînjim disperat după o experiență care să fie dincolo de banalitate. Unii o caută în jazz, în muzica clasică, în marihuana și în LSD. În teatru, noi sărim la o parte de sacru pentru că nu știm ce poate fi, știm numai că ceea ce se numește sacru ne-a părăsit. Dăm înapoi în fața a ceea ce se numește poetic, pentru că poeticul ne-a părăsit. Încercările de a relua drama poetică au dus adesea la un fel de vorbe goale sau obscure. Poezia a devenit un termen fără înțeles iar asocierea ei cu muzica, cu sunetele dulci, e rămasă a unei tradiții de la Tennyson încoace care s-a amestecat cumva cu ceva din Shakespeare, astfel încît sîntem condiționați de ideea că o piesă în versuri e ceva între proză și operă, nici vorbit, nici cîntat, totuși cu o încărcătură mai mare decît proza - în conținut și, oarecum, în valoare morală.

Toate formele artei sacre au fost, cu siguranță, distruse de valorile burgheze, dar acest tip de observație nu e de ajutor în problema noastră. E o prostie să admiți ca o reacție împotriva formelor burgheze să se schimbe într-una împotriva necesităților comune tuturor oamenilor. Dacă încă există nevoia unui contact real, prin teatru, cu o invizibilitate sacră, atunci toate mijloacele posibile trebuie reconsiderate.

Am fost uneori acuzat că vreau să distrug cuvîntul vorbit și, întradevăr, e un sîmbure de adevăr în această absurditate. Limba noastră mereu în schimbare, în fuziunea cu idiomul american, foarte rar a fost mai bogată și, totuși, se pare, că, pentru dramaturg, cuvîntul nu este același instrument ca odinioară. E din cauză că trăim într-o epocă a imaginii ? Și trebuie să parcurgem o perioadă de saturație a imaginii ca nevoia limbii să reapară? E foarte posibil, pentru că, astăzi, scriitorii par să nu fie în stare să facă să se ciocnească prin cuvinte, cu forța elizabethanilor, ideile și imaginile. Cel mai influent dintre dramaturgii moderni, Brecht, a scris texte puternice și bogate, dar adevărata convingere din piesele sale e inseparabilă de imageria propriilor spectacole. Și, totuși, în acest pustiu, s-a ridicat vocea unui profet. Blamînd sterilitatea teatrului dinainte de război în Franța, un geniu iluminat, Antonin Artaud, a scris mici opere ce descriau din imaginația și intuiția sa un alt teatru - un Teatru Sacru, în care nucleul arzător vorbește prin acele forme apropiate nouă. Un teatru

funcționând precum ciuma, prin intoxicare, prin infectare, prin analogie, prin magie, un teatru unde piesa, însuși evenimentul, stă în loc de text.

Există vreun alt limbaj la fel de precis pentru autor ca limbajul cuvintelor? Există un limbaj al acțiunilor, un limbaj al sunetelor: un limbaj al cuvântului-ca-parte-a-mișcării, al cuvântului-ca-minciună, al cuvântului-ca-parodie, al cuvântului-ca-prostie, al cuvântului-ca-contradicție, al cuvântului-șoc sau al cuvântului-strigăt? Dacă vorbim despre mai-mult-decît-literarul, dacă poezia înseamnă ceea ce umple și pătrunde mai adânc - aici să găsim acest limbaj? Charles Marowitz și cu mine am înființat un grup cu *Royal Shakespeare* numit *Teatrul Cruzimii* ca să cercetăm aceste lucruri și să încercăm să aflăm pentru noi înșine ce ar putea fi un teatru sacru.

Denumirea era un fel de omagiu adus lui Artaud, dar asta nu însemna că încercam să reconstruim propriile teorii ale lui Artaud. Cine dorește să știe ce însemna *Teatrul Cruzimii* ar trebui să știe foarte bine scrierile lui Artaud. Noi am preluat acest titlu șocant, ca să ne situăm deasupra propriilor noastre experimente, multe dintre ele stimulate direct de gândirea lui Artaud, deși multe exerciții erau foarte departe de ceea ce propusese el. N-am plecat de la acel nucleu arzător, am început mai simplu, de la margine.

Am scos un actor în fața noastră, l-am rugat să imagineze o situație dramatică fără să implice nici un fel de mișcare fizică, apoi am încercat cu toții să înțelegem în ce stare se afla. Sigur, era imposibil, adică exact sensul exercițiului. Următoarea fază a fost să desoperim care era minimul necesar ca să se poată înțelege: un sunet, o mișcare, ritmul - erau interșanjabile? - sau fiecare avea propria sa putere și limitare specifice? Așa că am lucrat impunând condiții drastice. Un actor trebuia să comunice o idee. Începutul urma să fie întotdeauna un gând sau o dorință pe care actorul le lansa, având la dispoziție doar, să spunem, un deget, un ton, un țipăt sau capacitatea de a fluiera.

Un actor stă într-o cameră cu fața la zid. În partea opusă se află un alt actor, uitându-se la spatele primului, fără să aibe voie să se miște. Acesta trebuie să-l determine pe primul să i se supună. Cum primul stă cu spatele, al doilea nu are un alt mod de a transmite ce vrea decât prin sunete, pentru că nu are voie să spună cuvinte. Pare imposibil, dar se poate realiza. E ca și cum ai trece pe deasupra unei prăpastii pe o frânghie: cazurile de necesitate produc deodată o forță ciudată. Am auzit despre o femeie care a ridicat o mașină ca să-și scoată copilul de dedesubt, un lucru, tehnic, imposibil pentru mușchii ei în orice situație previzibilă. Ludmila Pitoeff intra în scenă și inima îi bătea într-un mod care, teoretic, i-ar fi cauzat moartea în fiecare seară. De multe ori, am observat, prin acest exercițiu, și un alt rezultat fenomenal: o tăcere lungă, o mare concentrare, un actor trecând, experimental, printr-o serie de șuierături și bolbo-roșeli până când celălalt actor execută mișcarea pe care primul o avea în minte.

În mod similar, acești actori au experimentat comunicarea prin bătăi ușoare cu unghia: plecând de la o nevoie puternică de a exprima ceva, foloseau iar un singur instrument. Aici era vorba de ritm, altă dată erau ochii sau ceafa. Un exercițiu bun era lupta pe perechi, dând și primind fiecare lovitură, dar nefiind deloc permisă atingerea, mișcarea capului, a brațelor sau a picioarelor. Cu alte cuvinte, numai mișcarea trunchiului era permisă, fără vreun contact real, și totuși lupta trebuia să fie angajată și purtată atât fizic cât și emoțional. Aceste exerciții nu trebuie considerate gimnastică (eliberarea rezistenței musculare fiind secundară), scopul fiind, tot timpul, creșterea rezistenței (prin limitarea alternativelor) și folosirea, apoi, a acestei rezistențe în efortul pentru o expresie adevărată. Principiul este acela al frecării a două bețe: această frecare a două contrarii rigide provoacă focul, dar și alte moduri de combustie pot fi provocate în același fel. Actorul descoperă apoi că pentru a comunica sensurile invizibile, are nevoie de concentrare, are nevoie de voință; are nevoie să-și adune toate resursele emoționale, are nevoie de curaj, de o gândire clară. Dar cel mai important rezultat este că va ajunge inexorabil la concluzia că are nevoie de formă. Pasiunea nu e de ajuns, e necesar un salt pentru a crea o formă nouă care să fie și un recipient dar și o reflecție a impulsurilor sale. Aceasta e ceea ce, cu adevărat, se numește "acțiune". Unul dintre cele mai interesante momente a fost când fiecare membru al grupului a trebuit să interpreteze un copil. Firește, unul după altul au făcut o "imitație" a unui copil, aplecându-se, ghemuindu-se sau țipând, iar rezultatul a fost foarte jenant. Apoi, cel mai înalt om din grup a ieșit în față și, fără nici un fel de modificare fizică, fără să încerce să imite vorbirea unui copil, a prezentat într-un mod complet ideea pe care trebuia s-o susțină, spre satisfacția tuturor. Cum? Nu pot să descriu. S-a întâmplat ca o comunicare directă, numai pentru cei prezenți. Asta e ceea ce în unele teatre se numește magie, alții o numesc știință, dar e același lucru. O idee invizibilă a fost arătată așa cum trebuie.

Am spus "arătată" pentru că un actor care face un gest creează atât pentru el însuși, dintr-o nevoie intimă, dar și pentru o altă persoană. E dificil de înțeles adevărata funcție a spectatorului, care e și nu e acolo, ignorat dar totuși dorit. Munca unui actor nu e niciodată pentru public, și totuși așa e întotdeauna. Privitorul e un partener care trebuie uitat și totuși ținut în minte în mod constant. Un gest e declarație, expresie, comunicare și o manifestare personală a singurătății. E întotdeauna ceea ce Aratud numește *un semnal prin flăcări*, dar, totuși, odată ce contactul e realizat, asta implică o experiență împărtășită.

Treptat, ne-am îndreptat către alte limbaje fără cuvinte: am luat un fapt, un fragment dintr-o experiență și am făcut exerciții care au devenit forme ce puteau fi împărtășite. I-am încurajat pe actori să se vadă pe sine nu numai ca improvizatori, duși orbește de propriile impulsuri, dar și ca artiști responsabili de căutarea și selecția printre forme, astfel încât un gest sau un țipăt să devină ca un obiect pe care îl descoperă și chiar îl remodelează. Am experimentat cu și am înlăturat limbajul tradițional al măștilor și machiajului ca nemaifiind potrivite. Am experimentat cu tăcerea. Ne-am propus să descoperim relația între tăcere și durată: aveam nevoie de un public, ca să putem pune în fața lui un actor care tace, ca să putem vedea, astfel, diferențele de durată privind atenția pe care el o putea comanda. Apoi am experimentat cu ritualul în sensul modelelor repetate, pentru a vedea cum e posibil să prezinți mai multă semnificație, mai repede decât printr-o desfășurare logică a faptelor. Ținta noastră la fiecare experiment, fie el bun sau rău, reușit sau dezastruos, a fost aceeași: invizibilul poate fi făcut vizibil prin prezența interpretului?

Noi știm că lumea aparențelor este o coajă: sub coajă se află materia incandescentă pe care o vedem doar dacă cercetăm atent în lăuntrul vulcanului. Cum putem capta această energie? Noi am studiat experimentele biomecanice ale lui Meyerhold, unde scenele de dragoste erau jucate cu mișcări bruște, și, într-unul din spectacolele noastre, Hamlet a aruncat-o pe Ofelia pe genunchii unora din public, în timp ce el se balansa pe o frîngie deasupra capetelor lor. N-am acceptat psihologia, încercam să spargem divizările aparent etanșe între omul public și cel privat, între omul exterior al cărui comportament e fixat de regulile fotografice ale vieții zilnice, care trebuie să stea jos ca să stea jos, să se ridice ca să se ridice și omul interior a cărui anarhie și poezie se exprimă de obicei numai prin cuvintele sale. De secole, vorbirea nerealistă a fost acceptată în mod universal. Publicul de toate felurile a înghițit convenția că vorbele pot face cele mai ciudate lucruri: într-un monolog, de pildă, un om stă nemișcat, dar ideile sale pot zbura unde vor ele. Vorbirea înaripată e o convenție bună, dar nu mai există și o alta? Când un om zboară pe o frînghie deasupra capetelor publicului, fiecare aspect al concretului e pus în pericol, cercul spectatorilor care stă în tihnă când un om vorbește, e aruncat în haos. Poate apărea o semnificație diferită în această clipă?

În piesele naturaliste, dramaturgul constrînge dialogul în așa fel încât, în timp ce acesta pare natural, dezvăluie ceea ce vrea el să fie văzut. Prin folosirea illogică a limbajului, prin introducerea ridicolului în vorbire și a fantasticului în comportare, Teatrul Absurdului a creat un alt vocabular. De pildă, un tigru intră în cameră, dar cei doi nu-l observă; soția vorbește, soțul răspunde prin a-și scoate pantalonii și un alt cuplu intră pe fereastră. Teatrul Absurdului nu caută irealul de dragul lui. A folosit irealul pentru a explora ceva anume, pentru că a observat absența adevărului din relațiile noastre cotidiene și prezența adevărului în ceea ce pare prea îndepărtat. Deși a avut cîteva opere individuale remarcabile, prin contrazicerea acestui mod de abordare a lumii Teatrul Absurdului, ca și curent recunoscut, a ajuns într-un impas. Ca multe din cele ce au ceva nou în structură, ca muzica concretă, de exemplu, elementul surpriză se subțiază și nouă nu ne rămîne decât să recunoaștem că zona pe care o acoperă e uneori foarte mică. Fantezia inventată de mintea omului poate fi de categorie ușoară, bizareria și suprarrealismul unei mari părți a Absurdului nu l-ar fi satisfăcut mai mult pe Artaud decât limitarea piesei psihologice. Ceea ce a vrut el căutînd sacrul, era absolutul: vroia un teatru care să fie un loc sacru (sfînt), vroia ca teatrul să funcționeze printr-un grup de actori și regizori pasionați care vor crea prin propria lor fire o serie nesfîrșită de imagini scenice violente, producînd explozii ale umanului atât de puternice și imediate încît nimeni să nu se mai întoarcă la teatrul de anecdotă și conversație. Vroia ca teatrul să cuprindă tot ceea ce, în mod normal, e apanajul crimei și al războiului. Vroia un public care să renunțe la siguranța sa, să se lase pătruns, șocat, uimit și violat, astfel încît, în același timp, să fie pătruns de o nouă și puternică trăire.

Acest lucru sună extraordinar și totuși naște o îndoială sîcîitoare. Cît de pasiv îl face teatrul pe spectator? Artaud susține că numai în teatru ne eliberăm de formele recognoscibile în care ne trăim zilnic viața. Asta a făcut din teatru un loc sacru unde se poate afla o realitate mai mare. Cei care

Îi privesc opera cu suspiciune se întreabă cât de cuprinzător este acest adevăr și, în al doilea rînd, cât de valabilă este experiența? Un totem, un strigăt din rărunchi - ele fac să crape zidul prejudecății oricui; un urlet poate cu siguranță să-ți pună curajul la încercare. Dar e revelator acest lucru, este creator, terapeutic acest contact cu propriile tale reprimări? E cu adevărat sacru? sau Artaud ne duce, în pasiunea sa, înapoi la o lume inferioară, departe de năzuință, departe de lumină, la D.H. Lawrence, la Wagner. Nu cumva e o adiere de fascism în cultul iraționalului? Este anti-inteligență acest cult al invizibilului? E o negare a minții?

Ca la orice profet, trebuie să despărțim omul de continuatorii săi. Artaud nu și-a realizat niciodată propriul său teatru. Poate că forța viziunii sale e ca morcovul din fața nasului nostru, nu-l poți prinde niciodată. Desigur, chiar el vorbea despre un mod complet al vieții, despre un teatru unde activitatea actorului și activitatea spectatorului sînt mîinate de aceeași nevoie disperată.

A-l aplica pe Artaud înseamnă să-l trădezi pe Artaud. Să-l trădezi pentru că întotdeauna e folosită numai o parte din gîndirea sa, pentru că întotdeauna e mai ușor să aplici reguli în munca unei mîini de actori pasionați decît în viețile unor spectatori necunoscuți care, din întîmplare, au intrat la teatru.

Nu-i mai puțin adevărat că, de la sesizantele cuvinte *Teatrul Cruzimii*, s-a produs o căutare pe dibuite a unui teatru mai violent, mai puțin rațional, extrem, mai puțin verbal, mai periculos. Există o plăcere pentru șocurile violente. Singura problemă cu șocurile violente este că ele dispar repede. Ce urmează după un șoc? Aici e impedimentul. Trag cu un pistol într-un spectator - am făcut-o odată - și, o secundă, am posibilitatea să ajung la el într-un mod diferit. Trebuie să asociez această posibilitate unui scop, altfel, o secundă mai tîrziu, el s-a întors la loc: inerția e cea mai mare forță pe care o cunoaștem. Arăt o fișie albastră - nimic altceva decît culoarea albastru - albastrul e o expunere directă care provoacă o emoție, dar în clipa următoare impresia dispare. Ridic o torță purpurie strălucitoare, e o impresie diferită, dar dacă cineva nu prinde acest moment, cine știe de ce, cum și pentru ce, începe și aceasta să dispară. Problema e că oricine se poate trezi că trage primele focuri fără să știe unde poate duce lupta. O singură privire către public ne dă un impuls irezistibil să-l asaltăm, întîi tragi și pe urmă pui întrebări. Acesta e drumul spre *Happening*.

Un *Happening* e o invenție foarte puternică, distruge de la prima lovitură multe forme moarte precum mohoreala clădirilor de teatru și lipsa de farmec a podoabelor cortinei, a plasatoarei, a garderobei, a programului, a barului. Un *Happening* poate fi oriunde, oricînd, oricît, nu se cere nimic, nimic nu este tabu. Un *Happening* poate fi spontan, poate fi formal, poate fi anarhic, poate genera o energie care intoxică. În spatele *Happening*-ului e strigătul "Trezește-te!" Van Gogh a făcut multe generații de călători să privească regiunea Provence cu ochi noi, iar teoria *Happening*-urilor e că un spectator poate fi bruscat să vadă ceva nou, astfel încît el să se trezească la viața din jurul lui. Pare că are sens acest lucru, iar în *Happening*-uri influența Zen și a Pop Art-ului se îmbină pentru a face o combinație americană perfect logică a secolului douăzeci. Dezamăgirea în cazul unui *Happening* prost trebuie văzută pentru a fi crezută. Dați-i unui copil o cutie cu vopsele și, dacă amestecă toate culorile, rezultatul va fi întotdeauna același amestec tulbure de gri maroniu. Un *Happening* este întotdeauna născocirea cuiva și, inevitabil, reflectă nivelul celui care l-a inventat. Dacă este creația unui grup, el reflectă resursele interioare ale grupului. Această formă liberă e prea adesea închisă în aceleași simboluri obsesive: făină, budinci, suluri de hîrtie, îmbrăcat, dezbrăcat, schimbatul hainelor, apă, aruncatul apei, stropit, îmbrățișări, rostogoliri, contorsionări. Simți că dacă un *Happening* devine un mod de viață atunci, prin contrast, cea mai monotona viață ar fi un *Happening* fantastic. Un *Happening* poate deveni foarte ușor nu mai mult decît o serie de șocuri moi urmate de căderi care duc, încet-încet, la neutralizarea următoarelor șocuri înainte ca acestea să se producă. Sau, altfel spus, frenezia celui care-l șochează îl tasează pe cel șocat pînă ce acesta devine o altă formă de Public Mort: la început dorește șocul, dar apoi e asaltat pînă devine apatic.

Faptul simplu e că *happening*-ul a dat viață nu celei mai ușoare, ci celei mai precise dintre forme. Pentru că șocurile și surprizele lasă urme în reflexele spectatorului, astfel încît el e dintr-odată mai deschis, mai alert, mai treaz, posibilitatea și responsabilitatea apar la fel și pentru privitor și pentru interpret. Clipa trebuie folosită, dar cum, pentru ce? Aici, ne întoarcem din nou la întrebarea de bază: totuși, ce căutăm? Teoria lui "fă-o singur" din Zen nu rezolvă problema. *Happening*-ul este o mătură nouă, de mare eficiență. Curăță mizeria, cu siguranță, dar în timp ce face curățenie se aude din nou vechea dispută, între formă și lipsa de formă, libertate și disciplină: o dialectică veche de cînd Pitagora care a pus în opoziție termenii *Limitat* și *Nelimitat*. E foarte bine să folosești fărîme de Zen

pentru a afirma principiul că existența este existență, că fiecare manifestare conține în ea totul, și că o lovitură în față, o ciupitură de nas sau o budincă sînt în mod egal Budha. Toate religiile afirmă că invizibilul e vizibil tot timpul. Dar aici ceva scîrîie. Învățătura religioasă - inclusiv Zen - afirmă că acest vizibil-invizibil nu poate fi văzut automat, el poate fi văzut numai în anumite circumstanțe. Circumstanțele se pot referi la anumite stări sau la o anumită înțelegere. În orice caz, a înțelege vizibilitatea invizibilului e o operă de o viață. Arta sacră e un sprijin pentru asta și, astfel, ajungem la o definiție a teatrului sacru. Un teatru sacru nu numai că prezintă invizibilul, dar oferă condiții care fac posibilă perceperea sa. *Happening*-ul poate fi pus în relație cu toate acestea, dar inadecvarea actuală a *Happening*-ului este că refuză să cerceteze adînc problema percepției. Credința naivă e că strigătul "Trezește-te!" e suficient, că strigătul "Trăiește!" dă viață. Desigur, e nevoie de mai mult. Dar ce?

Un happening a fost la origine o creație a unui pictor care, în loc de vopsea și pînză, sau clei și rumeguș, sau obiecte solide, a folosit oameni ca să facă anumite relații și forme. Ca și pictura, un happenig e în intenție un obiect nou, o nouă construcție în lume, ca s-o îmbogățească, să sporească natura, să stea alături de viața de zi cu zi. Celor care găsesc că happening-ul e plictisitor, supporterul le ripostează spunînd că orice lucru e la fel de bun ca oricare altul. Dacă unele sînt mai "rele" decît altele, asta, se spune, e rezultatul limitării spectatorului și al ochilor săi obosiți. Cei care participă la un happening și găsesc o plăcere în asta, își pot permite să privescă cu indiferență plictiseala outsider-ului. Chiar faptul că participă, le intensifică percepția. Cel care își pune o haină pentru a merge la operă, spunîndu-și "Îmi place ocazia" și un hippy care-și pune hainele înflorate că să meargă la un spectacol ușor de noapte, ambii se îndreaptă, în felul lor, în aceeași direcție. Ocazie, Spectacol, Happening - cuvintele sînt interșanjabile. Structurile sînt diferite. Opera este făcută și repetată după principiile tradiționale, spectacolul celălalt se desfășoară pentru prima și ultima oară conform întîmplării și mediului. Amîndouă sînt adunări sociale clădite deliberat care caută invizibilitatea ce pătrunde și animă obișnuitul.

Există mulți oameni care încearcă să accepte provocarea. Voi cita numai trei.

Unul este Merce Cunningham. Plecînd de la Martha Graham, el a dezvoltat o companie de balet ale cărei exerciții zilnice sînt o continuă pregătire pentru șocul eliberării. Un balerin clasic este antrenat să respecte și să urmeze fiecare detaliu al mișcării date. El și-a antrenat corpul ca să se supună, tehnica lui îi este și slujitor, așa că în loc să fie absorbit în crearea mișcării, el poate lăsa mișcarea să se desfășoare într-o intimă relație cu desfășurarea muzicii. Balerinii lui Merce Cunningham, care sînt foarte antrenați, își folosesc disciplina pentru a fi mai conștienți de fluxul apărut atunci cînd mișcarea se desfășoară pentru prima dată, această tehnică permițîndu-le să-și urmeze imboldul, să se elibereze de stîngăcia unui neantrenat. Cînd improvizează - în timp ce se nasc ideile și circulă între ei, niciodată repetîndu-se, mereu în mișcare - pauzele prind contur, astfel încît ritmurile pot fi percepute ca fiind corecte iar proporțiile adevărate. Totul e spontan și totuși există o ordine. În tăcere există multe posibilități; haos sau ordine, harababură sau model, toate zac nedezvoltate. Invizibilul-făcut vizibil are o natură sacră, și, în timp ce dansează, Merce Cunningham tinde către o artă sacră.

Probabil că scrisul cel mai intens și mai personal al vremii noastre este al lui Samuel Beckett. Piesele lui Beckett sînt simboluri într-un sens exact al cuvîntului. Un simbol fals e moale și vag, un simbol adevărat e puternic și clar. Cînd spunem "simbolic", înțelegem adesea ceva plictisitor de obscur. Un simbol adevărat e ceva specific, e singura formă pe care o poate avea un adevăr anume. Cei doi oameni așteptînd lîngă un copac pipernicit, omul care se înregistrează pe el pe bandă, cei doi oameni părăsiți într-un turn, femeia îngropată pînă la mijloc în nisip, părinții din lada de gunoi, cele trei capete din urne, acestea sînt pure invenții, imagini proaspete definite precis și care stau în scenă ca obiecte. Sînt mașini teatrale. Oamenii le zîmbesc, dar rămîn pe poziție; ele rezistă la critică. N-ajungem nicăieri dacă așteptăm să ni se spună ce reprezintă, dar fiecare are o relație cu noi pe care n-o putem nega. Dacă acceptăm acest lucru, simbolul va deschide în noi un mare și miraculos O.

Astfel sumbrele piese ale lui Beckett devin piese luminoase, unde disperatul obiect creat este martor la ferocea dorință de a fi martor al adevărului. Beckett nu spune "nu" cu satisfacție. El inventează acest "nu" nemilos din năzuința spre un "da" și astfel disperarea sa este forma negativă din care poate fi extras conturul opusului ei.

Există două moduri de a vorbi despre condiția umană: unul e procesul inspirației, prin care toate elementele pozitive ale vieții pot fi revelate, al doilea e procesul unei viziuni oneste, prin care artistul depune mărturie pentru orice lucru a văzut. Primul proces depinde de revelare: el poate fi cauzat de dorințe sacre. Al doilea depinde de onestitate și nu trebuie să fie umbrit de dorințe sacre.

În *Zile fericite*, Beckett exprimă exact această distincție. Optimismul doamnei îngropate în pământ nu e o virtute, este elementul care o orbește în ce privește adevărul situației sale. Pentru câteva clipe, ea își percepe propria condiție, dar imediat le înlătură cu buna ei dispoziție. Acțiunea lui Beckett asupra publicului este exact ca acțiunea acestei situații asupra personajului principal. Publicul se foiește, se agită și cască, iese afară sau își inventează ori își sădește în minte orice formă imaginară de contestație ca un mecanism de prevenire a adevărului inconfortabil. Din păcate, această dorință de optimism îi împiedică pe mulți scriitori să găsească speranța. Când îl acuzăm pe Beckett de pesimism, noi sîntem personajele lui Beckett dintr-o scenă de Beckett. Când acceptăm ce spune Beckett ca atare, dintr-odată totul se transformă. La urma urmei, e un alt public cel al lui Beckett: cei care, în orice țară, nu ridică obstacole intelectuale, care nu încercă prea tare să analizeze mesajul. Acest public rîde și strigă (plînge) și, în final, celebrează împreună cu Beckett. Acest public pleacă de la piesele lui, piesele lui sumbre, îmbogățit și hrănit, cu inima mai ușoară, plin de o ciudată bucurie irațională. Poezia, nobilitatea, frumusețea, magia, dintr-odată, toate aceste cuvinte suspecte se întorc din nou în teatru.

În Polonia există o companie mică condusă de un vizionar, Jerzy Grotowski, care are deasemenea o țință sacră. Teatrul, crede el, nu poate fi un scop în sine. Teatrul este, precum dansul sau muzica la unele secte ale dervișilor, un vehicol, un mijloc de auto-explorare, de studiu al sinelui, o posibilitate de salvare. Actorul se are pe sine însuși drept cîmp al muncii sale. Acesta este mai bogat decît cel al pictorului, decît cel al muzicianului, pentru că, pentru a explora, el trebuie să recurgă la toate aspectele sale. Mîna, ochiul, urechea și inima sînt ceea ce studiază și mijloacele cu care studiază. Din această perspectivă, a interpreta e o operă de o viață. Actorul își lărgeste cunoașterea de sine, pas cu pas, prin circumstanțele dureroase, mereu schimbătoare, ale repetițiilor și prin momentele punctuale ale spectacolului. În termenii lui Grotowski, actorul lasă "rolul" să-l pătrundă. La început i se opune, dar, printr-o muncă constantă, el dobîndește controlul tehnic al mijloacelor sale psihice și fizice prin care obstacolele sînt îndepărtate. "Auto-penetrarea" prin rol e legată de expunere: actorul nu ezită să se arate exact așa cum e, pentru că își dă seama că secretul rolului îi cere să se deschidă pe sine, revelîndu-și propriile secrete. Astfel că actul spectacolului este unul de sacrificiu, al unui sacrificiu pe care cei mai mulți dintre oameni preferă să-l ascundă iar acest sacrificiu este darul său pentru spectator. În acest caz, există o similaritate între relația actor-public și aceea între preot și credincios. E evident că nu oricine poate fi preot și nici o religie tradițională nu cere asta de la toată lumea. Există profani - care dețin roluri necesare în viață - și cei care își asumă alte sarcini de dragul profanilor. Preotul exercită ritualul pentru sine dar și pentru alții. Actorii lui Grotowski își oferă spectacolul ca pe o ceremonie, dar și pentru cei ce doresc să asiste. Actorul invocă, dezvăluie ceea ce zace în fiecare om și ceea ce ascunde viața de zi cu zi. Teatrul acesta este sacru pentru că scopul său este sacru: el are un loc clar definit în comunitate și răspunde unei nevoi pe care biserica nu o mai poate împlini. Teatrul lui Grotowski este tot atît de închis pe cît e ajungerea la idealul lui Artaud. Este un mod complet de viață pentru toți membrii săi și astfel se află în contrast cu cea mai mare parte din alte tipuri de *avant-garde* și grupuri experimentale a căror operă este amestecată și de obicei invalidată din lipsa mijloacelor. Mulți dintre cei care fac experimente nu pot face ceea ce vor pentru că condițiile exterioare le sînt foarte potrivnice. Distribuțiile sînt la întîmplare, timpul de repetiție e consumat de nevoia asigurării traiului zilnic, decoruri inadecvate, costume, lumini etc. Ei se plîng de sărăcie, care e și scuza lor. Grotowski face din sărăcie un ideal. Actorii săi au renunțat la tot în afara corpului. Ei au instrumentul uman și timp fără limită, nu-i de mirare că se simt cel mai bogat teatru din lume.

Aceste trei tipuri de teatru, Cunningham, Grotowski și Beckett au cîteva lucruri în comun: mijloace puține, muncă intensă, disciplină riguroasă, precizie absolută. Deși, aproape că e o condiție, ele sînt un teatru pentru *elite*. Merce Cunningham joacă de obicei în fața unor săli sărace și dacă admiratorii săi sînt scandalizați de faptul că nu e sprijinit, el trece cu ușurință peste asta. Beckett umple foarte rar o sală medie. Grotowski joacă pentru treizeci de spectatori, e o opțiune deliberată. El e convins că problemele cu care se înfruntă atît el cît și actorii sînt atît de mari încît a avea și problema unui public mai mare n-ar duce decît la diluarea muncii sale. Mi-a spus odată. "Căutările

mele îi au la bază pe regizor și pe actor. Ale tale - pe regizor, actor și public. Accept că e posibil, dar pentru mine e prea indirect". Are dreptate? Sînt acestea singurele moduri de teatru care să atingă "realitatea"? Ele, cu siguranță, sînt conforme cu ele însele și se înfruntă cu aceeași întrebare fundamentală: "De ce teatrul?", și fiecare și-a găsit răspunsul. Fiecare pornește de la dorința lor, fiecare se străduie să o atingă. Și totuși chiar limpezimea deciziei lor aduce o pată de culoare opțiunilor dar și o limitare a domeniului. Ei nu pot fi și esoterici și populari în același timp. Nu există mulțimi la Beckett, nici falstaffi. Pentru Merce Cunin-gham, ca și pentru Schoenberg altădată, ar fi fost nevoie de un *tour de force* pentru a reinventa *Ring a ring o' Roses* sau pentru a fluiera *God Save The Queen*. În viața particulară, actorul lui Grotowski colecționează discuri de jazz, dar nu există versuri pop pe scena care e viața lui. Aceste tipuri de teatru explorează viața, dar ceea ce contează ca fiind viață e limitat. Viața "reală" face imposibile anumite caracteristici "nereale". Dacă am citi acum descrierile pe care le face Artaud despre propriile sale spectacole imagine, am vedea că ele reflectă propriile lui gusturi și imageria romantică din epocă, pentru că exista o anume preferință pentru sumbru și mister, pentru cîntare, pentru strigăte nefirești, pentru un cuvînt decît pentru o frază, pentru forme uriașe, măști, pentru regi, împărați și papi, pentru sfinți, păcătoși și cei care se autoflagelează, pentru dresuri negre și zvîrcoliri în pielea goală.

Un regizor care lucrează numai cu elemente care există în afara sa, se amăgește crezînd că opera lui e mai obiectivă decît este. Prin opțiunea pentru excreții, chiar prin felul în care își încurajează un actor să-și găsească libertatea de sine, un regizor nu se poate împiedica să-și proiecteze pe scenă propria stare. Supremul jiu-jitsu, pentru un regizor, ar fi să stimuleze o astfel de revărsare a bogăției interioare a actorului încît ea să transforme complet natura subiectivă a impulsului său original. Dar, de obicei, schema regizorului sau a coregrafului apare la suprafață și aici experiența obiectivă dorită s-ar putea transforma în expresia imageriei personale a vreunui regizor. Noi încercăm să prindem invizibilul, dar nu trebuie să pierdem legătura cu bunul simț. Dacă limbajul nostru e prea special, vom pierde o parte din credința spectatorului. Modelul, ca întotdeauna, este Shakespeare. Ținta sa este tot timpul sacrul, metafizicul, dar el nu face niciodată greșea să rămînă prea mult la cea mai înaltă altitudine. El știe cît de greu e pentru noi să rămînem în compania absolutului, așa că ne readuce mereu pe pămînt, iar Grotowski recunoaște acest lucru cînd vorbește de nevoia de "apoteoză" și "deriziune". Trebuie să admitem că n-o să putem vedea niciodată tot invizibilul. Deci, după ce ne forțăm pentru asta, trebuie să ne recunoaștem înfrîngerea, să coborîm pe pămînt și s-o luăm de la capăt.

M-am abținut să vorbesc despre *Living Theatre* pînă acum pentru că acest grup, condus de Julian Beck și Judith Malina, e unul special din toate punctele de vedere. E o comunitate nomadă. Se mișcă prin lume după propriile sale legi și adesea în contradicție cu legile țării unde se află. El asigură un mod complet de viață pentru fiecare dintre membrii săi, vreo treizeci și ceva de bărbați și femei care trăiesc și lucrează împreună, fac dragoste, copii, joacă, inventează piese, fac exerciții fizice și spirituale, discută și-și împărtășesc tot ce le apare în cale. Dar, mai presus de tot, ei sînt o comunitate, dar sînt o comunitate numai pentru că au o funcție specială care dă un sens existenței lor comune. Această funcție este interpretarea. Fără interpretare, grupul s-ar usca. Ei joacă pentru că actul și faptul spectacolului corespund unei enorme nevoi comune. Ei sînt în căutarea unui sens în viața lor și, într-un fel, chiar fără public, ei tot vor trebui să joace, pentru că faptul teatral este culmea și centrul căutării lor. Totuși, fără un public, spectacolele lor își pierd substanța, publicul este întotdeauna stimulul fără de care un spectacol ar fi o simulare. De asemenea, ei sînt o comunitate practică care fac spectacole ca să-și cîștige existența și pe care le oferă spre vînzare. În *Living Theatre*, există trei necesități care devin una: actorii există de dragul spectacolului, își cîștigă existența prin spectacol iar spectacolele conțin cele mai intense și particulare momente ale vieții lor de grup.

Într-o zi, caravana lor se poate opri. S-ar putea întîmpla, într-un mediu ostil - așa cum a fost la început, la New York - în care caz, funcția grupului va fi să provoace și să dividă publicul pentru a-l face mai conștient de incomoda contradicție dintre modul de viață de pe scenă și acela din afara ei. Propria identitate a actorilor va fi mereu stabilită și restabilită de către tensiunea firească și ostilitatea dintre ei înșiși și mediu. Sau, ei ar putea să se stabilească într-o comunitate mai mare și să împărtășească cîteva din valorile acesteia. Ar fi vorba atunci de o unitate diferită și de o tensiune diferită. Tensiunea va fi asumată și de public și de scenă, ea ar fi expresia unei căutări indecise a unui sacru nedefinit.

De fapt, *Living Theatre*, atît de exemplar în multe privințe, nu a dat încă piept cu dilema sa esențială. Căutarea sacrului fără o tradiție, fără rădăcini, e silită să se întoarcă la multele tradiții și rădăcini - Yoga, Zen, psihanaliza, cărți, palavre, descoperiri, inspirație - un eclecticism bogat, dar periculos. Pentru că metoda care duce spre ceea ce caută ei, nu poate fi un adaos. A scădea, a da la o parte se pot face numai în lumina unei constante. Ei sînt încă în căutarea acesteia.

Între timp, sînt alimentați continuu de un umor foarte american și o bucurie care e suprarealistă, fiind cu ambele picioare înfipite hotărît în pămînt.



Într-un voodoo din Haiti, ca să începi o ceremonie ai nevoie doar de un stîlp și de lume. Începi să bați tobele și, acolo, departe, în Africa, zeii îți aud chemarea. Și ei se hotărăsc să vină, și cum voodoo este o religie foarte pragmatică, ia în considerare cît timp e nevoie ca un zeu să treacă Atlanticul. Așa că bați tobele în continuare, cîntînd și bînd rom. Astfel, te pregătești. Trec apoi cinci-șase ore și zeii apar, zboară deasupra capetelor, dar nu merită să te uiți în sus pentru că, firește, sînt invizibili. Aici stîlpii devin importanți. Fără un stîlp, nimic nu poate lega lumile vizibilului și invizibilului. Stîlpul, ca și crucea, e o intersecție. Prin lemnul lui, îngropat, se strecoară spiritele și acum ele sînt gata pentru a doua fază a metamorfozei. Acum e nevoie de un vehicol uman, și îl aleg pe unul dintre participanți. O lovitură, un geamăt sau două, un scurt paroxism pe pămînt și omul este posedat. El se ridică în picioare, este un altul, cu zeul în el. Zeul are acum formă. Poate fi cineva care glumește, se îmbată și ascultă plîngerile tuturor. Primul lucru pe care îl face preotul, numit Houngan, cînd vine zeul, este să-i strîngă mîna și să-l întrebe cum a fost călătoria. O fi el zeu, dar acum nu mai e ireal, e acolo, se poate ajunge la el, e pe măsura noastră. Bărbatul obișnuit sau femeia îi pot vorbi, îi pot strînge mîna, se pot certa, îl pot înjura, se pot culca cu el și, astfel, în fiecare noapte, haitianul e în contact cu marile puteri și mistere care îi domină zilele.

În teatru, de secole, tendința a fost ca actorul să fie pus la distanță, pe o platformă, înrămat, împodobit, luminat, pictat, pe tocuri, astfel încît să-l convingă pe neștiutor că el e sacru, că arta sa e sacră. Însemna, oare, asta respect (venerație)? Sau era doar teama celui expus că luminile ar fi prea puternice și apropierea prea mare? Astăzi, am vorbit despre simulare. Și am redescoperit că avem încă nevoie de un teatru sacru. Deci, unde să-l căutăm? În ceruri sau pe pămînt ?

Teatrul brut

Teatrul popular a salvat întotdeauna situația. El a luat mai multe forme de-a lungul timpului, dar toate au un numitor comun: un tip de brutalitate. Sare, transpirație, zgomot, miros. E-un teatru care nu e într-un teatru, un teatru în căruțe, în vagoane, pe platforme, cu public în picioare, care bea, stînd în jurul meselor, cu public care participă, dînd replici, un teatru în camere din spate, în camere de sus, în șure, cu reprezentații unice, cu afișe - bucăți de hîrtie - agățate în hol, cu perdele uzate ca să acopere schimbările rapide, cuvîntul acesta, *teatru*, ține loc de toate, chiar și de candelabre. Am avut multe discuții zadarnice cu arhitecți care construiesc teatre noi și am încercat în van să-mi găsesc cuvintele prin care să le comunic convingerea mea că problema nu e clădirea, bună sau rea: un loc frumos poate să nu determine exuberanța, în timp ce o sală oarecare poate fi un extraordinar loc de înțîlnire. Acesta este misterul teatrului, iar în înțelegerea acestui mister constă posibilitatea unică de a-l ordona într-o știință. În alte forme ale arhitecturii există o relație între conștient, un proiect clar și buna funcționare. Un spital bine proiectat poate fi mai eficace decît unul alandala. Dar în ce privește teatrele, problema proiectului nu poate demara logic. Nu e vorba de a expune analitic care sînt cerințele, cît de bine pot fi organizate, căci, de obicei, asta duce la o sală domestică, convențională, adesea rece. Știința construirii teatrelor trebuie să plece de la studierea a ceea ce determină cea mai vie relație între oameni, și dacă aceasta nu e mai bine servită prin asimetrie, chiar prin dezordine. Dacă așa stau lucrurile, care poate fi regula acestei dezordini? Un

arhitect poate s-o ducă mai bine dacă lucrează ca un scenograf, mișcînd din intuiție bucăți de carton, decît dacă construiește după plan, cu rigla și compasul. De vreme ce credem că bălegarul este un îngrășămint bun, nu mai are sens să fim pretențioși, dacă teatrul pare că necesită un anumit element brut, el trebuie acceptat ca un component al solului său natural. La începuturile muzicii electronice, unele studiouri germane au pretins că pot face orice sunet produs de instrumentele naturale, ba chiar mai bine. Apoi au descoperit că toate sunetele lor erau marcate de o anume uniformitate sterilă. Așa că au analizat sunetele făcute de clarinete, flaute, viori și au constatat că fiecare notă conținea o proporție remarcabilă de zgomot pur și simplu: de fapt, era un scîrțîit sau o combinație de răsuflare grea cu șuieratul vîntului în pădure. Dintr-un punct de vedere purist, asta era o mizerie, dar compozitorii s-au văzut curînd siliți să facă mizerie sintetică, ca să-și "umanizeze" compozițiile. Arhitecții sînt orbi la acest principiu și, în fiecare epocă, cele mai vitale experiențe teatrale se produc în afara locurilor destinate special pentru acestea. Gordon Craig a influențat Europa, jumătate de secol, cu cîteva spectacole date la Hampstead, într-o biserică. Marca teatrului brechtian - jumătatea de cortină albă - a apărut practic într-o pivniță, cînd o sîrmă a trebuit să fie întinsă de la un perete la altul. Teatrul Brut e apropiat de oameni. Poate fi unul de păpuși, poate fi - ca în satele grecești de azi - unul de umbre. El se remarcă, de obicei, prin absența a ceea ce se numește stil. Stilul cere răgaz. A face ceva în condiții aspre (brute) e ca o revoluție, pentru că tot ce îți cade în mînă poate deveni o armă. Teatrul Brut nu alege cu grijă. Dacă publicul este nervos, atunci e clar că mai important e să strigi la cei care deranjează sau să improvizezi un gag decît să păstrezi unitatea stilului în scenă. În luxul teatrului de mare clasă, orice poate fi același lucru; într-un teatru brut, pentru bătaie izbești într-o găleată, pentru teamă folosești făina. Arsenalul e ineput: bilă, parte, pancarta, trimerile privind locul respectiv, cîntecele, dansul, glumele de context, abuzul de accidente, tempo-ul, zgomotul, folosirea contrastelor, exagerările pentru a mai scurta, nasurile false, pîntecele umflate cu cîlți, tipurile cunoscute. Teatrul popular, eliberat de unitatea stilului, vorbește, de fapt, un limbaj foarte sofisticat și stilizat. Un public popular nu are de regulă vreo dificultate în a accepta imperfecțiunea accentului sau a costumului sau în a pendula între mimă și dialog, realism sau sugestie. Spectatorii urmăresc firul poveștii, fără să fie conștienți că, undeva, există un set de standarde care au fost încălcate. Martin Esslin a scris că în închisoarea San Quentin prizonierii, care vedeau o piesă pentru prima dată în viața lor, fiind confrunțați cu *Așteptîndu-l pe Godot* n-au avut nici o problemă în a urmări ceea ce era de neînțeles pentru spectatorii de teatru obișnuiți.

Unul dintre pionierii mișcării de reconsiderare a lui Shakespeare, a fost William Poel. O actriță mi-a povestit odată că lucrase cu Poel la un spectacol cu *Mult zgomot pentru nimic*, care a fost prezentat acum vreo cincizeci de ani pentru o singură seară într-o sală sumbră din Londra. Spunea că la prima repetiție, Poel a venit cu o cutie plină de tăieturi din ziare din care a scos fotografii bizare, desene, imagini rupte din publicații. "Asta ești tu", a spus el, dîndu-i imaginea unei debutante la Picnicul Regal. Altuia, un cavaler în armură, un portret de Gainsborough sau numai o pălărie. El voia, cu toată simplitatea, să spună cum văzuse piesa cînd o citise, într-un mod direct, ca un copil, nu ca un adult care își supraveghea cunoștințele de istorie și de epocă. Prietena mea mi-a spus că această combinație de pre-pop-art avea o omogenitate extraordinară. Sînt convinși. Poel a fost un mare inovator și a văzut clar că nu exista o relație între consistență (logică) și adevăratul stil al lui Shakespeare. Am făcut odată un spectacol cu *Chinurile zadarnice ale dragostei* unde am îmbrăcat un personaj numit Polițistul Dull într-un tipic polițist victorian pentru că numele său mi-a amintit, dintr-odată, de figura tipică a polițistului londonez. Din alte motive, celelalte personaje erau costumate în haine de secol optsprezece stil Watteau, dar nimeni nu a realizat acest anacronism. Demult, am văzut un spectacol cu *Îmblînzirea scorpiei* în care toți actorii se îmbrăcaseră exact cum au văzut ei personajele: îmi amintesc și acum de un cowboy și de un personaj gras cu nasturii atîrnîndu-i de la o uniformă ciudată, și asta era de departe cea mai bună prezentare a piesei pe care am văzut-o.

Desigur, dintre toate, murdăria e aceea care dă asprimii cel mai mult din marca sa. Murdăria și vulgaritatea sînt naturale, obscenitatea e veselă: prin acestea, spectacolul își asumă rolul social eliberator, pentru că, prin natura sa, teatrul popular este anti-autoritar, anti-tradițional, anti-fast, anti-pretenție. Acesta este teatrul zgomotului iar teatrul zgomotului e cel al aplauzelor.

Gîndiți-vă la cele două măști teribile care se încruntă la noi din atîtea cărți de teatru. În Grecia antică, ni se spune, aceste măști reprezentau două elemente egale: tragedia și comedia. Cel puțin, așa sînt arătate mereu, ca parteneri egali. De atunci, teatrul "legitim" a fost, totuși, considerat cel important în timp ce Teatrul Brut a fost considerat ca mai puțin serios. Dar orice încercare de a

revitaliza teatrul s-a întors la sursele populare. Meyerhold avea cele mai înalte ținte, el s-a străduit să prezinte pe scenă toate ale vieții, maestrul său venerat era Stanislavski, Cehov era prietenul său, dar, de fapt, el s-a întors la circ și music-hall. Brecht era obsedat de cabaret, Joan Littlewood tînjea după bîlci, Cocteau, Artaud, Vahtangov, atît de diferiți unul de altul, toți acești pretențioși s-au întors către oameni (la popor). Iar Teatrul Total este tocmai combinația acestor ingrediente. Teatrul experimental iese mereu din clădirile teatrelor și se întoarce la o cameră sau la arenă. Musicalul american, atunci cînd, foarte rar, e bine realizat, este adevăratul loc de întîlnire al artelor americane și nu opera. Spre Broadway se îndreaptă poezii, coregrafii și compozitorii americani. Un coregraf precum Jerome Robbins este un exemplu interesant pentru cum trece de la teatrul abstract al lui Balanchine și Martha Graham spre asprimea spectacolului popular. Dar cuvîntul "popular" nu e satisfăcător în întregime; "popular" înseamnă și tîrgul de țară și oamenii într-o veselie inofensivă. Tradiția populară este și mușcătoare, o satiră feroce, și o caricatură grotescă. Această calitate era prezentă și în cea mai deplină formă de teatru brut, teatrul elizabetan. În teatrul englez de azi, obscenitatea și truculența au devenit motorul renașterii. Suprarealismul e brut, Jarry e brut. Teatrul lui Spike Milligan are pe deplin această calitate, un teatru unde imaginația, eliberată de anarhie, zboară, ca un liliac sălbatic, din orice formă posibilă. Milligan, Charles Wood și alți cîțiva sînt o direcție către ceea ce poate deveni o puternică tradiție englezească.

Am văzut două spectacole cu *Ubu Rege* de Jarry care ilustrează diferența între o tradiție brută și una artistică. Era un spectacol cu *Ubu* la televiziunea franceză care, prin mijloace electronice, demonstra o mare virtuozitate. Regizorul reușea cu mare strălucire să prindă ideea marionetelor în alb și negru cu actori pe viu; ecranul era împărțit în benzi înguste așa ca să arate ca în benzile comice desenate. Dl. Ubu și Dna Ubu erau desenele animate ale lui Jarry, erau Ubu ca la carte. Dar nu ca în viață; publicul nu a acceptat niciodată cruda realitate a povestirii. El a văzut niște păpuși învîrtindu-se, s-a zăpăcit și plictisit și a închis televizorul. Această piesă virulent protestatară devenise un *jeu d'esprit* pretențios. Aproape în aceeași perioadă, a fost un spectacol ceh cu *Ubu* la televiziunea germană. Această versiune n-a respectat nici una din imaginile și indicațiile lui Jarry. A inventat un stil de ultimă oră al pop-art-ului, realizat din coșuri de gunoi, gunoi și rame vechi de fier de pat. Dl. Ubu nu era vreun Hopa Mitică mascat, ci un netot șmecher, Dna Ubu era o tîrfă neglijentă, atrăgătoare: contextul social era clar. De la prima imagine, cu Dl. Ubu împiedicîndu-se în chiloți cînd s-a dat jos din pat în timp ce o voce sîcîitoare întreba de ce nu e el Regele Poloniei, publicul a fost prins și a putut urmări desfășurarea suprarealistă a poveștii pentru că a acceptat situația primitivă și personajele așa cum i-a convenit.

Toate acestea privesc aparența brutului, dar care e intenția acestui teatru? În primul rînd, el există ca să producă bucurie și rîs, fără să-i fie rușine, ceea ce Tytone Guthrie numește "teatrul încîntării", și orice teatru care poate cu adevărat produce încîntare și-a meritat numele. Alături de lucrări serioase, angajate și documentate, trebuie să existe și iresponsabilitatea. Asta e tot ce ne pot oferi teatrul comercial, teatrul de bulevard, dar, adesea, e ceva obosit, uzat. Amuzamentul cere mereu o nouă încărcătură electrică, hazul de dragul hazului nu e imposibil, dar rareori e suficient. Frivolitatea poate fi această încărcătură, verva poate fi un bun curent electric, dar cu condiția ca bateriile să fie mereu reîncărcate: trebuie să apară figuri noi, idei noi. O glumă nouă moare imediat și reapar tot cele vechi. Comedia cea mai puternică e înrădăcinată în arhetipuri, în mitologie, în situații recurente și e, inevitabil, ancorată profund în tradițiile sociale. Comedia nu se naște întotdeauna din miezul unei contradicții sociale. E ca și cum tradiții comice diferite se bifurcă în mai multe direcții. Pentru un timp, deși curentul nu se vede, el continuă să curgă, și apoi, într-o zi, el seacă.

Nu există vreo regulă clară care să interzică gagurile și efectele făcute de dragul lor. Personal, cred că a regiza un musical poate fi o experiență mai plăcută decît oricare altă formă de teatru. Să lucrezi la o figură de dexteritate, poate fi o mare încîntare. Dar totul e să existe această impresie de prospețime: alimentele conservate își pierd gustul. Teatrul Sacru are un tip de energie, Teatrul brut are altele. El este alimentat de ușurință și veselie, dar aceeași energie poate produce revoltă și opoziție. Aceasta este un fel de energie militantă, este energia mîniei, uneori energia urii. Energia creatoare din spatele bogăției inventive, în spectacolul lui Berliner Ensemble cu *Zilele Comunei*, este aceeași energie cu care se ridică baricade-le. Energia din *Arturo Ui* te duce direct la război. Dorința de a schimba societatea, de a o confrunta cu eterna ei ipocrizie este o mare sursă

energetică.Figaro, Falstaff sau Tartuffe produc demistificarea prin rîs iar scopul autorului e de a determina o schimbare socială.

Remarcabila piesă a lui John Arden, *Dansul sergentului Musgrave*, poate fi considerată, din multe sensuri, și ca o ilustrare a felului cum ia ființă teatrul. Musgrave se află în fața unei mulțimi, într-o piață, pe o scenă improvizată, și încearcă să comunice, cu toată forța, crezul lui despre oroarea și inutilitatea războiului.Improvizația lui e o autentică piesă de teatru popular iar recuzita sa:arme, steaguri și un schelet în uniformă pe care îl trage după el.Cînd, cu toate acestea, nu reușește să transmită mulțimii acest mesaj, energia sa disperată îl face să găsească alte mijloace expresive și, într-o clipă de inspirație, bătînd cu piciorul, începe să danseze și să cînte frenetic.Dansul său e o demonstrație despre cum se poate crea nevoia de a proiecta un sens, o formă imprevizibilă

În acest caz se poate observa dublul aspect al teatrului brut:dacă sacrul e dorința ardentă pentru invizibil prin incarnările sale vizibile, teatrul brut e și el expresia unui elan puternic către un anumit ideal.Ambele feluri de teatru provin din aspirațiile profunde și reale ale publicului lor, ambele declanșează infinite resurse de energie, de energii diferite, dar sfîrșesc prin a determina zone în care anumite lucruri chiar nu pot fi admise.Dacă sacrul crează o lume în care rugăciunea este mai reală decît rîgîitul, în teatrul brut e invers.Rîgîitul va fi real iar rugăciunea va fi privită comic.Teatrul Brut pare să nu aibe stil, convenții, limite, dar în practică, le are pe toate.Așa cum în viață a purta o haină veche poate fi la început un semn de sfidare pentru a deveni o atitudine, tot astfel teatrul brut poate deveni un scop în sine.Omul de teatru popular care sfidează, poate fi atît de prozaic încît să nu admită nici un fel de avînt. El poate chiar să nu creadă că asta e posibil, că raiul poate fi și el un loc de plimbare.Și aceasta ne aduce acolo unde Teatrul Sacru și Teatrul Brut sînt cu adevărat antagonice.Teatrul sacru privește invizibilul iar acest invizibil conține toate impulsurile ascunse din om. Teatrul Brut privește faptele oamenilor și, pentru că e prozaic și direct, pentru că acceptă ticăloșia și rîsul, pare mai bun decît un sacru vag.

Nu se poate să trecem mai departe fără să ne oprim asupra implicațiilor produse de cel mai radical, cel mai puternic și mai influent om de teatru din epoca noastră, Brecht.Oricine e preocupat serios de teatru nu-l poate neglija pe Brecht.Este figura centrală a epocii noastre și toată creația teatrală de azi pleacă de la sau se întoarce la afirmațiile și creațiile sale.Să luăm chiar cuvîntul pe care el l-a introdus în vocabularul nostru:*distanțare*.Ca autor al acestui cuvînt, Brecht a intrat în istorie.El a început să lucreze într-o perioadă în care cele mai multe dintre teatrele germane erau dominate fie de naturalism, fie de acel asalt total al operei destinat să îl curețe pe spectator de orice sentiment, pînă la uitarea de sine.Oricîtă viață ar fi fost pe scenă, ea reclama, în schimb, pasivitate din partea publicului.

Pentru Brecht, un teatru necesar nu putea niciodată să nu privească societatea pe care o slujea. Nu exista un al patrulea zid între actori și public.Ținta actorului era să determine un răspuns exact de la un public pe care îl respecta în întregime.Din cauza acestui respect, Brecht a introdus ideea distanțării, pentru că distanțarea e un apel la a te opri:distanțarea taie, întrerupe, oprește ceva pentru a-l aduce la lumină, cerîndu-ne să ne uităm încă o dată.Distanțarea este, mai presus de orice, un apel la spectator, la puterea lui de concentrare asupra sa, pentru a-l determina să devină tot mai responsabil cînd acceptă ceea ce vede, numai dacă acest lucru îl convinge ca adult.Brecht respinge noțiunea romantică a teatrului în care devenim din nou copii.

Efectul de distanțare și happening-ul sînt similare, dar și opuse.Șocul happening-ului se produce pentru a înlătura toate barierele create de rațiune, șocul distanțării se produce pentru a scoate la iveală din noi toată puterea rațiunii.Distanțarea se produce în mai multe feluri și la diferite nivele.O acțiune scenică normală ne va apărea reală dacă este convingătoare astfel încît să o considerăm, temporar, drept un adevăr obiectiv.O fată violată apare plîngînd în scenă.Dacă interpretarea ei ne emoționează suficient, automat acceptăm în subtext concluzia că ea e o victimă și încă una nenorocită.Dar să presupunem că un clown o urmărește, mimîndu-i lacrimile, și că reușește prin talentul său să ne facă să rîdem.Zeflemeaua lui ne distruge prima reacție.Și atunci, spre cine se îndreaptă simpatiile noastre? Adevărul caracterului ei, poziția ei, ambele sînt puse sub semnul întrebării de către clown și, în același timp, propria noastră sentimentalitate este expusă.Dacă e dezvoltată suficient, o astfel de serie de fapte poate, dintr-odată, să ne facă să confruntăm concepțiile noastre despre bine și rău.Brecht credea că, determinînd publicul să evalueze elementele dintr-o situație, teatrul răspundea scopului de a conduce publicul spre o mai dreaptă înțelegere a societății în care trăia și, astfel, să descopere în ce mod aceasta era capabilă de schimbare.

Distanțarea operează prin antiteză: parodia, imitarea, critica, întreaga retorică e permisă. Ea este metoda teatrală pură a schimbului dialectic. Distanțarea este limbajul de azi la fel de plin de posibilități ca și poezia. Este instrumentul posibil al unui teatru dinamic într-o lume în schimbare. Prin distanțare am putea ajunge la acele zone pe care Shakespeare le-a atins folosind procedeele dinamice ale limbajului. Distanțarea poate fi foarte simplă, nu mai mult decât un set de artificii fizice. Am văzut pentru prima dată, când eram copil, într-o biserică din Suedia, un astfel de artificiu: cutia milei avea un vîrf cu care erau înțepați cei care adormeau în timpul slujbei. Joan Littlewood folosea costume de Pierrot pentru soldați etc. Distanțarea are posibilități nesfîrșite. Ea țintește continuu spre a desumfla baloanele retoricii la actori. Contrastul, la Chaplin, între sentimental și catastrofic, este tot distanțare. Adesea, când un actor e luat de rol, el poate deveni tot mai exagerat, de un sentimentalism tot mai ieftin și, totuși, poate antrena publicul. În acest caz, distanțarea ne ține treji când o parte din noi vrea să se predea necondiționat emoționalului. Dar, este foarte dificil să influențezi obișnuințele spectatorilor. La finalul primului act din *Regele Lear*, când lui Gloucester i se scot ochii, am aprins lumi-nile în toată sala înainte ca această cruzime să fie îndeplinită, pentru ca spectatorii să fie pătrunși, înainte să aplaude automat. În Paris, am făcut tot ce era posibil, cu *Vicarul*, pentru a descuraja aplauzele, pentru că o astfel de apreciere a talentului actorilor părea irelevantă pentru evocarea unui lagăr de concentrare. Evident, însă, nefericitul Gloucester și acel greșos personaj, doctorul de la Auschwitz, au părăsit scena în aceleași aplauze.

Jean Genet poate crea cea mai elocventă limbă, dar surpriza în piesele sale e produsă de invenția vizuală prin care sînt suprapuse seriosul, frumosul, grotescul și ridicolul. Puține pasaje din teatrul modern sînt atît de dense și seducătoare precum punctul culminant din prima parte în *Paravanele* unde acțiunea scenică este scrierea de graffiti despre război pe mari suprafețe albe, în timp ce fraze violente, personaje grotești și marionete uriașe formează un monument al colonialismului și al revoluției. Aici, forța creatoare este inseparabilă de seriile de procedee care devin expresia ei. O altă piesă a lui Genet, *Negrii*, nu-și revelă sensul întreg decât atunci când există o relație dinamică între public și actori. Când a fost jucată în Paris, cu un public de intelectuali, piesa a fost un divertisment literar baroc, în Londra, unde nu exista un public interesat fie de literatura franceză, fie de negri, a fost de neînțeles, iar în New York a fost electrizantă, în spectacolul lui Gene Frankel. Mi s-a spus că impactul depindea în fiecare seară de proporția dintre albi și negri prezenți în sală.

Marat-Sade n-ar fi putut exista înainte de Brecht. Piesa a fost concepută de Peter Weiss în ideea distanțării pe mai multe nivele. Evenimentele din Revoluția franceză nu pot fi acceptate literal, pentru că sînt interpretate de nebuni iar acțiunile lor sînt sub semnul întrebării pentru că regizorul lor este Marchizul de Sade. Ba, mai mult, evenimentele din 1780 sînt văzute de oameni trăind în 1808 și 1966. De fapt, cei care privesc reprezintă un public de la începutul secolului trecut fiind și ei înșiși, cei din secolul douăzeci. Această intersecție de planuri complică referințele în fiecare moment și solicită fiecare spectator. În final, azilul e cuprins de amoc, actorii improvizează cu toată forța și, pentru o clipă, imaginea scenică devine naturalistă și irezistibil de reală. Nimic n-ar putea această revoltă, nimic, în concluzie, n-ar putea opri nebunia lumii. Și tocmai în acest moment, în spectacolul de la Royal Shakespeare, o regizoare tehnică a intrat în scenă și, cu un fluier, a oprit toată nebunia. Era ceva enigmatic în această acțiune. O clipă în urmă, totul părea fără speranță; acum, se terminase, actorii își scoteau perucile, sigur, era un spectacol. Așa că am început să aplaudăm. Dar, brusc, actorii au început să ne aplaude pe noi, ironic. O clipă noi am reacționat ostil față de ei ca indivizi, și n-am mai aplaudat. Menționez acest lucru ca pe un exemplu tipic de distanțare prin care fiecare moment ne silește să ne reconsiderăm poziția.

Există o relație interesantă între Brecht și Craig. Craig dorea o umbră simbolică în locul unei păduri din carton vopsit pentru că era conștient că o informație inutilă ne distrage atenția pe seama *a ceva mult mai important*. Brecht și-a însușit această rigoare și a aplicat-o nu numai la decor, ci și la actor și la atitudinea publicului. Dacă el a procedat prin eliminarea emoției superficiale, și a detaliilor ținînd numai de psihologia personajelor, explicația e că a dorit ca tema să apară mai clar. Pe vremea lui Brecht, un actor german - și mulți dintre actorii englezi de azi - credea că sarcina sa era de a-și prezenta personajul cît mai complet posibil. Asta înseamnă că el își cheltuie puterea de observație și imaginare în a găsi detalii suplimentare pentru portretul său căci, precum pictorii mondeni, el vrea ca tabloul să fie cît se poate de asemănător cu modelul. Nimeni nu i-a spus că ar mai fi și alte scopuri. Brecht a introdus această idee simplă și teribilă că, prin "complet", nu trebuie să se înțeleagă "ca-n viață". El a scos în evidență faptul că fiecare actor trebuie să slujească acțiunea piesei, dar cîtă vreme

acesta nu înțelege care este acțiunea reală, care e scopul ei real, din punctul de vedere al autorului și în relație cu exigențele lumii exterioare mereu în schimbare (și de ce parte se situează el în lupta care divide lumea), el nu are cum să știe ce slujește. Totuși, când înțelege exact ce i se cere, ce trebuie să facă, abia atunci își înțelege rolul. Când se va vedea pe sine în relație cu întregul piesei, va realiza nu numai că sînt prea multe detalii decît cere piesa, dar și că tot ceea ce e inutil poate face apariția sa mai puțin pregnantă în scenă. El își va considera atunci mult mai imparțial personajul, se va uita la trăsăturile sale simpatice sau antipatice dintr-un alt punct de vedere, și, în final, decizia sa va fi diferită față de aceea - pe care o considera esențială - când voia să se "identifice" cu personajul. Desigur, aceasta e o teorie care îl poate deruta pe actor, pentru că dacă vrea s-o aplice prin a-și suprima instinctul și a deveni un intelectual, va fi un dezastru. E o greșeală să crezi că orice actor poate juca numai după teorie. Nici un actor nu poate juca un cod. Oricît de stilizat sau schematic este textul, actorul *trebuie* întotdeauna să creadă, într-o anumită măsură, în viața scenică a animalului pe care îl reprezintă. Nu e mai puțin adevărat că un actor poate juca în o mie de feluri iar a juca portretul unui personaj nu e singura sa alternativă. Brecht a introdus, de fapt, ideea actorului inteligent, capabil să judece valoarea aportului său. Au fost și mai sînt încă mulți actori care fac o mîndrie din a nu ști nimic despre politică și care consideră teatrul drept un turn de fildeș. Pentru Brecht, un astfel de actor nu-și merită locul într-o trupă de adulți: un actor dintr-o comunitate care sprijină teatrul, trebuie să fie la fel de implicat în lumea exterioară precum e în propria sa meserie.

Cînd teoria e pusă în cuvinte, drumul spre confuzie e deschis. Spectacolele lui Brecht bazate pe scrierile sale, dar realizate nu la Berliner Ensemble, sînt fidele teoriilor sale dar au rar bogăția gîndului și sentimentului lui Brecht. Adesea acest aspect este neglijat și spectacolul devine rece. Teatrul cel mai viu devine mort cînd vigoarea sa brută a dispărut: și Brecht e distrus de către sclavi morți. Cînd Brecht vorbea despre actorii care înțeleg ceea ce fac, el nu-și imagina că totul poate fi făcut doar prin analiză și discuție. Teatrul nu este o sală de cursuri iar un regizor care nu are decît o viziune pedagogică asupra lui Brecht nu-i poate face piesele mai vii decît un pedant pe acelea ale lui Shakespeare. Calitatea muncii, la repetiții, provine în întregime din calitatea climatului de lucru, iar creativitatea nu poate fi produsă prin explicații. Limbajul repetițiilor e ca viața însăși: folosește cuvintele, dar și tăcerile, stimulii, parodia, rîsul, durerea, disperarea, sinceritatea și disimularea, activitatea și odihna, claritatea și haosul. Brecht a știut acest lucru și, în ultimii ani, i-a suprins pe colaboratorii săi spunînd că teatrul trebuie să fie naiv. Prin aceasta el nu-și renega opera de-o viață: pentru el, a pune în scenă o piesă era întotdeauna o formă de joc, a urmări o piesă, deasemenea. Într-o manieră deconcertantă, el vorbea afît despre eleganță cît și despre divertisment. Nu întîmplător în multe limbi există același cuvînt pentru "piesă" ("joc") și "a juca".

În scrierile sale teoretice, Brecht face diferența dintre real și ireal, și cred că aceasta a stat la originea unei confuzii uriașe. În semantică, subiectivul e întotdeauna opus obiectivului, iluzia e opusă faptelor. Din această cauză, teatrul său se supune celor două posibilități: public și particular, oficial și neoficial, teoretic și practic. Opera sa practică e bazată pe un sens profund al vieții interioare a actorului; dar, în public, această viață îi e refuzată, pentru că viața interioară a unui personaj poartă stigmatul "psihologi-cului". Cuvîntul "psihologic" e valoros în discuții, precum "natura-list", și poate fi folosit cu dispreț pentru a închide discuția sau marca un punct. Din nefericire, el duce, deasemenea, și la o simplificare, punînd în opoziție limbajul acțiunii - care este dur, strălucitor și efice - cu limbajul psihologiei, care este freudian, slab, imprecis, sumbru. Din acest punct de vedere, desigur, psihologia iese în pierdere. Dar această diferență între real și ireal e reală? Căci totul este iluzie. Schimbul de impresii prin imagini este limbajul nostru de bază. În clipa în care un om exprimă o imagine, în aceeași clipă celălalt o înțelege. Această asociere însușită de cei doi este limbajul. Dacă asocierea nu evocă nimic în celălalt, dacă nu se produce o clipă de iluzie împărtășită, atunci nu are loc nici un schimb. Brecht dădea adesea exemplul unui om care descrie un accident pe stradă ca pe o povestire. Să luăm și noi acest exemplu și să observăm procesul de percepție care este implicat aici. Cînd cineva ne descrie un accident pe stradă, procesul psihic este complicat. El poate fi văzut cel mult ca un colaj tridimensional, cu sonor, pentru că simultan resimțim mai multe lucruri fără legătură unele cu altele. Îl vedem pe cel care ne vorbește, îi auzim vocea, știm unde ne aflăm și, în același timp, percepem supra-pusă peste el, scena pe care o descrie. Plenitudinea și forța acestei iluzii de o clipă depind de convingerea și abilitatea lui. Depind și de ce fel de om este. Dacă este un tip cerebral, adică unul la care alertețea și vitalitatea rezidă în cap, noi vom percepe mai mult impresii de idei decît senzații. Dacă este un tip necenzurat emoțional, vor apărea alte impresii, astfel încît, fără vreun efort

sau căutări din partea lui, el va recrea inevitabil o imagine mai completă a accidentului decât și-o amintește, și noi o vom primi în consecință. Oricum ar fi, el ne transmite o rețea complexă de impresii și, pe măsură ce le percepem, credem în ele, lăsându-ne, astfel, furați pentru un moment.

În orice proces de comunicare, iluziile se întrupează și dispar. Teatrul lui Brecht este un complex de imagini care solicită adeziunea noastră. Când Brecht vorbea cu dispreț despre iluzie, nu asta acuza el. El se referea la un tip de imagine privilegiată care continuă să se impună și după ce-și atinge scopul, precum un copac de carton. Când, însă, Brecht afirma că există în teatru ceva numit iluzie, ideea era că mai există ceva care nu e iluzie. Astfel, el a opus iluzia realității. Ar fi mai bine dacă noi am opune iluzia moartă iluziei vii, mesajul imprecis celui viu, formele fosilizate umbrelor mișcătoare, imaginea înghețată celei dinamice. Ceea ce vedem adesea este personajul închis într-o imagine înconjurată de un interior cu trei pereți. Asta numim de obicei iluzie teatrală, dar Brecht ne sugerează că noi o urmărim într-o stare de încredere amorfă și necritică. Dacă, totuși, un actor stă pe o scenă goală, lângă o pancartă, ca să ne aducă aminte că sîntem la teatru, atunci, în cuvintele simple ale lui Brecht, noi nu cădem pradă iluziei, ci urmărim ca adulți și judecăm. Această diferență e mai clară în teorie decât în practică.

Spectatorul care privește un spectacol naturalist de Cehov sau o tragedie greacă tradițională, nu poate crede că se află în Rusia sau în Teba. Și, totuși, e suficient ca în fiecare din cazuri un actor de forță să spună un text puternic pentru ca spectatorul să fie prins de iluzie, deși, firește, el realizează în fiecare clipă că se află, de fapt, la teatru. Scopul nu e cum să eviți iluzia: totul este iluzie numai că unele lucruri sînt mai iluzorii decât altele. Ce nu convinge este iluzia stîngace. În schimb, iluzia bazată pe impresiile care se schimbă fulgerător țin trează acuitatea imaginației noastre. Iluzia e ca un punct minuscul din imaginea de televiziune: durează pentru clipa cerută de rostul ei.

E o eroare obișnuită a-l considera pe Cehov drept scriitor naturalist ca și, de altfel, multe dintre piesele confuze și subțirele din anii din urmă, numite "felii de viață", care se revendică din cehovianism. Dar Cehov n-a realizat niciodată o "felie de viață". El a fost un doctor care, cu infinită delicatețe și grijă, a extras cele mai profunde straturi de viață. Le-a cultivat și apoi le-a ordonat într-un mod extrem de ingenios astfel încît o parte a acestei ingeniozități era afit de artificial deghizată încît rezultatul să fie o intruziune în realitate, ceea ce nu era cazul. Oricare pagină din *Trei surori* dă impresia că auzim viața derulîndu-se ca de pe o bandă de magnetofon. Dacă examinăm cu atenție, vom vedea că e o construcție bazată pe coincidențe la fel de mari ca la Feydeau: vasul cu flori care se răstoarnă, pompierii care trec exact în acel moment. Cuvîntul, întreruperea, muzica din depărtare, un zgomot din culise, intrarea în scenă, ieșirea, toate, pas cu pas, crează, prin limbajul iluziilor, iluzia dominantă a feliei de viață. Această serie de impresii este, în egală măsură, o serie de distanțări: fiecare ruptură este o provocare subtilă și un apel la a gândi.

Am menționat deja cîteva spectacole din Germania de după război. Am văzut odată, într-o mansardă la Hamburg, un spectacol cu *Crimă și pedeapsă*, și seara aceea, înainte ca spectacolul de patru ore să se termine, a devenit pentru mine una dintre cele mai izbitoare experiențe teatrale de pînă atunci. Din cauza purei necesități, nu se mai punea problema de stil teatral. Asta era esența unei arte moștenită de la povestitorul care se uita la publicul său și își începea povestea. Toate teatrele din oraș fuseseră distruse, dar aici, în mansardă, cînd un actor, stînd pe un scaun, și-a bătut genunchii și a început să spună: "Era în anul 18...cînd un tînăr student, Roman Rodionovici Raskolnikov...", toți am fost pătrunși de un teatru viu.

Pătrunși. Ce înseamnă asta? Nu știu. Știu numai că aceste cuvinte și acel ton scăzut al vocii aduseseră ceva, undeva, pentru noi toți. Eram cei care ascultau, copii ascultînd povestea dinaintea culcării dar în același timp și adulți, pe deplin conștienți de ceea ce se întîmpla. În clipa următoare, foarte aproape de noi, s-a deschis o ușă și a apărut actorul care îl interpreta pe Raskolnikov; eram deja scufundați în dramă. Ușa părea cînd un felinar de stradă, cînd ușa camerei proprietăresei, cînd a holului. Și, totuși, cum acestea nu erau decât impresii fragmentate care deveneau prezente doar atunci cînd erau necesare, și-apoi dispăreau din nou, noi nu am pierdut din vedere că eram înghesuiți într-o cameră aglomerată, urmărind o poveste. Povestitorul putea să adauge amănunte, putea să explice și să filosofeze, personajele puteau să treacă de la un joc naturalist la monolog, un actor putea, întorcîndu-și spatele, să fie alt personaj, și, pas cu pas, punct cu punct, cu mișcări succesive, era recreată în întregime lumea complexă a lui Dostoievski.

În roman, convenția e atât de liberă, relația scriitorului cu cititorul său atât de lejeră: poți invoca trecutul și apoi să-l înlături, tranziția de la lumea exterioară la aceea interioară este naturală și continuă. Reușita experimentului din Hamburg mi-a reamintit din nou cât de grotesc și sfîngaci, inadecvat și demn de milă poate deveni teatrul, nu numai cînd e nevoie de un grup de oameni și de niște mașinării care scîrțîie ca să ne transporte dintr-un loc într-altul, ci și atunci cînd trecerea de la lumea acțiunii la aceea a gîndului trebuie să fie explicată prin orice mijloc, prin muzică, prin schimbări de lumină sau ale locului de joc.

În film, Godard a fost acela care a provocat o revoluție cînd a arătat cît de relativă este realitatea într-o scenă filmată. În timp ce generații de cinești elaboraseră legi privind continuitatea și canoanele montajului, astfel încît să nu fie afectată realitatea unei acțiuni continue, Godard a arătat că această realitate nu era decît o altă convenție falsă și retorică. Filmînd o scenă și imediat distrugîndu-i adevărul aparent, a făcut o breșă în Iluzia moartă și a lăsat să izbucnească un curent de impresii contrare. El este adînc influențat de Brecht.

Celebrul spectacol al lui Berliner Ensemble cu *Coriolanus* a pus clar în evidență unde începe iluzia și unde se sfîrșește ea. În multe privințe, această versiune a fost un triumf. Multe dintre aspectele piesei au fost revelate ca și cum era pentru prima dată și rar au fost puse în scenă atât de bine. Trupa a abordat piesa din punct de vedere social și politic, ceea ce însemna că modul standardizat mecanic prin care erau rezolvate scenele cu mulțimi din Shakespeare nu mai era posibil. Ar fi fost imposibil să-l mai determini pe unul dintre acei actori inteligenți, care interpreta un cetățean anonim, să producă aclamații, șoapte, să urle la comandă cum a făcut orice figurant de-a lungul timpului. Energia care alimentase lunile de muncă în urma cărora toată structura conflictelor secundare fusese luminată, venea din interesul actorului pentru temele sociale. Rolurile mici nu erau plictisitoare pentru actori, nu se simțeau marginali pentru că, era evident, ei susțineau anumite idei, fascinante la studiu, stimulante pentru discuție. Poporul, tribunii, bătălia, adunările, totul era bogat în semnificații. Toate formele teatrului erau chemate în sprijin, costumele dădeau iluzia cotidianului, dar pozițiile în scenă aveau rigoarea unei tragedii. Vorbirea era uneori nobilă, alteori uzuală, luptele foloseau vechi tehnici chinezești pentru a sugera sensuri moderne. N-a existat un singur moment de teatru convențional și nici vreun moment emoționant care să fie gratuit. Coriolan nu era idealizat și nici simpatic: era exploziv, violent, nu de admirat, dar convingător. Totul sluzea acțiunea care, ea însăși, era clară ca lumina zilei.

Dar a apărut o mică defecțiune care, pentru mine, a devenit o eroare profundă, revelatoare. Marea scenă a confruntării între Coriolan și Volumnia, la porțile Romei, fusese rescrisă. Nu vreau să critic nici o clipă principiul rescrierii lui Shakespeare - la urma urmei, textele lui nu se pierd -, fiecare poate face ce crede de cuviință și nimeni nu suferă. Interesează rezultatul. Brecht și colaboratorii săi n-au vrut ca toată concentrarea acțiunii să fie în jurul relației între Coriolan și mama sa. Ei credeau că asta nu poate fi ceva interesant pentru contemporanii lor. În schimb, au vrut să ilustreze ideea că nici un lider nu este indispensabil. Și atunci au inventat ceva. Coriolan le-a cerut cetățenilor Romei, dacă erau gata să se predea, să facă un semnal cu fum. La capătul discuției cu mama sa, el vede o coloană de fum ridicîndu-se deasupra zidurilor și se bucură. Mama sa îi spune, însă, că fumul nu e un semnal al predării, ci unul de la fierăriile unde locuitorii își pregăteau armele pentru a-și apăra orașul. Coriolan și-a dat atunci seama că Roma poate continua să trăiască și fără el și și-a presimțit înfrîngerea. Și a cedat.

Teoretic, această nouă intrigă e la fel de interesantă și de satisfăcătoare ca și cea veche. Dar fiecare piesă a lui Shakespeare are un sens organic. Pe hîrtie se pare că un episod poate fi înlocuit cu altul și, în multe dintre piesele sale, sînt cu siguranță scene și pasaje care ar putea fi tăiate sau deplasate. Dar dacă ai cuțitul într-o mînă, ai nevoie de un stetoscop în cealaltă. Scena dintre Coriolan și mama sa este intim legată de chiar tema centrală a piesei. Precum furtuna, în *Lear*; sau un monolog al lui Hamlet, conținutul ei emoțional generează căldura prin care fuzionează sau se înlănțuie gînduri raționale și argumente dialectice. Fără conflictul între cei doi protagoniști, în forma lui cea mai intensă, piesa e castrată. După ce s-a terminat, rămînem cu o amintire mai puțin persistentă despre ea. Forța scenei dintre Coriolan și mama sa depinde tocmai de acele elemente care n-au neapărat sens. Nici limbajul psihologic nu ne ajută pentru că etichetările nu mai contează. Numai accentul unui adevăr foarte profund poate inspira respectul nostru. Noi nu putem pătrunde complet esența unui mister.

Opțiunea lui Berliner Ensemble implică și faptul că atitudinea lor socială ar fi fost mai puțin pregnantă dacă ar fi acceptat că natura umană în context social e insondabilă. Din punct de vedere istoric, înțelegem că un teatru care detestă individualismul complezent al artei burgheze, ar fi trebuit să se intereseze de fapte.

La Pekin, pare normal astăzi să fluturi caricaturi uriașe ale unor personaje de pe Wall Street care pun la cale războaie și distrugeri și care suportă consecințele. Dacă se compară acest lucru cu alți factori din China militantă contemporană, se vede că e o artă populară vie, nu lipsită de valoare. În multe țări din America Latină, unde singura activitate teatrală constă în copierea nereușită a succeselor străine inițiate de impresari improvizați, teatrul începe să capete un sens numai în relație cu lupta revoluționară, pe de o parte, și cu licăririle unei tradiții populare sugerată de cântecele muncitorești și legendele țărănești, pe de altă parte. De fapt, exprimarea temelor militante de azi prin structura moralităților tradiționale de tip catolic, poate să fie singura posibilitate, în anumite regiuni, de a stabili un contact viu cu un public popular. Pe de altă parte, în Anglia, într-o societate în schimbare, n-ar avea nici un sens să aștepti ca un teatru angajat să urmeze linia partidului, presupunând că s-ar putea găsi așa ceva, căci, aici, nimic nu e definit cu adevărat, cel puțin în zona politicului și a ideilor politice, aici, se produce o constantă reexaminare care variază de la onestitatea cea mai scrupuloasă la evaziunea cea mai frivolă. Bunul simț natural și idealismul natural, denigrarea naturală și romantismul natural, democrația naturală, bunătatea naturală, sadismul natural și snobismul natural, toate compun un mișmaș de confuzie intelectuală.

Evenimentele care s-au derulat în anii din urmă, asasinate, schisme, prăbușiri, revolte și războaie locale, toate au avut un efect demistificator crescând. Când teatrul ajunge să reflecte un adevăr propriu unei societăți, el exprimă mai degrabă dorința de schimbare decât convingerea că se poate face o schimbare într-un anume fel. Desigur, sînt puse din nou sub semnul întrebării rolul individului în societate, obligațiile și nevoile sale, problema a ceea ce-i aparține lui și ce-i aparține statului. Din nou, la fel ca-n perioada elizabetană, omul se întreabă de ce trăiește și în raport cu ce să-și definească viața. Nu e întâmplător că noul teatru metafizic al lui Jerzy Grotowski apare într-o țară îmbibată atît de Comunism cît și de Catolicism. Peter Weiss - născut într-o familie evreiască, cu educație cehă, de limbă germană, trăind în Suedia și cu simpatii marxiste - a apărut chiar în momentul în care brechtianismul său s-a asociat unui individualism obsesiv, la un nivel de neregăsit nici la Brecht. Jean Genet a stabilit un raport între colonialism, rasism și homosexualitate și explorează conștiința franceză prin propria sa degradare. Fantasmelor sale îi aparțin, dar sînt și ale unei națiuni, și, astfel, el e aproape de descoperirea unor mituri.

Problema diferă de la țară la țară. Totuși, să admitem că, în ansamblu, toți am moștenit de la secolul 19 un interes obsesiv pentru sentimentele burgheze, care sufocă și întunecă atîtea opere create în secolul 20 în toate țările. Atît de mult a fost studiat individul sau cuplul izolat sau într-un context social foarte restrîns, încît pare și acesta izolat. Relația între om și societatea în schimbare este întotdeauna aceea care dă o nouă viață, adîncime și adevăr temei sale personale. La Londra sau la New York, piesă după piesă prezintă personaje care rămîn izolate într-un context vag, astfel încît eroismul, autodistrugerea și martiriul devin agonii romantice în deșert.

Diferența între marxiști și ne-marxiști provine din importanța acordată fie individului, fie analizei societății. Numai marxistul este acela care abordează o situație din punct de vedere științific și dialectic, încercînd să descopere factorii economici care dtermină acțiunea. Există și economiști sau sociologi nemarxiști, dar orice scriitor care își plasează personajul în context istoric e aproape sigur că o va face dintr-un punct de vedere marxist. Și asta e din cauză că marxismul îi asigură o structură, un instrument și o țintă: lipsit de aceste trei elemente, scriitorul se va întoarce spre Om, dar într-un mod vag și confuz. Un scriitor foarte bun nemarxist poate fi și el un fel de expert și ar putea face o alegere foarte precisă în lumea înșelătoare a experienței individuale. Autorul epic de piese marxiste aduce rareori în opera sa acest sens al individualității umane, poate și pentru că nu dorește să considere cu egală imparțialitate puterea și slăbiciunea omului. Poate că, în mod ciudat, pentru acest motiv are tradiția *pop* în Anglia un asemenea succes: apolitic, nealinat, și totuși perfect adaptat unei lumi în care bombe, drogurile, Dumnezeu, părinții, sexul, neliniștile individuale sînt inseparabile și iluminate de o dorință, nu prea puternică, dar totuși o dorință privind un fel de schimbare sau de transformare.

E o provocare pentru toate teatrele din lume care n-au început încă să privescă în față mișcărilor timpului nostru, aceea de a absorbi brechtianismul, de a studia ce a însemnat Berliner

Ensemble și de a vedea toate fațetele societății care nu și-au găsit încă locul pe scenele lor izolate. E o provocare pentru teatrele revoluționare din țările cu o situație revoluționară clar definită, ca în America Latină, pentru a le folosi în vederea unor teme clar definite. O provocare e și pentru Berliner Ensemble și continuatorii săi, aceea de a reconsidera ceea ce e întunecat în ființa umană. Există o singură posibilitate: să ne uităm la afirmațiile lui Artaud, Meyerhold, Stanislavski, Grotowski, Brecht și să le comparăm cu viața din locul unde lucrăm. Care este acum scopul nostru în raport cu oamenii din jur? Avem nevoie de eliberare? Eliberare de ce, și în ce fel?



Shakespeare este modelul unui teatru care îi cuprinde și pe Brecht și pe Beckett, dar care îi depășește pe amândoi. Avem nevoie, în teatrul post-brechtian, să ne găsim drumul înainte, întorcându-ne la Shakespeare. La Shakespeare, introspecția și metafizica nu atenuază nimic. Dimpotrivă. Prin ireconcilierea opoziției dintre Brut și Sacru, prin scrișnetul atonal al registrelor discordante, resimțim impresiile tulburătoare și de neuitat ale pieselor lui. Pentru că aceste contradicții sînt foarte puternice, ele ard în noi foarte intens.

Firește, nu putem scoate peste noapte un al doilea Shakespeare. Dar, cu cît vedem mai clar în ce constă forța teatrului său, cu atît îi pregătim drumul. De pildă, ne-am dat seama în sfîrșit că absența *decorului* în teatrul elizabetan a fost una dintre marile sale libertăți. În Anglia, cel puțin, toate spectacolele sînt influențate, de o vreme, de descoperirea că piesele lui Shakespeare au fost scrise pentru a fi jucate fără pauză și că structura lor cinematografică, decupajul în scene scurte unde intriga principală se întretaie cu cea secundară, făcea parte dintr-un întreg. Un întreg dezvăluit numai într-o manieră dinamică, adică prin succesiunea neîntreruptă a scenelor. Fără acest dinamism, efectul și puterea lor sînt micșorate la fel ca la proiecția unui film, cu pauze și interludii muzicale după fiecare bobi-nă. Scena elizabetană era ca mansarda din Hamburg despre care am vorbit: era o platformă neutră, deschisă -, un spațiu cu cîteva uși care îi permitea, astfel, dramaturgului să antreneze spectatorii într-o serie nelimitată de iluzii, înglobînd, dacă voia, întreaga lume fizică. S-a mai observat că structura permanentă a teatrului elizabetan, cu parterul său plat și deschis, cu marele balcon și cu a doua galerie, mai mică, era o diagramă a universului așa cum era văzut de public și de dramaturg în secolul 16: zeei, curtea și poporul, trei nivele, deci, separate, dar adesea amestecîndu-se, scena fiind modelul filosofic ideal.

Ce nu s-a remarcat îndeajuns e faptul că libertatea de mișcare în teatrul elizabetan nu era numai o chestiune de decor. Ar fi superficial să crezi că, dacă un spectacol modern produce schimbări rapide de la o scenă la alta, acesta a învățat lecția esențială a vechiului teatru. Cel mai important lucru e că teatrul aceluia secol nu numai că îi permitea dramaturgului să cuture lumea, dar îi lăsa drum liber de la o lume a acțiunii la una a impresiilor interioare. Cred că acest lucru este cel mai important astăzi pentru noi. În epoca lui Shakespeare, drumul spre descoperirea lumii reale, aventura călătorului aruncîndu-se în necunoscut aveau ceva pasionant pe care noi nu mai putem spera să-l recăpătăm într-o epocă în care planeta nu mai are secrete iar perspectiva călătoriilor interplanetare ne pare ca o plictiseală considerabilă. Totuși, Shakespeare nu a fost mulțumit cu misterul unor continente necunoscute. Prin metaforele sale - imagini extrase dintr-o lume a descoperirilor fabuloase - el pătrunde o existență psihică ale cărei geografie și mișcări sînt la fel de importante pentru înțelegerea noastră și astăzi.

Într-un raport ideal cu actorul pe o scenă goală, am trece încontinuu de la un plan general la un plan-detaliu, urmărindu-l pe actor în mișcările sale, sărind de la o scenă la alta, planurile încălecîndu-se adesea. Comparat cu mobilitatea filmului, teatrul era greoi și strident, dar cu cît ne apropiem de adevărata goliciune a teatrului, cu atît ne apropiem de un teatru ale cărui ușurință și portanță le depășesc pe cele ale televiziunii și filmului. Forța pieselor lui Shakespeare constă în aceea că prezintă ființa umană simultan în toate aspectele sale: le putem identifica dar ne și putem detașa. O situație esențială ne tulbură subconștientul; inteligența noastră o ur-mărește, o comentează și filosofează. Brecht și Beckett sînt prezenți aici, dar neîmpăcați. Ne identificăm emoțional, subiectiv cu situațiile, dar în același timp le și evaluăm politic, obiectiv, în relație cu societatea. Pentru că ceea ce este profund depășește cotidianul, un lim-baj nobil, folosirea ritualică a ritmului pun în valoare aspecte ale vieții disimulate de aparențe. Dar cum poetul și vizionarul nu par ca oamenii obișnuiți, pentru că starea epică nu e una în care trăim în mod normal, e posibil și pentru Shakespeare să ne

aducă aminte unde ne aflăm, și să ne facă să revenim la lumea brută și familiară, unde lucrurilor le sînt spuse pe nume, printr-o ruptură de ritm, prin întoarcere la proză, printr-o alunecare spre argou sau printr-un cuvînt direct inspirat chiar de limbajul publicului. Astfel, Shakespeare a reușit acolo unde nici înainte nici după el, nu a mai reușit altcineva: să scrie piese care traversează mai multe stări de conștiință. A ajuns aici datorită unei tehnici - esența, de fapt, a stilului său - care e o brutalitate a structurii și un amestec conștient al contrariilor putînd trece drept o absență a stilului. Voltaire n-a ajuns să înțeleagă acest lucru și l-a calificat drept "barbar".

Am putea lua ca exemplu *Măsură pentru măsură*. Pînă cînd literații nu s-au decis dacă această piesă este o comedie sau nu, ea nu s-a jucat. De fapt, această ambiguitate o face una dintre cele mai relevante dintre operele lui Shakespeare, avînd cele două elemente, Sacru și Brut, dispuse aproape schematic unul lîngă altul. Ele sînt opuse, dar coexistă. În *Măsură pentru măsură* există o lume vulgară, o lume foarte reală unde acțiunea este adînc înrădăcinată. Aceasta este lumea dezgustătoare, mirositoare a Vienei medievale. Obscuritatea acestei lumi este absolut necesară pentru a înțelege piesa. Apelul Isabellei pentru iertare are mai mult înțeles în acest decor dostoevskian decît în tipul de loc ideal al comediei lirice. Cînd aceas-tă piesă e pusă în scenă cu decoruri drăguțe, e lipsită de sens. Pentru a convinge, are nevoie de asprime (brutalitate) și mizerie. De asemenea, pentru că fondul piesei este religios, umorul zgomotos al bordelului e important ca procedeu, pentru că distanțează și umani-zează. De la castitatea fanatică a Isabellei și misterul Ducelui sîntem aruncați la Pompei și Barnadine ca prin dușuri de normalitate. Dacă vrem să servim intențiile lui Shakespeare, trebuie să dăm viață acestui aspect al piesei, tratînd-o nu ca pe o fantezie, ci ca pe cea mai brutală comedie posibilă. Ne trebuie o libertate totală, improvizație bogată, nici o reținere, nici un respect fals, dar, în același timp, trebuie să fim foarte atenți pentru că, în jurul scenelor populare, există mari porțiuni ale piesei pe care orice sîngăcie le poate distruge. Intrînd pe acest teritoriu mai sacru, Shakespeare ne avertizează foarte limpede: ce este brutal e-n proză, restul e-n versuri. Scenele în proză pot fi îmbogățite prin propria noastră imaginație, ele reclamă detalii exterioare adiționale pentru a le asigura aspectul cel mai viu. Scenele în versuri trebuie să ne pună în gardă. Shakespeare are nevoie de vers pentru că încearcă să spună mai mult, să concentreze mai mult sens în mai puține vorbe. Trebuie să fim vigilenți: în spatele fiecărui semn de pe hîrtie, se ascunde un alt semn care e greu de prins. Tehnic vorbind, avem nevoie de mai puțină delăsare, mai multă concentrare, mai puțină amploare și mai multă intensitate.

Pur și simplu e nevoie de un alt mod de abordare și de un alt stil. Nu avem de ce să ne rușinăm cînd schimbăm stilul: priviți cu ochii pe jumătate închiși o pagină din Shakespeare și veți vedea un haos de simboluri dispuse neregulat. Dacă îl țintuim pe Shakespeare într-un tipar teatral, vom pierde adevăratul înțeles al piesei. Dacă, însă, îi urmărim procedeele mereu schimbătoare, el ne va ghida prin registre diferite. Dacă urmărim oscilația între Brut și Sacru în *Măsură pentru măsură*, vom descoperi o piesă despre dreptate, milă, cinste, iertare, virtute, virginitate, sex și moarte. Fiecare parte o reflectă pe cealaltă ca într-un caleidoscop. Sensurile apar numai atunci cînd acceptăm această prismă ca pe un întreg. Cînd eu am pus odată în scenă această piesă, am rugat-o pe Isabella, înainte să îngenuncheze pentru a cere salvarea lui Angelo, să aștepte la fiecare reprezentare pînă cînd publicul nu mai putea suporta, ceea ce ducea la întreruperea pentru două minute a piesei. Procedul a devenit un fel de stîlp voodoo, o tăcere în care toate elementele invizibile ale piesei s-au strîns laolaltă, o tăcere în care abstracta noțiune de milă a devenit concretă, pentru o clipă, pentru cei prezenți.

Această structură Brut/Sacru apare clar și în cele două părți din *Henry IV*: pe de o parte Falstaff și proza realistă în scenele de la han, pe de altă parte nivelul poetic al multor altora. Ambele elemente sînt cuprinse într-un întreg complex.

În *Poveste de iarnă*, o construcție foarte subtilă depinde de momentul-cheie cînd o statuie prinde viață. Adesea, se spune că e un procedeu sîngaci, o găselniță neverosimilă pentru a sfîrși intriga, justificată de regulă în termeni de ficțiune romantică. Era o convenție jenantă în epocă pe care Shakespeare s-a văzut silit s-o folosească. De fapt, statuia care prinde viață este adevărul piesei. În *Poveste de iarnă* aflăm o împărțire firească în trei secțiuni. Leontes își acuză soția de infidelitate. O condamnă la moarte. Copilul este trimis pe mare. În partea a doua, copilul crește și aceeași acțiune e repetată în modul pastoral. Omul acuzat eronat de către Leontes, se poartă nerațional. Urmarea este aceeași: copilul fuge. Călătoria îl aduce înapoi la palatul lui Leontes și sîntem, cu partea a treia, douăzeci de ani mai tîrziu, în același loc, ca în prima parte. Din nou, Leontes este în același condiții și poate fi la fel de violent nerațional ca mai înainte. Astfel, acțiunea principală e prezentată prin

violență, a doua oară printr-o parodie încântătoare, dar într-un registru superior, pentru că pastorală piesei funcționează atât ca o oglindă cât și ca procedeu. A treia mișcare e într-o altă cheie contrastantă: cheia remușcării. Când tinerii îndrăgos-tiți intră în palatul lui Leontes, primele două secțiuni se suprapun. Ambele pun în discuție ce va face Leontes acum. Dacă autorul l-ar fi făcut pe Leontes răzbunător față de copiii săi, piesa n-ar fi putut scăpa din lumea ei specială și finalul ar fi fost amar și tragic. Dar, dacă ar putea, rămânând adevărat, să permită apariția unei noi înțelegeri care să inspire acțiunile lui Leontes, atunci întregul model temporal al piesei s-ar schimba: trecutul și viitorul nu mai sînt în același fel. Nivelul se schimbă și, putem noi să-i spunem miracol, statuia prinde viață. Când am lucrat la *Poveste de iarnă*, am descoperit că modul de a înțelege această scenă nu este să o discutăm, ci să o jucăm. Pe scenă, această acțiune e ciudat de satisfăcătoare și ne intrigă profund.

E aici un exemplu al efectului de *happening*: momentul în care ilogicul pătrunde prin înțelegerea noastră cotidiană ca să ne facă să deschidem ochii mai mult. De-a lungul întregii piese, întrebările și referințele au fost stabilite: momentul surprizei e ca scuturarea caleidoscopului. Și-atunci, tot ceea ce vedem, putem reține și asocia cu întrebările piesei când ele reapar schimbate, ascunse și diluate în viață.

Dacă ne-am imagina, pentru o clipă, că Sartre ar fi scris *Măsură pentru măsură* și *Poveste de iarnă*, n-am greși prea mult spunînd că, în primul caz, Isabella n-ar îngenunchia pentru Angelo, astfel încît piesa s-ar termina cu rafala sfîntă a plutonului de execuție, iar în al doilea caz statuia n-ar prinde viață, astfel că Leon-tes ar avea de înfruntat consecințele deprimante ale faptelor sale. Atît Shakespeare cît și Sartre vor fi scris piese de teatru conform unui sens al adevărului propriu fiecăruia, căci fiecare posedă motivații diferite. Greșeala ar fi să extragi fapte sau episoade dintr-o piesă și să le studiezi în lumina vreunui standard exterior de verosimilitate precum "realitate" sau "adevăr". Tipul de piesă scrisă de Shakespeare nu e niciodată numai o simplă serie de fapte. E mult mai ușor să le înțelegem dacă le vom considera drept obiecte, ansambluri de forme și sensuri, cu mai multe fațete, în care firul narativ este doar unul dintre multele aspecte și nu poate fi jucat sau studiat profitabil în mod separat.

Să privim, experimental, *Regele Lear*, nu ca pe o povestire lineară, ci ca pe un mănunchi de relații. Mai înfii, să încercăm să ne debarasăm de ideea că piesa, pentru că e intitulată *Regele Lear*, e numai istoria *unui* individ. Așa că vom lua în mod arbitrar un punct din vasta ei structură, moartea Cordeliei, să spunem, și, în loc să privim spre Lear, ne întoarcem spre cel care e responsabil de moartea ei. Ne concentrăm pe acest personaj, Edmund, și începem să ne mișcăm prin piesă căutînd probe, indicii, pentru a descoperi cine este acest Edmund. E, în mod clar un om rău, oricare ar fi părerile noastre, pentru că, omorînd-o pe Cordelia, el este răspunzător de cel mai gratuit act de cruzime din piesă. Totuși, dacă reconsiderăm pri-mele noastre impresii despre el, din primele scene ale piesei, ne dăm seama că este de departe cel mai atrăgător personaj. Puterea lui Lear, precum o armură ruginită, este o negare a vieții în primele scene. Gloucester este irascibil, agitat și irațional, orb la toate cu excepția imaginii exagerate despre propria importanță. Printr-un contrast dramatic, observăm dezinvoltura fiului său bastard. Chiar dacă, teoretic, remarcăm că felul în care îl duce de nas pe Gloucester este imoral, nu putem să nu simpatizăm cu această insolență naturală. Nu numai că înțelegem că Goneril și Reagan se îndrăgostesc de el, dar tindem să le aprobăm cînd ele admiră la Edmund perversitatea, pentru că el e de o vitalitate pe care scleroza celor mai în vîrstă pare să o nege. Mai putem să ne păstrăm această admirație pentru Edmund cînd Cordelia moare din cauza lui? Dacă nu, de ce? Ce s-a schimbat? S-a schimbat Edmund în urma evenimentelor exterioare? Sau numai con-textul? E implicată o scară de valori? Care sînt valorile lui Shakespeare? Care este valoarea vieții? Mai răsfoim piesa o dată și dăm peste un incident situat într-un moment important, nelegat de intriga principală, citat adesea ca un exemplu al construcției neglijente la Shakespeare. E vorba de lupta între Edmund și Edgar. Dacă observăm mai atent, ne izbește un fapt: cel care învinge nu este puternicul Edmund, ci fratele său mai tînăr. În primele scene ale piesei, Edmund nu are probleme în a-i fi superior lui Edgar; cinci acte mai tîrziu, în luptă directă, Edgar îl domină. Dacă acceptăm acest lucru ca pe un adevăr dramatic mai degrabă decît ca pe o convenție romantică, sîntem siliți să ne întrebăm cum a fost posibil? Am putea explica acest lucru pur și simplu printr-o evoluție morală - Edgar s-a maturizat, Edmund a decăzut - sau întreaga problemă a evoluției neîndoielnice a lui Edgar de la naivitate la înțelegere (și a schimbării vizibile a lui Edmund de la libertate la constrîngere), este una mai complexă decît o chestiune de triumf al binelui? Nu sîntem determinați să punem în relație acest lucru cu o întreagă argumentație privind mărirea și decăderea,

adică tinerețea și bătrânețea, puterea și slăbiciunea? Dacă am adopta, pentru un moment, acest punct de vedere, întreaga piesă pare dintr-odată axată pe scleroza care se opune flux-ului vieții, pe cascadele care purifică, pe atitudinile rigide, la început, care apoi se înmoaie, pe măsură ce, concomitent, obsesiile se precizează iar atitudinile devin mai ferme. Desigur, întreaga piesă e despre privire și orbire, despre ce reprezintă luciditatea și despre ce vrea să zică orbirea, despre cum cei doi ochi ai lui Lear ignoră ceea ce instinctul Nebunului ghicește, despre cum cei doi ochi ai lui Gloucester nu recunosc ceea ce orbirea sa îl va face să vadă. Dar există aici mai multe fațete, mai multe teme se întretaie în această prismă. Să urmărim firul acesta al tinereții și al bătrâneții, să-l lăsăm să ne ghideze pînă la ultimele rînduri ale piesei. Cînd le citim sau le auzim prima dată, reacția noastră e: "E-atît de clar! Ce final banal!" Pentru că Edgar spune :

Noi, cei ce tineri sîntem,

N-o să vedem atît vreodată, nici să trăim atît.

(trad. de Marian Popescu)

Cu cît ne uităm mai mult la ele, cu atît acestea devin mai tulburătoare, pentru că aparenta lor precizie dispare, lăsînd locul unei ambiguități stranie, ascunsă sub naivitatea acestor cuvinte discordante. Ultimul rînd, luat *ad litteram*, pare de un absurd total. Să înțelegem că tinerii nu se vor maturiza niciodată, că lumea nu va mai cunoaște bătrînețea? Ar fi un deznodămînt prea slab pentru o capodoperă scrisă atît de atent. Totuși, dacă privim evoluția lui Edgar, observăm că, deși în scena furtunii a cunoscut, ca și Lear, o experiență asemănătoare, ea nu i-a provocat aceeași schimbare profundă care a avut loc în Lear. Și, totuși, Edgar a dobîndit forța necesară pentru a ucide de două ori: întîi pe Oswald, apoi pe propriul său frate. Ce consecințe a avut acest lucru pentru el, cît de mult l-a afectat această pierdere a inocenței? Mai are el aceeași ingenuitate? Vrea Edgar să spună, în ultimele rînduri, că tinerețea și bătrînețea sînt definite odată pentru totdeauna, că pentru a vedea tot atît cît Lear, singura soluție e să-i calci pe urme și atunci, *ipso facto*, nu mai poți fi tînăr? Lear trăiește mai mult decît Gloucester - ca durată și ca intensitate - și, în consecință, înainte să moară, el "vede" mai mult decît acesta. Vrea Edgar să spună că o experiență de acest ordin și de această intensitate înseamnă cu adevărat "să trăim atît"? Dacă da, "a fi tînăr" e o stare care presupune propria sa orbire, ca aceea a lui Edgar de la începutul piesei, și propria sa libertate, ca aceea a lui Edmund de la începutul piesei. Bătrînețea comportă, la rîndu-i, orbirea și decăderea. Totuși, a vedea cu adevărat înseamnă a trăi cu o asemenea intensitate încît și bătrînețea poate fi transformată. Cu siguranță, apare foarte clar din desfășurarea piesei că Lear suferă cel mai mult și "ajunge cel mai departe". Fără îndoială, scurta sa captivitate în compania Cordeliei e ca un moment de beatitudine, pace și reconciliere, și mulți comentatori creștini au interpretat acest moment ca și cum ar fi fost sfîrșitul poveștii: povestea drumului din infern spre paradis, prin purgatoriu. Din păcate pentru această interpretare netă, piesa continuă, nemilos, departe de orice reconciliere:

Noi, cei ce tineri sîntem,

N-o să vedem atît vreodată, nici să trăim atît.

Forța afirmației tulburătoare a lui Edgar - o afirmație care sună ca o întrebare - rezidă în faptul că nu comportă nici o implicație morală. El nu sugerează în nici un fel că tinerețea sau bătrînețea, luciditatea sau cecitatea, sînt în vreun fel superioare, inferioare, mai mult sau mai puțin de dorit una decît cealaltă. De fapt, sîntem siliți să vedem o piesă care refuză morala, o piesă pe care începem să nu o mai vedem ca pe o poveste, ci ca pe un poem vast, complex, coerent al cărui rol e de a studia puterea și vidul nimicului, aspectele pozitive și negative latente în neant. Deci, ce vrea să spună Shakespeare? Ce încearcă să ne învețe? Vrea să spună că suferința are un loc necesar în viață și merită cultivată pentru cunoașterea și dez-voltarea sinelui pe care ea le produce? Sau vrea să ne facă să înțelegem că epoca suferințelor titanilor a trecut și că rolul nostru e de a fi etern tineri? Înțelept, Shakespeare nu vrea să răspundă. Dar el ne-a dat piesa, și teritoriul pe care l-a parcurs e atît întrebare cît și răspuns. Din această perspectivă, piesa este direct legată de cele mai arzătoare teme ale vremii noastre, vechiul și noul în relație cu societatea noastră, artele noastre, ideile noastre despre progres, modurile de a ne trăi viața. Dacă actorii vor fi interesați, vor scoate în evidență acest lucru. Dacă noi

sîntem interesați, acest lucru îl vom afla. Și-atunci vom lăsa undeva departe hainele frumoase. Semnificația va exista în momentul spectacolului.

Dintre toate piesele lui Shakespeare, nici una nu e atît de deconcertantă și evazivă ca *Furtuna*. Și aici descoperim că singurul mod de a găsi o semnificație satisfăcătoare, e să luăm piesa ca pe un întreg. Dacă privim numai intriga propriu-zisă, vom vedea că e neinteresantă; ca pretext pentru un spectacol cu efecte speciale, costume și muzică, cu greu ar merita s-o joci, ca un potpourri de literatură drăguță și varietate ar putea mulțumi cîțiva abonați, dar de regulă, astfel, poți îndepărta de teatru generații întregi de școlari. Dar cînd vedem cum nimic în piesă nu e ceea ce pare, cum acțiunea se desfășoară pe o insulă și nu pe o insulă, timp de o zi dar nu timp de o zi, că furtuna provoacă o serie de evenimente care se desfășoară într-o furtună chiar cînd ea s-a terminat, că încîntătoarea pastorală pentru copii include firesc violul, crima, complotul și violența, cînd începem să scoatem la lumină temele pe care Shakespeare le-a ascuns atît de atent, vom vedea că piesa este declarația sa ultimă și completă și că ea se referă la condiția umană în ansamblu. În același fel, prima piesă a lui Shakespeare, *Titus Andronicus*, începe să-și dezvăluie secretele atunci cînd încetăm s-o mai privim ca pe un lanț de efecte melodramatice, gratuite, și începem s-o considerăm în totalitatea ei. Totul, în *Titus*, e legat de un curent puternic și întunecat din care apar ororile, puse, ritmic și logic, în relație. Dacă mergi în această direcție, poți să descoperi expresia unui ritual barbar puternic și frumos. Dar ar fi prea simplu. Astăzi ne e prea ușor să descoperim violența subconștien-tului. *Furtuna* este cu totul altceva. De la prima la ultima sa piesă, Shakespeare a trecut prin mai multe purgatorii. Astăzi, poate nu mai putem găsi condițiile pentru a revela natura piesei în totalitatea sa. Pînă cînd vom găsi un mod de a o prezenta, putem, cel puțin, să ne ferim să facem confuzia între încercările eșuate de luptă corp la corp cu textul și piesa însăși. Chiar dacă e de nejucat astăzi, ea rămîne un exemplu de cum poate o piesă metafizică să-și găsească un mijloc de expresie natural care să fie sacru, comic și brut.



Așa se face că, în a doua jumătate a secolului douăzeci, în Anglia, unde scriu rîndurile acestea, sîntem confrunțați cu faptul enervant că Shakespeare este încă modelul nostru. Cînd punem în scenă opera shakespeareană, încercăm mereu s-o facem "modernă", pentru că numai cînd publicul intră în contact direct cu temele pieselor, timpul și convențiile dispar. Dar și cînd abordăm teatrul modern, în orice formă, fie că piesa are puține personaje, fie că e un *happening*, sau are o mulțime de personaje și scene, problema rămîne aceeași: unde găsim echivalentul forței elizabetanilor, în sensul calibrului și al portanței? Ce formă ar putea lua acest tip de teatru în termenii moderni? Ca un călugăr care găsește un univers într-un fir de nisip, Grotowski își numește teatrul său sacru, un teatru sărac. Teatrul elizabetan, care acoperea viața întreagă, inclusiv mizeria și sărăcia deprimantă, este un teatru brut de o mare bogăție. Teatrul brut și teatrul sacru nu sînt atît de îndepărtate pe cît se pare.

Am vorbit mult despre lumea interioară și cea exte-rioară, dar, ca toate opozițiile, și aceasta e una relativă, un mod prac-tic de exprimare. Am vorbit despre frumusețe, magie, dragoste, îndepărtîndu-le cu o mîină în timp ce, cu cealaltă, părea că vreau să ajung la ele. Și totuși, paradoxul e simplu. Tot ceea ce vedem că se referă la aceste cuvinte este sclerosat (mort), în timp ce tot ceea ce ele implică, corespunde necesităților noastre. Dacă nu înțelegem ce este catharsis, asta e pentru că îl identificăm cu o baie de aburi emoțională. Dacă nu înțelegem tragedia, e pentru că se confundă cu A-l Juca pe Rege. Am vrea magie, dar o confundăm cu un hocus-pocus, și am amestecat lamentabil dragostea cu sexul, frumusețea cu estetismul. Numai prin alte opțiuni, vom putea extinde orizontul realului. Numai atunci ar putea teatrul să fie util, pentru că avem nevoie de frumusețea care să ne convingă, pentru că avem o disperată nevoie de a face experiența magiei într-un mod atît de direct, încît chiar ideea noastră despre ceea ce este esențial să poată fi transformată.

Nu e vorba de faptul că s-ar fi terminat perioada demistificărilor necesare. Dimpotrivă, oriunde în lume, pentru a salva tea-trul, tot ceea ce este teatru trebuie înlăturat. Procesul abia a început și, poate, nu se va putea sfîrși. Teatrul are nevoie de revoluția sa perpetuă. Totuși, distrugerea gratuită e criminală: ea produce reacții violente și confuzii și mai mari. Dacă demolăm un teatru

pseudo-sacru, trebuie să ne străduim să nu ne tragem pe sfoară gândind că nevoia de sacru s-a demodat și că astronautii ne-au arătat că îngerii nu există. Deasemenea, dacă nu ne satisface lipsa de valoare a teatrului revoluționarilor și propagandiștilor, nu trebuie să credem că e o modă trecătoare nevoia de a vorbi despre oameni, putere, bani și structura societății.

Dar dacă limbajul nostru trebuie să corespundă timpului nostru, atunci va trebui să acceptăm și faptul că ceea ce e "brut" e mai viu și că ceea ce e "sacru" e mai mort decât în alte epoci. Odiñoară, teatrul putea începe ca printr-un act magic: magia sărbătorii sacre, magia scenei când se aprind luminile. Astăzi, este invers. Teatrul abia dacă e dorit, iar cei care lucrează în el abia dacă sînt crezuți. Așa că nu putem presupune că publicul se va aduna devotat și atent. Depinde de noi să-i captăm atenția și să-l facem să creadă.

Pentru asta, trebuie să dovedim că nu există nici un truc, nimic ascuns. Trebuie să ne deschidem palmele și să arătăm că n-avem nimic ascuns în mîneacă. Numai atunci putem să începem.

Teatrul imediat

Nu există nici o îndoială că teatrul poate fi un loc foarte special. E ca o lupă care mărește, dar și ca o lentilă care reduce. E o lume mică, astfel încît poate ușor să fie meschină. Teatrul e diferit față de viața cotidiană astfel încît poate ușor să fie separat de viață. Pe de altă parte, în timp ce noi trăim din ce în ce mai puțin în sate sau comunități mici, și din ce în ce mai mult în comunități fără limite, comunitatea teatrală a rămas aceeași: distribuția unei piese are aceeași mărime dintotdeauna. Teatrul îngustează viața. O face în multe feluri. Întotdeauna e greu pentru cineva să aibă o singură țintă în viață. În teatru, totuși, nu e decât una. De la prima repetiție, ținta e întotdeauna clară, nu prea îndepărtată, și implică pe toată lumea. Apropierea premiei, cu exigențele ei evidente, produce acea muncă în comun, acel angajament, acea energie și atenție la solicitările celuilalt pe care nici un guvern, oricît de disperat, nu le-ar putea provoca decât numai în caz de război.

Ba, mai mult, în societate, în general, rolul artei e nebulos. Cei mai mulți dintre oameni ar putea trăi perfect fără nici un fel de artă, și chiar dacă ar regreta absența acesteia, asta nu-i va împiedica să trăiască normal. Dar în teatru nu există o astfel de separare. În fiecare clipă, orice problemă practică este una artistică. Cel mai incoerent, mai nedisciplinat actor este la fel de mult implicat ca și cel experimentat în chestiuni de voce, pauze, ritm, poziție, distanță, culoare și formă. În repetiții, mărimea unui scaun, materialul unui costum, lumina, calitatea emoției sînt tot timpul importante. Estetica devine o problemă practică. Și ar fi greșit să se creadă așa, pentru că teatrul este o artă. Scena este, într-adevăr, o reflectare a vieții, dar această viață nu poate fi re-trăită o clipă fără un sistem funcțional bazat pe respectarea unor valori și pe judecata asupra acestora. Un scaun e mișcat mai în față sau mai în spate pe scenă pentru că "e mai bine așa". Două coloane, nu e bine, dar dacă e pusă și a treia, e "bine". Cuvintele "mai bine", "mai rău", "nu-i prea bine", "rău" sînt folosite zilnic, dar ele, deși semnifică decizii, nu comportă nici un sens moral.

Oricine e interesat de procesele din lumea naturală, ar cîștiga foarte mult dacă ar studia condițiile muncii în teatru. Descoperirile pe care le-ar face ar fi de departe mai aplicabile societății decât studiul albinelor și al furnicilor. Ar vedea, sub lupă, un grup de oameni trăind tot timpul conform unor standarde însușite, precise, dar nespuse. Ar vedea, ca în orice comunitate, că teatrul fie că nu are o funcție anume, fie că are una excepțională. Unicitatea acestei funcții e că oferă ceva care nu poate fi găsit pe stradă, acasă, într-un bar, la prieteni sau la psihiatru, în biserică sau la film. Interesantă e numai o singură diferență între film și teatru. Filmul proiectează pe ecran imagini din trecut. Și cum acest lucru face mintea noastră de-a lungul întregii vieți, filmul pare real în mod intim. Dar, desigur că nu e așa, este o extensie satisfăcătoare și plăcută a irealității în percepția zilnică. Pe de altă parte, teatrul se afirmă întotdeauna în prezent. Acest lucru îl poate face mai real decât fluxul normal al conștiinței. Îl face, însă, și atît de tulburător.

Nici un tribut plătit pentru forța latentă a teatrului nu e mai elocvent decât acela al cenzurii. În majoritatea regimurilor, chiar atunci cînd cuvîntul e liber, imaginea e liberă, scena e, totuși, ultima eliberată. Instinctiv, guvernele știu că un eveniment viu ar putea provoca o descărcare

de electricitate periculoasă, chiar dacă asta se întâmplă prea rar. Dar această teamă străveche înseamnă recunoașterea unei puteri străvechi. Teatrul este arena unde are loc o confruntare pe viu. Concentrarea unui grup mare de oameni poate crea o intensitate unică. Din această cauză, forțele care sînt în acțiune tot timpul și guvernează viața zilnică a individului pot fi izolate și percepute mult mai clar.

De aici înainte, trebuie să vorbesc, fără sfială, și despre mine. În cele trei capitole de pînă acum am abordat, în general, diverse forme de teatru așa cum există peste tot în lume și cum, firește, mi-au apărut acestea mie. Dacă acest ultim capitol, care este, inevitabil, un fel de concluzie, sugerează un tip de teatru pe care pare că îl recomand, e numai din cauză că nu pot vorbi decît despre teatrul pe care îl cunosc. Mă voi concentra și voi vorbi despre teatru așa cum îl înțeleg eu, în mod autobiografic. Mă voi strădui să vorbesc despre acțiuni și concluzii din propria mea experiență de lucru. La rîndul său, cititorul trebuie să remarce că ea e legată de toate datele din pașaportul meu: naționalitate, data nașterii, locul nașterii, trăsături fizice, culoarea ochilor, semnătura. Dar și de ziua de azi. Este o imagine a autorului la momentul scrierii acestei cărți, continuînd cercetarea unui teatru în decădere și în evoluție. Pe măsură ce voi continua să lucrez, fiecare experiență va dovedi că aceste concluzii nu sînt concluzii. E imposibil să determini funcția unei cărți, dar sper că aceasta va fi de folos undeva, cuiva care se luptă cu propriile sale probleme în relație cu alt timp și alt spațiu. Dar dacă cineva ar încerca să o folosească drept manual, atunci trebuie să-l avertizez clar: nu există formule, nu există metode. Pot să descriu un exercițiu sau o tehnică, dar cine încearcă să le reproducă din descrierea mea, va fi dezamăgit cu siguranță. Aș putea să învăț pe oricine tot ce știu despre regulile și tehnicile teatrului în cîteva ore. Restul e practică și ea nu se poate face de unul singur. Se poate urmări ceea ce descriu pînă la un anumit punct dacă cercetăm pregătirea unei piese pentru spectacol.



În timpul spectacolului, relația este între actor - subiect - public. La repetiții ea este între actor - subiect - regizor. Prima relație este între regizor - subiect - scenograf. Decorul și costumele pot uneori să evolueze în timpul repetițiilor în același timp cu spectacolul, dar adesea, considerații practice ținînd de construcție și de confecționarea costumelor îl silesc pe scenograf să fie gata înainte de prima repetiție. Mi-am făcut adesea eu singur decorurile. Poate fi un avantaj clar, dar pentru un motiv special. Cînd regizorul procedează astfel, atunci înțelegerea sa teoretică asupra piesei și modul cum o aplică formelor și culorilor evoluează în același ritm. O scenă îi poate scăpa regizorului cîteva săptămîni, un element al decorului îi pare incomplet, și apoi, pe măsură ce lucrează la decor, poate deodată să găsească locul pentru acea scenă care îi scăpase, pe măsură ce lucrează la structura unei scene dificile, poate deodată să-i perceapă sensul în termenii acțiunii scenice sau a succesiunii culorilor. În lucrul cu un scenograf, ceea ce contează cel mai mult e acordul privind ritmul. Am lucrat bucuros cu mulți scenografi minunați, dar, uneori, am fost prins într-o capcană bizară, ca atunci cînd scenograful descoperă prea repede o soluție care mă constrînge, așa încît mă trezeam nevoit fie să accept, fie să refuz anumite forme înainte de a-mi da seama care pare să fie immanentă textului. Cînd am acceptat forma greșită, pentru că nu am găsit vreun motiv logic să mă opun convingerii scenografului, m-am băgat singur în capcana din care spectacolul nu mai putea evolua, rezultatul fiind foarte prost. Am descoperit adesea că decorul este structura piesei în reprezentatie, astfel încît un decor greșit poate face ca multe scene să fie imposibil de jucat și chiar să distrugă multe posibilități ale actorilor. Un foarte bun scenograf evoluează pas cu pas împreună cu regizorul, revenind, schimbînd, schimbînd pe măsură ce prinde contur concepția întregului. Un regizor care își face singur decorurile nu poate niciodată să creadă că realizarea lor este un scop în sine. El știe că se află la începutul unui ciclu de creștere, pentru că adevărata sa muncă abia urmează. Mulți scenografi înclină, totuși, să creadă că predarea schițelor de decor și costume înseamnă că munca lor, în mare parte, s-a terminat. Aceasta e valabil în special pentru pictorii buni care lucrează în teatru. Pentru ei, o schiță terminată e definitivă. Iubitorii de artă nu pot înțelege niciodată de ce scenografia de teatru nu e făcută de "mari" pictori și sculptori. Pentru că necesar e tocmai lucrul care nu e terminat: un desen care să aibă claritate fără rigiditate, pe care să-l poți califica drept "deschis" și nu "închis". Aceasta este esența gîndirii teatrale: un adevărat scenograf de teatru își va considera schițele ca fiind mereu în mișcare, în acțiune, în relație cu ceea ce actorul aduce unei scene în timpul desfășurării ei. Cu alte cuvinte, spre deosebire de pictorul de șevalet, care dispune de două dimensiuni, spre deosebire de

sculptor, care dispune de trei, scenograful gîndește și a patra dimensiune: trecerea timpului. El vede, deci, nu imaginea scenică, ci imaginea scenică în mișcare. Regizorul de montaj în film dă forma materialului după filmare; scenograful de teatru e ca Alice în *Dincolo de oglindă*, decupînd formele într-un material dinamic înainte ca acest material să existe. Cu cît mai tîrziu ia decizia, cu atît mai bine.

E foarte ușor - și se-ntîmplă destul de des - să strici jocul unui actor din cauza unui costum greșit. Actorul căruia i se cere părerea despre o schiță de costum, înainte să înceapă repetițiile, e în aceeași situație cu regizorul căruia i se cere să ia o decizie înainte să fie gata. El n-a dobîndit încă o experiență fizică a rolului, așa că părerile lui sînt teoretice. Dacă scenograful desenează excelent și costumele e frumos în sine, actorul îl va accepta cu entuziasm, ca să descopere, cîteva săptămîni mai tîrziu, că nu se potrivește deloc cu ceea ce încearcă el să exprime. Problema fundamentală pentru scenografie e: ce costum trebuie să poarte un actor? Costumele nu iese pur și simplu din capul scenografului: el se naște dintr-un ansamblu. Luați situația unui actor european care joacă un japonez. Oricît de inventiv, costumele său nu va avea alura unui samurai dintr-un film japonez. În decorul autentic, detaliile sînt corecte și în relație unele cu altele; în copia făcută după documente există o serie de compromisuri inevitabile: materialul e mai mult sau mai puțin același, croiala e aproximativă, actorul însuși e incapabil să-l poarte cu justetea instinctivă a celor care sînt de la fața locului.

Dacă nu putem prezenta satisfăcător un japonez sau un african prin procedeul imitației, același lucru e valabil și pentru ceea ce se numește costum "de epocă". Un actor a cărui muncă pare credibilă în hainele sale de la repetiții, își pierde această alură cînd e îmbrăcat într-o togă copiată de pe un vas de la British Museum. Și, totuși, a purta hainele de zi cu zi e rar o soluție pentru că, de obicei, sînt neadecvate ca uniformă pentru spectacol. Teatrul No, de pildă, a păstrat haine rituale de o mare frumusețe, ca și Biserica. În perioadele baroce se purtau paruri care ar putea fi baza costumelor de teatru și de operă. Balul romantic era încă o sursă valabilă pentru scenografi remarcabili ca Oliver Messel sau Christian Berard. În U.R.S.S., după Revoluție, fracurile și papioanele, excluse din viața mondenă, încă mai erau o bază formală pentru a-i îmbrăca pe muzicieni de o manieră corectă și elegantă care să facă diferența între repetiții și spectacol.

În ce ne privește pe noi, de fiecare dată cînd începem un alt spectacol, sîntem siliți să redeschidem problema aceasta ca și cum ar fi pentru prima dată. Ce pot să poarte actorii? E vreo referință la epocă în acțiunea piesei? Ce înseamnă "epocă"? Care e realitatea ei? Sînt reale aspectele oferite de documente? Care e scopul dramatic? Unde e nevoie de costum? Ce anume trebuie să afirme el? Fizic vorbind, de ce anume are nevoie actorul? Ce solicită ochiul spectatorului? Acestei cerințe a spectatorului îi vom răsunde armonios sau, prin opoziție, dramatic? Culorile și țesăturile, ce pot scoate în evidență? Și ce-ar putea ele estompa?

Alcătuirea distribuției creează o nouă serie de probleme. Dacă repetițiile nu durează mult, este inevitabilă distribuirea rolurilor după *emplois*-urile știute de actori, dar, firește, toată lumea deplînge acest lucru. Prin reacție, fiecare actor vrea să joace toate rolurile. De fapt, nu poate, căci fiecare actor este blocat de propriile sale limite care îi determină adevăratul său *emplois*. Tot ce se poate spune e că multe dintre încercările de a hotărî dinainte ce *nu* poate un actor să facă, sînt de obicei eșuate. Ceea ce este interesant la actori este capacitatea lor de a-și dezvălui la repetiții aspecte nebanuite. Ceea ce dezamăgește la un actor e cînd rămîne asemănător sieși. E o vanitate să încerci să distribui rolurile "știindu-le". E mai bine să ai timp și condiții pentru a putea risca. S-ar putea să greșești adesea, dar, în schimb, poți avea chiar revelații și consecințe neașteptate. Nici un actor nu rămîne complet static în cariera sa. E ușor să-ți imaginezi că el s-a blocat la un anumit nivel cînd, de fapt, în el se petrece o schimbare invizibilă. Actorul care pare foarte bun la un interviu, poate fi și foarte talentat, dar, în general, aceasta e improbabil, el fiind, mai mult ca sigur, numai eficient, și eficiența aceasta nu e decît superficială. Un actor care pare foarte prost la un interviu e foarte probabil să fie și cel mai prost actor dintre cei prezenți, dar nu e neapărat necesar, și s-ar putea să fie chiar cel mai bun. Nu există nici un procedeu științific pentru a rezolva problema: dacă sistemul e că trebuie să folosești actori pe care nu-i cunoști, atunci, în bună măsură, mergi pe intuiție.

La începutul repetițiilor, actorii sînt opusul acelor ființe ideale de relaxate ce și-ar dori să fie. Ei vin cu un mare bagaj de tensiuni. Acestea sînt afît de diferite încît se pot produce fenomene foarte interesante. De pildă, un tînăr actor care joacă împreună cu un grup de prieteni neexperimentați, poate dezvălui o tehnică și un talent ce i-ar face de rîs pe profesioniști. Și totuși

luați-l pe același actor care, să spunem, și-a arătat valoarea, și puneți-l să joace cu actori mai în vârstă pe care îi respectă, și adesea el va deveni nu numai stângaci și rigid, dar va fi lipsit și de talent. Puneți-l să joace împreună cu actori pe care îi desconsideră și-și va regăsi calitățile. Pentru că talentul nu e ceva static, el se arată sau se retrage în funcție de mai mulți factori. Nu toți actorii, de aceeași vârstă, se află la același nivel al profesionalismului. Unii au un amestec de entuziasm și cunoaștere care se sprijină pe mici succese anterioare și care nu e amenințat de teama unui iminent eșec. Ei încep repetițiile de pe o poziție diferită față de aceea a unuia la fel de tânăr, poate, care e ceva mai cunoscut și care a început deja să se întrebe cât de departe poate să meargă. A ajuns, de fapt, undeva? Care e statutul său? Este el recunoscut? Ce-i rezervă viitorul? Actorul care crede că îl va putea juca pe Hamlet într-o bună zi, are nesfârșite rezerve de energie. Actorul care crede că lumea din jur nu e convinsă că va juca un rol principal, se frământă puternic și resimte, în consecință, nevoia de a se autoafirma.

Există, în grupul care se adună pentru prima repetiție, fie că e o trupă stabilă sau actori adunați de circumstanță, un număr infinit de întrebări și probleme personale care zac suspendate în aer. Desigur, ele sînt intensificate de prezența regizorului. Dacă acesta ar fi într-o stare de dumnezeiască relaxare, i-ar putea ajuta foarte mult, dar și el, la rîndu-i, o mare parte din timp, e într-o stare de tensiune și de implicare în problemele propriului spectacol. Și în acest caz, din nou, obligația de a livra marfa îl predispune la vanitate și la a se retrage în sine. De fapt, un regizor nu-și poate permite niciodată să fie la primul spectacol. Mi s-a spus odată că un hipnotizator în devenire nu-i mărturisește niciodată pacientului că e prima dată cînd o face. El a mai "făcut-o cu succes de multe ori". Eu am început cu al doilea spectacol pentru că, înfruntîndu-mă cu primul meu grup de amatori, severi și critici, am fost silit să inventez un triumf al meu foarte recent, ca să le dau lor și mie încrederea de care aveam nevoie.

Pînă la un punct, la prima repetiție ești întotdeauna ca orbul dus de un alt orb. În prima zi, regizorul ține cîteodată o cuvîntare formală pentru a explica ideile esențiale ale viitorului spectacol. Sau poate să arate schițe de costum sau modele, cărți sau fotografii, sau poate să facă glume sau să le spună actorilor să citească piesa. Chiar dacă bei un pahar sau joci ceva sau te plimbi în jurul teatrului, efectul e același: nimeni nu are starea să absoarbă nimic. Scopul a tot ce faci în prima zi e să ajungi la ziua a doua. A doua zi e deja altceva: începe un proces și orice relație sau factor s-au schimbat în mod subtil în cele douăzeci și patru de ore trecute. Orice faci la repetiție influențează acest proces. Jocurile colective sînt și ele un proces care poate da anumite rezultate. O mai mare încredere, camaraderie, lipsă de morgă. Te poți juca și la audii, tocmai pentru a crea o atmosferă mai destinsă. Ținta nu e niciodată jocul propriu-zis. În puținul timp disponibil pentru repetarea unei piese, destinderea socială nu e suficientă. O experiență colectivă chinuitoare, precum acele improvizații despre nebunie pe care a trebuit să le facem la *Marat-Sade* - produce alte rezultate: actorii care au împărtășit aceste dificultăți sînt mai deschiși între ei și către piesă, într-un mod diferit. Un regizor învață repede că desfășurarea repetițiilor e un proces în dezvoltare. El vede că există un anumit timp pentru orice, iar arta sa e de a recunoaște aceste momente. Realizează că nu are nici o putere să transmită anumite idei în primele zile, ajungînd să citească în ochii unui actor, destins în aparență, dar neliniștit înlăuntrul său, că acesta nu poate urmări ce i se spune. Și-atunci va descoperi că tot ce trebuie e să aștepte, nu să forțeze. În a treia săptămînă, totul se schimbă, un cuvînt sau un semn înseamnă o comunicare instantanee. Și regizorul își va da seama că și el s-a schimbat. Oricît de mult se pregătește acasă, el nu va putea să înțeleagă pe deplin piesa de unul singur. Orice idei va produce în prima zi, trebuie să se schimbe în continuu, datorită procesului pe care îl parcurge împreună cu actorii, astfel încît, în a treia săptămînă, va realiza că înțelege totul într-un mod diferit. Sensibilitățile actorilor sînt ca proiectoarele puse pe propria sa sensibilitate și, astfel, fie că va cunoaște mai mult, fie, măcar, va vedea ceva mai viu ceea ce pînă atunci nu descoperise ca fiind valabil.

De fapt, regizorul care vine la prima repetiție cu textul pregătit, cu mișcările și tot restul puse pe hîrtie, e un adevărat om de teatru mort.

Cînd Sir Barry Jackson mi-a cerut să pun în scenă *Chinurile zadarnice ale dragostei*, la Stratford, în 1945, era primul meu spectacol important și lucrasem deja în cîteva teatre mai mici ca să știu că actorii și, în special, managerii, aveau cel mai mare dispreț pentru oricine, cum spuneau ei, "nu știe ce vrea". Așa că, în noaptea dinaintea primei repetiții, am agonizat în fața unei machete a decorului, conștient că o ezitare prelungită îmi va fi fatală, răscolind patruzeci de cartonașe reprezentînd pe cei patruzeci de actori cărora, a doua zi, urma să le dau indicații, clare și precise. A

suta oară am pus în scenă prima intrare a Curții, știind că acesta era monetul când partida era câștigată sau pierdută, numerotînd personajele, schițînd planurile, manevrînd bucățile de carton în toate părțile, încercînd să le pun în grupuri mai mari, apoi mai mici, mai în față, mai în spate, făcîndu-le să treacă pe deasupra unor movilițe de iarbă, în jos pe scări, răsturnîndu-le cu mîneca, blestemînd și luînd-o de la început.Între timp, îmi notam mișcările, și fără vreun martor al indeciziei mele, tăiam notițele și făceam altele noi.A doua zi am ajuns la repetiție, cu un exemplar voluminos sub braț, și regizorul tehnic mi-a adus o masă, impresionat de ceea ce adusesem.

Am împărțit distribuția în două grupuri, le-am dat numere și i-am trimis la locurile lor, apoi, citind tare indicațiile, pe un ton ferm, am dat semnalul acestei intrări în masă.Cînd actorii au început să se miște, mi-am dat seama că nu era bine.Ei nu erau atît de la distanță precum îmi apăruseră bucățile de carton, erau ființe umane masive aruncîndu-se înainte, unii prea repede, cu pași vii pe care nu-i anticipasem, venind brusc peste mine, nevrînd să se oprească, ci să continue, sau mai încet, oprindu-se, chiar întorcîndu-se cu o afectare elegantă care m-a luat prin surprindere.Nu eram decît la prima fază a mișcării, litera A pe planul meu, și deja nimeni nu era unde trebuia, astfel că mișcarea B nu putea urma.Inima mi-a luat-o razna și, în ciuda a tot ceea ce pregătisem, mă simțeam pierdut.S-o fi luat de la început, instruindu-i pe actori, astfel încît să se conformeze notițelor mele? O voce lăuntrică mă îndemna să fac așa, dar o alta îmi arăta că schema mea era mai puțin interesantă decît aceea care se desfășura chiar în fața mea, plină de energie, de diferențe personale, bazată pe entuziasmele și lenea fiecăruia, promițătoare de atîtea ritmuri diferite, deschizînd atît de multe posibilități neașteptate.A fost un moment de panică.Aveam impresia că tot viitorul meu depindea de acel moment.M-am oprit, m-am îndepărtat de notițe printre actori și, de-atunci, nu m-am mai uitat niciodată la vreun plan.Mi-am dat seama, o dată pentru totdeauna, de infatuarea și nebunia de a crede că un model inanimat ar putea fi luat drept un om viu.

Firește, orice operă presupune gîndire.Asta înseamnă comparații, gînduri, greșeli, reveniri, ezitări, a o lua de la început.Pictorul face și el acest lucru, la fel scriitorul, dar în secret.Regizorul de teatru trebuie să-și expună nesiguranța în fața distribuției, dar, în schimb, el dispune de un mediu care evoluează pe măsură ce îi răspunde.Un sculptor spune că alegerea materialului îi influențează mereu creația, dar actorii - material viu - vorbesc, simt, caută permanent:repetiția este o gîndire cu voce tare care se vede.

Dați-mi voie să evoc un paradox ciudat. Nu există decît o singură persoană la fel de eficace precum un foarte bun regizor:unul foarte prost.Uneori se întîmplă ca un regizor să fie atît de prost, atît de lipsit de orientare, atît de incapabil să-și impună voința încît această lipsă poate deveni o calitate pozitivă.Îi aduce pe actori la disperare. Treptat, incompetența sa cascadează o prăpastie în fața distribuției și, pe măsură ce se apropie premiera, nesiguranța să facă loc groazei care devine o forță.S-a mai întîmplat ca, în ultimul moment, o companie să-și regăsească puterea și unitatea ca prin farmec, și să dea o premieră pentru care regizorul a fost și lăudat.La fel, cînd un regizor este concediat, cel care îi ia locul are adesea o sarcină ușoară.Odată, am refăcut într-o singură noapte spectacolul altcuiva, și-am primit laude nemeritate.Disperarea pregătise terenul atît de bine, încît nu mai era nevoie decît să miști un deget.

Totuși, chiar cînd regizorul este suficient de credibil, de hotărît, de sever încît să cîștige încrederea parțială a actorilor, se poate da rateu cel mai ușor.Cînd actorul se află în dezacord cu regizorul, chiar parțial, el îi pasează acestuia responsabilitatea, simțind că el "ar putea avea dreptate" sau că e vag "responsabil" și oricum va "salva situația".Acest lucru îl scutește pe actor de răspunderea sa personală la final și împiedică realizarea condițiilor pentru ca trupa să se desfășoare.Trebuie să ai cea mai puțină încredere în regizorul modest, cel fără pretenții, adesea și cel mai drăguț.

Ceea ce spun, poate fi foarte ușor înțeles greșit.Regizorii care nu vor să fie tirani, sînt uneori tentați în mod fatal să nu facă nimic, să nu intervină deloc, în credința că acesta e singurul mod de a-l respecta pe actor.Aceasta e o aberație jalnică.Fără să fie condus, un grup nu poate ajunge la un rezultat coerent într-un timp dat.Un regizor nu e absolvit de responsabilități, el e responsabil în totalitate.Nu e absolvit nici de procesul din care face parte integrantă.Cîteodată, mai apare cîte un actor care afirmă că regizorii sînt inutili, că actorii se pot descurca singuri.S-ar putea.Dar despre ce actori vorbim? Ca actorii să poată dezvolta ceva de unii singuri, ar trebui să fie niște ființe atît de evolute încît nici măcar să nu mai aibă nevoie de repetiții.Ar citi textul și, într-o clipită, substanța invizibilă a piesei le-ar apărea complet structurată.E o iluzie.Regizorul se află acolo pentru a ajuta un

grup să ajungă la această situație ideală. Regizorul există pentru a ataca și a se retrage, pentru a provoca și a se îndepărta pînă cînd va apărea acea substanță de nedefinit. Anti-regizorul vrea ca regizorul să dispară de la prima repetiție. Toți regizorii dispar, numai că puțin mai tîrziu, în seara premierei. Mai devreme sau mai tîrziu apare actorul și trupa ia comanda. Regizorul trebuie să simtă unde vrea să meargă actorul și ce vrea să evite acesta, ce obstacole îi apar în fața propriilor intenții. Nici un regizor nu dictează propria sa manieră de joc, actorului. Cel mult, un regizor îl face pe actor să-și dezvăluie modul de joc pe care, altfel, acesta l-ar fi lăsat în umbră.

Munca actorului începe cu un impuls interior aproape insesizabil. Ne dăm seama de acest lucru cînd comparăm pe actorul de teatru cu cel de film: un actor bun de teatru poate juca și în film, dar reciproca nu e neapărat valabilă. Cînd, de pildă, îi sugerez actorului o situație: "Ea te părăsește", în acel moment în el se produce un impuls subtil. Dar nu numai în cazul actorilor. Impulsul apare la oricine, dar la cei care nu sînt actori, el este prea slab pentru a se manifesta într-un fel. Actorul este un instrument mai sensibil și vibrația lăuntrică poate fi percepută. În film, care e un mare amplificator, obiectivul aparatului descrie acest lucru pe peliculă astfel încît primul licăr înseamnă totul. În primele repetiții la teatru, primul impuls poate să nu meargă mai departe decît o licărire și atunci, chiar dacă actorul vrea să-l amplifice - moment în care pot interveni tot felul de tensiuni psihice extrane - , se produce un scurt-circuit. Pentru ca licărul să cuprindă tot organismul, e nevoie de o relaxare totală, fie de la Dumnezeu, fie produsă de muncă. Pe scurt, pentru asta sînt făcute repetițiile. Din acest punct de vedere, actorii sînt ca un medium: întregul e pătruns de idee ca într-un act de posesie. În terminologia lui Grotowski, actorii sînt "penetrați", pătrunși de către ei înșiși. La actorii foarte tineri, obstacolele sînt uneori mai ușor de învins. Această penetrare se poate produce cu o ușurință surprinzătoare, astfel încît ei pot fi capabili de interpretări subtile și complexe, invidiate de cei care și-au perfecționat arta timp de ani de zile. Dar, mai tîrziu, o dată cu experiența și succesele, aceiași tineri actori își ridică singuri obstacolele. Copiii pot adesea să joace cu o tehnică naturală extraordinară. Unii oameni de pe stradă arată minunat pe ecran. Dar pentru profesioniștii maturi, trebuie să existe un dublu proces. Mișcarea lăuntrică trebuie să fie susținută de stimuli exteriori. Uneori, studiul și meditația îl pot ajuta pe un actor să scape de prejudecățile care îl împiedică să vadă un sens mai profund, dar alteori este exact invers. Ca să ajungă la înțelegerea unui rol dificil, un actor trebuie să meargă pînă la limitele propriei lui personalități și inteligențe. Dar marii actori merg încă și mai departe dacă repetă cuvintele și, în același timp, ascultă atent ecourile produse în ei de aceste cuvinte.

John Gielgud este un magician. Se știe că modul său de a face teatru se situează deasupra a ceea ce e comun, ordinar sau banal. Limba, corzile vocale, simțul ritmului la el, compun un instrument pe care și l-a dezvoltat în mod conștient de-a lungul carierei în acord cu propria sa viață. Natura sa aristocratică, convingerile sale personale sau exprimate public, i-au dat un sens al ierarhiei valorilor, un sens puternic a ceea ce este josnic sau valoros. El s-a convins că a selecta, a ordona, a separa, a rafina și a opera transformări sînt activități care nu se termină niciodată. Artă sa a fost întotdeauna mai degrabă vocală decît fizică. Pe la începutul carierei sale el și-a dat seama că, în ceea ce îl privește, corpul era un instrument mai puțin suplu decît capul. Astfel, el a înlăturat o parte din posibilele resurse ale unui actor, dar a făcut o adevărată alchimie din rest. Nu limbajul sau melodiile, ci mișcarea continuă între mecanismul de formare a cuvintelor și inteligența sa au făcut ca arta lui să fie atît de rară, de sensibilă și vizionară. Cu Gielgud, luăm cunoștință atît de ceea ce este exprimat cît și de abilitatea creatorului. Iar experiența de a lucra cu el a fost una dintre bucuriile mele cele mai mari și mai deosebite.

Paul Scofield apare în fața publicului într-un alt mod. Dacă la Gielgud instrumentul e un intermediar între muzică și ascultător, și reclamă un muzician antrenat și abil, la Scofield instrumentul și interpretul sînt unul și-același, un instrument din carne și oase care se deschide în fața necunoscutului. Cînd l-am cunoscut, ca tînar actor, Scofield avea ceva ciudat: versul îl stînjenea, dar făcea din proză versuri de neuitat. Era ca și cum, prin el, actul vorbirii transmitea vibrații ale căror ecouri semnificau mult mai mult decît ar fi putut gîndirea sa. Pronunța cuvîntul "noapte" și era silit să se oprească, atent în întregime la incredibile impulsuri care clocoteau în el, resimțind apoi minunea descoperirii lor. Acele pauze, acele șarje în profunzime dădeau interpretării sale o structură absolut personală a ritmului, propriul sens instinctiv. Pentru a repeta un rol, își lăsa întreaga ființă - compusă din miliarde de sensori hipersensibili - să fie pătrunsă de cuvinte. Prin același proces, în timpul spectacolului, tot ceea ce părăsea că era fixat și învățat, îi revenea seară de seară, la fel și complet

diferit. M-am folosit de două nume foarte cunoscute pentru a exemplifica, dar fenomenul se petrece tot timpul la repetiții și el pune din nou problema inocenței și a experienței, a spontaneității și a cunoașterii. Dar sînt și lucruri pe care le pot face actorii tineri sau necunoscuți și care nu sînt la îndemîna unor actori excelenți, cu experiență și abilitate.

Au fost perioade în istoria teatrului în care creația actorului s-a bazat pe anumite gesturi și expresii acceptate. Au fost sisteme de expresie, înghețate, pe care le respingem astăzi. E mai puțin evident, însă, că și libertatea de care dispun actorii care aplică metoda lui Stanislavski, în a alege ceea ce vor din viața de zi cu zi, este și ea restrictivă. Cînd își bazează gesturile pe observare și pe propria sa spontaneitate, actorul nu apelează la nici o creativitate autentică. El nu află în sine decît un fel de alfabet, și acesta fosilizat, pentru că limbajul semnelor din viața sa nu este unul al invenției, ci unul al propriei sale condiții umane. Observațiile sale privind comportamentul altora, sînt, de fapt, proiecții ale eului său. Ceea ce crede că este spontan, a fost, în fapt, selectat și programat. Dacă cîinele lui Pavlov ar fi improvizat, ar fi salivat auzind soneria, dar ar fi crezut c-o face pentru că așa a vrut el.

Cei care fac improvizații au prilejul să vadă cu o teribilă claritate cît de rapid pot fi atinse limitele așa numitei libertăți. Exercițiile noastre publice cu Teatrul Cruzimii i-au condus rapid pe actori pînă la un moment în care, în fiecare seară, nu făceau decît să repete variații ale propriilor lor clișee, precum personajul lui Marcel Marceau care iese dintr-o închisoare pentru a se regăsi în alta. De pildă, un actor trebuia să deschidă o ușă și să dea peste ceva neașteptat. El trebuia să reacționeze uneori prin gest, alteori prin sunet sau cu vopsea. A fost încurajat să se exprime așa cum îi venea de prima dată: cu un gest, un țipăt sau un jet de vopsea. Ce s-a văzut de la început au fost clișeele actorului. Gura deschisă de uluială, un pas înapoi de groază. De unde venea toată această așa zisă spontaneitate? Era evident că reacția sa profundă era controlată de memorie care, cu viteza fulgerului, îi impunea imitarea unei forme văzute deja. Mai revelatoare au fost jeturile de vopsea: o clipă de groază în fața suprafeței albe, și apoi o idee de-a gata care venea în ajutor. Acest Teatru Mort stă ascuns în fiecare din noi.

Scopul improvizației în pregătirea actorilor la repetiții și scopul exercițiilor e întotdeauna același: a scăpa de Teatrul Mort. Nu e vorba, cum se crede adesea, de o plonjare într-o euforie complezentă. E vorba de a-l pune mereu pe actor în fața propriilor sale inhibiții care îl fac să substituie, fără să-și dea seama, un adevăr nou cu o minciună. Un actor care joacă fals o scenă importantă, apare fals publicului pentru că, în fiecare clipă, pe măsură ce personajul său evoluează, el substituie detaliile reale cu unele false și traduce mici frînturi de emoții artificiale prin atitudini imitative. Dar nu te poți lupta cu aceste lucruri atunci cînd repeți scene importante pentru că aici se petrec mult mai multe lucruri, și mai complicate. Ceea ce trebuie să arate un exercițiu, prin reducerea cîmpului analizei, este chiar momentul cînd apare minciuna. Dacă actorul este capabil să găsească și să recunoască această clipă, atunci el e apt să se deschidă către un impuls mai creator și mai profund.

Același lucru e valabil și cînd doi actori joacă împreună. Noi cunoaștem mai ales manifestarea exterioară a jocului colectiv. O mare parte a lucrului în echipă, de care teatrul englez e atît de mîndru, se bazează pe politețe, curtoazie, moderație, concesiuni mutuale, "e rîndul tău", "după dumnea-voastră" etc, totul funcționînd atunci cînd actorii au stiluri de aceeași natură. Adică, atunci cînd actorii mai în vîrstă joacă împreună, sau cînd cei tineri joacă împreună. Cînd sînt, însă, amestecați, în ciuda respectului și a atenției, rezultatul e adesea o aiureală. Cînd am lucrat la un spectacol cu *Balconul* de Genet, la Paris, a trebuit să adun actori cu pregătiri diferite, unii cu o formație clasică, unii din film, alții din balet, sau simpli actori amatori. I-am făcut să improvizeze, seri de-a rîndul, scene obscene de bordel, cu un singur scop: pentru a permite acestui grup hibrid să ajungă la o coeziune, la un mod de a-și răspunde unul altuia.

Unele exerciții au permis unora să se deschidă către ceilalți într-o manieră diferită. De pildă, mai mulți actori jucau unul lîngă altul scene diferite, dar niciodată vorbind în același timp, astfel încît fiecare să fie atent la întreg pentru a ști exact ce moment depindea de el. Sau, la fel, printr-o improvizație se poate dezvolta un sens colectiv al responsabilității și se poate trece la situații noi atunci cînd slăbește simțul creativității. Multe exerciții își propun să-l elibereze pe actor, în așa fel încît să poată descoperi singur ceea ce există numai în el, apoi să-l forțezi să accepte orbește indicații venite din afară astfel încît, cu o atenție mărită, să poată auzi în el impulsuri pe care altfel nu le-ar fi detectat. Un exercițiu bun, de pildă, este să împarți un monolog din Shakespeare pe trei voci, ca într-un canon, și-apoi să-i faci pe cei trei actori să-l spună la infinit, cu o viteză nebunească. La început, dificultățile tehnice le captează întreaga atenție, apoi, pe măsură ce le stăpînesc, li se cere să revele

sensul cuvintelor fără să modifice forma recitării. Pare imposibil, din cauza vitezei și a ritmului mecanic. Actorul e împiedicat să folosească oricare dintre mijloacele sale de exprimare normală. Apoi, deodată, el înlătură un obstacol și descoperă cât de liber poți să fii într-o disciplină foarte strictă.

O altă variantă e să iei cele două versuri, "A fi sau a nu fi. Aceasta-i întrebarea", și să distribui fiecare cuvânt câte unui actor. Cei nouă actori stau într-un cerc strâns și se străduie să spună cuvântul unul după altul, încercând să ajungă la un text viu. E-atât de greu, încât îi dezvăluie chiar și celui mai sceptic actor, cât de puțin sensibil este față de vecinul său. Când, după mari eforturi, textul prinde viață, fiecare resimte o eliberare exaltată. Ei realizează într-o clipă că pot juca în grup, fiind conștienți și de obstacolele respective. Se poate dezvolta acest exercițiu înlocuind verbul "a fi" cu alte verbe, cu același efect de afirmare sau negare. Se poate înlocui un cuvânt, sau toate, cu un sunet sau un gest, și încă e posibil să menții un flux dramatic viu între cei nouă participanți.

Scopul unor astfel de exerciții este să-i conducă pe actori la faza în care, dacă unul dintre ei face ceva neașteptat, dar adevărat, ceilalți să poată reacționa și să răspundă în același registru. Asta înseamnă să joci în grup. În termeni teatrali, e creație de grup - o idee care pare teribilă. E o greșeală să crezi că exercițiile se fac numai în școală și sînt valabile numai pentru o anumită perioadă a dezvoltării actorului. Actorul, ca orice artist, e ca o grădină: nu poți să tai iarba odată pentru totdeauna; ea crește mereu și trebuie curățată, un lucru firesc și chiar necesar.

Actorii trebuie să studieze folosind metode diferite. Actorul trebuie să procedeze esențial printr-un act de eliminare. Expresia lui Stanislavski, "a construi un personaj", este înșelătoare, un personaj nu e ceva static care poate fi construit ca un zid. Repetițiile nu duc automat la seara premierei. Acesta e un lucru foarte greu de înțeles pentru unii actori, în special pentru aceia care sînt mîndri de ceea ce știu să facă. Pentru actorii mediocri, procesul de construcție a unui personaj e cam așa: el are la început un moment teribil de neliniște și se întreabă "Ce-o să se mai întîmple acum?", "Știu c-am mai jucat și pînă acum roluri de succes, dar o să-mi vină inspirația și de data asta?" Actorul acesta vine înspăimîntat la prima repetiție, dar, treptat, experiența sa obișnuită va depăși abisul fricii. El "descoperă" un mod de a rezolva fiecare etapă, ușurat că, încă o dată, a scăpat de o catastrofă. Așa că, în seara premierei, deși este nervos, nervozitatea sa este ca a vînzătorului de elită care se teme că nu va nimeri cercul de zece puncte în fața prietenilor săi din sală.

Actorul cu adevărat creator are parte, în seara premierei, de o spaimă cu mult mai rea. Tot timpul de-a lungul repetițiilor, el a explorat fațetele personajului său, pe care le-a simțit mereu ca fiind parțiale, nu pe deplin adevărate, astfel încît e silit, de onestitatea explorării sale, să dea la o parte totul și să înceapă din nou, la nesfîrșit. Un actor creativ va fi întotdeauna gata să lase deoparte, în seara premierei, tot ceea ce pregătirea prealabilă a solidificat în el o dată cu ultima repetiție, pentru că, pe măsură ce se apropie premiera, o lumină puternică, pusă pe creația sa, îi va evidenția jalnica inadecvare. Și actorul creativ ar vrea să se țină strîns de tot ceea ce a descoperit, și el vrea să evite trauma unei apariții în fața publicului, expus și nepregătit. Dar asta este exact ceea ce trebuie să facă! El trebuie să distrugă și să abandoneze rezultatele obținute pînă atunci, chiar dacă ceea ce va avea în loc, îi va apărea ca fiind același lucru. În această privință e mai ușor pentru actorii francezi decît pentru cei englezi, pentru că, temperamental, primii sînt mai deschiși la ideea că nimic nu e bun. Și acesta este singurul mod prin care un rol poate fi creat iar nu construit. Rolul care a fost *construit* este același în fiecare seară, numai că încet-încet se uzează. Pentru ca un rol care a fost creat să fie același, el trebuie mereu să fie recreat, fapt care îl face mereu diferit. Desigur, cînd e vorba de o serie mai lungă de reprezentații, acest efort al recreării zilnice devine de nesuportat și de necrezut. În această situație, artistul creativ experimentat e silit să se retragă la un nivel inferior numit tehnică, pentru a o duce la bun sfîrșit.

Am lucrat o piesă cu un artist perfecționist american, Alfred Lunt. În primul act, el avea o scenă în care stătea pe o bancă. La repetiții, a propus, ca pe ceva firesc, să-și scoată pantoful și să-și maseze piciorul. La aceasta, a adăugat mai apoi și scuturarea pantofului înainte să și-l pună înapoi. Într-o zi, cînd eram în turneu la Boston, am trecut pe lîngă cabina lui. Ușa era întredeschisă. Se pregătea pentru spectacol, dar vedeam că mă aștepta. Mi-a făcut semn cu mîna, am intrat, el a închis ușa, și m-a rugat să stau jos. "Aș vrea să încerc ceva diseară", mi-a spus, "dar numai dacă ești de acord: astăzi m-am plimbat printr-un parc și am găsit astea". Și-a desfăcut pumnul. Erau două pietricele. "Știi scena aia în care-mi scot pantoful; mă îngrijorează că nu cade nimic din el, așa că m-am gîndit să pun pietricelele astea în pantof. Cînd o să-l scutur, o să se vadă cum cad, și se mai și aude. Ce zici?" I-am spus că era o idee excelentă, și fața lui s-a luminat. S-a uitat încîntat la cele două

pietricele, și apoi s-a schimbat la față. A studiat pietricelele neliniștit : "Crezi c-ar fi mai bine numai cu una?"

Sarcina cea mai dificilă pentru un actor e să fie sincer și totuși detașat. Actorului i s-a inculcat ideea că sinceritatea este tot ceea ce are nevoie. Acest cuvânt, cu o coloratură morală, este sursa unei mari confuzii. Într-un fel, trăsătura cea mai puternică a actorilor ce-l joacă pe Brecht este *nesinceritatea*. Numai prin detașare un actor își va observa propriile clișee. Există o mare capcană în cuvântul "sinceritate". În primul rând, un actor tânăr descoperă că meseria sa este atât de solicitantă încât îi cere anumite aptitudini. De pildă, trebuie să fie auzit, corpul său trebuie să i se supună, trebuie să-și controleze ritmul nu să devină sclavul întâmplării. Deci, el își va căuta o tehnică imediat ce știe cum să facă. Foarte ușor, acest know-how poate deveni o mândrie și un scop în sine. Devine o dexteritate fără nici un alt scop decât a o arăta. Cu alte cuvinte, arta devine nesinceră. Tânărul actor observă această nesinceritate la cei învechiți, și este dezgustat. El caută sinceritatea. Sinceritatea este un cuvânt încărcat de sens. Ca și curățenia, el provoacă asocieri de idei, provenind din copilărie, precum bunătatea, a spune adevărul și decența. Sinceritatea pare un ideal bun, mai bun decât a dobândi o tehnică tot mai mare, și cum sinceritatea este un sentiment, poți oricând să spui când cineva e sincer. Îți poți găsi drumul spre sinceritate prin a te "dărui" emoțional, prin a fi hotărât, cinstit, prin a lucra "fără plasă" sau, cum spun francezii, prin "a te arunca în apă". Din păcate, rezultatul poate fi foarte prost. În oricare altă artă, oricât de adânc ar plonja cineva în actul creației, e oricând posibil să te distanțezi și să cercetezi rezultatul. Când un pictor se îndepărtează de tablou, anumite facultăți pot intra în joc și-l pot avertiza asupra exceselor. Capul unui pianist exersat este cel mai puțin implicat fizic în comparație cu degetele și, oricât de transportat ar fi de muzică, urechea îi permite un minimum de detașare și de control obiectiv. Dificultățile jocului actorului sînt unice în felul lor pentru că actorul trebuie să se folosească de el însuși - un material misterios, perfid și schimbător. I se cere să fie complet implicat în timp ce se distanțează - să fie detașat fără detașare. Trebuie să fie sincer, trebuie să fie nesincer, trebuie să exerseze cum să fie nesincer cu sinceritate și cum să mintă adevărat. E aproape imposibil, dar e esențial. Mult prea adesea, actorii își bazează creația pe resturi de doctrine iar aceasta nu e greșeala lor, ci a școlilor de teatru moarte cu care e poluată lumea. Marele sistem al lui Stanislavski, care abordase pentru prima dată întreaga artă a actorului din punctul de vedere al științei și cunoașterii, a făcut tot atât rău cît și bine multor actori tineri. Ei l-au citit greșit și au rămas numai cu o ură strașnică față de un lucru prost. Apoi, după Stanislavski, scrierile, la fel de importante, ale lui Artaud, dar citite pe jumătate și înțelese și mai puțin, au dus la credința greșită că tot ceea ce contează este să te lași antrenat de emoție și să te expui fără reținere. Toate acestea sînt duse mai departe prin cunoașterea unor mici fragmente din știința lui Grotowski, nedigerate și înțelese greșit. Există astăzi un nou mod de a juca sincer, care constă în a trăi totul prin corp. E un alt fel de naturalism. În vechiul naturalism, actorul încearcă în mod sincer să imite emoții și acțiuni din lumea cotidiană și să-și trăiască rolul. În acest alt fel de naturalism, actorul se abandonează complet trăirii nerealiste a comportamentului său. Aici se înșeală el. Tocmai pentru că tipul de teatru în care crede îi pare la mare distanță de naturalismul demodat, el crede că și el este foarte departe de un stil pe care îl disprețuiește. De fapt, el abordează cîmpul propriilor emoții cu aceeași credință că fiecare detaliu trebuie să fie reprodus în mod fotografic. Astfel, el este în exces iar rezultatul, adesea, devine flasc, excesiv, puțin convingător.

Există grupuri de actori, mai ales în Statele Unite, educați în spiritul lui Genet și Artaud, care disprețuiesc orice fel de naturalism. Ar fi ofenșați dacă li s-ar spune că sînt actori naturaliști, dar exact acest lucru limitează arta lor. A acționa cu toată ființa, poate permite un angajament total, dar exigențele artistice veritabile pot fi și mai constrîngătoare decât acest angajament total, pentru că necesită mai puține manifestări exterioare sau, în orice caz, manifestări sensibil diferite. Pentru a înțelege acest lucru, trebuie să observăm că, alături de emoție, există și un rol jucat cu o inteligență specială care nu apare de la început, dar care trebuie dezvoltat ca un instrument de selecție. Detașarea este necesară, în special anumite forme ale ei, greu de definit, dar care nu pot fi ignorate. Actorii pot pretinde, de pildă, că se aruncă în scenele de luptă cu un abandon total și cu o violență autentică. Fiecare actor e pregătit pentru a mima moartea, și face acest lucru fără să realizeze că nu știe nimic despre moarte.

În Franța, un actor vine la un interviu, cere să i se arate care este cea mai violentă scenă a piesei și, fără nici o ezitare, plonjează în ea pentru a-și demonstra talentul. Actorul francez care joacă un rol dintr-o piesă clasică se încarcă de energie în culise și apoi se aruncă în scenă: el își judecă

succesul sau eșecul în acea seară după gradul de libertate cu care s-a lăsat pradă emoției, în funcție de tensiunea sa interioară care a atins sau nu gradul maxim, și de aici provine credința sa în muză, în inspirație etc. Slăbiciunea acestui tip de actor vine din faptul că, în acest fel, el tinde să joace la un mod general. Prin asta înțeleg că, în orice scenă de furie, el se conectează la nivelul furiei sale, și această forță îl va susține în întreaga scenă. Aceasta ar putea să-i dea o anumită forță și, uneori, o anumită putere hipnotică asupra publicului, putere fals considerată a fi "lirică" și "transcendentală". De fapt, un astfel de actor este sclavul propriei emoții, incapabil să scape de ea dacă o schimbare subtilă în text îi cere ceva nou. Într-o replică unde există atât elemente lirice cât și realiste, el rostește totul ca și cum toate cuvintele ar fi egal de pregnante. Stîngăcia aceasta îi face pe unii actori să pară stupizi iar stilul lor declamator, ireal.

Jean Genet vroia ca teatrul să iasă din banal și de aceea i-a scris o serie de scrisori lui Roger Blin, cînd acesta monta *Paravanele*, rugîndu-l să-i orienteze pe actori spre "lirism". În teorie sună bine, dar ce înseamnă liric? Ce înseamnă o interpretare "care să iasă din obișnuit"? Reclamă o voce specială? Vechii actori clasici păreau că-și cîntă replicile: este aceasta o rămășiță a vreunei vechi tradiții încă valabile? În ce moment căutarea formei devine o artificialitate admisă? Aceasta este una dintre marile probleme cu care ne confruntăm azi, și atît timp cît păstrăm convingerea nemărturisită că măștile grotești, machiajul exagerat, costumele hieratice, declamarea, mișcările de dans sînt într-un fel "ritualice" prin ele însele și, în consecință, lirice și profunde, nu vom scăpa niciodată de rutina artei teatrale tradiționale.

Oricine observă că există un limbaj pentru orice lucru, dar că nu există un limbaj pentru toate lucrurile. Orice acțiune are propria ei valoare, dar fiecare este și traducerea a altceva. Rup o bucată de hîrtie. Gestul acesta e suficient în el însuși. Pot să fac acest lucru pe scenă și ceea ce fac nu trebuie să fie mai mult decît ceea ce pare în acel moment. Dar poate fi și o metaforă. Oricine l-a văzut pe Patrick Magee rupînd fișii dintr-un ziar, exact ca în viață, dar și într-un mod clar ritualic, în *Aniversarea* de Harold Pinter, va înțelege ce vreau să spun. O metaforă este un semn și o ilustrare, deci este un fragment de limbaj. Fiecare intonație, fiecare model ritmic este un fragment de limbaj și corespunde unei experiențe diferite. Nimic nu este mai mort în teatru decît un actor bine școlit care spune versuri. Există, desigur, reguli academice pentru prozodie și ele pot ajuta în lămurirea unor lucruri pentru actor la un moment al evoluției sale, dar el va trebuie apoi să descopere că ritmurile fiecărui personaj sînt la fel de distincte precum amprentele unor degete. Apoi va trebui să descopere că fiecare notă din gamă corespunde - la ce? Va trebui să descopere și acest lucru.

Muzica este un limbaj, aflat în relație cu invizibilul, prin care neantul e dintr-o dată prezent într-o formă care nu poate fi văzută, dar care, cu siguranță, e percepută. Declamația nu este muzică, deși corespunde la ceva diferit de vorbirea obișnuită. Carl Orff a plasat tragedia greacă la un nivel superior al vorbirii ritmice, susținut și punctat de percuție, și rezultatul nu a fost numai izbitor, ci și esențial diferit de tragedia vorbită sau cîntată: vorbește de cu totul alt lucru. Nu putem separa nici structura nici sunetul în replica lui Lear, "Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată", de ansamblul de semnificații, și nu putem izola nici aceste cuvinte ale sale "Monstru Nerecunoștință" fără să observăm cum scurtimea versului produce un accent enorm pe silabe. Există o mișcare dincolo de cuvintele "Monstru Nerecunoștință". Țesătura limbajului se aseamănă cu experiențele lui Beethoven în anumite structuri sonore. Cuvintele nu sînt încă muzică, dar nu te poți sustrage sensului lor. Versul este înșelător.

Am făcut, odată, un exercițiu în care am luat o scenă din Shakespeare, să spunem despărțirea dintre Romeo și Julieta, și am încercat (artificial, desigur) să descurcăm diferitele stiluri ale scriiturii care erau întreșute. Iată scena :

JULIETA : Cum ? Vrei să pleci ? Dar nu e încă ziuă !

Nu ciocîrlia, ci privighetoarea

Ți-a săgetat auzul temător !

În fiecare noapte cîntă-n rodiu.

Privighetoarea fu, iubitul meu !

ROMEO : N-a fost, iubita mea, privighetoarea,

Ci ciocîrlia, solul zilei noi,

Nu vezi, în zare, raza jucăușă,
Tivind ca o dantelă-n răsărit
Despicătura norilor ? De mult
Suflat-a noaptea-n candelă ! Se-arată
Pe piscurile sure, alba zi.
De plec acum, trăiesc. De mai rămîn,
S-a isprăvit cu mine.

JULIETA : Știu eu bine
Că nu-i lumina zilei ! E-o fișie
De meteor, însărcinat de soare
Spre Mantua să-ți lumineze drumul
Cu facla lui. Mai stai puțin ! De ce
Să te zorești cînd încă nu e ziuă ?

ROMEO : Să vină-atunci străjerii să mă prindă !
Să mă ucidă ! N-au decît ! Nu-mi pasă,
Dacă așa vrei tu. Să zicem, deci,
Că raza de lumină jucăușă
Nu-i ochiul zilei, ci un pal reflex
Răsfrînt de fruntea Cynthiei ! Să zicem
Că pasărea care-și avîntă glasul
În slăvile cerești nu-i ciocîrlia !
Mi-e-aît de dor să mai rămîn cu tine,
Că-n veci n-aș mai pleca. O, vino, moarte,
Dacă așa dorește, Julieta !
Fii binecuvîntată. Tu ce spui,
Iubita mea ? Nu spui nimic ? Nu vrei
Să stăm de vorbă ? Nu e încă ziuă !
(trad. de Virgil Teodorescu)

Le-am cerut actorilor să aleagă din text cuvintele pe care le-ar fi putut juca într-o situație realistă, cuvintele pe care le-ar folosi inconștient într-un film. Rezultatul a fost următorul:

JULIETA: Cum? Vrei să pleci? Dar nu e încă ziuă ! Nu ciocîrlia (pauză), privighetoarea a fost (pauză).

ROMEO: N-a fost, iubita mea, privighetoarea (pauză),
Ci ciocîrlia (pauză) De plec acum, trăiesc, de mai ră-mîn, s-a isprăvit cu mine.

JULIETA: Nu-i lumina zilei (pauză). Mai stai puțin . De ce să te zorești ?

ROMEO: Să vin-atunci străjerii să mă prindă ! Să mă ucidă. Nu-mi pasă, dacă așa vrei tu. (pauză). O, vino, moarte, dacă așa dorește, Julieta ! Nu spui nimic ? Nu vrei să stăm de vorbă ? Nu e încă ziuă.

Actorii au jucat această scenă ca și cum ar fi fost dintr-o piesă modernă, oprindu-se de cîte ori trebuia, spunînd cu forță cuvintele selectate, dar repetînd în tăcere cuvintele lipsă pentru a găsi durata exactă a tăcerilor. Ceea ce a rezultat ar fi fost un bun fragment de film pentru că momentele de dialog legate prin tăceri de durată inegală, ar fi fost susținute într-un film de prim-planuri și alte imagini în tăcere.

Odată făcută această selectare brutală, a fost posibil să procedăm invers: să jucăm pasajele eliminate știind foarte bine că ele n-anu nimic de-a face cu vorbirea normală. Atunci am putut să le examinăm în diverse feluri, transformîndu-le în sunete și mișcări, pînă cînd actorul a văzut din ce în ce mai clar cum un singur rînd dintr-un discurs poate conține elemente de vorbire naturală în jurul

căroră se coagulează gânduri și sentimente neexprimate, făcute vizibile prin cuvinte de altă natură. Această trecere de la stilul colocvial la cel mai elaborat, este atât de subtilă încât nu poate fi observată prin selecții tranșante. Dacă un actor abordează un text întrebându-se cărui stil aparține, el trebuie să se ferească de a hotărî superficial ce este muzical și ce este ritmic. Nu e suficient să reciti ceea ce spune Lear în scena furtunii ca la o cursă cu obstacole, gândindu-te că e vorba de splendide pasaje de muzică impetuoasă. La fel, e inutil să spui aceste cuvinte cu voce scăzută, legându-te de sensul lor, în ideea că e vorba de un monolog interior. Un pasaj în versuri poate fi înțeles mai degrabă ca o formulă cu mai multe caracteristici, ca un cod în care fiecare literă are o funcție diferită. În tiradele din scena furtunii, consoanele explozive sînt menite să sugereze, prin imitare, ceea ce au exploziv tunetul, vîntul și ploaia. Dar asta nu înseamnă totul: în aceste litere care plesnesc, freacă un sens, mereu în schimbare, un sens care este dat de ceea ce susține acest sens: imaginile. Astfel, *You cataracts and hurricanes spout* ("Suflați turbate vînturi..., Vă revărsați puhoiaie") e un lucru, iar *All germens spill at once That makes Ingrateful man* ("Ca-n vînt să piară tot ce e sămînță/ De nerecunoștință-n omenire") este alt lucru. Cu o scriitură atât de compactă, e nevoie de un talent de prim rang. Orice actor poate răzni ambele versuri cu același zgomot, dar un artist nu trebuie numai să ne prezinte cu claritate această imagine de tip Bosch-Max Ernst din versul al doilea, cu cerurile vărsîndu-și spermatozoizii, ci să o și prezinte în contextul miniei lui Lear. El va vedea din nou că Shakespeare a pus în valoare formularea "Ingrateful man", plasînd-o la începutul unui vers, considerînd-o ca pe o indicație scenică foarte precisă, și va încerca să găsească o structură ritmică care să-i permită să dea acestor cuvinte forța și greutatea unui vers mai lung și, astfel, să proiecteze pe imaginea unui om în furtună, ca într-un formidabil prim-plan, convingerea sa absolută că omul este nerecunoscător. Spre deosebire de prim-planul din cinema, acesta, un prim-plan pe o idee, ne face să nu fim preocupați exclusiv de omul însuși. Facultățile noastre complexe sînt mai angajate și, în minte, suprapunem pe "omul nerecunoscător" peste Lear și peste lume, lumea lui, a noastră, în același timp.

Acesta este, însă, momentul în care bunul simț e foarte necesar, în care un artificiu justificat se transformă în ceva bombastic, pretențios. "Ia un whisky", de pildă, e o propoziție al cărei conținut reclamă un ton de conversație și nu un cîntec. Propoziția are o singură dimensiune, o singură greutate, o singură funcție. Totuși, în *Madame Butterfly*, aceste cuvinte sînt cîntate și, indirect, această singură propoziție din Puccini transformă în ridicol întreaga formă a operei. "Dinner, ho!", din scena cu Lear și cavalerii, e la fel cu "Have a whisky". Actorii care îl joacă pe Lear declamă adesea aceste cuvinte, reducînd piesa la o dimensiune superficială, dar cînd le spune Lear, nu mai e vorba de o interpretare de tragedie poetică, el e pur și simplu un om care cere de mîncare. "Ingrateful man" și "Dinner, ho!" sînt amîndouă scrise de Shakespeare într-o tragedie în versuri, dar, de fapt, aparțin unor moduri diferite de interpretare.

La repetiții, forma și conținutul trebuie să fie examinate cînd împreună, cînd separat. Uneori, o examinare a formei ne poate arăta sensul care a dictat acea formă, alteori un studiu mai atent al conținutului, ne dă un sunet proaspăt al ritmului. Regizorul trebuie să fie atent la momentul în care actorul se încurcă în propriile sale intenții și aici trebuie să-l ajute pe actor să vadă și să depășească obstacolele. Totul e ca un dialog, ca un dans între regizor și actor. Dansul e o metaforă exactă, un vals între regizor, actor și text. Progresia este circulară și pentru a decide cine conduce dansul, depinde de poziția în care te afli. Regizorul consideră că mereu alte mijloace sînt necesare. El va descoperi că fiecare tehnică are rostul ei, dar că nici o tehnică nu e general-valabilă. El va aplica principiul rotației culturilor din agricultură, căci va observa că explicația, logica, improvizația, inspirația sînt metode care devin rapid sterile, și va trece de la una la alta. El știe că gîndul, emoția și corpul nu pot fi separate, dar își dă seama că, adesea, trebuie să se producă o așa zisă separare. Unii actori răspund la explicații, alții, nu. Aceasta diferă în funcție de situație căci, într-o zi, un actor neintelectual e deodată sensibil la un cuvînt al regizorului, în timp ce actorul intelectual poate înțelege totul dintr-un gest.

La primele repetiții, improvizația, schimbul de asociații și amintiri, lectura textului, a documentelor de epocă, vizionarea unor filme sau a unor tablouri pot servi la stimularea, în fiecare, a datelor concrete în raport cu tema piesei. Nici una dintre aceste metode n-are valoare în sine, fiecare e un stimul. În *Marat/Sade*, în timp ce imaginile filmice se acumulau și îl posedau pe actor și el li se supunea prin improvizație, ceilalți observau și le criticau. Astfel încît începea să se desprindă o formă adevărată din clișeele care sînt o parte din pregătirea actorului pentru scenele de nebunie. Apoi, abia ce reușise să producă o imitație a nebuniei, convingătoare pentru ceilalți, avea de înfruntat o nouă

problemă. El uzase de o imagine provenind din observație, din viață, dar piesa este despre nebunie așa cum era în 1808, înainte de epoca drogurilor și a altor tipuri de tratamente, când o atitudine socială diferită față de nebuni îi făcea pe aceștia să se comporte diferit, și așa mai departe. Pentru aceasta, actorul nu mai avea un model exterior. El privea fețele lui Goya nu atât ca modele de imitat, ci ca pe îndemnuri care să-i întărească încrederea de a-și urma cel mai puternic și mai tulburător dintre impulsurile sale interioare. El trebuia să se lase complet cuprins de aceste voci și, prin detașare de modelele exterioare, să-și asume un risc mai mare. Trebuia să cultive un act de luare în posesie. Făcând astfel, întâmpina o nouă dificultate: responsabilitatea lui față de piesă. Toată zbaterea, tremuratul, urletele, toată sinceritatea puteau să ducă piesa nicăieri. El trebuie să spună replici și, dacă inventează un personaj care nu e în stare să le spună, atunci înseamnă că își face prost meseria. Așa că actorul are de înfruntat două cerințe contradictorii. Tentația e să recurgă la compromis: să calmeze impulsurile personajului pentru a se adapta la cerințele scenei. Dar sarcina lui reală e tocmai inversul: să facă personajul viu și funcțional. Cum? Tocmai în acest moment apare nevoia de inteligență.

Există un timp pentru discuții, cercetare, studiul documentelor de epocă ca și unul pentru urlet, rostogoliri pe podea. Sau pentru relaxare, destindere, familiaritate. Dar există și un timp pentru liniște, disciplină și concentrare intensă. Înainte de prima sa repetiție cu actorii noștri, Grotowski a rugat să fie curățată podeaua și să fie scoase din încăpere toate lucrurile personale. Apoi s-a așezat în spatele unei mese, vorbindu-le actorilor de la distanță, fără să permită fumatul și discuțiile. Acest climat încordat a făcut posibile câteva experiențe. Dacă citești cărțile lui Stanislavski, îți dai seama că unele dintre afirmații nu sînt făcute decît pentru a suscita o seriozitate din partea actorilor într-o epocă în care, în majoritatea teatrelor, domnea un spirit de indolență. Totuși, cîteodată, nimic nu te eliberează mai mult decît destinderea și renunțarea la alura de sfințenie și sentimente nobile. Uneori, toată atenția se concentrează asupra unui singur actor, alteori procesul creator colectiv reclamă întreruperea travaliului individual. Nu se poate face totul dintr-odată. A discuta fiecare lucru cu fiecare poate să fie un proces prea lent, deci distructiv pentru ansamblu. În această situație, regizorul trebuie să aibă un simț al timpului: lui îi revine obligația să perceapă ritmul procesului și etapele sale. Există un timp pentru a discuta ideile mari ale unei piese, dar și un timp pentru a le uita, ca să descoperi ceea ce poate fi aflat numai prin bucurie, extravagantă și iresponsabilitate. Există un moment când nimeni nu trebuie să se îngrijoreze pentru rezultatele eforturilor sale. Îmi displace să las oamenii să asiste la repetiții pentru că ceea ce contează e munca și pentru că e ceva intim. Nu trebuie să existe preocuparea dacă ești sau nu stupid sau faci ceva greșit. Pe de altă parte, o repetiție poate să apară drept ceva de neînțeles: adesea pot fi încurajate sau permise diverse excese spre amuzamentul sau spaima asistenței pînă vine momentul să faci o pauză. Dar chiar și la repetiții există un moment când ai nevoie de observatori din afară, când senzația că sînt în sală niște figuri ostile poate crea o tensiune pozitivă și aceasta, la rîndu-i, o nouă concentrare. Munca trebuie să-și propună mereu exigențe noi. Mai există un moment pe care regizorul trebuie să-l sesizeze. Acela în care grupul de actori, excitați de propriul talent și de propriul travaliu, pierde din vedere piesa. Brusc, într-o dimineață, travaliul se schimbă, ceea ce va conta e reușita. Atunci, glumele și briz-briz-urile vor fi înlăturate brutal și toată atenția va fi concentrată pe ce se va petrece în seara de spectacol: narațiunea, prezentarea, tehnica, cum se-aude, comunicarea cu publicul. Așa că e o prostie din partea unui regizor să adopte un mod teoretic, fie că vorbește într-un limbaj tehnic, despre ritm, volum etc., sau să-l evite pentru că nu e artistic. E jalnic de simplu pentru un regizor să se lase prins de o metodă. Vine o vreme când ceea ce contează e să vorbești numai de viteză, precizie, dicție. "Mai repede", "Continuă", "Plictisește", "Schimbă ritmul", "Doamne, iartă-mă!" - toate acestea sînt limbajul potrivit în acel moment deși, cu o săptămînă mai devreme, vorbele acestea ar fi putut strica totul.

Pe măsură ce se apropie momentul spectacolului, actorul are de îndeplinit simultan tot mai multe cerințe privind analiza, înțelegerea, realizarea. El trebuie să facă să ființeze o stare inconștientă de care răspunde singur. Rezultatul e un întreg, indivizibil, dar emoția este luminată continuu de inteligența intuitivă, astfel încît spectatorul, deși cucerit, asaltat, alienat, forțat să-și reevalueze judecățile, va sfîrși prin a încerca ceva la fel de indivizibil. Catharsis-ul nu poate să fie niciodată numai o simplă curățenie emoțională, el trebuie să fie un apel la om în ansamblu.

Ziua spectacolului: se poate ajunge la acesta pe două căi, foaierea și intrarea actorilor. Sînt acestea, în termeni simbolici, legături sau simboluri ale separării? Dacă scena este în relație cu viața, dacă sala este în relație cu viața, atunci căile de acces trebuie să fie libere și să permită o tranziție

ușoară de la viața de afară spre locul de întâlnire. Dar dacă teatrul este esențialmente artificial, atunci intrarea actorilor îi amintește actorului că intră într-un loc special care reclamă costume, machiaj, deghizare, schimbarea identității. Iar publicul nu se îmbracă și el pentru a ieși din lumea cotidiană și să intre pe un covor roșu într-un loc privilegiat. Ambele sînt adevărate și ambele trebuie comparate cu atenție pentru că ele comportă posibilități diferite și se referă la circumstanțe sociale destul de diferite. Singurul lucru pe care îl au în comun toate tipurile de teatru este nevoia unui public. Acesta e mai mult decît un truism: în teatru, publicul este acela care desăvîrșește etapele creației. În alte arte, e posibil ca artistul să meargă pe principiul că lucrează pentru sine. Oricît de mare este simțul său de responsabilitate socială, el va spune că instinctul este cel mai bun ghid al său și că, dacă el este mulțumit cînd își contemplă singur opera, există șansa ca și alții să fie mulțumiți. În teatru, diferența este că privirea contemplativă ultimă, nu este posibilă. Pînă cînd nu este prezent un public, opera nu este desăvîrșită. Nici un autor, nici un regizor, chiar într-un vis de megaloman, nu ar dori un spectacol numai pentru el însuși. Nici un actor megaloman n-ar vrea să joace pentru sine, în fața oglinzii. Așa că autorul sau regizorul nu pot lucra după propriul lor gust și putere de judecată decît în perioada repetițiilor, și atunci într-un mod aproximativ, și nu vor atinge propriul adevăr decît cînd sînt înconjurați de peste tot de public. Cred că orice regizor va fi de acord că punctul său de vedere asupra propriei creații se schimbă complet cînd stă în mijlocul spectatorilor.

A asista la prima reprezentație a unei piese pe care ai pus-o în scenă, este o experiență ciudată. Numai cu o zi înainte, vedeai repetiția generală și erai complet convins că un anumit actor juca bine, că o anumită scenă era interesantă, o mișcare - plină de grație, un anumit pasaj - plin de un sens clar și necesar. Acum, înconjurat de public, o parte din tine reacționează ca acel public, așa că și tu îți spui: "M-am plictisit", "Se repetă", "O să-nnebunesc dacă se mai mișcă tot așa" și chiar "Nu-nțeleg ce vor să spună". Dincolo de super-sensibilitatea provocată de nervi, ce se întîmplă, de fapt, astfel încît să se producă o asemenea schimbare surprinzătoare în punctul de vedere al regizorului? Cred că, înainte de orice, e o problemă privind ordinea în care se produc evenimentele. Să luăm un singur exemplu. În prima scenă a piesei, o fată se întâlnește cu iubitul ei. Ea a repetat scena cu multă tandrețe și adevăr și investește într-o simplă formulă de adresare o intimitate care impresionează, aparte de orice context. În fața publicului devine dintr-o dată evident că replicile și acțiunile precedente nu au pregătit deloc acest lucru. De fapt, publicul poate să fie preocupat cu urmărirea altor direcții, în relații cu alte personaje sau teme, și deodată privește o tînără actriță care murmură unui tînăr cuvinte auzite pe jumătate. Într-o scenă ulterioară, succesiunea faptelor ar fi putut duce la o tăcere în care acest murmur ar fi exact la locul său. Aici, pare timid, intenția e puțin clară, chiar de neînțeles.

Regizorul încearcă să păstreze o viziune a întregului, dar el repetă pe fragmente și chiar și atunci cînd vede un "șnur", o face știind inevitabil care sînt intențiile piesei. Cînd publicul este prezent, silindu-l și pe el să reacționeze ca public, această cunoaștere prealabilă, se destramă și, pentru prima dată, regizorul se vede primind impresiile degajate de piesă în succesiunea lor temporală propriu-zisă. Nu e surprinzător dacă își dă seama cît de diferit e totul.

Din acest motiv oricine experimentează, se îngrijește de toate aspectele relației sale cu publicul. El poate crea raporturi noi, plasînd publicul în poziții diferite. O avanscenă, o arenă, o sală luminată în întregime, o magazie sau o cameră. Toate condiționează, din start, evenimente diferite. Dar diferența poate fi superficială. O diferență mai profundă va apărea atunci cînd actorul poate juca cu spectatorul într-o relație mai intimă și variabilă. Dacă actorul captează interesul spectatorului, coborîndu-i garda, și-l seduce apoi, aducîndu-l într-o situație neașteptată sau făcîndu-l conștient de o ciocnire a unor credințe diferite, a unor contradicții absolute, atunci publicul devine mai activ. Această activitate nu înseamnă manifestări exterioare iar publicul care răspunde astfel, poate părea activ, dar e ceva superficial. Activitatea adevărată poate fi invizibilă, dar și indivizibilă.

Ceea ce distinge teatrul între celelalte arte este faptul că nu este permanent. Dar este foarte ușor să aplici - prin forța obișnuinței critice - standarde permanente și reguli generale acestui fenomen efemer. Am văzut într-o seară, într-un oraș englezesc de provincie, Stoke-on-Trent, un spectacol cu *Pygmalion*, montat într-un teatru *in-the-round*. Întîlnirea dintre actori, clădire, public animați de aceeași viață puneau în valoare momentele cele mai strălucite ale piesei. A "mers" minunat. Publicul a participat total. Spectacolul era un triumf. Actorii din distribuție erau toți mai tineri decît cereau rolurile, aveau toți șuvițe de păr vopsite în gri, un machiaj excesiv. Dacă, prin magie, ar fi fost transportați în acel moment într-un teatru din West End-ul Londrei și s-ar fi găsit

înconjurați de un public londonez, într-o clădire londoneză convențională, ei ar fi părut neconvincători iar publicul ar fi fost neconvins. Aceasta, totuși, nu vrea să însemne că standardul londonez e mai bun sau mai înalt decât cel de provincie. E mai probabil să fie invers, pentru că nu e de crezut că oriunde în Londra în acea seară atmosfera teatrală să fi fost atât de încinsă precum în Stoke. Dar comparația nu se poate face niciodată. Nu poți pune la încercare acest ipotetic "dacă", pentru că nu numai actorii sau textul, ci întreg ansamblul este judecat.

În cadrul Teatrului Cruzimii, o parte a studiului nostru privea publicul, iar primul nostru spectacol cu public a fost o experiență interesantă. Publicul care venise să vadă o seară "experimentală", avea obișnuitul amestec de condescendență, veselie și ușoară dezaprobare pe care o produce noțiunea de *avangardă*. Le-am prezentat o serie de fragmente. Scopul nostru era complet egoist: voiam să urmărim câteva din experimentele noastre în condiții de spectacol. Nu am oferit publicului un program sau o listă de autori, nume, subiecte sau vreun comentariu ori vreo explicație privind intențiile noastre.

Programul a început cu o piesă de trei minute a lui Artaud, *Țîșnirea singelui*, făcută mai Artaud decât Artaud pentru că dialogul era înlocuit complet cu urlete. O parte din public a fost imediat fascinată, o alta a chicotit. Dacă noi luasem în serios această primă parte, partea a doua era un interludiu pe care îl consideram o glumă. Publicul era pierdut: cei care râseseră, nu știau dacă să mai rîdă, cei serioși care îi dezaprobaseră pe aceștia, nu știau ce atitudine să ia. Tensiunea creștea pe măsură ce spectacolul era în desfășurare. Când Glenda Jackson și-a scos hainele, pentru că așa cerea scena, a apărut o nouă tensiune în seara aceea, pentru că, se părea, nu vor mai fi limite privind necunoscutul. Am putut observa cum publicul nu e deloc pregătit să judece pe loc, în fiecare clipă. La al doilea spectacol, tensiunea nu mai era aceeași. Nu se scrisese în presă, și nu cred că erau mulți aceia care să fi venit îndemnați de prietenii lor care fuseseră în prima seară. Și, totuși, publicul era mai puțin tensionat. Cred că era vorba de altceva: ei *știau* că mai fusese un spectacol și li se părea liniștitor că nu apăruse *nimic* în presă. Deci nu se întâmplase nimic groaznic, căci dacă vreun spectator ar fi fost rănit, dacă am fi dat foc teatrului, atunci ar fi fost ceva pe prima pagină. Nici o știre înseamnă că e de bine. De-a lungul reprezentațiilor, s-a dus vorba că făceam improvizații, câteva pasaje plictisitoare, bucăți de Genet, un "colaj" Shakespeare, zgomote mai puternice, și așa publicul venea, compus acum numai din cei entuziaști sau din cei care voiau să se distreze cu orice preț. Ori de câte ori, ai o cădere reală în critică, există întotdeauna un mic public de entuziaști pentru restul reprezentațiilor iar în ultima seară a "eșecului", vor fi întotdeauna ovații. Orice poate condiționa un public. Cei care merg la teatru, în ciuda presei proaste, se duc cu o anume dorință, o anume așteptare, chiar dacă e pentru tot ce-i mai rău. Aproape întotdeauna ne ocupăm locul în sală, avînd un set elaborat de referințe care ne influențează înainte de începerea spectacolului. Când s-a terminat, reflexele condiționate ne fac să ne ridicăm și să plecăm imediat. Când, la finalul lui *US* am oferit publicului prilejul de a sta liniștit pentru un timp, posibilitatea de a tăcea, dacă dorea, a fost interesant să văd cum pe unii i-a ofensat, iar pe alții nu. De fapt, nu există nici un motiv pentru care cineva trebuie să fie repezit afară din teatru cînd piesa s-a terminat. După *US*, mulți oameni stăteau liniștiți vreo zece minute sau mai mult, și-apoi începeau dintr-odată să vorbească unii cu alții. Aceasta mi se pare că e un sfîrșit mai firesc, mai sănătos după o experiență în comun, decât să pleci rapid, dacă nu cumva această fugă nu e o opțiune deliberată, nu o convenție socială.

Astăzi, problema publicului pare să fie cel mai important și mai dificil lucru de rezolvat. Publicul de teatru obișnuit nu este, de obicei, unul foarte viu, cu siguranță nu unul fidel în mod special, așa că plecăm în căutarea unui "nou" public. Desigur, asta e de înțeles, deși e cam artificial. În ansamblu, e adevărat că, cu cît un public este mai tînăr, cu atît reacțiile sale sînt mai rapide și mai libere. E adevărat că, în general, ceea ce îndepărtează pe tineri de teatru e ceea ce e rău în teatru oricum, așa că schimbînd stilul pentru a seduce pe cei tineri, pare că împușcăm doi iepuri dintr-o lovitură. O observație, care se poate face ușor la meciurile de fotbal sau la cursele de cîini, e că un public popular e de departe mai viu în reacțiile sale decât unul de clasă mijlocie. Așa că, iarăși, pare să aibă sens seducerea unui public popular printr-un limbaj popular.

Dar logica aceasta se poate demonta ușor. Publicul popular există și totuși e ca un miraj. Cînd trăia Brecht, intelectualii din Berlinul de Vest au fost aceia care s-au îngrămădit la teatrul său, care era în Est. Joan Littlewood a fost sprijinită în West End de un public al clasei de mijloc, și niciodată nu a mai găsit acel public muncitoresc pentru care jucase, capabil să o ajute să treacă peste dificultăți. Teatrul *Royal Shakespeare* își trimite grupuri să joace în fabrici și cluburi de tineret, imitînd

pe cei de pe continent, ca să vîndă noțiunea de teatru acelor segmente ale societății care n-au pus poate niciodată piciorul într-un teatru și care sînt convinși, poate, că teatrul nu e pentru ei. Aceste comandouri își propun să suscite interesul, să înlăture niște bariere, să stimuleze prietenii. Este o muncă extraordinară, incitantă. Dar dincolo de toate acestea, un subiect, poate periculos de abordat, este: de fapt, ce vor să vîndă? Îl facem pe muncitor să înțeleagă că teatrul e o parte a Culturii, adică, o parte a noului coș de bunuri disponibile acum pentru toată lumea. În spatele oricărei încercări de a atrage un nou public, există un tip de prozelitism secret - "poți să vii și tu la petrecere" - și ca orice prozelitism, ascunde o minciună. Aceasta e implicația că darul merită să fie primit. Dar credem cu adevărat că merită? Unor oameni, pe care vîrsta sau proveniența socială i-a ținut departe de teatru, și care sînt ademeniți la teatru, e suficient să le dai ce e "cel mai bun"? Teatrul sovietic încearcă să le dea tot ce e "cel mai bun". Teatrele Naționale oferă ce e "cel mai bun". La Opera Metropolitană din New York, într-o clădire nouă, cei mai buni dintre interpreții europeni, sub bagheta celui mai bun dirijor de Mozart, în organizarea celui mai bun producător, interpretează *Flautul fermecat*. Dincolo de muzică și interpretare am văzut, mai recent, o altă versiune unde paharul cultural dădea pe-afară, pentru că fiecare scenă era în același timp și o desfășurare a unor tablouri de Chagall. Dacă te iei după teoria culturii ca dependență, mai mult de-atît nu există. Tînărul care are privilegiul de a-și lua prietena la *Flautul fermecat*, atinge culmea a ceea ce îi poate oferi comunitatea sa în termeni de viață civilizată. Biletele costă enorm, dar cît merită seara aceasta? Într-un fel, toate aceste forme de racolare a publicului flirtează periculos cu afirmația: veniți să împărțiți cu noi această viață bună, care e bună pentru că trebuie să fie bună, pentru că e făcută din tot ce e mai bun.

Acest lucru nu se va schimba niciodată atîta vreme cît cultura sau oricare artă este o simplă anexă a vieții, separabilă de ea și, odată separată, inutilă, firește. Pentru o astfel de artă, deci, nu se luptă decît artistul căruia, temperamental, ea îi este necesară, pentru că este însăși viața lui. În teatru, ne întoarcem mereu în același loc: nu-i de-ajuns că scriitorii și actorii resimt această nevoie, trebuie ca și publicul s-o împărtășească. Astfel, din acest punct de vedere, nu e vorba numai de seducerea publicului. Mai greu e să crezi opere care să stîrnească spectatorilor foamea și setea într-un mod de netăgăduit.

O ședință de psihodramă într-un azil de alienați reprezintă, pentru mine, imaginea unui teatru necesar. Să cercetăm o clipă condițiile de acolo. E o comunitate mică, cu o viață regulată, monotonă. În anumite zile, pentru unii pensionari, există ceva pe care ei îl așteaptă, o ședință de psihodramă. Cînd intră în sala unde urmează să aibă loc, ei știu că orice s-ar întîmpla, va fi diferit față de ceea ce se-ntîmplă la ei în salon, în grădină, sau în camera cu televizor. Stau toți în cerc. La început, sînt adesea suspicioși, ostili, retrași. Doctorul care răspunde, începe cerîndu-le pacienților să propună teme. Se fac cîteva sugestii, sînt discutate și, încet-încet, apar puncte de interes comune care devin și modalități de contact între toți. Discuțiile se leagă cu greu în jurul acestor subiecte și doctorul va trece la dramatizarea lor. Imediat, fiecare are rolul său, dar asta nu înseamnă că vor juca toți. Unii se oferă ca protagoniști, în timp ce alții vor prefera să stea și să privească, fie identificîndu-se cu protagonistul, fie urmărind acțiunea, detașați și critici.

Se va naște un conflict: este o acțiune dramatică reală, pentru că cei care stau în picioare vorbesc despre chestiuni reale, împărtășite de toți cei prezenți, în singura manieră care permite ca aceste chestiuni să aibe viață. Ei pot să rîdă sau să plîngă. Sau să nu aibe nici o reacție. Dar dincolo de tot ce se întîmplă, între așa numiții nebuni se disimulează un lucru foarte simplu și rațional. Toți doresc să fie ajutați să scape de angoasele lor, chiar dacă nu știu în ce-ar consta acest ajutor, sau ce formă ar putea lua. Eu nu am nici un fel de păreri despre valoarea psihodramei ca tratament terapeutic. Poate că nu duce la vreun rezultat medical durabil. Dar ședința însăși dă un rezultat care nu poate fi negat. La două ore de la începutul ei, toate relațiile dintre cei prezenți se modifică din cauza experienței pe care au fost puși s-o trăiască împreună. Rezultă ceva mai animat, ceva care curge mai liber, apar contacte timide între spirite total închise în ele însele. Cînd vor părăsi camera, ei nu mai sînt la fel ca atunci cînd au intrat. Chiar dacă ceea ce s-a întîmplat i-a zguduit serios, ei s-au înviorat în același grad ca atunci cînd ar fi rîs. Nu e vorba de pesimism sau optimism aici: pur și simplu, unii participanți devin, temporar, ceva mai vii. Nu are importanță dacă, o dată ce-au ieșit pe ușă, această stare dispăre. Această ședință de psihodramă le va părea o oază în viața lor și vor dori să revină după ce-au văzut cum e.

În felul acesta înțeleg ideea de teatru necesar, unul unde există numai o diferență practică între actor și public, nu o diferență fundamentală.

Pe măsură ce scriu, mă întreb dacă teatrul se poate reînnoi pe o scară mică, în comunități mici sau acest lucru e posibil și într-un teatru mare dintr-o capitală. Ar putea exista între necesitățile de acum ceea ce festivalurile de la Glyndebourne și Bayreuth au realizat, în alte circumstanțe și cu scopuri notabil diferite? Cu alte cuvinte, am putea realiza o operă omogenă care să formeze publicul înainte chiar ca acesta să intre în teatru? Glyndebourne și Bayreuth erau în armonie cu societatea și categoriile sociale cărora le erau destinate. Astăzi, nu văd cum un teatru, vital și necesar, ar putea exista altfel decât în dizarmonie cu societatea, din moment ce el contestă și nu celebrează valorile acesteia. Și totuși, artistul nu există ca să acuze, să conferențieze, să țină predici și, cu atât mai puțin, pentru a învăța pe alții. El este o parte din "ei". El este ca un ac care nu poate provoca reacții din partea publicului decât dacă acesta este dispus să se pună el însuși sub semnul întrebării. Nu există celebrare comunitară cu adevărat decât dacă artistul e purtătorul de cuvânt al unui public capabil să se bucure.

Dacă se naște ceva nou în fața unui public și dacă acesta e deschis față de nou, atunci s-ar putea produce o confruntare puternică. Dacă se va produce acest lucru, atunci natura dispartă a gândirii sociale s-ar concentra în jurul unor idei-forță și, astfel, anumite obiective vor fi reînnoite, resimțite și reafirmate. Va fi astfel abolită separația dintre experiența pozitivă și cea negativă, dintre optimism și pesimism.

Într-o epocă unde totul e în mișcare, orice căutare este automat o căutare a formei. Distrugerea vechilor forme, încercarea altora noi, cuvinte noi, relații noi, locuri noi, clădiri noi, toate țin de același proces și orice spectacol este un cartuș izolat tras într-o țintă invizibilă. Ar fi absurd să te aștepti astăzi ca un singur spectacol, grup, stil sau metodă de lucru să ne reveleze ceea ce căutăm. Teatrul nu poate avansa decât ca racul într-o lume care se mișcă înainte prin zig-zag sau prin recul. Iată de ce, mult timp de-acum înainte, nu va posibil un stil universal pentru un teatru universal, așa cum era în teatrul și opera din secolul 19.

Dar nu totul este mișcare, distrugere, tulburare sau modă. Există și certitudini. Sînt acele momente în care, brusc, se realizează ceva undeva: spectacole, seri unde o experiență colectivă totală, un teatru total de text și public fac inutile distincțiile între Teatrul Mort, Brut sau Sacru. În aceste rare momente, teatrul bucuriei, al catharsis-ului, al sărbătorii, teatrul căutării și al sensului înțeles de toți, teatrul viu sînt unul și același lucru. Dar, odată produs, clipa a trecut și acest teatru nu mai poate fi recreat prin imitație servilă. Ceea ce e mort reappare iar căutarea începe din nou.

Orice apel la acțiune poartă în sine și unul la inerție. Luați cea mai "sacră" experiență: muzica. Muzica este unul dintre acele lucruri care face viața suportabilă pentru un mare număr de oameni. Mai multe ore de muzică pe săptămînă aduc aminte oamenilor că viața ar putea merita să fie trăită: aceste momente de mîngiere mai atenuează nemulțumirea lor și îi fac mai pregătiți să accepte o viață altfel insuportabilă. Dimpotrivă, luați povestirile cu atrocități, fotografia unui copil ars de napalm, sînt șocuri teribile care deschid ochii spectatorilor spre nevoia de a acționa care, altfel, pe moment, sînt într-un fel foarte departe de ei. E ca și cum, în același moment, experiența unei necesități face această necesitate mai acută dar o și calmează. Și-atunci, ce se poate face?

În teatru se produce un adevărat test chimic, chiar unul cu acizi. Cînd spectacolul s-a terminat, ce rămîne? Poți uita plăcerea, dar și emoția puternică dispare iar cele mai puternice argumente își pierd și ele firul. Cînd emoția și subiectul piesei sînt legate, însă, de dorința publicului de a vedea mai limpede în el însuși, atunci se aprinde ceva în spirit. Spectacolul lasă în memorie un contur, un gust, o urmă, un miros - o imagine. Imaginea centrală a piesei e cea care rămîne, și dacă elementele componente sînt bine îmbinate, această siluetă va fi înțelesul, această formă va fi ceea ce vrea să spună piesa. Cînd, peste ani, mă gîndesc la o experiență teatrală care m-a impresionat, nu văd decât miezul gravat în memoria mea: doi vagabonzi stînd sub un copac, o bătrînă trăgînd o căruță, un sergent care dansează, trei oameni pe o canapea în iad sau, din cînd în cînd, o urmă și mai adîncă decât orice imagine. Nu sper să-mi aduc aminte exact sensul, dar din acel miez pot reconstrui o serie de înțelesuri. Astfel, va fi fost atins un scop. Cîteva ore ar putea modifica pe viață modul meu de a gîndi. E aproape, dar nu chiar imposibil, să se întîmple.

Cît despre actor, acesta se sperie cu greu de eforturile pe care le face. Orice actor, în cabina sa, după ce a jucat un rol dur și îngrozitor, este relaxat și îmbujorat. Este ca și cum a încerca sentimente puternice în timpul unui angajament fizic puternic, devine foarte sănătos. Cred că e bine pentru cineva să fie dirijor de orchestră sau tragedian. Este o rasă care pare să atingă în mod consecvent maturitatea. Dar cred că e și un preț de plătit. Materialul folosit de actori ca să creeze

oameni imaginari pe care îi poți pune sau scoate ca pe mănuși, este carnea și sîngele lor. Actorul dă ceva din el tot timpul. El exploatează posibilitatea sa de evoluție, de înțelegere, folosind acest material pentru a țese persoanele care dispar după terminarea spectacolului. Întrebarea care se pune este dacă am putea să împiedicăm ca același lucru să i se întîmple și publicului? Ar putea publicul să păstreze o urmă a catharsis-ului sau el n-ar putea spera decît la o stare bună de o clipă.

Chiar și în această situație există multe contradicții. Actul teatral este o ușurare. Atît rîsul cît și emoțiile intense curăță cîteva impurități din sistem și, astfel, sînt opusul a ceea ce te marchează, pentru că, la fel ca orice curățenie, ele fac totul ca nou. Dar experiențele care te eliberează sînt ele atît de diferite față de cele care te marchează? N-ar fi mai adevărat să spunem că într-o reînnoire totul e, din nou, posibil?

Există mulți bătrîni trandafirii. Ei sînt aceia care au o vigoare surprinzătoare, dar care sînt ca niște copii mari: neridați, fizic sau din fire, dar nematurizați. Există însă și alt fel de bătrîni, care nu sînt decrepiți sau acriți: ridați, marcați, uzați care, totuși, strălucesc printr-o nouă tinerețe. Tinerețea și bătrînețea pot coexista în același om. Adevărata problemă pentru actorul în vîrstă este să știe dacă, în această artă care îl revigorează, ar putea la rîndu-i - dacă își dorește într-adevăr - să-și afle un nou mod de a se dezvolta. Problema este aproape aceeași și pentru publicul care iese, fericit și revigorat, după o seară plăcută la teatru: asta e tot? Știm că se poate produce o eliberare efemeră. Dar nu s-ar putea produce și ceva care să rămînă?

Și ne întoarcem din nou la spectator. Își dorește vreo schimbare în poziția sa? Își dorește ceva diferit în sine însuși, în viața sa, în societatea sa? Dacă nu, atunci nu are nevoie ca teatrul să fie ca un acid, ca o lupă, un proiector sau un loc de confruntare.

Pe de altă parte, s-ar putea ca el să aibe nevoie de unul sau de toate aceste lucruri. În acest caz, el are nevoie nu numai de teatru, ci de tot ceea ce poate afla din teatru. El va avea nevoie disperată de acea urmă care să ardă în el, are nevoie ca aceasta să rămînă.

Sîntem aproape de o formulă, o ecuație care sună astfel: *Teatru* = *R r a*. Ca să ajungem la aceste trei litere, trebuie să apelăm la o sursă neașteptată. Limba franceză nu are cuvintele adecvate pentru traducerea lui Shakespeare și, totuși, în mod ciudat, există în această limbă cele trei cuvinte, folosite zilnic, care exprimă problemele și posibilitățile evenimentului teatral.

Repetiție, reprezentare, asistență. Cuvintele există și în engleză, dar noi folosim "rehearsal" pentru francezul *repetition* care evocă aspectul mecanic al procesului. Săptămîni, zile, ore de-a rîndul, prin practică ajungi la perfecțiune. E o robie, o trudă, o disciplină. E o activitate monotonă care duce la un rezultat bun. Cum știe orice atlet, repetarea aduce în cele din urmă schimbarea: cînd ai un scop precis și ești mînat de voință, "repetiția" este creatoare. Sînt cîntăreți de cabaret care exersează un cîntec nou un an de zile sau mai mult pînă să se aventureze să-l interpreteze în public: și-l vor cînta apoi cincizeci de ani în fața publicului. Laurence Olivier își repetă singur textul, mereu și mereu, pînă cînd mușchii limbii i se supun total și, astfel, el obține o libertate absolută. Nici un clown, nici un acrobat și nici un dansator nu pun sub semnul îndoielii faptul că repetiția este singurul mod prin care sînt posibile anumite acțiuni, iar cei care nu o fac, știu că le sînt interzise automat anumite zone ale expresivității. În același timp, repetiția este un cuvînt fără strălucire, e un concept rece, te face să te gîndești la o plictiseală mortală. Repetiția, asta înseamnă lecțiile de pian din copilărie, gamele sau comediile muzicale în turneu, cu a nu știu cîta distribuție, repetînd automat acțiuni care și-au pierdut sensul și savoarea. Repetiția este tot ce duce spre orice nu are sens în tradiție: piesa care ține afișul atît de mult timp încît nu mai e decît un exercițiu abrutizant, cu obligația de a repeta și pentru cei care înlocuiesc pe cei din distribuția originală, adică tot ceea ce înspăimîntă pe actorii sensibili. Aceste imitații la indigo sînt fără viață. Repetiția neagă ceea ce este viu. E ca și cum, într-un singur cuvînt, vedem contradicția esențială a teatrului. Căci pentru a evolua, ceva trebuie pregătit și pregătirea implică să revii la nesfîrșit. O dată terminat, acest ceva trebuie să fie văzut, fapt care reclamă din nou să repeți. În această repetiție se află și germenul decăderii.

Ce ar putea rezolva această contradicție? Aici, cuvîntul francez pentru "spectacol" - *representation* - aduce un răspuns. Reprezentația este momentul în care ceva este reprezentat, cînd ceva din trecut este arătat din nou, cînd ceva care a existat odată, este acum. Căci reprezentația nu este o imitare sau o descriere a unui eveniment trecut, reprezentația neagă timpul. Ea abolește diferența dintre ieri și azi, ia o acțiune de ieri și o face să re trăiască azi în toate aspectele sale, inclusiv spontaneitatea. Cu alte cuvinte, o reprezentație este ceea ce și spune cuvîntul: a face prezent un

lucru. Observăm cum această reînnoire a vieții este ceea ce neagă repetiția și cum ea se aplică la fel de mult repetiției ca și spectacolului.

A studia ce înseamnă exact toate acestea, deschide un câmp uriaș. Ne determină să vedem ce înseamnă acțiune vie, ce constituie un gest real în prezentul imediat, ce forme poate lua falsul, ce este parțial viu, ce este complet artificial, pînă cînd, încet, începem să definim factorii veritabili care fac atît de dificil actul reprezentăției. Și, cu cît studiem mai mult, cu atît vom vedea că mai e nevoie de ceva pentru ca repetiția să evolueze spre o reprezentăție. A face prezent un lucru nu se întîmplă de la sine, e nevoie de un ajutor. Dar acest ajutor nu e mereu la îndemînă. Și, totuși, fără acest ajutor nu poate avea loc acest "a face prezent". Ne întrebăm care ar putea fi acest ingredient și ne uităm la repetiții cum actorii trudesă și o iau mereu de la început. Ne dăm seama că munca lor ar fi fără sens dacă e în vid. Aici am găsit o cheie. Ea ne duce firesc spre ideea unui public, ne dăm seama că fără un public nu există o țintă, un sens. Ce este un public? În franceză, între diferiți termeni pentru: cei care urmăresă, public, spectator, unul iese în evidență și diferă calitativ de ceilalți. *Assistance* (asistență) - văd o piesă = *J'assiste a une piece*. A asista, cuvîntul e simplu, e cheia. Un actor se pregătește, el intră într-un proces care poate deveni steril oricînd. El își propune să capteze ceva, să-i dea viață. La repetiții, elementul vital al "asistenței" vine de la regizor, care e acolo pentru a ajuta urmărind. Cînd actorul iese în fața publicului, își dă seama că transformarea magică nu se petrece prin magie. Spectatorii pot să se uite pasivi la spectacol, așteptînd ca actorul să facă totul iar acesta, sub această privire pasivă, descoperă că tot ce poate oferi nu e decît o repetare a repetițiilor. Acest lucru îl poate tulbura profund: oricîtă bunăvoință, dăruire, ardoare ar pune el pentru a face totul mai viu, el simte că lipsește ceva. Și-atunci, spune că a fost o sală "proastă". Alteori, cînd spune că a fost o "seară bună", el se află în fața unui public care, din întîmplare, e activ interesat și viu în rolul privitorului. Acest public "asistă". Datorită acestei "asistențe", o asistență prin priviri, dorință, concentrare, plăcere, repetarea devine reprezentare. Atunci, "reprezentarea" nu mai separă actorul de sală, spectacolul de public. Ea îi cuprinde, iar ceea ce este prezent pentru unul, e și pentru celălalt. Și sala a suferit o schimbare. Ea a venit dintr-o viață exterioară teatrului, care e esențial repetitivă, pentru a intra într-o arenă specială unde fiecare moment este trăit mai clar și mai intens. Sala îl asistă pe actor și, în același timp, actorul asistă publicul.

Repetiție, reprezentare, asistență. Aceste cuvinte rezumă cele trei elemente, fiecare necesare pentru ca un eveniment să prindă viață. Dar esențialul lipsește totuși, pentru că aceste cuvinte sînt statice, orice formulă este inevitabil o încercare de a prinde adevărul vieții odată pentru totdeauna. Adevărul în teatru e mereu în mișcare.

În momentul în care citiți această carte, ea e deja depășită. Pentru mine este un exercițiu, fixat acum pe pagină. Dar, spre deosebire de o carte, teatrul are o caracteristică specială: întotdeauna e posibil să o iei de la început. În viață, acesta este un mit. Nu putem niciodată să ne întoarcem la ceva. Frunzele noi nu sînt galbene, ceasul nu merge înapoi, noi niciodată nu vom avea o a doua șansă. În teatru, însă, tot timpul poți să pleci de la zero.



În viața cotidiană, "dacă" este o ficțiune, în teatru, "dacă" este un experiment.

În viața cotidiană, "dacă" este o evaziune, în teatru, "dacă" este adevărul.

Cînd sîntem convinși să credem în acest adevăr, atunci teatrul și viața sînt unul și același lucru.

Acesta este un scop nobil. Pare o muncă grea.

A juca cere multă muncă. Dar cînd munca e trăită ca joc, atunci nu mai e muncă.

Jocul e să joci.

CUPRINS

<i>Omul spațiului gol</i>	p. 2
Teatrul mort	p. 8
Teatrul sacru	p. 20
Teatrul brut	p. 29
Teatrul imediat	p. 41