

EUGENIO BARBA

CORPUL EXTINS

Italian de origine, stabilit în Danemarca, Eugenio Barba este întemeietorul și conducătorul unui ansamblu devenit celebru în lume: Odin Teatret din Holstebro. Barba practică împreună cu trupa sa ceea ce el numește "teatrul anatomic", o formă de artă scenică axată pe fascinația unică pe care o degajă corpul omului în mișcare. Acesta este văzut ca sursa sursă de "energie vie" a spectacolului, în funcție de care și în serviciul căreia capătă drept de existență toate celelalte componente ale operei teatrale: decorul (reduc la minimum), lumina, muzica, însăși "concepția reglzorală". Ceea ce reproducem în continuare conține principalele coordonate ale "teatrului anatomic" pe care îl promovează Eugenio Barba și reprezintă (cu unele prescurtări) textul unei conferințe citite de omul de teatru danez în cadrul unui simpozion dedicat artei actorului.

Puntea

Un corp-în-viață este mai mult decât un corp care trăiește. Un corp-în-viață dilată prezența actorului și percepția spectatorului.

Față de anumiți actori spectatorul este atras de o forță elementară, care îl seduce în mod direct, încă înainte de a fi descifrat toate acțiunile, înainte de a se fi întrebat care este semnificația acestora și înainte de a fi înțeles această semnificație.

Pentru spectatorul occidental experiența se produce atunci când îl privește pe actorii-balerini orientali, ale căror cultură, tradiții și convenții teatrale îi sînt adesea prea puțin cunoscute. În prezența unui spectacol a cărui semnificație nu o poate înțelege pe de-a-ntregul și a cărui execuție nu o poate aprecia ca persoană competentă, spectatorul se pomeneste într-o neașteptată ignoranță. Dar trebuie să admită că, dincolo de toate, în acest vid există o forță care îl atrage atenția, o "seducție" care precedă înțelegerea de tip intelectual.

Dar seducția și înțelegerea nu pot subzista multă vreme una fără cealaltă: seducția ar fi de scurtă durată, înțelegerea ar fi lipsită de interes.

Spectatorul occidental care privește un balerin oriental e un exemplu-limită. Același situație apare în cazul oricărui spectacol teatral bine realizat. Dar atunci când spectatorul se găsește față în față cu teatrul "său", tot ceea ce el știe dinainte, întrebările pe care le cunoaște deja și care îl arată cum și unde să caute răspunsul alcătuiesc un vâl care ascunde existența forței elementare a "seducției".

Această forță a actorului este adesea numită "prezență". Dar nu e ceva care să flințeze efectiv, ceva tangibil. Este o transformare neîncetată, o creștere care se petrece sub ochii noștri. Este un corp-în-viață. Fluxul de energii ce caracterizează comportamentul nostru cotidian a fost deviat. Tensiunile care guvernează pe ascuns modul nostru obișnuit de a fi prezenți în mod fizic apar în actor, devin vizibile, neprevăzute.

Corpul dilatat este un corp cald, dar nu în sens sentimental sau emoțional. Sentimentul și emoția sînt întotdeauna o consecință, atît pentru spectator cît și pentru actor. Înainte de toate este un corp incandescent în sensul științific al termenului: particulele care intervin în activitatea cotidiană au fost excitate și produc mai multă energie, într-o mișcare mai vertiginoasă, se resping, se atrag, se opun cu mai multă forță, cu mai multă viteză, într-un spațiu mai amplu.(...)

Toate acestea fascinează și, citeodată, înșală: se crede că este vorba numai despre un "teatru al corpului", care implică doar acțiuni fizice, nu și mentale. Un anume mod de mișcare în spațiu evidențiază însă un mod de gîndire, o agitație a gîndului dezgolit. La fel, un gînd este, în sine, o agitație, o acțiune, ceva care se schimbă: a pleca de la un punct pentru a găsi un altul, urmînd traiectorii care își schimbă pe neașteptate direcția. Actorul poate pleca fie de la acțiunea fizică, fie de la acțiunea mentală: nu are importanță, cu condiția ca, trecînd de la una la cealaltă, să recompună un tot unic.

Astfel, așa cum există un mod inutil, previzibil și cenușiu de a te mișca, există și un mod cenușiu, previzibil și inutil de a gîndi. Acțiunea unui actor poate fi condiționată de stereotipuri, judecăți și gînduri preconcepute. Un actor care

se mulțumește doar cu ceea ce cunoaște deja se înțepenește fără voie într-o mlaștină, folosindu-și energiile în formă repetitivă, fără a se lăsa antrenat în virtejuri, curenți rapizi și cascade, sau în acea liniște profundă ce precedă fuga neașteptată a apei furate de o nouă pantă. La fel, gîndul, cu vorbele și imaginile care îl exprimă, se poate mișca de-a lungul unor poteci plane și, în cele din urmă, neinteresante.

Nu se lucrează asupra corpului sau asupra vocii; se lucrează asupra energiilor. Așa cum nu există acțiune vocală care să nu fie, în același timp, și acțiune fizică, la fel - cu atît mai puțin - nu există acțiune fizică să nu fie și mentală.

Dacă există un antrenament fizic, trebuie să existe și un antrenament al minții. Trebuie să construim o punte care să unească țărîmul fizic cu țărîmul mental al procesului creativ.

Relația între aceste două țărîmuri nu privește o singură polaritate care aparține individului singular în momentul în care joacă, compune, creează. Ea unește și două polarități mai ample și specifice teatrale: aceea dintre actor și regizor, și aceea dintre actor și spectator.

"Corpul extins" evocă imaginea sa opusă și complementară: "mintea extinsă".

Această expresie nu trebuie să ne facă să ne gîndim doar la ceva care țin de paranormal, la stări de conștiință alterate. Indică și un nivel artizanal al muncii artistice.

În cursul carierei mele de regizor am avut ocazia să observ în mine și în unii dintre colaboratorii mei un proces analog; lungul travaliu cotidian de antrenament fizic, transformîndu-se în cursul anilor, se distila încet-încet în patterns (tipare) interne de energie care puteau fi aplicate modului de a concepe și de a compune o acțiune dramatică, modulul de a vorbi în public, de a scrie.

Există un aspect fizic al gîndului: modul său de a se mișca, de a-și schimba direcția, de a face salturi, pe scurt, "comportamentul" său. Și în acest domeniu există un nivel pre-expresiv care poate fi considerat analog travaliului pre-expresiv al actorului, aceluși travaliu care privește "prezența" sa (energia sa) și care precedă - logic, dacă nu cronologic - compoziția artistică propriu-zisă.(...)

Principiul negației

Există o regulă pe care actorii o cunosc bine: o acțiune începe plecînd din direcția opusă aceleia către care e îndreptată. E o caracteristică esențială a tuturor acelor acțiuni care, în viața cotidiană, reclamă o anumită energie: înainte de a lovi aruncăm brațul îndărăt, înainte de a sări în sus indoim genunchii, înainte de a sări în față ne deplasăm spre spate. Reculer pour mieux sauter.

În acțiunile sale extracotidiene actorul aplică acest comportament pînă și în acțiunile cele mai neînsemnate; este una dintre modalitățile de a-și dilata prezența fizică.

L-am putea numi "principiul negației": înainte de a o realiza, actorul neagă acțiunea iminentă, execută opusul ei complementar.

Dacă-și pierde sufletul, adică organicitatea, principiul negației poate face loc unui formalism vid. În aplicarea teatrală (și nu în declamarea trivială) acesta devine, adesea, o manieră de a umfla gestul. Adică, o parodie a acțiunii dilatate.



Care este logica internă ce determină forța "principiului negației"? Pe de o parte, dinamica fizică și nervoasă prin care orice acțiune energetică începe cu contrariul său; pe de alta, o atitudine mentală.

Una dintre cele mai clare descrieri ale acestei atitudini mentale recurente se găsește în cartea lui Arthur Koestler despre "istoria evoluției viziunilor umane asupra universului", în care se demonstrează că orice act creativ - în știință, în artă, în religie - se realizează prin intermediul unei regresii preliminare la un nivel mai primitiv, printr-un recul pour mieux sauter, printr-un proces de negare sau de dezintegrare ce pregătește saltul către rezultat. Koestler numește acest moment o "precondiție" creativă.

Este un moment ce pare că vrea să nege tot ceea ce caracterizează căutarea rezultatului; el nu determină un nou rezultat, ci este vorba mai degrabă despre o dezorientare voită care constrânge la activizare toate energiile celui ce caută, care îl ascute simțurile așa cum se întâmplă atunci când mergi prin beznă. Această dilatare a propriei potențialități costă scump: ea comportă riscul de a-ți pierde stăpânirea asupra semnificației propriei acțiuni. Este vorba despre o negație care nu a descoperit încă noul pe care îl afirmă. (...)

Oamenii de teatru, obligați la o creație care implică deseori colaborarea mai multor indivizi, sînt adesea condiționați de fetișismele semnificațiilor, dintr-o necesitate, aparent "firească", de a pune de acord încă de la început obiectivele de atins.

De pildă, un actor face un anumit gest, care e rezultatul unei improvizații sau al unei interpretări proprii a personajului; e firesc să acorde acestui gest o valoare bine determinată, să-l asocieze anumite imagini sau anumite gânduri.

Dar atunci cînd contextul în care se dezvoltă acțiunea face astfel încît semnificația pe care actorul o dă gestului să fie inexactă sau de neînțeles, actorul însuși va trebui să se gîndească să renunțe la acel fragment și să-l uite. Pe scurt, el crede în unitatea de nedesfăcut dintre gest și semnificația cu care acesta e asociat.

În general, dacă i se spune unui actor că gestul său poate rămîne identic chiar în condițiile schimbării totale a contextului și, deci, a semnificației, acesta va considera că este tratat ca o materie inertă, "exploată după bunul său plac" de către regizor. Ca și cum sufletul unui gest ar fi semnificația, iar nu calitatea energiei sale.

Mulți regizori au aceeași prejudecată: sînt obișnuiți să creadă că o anumită imagine sau o secvență de imagini nu se pot supune decît unei singure logici dramatice, că nu pot transmite altceva decît acea semnificație.

Principiul "negației acțiunii" indică însă exact contrariul: o eliberare de ordinea preconstituită, de dependența față de rezultatul la care se vrea să se ajungă. Este ca și cum punctul de plecare, trecînd prin contrariul său, s-ar transforma într-o picătură de energie care poate să-și dezvolte toată potențialitatea expresivă proprie sîrînd de la un context la altul. În concretul muncii teatrale, toate acestea se referă la peripețiile cărora le-a fost supusă o idee sau o acțiune, din momentul în care prinde formă și pînă în momentul în care își găsește amplasarea finală în spectacol.

Ceea ce caracterizează gîndirea creativă este tocmai înalțarea sa în salturi, printr-o dezorientare neprevăzută care o obligă să se reorganizeze într-o formă nouă, abandonînd schema dinainte hotărîtă. Este vorba de gîndul în-viață, non-rectiliniu și neunivoc.

Dezvoltarea unor semnificații neprevăzute devine posibilă printr-o anume atitudine a tuturor energiilor noastre fizice și mentale, amplasate pe o înălțime în așteptarea zborului. O disponibilitate care poate fi căutată și încet-încet orientată prin antrenament. Exercițiile de antrenare fizică permit dezvoltarea unui comportament nou, a unui alt mod de a te mișca, de a juca, de a reacționa: o dexteritate specială. Dar dacă nu merge în profunzime, dacă nu reușește să atingă partea cea mai adîncă a ființei, procesele mentale, sfera psihică, sistemul nervos, această dexteritate va înceteni într-o realitate unidimensională. Puntea între sfera fizică și cea mentală determină o ușoară modificare de conștiință, care permite depășirea inerției, a monotoniei și a repetitivității.

Într-adevăr, dilatarea corpului fizic nu servește la nimic dacă nu e însoțită de dilatarea corpului mental. Gîndul trebuie să străbată materia în formă tangibilă: nu numai să se manifeste în corpul în acțiune, ci și să străbată evidentul, inerția și tot ceea ce izvorăște de la sine atunci cînd ne





imaginăm, când reflectăm și operăm.

A gândi gândul

Un fizician se plimbă pe plajă și vede un copil care aruncă în mare pietre plate, încercând să le facă să salte din val în val. Fiecare piatră nu face mai mult de un salt, două. Copilul să albă vreo cinci ani; fizicianul își amintește că și el, în copilărie, arunca așa pietre în mare. Ba chiar era foarte priceput la acest joc. Și atunci adultul îl arată copilului cum să procedeze. Aruncă o piatră după alta explicind cum trebuie ținute în mină, sub ce unghi trebuie lansate, la ce înălțime față de firul apei. Toate pietrele pe care le aruncă adultul fac mai multe salturi, șapte, opt, chiar și zece.

"Da - spune copilul - sar de multe ori. Dar eu nu asta voiam. Pietrele fac în apă cercuri rotunde, iar eu voiam să le fac să facă cercuri pătrate."

Cunoaștem acest episod pentru că fizicianul tocmai se ducea în vizită la bătrînul Einstein și pentru că acesta, la rîndul lui, a reacționat imprevizibil atunci cînd tînărul său prieten l-a ovestit întimplarea. "Fellcîtă-l din partea mea pe acest copil - a spus el - și spune-i să nu se necăjească dacă pietrele nu fac cercuri pătrate în apă. Important este să «gîndești gîndul»."

Întrebările care au stat la baza celor mai importante descoperiri științifice nu erau - dacă le privim cu atenție - mult mai puțin inutile și gratuite decît aceea a copilului care arunca pietre în mare. "De ce fierul incandescent devine roșu?", se întreba Max Plank la vîrsta de cinci ani. "Ce ar vedea un om dacă ar sta călare pe o rază de lumină?", se întreba Einstein la șaisprezece ani. Faptul că, pornindu-se de la asemenea întrebări, s-au realizat mari descoperiri științifice nu trebuie să ne facă să uităm că ele au fost salturi în întuneric, idei fulgerătoare scăpate din mină. A gîndi gîndul presupune risipă de forțe, schimbare de direcție, treceri bruște, legături neprevăzute între niveluri și contexte între care mai înainte nu era posibilă nici o comunicare, căi ce se întretaie și se pierd.

Este ca și cum diverse glasuri, diverse gînduri, fiecare cu logica sa, ar fi prezente în mod simultan, ar începe să conlucreze fără nici un fel de programare, unind precizia și hazardul, plăcerea pentru jocul în sine și tendința către un rezultat.

Imaginea căutării, în acest caz, se aseamănă aceleia a ciinilor de vinătoare care urmăresc gîfînd o pradă ce poate nu există: pornesc împreună, se despart, străbat cărări, aleargă, în pofida munților și a prăpastiilor care le pun la încercare abilitatea, energia, și adesea, odată trecute toate obstacolele, se opresc, îngroziți de a fi pierdut orice diră, obligați să se întoarcă pe propriile lor urme. Dar cîteodată ciinii, despărțiți, se adună din nou laolaltă și haita, refăcută, regăsește urma, scoate din birlog ideea.

Nu e zis că această idee de scos la lumină stă și așteaptă acolo, gata să se lase urmărită. Este doar o potențialitate. Noi nu știm despre ce e vorba, și nici la ce ar putea să servească. Uneori toate astea nu duc la nimic. Alteori apare, pe neașteptate, ceva nou, care ne constrînge la opțiuni într-un domeniu neprevăzut. Unii oameni de știință își schimbă terenul propriilor cercetări; unii scriitori abandonează povestea la care tocmai lucrau și urmăresc noile peripeții ale personajelor, care s-au autolimpus aproape printr-un act de forță; la jumătatea lucrului la un spectacol ne dăm seama că de fapt sîntem conduși de un alt spectacol, fără să știm încă încotro ne va purta.

Uneori avem senzația că nu noi sîntem cel care "gîndesc gîndul" și că tot ceea ce putem face este să reducem la tăcere prejudecățile ce împiedică gîndul să gîndească.

La început e o experiență dureroasă. Înainte de a fi o senzație de libertate, de deschidere spre noi dimensiuni este o luptă între ceea ce știi, ceea ce ai hotărît dinainte, ceea ce dorești să obții și mintea-in-viață.

E evident riscul, foarte prezent, de a cădea în haos.

Atunci cînd reușești să realizezi această pre-condiție creativă poți în sfîrșit avea senzația că ești posedat; sau că al leșit din tine însuși. Dar este o senzație care rămîne ferm ancorată în terenul solid al muncii artistice, al meseriei.

Eisenstein reușea, stînd în fața mesei de montaj, să creeze o condiție de lucru în care materialul însuși era cel care dicta logica imprevizibilă, dincolo de rezultatele programate. Deși studia atent la moviola toate scenele din filmele sale, reușea să se pună într-o condiție de "ignorantă" în raport cu materialul pe care el însuși îl realizase. Programele după

care se condusesse pînă atunci nu-l mai serveau și el însuși vorbea despre un "extaz al montajului".

"A gîndi gîndul", "mintea-in-viață", "extazul montajului" - toate acestea sînt expresii ce redau în mod figurat o experiență asemănătoare: diversele fragmente, diversele imagini, diversele gînduri nu se unesc între ele conform unei orientări precise, conform logicii unui proiect limpede, ci pe baza unui fel de "consangvinitate".

Diversele fragmente, imagini, idei care trăiesc în contextul în care le-am creat noi vădesc, prin urmare, o autonomie proprie, stabilesc noi relații, se unesc pe baza unei logici care nu corespunde aceleia pentru care fuseseră prevăzute și gîndite. Este ca și cum oculle legături de sînge ar face posibile dezvoltări aflate dincolo de acelea evidente, care par utile și justificate.

În procesul creativ, materialele cu care lucrăm trăiesc o viață utilitară și o altă existență, proprie. Prima, lăsată în voia ei, duce la claritatea lipsită de profunzime. Cea de a doua riscă, din cauza forței sale incontrollabile, să ne conducă la haos.

Dimpotrivă, dialectica dintre aceste două vieți, dintre ordinea mecanică și dezordine este cea care ne poartă către ceea ce chinezii numesc "Li", adică ordinea asimetrică și imprevizibilă ce caracterizează viața organică.

Logici gemene

(...) Cînd se vorbește despre munca unui actor, despre tehnica sau despre arta sa, despre "interpretarea" sa, se uită adesea ceea ce stă la baza teatrului, care e întotdeauna relație. Tehnicilor extracotidiene ale actorilor le corespunde, din partea spectatorilor, o nevoie primară: așteptarea momentului în care vîlul vieții cotidiene se sfîșie, permițînd erupția imprevizibilului. Un lucru cunoscut devine deodată nouate. Reacțiile spectatorului, motivațiile judecății sale sînt întotdeauna secrete și neprevăzute.

Forța teatrului depinde de capacitatea de a salvagarda viața independentă a logicilor diferite.

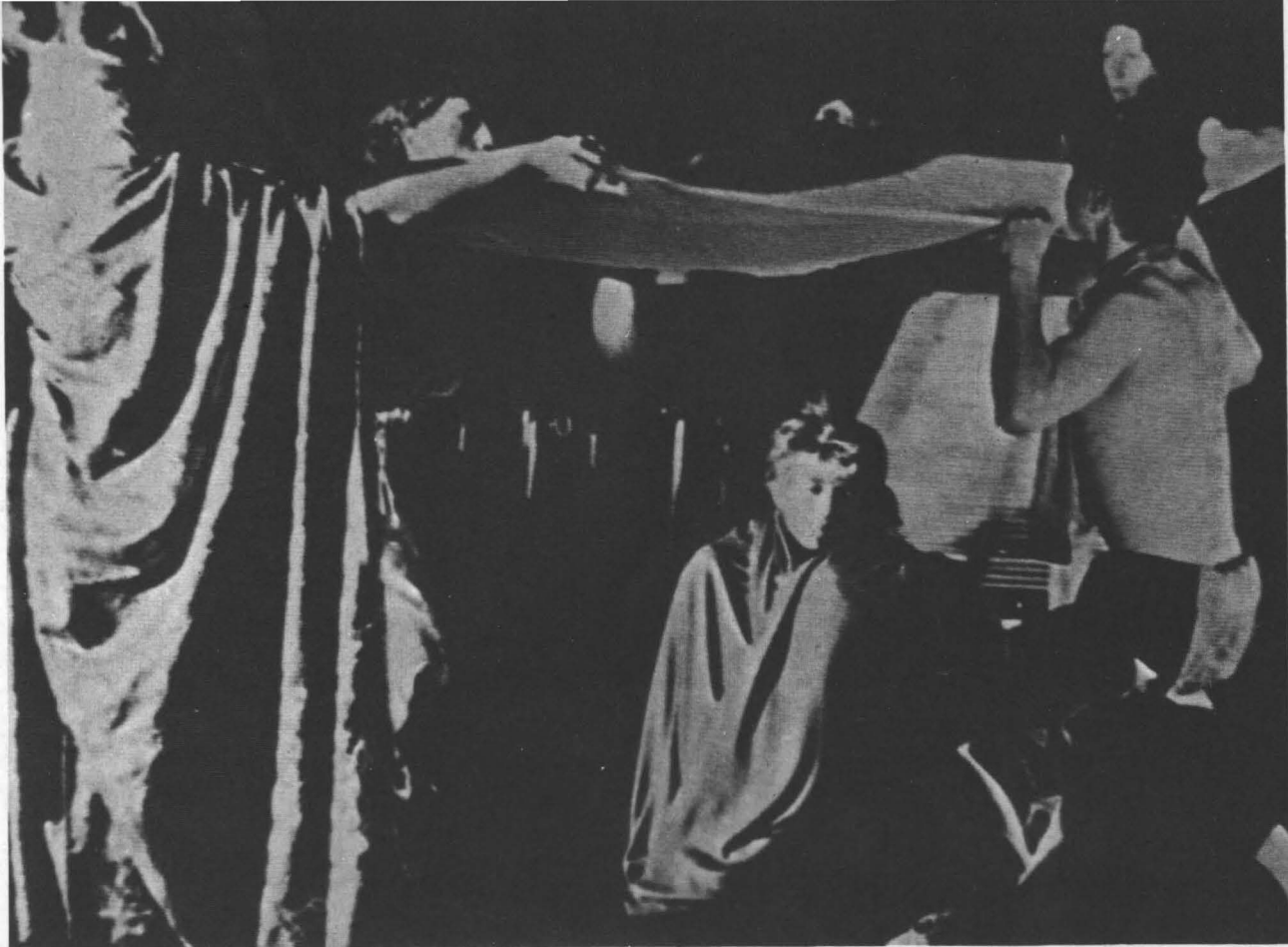
Poate fi considerată logică o serie de treceri succesive și motivate, chiar dacă această logică e secretă, incomunicabilă, și chiar dacă legile sale nu reușesc să depășească orizontul unui singur individ.

Există prejudecata conform căreia este logic doar ceea ce urmează o logică împărțită de mai multe persoane. De aici decurge că lumea intimă, personală, secretă stă la voia întîmplării, a asociațiilor automate, a haosului; o magmă în care nu se produc salturi, ci oscilații incoerente. Ceea ce numim irracionalitate poate fi tocmai această oscilație lăsată în voia mijloacelor mecanice ale ticurilor și obsesiilor noastre care se agită, cresc, dispar și reapar fără a dezvolta nimic. Poate exista în schimb o raționalitate care e numai a noastră, o *raison d'être* care nu servește la a ne face înțelegi de alții, ci la a comunica cu noi înșine. Chiar și în teatrul mental al fiecăruia dintre noi există ra orturi de colaborare, fertile sau sterile.

Atunci cînd un adult încearcă să reproducă felul de a desena al unui copil, în general se limitează la a desena prost; încearcă să renunțe la logica modului său de a vedea lucrurile, sărăcește acest mod, se lasă condus doar de mină, evită precizia, imită felul de a desena al copilului. Cu alte cuvinte, se infantilizează. De fapt, desenele copilului se par adultului neterminate, prost făcute - simple mîzgăleli. În realitate însă acestea urmează o logică de fier. Copilul nu desenează lucrurile pe care le vede așa cum le vede, ci desenează ceea ce a trăit. Dacă el trăiește adultul ca pe o pereche de picioare foarte lungi din înaltul cărora se apleacă deodată spre el un chip, va desena acest adult ca pe un cerc așezat pe două papainoage. Sau, din plăcerea de a avea o pereche de pantofi noi, își va face "autoportretul" desenînd două picioare enorme. Dacă entru el figura mamei e mai importantă decît cea a tatălui o va desena pe mamă mult mai mare decît pe tată. Va schița un dreptunghi cu cîte un băț în fiecare colț pentru că masa este o suprafață plană cu patru picioare.

Pentru copil, chiar și pentru cel mai mic, acele mîzgăleli pe care cel ce studiază desenul infantil le numesc "desene prime" sînt și rezultatul unei experiențe nemijlocite: nu sînt reprezentări, ci făgașuri pe care mina le urmează supunîndu-se unei imagini mentale: "Uite un ciine care aleargă!"

Ceea ce face "Infantile" desenele copiilor nu sînt trăsăturile lor aproximative sau "primitive", ci prezența unei singure logici. Și multe desene "bine făcute" de copil sau de



persoane adulte urmează o logică unică. Faptul că sînt mai directe, că demonstrează cîștigarea unei tehnici nu le face mai puțin banale. În operele unui pictor adevărat acționează în același timp logici multiple. Acesta se înserează într-o tradiție folosindu-i regulile sau încălcîndu-le în mod creator, surprinzînd; dincolo de faptul că transmite un mod de a vedea, el reprezintă și un mod de a trăi și traduce pe pînză nu numai imaginea, ci și "gestus"-ul, calitatea mișcării care a condus penelul. În acest sens se poate spune că "a păstrat viu în el copilul", nu pentru că ar fi rămas inocent și ingenuu (ciudat cum ne place să gîndim despre copii că sînt inocenți), nu pentru că nu a fost domesticit de cultură, ci pentru că în specificul meseriei sale a întretesut logici paralele, sau, mai bine zis, gemene, fără a o substitui pe una celeilalte.

Ființa-în-viață este negarea succesiunii unor stadii de dezvoltare diferite; este o creștere simultană prin intermediul unor corelații și interferențe tot mai complexe.

Poate de aceea, se spune, Meyerhold accepta un actor numai dacă simțea că în el rămăseseră semne ale ființei sale copilărești.

Teba cea cu șapte porți

"Dar de ce merg oamenii la teatru?"

Béla Balázs a pus odată această întrebare inutilă, sleșă și cîltitorilor săi. Nu se acordă niciodată suficientă importanță întrebărilor inutile, cuvintelor cu care fiecare dintre noi dialoghează cu sine însuși.

Dar de ce fac oamenii teatru?

Cînd am mers pentru prima oară la teatru aveam 15 ani. M-a dus mama să văd Cyrano de Bergerac. Protagonistul spectacolului era Gino Cervi, un actor italian foarte popular. Dar ceea ce m-a impresionat nu a fost el, nici actorii ceilalți, nici povestea pe care o reprezentau și pe care o urmăream totuși cu mult interes, deși fără prea mare uimire. A fost un cal. Un cal în carne și oase. A apărut pe scenă înhamat la o trăsură, în respectul celor mai raționale norme ale realismului estetic. Dar prezența lui a făcut să explodeze în mod absolut imprevizibil toate dimensiunile care dominaseră pînă atunci scena. Neprevăzuta interferență a unei alte lumi smulse de dinaintea ochilor mei vîlului uniform care acoperea scena.

Am căutat în zadar, în spectacolele pe care le-am văzut în anii următori, acea dezorientare care mă făcuse să mă simt în viață, acea bruscă dilatare a simțurilor mele. N-au mai apărut alți cal. Pînă cînd am ajuns la Opole, în Polonia, și la Cherutteruthy, în India.

Astăzi mi se pare evident un paralelism observabil încă în lucrările lui Grotowski: unei dilatări a prezenței actorului și a

percepției spectatorului îi corespunde o dilatare a poveștii, a tramel, a dramel, a întîmplărilor și a situației reprezentate.

Așa cum există un comportament extracotidian al actorului, există un comportament extracotidian în elaborarea unei povești.

În primii ani de lucru în teatru, problema care se punea pentru mine era aceea de a interfera cu textul, care constituia punctul de plecare al spectacolului, și asta - creînd neprevăzute schimbări de direcție, rupîndu-i dezvoltarea recitativă și compunînd acțiunea generală prin combinarea și întretăierea a două sau mai multe acțiuni simultane. În aceste cazuri, textul e ca un vînt care suflă într-o anumită direcție. Spectacolul navighează împotriva vîntului. Dar, deși călătorește în direcție contrară, se mișcă tocmai prin acțiunea vîntului.

A apărut apoi o altă posibilitate, pe care am acceptat-o nu fără rezistențe și temeri: să urmez logica materialelor care se manifestau în cursul muncii de improvizație, îndepărtîndu-mă de punctul de plecare și descoperind abia la sfîrșit firea spectacolului și sensul pe care îl putea avea pentru mine și pentru spectatori.

Înainte de a începe lucrul la Oxyrhincus Evangeliet pentru Odin Teatret am devenit conștient de faptul că aceste experiențe, pe care pînă atunci le socotisem rodul unui temperament personal sau al circumstanțelor materiale care îmi condiționau activitatea, răspundeau mai/degrabă unei necesități obiective: gîndul care condiționa prezența pre-expresivă a actorilor condiționa în mod tot mai limpede și modul de a concepe un spectacol. Care putea fi, în conceperea poveștii unui nou spectacol, echivalentul mental al nivelului pre-expresiv al actorului? Putea fi, de pildă, o imagine gata să-și ia zborul.

Un gînd: o făptură, în deșert, pe un munte.

Cine poate fi? Un bărbat? O femeie? Un zeu? Un copil? Ce face? Așteaptă pe cineva sau e un pustnic? Privește un măcăciun în flăcări? Este bătrînul de pe Munte? Și care e numele muntelui? Tabor? Ararat? Kilmandjaro? Și în ce deșert se găsește? În imensitatea antarctică a lui Scott sau în Deșertul tătarilor?

Și totuși, o imagine ca aceasta nu poate fi echivalentul acțiunii pre-expresive a actorului, și nici ceea ce eu numesc "nucleu pre-expresiv". Nu este altceva decît un bun stimulent pentru improvizație, a mea sau a actorilor. Un nucleu pre-expresiv trebuie să fie o entitate care se dilată și se schimbă, rămînînd însă identică în substanța sa.

■ Selecție și traducere ANCA BUCURESCU

Imagini din spectacolul Kaspariana de la Odin Teatret-Holstebro - adaptarea scenică și regia Eugenio Barba, după un scenariu de Ole Sarvig.