

Eugenio BARBA*

Copiii tăcerii (I)

*Gânduri la împlinirea a patruzeci de ani de existență
a lui ODIN TEATRET*

Prietenilor lui Odin – mulți și neștiuți

Mă surprind deseori reacționând că acum cincizeci de ani. Îmi spun: „Uită-te la bătrânelul sau la bătrânica asta” când văd un bărbat sau o femeie la vreo patruzeci de ani. Și îmi vine pe loc să râd de mine însumi. Îmi dau seama că omul cu pricina are vârsta teatrului meu și că era încă un copil pe vremea când eu credeam de-acum că noul meu spectacol va fi și cel din urmă.

Mă surprind surâzând și atunci când Odin Teatret, aflat în turneu, ajunge într-un nou oraș, unde întâlnim tineri care nu ne cunosc decât din cărți. Pentru ei, noi suntem un capitol din istoria teatrului, iar supraviețuirea noastră ce contrazice toate normele îi derutează, făcându-i să nu mai știe ce să creadă.

Oasele au început să doară, vederea a slăbit și e din ce în ce mai obositor să lucrezi douăsprezece ore pe zi. Și totuși, e ca și cum o forță oarbă, inexplicabilă, mi-ar păstra intactă nevoia de a face teatru. Motivele pentru care merg înainte sunt multe la număr. Le-aș putea însă rezuma într-o frază: profesiunea teatrală este singura mea patrie, iar Holstebro e casa ei.

Iată-mă, gata să sărbătoresc cele patru decenii de existență a teatrului meu pregătind un spectacol despre H.C. Andersen și basmele lui. Am aproape șaptezeci de ani și o să mi se spună, poate, că am dat în mintea copiilor.

Aș vrea și eu să scriu un basm. Aș istorisi peripețiile a doi frați, fii ai Tăcerii, care colindă lumea, unul ca umbră a celuilalt. Au aerul unor pușlamale și se numesc Dezordine și Eroare.

Dezordine

În ultima vreme, folosesc tot mai des cuvântul „Dezordine” când vorbesc despre artizanatul teatral, deși știu că e un cuvânt ambiguu. Pentru mine, el are două înțelesuri opuse: înseamnă sau absența logicii, caracteristică operelor lipsite de valoare, sau, dimpotrivă, acea coerență care face ca spectatorul să trăiască o adevărată *experiență a răscolirii profunde*. Mi-ar trebui, desigur, două cuvinte diferite. Așa că am recurs la un subterfugiu ortografic – diferența dintre minusculă și majusculă – pentru a distinge dezordinea ca *risipă* de energie de Dezordinea ca *explozie* a unei energii capabile să ne împingă până la confruntarea cu necunoscutul.

Prin spectacolele mele, am urmărit întotdeauna să stârnesc Dezordinea în mintea și în simțurile unui spectator. Am vrut să-i zdruncin obișnuințele previzibile și judecățile apriorice, să-i provoc un șoc emoțional, să-l surprind până la uluire.

* Din neglijența noastră, în numărul trecut, din textul lui Eugenio Barba a lipsit un amplu fragment. Prin republicarea de mai sus ne îndreptăm greșeala și sperăm că ne veți primi scuzele. (F.I.)

Spectatorul despre care vorbesc nu este un străin, o persoană ce trebuie convinsă sau cucerită. E vorba în primul rând de mine. Creatorul unui spectacol este în același timp și spectator. Dezordinea (cu majusculă) poate fi o armă sau un remediu împotriva dezordinii care ne asaltează, înăuntrul și în afara noastră.

Știu că nu există o metodă anume pentru a provoca Dezordinea la spectator. Dar știu și că pot totuși să mă apropiu de această dezordine printr-o anumită formă de autodisciplină. Ceea ce presupune îndepărtarea de modurile corecte și raționale de a considera valorile, obiectivele și motivațiile profesiei noastre. E vorba aici de o atitudine profund individuală pe care nimeni nu ne-o poate furniza și nici impune.

E vorba de o eliberare și, ca toate eliberările, ea e dureroasă.

Un luminis

Luminisul din savană se află la câțiva kilometri de oraș. O mână de oameni, bărbați și femei, s-au strâns în fața unei colibe. Fac parte din clasa dominată și exploatată a unei colonii din Africa, la mijlocul veacului al XX-lea.

Fiind interzisă, adunarea este secretă. Are toate aparențele unei conspirații, dar nu e o conspirație: puștile sunt niște imitații, ca acelea folosite în teatru. Nu e însă nici teatru. Totuși, persoanele se deghizează și se transformă în personaje. Își abandonează felul obișnuit de a vorbi și de a merge, pentru a adopta un altul. Se prefac. Să fie oare o joacă? Nu, deloc, oamenii sunt plini de gravitate. De comun acord, ei săvârșesc o acțiune transgresivă și violentă. În mijlocul luminisului, într-o oală mare, au pus la fiert un câine cu a cărui carne se vor înfrupta, încălcând astfel un tabu.

Persoanele transformate în personaje sunt posedate, dar nu de către zeitățile lor ancestrale. Divinităților tradiționale le-au luat locul actualii stăpâni: guvernatorul orașului, șeful poliției, doamnele din lumea bună a Europei, aflându-se acum cu toții într-un ținut colonial. Preț de câteva ceasuri, africanii nu mai sunt dominați de albi care îi cârmuiesc. Ei îi absorb și, grație acestei posedări, devin pentru o clipă propriii lor stăpâni.

Protagonistii ritualului par nebuni și absurzi. Europeanul care le fixează imaginea într-un film vede în ei niște maeștri și îi numește „maeștri nebuni”: doi termeni ireconciliabili prin care se încearcă o definire a Dezordinii.

O știre citită într-un ziar mă trimite cu gândul la secvențele, vechi de o jumătate de secol, ale unui film despre acești posedați dintr-un luminis african. Imaginația și memoria îmi joacă o festă și, iată că îmi revin în minte figurile altor maeștri dispăruți, de-a pururi dragi și apropiați mie.

Maeștri nebuni

În noaptea de miercuri spre joi 19 februarie 2004, Jean Rouch, în vârstă de 86 de ani, își pierde viața într-un accident de mașină în Niger, la 600 kilometri la nord de Niamey. Era un maestru al cinematografului francez, unul dintre părinții Noului Val. I se spunea *maestrul Dezordinii*. Cu cincizeci de ani în urmă, în apropiere de Accra, capitala Ghanei – pe atunci colonie britanică – turnase *Les Maîtres fous* (*Maeștrii nebuni*), un film etnografic înfățișând unul dintre acele cazuri când lanțurile apasă dureros carnea trupului, când Dezordinea și suferința sunt legate de o tentativă de eliberare.

Pentru teatrul european din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, filmul acesta *revela* un alt tip de raționalitate, subterană și subversivă. El l-a impresionat puternic pe Jean Genet, autorul de mai târziu al piesei *Les Nègres* (*Negrii*); l-a influențat pe Peter Brook în spectacolul său cu *Marat-Sade* al lui Peter

Weiss și l-a însoțit pe Grotowski în reflecțiile sale asupra actorului. Despre ecurile și influența Maeștrilor nebuni circulau pe atunci în mediul teatral o sumedenie de anecdote și de legende. Se stabileau tot mai des paralelisme și distincții între teatru și ritual. Unii artiști dezvoltau un subtext, astăzi evident: teatrul poate fi un luminis în inima lumii civilizate, un loc privilegiat al evocării Dezordinii.

Să ne abatem acum pe la Moscova, unde străzile sunt albite de gheață. În primele zile ale lui ianuarie 1889, Anton Pavlovici Cehov îi trimite o lungă scrisoare bogatului și cultivatului editor Aleksei S. Suvorin. Citind-o, mă năpădește același gust iute, înțepător, al unui amestec de suferință și trufie, pe care îl simțisem uitându-mă la ceremonia din luminișul african. Într-o descriere de un realism crud, Cehov pare a anticipa tensiunile și elanurile entuziaste ale participanților la această ceremonie, atunci când evocă un om „care elimină picătură cu picătură, prin fiecare por, sclavul închis în el”.

Nu e vorba aici de un fost sclav african, ci de celebrul scriitor rus, fiu de iobag. În pofida relativei bunăstări de care se bucură, el nu-și poate ignora rănila lăuntrice lăsate de invizibile lanțuri. Doar a îndurat de atâtea ori biciul tatălui și al dascălilor care l-au învățat să respecte fără să crâcnească ierarhiile, să sărute mâna popilor, să se conformeze ideilor altora, să nu știe cum să mai mulțumească pentru o bucată de pâine. Educația aceasta a făcut din el un adolescent căruia îi plăcea să tortureze animalele, care se dădea în vânt după mesele oferite de rude bogate, un adolescent fățarnic cu Dumnezeu și cu semenii lui, și asta nu dintr-o necesitate, ci, pur și simplu, pentru că era conștient de propria-i nulitate.

Cehov, acel Cehov care recunoaște că luptă împotriva propriilor lanțuri și împotriva sentimentului inutilității sale, este un scriitor sensibil și autoironic, într-o Europă-model de civilizație. În spusele lui nu există nimic incoerent. Dar coerența sa se hrănește din aceeași Dezordine inspiratoare a acțiunilor ceremoniei africane, acțiuni tulburătoare, confuze și, pentru noi, absurde.

Aflând de moartea lui Jean Rouch, maestru al Dezordinii, mă întreb: maeștrii lui nebuni vorbesc oare și despre mine, despre istoria mea, despre imaginarii mei strămoși teatrali? De care lanțuri încercăm să ne eliberăm?

Nu știu cum să explic asta, dar ceva inexprimabil, ceva ce ar putea părea o necuviință, mă împinge să văd în unii artiști de teatru din trecut niște maeștri nebuni și posedați.

Tăcere

Când reflectez la extremismul gândirii lor, protagoniștii revoltei teatrale din secolul al XX-lea, începând cu Stanislavski, îmi apar ca niște *maeștri nebuni*.

Într-un climat de reînnoire a esteticii teatrale, ei au adus în discuție câteva probleme ce păreau atât de năstrușnice, de deplasate chiar, încât au fost întâmpinate cu indiferență ori cu zeflemele. Cum nucleul incandescent al acestor probleme era învăluit în formulări teoretice conforme cu canoanele profesiei, unii au văzut în ele simple atentate la arta teatrului. Sau simple „utopii”, un mod inofensiv de a spune că nu trebuiau nicidecum luate în serios. Iată unele dintre aceste nuclee:

- căutarea *vieții* într-o lume de carton presat;
- scoaterea la lumină a *adevărului* într-o lume a travestiurilor;
- triumful *sincerității* într-o lume a ficțiunii;
- transformarea pregătirii actorului (care imită și reprezintă persoane diferite de el însuși) într-o cale spre *integritatea* unui Om Nou.

Mai mult decât atât, unii dintre maeștrii acestui extremism adăugaseră nebuliei lor teoretice și o altă nebulie. Incapabili să înțeleagă că „utopiile” sunt irealizabile, ei le realizaseră.

Să ne închipuim un artist din zilele noastre care ar solicita Ministerului Culturii o subvenție pentru a putea porni, prin mijlocirea teatrului, în căutarea Adevărului. Să ne închipuim un director al unei școli de teatru care ar scrie în programa de învățământ: *Aici se predă arta actorului în scopul de a se crea un Om Nou*. Să ne închipuim un regizor care le-ar cere actorilor săi să știe să danseze, căci dansul reflectă armonia Sferelor Celeste. Am fi pe deplin îndreptățiți să spunem că toți aceștia delirează. Atunci, de ce istoricii teatrului ni-i prezintă pe Stanislavski, Copeau și Appia ca și cum căutările lor smintite ar fi fost niște nobile utopii sau niște teorii extravagante?

Astăzi nu mai există nici un risc în a considera această aparentă nebulie ca o reacție lucidă la fisurile unei epoci în care însăși supraviețuirea teatrului era amenințată. Ne e ușor acum să recunoaștem că *răscolirea profundă* adusă în teatrul acelei vremi de către maeștrii Dezordinii era rodul perspicacității, coerenței și discernământului lor. Ei au contestat organizarea seculară a teatrului, au răsturnat ierarhiile, au sabotat convențiile care reglementau comunicarea dintre scenă și parter, au tăiat cordonul ombilical cu literatura și cu realismul de suprafață. Au despuiat brutal teatrul, reducându-l la esența lui. S-au justificat printr-o practică paradoxală, dând naștere unor spectacole inimaginabile, într-atât erau ele de împinse până la ultima limită, de originale, de rafinate, și negând astfel teatrul ca simplă artă. Fiecare dintre ei a reluat, cu propriile-i cuvinte, ideea că vocația teatrului este aceea de a sfârâma lanțurile intime, profesionale, etice, sociale, religioase sau culturale.

Ne-am obișnuit să citim istoria teatrului modern de-a-ndoaselea. Nu plecăm de la nucleele incandescente ale întrebărilor și obsesiilor maeștrilor Dezordinii, ci de la pertinența ori de la poezia scrierilor lor, devenite argumente decisive și liniștitoare. Dar fiecare dintre ei a cunoscut, fără îndoială, nopți de singurătate și de spaimă, închipuindu-și că morile de vânt cu care se băteau erau, în realitate, niște uriași de neînvins.

Ne-au rămas de la ei câteva izbutite portrete fotografice: chipuri inteligente, plinuțe, afișând o ironie placidă, ca Stanislavski; chipuri de regi-cerșetori, ca Artaud; chipuri trufașe și pătrunse de superioritatea lor intelectuală, precum Craig; chipul mânios și bățaios al lui Meyerhold. Ne e greu să concepem că în aceste minți strălucite stătea cuibărită neputința de a uita sau de a accepta propriile lanțuri invizibile. Ne e greu să ne convingem că eficacitatea lor e, în parte, rezultatul strădaniei de a ieși din această stare de tăcere neputincioasă.

Arta capabilă să provoace *experiența răscolirii profunde*, capabilă, așadar, să ne schimbe, ascunde întotdeauna zona de tăcere din care s-a născut. Mă gândesc la acea tăcere care nu este o alegere, ci o condiție suportată ca o amputare. O tăcere care zămislește monștri: autodenigrare, violență față de sine și față de ceilalți, sumbră apatie și mânie stearpă. Uneori, însă, tăcerea aceasta izbutește să hrănească Dezordinea.

Experiența Dezordinii nu privește doar categoriile esteticii. E o altă realitate care intervine în realitatea curentă. Ca atunci când un corp solid se prăbușește în universul geometriei plane. Ca atunci când moartea lovește din senin o ființă dragă. Ca atunci când, într-o clipită, simțurile ni se aprind și știm că ne-am

îndrăgostit. Ca atunci când, proaspăt imigrant în Norvegia, cineva m-a numit cu dispreț „macaronar” și mi-a trântit ușa în nas.

Când Dezordinea se prăvălește asupra noastră, în viață ori în artă, ne pomenim dintr-o dată într-o lume pe care nu o mai recunoaștem și pe care nu știm încă în ce fel am putea-o reorândui.

Un luminis în mijlocul confuziei

Itinerarele artistice sunt întotdeauna căi individuale care încearcă să se sustragă mecanismelor prefabricate, direcțiilor dinainte trasate și rețetelor. Ele trebuie să-și descopere organicitatea, aceasta constituind „necesitatea” noastră. Sunt căi care respiră și trăiesc în funcție de o autodisciplină intimă, strict personală.

Autodisciplina nu e totuna cu adeziunea voluntară la norme inventate de alții. Repet: ea presupune îndepărtarea de modurile concrete și raționale de a considera valorile, finalitățile și justificările profesiunii noastre. Ea implică totodată puterea sufletească de a ne abandona acelei tăceri din noi care ne înlănțuie și ne înpăimântă, dar despre care intuim că ne poate conduce, aidoma unui maestru nebun, într-un luminis african.

Autodisciplina, văzută ca unul dintre elementele prelabile necesare realizării Dezordinii în mintea mea de spectator, se naște dintr-un sămbure de tăcere. Natura ei este atât de specială, încât s-ar putea ca nici chiar eu să nu o recunosc atunci când îmi zguduie ființa. Iată de ce nu există nici o metodă și nici un ghid pentru realizarea Dezordinii.

Există spectacole la care actorii, regizorul și spectatorii cunosc dinainte povestea, știu ce se va întâmpla. Sunt și spectacole la care povestea e cunoscută doar de către actori și regizor, nu însă și de către spectatori. Îmi doresc din ce în ce mai mult să dezvolt un tip de spectacol în care, la început, nici eu și nici actorii să nu știm ce poveste vom istorisi. Va trebui să descoperim nu numai *cum* să o istorisim, ci și *ce anume* istorisim. Numai spectacolul pe care îl vom crea va putea să ne dezvăluie, în parte, ceea ce voiam să spunem.

Îmi asum astfel, deliberat, riscul de a mă pierde și de a mă regăsi prevalându-mă de două forțe antagoniste: pe de o parte, mă bizui pe experiența mea profesională; pe de alta, încerc să o invalidez, creînd condiții de acțiune ilogice și extrem de vitrege. Vreau să neutralizez certitudinile izvorâte din cunoștințele mele, să dezactivez manierismele datorate reflexelor mele și să retrăiesc experiența celui „pentru prima oară”, revigorând tot ceea ce știu prin descumpănirea în fața unei situații pe care nu o controlez. Și nu pot face asta decât actorii de la Odin Teatret, ale căror personalități puternice s-au călit în această paradoxală căutare: știm cum să căutăm, dar încă nu știm ce anume căutăm.

Trebuie să compun un nou spectacol. Primul lucru ce se cere făcut e să creez o stare de incubație colectivă pornind de la câteva „găuri negre”: două, trei texte sau povești captivante, total diferite între ele, un nucleu de probleme de nereconciliat una cu cealaltă, alăturarea unor tematici discordante. Actorii și eu însumi lăsăm aceste „găuri negre” să acționeze asupra noastră, pentru a atrage un flux de idei, de amintiri, de fantasme, episoade biografice sau imaginare, fapte diverse. Prin improvizații și printr-un exercițiu de compunere conștient, îi dăm acestui flux interior o anatomie, un sistem nervos, un temperament dinamic și sonor, sub formă de acțiuni fizice și vocale. Materialele scenice astfel obținute vor

fi apoi macerate, amestecate și distilate în timpul repetițiilor, lăsând să apară, uneori, conexiuni senzoriale, melodice, ritmice, asociative și intelectuale cu neputință de prevăzut: tot ceea ce nu știam când ne-am apucat de lucru.

Pe parcursul acestui proces suntem torturați fără încetare de incertitudini și de temeri. Zilele și săptămânile trec în zbor, iar noi simțim cum ne împotmolim într-o grămadă de propuneri disparate, de potențialități fragmentare, într-un noian de scene și de direcții cu totul nepotrivite: *confuzia*. Lucrez în salturi, mișcându-mă printre coincidențe, incoerențe, echivocuri și interferențe întâmplătoare. Iau hotărâri fără motivație precisă și am intuiții sporadice. Doar oboseala și tenacitatea mă mai fac să merg înainte. O dată cu trecerea timpului, am ajuns să mă familiarizez oarecum cu modul meu de a gândi și de a-mi formula gândurile în cuvinte pe care le interpretez atât pentru mine însumi, cât și pentru camarazii mei. Unele reflexe condiționate mă avertizează asupra drumurilor care se înfundă și asupra celor care, dimpotrivă, duc către casă. Îmi urmez presimțirile. Încep să ghicesc cum va arăta Casa vânturilor pe care o construim treptat, bâjbâind.

Firește, această manieră de lucru nu reprezintă un exemplu de urmat, mai ales pentru un regizor debutant ori pentru cel ce se lasă sedus de descoperiri întâmplătoare și soluții neașteptate, ivite grație unor rătăcirii voite (să cazii în greșală și să rătăcești fără țintă), de-a lungul unei chinuitoare perioade de experimentări.

Când încerc să mă bazez pe reguli precise, naivitatea mea mi se pare, foarte repede, de-a dreptul ridicolă. Dacă mă resemnez cu ideea unei lumi complet lipsite de reguli, plătesc pentru aceeași naivitate cu eșecuri la fel de radicale. Ce-ar mai rămâne atunci, ca o cale de mijloc, între regulă și absența regulilor? Între lege și anarhie? Judecând lucrurile în mod abstract, s-ar părea că nu mai rămâne nimic. Practica mă învață, însă, că există totuși ceva ce are, deopotrivă, caracteristicile regulii și cele ale negării sale.

Acest ceva e numit, în general, *eroare*, și ea este cea care îmi călăuzește ieșirea din confuzie. Pentru mine există două tipuri de erori: solide și lichide. Eroarea solidă se lasă măsurată, modelată sau modificată până la a-și pierde caracterul inexact, echivoc, insuficient sau absurd. Ea se lasă redusă la regulă sau transformată în ordine.

Eroarea lichidă nu poate fi nici captată, nici evaluată. Ea e asemenea unei pete de umezeală pe un zid. Indică ceva ce vine de departe. Observ că o anumită scenă e „ratată“, dar dacă am răbdare și dacă nu mă grăbesc să recurg la propria-mi inteligență, îmi dau seama că nu trebuie să o corectez, ci să o continuu. Faptul că este atât de evident ratată mă face să bănuiesc că nu e pur și simplu stupidă, ci că urmează o cale lăaturalnică despre care nu știu încă încotro se îndreaptă.

Lucrul cel mai greu de învățat e să devii capabil să te agăți de o eroare, nu ca să o îndrepti, ci ca să descoperi unde te duce.

Această știință tacită e ancorată în mine, în nervii mei, în mușchiul inimii mele. Ea nu se lasă predată ca la școală și nici transmisă altora, cum se întâmplă în cazul unei metode ce poate fi formulată și aplicată. Fiecare regizor, zbatându-se în plină confuzie, avansând din gafe în derapaje și lovindu-se cu capul de propria lui tăcere și de propria lui singurătate, trebuie să învețe să renunțe la certitudinile sale profesionale și să-și croiască, tatonând și dibuind, drumul spre propria-i Dezordine.

Anarhia basmelor și arta erorii

Dezordinea nu construiește nimic. Ba chiar, uneori, este extrem de dezagreabilă, dar ea contribuie la ruperea lanțurilor.

Mi s-a spus mereu: iubește-ți dușmanii! În viața de zi cu zi, așa fac sfinții. În viața artistică, așa face meseriașul; e o practică firească pentru el. De câte ori, pregătind un spectacol, nu mi s-a întâmplat să orbecăi în ceața confuziei și să-mi dau seama că am apucat-o pe un drum greșit! Confuzia și dezorientarea sunt niște dușmani ce trebuie iubiți.

Mi s-a spus mereu: viața e un vis. Nu e adevărat. Viața e un basm. E o lume complet anarhică, în care cel ce se îndărătnicește să triumfe, străduindu-se să urmeze o cale rațională, este învins. Dimpotrivă, cel a cărui purtare e nesăbuită, absurdă, își găsește în cele din urmă o prințesă.

Lumea basmelor e anarhie pură, căci ea se concentrează, esențialmente, pe nevoia ruperii lanțurilor. Basmul rupe lanțurile care leagă povestirea de lumea așa cum este ea. El riscă arbitrarul, ca preț al acestei libertăți. Iată de ce basmul e populat de monștri, de umbre înzestrate cu o viață autonomă, de bărbați și de femei pe jumătate animale, de morți care vorbesc și de obiecte însuflețite și capabile să gândească. Nu este lumea mitului ori a imaginației, este lumea confuziei. O lume iubită de copii, dar care nu iubește copiii. În basme, copiii mor pe capete, sunt abandonați și oprimați. Ei experimentează aici realitatea nudă, neliniștea și teama printre care răzbat străfulgerări justițiare lipsite de orice logică.

Ce învățăminte folositoare travaliului meu teatral desprind din pura anarhie a basmelor?

În timpul repetițiilor, în momentele când domină confuzia, totul devine vag, neclar. E imposibil să deslușești, în ceață, fie și doar începutul unui drum. Ca să mă orientez, trebuie să fac efortul de a condensa evanescența confuziei în erori pe care pot apoi să le corectez și să le elimin, restabilind ordinea circumstanțelor. În paralel, trebuie să știu să reperez erorile lichide, acelea care mă vor purta pe nesimțite până într-un punct unde nu-mi închipuisem că o să ajung. Unde nu voiam sau nu credeam să pot ajunge.

Dacă e adevărat că basmele ne învață ceva, trebuie să recunosc că ele ne arată mai ales cât de benefică poate fi eroarea. O acțiune stupidă sau necugetată, intervertirea unor persoane, un somn prelung, un corb mort pe care ți-l pui în buzunar sunt adesea premisele și condițiile unui final fericit.

Există, așadar, o artă a erorii? Astăzi, după patruzeci de ani petrecuți împreună cu Odin Teatret, cred că pot afirma că există erori care sporesc confuzia și erori eliberatoare. Cred mai puțin în inspirație, în glasul muzei, al *dáimon*-ului, al celui „duende” (pasiune sfâșietoare) ori al îngerului păzitor, decât într-un lucru mult mai concret și anume în erorile care eliberează, cu condiția să știi să le ghicești și să le urmărești cu îndârjire. Sunt semne desprinse din tăcere, venite din acea parte din noi pe care nu o cunoaștem. Ar trebui să vedem în ele un mesaj încredințat nouă de către „maestrul nebun”.

Materiale organice

Materialele organice se referă la totalitatea corpului, adică nu numai la carne și la oase, ci și la mușchi, nervi, la relațiile complexe dintre organe, circulația sângelui, sinapsele. Corpul este ceea ce seamănă cel mai mult cu gândirea, tocmai pentru că el este organism-în-viață: *corp-spirit*.