

Peștișorul de aur*



ri de câte ori vorbesc în fața unei asistențe trăiesc o experiență teatrală. Vreau să atrag atenția auditoriului de față asupra faptului că, aici și acum, suntem participanți la o situație teatrală. Dacă suntem capabili să observăm împreună, până în cele mai mici detalii, procesul prin care trecem în aceste clipe, ne vom putea apropia de sensul teatrului prin procedee mai puțin teoretice. Experiența de față este mult mai complexă. Pentru prima dată mi-am scris dinainte cele ce vă voi spune, fiindcă unii ar dori să le publice. Încerc din răspuț să nu dăunesc procesului, din contră, vreau să-l îmbogățesc.

Atunci când aștern pe hârtie aceste rânduri, autorul – eul principal – stă, într-o călduroasă zi de vară, undeva în sudul Franței și încearcă să-și închipuie imposibilul: un public japonez din orașul Kyoto. Nu știu în ce fel de sală va lua loc, câți vor fi și în ce fel de relație se vor găsi. Oricât mi-aș alege cuvintele, publicul mă va auzi prin intermediul unor traducători, într-o altă limbă. În această clipă, eul principal dispare, înlocuit de eul secundar, traducătorul. Dacă vorbitorul aplecat peste textul din mână îmi citește gândurile sec, monotone, atunci ele, care în momentul de față îmi par vii, se vor cufunda într-o insuportabilă monotonie, dovedindu-ne din nou de ce devin plictisitoare conferințele științifice. Eul principal, care seamănă cu un dramaturg, va trebui să aibă încredere în eul secundar, care va încărca textul și evenimentul cu energii noi și le va conferi alte trăsături. Vorbitorilor de limbă engleză modulațiile vocii, schimbările bruște ale intonației, pauzele, liniștea, crescendo, fortissimo, pianissimo – cu alte cuvinte, muzicalitatea vocală direct purtătoare a dimensiunii umane – le ține trează atenția și tocmai această dimensiune umană reprezintă ceea ce atât noi cât și calculatoarele electronice nu suntem capabili să

înțelegem cu exactitate științifică. Aici este vorba despre sentiment; sentimentul duce la pasiune; pasiunea transmite convingere; convingerea este singurul mijloc spiritual ce poate trezi curiozitatea semenilor. Dumneavoastră, cei care ascultați cele de față prin intermediul unui translator, nu vă puteți detașa de o anumită energie ce vă captează atenția, căci această energie este vocea, glasul uman ce umple spațiul; orice mișcare, orice gest al mâinii sau al corpului, fie el conștient sau involuntar, înseamnă comunicare, și atât eu cât și actorul trebuie să știm că asta e vocația noastră. Chiar și dumneavoastră jucați un rol activ, căci atenția de care dați dovadă conține și ea niște factori intensificatori care, prin spațiul nostru comun, transmit în sens invers sentimentele dumneavoastră intime; acest flux de energie mă încurajează în mod subtil, îmi modulează felul în care vorbesc.

În ce privință au acestea tangență cu teatrul? În toate.

Să clarificăm, împreună și fără echivoc, punctul de plecare. **Teatru** este un cuvânt neclar și nesigur; uneori neluat în seamă, provoacă altele controverse deoarece unora le spune ceva, iar altora, cu totul altceva. E ca și cum am vorbi despre viață. Cuvântul are un înțeles atât de larg încât nu mai înseamnă nimic. Teatrul nu are nici o legătură cu clădirea, cu textele, cu actorii, cu stilurile sau formele. Esența teatrului stă ascunsă într-un mister numit „clipa de față”.

„Clipa de față” este ceva magic. Transparența ei este înșelătoare. (...) Aici și acum, în acest moment, la suprafață nu se întâmplă nimic deosebit; eu vorbesc, dumneavoastră mă ascultați. Oare imaginea vizibilă, de la suprafață, reflectă fidel realitatea noastră imediată? Bineînțeles că nu. Nici unul dintre noi nu și-a abandonat, nici măcar pentru o clipă, întreaga complexitate a vieții proprii; gândurile, sistemul de conexiuni, micile comedii,



* Din volumul **Peter Brook: „There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre”** (Nu există secrete. Gânduri despre actorie și teatru). Methuen Drama, 1995.





tragediile profunde, chiar dacă ațipesc pentru un timp, sunt prezente precum actorii care, în culise, își așteaptă intrarea în scenă. Sunt prezenți nu numai protagoniștii dramelor; își așteaptă intrarea și masa figuranților, stabilind legătura dintre întâmplările noastre personale și lumea exterioară, viața universală. În noi, la fel ca în niște mari instrumente muzicale, stau în fiecare clipă în așteptare corzile întinse; sunetele și armonia acestora exprimă acea aptitudine prin care noi răspundem vibrațiilor unei lumi spirituale invizibile, lume de care deseori nu suntem conștienți, dar cu care, prin fiecare răsufare, intrăm în contact.

Dacă, printr-un procedeu oarecare, am putea emana în spațiul acestei săli totalitatea imaginilor și mișcărilor vii ce ne mistuie, acțiunea lor ar semăna cu o explozie nucleară; noi nu am fi capabili să cuprindem forța vârtejului haotic al impresiilor. Putem lesne observa cât de puternic este, cât de periculos poate deveni orice act teatral care descătușează gândurile, potențialul colectiv de imagini, sentimente, mituri și traume tănuite.

Teatrul a primit cele mai măgulitoare complimente din partea puterii politice. În țările guvernate de frica

instituționalizată, teatrul este acea formă de manifestare publică pe care dictatorii o urmăresc cu atenție sporită și de care se tem cel mai mult. Prin urmare, cu cât avem parte de o mai mare libertate, cu atât mai profund trebuie să înțelegem și cu atât mai mult trebuie să controlăm actul teatral: dacă vrem să aibă sens și semnificație, el trebuie să se conformeze unor reguli foarte precise.

În primul rând, el va trebui să ordoneze haosul într-o impresie unitară comună (...). Cu alte cuvinte, aspectele vieții reale prezentate de actor vor trebui să trezească asemenea sentimente și reacții încât publicul să aibă, în același moment, aceleași impresii. Esența materialului literar, menirea povestirii și a temei este să ofere un teren comun, un spațiu potențial înăuntrul căruia fiecare membru al publicului, indiferent de vârstă sau poziția sa socială, să fie înlănțuit de vecinul său printr-un flux comun de impresii.

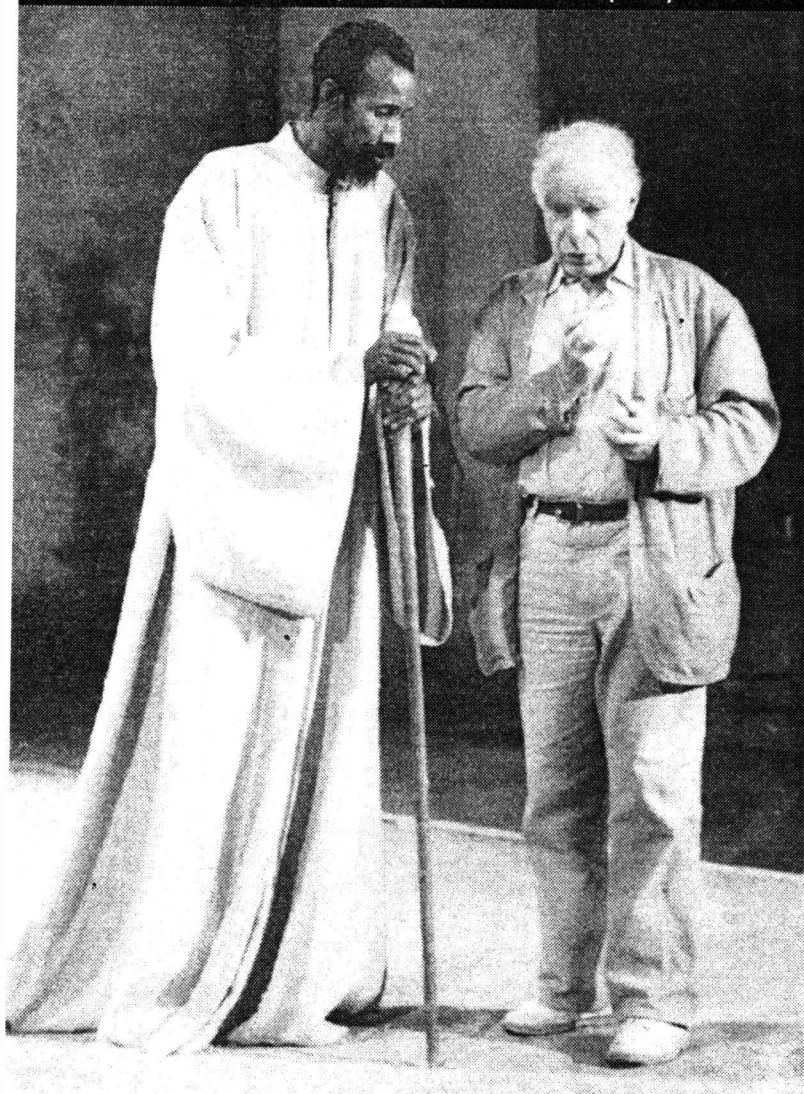
Este foarte ușor să găsim un teren comun banal, superficial, neinteresant. Evident, terenul pe care ne vom întâlni cu toții va trebui să fie atractiv. Dar ce înseamnă, de fapt, „atractiv”? (...) În acea fracțiune de secundă când actorul și publicul se descoperă reciproc, ca într-o îmbrățișare amoroasă, densitatea, încărcătura, diversitatea, bogăția clipei – cu alte cuvinte, calitatea ei – contează. Clipa poate fi inconsistentă și neinteresantă, sau, dimpotrivă, calitativ adâncă. Trebuie să subliniez că nivelul calitativ al acestei clipe reprezintă singura măsură cu care poate fi judecat actul teatral.

Acum să vedem mai îndeaproape ce înțelegem prin clipă. Dacă am putea pătrunde până în nucleul clipei, am constata, cu siguranță, că acolo nu mai există mișcare; orice clipă este totalitatea clipelor posibile, iar ceea ce numim timp este lipsit de importanță. Dacă mergem însă către exterior, către cercurile în care existăm în condiții normale, constatăm că fiecare clipă este legată de cea dinainte și de cea care-i urmează, într-o înlănțuire neîntreruptă. (...) Spectacolul este un flux ce urmează o traiectorie sinuoasă. Pentru a ajunge la o clipă cu sensuri profunde avem nevoie de o înlănțuire de clipe care să ne poarte de la nivelul banal, obișnuit, până la intensități majore, pentru ca apoi să ne îndepărteze iarăși. Timpul, dușmanul nostru de moarte, ne poate deveni aliat dacă percepem acest drum dintre clipa cea palidă și cea incandescentă, care se transformă apoi în clipa transparentă perfectă, ce se suprapune cotidianului, obișnuitului.

Procesul devine mai lesne inteligibil dacă ne gândim la pescarul care-și împletește năvodul. Fiecare mișcare a degetelor e atent controlată. Felul în care ele manevrează firul, leagă nodurile, închid spațiul într-o formă ce răspunde unei anumite funcționalități. Apoi el își aruncă năvodul în apă, îl poartă în sus și în jos, după reguli complicate, până ce prinde un pește. Acesta poate fi unul necomestibil, sau unul obișnuit, comestibil, dar poate fi și unul multicolor, o specie rară, unul otrăvitor sau un peștișor de aur. Trebuie să marcăm o diferență specifică între pescuit și teatru. Dacă năvodul este perfect împletit, felul peștelui prins depinde de norocul pescarului. În teatru, cei ce împletesc năvodul sunt direct răspunzători de calitatea peștelui. Extraordinar, nu-i așa? În timp ce înnoadă firele năvodului, pescarul decide o dată pentru totdeauna ce fel de pește va prinde!

Primul pas este hotărâtor și este mult mai greu de făcut decât pare. În mod surprinzător, acest prim pas nu se bucură de aprecierea cuvenită. Să ne închipuim că

 Peter Brook la o repetiție cu Furtuna de Shakespeare la Bouffes du Nord (1990)



publicul aşteaptă începerea spectacolului; ar dori să i se trezească interesul, speră că i se va trezi interesul, se luptă cu el însuși: trebuie să acorde spectacolului atenția maximă. Așa se cuvine. El va manifesta însă interes deplin doar dacă primele cuvinte, sunete, acțiuni ale spectacolului vor suscita în străfundurile sufletului său un murmur ce va consuna cu temele care vor apărea ulterior. Acest proces nu poate fi unul intelectual; rațional, nici pe-atât. Prin sunete, cuvânt, culoare și energia mișcării, teatrul atinge o coardă sensibilă, sentimentală, care va intra în rezonanță cu intelectul. După ce actorul realizează această legătură intimă cu publicul, evenimentele pot lua orice întorsătură. Există teatre care doresc să prindă pești comestibili, gustoși, care să poată fi mâncați fără a da dureri de stomac. Există teatre pornografice care, în mod conștient, vor să servească pește otrăvitor. Să presupunem că pe noi ne animă ambiția supremă: cu fiecare reprezentație vrem să pescuim peștișorul de aur.

De unde vine peștișorul de aur? Nu știm. Bănuim că vine din subconștientul mitic colectiv, din acel imens ocean ale cărui țărmuri nu au fost descoperite, ale cărui adâncimi nu au fost sondate. Și unde suntem noi, oamenii obișnuiți din sala de spectacol? Acolo unde am fost și în momentul când am intrat: în sinea noastră, în viața noastră de zi cu zi. Astfel, împletirea năvodului înseamnă clădirea unui pod care să unească ființa noastră obișnuită, ce poartă cu sine lumea cotidiană, cu acea lume invizibilă care devine evidentă, vizibilă, dacă și numai dacă transformăm rudimentara noastră capacitate de observație într-una excepțional de acută. Năvodul acesta are mai multe găuri sau mai multe noduri? Dacă vrem să facem teatru, va trebui să trăim mereu cu această întrebare.

În istoria teatrului acest paradox apare cel mai puternic exprimat în structurile shakespeareiene. Textul lui Shakespeare are în esență un caracter religios: el aduce lumea spirituală, non-concretă, în lumea formelor și întâmplărilor recognoscibile, vizibile. Shakespeare nu face concesii nici măcar la extremele scalei umane. Teatrul lui nu vulgarizează spiritualitatea pentru ca omul de rând să priceapă mai ușor, și nici nu respinge murdăria, urîtenia, absurditatea și ridicolul existenței subumane. Alunecă ușor de la o extremă la alta, erupe cu violență, animă întâmplările în desfășurare până când toate rezistențele se spulberă, iar publicul, incitat, ajunge să arunce o privire lucidă în adâncurile realității. Această clipă nu poate fi păstrată la nesfârșit. Adevărul nu poate fi materializat, apucat cu mâna, în schimb, teatrul este un mecanism care permite tuturor participanților să zărească măcar pentru o clipă câte un chip al adevărului. Mecanismul teatrului ne face să urcăm și să coborâm treptele sensului.

Abia acum am ajuns în fața dificultăților. Pentru captarea vreme de-o clipă a adevărului, actorul, regizorul, scenograful trebuie să-și îmbine eforturile; singur, nici unul riu va reuși. În cadrul aceluiași spectacol se pot înfrunta mai multe viziuni și scopuri. Dar orice tehnică artistică și profesională trebuie – cum spune poetul englez Ted Hughes – să fie pusă în slujba „comunicării” dintre nivelul omului de rând și cel ascuns al mitului. Această comunicare se materializează în aducerea eternului, a invariabilului aproape de lumea mereu schimbătoare de zi cu zi, în care au loc toate reprezentațiile teatrale. Suntem în legătură directă cu

această din urmă lume în fiecare moment când se reactivează informațiile înmagazinate în celulele noastre nervoase. Cealaltă lume, deși omniprezentă, este invizibilă; nu o deslușim cu simțurile, însă o percepem deseori cu instinctele noastre. Orice activitate spirituală prin care ne retragem, din lumea impresiilor, în tăcere și imobilitate, ne apropie de această lume invizibilă. Teatrul nu coincide însă cu ordinea spirituală. Teatrul este aliatul exterior al existenței spirituale, el înlesnește, pentru scurt timp, o privire asupra lumii invizibile care pătrunde din când în când în lumea obișnuită, chiar dacă simțurile noastre nu o sesizează.

Lumea invizibilă nu are forme și – cel puțin după știința noastră – nu se schimbă. Lumea reală se află în perpetuă mișcare, într-un du-te-vino permanent. Formele ei se nasc și dispar. Forma sa cea mai complexă – omul – se naște și moare și el, la fel cum celulele se nasc și mor; tot astfel se nasc, decad și dispar limbile, modelele, normele comportamentale, ideile, structurile. Unii artiști, în momente rare ale istoriei omenirii, au suprapus atât de bine concretul, abstractului, încât formele create de ei – fie ele catedrale, statui, picturi, opere literare sau muzicale – par eterne. Dar și în această privință trebuie să fim circumspecți, deoarece și eternitatea moare, nu dăinuie la nesfârșit.

Omul care practică teatrul, oriunde ar trăi pe globul pământesc, trebuie să se apropie cu smerenie și adorație de marile forme tradiționale, mai cu seamă de cele orientale. Acestea pot depăși cu mult capacitatea sa de înțelegere și creație – de pricepere primitivă, care e, în fond, starea de fapt a artistului din secolul XX. Riturile esențiale, miturile fundamentale sunt niște porți ce trebuie nu privite, ci trăite; numai cel ce își va trăi porțile va trece prin ele. Nu putem renunța cu aroganță la trecut. Frauda nu este însă permisă. Dacă îi furăm trecutului riturile și simbolurile și încercăm să le folșim în interesul nostru, să nu ne mirăm dacă ele își pierd forța, devenind niște decoruri strălucitoare și goale. Dar e necesară o distincție. În unele cazuri, formele tradiționale sunt încă vii; în altele, tradiția sufocă efectele viguroase. Esența chestiunii este: să negăm „metoda obișnuită” fără să vânam schimbarea în sine.

Problema centrală, fundamentală se leagă de formă: forma exactă și potrivită. Fără ea nu putem exista; nici viața nu se poate dispensa de ea. Dar ce înseamnă forma? Ori de câte ori revin asupra acestei întrebări, ajung, vrând-nevrând, la cuvântul **sfota**, care provine din filosofia clasică indiană și al cărui sens se ascunde în sonoritatea lui: înseamnă unda ivită brusc pe luciul apei sau apariția subită a unui nor pe cerul senin. Forma nu e altceva decât virtualitatea care se manifestă, spiritul întrupat, primul sunet, marele „bang”.

Artiștii de teatru din India, Africa, Orientul Apropiat, Japonia se întreabă: cum este forma? Unde s-o căutăm? Situația e neclară, întrebarea e tulbure, răspunsurile sunt și ele încurcate. Acestea din urmă se împart în două categorii. Unii cred că marile centre culturale occidentale – Londra, Paris, New York – au rezolvat această problemă spinoasă, așteptând ca și ceilalți să preia forma lor, precum țările înapoiate preiau procedee industriale și tehnologii. Cealaltă atitudine e exact opusul acesteia. Artiștii Lumii a Treia au uneori impresia că și-au pierdut originile, că s-au lăsat duși de valul spectrelor occidentale și refuză imitarea modelelor străine, întorcându-se cu îndârjire spre rădăcinile lor culturale,





spre tradiții. Trebuie să spunem că acest proces reflectă cele două curente contradictorii: acela care tinde spre exterior, spre unificare și acela care tinde spre interior, spre fragmentare.

Numai că nici una dintre metode nu dă rezultate bune. Multe trupe din Lumea a Treia se iau la trântă cu operele unor autori europeni ca Brecht sau Sartre, fără să observe că acești scriitori au creat în interiorul unui sistem complicat de relații, legat de epoca și locul geografic în care funcționa; în alt sistem de referințe, ei nu au ecou. Imitarea teatrului experimental de avangardă al anilor '60 s-a lovit de aceleași greutăți. Ca urmare, autorii dramatici din Lumea a Treia, mânați de orgoliu și oarecum amărâți, își sondează propriul trecut, își modernizează propriile mituri, folclorul și riturile, însă din această tentativă rezultă un mixaj inconsistent, un peștișor fără cap și fără coadă.

Cum putem fi credincioși prezentului? Nu demult, călătoriile mele m-au dus în Portugalia, Cehia și România. În Portugalia, țara cea mai săracă din vestul Europei, am auzit că „oamenii nu mai merg la teatru și la cinema”. „Cu siguranță – am zis eu compătimitor –, în situația economică grea oamenilor nu le mai ajung banii.” „Nici vorbă” – mi-au răspuns interlocutorii. Era exact invers. Situația economică se redresează încetul cu încetul. Mai demult, când banii erau puțini și viața era cenușie, oamenii erau dornici de câte-o escapadă la teatru sau la film, făcând economii în acest scop. Acum ei au mulți bani disponibili și au acces neîngrădit la întreaga gamă a posibilităților oferite de societatea de

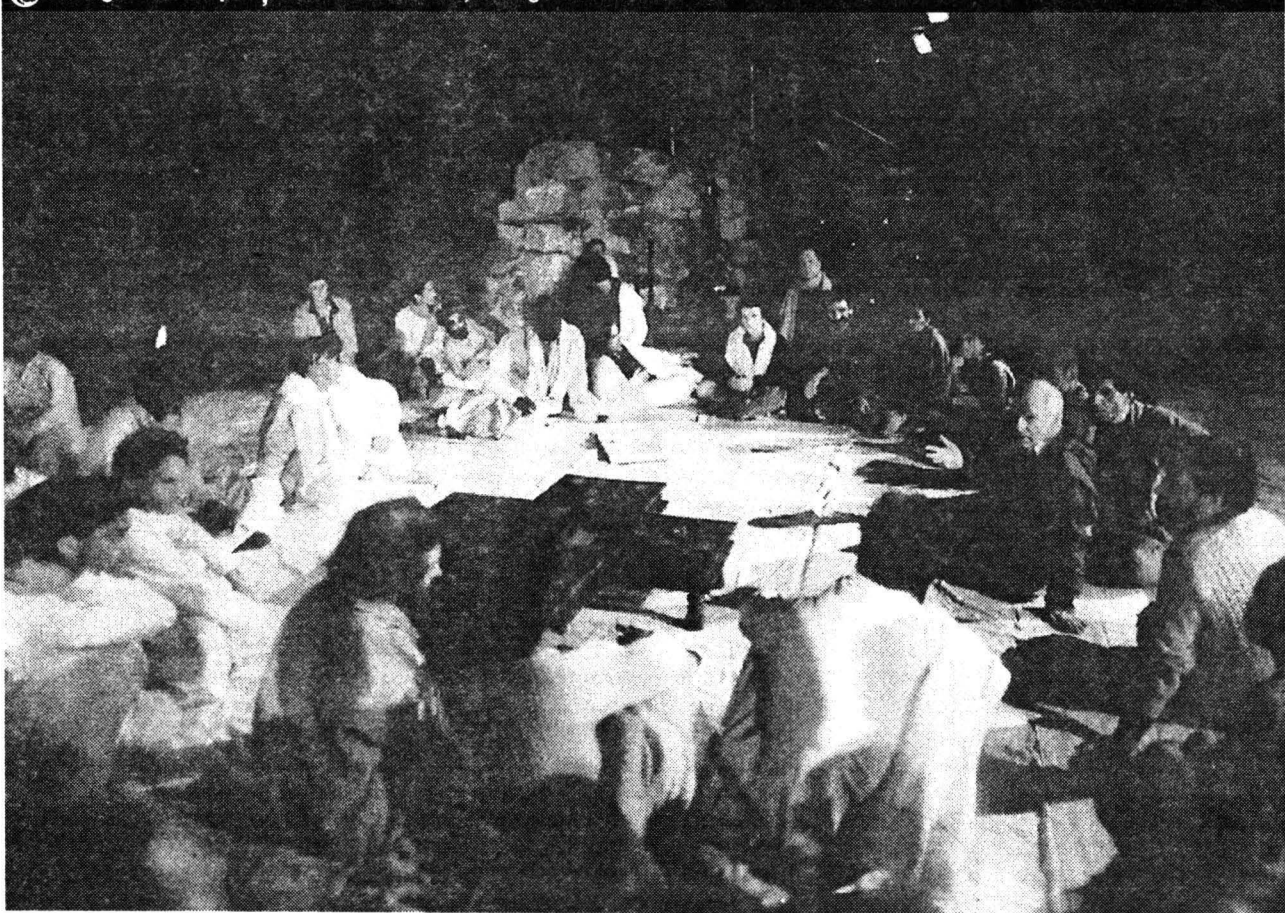
consum. Acolo sunt aparatele video, casetele video, compact-discurile, iar pentru satisfacerea nevoilor constante ale existenței umane le stau la dispoziție restaurantele, călătoriile cu avionul, excursiile. Se cumpără îmbrăcăminte, încălțăminte, se merge la coafor... Deocamdată, filmul și teatrul mai există, însă ele au coborât mult pe lista preferințelor.

Din Occidentul orientat spre economia de piață am mers la Praga și la București. Aici, ca și în Polonia, Rusia și celelalte țări foste comuniste, se aude același strigăt de disperare. Acum câțiva ani oamenii se băteau pentru bilete la teatru; astăzi, teatrele joacă în fața unor săli doar pe sfert pline. Deci, în contexte sociale diferite, ne confruntăm cu același fenomen: teatrul și-a pierdut forța de atracție.

În anii dictaturii totalitare teatrul era unul dintre puținele locuri unde, pentru scurt timp, omul se simțea liber, se refugia într-un tărâm romantic, poetic chiar; sau, ascuns sub pavăza anonimatului publicului, participa prin hohote de râs sau aplauze la actul sfidării autorităților. Fiecare rând al unui text clasic onest oferea actorului posibilitatea de a accentua, de a nuanța unele cuvinte sau de a stabili, printr-un gest abia sesizabil, o anumită legătură cu spectatorii; ei deveneau complici, exprimând astfel ceea ce în alt context era prea periculos de spus. Acum această necesitate a dispărut, și teatrul se află în fața unei certitudini greu de acceptat: aceea că sălile arhipline de pe vremuri se umpleau din motive care nu aveau nimic comun cu exprimarea scenică justă și valabilă a piesei prezentate.



Imagine din repetițiile la Mahabharata, în regia lui Peter Brook



Să examinăm încă o dată situația europeană. Din Germania și până în Estul extrem, cuprinzând și continentul rusesc, iar spre vest, prin Italia, până în Portugalia și Spania, domina o lungă serie de regimuri totalitare. Sub orice dictatură, cultura îngheață. Formele, de orice natură ar fi ele, își pierd puțința de a trăi, de a muri, de a se înnoi după legile naturii. Unele forme culturale sunt decretate ca sigure și corecte, sunt instituționalizate, celelalte forme sunt considerate suspecte, sunt îngropate ori smulse din rădăcină. Anii '20 și '30 au însemnat pentru teatrul european, în mod excepțional, o epocă animată și fertilă. În această epocă au apărut cele mai importante inovații tehnice: scena turnantă, scena deschisă, efectele de ecleraj, proiecțiile, decorul abstract (...). S-au configurat stiluri interpretative, moduri de raportare la public, ierarhii (vezi rolul dominant al regizorului sau importanța scenografului). Toate erau în consens cu vremurile. Apoi au venit mari transformări sociale: război, genocid, revoluție, contrarevoluție, dezamăgiri, îndepărtarea de vechile idei, aspirația spre noi stimulente, atracția hipnotică spre tot ce era nou și diferit. Azi capacul s-a ridicat de pe oală. Însă teatrul, credincios structurii sale vechi și rigide, nu s-a schimbat; deci, nu mai face parte din epoca sa. Rezultatul: teatrul, din diferite cauze, se află în criză. E bine, e un rău necesar.

Este vital să distingem clar două lucruri. Unul e **teatrul**, celălalt – **teatrele**. Teatrele sunt niște cutii; conținutul lor nu coincide întocmai cutiei, la fel ca plicul și scrisoarea. Plicul îl alegem în funcție de lățimea și lungimea scrisorii. Din păcate, comparația se sfârșește aici. Plicul poate fi aruncat în foc cu un gest neglijent; să arunci o clădire, mai ales dacă este frumoasă, e mai greu, în ciuda sentimentului instinctiv care ne spune că ea nu mai corespunde destinației. E mult mai greu să ne debarasăm de obiceiurile culturale osificate în minte, legate de estetică, soluții artistice și tradiții. Și totuși: **teatrul** este o necesitate omenească fundamentală, pe când **teatrele**, cu formele și stilurile lor, sunt niște cutii provizorii și interșanjabile.

Revenim la problema teatrelor goale, observând că răspunsul nu poate fi simpla reformă – cuvânt care, în limba engleză, înseamnă refacerea formelor vechi. Atâta timp cât atenția e încăușată de formă, răspunsul va fi și el unul „de formă”, cu rezultate dezamăgitoare în practică. Vorbesc atât de mult despre forme căci doresc să subliniez: căutarea formelor noi nu poate fi în sine un răspuns. Aceleași probleme le întâlnim în oricare țară cu stiluri teatrale tradiționale. Dacă modernizarea constă în turnarea vinului vechi în sticle noi, capcana formei se închide din nou. Dacă regizorul, scenograful, actorul consideră drept formă reproducerea naturalistă a imaginilor zilei în curs, va constata cu dezamăgire că n-a pășit mai departe de ceea ce oferă televizorul din oră-n oră.

Expresia teatrală a timpului prezent va trebui să se apropie mai mult de pulsul epocii, așa cum creatorul de modă nu vânează orbește originalitatea, ci combină în secret creativitatea proprie cu suprafața mereu schimbătoare a vieții. Arta teatrală trebuie să aibă un profil bine conturat: trebuie să ofere povestiri, situații, teme recognoscibile, deoarece omul este interesat de viața obișnuită, cunoscută. În același timp, arta teatrală trebuie să aibă conținut și sens. Conținutul este concentrarea experiențelor omenești; orice actor care

aspiră să-l capteze va simți, cu siguranță, că sensul izvorăște din conexiunile pe care el le creează cu sursele invizibile de dincolo de limitele sale firești, surse ce dau sens... sensului. Arta este o roată ce se învârtă în jurul unui centru tăcut și imobil, fără puțința de a-l defini.

Care este țelul nostru? Nici mai mult, nici mai puțin decât întâlnirea cu materia vieții. Teatrul are capacitatea de a reflecta toate aspectele existenței umane; așadar, orice formă vie este valabilă și are locul ei potențial în expresia teatrală. Formele sunt precum cuvintele; au sens dacă le folosim în mod corect. Vocabularul lui Shakespeare e mai bogat decât al oricărui alt poet englez; el și-a îmbogățit fără încetare fondul de cuvinte utilizate, combinând idei filosofice esoterice și banalități, până ce a ajuns să „manevreze” peste douăzeci și cinci de mii de cuvinte. În teatru, în afara cuvintelor există și alte limbaje din care se naște comunicarea cu publicul. Limbajul corpului, al sunetului, al ritmului, al culorii, al costumelor și decorurilor, al luminii completează cele douăzeci și cinci de mii de cuvinte. Fiecărui element al vieții îi corespunde un cuvânt din vocabular. Amintirile, tradițiile, chipurile prezentului, rachetele cosmice, armele, jargonul brutal, o grămadă de cărămizi, o flacără, o mână pusă în dreptul inimii, strigătul țâșnit din adâncul răunchilor, infinitele tonuri ale muzicii – toate acestea sunt substantive și adjective ce pot sta la temelia unei noi fraze. Suntem capabili, oare, să le utilizăm adecvat? Sunt ele indispensabile? Asigură ele însuflețirea, zguduirea, dinamizarea, rafinarea, autentificarea sensurilor exprimate?

Lumea ne oferă mereu posibilități noi. Imensul vocabular uman poate fi îmbogățit cu elemente încă nemaîntâlnite. Orice națiune, orice cultură își dezvoltă un lexic care să-i unească pe membrii ei într-o colectivitate. Cultura teatrală universală are o mare nevoie de colaborarea diferitelor arte.

La întâlnirea diverselor tradiții apar unele obstacole; însă prin muncă asiduă vom putea găsi modalitățile de înlăturare a acestor piedici. O dată cu desființarea obstacolelor, gesturile, intonațiile fiecăruia devin componente ale limbii comune și exprimă pentru o clipă acel adevăr comun la care participă și publicul. Spre această clipă năzuiește activitatea teatrală. Aceste forme pot fi vechi sau noi, familiare sau exotice, sofisticate sau simple, rafinate sau naive. Pot proveni din surse nebănuite și pot fi contradictorii până la a se exclude reciproc, în aparență. Dar fricțiunea sau ciocnirea formelor poate fi salutară și elocventă.

Teatrul nu poate fi plictisitor. Nu poate fi convențional. (...) Teatrul trebuie să te poarte spre adevăr prin surpriză, emoție, efervescență, bucurie. Teatrul înglobează trecutul și viitorul, ca parte organică a prezentului; el ne îndepărtează de cele ce ne copleșesc zilnic și ne apropie de cele ce ni se par îndepărtate. O știre de ziar poate părea mai puțin adevărată și interesantă decât o întâmplare provenită din trecut, dintr-o altă epocă, dintr-o altă țară. Adevărul clipei prezente (...) se naște numai atunci când actorul și publicul se află în relație directă și într-o desăvârșită comuniune de simțiri. Asta se întâmplă dacă formele provizorii și-au îndeplinit menirea și ne-au condus spre clipa unică și irepetabilă în care o poartă se deschide și întreaga viziunea despre lume ni se schimbă.

Traducerea: **STRACULA ATTILA**