

Raphaëlle DOYON

Dramaturgia actorului: un paradox?

În mod obișnuit, dramaturgia se delimitează de actor. Ca „artă poetică” ea privește textul și acțiunea acestuia, „excluzând spectacolul din câmpul ei de acțiune”.

Mai mult, termenul „dramaturgie” califică activitatea dramaturgului al cărui sens „autor de piese de teatru” tinde „de vreo 30 de ani să-și adauge o nouă valoare, aceea de consilier literar și istoric al regizorului însărcinat să pregătească analiza istorică a textului”. Iată cum ne îndepărtăm încă puțin de actor, element viu al scenei. Este adevărat că Lessing, cu *Dramaturgia de la Hamburg* (1767–1768), marchează un moment al practicii teatrale care „prevede ceea ce punerea în scenă realizează”.

„Acest concept, ne spune Bernard Dort, s-ar confunda întrucâtva cu cel de teatru. Dar el se definește întotdeauna în funcție de textul dramatic și în perspectiva sa lineară, justificând surprinderea noastră în fața locuțiunii de dramaturgie a actorului”.

E cumva un paradox, „o propoziție absurdă în aparență, pentru că este contrară ideilor primite și, totodată este, în fond, adevărată...”?

Mai degrabă deplasare de semnificații decât paradox. De două ori, în *Canoe de hârtie*, Barba folosește cuvântul dramaturgie/dramaturgic în accepțiunea lui obișnuită, identificându-l cu munca lineară asupra sensului. În primul caz, el îl opune unei „carențe organice”, iar în celălalt – vorbind despre Meyerhold – „intenției mișcărilor” care l-a făcut pe Meyerhold „din ce în ce mai autonom față de lucrul pe text, modelând partitura în virtutea unei științe muzicale”. El opune în acest caz două dramaturgii, numite și explicitate în conferința din 15 februarie 1999, de la Conservatorul Național Superior de Artă Dramatică. Lărgirea câmpului semantic de „dramaturgie”, trecut dintr-o relație strânsă cu textul în cea privitoare la un *performance text* viu, apare în mod tardiv. Prima definiție a unei „dramaturgii a actorului” apare în nota aceleiași *Canoe*, notă care precizează elaborarea „unei dramaturgii complexe a partiturii” în opoziție cu „ilustrarea unui teatru vechi”: „dacă prin *dramaturgie* se înțelege tehnica și arta de a îmbina acțiunile, se poate vorbi de o dramaturgie a actorului pentru a indica maniera în care el își întrețese compozițiile în cadrul general al textului și al punerii în scenă”.

Această dramaturgie se opune într-o manieră directă sensului, orientându-se în același timp spre el, atunci când îl alege, ca înspre un centru refuzat în parte. În această situație, diferența dintre cele două dramaturgii, conform acestui criteriu semantic, nu este indiscutabilă. Și dramaturgia organică, și dramaturgia clasică, împotriva sau în favoare, acționează în direcția sensului. În sfârșit, distincției făcute de la Aristotel încoace între textul scris și maniera sa de reprezentare, Eugenio Barba îi substituie noțiunea de *performance text*, explicitată de Richard Schechner. În timp ce textul scris poate fi transmis în afara spectacolului, *performance text* este chiar spectacolul. Teatrul ca punere în scenă a unui text scris tinde să privilegieze o viziune liniară care este în mod precis cea a unui timp rectiliniu al limbii și lecturii, unde intriga este concepută în manieră diacronică, evenimentele succedându-se unele

după altele, într-o relație de la cauză la efect. Simultaneitatea sau sincronia, alt pol temporal, este aproape exclusă.

Performance text: „Actorul nu interpretează un text, el creează un context“

În *performance text*, punerea în scenă și scriitura spectacolului se prezintă ca un întreg, iar spectacolul este gândit ca echilibru și tensiune între doi poli: simultaneitate și succesiune. Succesiunea oferă suficientă lizibilitate imediată în stare să-l scutească pe spectator de o cercetare semantică, permițându-i să trăiască experiența simultaneității și să ia parte activă la ceea ce vede și trăiește. El poate să aleagă acțiunea pe care vrea să o urmărească, așa cum face, fără să-și pună întrebări, spectatorul unei coregrafii. *Performance text* oferă o țesătură complexă de semnificații. Ceea ce ne face să spunem că textul este text, prin urmare este complex. Cuvântul latin *textus* indică din punct de vedere literar „tramă, țesut, întrețesut“, în timp ce *complexus* ar corespunde unei îmbinări de elemente componente ale unui acoperiș – șindrilă, ardezie etc., ca un soi de șindriliere. Actorul „nu interpretează un text“, el constituie materia primă, „el creează un context“. Dramaturgia actorului este modul în care actorul creează acest context. De unde și fragilitatea demersului său practic, elaborare a unui joc fără notație, „un substitut care nu se substituie la nimic din ceea ce i-ar putea fi oarecum pre-existent“. „Fabricarea“ interpretării unui text are, în schimb, „un început atribuit, un model dat de caracteristici determinate cărora le datorează un fel de tangibilitate: chiar aceea pe care Platon o atribuie formelor care îl imită pe bunul meșteșugar“.

Definiție exploratorie și pelsaj

„Dramaturgia actorului, scrie Barba, este înainte de toate capacitatea de construire a echivalentului complexității care caracterizează o acțiune în cadrul existenței“. Mai multe enunțuri pot fi deduse din această definiție pe care Barba nu va înceta să o completeze. Viața (prescurtare pentru „acțiune în viață“) este complexă, viața artei vieții, care este teatrul. Barba numește de asemenea viața: *bios*; ea este complexă. Dar există o inteligibilitate între cei doi termeni pentru că o echivalență este posibilă între ei. Aceasta e valabilă și pentru actor ca observator al vieții, și pentru teoretician ca observator al teatrului. Pentru o exprimare mai simplă, complexității vieții îi corespunde complexitatea unui sistem artistic. Înțeleg prin sistem un ansamblu de elemente care pot fi prinse în articulația lor reciprocă și care nu sunt doar juxtapuse, ci independente unele față de celelalte, așa cum se întâmplă în chimie, unde „sistem“ desemnează o moleculă în care un atom central este legat de alți atomi. Nu este vorba în nici un caz de o metodă ce s-ar bucura de elogiile lui Descartes. Dimpotrivă, ideea de sistem ca și cea de complex, și de text, cuprinde, în singularitatea sa, pluraluri. Stanislavski însuși a preferat termenul de sistem celui de metodă. Sistem indică: „Un ansamblu de propoziții, ordonate pentru a constitui o doctrină coerentă... această folosire nu presupune adevărul propozițiilor“. Dramaturgia actorului vine, după părerea mea, să coroboreze ideea unui sistem, oricât de euristic ar fi el, mai de grabă decât să propună stabilirea Antropologiei Teatrale. Unul dintre preceptele pe care le adaugă, oferindu-se să „construiască echivalentul complexității vieții“, este cel care pune în valoare dinamica, o manifestare a vieții care nu urmează *logos*-ul, despre care pe bună dreptate Aristotel susținea că nu poate spune decât un singur lucru într-un moment determinat. Dimpotrivă, *bios* se desfășoară în multiple direcții divergente, până la exactitatea detaliului. Această tensiune de îmbinare a elementelor între ele se găsește reconstruită în dramaturgia actorului. Înseamnă că nu

avem pe de o parte acțiunile actorului și pe de altă parte intențiile, ci că intențiile se văd, sau dacă nu se văd, dialectica între acțiune și intenție este prezentă în așa fel încât spectatorul „experimentează experiența”.

Etapale de construcție în cadrul exemplului câinelui

Situația este următoarea: „văd un câine și mi-e frică”. Cum să montezi acest lucru în teatru ? Înainte de a vizualiza această situație pentru spectator, amplificând-o pentru a-i recrea echivalentul, trebuie mai întâi să îi distingem elementele constitutive, să selecționăm și să fixăm materia care, apoi, va fi dilatată. Montajul implică două operațiuni:

- „selecția și tratamentul” fragmentelor extrase dintr-un context original; cu alte cuvinte: *ce* să privim și *cum* să privim;
- asocierea acestor fragmente într-o secvență discontinuă (și discretă).

„Mai întâi, spune Barba, ar trebui să vorbim de stări afective și nu de emoții” (vom vedea că termenul „emoție”, fără a intra în discuțiile aporetice despre *Paradoxul comedianului*, este justificat când ne referim la spectatori).

Într-o primă etapă, Barba stabilește o imagine a situației generale în cazul unei întâlniri cu un câine; el decupează diferitele elemente care îi sunt conținute, pentru a selecționa ceea ce hotărăște să vadă și nu ceea ce vede. „O stare afectivă este o serie de relații complexe și divergente legate de un stimul.

Aceste reacții reprezintă cel puțin cinci niveluri de organizare”:

1. Primul face referire la senzațiile resimțite: „mi-e frică”.
2. Al doilea, la evaluările cognitive: „câinele are un aer civilizat; aici, la universitate, nu sunt câini care mușcă”.
3. Al treilea, la manifestările autonome care nu pot fi controlate: ritmul pulsațiilor mele cardiace și al respirației mele accelerate; transpir.
4. Al patrulea, impulsul de a reacționa: „vreau să mă îndepărtez”.
5. Al cincilea, decizia privind comportamentul meu: „mă oblig să fiu calm”.

Actorul trebuie să lucreze pe fiecare dintre emoțiile sale pentru ca ele să apară în mod fizic. El trebuie să le reconstruiască și să le transpună pentru a le face să trăiască simultan: „de exemplu, picioarele îmi sunt curajoase, dar bustul și brațele se curbează, capul vrea să fugă în timp ce clipitul ochilor mei reconstruiește echivalentul unor reacții autonome involuntare”.

Actorul reperează fiecare dintre niveluri, caută o echivalență, lucrează asupra fiecăreia dintre acțiuni într-o manieră independentă, apoi în mod simultan până când acest montaj nu mai apare. Și aici, există o ficțiune a dualității între obiectivul de atins, un om–în–viață (ce nu ar trebui să mai fie remarcat ca actor datorită discreției cu care i se manifestă virtuozitatea), care vede un câine și căruia îi e frică, și procesul de descompunere și de recompunere pentru a ajunge aici.

„Corpul-în-viață” este o polifonie de tensiuni legate între ele printr-o coerență internă invizibilă. Dacă dramaturgia actorului nu desemnează doar nivelul celular de organizare, ea începe pentru a se construi, prin punerea realului sub microscop spre a degaja o dinamică. Această dinamică dilatată creează o incoerență față de cotidian dar o coerență organică. Aici, pe un criteriu nu verosimil ci de necesitate, Barba și Aristotel se întâlnesc. *Poetica* nu spune oare că „unul dintre scopurile urmărite când e vorba de caractere

este coerența, deoarece chiar și cel care face obiectul imitației este incoerent și presupune un caracter de acest gen, trebuind ca acest caracter să fie incoerent de o manieră coerentă”? În mod evident, Aristotel vorbește de o coerență de caracter, de personaj, de o coeziune mentală și literară care este departe de a anvizaja chiar procedeul oferit de *performance text*. Această coerență trimite la ceea ce se definește ca un refuz în dramaturgia lui Barba, dar paralela merită să fie subliniată pentru locul pe care cele două „teorii ale compoziției” îl acordă incoerenței și unui alt tip de criteriu de coerență proprie teatrului, afirmând până la urmă că teatrul are regulile sale proprii, care nu sunt cele ale cotidianului. Ca și Aristotel, Barba concepe un sistem de compoziție care decretează legi precise. Dacă Bernard Dort descrie arta poetică a lui Aristotel ca pe un „sistem ideal”, nu ne-am putea întreba în ce măsură numeroasele principii-care-revin, ca și procesul de montaj dramaturgic, nu stabilesc o structură teoretică „absolută”?

De la o dramaturgie organică și de la exercițiul amuleta

În *drama-ergon*, *ergon* definește activitatea acțiunilor ca și cum acțiunile a lucra de la ele putere, ca și cum ar stabili o logică și o structură proprie care scapă înțelegerii rațiunii. Dramaturgia „își trăiește viața” într-o dialectică între direcția în care se îndreaptă și dezorientarea pe care o acumulează de-a lungul peripețiilor. În acest sens, dramaturgia neagă acțiunea care o face să se nască. Este esențial pentru a sesiza aceste orizonturi să nu căutăm o logică semantică, ci o logică organică sau dinamică, a cărei valoare rezidă în calitatea energiei.

Această manieră de a gândi/acționa se explicitează în mod dificil pentru că nu este de fapt cea a limbajului pe care îl cunoaștem prin alfabetul nostru. Ea face apel la emisfera dreaptă a creierului care influențează percepția noastră spațială și tonală, recunoașterea noastră a motivelor comportamentale de tipul emoției. Emisfera stângă, dimpotrivă, intervine în cazul discursului, ca și în domeniul gândirii lineare și analitice. Iată de ce societățile noastre, unde ucenicia se face după logica limbajului și aproape exclusiv prin limbaj (alfabetul nostru nu este spațializat, asemeni alfabetului chinez, de exemplu), au emisfera stângă a creierului deosebit de dezvoltată.

Pentru a discerne noțiunea de gândire-acțiune pe care emisfera dreaptă a creierului și-o asumă, trebuie să ne gândim la muzica compusă după un întreg ansamblu de reguli, armonii etc., dar care



Casa tatălui meu

În cadrul acestor reguli, nu are numai ca altă lege pe aceea care le neagă, ci mai mult decât atât, nu se determină pe un criteriu semantic obiectiv care ar fi indescifrabil. Și totuși, se vorbește clar despre o armonie, despre o melodie, despre „groove”, despre „swing”, tot atâtea termeni care la apariția lor, înainte de a desemna tipuri, dau echivalentul unei dramaturgii dinamice sau organice pentru actor. Barba spune că muzicologul John Blacking „descrie ca gândire acțiunile mâinilor care lovesc toba”. „La prima vedere, formulele lui Blacking par să nu fie decât modalități sugestive de a vorbi”. „Apoi, se bănuiește că ar fi vorba de ceva în plus, ca de o manieră de a vorbi *à la lettre*. El desemnează în mod explicit două feluri de gândire, una corespunzând emisferei drepte a creierului sau „thinking in motion” și cealaltă, emisferei stângi – „thinking in concepts”.

Exercițiul te învață să gândești/acționezi cu toate creierele; el este „paradigma dramaturgiei”, paradisul dramaturgic! „Exercițiile sunt mici labirinturi pe care corpul-spirit al actorului le poate trasa și retrasa pentru a le incorpora o gândire paradoxală. Odată stăpânit, sau exercițiul moare sau o întâmplare l-a făcut să evolueze din nou pentru un alt exercițiu. „Exercițiile sunt ca niște amulete pe care actorul le are asupra sa, nu pentru a le arăta, ci pentru a extrage anumite calități de energie din care să se dezvolte încet un al doilea sistem nervos”.

Atunci când Michel Foucault definește cunoașterea ca un element ce poate fi discursiv, sesizarea acestei alte forme de cunoaștere este în prezent denumită de către Odin ca o „cunoaștere tacită”. Mei Lan Fang dădea o definiție fără să o numească: „o mare parte a cunoașterii nu poate fi transmisă prin cuvinte. O descoperi privindu-l cu atenție pe maestru”.

Complexități și echivalențe

Într-un text scris cu ocazia aniversării a 30 de ani de existență *Odin Teatret*, Barba justifică alegerea celei de-a doua embleme a lui *Odin*, „blazonul pe care Niels Bohr și l-a fabricat atunci când a fost înnobilit de Regele Danemarcei pentru meritele sale științifice”. „El a ales atunci semnul chinez al lui *Yin* și *Yang*, pe care l-a înconjurat cu propoziția latină *Contraria sunt complementa*”. Eugenio Barba adaugă: „Natura ne învață că contrariile sunt complementare. Arta ne învață același lucru”. *Yin* și *Yang* constituie cei doi poli ai unei aceleiași realități. Zeami ne spune: „Dacă s-ar interpreta *yang* într-o ambianță *yang*, iar *yin* într-o ambianță *yin*, nu ar putea să existe echilibru și *perfectiunea* ar fi imposibilă”. Aceasta se traduce într-o manieră foarte concretă la *Odin* în „dansul opozițiilor”, unde orice mișcare se naște dintr-o direcție opusă celei către care se îndreaptă. O energie reținută față de paroxismul ei poate fi transformată într-o nouă direcție și nu există niciodată în mod real un moment de oprire sau de inerție. Idei unei linii care se oprește i se opune cea a unui cerc de elemente interdependente. *Yin* și *yang* provin din principiul după care tot ceea ce s-a dezvoltat până la extrem devine opusul său. Această lege menține lumea în armonie, într-un tot organic, uneori împotriva voinței ființei umane. Legea opoziției este legea realității și a gândirii („a da înapoi pentru a sări mai bine”). Actorul o constată și o transpune într-o dramaturgie echivalentă, într-un principiu de viață al teatrului. Deja Meyerhold concepea biomecanica drept „un ansamblu de relații: ale diferitelor părți ale corpului actorului între ele, ale corpului cu spațiul înconjurător, ale corpului cu spațiul și timpul, ale corpului cu corpul partenerului, ale corpului cu un obiect imaginar, ale corpului actorului cu corpul celui care îl observă”. Dramaturgia actorului este una dintre căile de acces, unul dintre răspunsurile la întrebarea: „Cum să faci să vibreze ceea ce poate fi definit ca nod complex de reacție, care este de fapt teatrul?”

Definiții și niveluri de organizare

Dramaturgia actorului este „unul dintre nivelurile de organizare a conceptului de *performance*, sau cum rectifică mai veridic Barba, „un aspect al țesăturii dramaturgice“. *Performance* este „un sistem complex care integrează diverse elemente, fiecare ascultând de logica proprie dar având toate o acțiune reciprocă între ele și cu exteriorul“. Am putea-o compara cu un ansamblu de păpuși rusești, făcute din același material și cu egală minuție și precizie. Celelalte păpuși nu pot fi văzute în păpușa mare. Dar aceasta nu ar putea să existe fără ele. Ar trebui să nu o poți închide fără celelalte în interior, iar fiecare dintre păpușile care se închid le modifică pe cele care se ascund. Păpușile noastre rusești nu sunt suficiente, trebuie să adăugăm ideea unei pânze de păianjen, care țesătură ar putea fi mai organică? Exemplul lui *jo*, *ha* și *kyu* (Siefert, în acest context traduce „uvertură, dezvoltare, final“) este, în acest cadru, relevant. Programul unei zile de *Nô* se desfășoară după această diviziune unde fiecare dintre părți este la rândul ei subdivizată în *jo-ha-kyu*. Aceste trei elemente ale unei piese „sunt construite după același principiu“. „Până la urmă, fiecare frază vocală sau instrumentală, fiecare pas se descompune încă o dată în *jo*, *ha*, *kyu*. Există deci, un *jo* al lui *ha*, un *ha* al lui *kyu* etc.“ „Dar atunci, există de asemenea un *kyu* al lui *jo* al lui *ha*?“ „Este tocmai asta – i-a răspuns actorul care, totuși, dincolo de o anumită limită, sfârșește și el prin a fi dezorientat; [...] dincolo de un anumit prag, *jo*, *ha*, *kyu* devine un ritm al gândirii“.

Nivel celular și dramaturgia actorului

Dramaturgia actorului este asociată unui nivel de organizare care cuprinde „ritmul gândirii, impulsul, nivelul celular“, nivel elementar care susține celelalte niveluri de organizare, dar care se află modificat. În aceste condiții ar trebui să vorbim de dramaturgii ale actorului la plural. Pentru că ea este schimbătoare, ea este specifică la fiecare dintre niveluri și deci multiplă. Dacă ea poate fi inclusă în fiecare dintre nivelurile de organizare, ea este de asemenea prezentă într-o manieră transversală, traversându-le pe toate, de la nivelul celular până la *performance text*. Să clarificăm această idee. Tentația de a simplifica noțiunea de dramaturgie a actorului este mare, reducând-o la cea mai mică dintre păpușile rusești, ajungând să nu întrevădem decât un microcosmos de principii stabilite de Antropologia Teatrală. La prima vedere, mai mulți factori pot crea confuzii. Ideea de infinit mic și de „sub-partitură“ domină discuțiile sesiunii ISTA (International School of Theatre Anthropology), din 1992. Odată cu ele, apare noțiunea de dramaturgie a actorului. Am văzut că aceasta din urmă este singura care conține sâmburele celular ce-i conferă noutatea. Dramaturgia traversează diferite niveluri de organizare, de la sâmburele celular (pe care Barba îl compară cu o cardiogramă ale cărei linii au o dinamică și urmează o traiectorie minusculă și precisă) la țesăturile de relații dintre diferiții actori, la *performance text*. Acesta, nefiind suma nivelurilor de organizare, ci produsul lor, dramaturgia actorului este o bază mișcătoare care se transformă și se lărgște împreună cu restul. *Performance text* nu este decât o dramaturgie a diverselor dramaturgii de actori; ele își manifestă foarte clar prezența. Ajung la această tautologie: dramaturgia actorului este prezentă atunci când actorul este actor.

Mai mult decât un nivel de analiză, ea se aseamănă mai degrabă cu o *ficțiune cognitivă*, „abstracție utilă care-i permite să intervină asupra planului practic“. Pentru teoretician, este o grilă de lectură, un unghi de

vedere care se naște în mod efectiv sub microscop pentru a elabora o bază capabilă să susțină diferitele niveluri, asemeni unui eșafodaj care garantează soliditatea unei coerențe și a unei viziuni globale.

Eugenio Barba se află fără încetare într-o dialectică între două priviri, de la procesul imperceptibilului la rezultatul *textului* final, „ca și cum ar muri mâine și, în același timp, ca și cum ar avea eternitatea în fața lui”, ca și cum actorul unic și individualist nu ar putea să se detașeze de ansamblu, la fel cum sensul care transcende munca nu ar putea exista decât în momentul prezent. Ca prim spectator, Barba este cel pe care îl descrie, care „privește când prin lentila de mărire, când prin lentila de micșorare a unor ochelari imaginari ce observă ansamblul de la distanță și apoi este atras de un detaliu”. Nu sunt metafore, ci o dialectică foarte prezentă în elaborarea unei dramaturgii a actorului.

Actorul și dramaturgia sa

Este foarte clar că dramaturgia actorului se face în *contact direct* cu acesta. Etimologic, dramaturgia actorului este „acțiunea acțiunilor celui care se produce”. Latinul *agere* înseamnă mai întâi „să împingi în fața ta” și se deosebește de *ducere*, „a conduce, mergând în față”. Actorul nu conduce acțiunea ca pe o turmă, el este decis, acțiunea îi este în față. Este actul său. Appia remarcă: spre deosebire de muzică, unde compoziția se poate transmite în afara muzicianului și a compozitorului (domeniu în care termenul de interpretare este favorit), actorul este „scriptorul” compoziției sale și ea îi coexistă. Chiar dacă Laban a fost contra acestui lucru, utilizând notația sa, nu putem cunoaște compoziția în afara actorului, și nici pe actor în afara ei. Noi nu observăm un corp mort, ci un corp-în viață; de aici vine revolta lui Barba, care nu suportă sacrilegiul lui Laban, vorbind la 15 februarie 1999



despre „corpul actorului”. Actorul nu poate fi separat de corpul său. El este în același timp „scriptor și materie-scrisă” a dramaturgiei sale. Ea este cea care îl determină, „aproape ca pe un inginer genetic”. În acest sens, elaborarea dramaturgiei actorului începe încă din prima zi de muncă a acestuia, imediat după trecerea sa de la o cultură cotidiană la o „cultură de teatru”.

Să recapitulăm Ipotezele noastre:

Dramaturgia actorului este un nivel de organizare numai în măsura în care ea rămâne prezentă în toate celelalte planuri care i se constituie ca materie. Pentru teoretician, ea nu este un nivel de organizare, ci o cale de lectură care traversează totul până la *performance text*.

Ea face să apară prin formulări: un nivel celular de organizare, necesitatea unei gândiri paradoxale, o dramaturgie organică sau dinamică. Clarificarea acestor noțiuni o instituie ca rezultat al unor descoperiri. Dramaturgia nu este separabilă de actor, care îi este cerneală și toc, subiect și obiect. Raportul lor se inversează în măsura în care ea îl plămădește ca actor, acest lucru întâmplându-se încă din prima zi a antrenamentului său.

Primul aport al elaborării unei dramaturgii a actorului pentru teoria teatrului mi se pare că ar fi locul pe care îl oferă apărării unei complementarități a contrariilor și teoretizării posibile a unei gândiri nonraționaliste ce cuprinde noțiunile de cunoaștere tacită, de memorie a corpului, de gândire/acțiune, de dramaturgie organică, de sincronie și de *performance text*. Ea confirmă ideea lui Patrice Pavis după care „vechea concepție a punerii în scenă cu dominantă centrală a sensului s-a erodat și, împreună cu ea, pretenția globalizantă și puristă a analizei spectacolului”.

Această redefinire a teoriei teatrului, care este în primul rând o redefinire a teatrului, trece (Barba face remarcă cu referiri la Gordon Craig, Copeau, Eleonora Duse) printr-un „fel de ură și de dispreț față de propria profesie”, iar dramaturgia actorului, am văzut deja, definește, înainte de a desemna vreun procedeu, actorul prin ceea ce nu este el, prin drumul refuzului. A nega teatrul, „acest cuvânt mort de care unii se servesc tocmai pentru că ceea ce desemnează e mort”, este a refuza felul în care apare el într-o cultură dominantă. Dramaturgia actorului își propune să-l distrugă, apoi să-l refacă pentru a atinge, nu un sistem estetic ideal, ci complexitatea vieții, „care este imperios necesar să fie descoperită pentru că este din ce în ce mai mult travestită, distrată, întemnițată [...], ținută în stare de somn de către o civilizație care ne guvernează”.

În timp ce realitatea devine virtuală, în timp ce crimele sunt comise cu aceeași ușurință ca în jocurile video, teatrul lui Barba nu mai este, nici „resursă cognitivă”, nici „o prezentare sensibilă a ideii”, nici „o figură ideală a eului”. Dramaturgia actorului este de asemenea o dramaturgie a spectatorului și, dacă a fost un timp când „practica imaginarii permitea ca prin ficțiune să-ți păstrezi distanțele față de viață”, noi ne declarăm în prezent slăbiciunea în fața irealității și nevoia noastră de a trăi, nu numai de a vedea și de a gândi. Tehnica dramaturgiei actorului vizează „autorizarea reîncorporării arhaicului, emoționalului biologic, în fața unei culturi saturate de obiectele manufacturate și de corpurile virtuale care au invadat-o”. Teatrul ne permite încă o dată să ocolim această viață. El nu revine la suprafață decât prin mijloacele ce-i sunt propriile scopuri: doar el ne autorizează să evadăm pentru a o regăsi altfel.