



Foto:
Laure
Vasconi

Hanon REZNICOV, George BANU, Judith MALINA și Radu PENCIULESCU

Radu PENCIULESCU:

„Să-ți găsești propriul adevăr”

• Îmi place să pornesc întotdeauna de la ceea ce elevul aduce el însuși ca încărcătură de viață. Ceea ce contează la început este să-l faci să-și dea seama de însemnătatea acestui material și, mai ales, de necesitatea de a-l explora.

• Nu-mi place stanislavskianismul ca estetică, nu-mi plac spectacolele lui, dar îmi place felul lui de a gândi teatrul, nu ca pe o artă, ci ca pe un meșteșug al artei.

• Punctul de plecare nu poate fi decât *concretul*. Să pornim de aici, dinspre cunoscut spre necunoscut. *Adevărul nu poate fi decât concret*. Să nu ne înșelăm însă: concret nu înseamnă neapărat realist.

• Dacă vorbim de pedagogie, trebuie să știm cui se adresează ea. Aceasta explică de ce prima chestiune este aceea a selecției. La școala de teatru din Malmö ne-am confruntat în permanență cu această dificultate. Cu vreo zece ani în urmă, concursul de admitere consta într-o selecție bazată pe scurte scene sau monoloage „reuite” (de câte ori n-am descoperit cu tristețe că scena aceea „reuită” era de fapt pentru tânărul candidat expresia actorului care vroia el să devină). Acest tip de selecție îi face pe candidați să arate în ce măsură sunt ei actori, actori gata formați. Or, într-o școală trebuie să încerci să alegi studenți deschiși pentru o muncă viitoare. Actorul urmează să se nască, el nu există încă. De aceea, de o vreme, n-am mai făcut decât o primă selecție, pe bază de „scene”, pentru a reține un număr cât mai mare de candidați cu care apoi profesorii școlii și elevii aflați la sfârșitul studiilor să lucreze timp de două săptămâni. După această perioadă,

reținem doisprezece elevi cu care începem munca pedagogică. Este important să amintim acest lucru, deoarece pedagogia poartă amprenta celor cărora li se adresează. Relația dintre elev și pedagog îl definește atât pe unul, cât și pe celălalt.

- Școala este un spațiu de libertate. Din principiul comunicării teatrale triumfiul, școala elimină un termen: publicul. El este uitat pentru a ajunge mai întâi la adevărul elevului, fiindcă, la început, acest adevăr poate să nu fie vizibil pentru cineva din afară. Și prefer să nu-i cer elevului să-i dea o formă..., lucru posibil doar datorită absenței totale a spectatorilor. În școala noastră, la Malmö, la examenele din primul an, nu asistă nici măcar elevii din clasele superioare. Ca să nu existe nici o privire din afară. Contextul debutului trebuie să asigure, grație celei mai stricte intimități, o libertate absolută.

- Într-o zi, pe la începutul cursului, i-am spus unui elev: „Renunță la teatru”. Nu m-a înțeles, doar venise să facă teatru... Ca să faci teatru trebuie mai întâi să-l uiți! În universitățile americane, am întâlnit studenți care erau deja specializați. Într-un anume sens erau formați; era vorba, în ceea ce mă privește, să-i învăț să uite. Ei erau „specialiști” *avant la lettre*.

- Lucrul împotriva căruia lupt, într-o primă etapă, e dorința de a face imagini. Este cel mai mare pericol.

- Fiecare idee de joc are valoarea actului. Cineva mi-a propus într-o zi să joace un personaj episodic făcându-l orb. N-am refuzat din capul locului, dar i-am spus: „Fă ce vrei!”. Peste câteva zile s-a întors plin de experiența cotidiană a unui orb ale cărui mișcări le învățase. Atunci ideea a devenit *act*. Și aceasta îmi confirma convingerea că în teatru nu poți avea idei, ci angajări.

- Să învățăm să găsim motivațiile care explică un comportament. Să le dezvăluim printr-o apropiere subterană de miezul actului. De exemplu, să încercăm să înțelegem motivele abandonării copilului în *Cercul de cretă caucazian*. Sau, în *Tartuffe*, să analizăm actele lui *Tartuffe*, strategiile *Doamnei Pernelle*..., să găsim mereu *ceea ce determină un act*. Cum se elaborează și cum se construiește; versurile și dicția vin mai târziu...

- Pornesc de la exerciții, dar sunt sigur că doar eu le pot face fecunde, active, purtătoare de sens. Cei care copiază exercițiile se înșală. Valoarea unui exercițiu depinde de cel care îl conduce, de felul în care acesta îl animă și îl comentează. Altminteri, el rămâne un simplu fapt inert. Exercițiul nu este o unealtă, ci un material.

Începem mai întâi prin microsecvențe și doar după aceea trecem la lucrul pe întreaga povestire. Cred că nu se poate înainta așa cum trebuie decât pas cu pas. De aceea, elevii se confruntă la început cu piese mai simple, de o abordare, să-i spunem, familiară, și de-abia într-un al doilea timp trec la textele mari. Atunci încep să lucreze asupra duratei acțiunii și a evoluției personajelor.

- Eu propun ceva, dar nu știu ce vom găsi pe parcurs.

- La un moment dat, predarea regiei a încetat să mă mai intereseze. Să predai regia înseamnă să-i înveți pe elevi cum să ia puterea.

- Îmi vorbești de acel exercițiu al lui Peter Brook cu trecerea bastonului de la unul la altul și de interdicția de a opri mișcarea atunci când partenerul a făcut o greșală, tocmai pentru a integra greșala în fluiditatea actului. Da, acest lucru mi se pare cu atât mai just cu cât greșala nu presupune doar stângăcia celui imediat dinainte, ea vine mai de departe, ea îi privește pe mai mulți membri ai echipei. Și pentru că e colectivă, tot în mod colectiv ea trebuie depășită. Greșala, ca și succesul, e a tuturor. De altfel, bastonul care zboară de la un actor la altul e concretizarea sarcinii colective pe care membrii grupului și-o asumă împreună.

- Reiau mereu o indicație: „Nu marcați!” Pentru elev, *adevărul* actului contează mai mult decât ceea am putea numi *calitatea* performanței. Ca și la săritura în înălțime, într-un prim timp, corectitudinea pașilor e mai importantă decât înălțimea atinsă. Eu le cer elevilor dăruire totală și astfel ei înțeleg până la urmă că nu există diferențe între gradele dăruirii. Urâsc actorii care „marchează” mai mult decât actorii proști.

Chiar din prima zi le explic elevilor, cum spunea Grotowski, că actorul trebuie să înțeleagă că are de îndeplinit o „misiune eroică”. Odată familiarizat cu această idee, actorul trebuie apoi să se străduiască să învețe cum s-o ducă la îndeplinire. Aceasta implică o adaptare la sarcina încredințată, ceea ce presupune să facă tot ce trebuie

pentru a nu contrazice cerințele „misiunii“. Condițiile sunt definite, dar nu și modalitatea de a le îndeplini.

Sunt încredințat că pregătirea cursei este mai importantă decât cursa. Aceasta explică retragerea mea din regie în favoarea învățământului. Aici am sentimentul că trudesk la instalarea corectă a rampei de lansare, pentru ca apoi elevul să zboare singur. Îmi place tare mult această relație între dependența inițială și autonomia finală.

- În școala noastră, începem printr-o primă fază individuală care interzice orice obligație față de alții. Elevul nu are nici o obligație, nici măcar față de text. Ceea ce contează este concentrarea asupra justeții relației cu sarcina propusă, hrănită de căutarea de sine, de căutarea propriilor mijloace. La acest nivel, cu riscul de a surprinde, se poate spune că scopul constă în a te servi de Shakespeare pentru a-ți descoperi propria autenticitate.

La jumătatea ciclului pedagogic, elevii părăsesc școala pentru șase luni de muncă în teatre. *A priori*, aceasta trebuie să-i pună în contact cu practica, în contextul instituțiilor teatrale. Cel mai adesea, ei resimt plăcerea de a reveni la școală, conștienți de ceea ce le lipsește încă și, în același timp, înarmați cu experiența dobândită acolo, experiență pe care o analizează cu o luciditate uimitoare.

După acest interval, începe faza a doua. Ea constă în lucrul asupra situației, ca material. *Situația* trebuie să fie „cărămidă“ clară pentru viitoarea construcție. Pentru aceasta, apelăm mai întâi la texte simple, apropiate de experiența cotidiană, apoi trecem la scene în aparență marginale, scene de „legătură“ luate din Ibsen, din Wedekind. În ultima vreme, lucrez mai mult scene mici, care servesc ca articulații, ca punte între momentele importante. Aceasta îmi permite să-i pun pe elevi să joace momente de adevăr intermediare (ca, de exemplu, în *Domnișoara Julia*, Jean în bucătărie) și să nu treacă direct la scena finală.

Un exercițiu deosebit de stimulator constă în a oferi elevilor o mare cantitate de mici scene (cum e cea din *Cercul de cretă caucazian* dintre *Grușa* și iubitul ei la râu), pe care sunt obligați să le lucreze repede, pentru a le prezenta de pe o zi pe alta. Este un antrenament care produce surprize și obligă elevii să ia decizii pe loc.

La început, elevul trebuie să joace situația ca atare, fără să țină seama de biografia personajului, pe care nu o descoperă decât mai apoi. Știu că Brecht susținea contrariul, dar, trebuie să precizăm, el vorbea despre actori, în timp ce eu vorbesc despre elevi, care trebuie, mai întâi, să se formeze și abia după aceea să joace, în adevăratul înțeles al cuvântului.

- Îmi place mult termenul lui Eugenio Barba: „Actorul este omul dilatat“. Asta trebuie să înțeleagă elevul: actorul face ceea ce oricine poate face, dar la un nivel superior de energie și de concentrare.

- Nu îi abordăm pe clasici decât treptat, pentru a descoperi cum, dincolo de formă, situația e cea care domină întotdeauna.

În acest moment al procesului de formare, invităm o personalitate străină, care vine să anime un proiect așa-zis „alternativ“. Ca, de pildă, Mario Gonzales, de mai multe ori solicitat să lucreze cu măștile și tehnicile *Commediei dell'Arte*. Invitatul nu vorbește, în sensul figurat al termenului, „limba școlii“ și astfel el extinde câmpul de investigare și deschide alte orizonturi.

- Potrivit unei progresii logice, care duce de la singular la plural, elevii trec apoi la etapa de proiecte colective. Dacă la început prelua responsabilitatea față de sine, acum ei trebuie să trăiască și să lucreze cu conștiința responsabilității față de proiect.

Ultima etapă constă în pregătirea a două spectacole. Pentru a îndepărta orice rivalitate ce apare de cum două echipe lucrează la două proiecte distincte, procedăm la distribuții încrucișate: cineva care joacă protagonistul într-un spectacol face figurație în celălalt. Fiecare se simte astfel implicat și nu se desolidarizează de nici un proiect. Trebuie apărută ideea unui proces care își propune să-i asigure elevului o competență pentru etapa următoare. Căci, în fond, în teatru este vorba de a pregăti elevul atât pentru el însuși, cât și pentru ceilalți.

Am pornit la drum. *Procesul contează mai mult decât produsul.*

- Școala e spațiul tuturor libertăților, dacă știm să le atingem. Dacă dreszi elevii, îi faci să maimuțarească un model de teatru și eșuează într-o închisoare.

• Nu-mi place arta care se inspiră din artă. Întreb întotdeauna: „De unde vine asta?” Iată de ce problema nu e să descoperi stilul grec, în general, ci să-l sesizezi într-un context foarte precis. Nu se poate învăța stilul în afara unui adevăr al situației. Trebuie să învățăm să acceptăm că nu există niciodată nici prealabil, nici model.

• Cultura nu mă interesează decât în măsura în care este însușită pentru a lărgi orizontul și, mai ales, dacă e legată de un proiect concret. Într-o zi, îi duc pe elevii mei la Muzeul de Artă Modernă din Stockholm, unde privim un imens tablou alb. Apropiindu-ne, descoperim în ce măsură acest alb este rezultatul unui incredibil număr de combinații cromatice. Atunci le amintesc unul dintre principiile mele: „Nu uitați niciodată că o idee trebuie construită! Nu e destul să o declari”. Le cer să construiască 15–20 de sensuri în jurul unei situații, chiar dacă va trebui să alegem după aceea. De aici vine, fără îndoială, obligația de a analiza circumstanțele și de a formula întrebările: o situație trebuie explorată în toată complexitatea ei.

Mă străduiesc să-i conving pe elevi să elimine ceea ce ei consideră ca fiind „artistic”. Important este să admiți că lucrezi cu materiale *a priori* neartistice. Acest principiu inițial este decisiv.

• Opera e un ansamblu de elemente obișnuite, comune (cuvinte, mișcări, ritmuri, culori), tot așa cum Capela Sixtină e un conglomerat de pietre, cărămizi, var etc. Nimic nu este mai plictisitor în teatru decât un actor „artistic”, care ține să se remarce printr-un *savoir faire* „artistic”. Jean Gabin nu a fost niciodată „artistic”, mulți actori de la Comedia Franceză sunt.

Citez adesea exemplul maestrului pianist care explică arta de a cânta la pian pe o cutie fără claviatură. Sau, chiar când este vorba de un pian adevărat, nu-i atinge clapele și, fără să scoată sunete, indică doar mișcările care le produc.

• Personajul este suma răspunsurilor date situațiilor. Personajul acționează, el nu reproduce.

• Scopul nu e acela de a interpreta opera ca și cum ea ar fi terminată. Ca să reiau fraza lui Brook pe care o citezi, aş spune că actorul trebuie să refacă procesul de creație pentru a da răspunsuri nu literare, ci de joc. Să „rescrie” opera ca actor. Pentru aceasta trebuie să pornim de la un adevăr ca să ajungem la un altul. Situația se înscrie într-o mișcare, iar elevul trebuie să analizeze momentul care precede pentru a putea urma dinamica operei.

• Un sfat: mai întâi găsește-ți propriul adevăr și apoi caută-l pe cel al personajului. Jocul constă în a realiza echilibrul dintre cele două, în a găsi raportul lor corect.

• Trebuie să construiești evenimente care duc la sentimente. În teatru, realitatea este mereu fizică.

• Calitatea de joc nu provine decât din calitatea raportului dintre actor și activitatea sa.

• Exersarea concentrării este esențială. Este de ajuns să ne gândim la actorii celebrului teatru indian *kathakali* care se machiază ore în șir. Concentrarea se construiește progresiv. Ea implică focalizarea intensificată pe o imagine, capacitatea de așteptare, precizia unei sarcini etc. Concentrarea este mereu activă, ea implică o prezență maximă aici și acum. Elevul trebuie să învețe că această concentrare reclamă o desprindere de exterior și o îndreptare spre sine până în momentul în care se simte pregătit. Aceasta e calea pentru a realiza cea mai bună relație între grup și individ, căci doar concentrarea îi permite actorului să fie în contact cu sine însuși într-un context colectiv. Putem întâmpina neprevăzutul doar uitând exteriorul.

• Înainte de a admite prezența spectatorului, trebuie să învățăm să îl excludem.

• Este important să fie găsită soluția exercițiului, fără a o fixa însă. Să știi să păstrezi spiritul exercițiilor în evoluția procesului... De aceea, este la fel de important să faci ceva și să nu uiți ce ai făcut.

• Stăpânirea absolută a meșteșugului însingurează. Ea te rupe de partener.

• Ceea ce contează este prezența maximală a actorului aici și acum. Nu pot să predau dacă nu mă înscriu într-un proces, dacă nu-i las o clipă pe elevi să se ducă altundeva, pentru a-i regăsi apoi mai bine. Mă înscriu într-un ciclu întrerupt de alte întâlniri,



Foto:
Laure
Vasconi

Monique BORIE, George BANU, Radu PENCIULESCU, Ludwik FLASZEN și Ferdinando TAVIANI

la care elevii participă. Stagiile închise, fără continuitate și comunicare nu mă interesează. Mă consider un intermediar și îmi e cu neputință să mă prezint o perioadă întreagă drept creatorul solitar al unei lumi.

Aceasta explică de ce am predat întotdeauna într-o școală, de ce am detestat autonomia unei pedagogii izolate, închise în ea însăși. La fel ca unul dintre foștii mei elevi, în cuvintele căruia m-am recunoscut, nu pot să lucrez decât în contextul apartenenței și nicidecum ca *free lance*.

• Ce te justifică să spui un text? Doar pregătirea îți dă dreptul să te apropii de un personaj. Dar, la rândul său, acest personaj te legitimează ca actor.

• Spre deosebire de operă sau de alte tipuri de teatru tradițional, teatrul occidental nu dispune de o formă preconstruită care să se lase transmisă, care să fie un sprijin prealabil.

• Vocea actorului trebuie să se angajeze în sensul mișcării. Ea trebuie să aibă o direcție în spațiu, pentru ca sunetul și gesturile să se îndrepte spre același punct.

Ajută-l pe actor să-și descopere vocea. Odată am trăit emoția încercată de o tânără căreia i-am permis să-și exploreze corpul pentru a-și elibera vocea. Pentru a și-o auzi, a și-o simți! Dar pentru mine a fost la fel de dificil ca pentru ea și, de atunci, am renunțat la aceste încercări. Nu mai rezist.

• Căutați sunetul de dinaintea cuvintelor.

• Improvizația este un cuvânt bolnav. Ea este înșelătoare dacă îi propui elevului o situație căreia nu-i poate răspunde decât printr-o reacție previzibilă: dacă îi spui că e în pericol, desigur că va striga după ajutor și atunci se obține ceea ce s-a prevăzut, căci actorii, aidoma copiilor, sunt demagogi. Ei oferă ceea ce presupun că li se cere. Practicând un asemenea tip de improvizație, actorul și regizorul sfârșesc prin a se înșela unul pe celălalt.

Improvizația nu mă interesează decât în măsura în care ea permite extinderea situației, ajutând elevul să depășească „dialogul” pentru a ajunge la „eveniment”. Care

nu se exprimă prin cuvinte, ci prin acte. Evenimentele pe care le traversăm constituie humusul pe care crește iarba dialogului.

Improvizatia este o activitate care îți dă dreptul să te înșeli. Ea nu este nici obiectiv, nici scop. E doar un mijloc prin care te eliberezi de necunoscut.

Improvizatia se împlineste atunci când mobilizează toată ființa – intelectul și corpul. Ea nu interesează decât în măsura în care produce un comportament adevărat.

În cazul improvizatiei, totul trece prin concret, iar profesorul trebuie să vegheze la punerea în spațiu corectă a evenimentelor trăite. Astfel, el participă la pregătirea actului, care, în sine, nu se află sub controlul său, îi scapă. În schimb, profesorul poate interveni pentru a înlătura obstacolele întâlnite în cale și, doar după această muncă, poate trece la elaborarea partituri, cum spunea Grotowski.

- Cum se „domesticește” o situație? Realizând-o noi înșine.

- Să lucrăm asupra acțiunii și, în egală măsură, asupra reacției.

- Ceea ce contează e punerea în ecuație. Dacă această operație inițială e bine realizată, procesul va demara corect.

Să luăm, de exemplu, scena dintre *Lady Anne* și *Richard al III-lea*. Analizez argument după argument, pentru a descoperi arta lui *Richard al III-lea* de a răsturna o situație, de a stimula o sexualitate, de a stabili un contact prin acel scuipat pe care îl primește în obraz sau prin sabia pe care și-o proptește el însuși în piept. Încep întâi printr-o împărțire în fragmente, pentru a obține adevăruri parțiale, pornind de la care este posibilă trecerea la stadiul ulterior, cel al legăturii și al construcției. De la simplu la complex.

- Ceea ce caut mereu este ceea ce permite actorului să „repete” un act, rămânând vigilent, păndind adevărul situației. Asta presupune un adevăr aici și acum. Un adevăr imediat.

- Să joci un personaj înseamnă să găsești adevărul jocului.

- Ca pedagog, caut adevărul elevului și mă dezinteresez de spectator. Spectacolul reclamă un efort pentru a face vizibil rezultatul muncii și aceasta riscă să ascundă adevărul elevului, greu perceptibil la început.

- Îmi place să înainteze cu pași mărunți.

- Pedagogia constă în a însoți pe cineva pentru descoperirea propriului adevăr. În fond, poziția așa-zisului „maestru” este, în acest sens, măgulitoare.

Îmi place istorioara aceea cu maestrul la care vine un elev și, de fiecare dată când bate la ușă spunându-și numele, maestrul nu-i dă drumul înăuntru până când, la întrebarea „Cine-i acolo?”, elevul răspunde: „Nimeni”.

- Cineva mi-a spus într-o zi, și asta m-a ajutat: „Nu-ți cenzura visele de grijă că n-o să se îndeplinească. Asta e treaba altcuiva”.

- Am propus odată o improvizație deosebit de fecundă. Lucram la o nouă piesă englezească, ***Strigăt de dincolo de fluviu*** de Poliakov. Situația era următoarea: o adolescentă rebelă este exmatriculată din școală din cauza unor acte de indisciplină teribiliste și odioase. În prima scenă, directorul o informează pe mamă, care este consternată, înspăimântată, neputincioasă și, pe deasupra, stăpânită de un puternic sentiment de vinovăție, datorat acuzațiilor pe care tocmai le-a auzit. În scena a doua, la care lucram noi, fata se întoarce acasă știind că mama ei fusese chemată de director și așteaptă confruntarea. În tot acest timp, ea taie cu foarfecile toate revistele vechi pe care mama le păstrase de mult. Mama vine și vede, *din spate*, fata care distruge revistele. Cum să angajezi dialogul? Cât de puternică e intensitatea așteptării uneia față de cealaltă? I-am propus elevei care juca rolul mamei să umble de colo-colo prin cameră, făcând tot felul de acțiuni, mai degrabă minore. Eleva care o juca pe fată rămânea așezată, continua să taie revistele și, fără să o vadă, pentru că mama se afla în spatele ei, povestea tot ceea ce făcea aceasta. Relatarea a fost extrem de fidelă. Aceasta se explică prin calitatea extraordinară a atenției, precum și a prezenței aici și acum a celor două eleve.

Un alt exemplu: cineva se așază în colțul unei încăperi al cărei plan l-a studiat foarte bine și apoi trebuie să plaseze în spațiu partenerii, care îi trimit semnale sonore. El reacționează și, în același timp, organizează stimulii primiți.

- Deviza oricărei improvizații autentice este: nu te prefacă că ai descoperit ceva.
- Când lucrezi la un proiect de grup, ține seama că acesta își are legile sale. Totul depinde atunci de colaborarea cu ceilalți.

- Dacă nu-ți cunoști propriul adevăr, nu vei reuși să ajungi la adevărul altuia.
- Dacă pleci de la minciună, la minciună ajungi.
- În teatru, ceea ce contează este să parvi la adevărul ascuns în miezul minciunii unanim acceptate.

- Pașii trebuie să fie adevărați, chiar când convenția generală nu e așa. De aceea îmi place să împart în fragmente, fragmente mici și simple care conduc la proiectul ce le include. Adevărul se află în tranziție. Trebuie să știi să sesizezi unde se schimbă situația.

- Este imposibil să joci *abstractul*, de aceea trebuie neîncetat să cauți rădăcini în concret.

- Ești dator să găsești regulile adevărului.
- Să nu rămâi indiferent la ceea ce se petrece în jurul tău. Fii prezent! Integrează tot ce se întâmplă. Ține cont de cei ce te înconjoară.

- Spre deosebire de elevul-actor, actorul trebuie să știe, iar regizorul, spre deosebire de pedagog, se mulțumește, în fond, să îl „pună în pagină”.

- Nu vă preocupați de stil, el apare după aceea. Mai întâi viața, apoi arta.
- Procesul constă în trecerea de la adevărul neartistic la adevărul artistic.
- Stilul trebuie să fie inițial ignorat, el este întotdeauna un rezultat.
- Putem recrea adevărul, nu și versurile. Scopul constă în a salva adevărul fără a pierde stilul.

- Descoperiți ceea ce îi poate ajuta pe alții în muncă. Cum să faci credibil un elev pentru ca acesta să nu se erijeze niciodată în misionarul lui Molière.

- Ceea ce ajută jocul nu este judecarea unui personaj, ci apărarea lui. Cel mai bun exemplu: *Tartuffe*.

- Marile adevăruri abstracte omoară dialectica actorului. Ceea ce contează este adevărul în mișcare, felul în care te lupti pentru a-ți atinge scopul. În fond, nu trebuie să uităm că misiunea interpretului se schimbă în mod constant.

- Jocul este aleatoriu, mereu „pe cale să se facă”. Acest lucru menține actorul în stare de veghe.

Îmi amintesc de o admirabilă improvizație propusă de Lee Strasberg tinerilor care jucau marea scenă a regisirii dintre *Nina* și *Kostia*, în actul IV din *Pescărușul*. Strasberg i-a cerut elevului care-l interpreta pe *Kostia* să facă ciorne, să scrie proză sau poezie. Actorul a replicat precizând că el nu poate face literatură. Strasberg i-a spus să-și dea silința și, în caz că nu reușește, să arunce pe jos toate foile care nu-i plăceau. Actorul a încercat, s-a lăsat prins în joc, iar la sfârșit, un covor de hârtii mototolite acoperea întreaga scenă. În acest moment, Strasberg i-a zis tinerei actrițe să intre și să constate că eșecul vieții lui *Kostia* nu mai era ceva subiectiv, ci o situație concretă, vizibilă, amenințătoare. Strasberg comentează: „Se simțea că plutea o nenorocire în aer”.

- Trebuie să vă găsiți propriul adevăr în mișcarea apei.
- Mie îmi place să-i formez pe elevi și apoi să-i las să-și ia zborul. Nu-mi place ca ei să rămână ci, dimpotrivă, să meargă altundeva... pe la alții. Ceea ce mă bucură este să-i văd revenind. Da, îmi place când ei se întorc.

Conversație realizată și retranscrisă
de *George BANU*, în timpul șederii lui Radu Penciulescu la
La Bachelierie de Davignon

Text publicat în *Alternatives théâtrales* 2002, nr. 70/71 –
„Les Penseurs de l'enseignement”

Traducerea din limba franceză: *Delia VOICU*