

Anca HAȚIEGAN

ESEURI

Verbele ajutătoare ale actorului

Înainte de o reprezentație cu *Lear*-ul lui Andrei Șerban, la Grădina Icoanei (sala „Toma Caragiu” a Teatrului „Bulandra”), profitând de arhitectura specială a locului și de distanța foarte mică dintre rândurile rezervate spectatorilor și spațiul de joc, am putut sta de vorbă cu una dintre suflarele plasate discret într-o parte a scenei. Conversația, foarte interesantă, avea să continue în pauza spectacolului... Printre altele, o remarcă a interlocutoarei mele mi-a reținut în mod deosebit atenția: referitor la modul în care se raportează actorii noștri la text, mi-a spus, tendința celor din generațiile mai vechi este de a-l asimila și a-l reda *ad litteram*, în timp ce tinerii sunt înclinați să rețină mai degrabă ideea, permițându-și cu mai multă ușurință să înlocuiască prin sinonime sau să deplaseze cuvintele. Primul impuls a fost să-mi traduc această mică fisură intergeneraționistă prin translația produsă în timp, sub influența Vestului, de la teatrul axat pe cuvântul articulat – „textocentrist” sau „logocentric” – la teatrul conceput ca limbaj eminent fizic. Dar nici celor „vechi” nu le era străin procedeul asociat acum școlii „tinerilor”: „Manolescu (Ion, N.m.) ne-a explicat că nu poți încărca cu trăire autentică o replică atâta vreme cât ea nu este provocată de o replică anterioară care o stârnește, o generează. De aceea, el ne sfătuia: când învățați rolul nu învățați numai textul așa cum este el scris, învățați în primul rând ideea replicii, pentru că astfel, indiferent ce s-ar întâmpla, chiar dacă schimbi cuvintele, oricând știi să răspunzi *ideii* pe care ți-o stârnește partenerul”, relatează actorul Ion Lucian (în vol. *Actorul în căutarea personajului. 25 de convorbiri despre arta spectacolului teatral*, de Andrei Băleanu și Doina Dragnea, Ed. Meridiane, București, 1981, p. 138). Totuși, diferența de nuanță sesizată de agera sufloră a Teatrului „Bulandra” mi se părea importantă, relevantă într-un anumit mod, care nu îmi era încă suficient de limpede...

Mi-am amintit atunci de o altă mărturie, foarte bogată în teme de reflexie, a mării actrițe Olga Tudorache, care, de-a lungul unei cariere prodigioase, a avut ocazia să experimenteze și să înregistreze mai toate mutațiile importante petrecute pe scena teatrului românesc postbelic, rămânând totuși fidelă, așa zice, stilului de joc în care accentul cade preponderent pe cuvântul rostit. Dar cum? Respingând formula retorică, declamativă, vinovată în parte și ea pentru multe dintre accesele și excesele antiliterare din lumea teatrului occidental, începând de pe la sfârșitul secolului al XIX-lea. Astfel, în același volum de convorbiri citat mai devreme, actrița se destăinuia după cum urmează: „Eu nu pot să învăț textul decât în repetiții. Într-un fel dau replica în funcție de răspunsul partenerului și altminteri o învăț eu acasă. Dacă învăț vorbele acasă, le dau alt ritm, alt timp. Pot simți ritmul și timpul numai în funcție de starea ce se creează între personaje, și asta se întâmplă în cursul lecturilor la masă. Când lucrurile s-au așezat foarte bine, când «s-au copt» personajele, atunci treci la mișcare. Atunci e un fleac mișcarea, pentru că știi cum se mișcă personajul, știi cum se uită, știi cum stă...” (p. 295). (Dacă majoritatea actorilor preferă să-și învețe rolul în decursul repetițiilor, în practica regizorală apare frecvent dezideratul complementar, acela ca interpretul să citească „în alb” textul înainte de lucrul la scenă, încercând să nu își imagineze nimic în legătură cu personajele, să nu se lase sugestionat de cuvinte – asta până când regizorul va fi preluat controlul...) Prin urmare, chiar fără să fie însușit de-a dreptul în mijlocul acțiunii – nici elaborat simultan cu mișcarea, nici decurgând din ea – , cuvântul se naște scenic *în situație și în relație*. El poartă pecetea *concreției*. Puterea sa de evocare – ori invocare – e atât de mare, încât devine motorul tuturor resorturilor personajului, *primum movens*. Cuvântul pune în mișcare personajul; de fapt, el este mișcarea – facerea, fapta, Verbul –, așadar, limbaj (psiho)fizic, în măsura în care reușește să recupereze energia oralității, încercătura sa afectivă primară, „tonul simțitor” din substraturi (în termenii neurologului Henry Head).

Acest „ton simțitor”, oricum estompat în vorbirea curentă, a suferit un atac fără precedent în cultura tipografică a erei mecanice, sub presiunea instrucției alfabetice, fenomen surprins de Marshall McLuhan într-o lucrare antologică, *Galaxia Gutenberg*. Scrierea și citirea în

sistemul alfabetic se bazează pe disocierea simțurilor, stimulând cu precădere elementul vizual, ce introduce distanța între subiect și obiect (aici aflându-se sursa individualismului modern, opus formelor de socializare coparticipativă). Astfel, în cultura alfabetică, sesiza McLuhan, este încurajată separarea cuvântului scris sau citit de vorbire, fie în calitatea acesteia de „exteriorizată (exprimare) a tuturor simțurilor noastre laolaltă”, fie în ipostaza sa internalizată: „Noile instituții unde se învață tehnica de citire rapidă lucrează pe principiul separării mișcărilor ochiului de verbalizarea interioară. [...] în lumea antică și medievală, a citi însemna a citi cu glas tare. Datorită tiparului, ochiul a devenit tot mai rapid, în timp ce vocea a pierdut tot mai mult din importanță. Dar verbalizarea interioară a fost considerată un lucru de la sine înțeles, inseparabil de urmărirea pe orizontală a cuvintelor pe pagină. Astăzi știm că despărțirea cititului de verbalizare se poate face prin lectura verticală. Desigur, aceasta împinge tehnologia alfabetică a separării simțurilor spre limitele stupidității, în schimb, este relevantă pentru înțelegerea începuturilor scrierii de orice fel”¹. Munca actorului cu textul dramaturgului va consta, în consecință, în procedeul invers, contrariu: de reunificare a simțurilor în actul verbalizării cuvântului scris, a literei cu spiritul și emoția – alternativa fiind, la limită, eliminarea completă a cuvântului articular din practica scenică, așa cum preconiza Artaud. (În frumoasa sa autobiografie, *Lupta cu îngerul*, Anthony Quinn evocă lecția unui maestru al său, un mare actor britanic, care i-a cerut la un moment dat să repete cuvântul „măr” până a izbutit să îi simtă savoarea, în gură și în nări, transmitându-i totodată celui de lângă el această senzație. Învățătura putea să demareze – ucenicul promitea...) Provoacarea nu e una oarecare, de vreme ce până și în psihologie, domeniu atât de subtil, cuvântul a ajuns să fie asimilat cu cerebralitatea, iar sentimentul cu zona expresiei nonverbale: „În măsura în care mintea rațională înseamnă cuvinte, emoțiile înseamnă nonverbal. Într-adevăr, când cuvintele cuiva sunt în dezacord cu ceea ce transmite de fapt, și aceasta la nivelul tonului vocii, al gesticii sau al altor canale nonverbale, adevărul emoțional constă în felul în care spune ceva și nu în ceea ce spune”². Această disociere, de tip maniheic, ignoră faptul că existența cuvântului abstract, analitic, „diurn” (în sensul lui Gilbert Durand, din *Structurile antropologice ale imaginarii*) poate fi dublată de alta ținând de regimul „nocturn”, al sine-steziilor. Ea ignoră totodată interacțiunea dintre cuvântul și gestul ce traduce – uneori disimulând – emoția, a cărei calitate și intensitate pot fi determinate exact de ceea ce se spune, felul fiind declanșat tocmai de sunere, ori viceversa.

Actorului i-ar reveni, prin urmare, sarcina deloc ușoară de a parcurge drumul înapoi, de la cuvântul reflexiv, desprins și izolat de fluxul vieții în textul dramaturgului, la cuvântul trăit – un fel de călătorie la capătul nopții cuvintelor. În acest sens, merită amintită aici și strategia extrem de complexă de asimilare a rolului aparținând lui George Constantin, una dintre cele mai bizare, dar și mai eficiente din câte s-au pomenit în teatrul românesc: „[...] – a trebuit să-mi găsesc niște mijloace de a aprofunda mai repede și mai ușor textul pe care trebuie să-l asimilez, și atunci am inventat diferite metode (sau poate că nu eu le-am inventat, poate că le mai folosesc și alții). Prima ar fi să-mi bat absolut tot textul la mașină...

– *Îl bateți chiar dumneavoastră?*

– Mi-am cumpărat o mașină de scris și am învățat să bat la mașină. Nu bat foarte repede, așa cum ar bate un profesionist, dar ca să-mi fac eu treaba, sunt mulțumit.

– *Dar de ce? Bătându-l la mașină vi se imprimă mai ușor textul în memorie?*

– Am impresia nu numai că-l învăț mai bine, dar îi și dibui unele subtilități, rescriindu-l mă și gândesc la el, mă apropii mai mult de el. După care îl imprim pe un casetofon. În perioada când am trecut pe scenă, nu mai am timp zi de zi să mă uit pe text, dar dimineața, înainte de a pleca la teatru, sau seara, când am timp liber, casetofonul merge; eu îl ascult, chiar dacă fac totodată alte treburi, și astfel textul îmi intră în cap, chit că vreau, chit că nu vreau, înțelegeți? Mie mi se pare că-i mai ușor” (în *Actorul în căutarea personajului*, p. 88–89). Mașina de scris și casetofonul, în calitatea lor de extensii ale corpului uman (ar fi spus McLuhan), reprezentau pentru actor, evident, mai mult decât niște ajutoare ale memoriei. Ele

¹ Marshall McLuhan, *Texte esențiale*, antologie și cuvânt-înainte de Eric McLuhan și Frank Zingrone, traducere din limba engleză de Mihai Moroiu, ediția a II-a, revizuită, București, Editura Nemira, 2006, p. 201–202.

² Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, traducere din limba engleză de Irina-Margareta Nistor, ediția a III-a, București, Editura Curtea veche, 2008, p. 139.

influențau și modul memorării: textul era asimilat, cu sprijinul lor, prin mai multe simțuri, „absorbit”, integrat organic – prin văz, auz, pipăit (degetele plimbate pe tastatură). Mijloacele combinate aveau rolul paradoxal de a combate mecanicul, disputându-și întâietatea.

Pe măsură ce fizicalitatea teatrului a fost și la noi pusă tot mai mult în evidență, misiunea actorului „rostitor” a devenit din ce în ce mai dificilă. Olga Tudorache își amintește ca pe un moment de cumpănă în cariera sa lucrul la spectacolul *Efectul razelor gamma asupra anemonei* de Paul Zindel, în regia Cătălinei Buzoianu, care era foarte solicitant din punctul de vedere al numeroaselor acțiuni fizice ce trebuiau îndeplinite într-un interval scurt de timp pe scenă. Activitatea aceasta frenetică îi brua acrităi ritmul firesc al vorbirii cuplate la gând și la sentiment: „Pentru mine, jocul cu obiectele în *Razele gamma*... a reprezentat un impediment imens. Aceste nenumărate acțiuni au și constituit motivul unor neînțelegeri între mine și regizoarea Cătălina Buzoianu, pentru că îi spuneam: «Bine, dar când mai am timp să și joc? Eu sunt obișnuită să fac o acțiune pe trei fraze, iar tu îmi ceri să fac șase acțiuni pe trei cuvinte? Nu mai am timp să simt ceea ce joc, pentru că sunt alergată cu un bici din urmă, să ajung și pe scară, și sub scară, și sub masă, și să împart vorbele alea, să pară gândite, simțite; să trag de ele ca de o armonică, pentru ca în vreme ce le rostesc să ajung să fac atâtea: să mă leg cu un șal, să mă spal pe dinți, să-mi scot șalul – și toate astea pe trei vorbe! Am nevoie să diger o replică, o situație, s-o încasez, s-o înghit, să-i dau timpul ei de răsturnare în mine...». Cătălina Buzoianu m-a convins însă că trebuia să oglindim lumea americană cu ritmul ei demential de viață (și asta nu se putea obține cu «ritmuri moldovene») și m-am căznit să fac tot ce mi-a cerut ea; până la urmă am realizat într-adevăr pe scenă un alt ritm de viață decât cel cu care suntem noi obișnuiți. A fost un mare succes, dar spectacolul a ieșit cu greu și cu chin, cu greu! [...] Eu m-am întâlnit cu un punct de vedere foarte diferit de al meu, dar m-am străduit să fac ceea ce mi s-a cerut și a ieșit bine; înseamnă că avea dreptate” (*op.cit.*, p. 295–296). Poate că acrităii i-ar fi fost mult mai ușor dacă puternicul ei instinct scenic nu i-ar fi dictat faptul că între toate acestea – gând, acțiune, cuvânt, sentiment – trebuie să existe o corelație organică. Dar nici succesul nu ar fi fost același, dacă, pentru a-și ușura sarcina, ea ar fi renunțat la vreunul dintre elemente. Cuvântul trebuia să ajungă din urmă gestul, dar nicidecum să fie abandonat tonurilor „nesimțitoare”. Sau tocmai tensiunea interacțiunii – nu întotdeauna armonice – dintre cuvânt și gest trebuia păstrată și subliniată!

Din cauza acestei funcționări „à rebours”, în sensul invers al evoluției inteligenței retorice, discursive, instinctul sau inteligența scenică (care e, în același timp, vizuală, auditivă, spațială etc.) a fost suspectat/ă de-a lungul vremii, inclusiv în zilele noastre, de un anume „primitivism”. Actorul e perceput de multe ori ca un ins „subdezvoltat” sub aspectul elocinței desfășurate „la lumina zilei”: vorbirea lui cotidiană e adesea bolovănoasă, îngreunată și încărcată de „reziduuri” afective sau motrice, de care omul „rațional” (instruit în spiritul culturii alfabetice) tinde să se dezbrace. Iată ce scrie actorul Florin Zamfirescu despre calitățile native ce indică o posibilă vocație teatrală: „toți oamenii se exprimă, dar o fac în două modalități distincte: primii sunt aceia care, pentru a-și susține punctul de vedere, argumentează verbal și fără a antrena gestică decât în mod minim, pe când ceilalți se folosesc de gesturi, căutând parcă să suplinească lipsa unei argumentări intelectuale. Sunt aceia pentru care «subtextul» este mai important, ei neavând destul sprijin în cuvinte și apelând instinctiv la completări gestuale. Acest mod de comportare poate fi socotit un fel de *atavism* (*subl. m.*), dar este deosebit de important, fiindcă printre oamenii gestuali se pot selecționa... actorii”¹. Pe scenă însă se produce – atunci când se produce... – miracolul: cuvântul țâșnește de pe buzele actorului ca o vastă polifonie, antrenând sau lăsându-se antrenat de tot acest „balast”, de toate „reziduurile” afectiv-motrice pomenite, descătușate, și însuflețind brusc lumea de „gândiri și de imagini” a autorului. Cuvântul, personajul, caracterul, precum și situațiile scenice particulare, partenerii de joc (ce pot să dispară în monolog) stimulează ființa profund dialogală a actorului, stărnind în el nevoia de a reacționa, impulsul confruntării. Văduvit de elementele care-i compun „masca”, rolul, acesta va fi cel puțin descumpănit, dacă nu de-a dreptul „paralizat”, așa cum remarca Ion Lucian: „Mari actori, monștri sacri ai scenei, nu numai la noi, în toată lumea, când au încercat să se adreseze direct publicului, contactul s-a rupt” (*op.cit.*, p. 142). O specie de graniță a teatrului o reprezintă, din acest punct de vedere, recitalul-lectură, în care singura interfață dintre actor și publicul său este

¹ Florin Zamfirescu, *Actorie sau magie. Aripa pentru Ycar*, București, Editura Privirea, 2003, p. 35.

textul scris. Potrivit lui George Banu, „esențială e aici confruntarea cu scriitura, surprinderea pulsației ei secrete, degajarea tensiunilor ei și a ceea ce o însușește în subteran. Actorul înfruntă o sintaxă și un ritm pe care trebuie să le pună în evidență, tot așa cum trebuie să pună în evidență gândurile și sentimentele. Actorul este un cititor care citește cu voce tare. Aidoma marilor stilști ai literaturii, care, în tăcerea biroului lor, se ridicau în picioare și rosteau cu glas tare, pentru a le auzi cum sună, textele pe care tocmai le scriseseră: Racine, Flaubert, Proust. Dincolo de orice, ei voiau să audă limba. Și să cântărească valoarea muncii lor”¹. Având drept partener de joc doar textul scris și nicio „mască” de încarnat, actorul riscă însă în recital să piardă din intensitatea angajării în relație, reacțiile sale devenind tot mai interiorizate: „Recitalul dezvoltă în actor plăcerea izolării”².

Astfel, în cazul unui actor hipersensibil, niciun element nu va fi indiferent – cu cât mai complexă „mască”, cu atât mai bogat va fi răspunsul său! De aici importanța fidelității față de textul dramaturgului, căci atunci când nu e simplă pedanterie, această fidelitate poate să însemne saltul de la a juca o stare, niște stări, „în general” – ca reacție la niște idei „generale” despre text, relații, situații etc. – la a juca o anumită stare, care să particularizeze personajul. Cuvântul exact reprezintă o ancoră pentru actor și o nuanță în plus adăugată personajului.

Lucrurile aveau să îmi apară într-o lumină mai clară la ceva vreme după convorbirea purtată cu suflarea de la „Bulandra”, când șansa a făcut să mă află în preajma Valeriei Seciu pe ultima sută de metri a repetițiilor dinainte de premiera spectacolului *Doamna noastră din Pascagoula* de Tennessee Williams, la Teatrul Mic. Întâmplător, „marea actriță de la Mic”, cum a fost numită în presă, se regăsea și în distribuția de la *Lear* – în acea „diviziune” a ei compusă din profesioniste foarte atente la respectarea cuvintelor scrise de dramaturg, potrivit relațiilor interlocutoarei mele. Între două avanpremiere cu *Doamna noastră...*, interpretei i-s-a întâmplat să facă un mic „blocaj”. Nu reușea să rețină o anumită întorsătură de frază din textul dramaturgului american, drept care s-a văzut nevoită să recurgă la niște înlocuitori. Vădit afectată de situație, Valeria Seciu mi-a spus la un moment dat: „nu îmi intră în cap cuvintele acelea și atunci folosesc alte cuvinte, iar asta îmi detumează gândul...”. Era vorba nu doar despre perturbarea datorată stresului, ci și despre modulațiile trăirilor personajului generate de opțiunea pentru un anumit cuvânt sau altul, fiecare trezind în actriță o nouă suită de asociații, diferită de cea declanșată de termenul similar, dar nu identic: „Logica acțiunilor este corolarul logicii lingvistice” (Patrick Le Mauff, citat de George Banu în vol. *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*³). Din fericire, „blocajul”, de altfel aproape insesizabil pentru un spectator neprevenit, nu a durat prea mult. Dar prin intermediul acestei scurte „pățanii” am înțeles forța colosală de sugestie a cuvântului rostit pe scenă – chiar și a frazei celei mai, aparent, banale. E o mină de aur pentru actor, neexploatăată îndeajuns de noile generații de performeri, motiv pentru care adeseori răsună pe scenele noastre o vorbire plată, monotonă, lipsită de relief și culoare. Expresivitatea vocal-orală rămâne în urma celei corporale, iar aceasta nu e doar – sau nu în primul rând – o problemă de dicție, cum s-a tot spus în presa de specialitate în ultima vreme, trăgându-se, pe bună dreptate, semnalul de alarmă. Revărsările de cuvinte negândite, golite de tonurile „simțitoare”, denotă o lipsă de „răbdare scenică” – echivalentul teatral a ceea ce Liviu Rebreanu numea „răbdare epică”. (Îmi vine în minte Olga Tudorache în *Regina mamă* de Manlio Santanelli, felul în care actrița știe să facă din fiecare replică în parte un spectacol în spectacol...) „Răbdarea scenică” se referă inclusiv la puterea actorului de a rezista tentației de a utiliza echivalentul unui cuvânt care îi creează din diverse motive un disconfort, mai înainte de a se strădui să îl „drezeze”, să îl ia în stăpânire, explorându-i toate fațetele. S-ar putea să aibă surprize!

De curând am asistat la conferințele susținute în cadrul Festivalului Național de Teatru de către regizorul și teoreticianul Richard Schechner, inițiatorul studiilor academice occidentale în domeniul „performance”-ului. În cursul unei întâlniri, ne-a fost expusă concepția de la baza celui mai revoluționar spectacol al său, *Dionysos în '69* (după *Bacantele* de Euripide), de la sfârșitul anilor '70, în care cultura *hippy* – „flower power” – a explodat pe scena americană. Actorul care îl interpreta pe Dionysos a primit din partea regizorului

¹ George Banu, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus. Miniaturi teoretice, portrete, schițe*, traducere din franceză de Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2008, p. 239.

² *Idem*, p. 242.

³ George Banu, *op. cit.*, p. 69.

permisiunea de a se abate ori de câte ori ar fi dorit și în orice mod de la text – întrucât încarna „Zeul”, adică libertatea absolută! –, în timp ce interpretului lui Pentheu i s-a interzis să schimbe vreo replică din scenariu. Înfruntările dintre cei doi protagoniști erau, prin urmare, total lipsite de „fairplay”: pe când Dionysos îl apostrofa, vorbind ba din postura personajului, ba a actorului din spatele său, jucându-se după plac cu frazele, cu convențiile, Pentheu era obligat să îi răspundă cu frazele exacte prevăzute de text. În mod paradoxal, stimulată de „nedreptele” constrângeri ce i s-au impus, expresivitatea generală a actorului care îl juca pe Pentheu a sporit considerabil, acesta fiind silit să suplinească prin restul limbajelor rămase la îndemână deficitul de cuvinte apte să îi traducă în mod nemijlocit starea – încercând, de pildă, de înțelesuri și subînțelesuri noi cuvintele cele mai banale, cu sensurile „tocite” de deasă folosință. Atât vorbele i-au devenit mai grele de sens și afecte, cât și gesturile, mimica, mai intense. „Chingile” textului propulsează saltul dincolo de imaginația comună. Rezistența – și nu eschiva – în fața materialului cu care îi este dat actorului să lucreze îi probează acestuia măiestria.

Un ultim exemplu, venit, de astă dată, din altă zonă decât a teatrului: am auzit-o odată pe Sanda Golopenția povestind despre obiceiul straniu al băieților plecați la oaste, de undeva din nordul Maramureșului parcă, de a le scrie părinților rămași acasă, mai cu seamă măicuțelor lor, epistole redactate în vers popular. Formula, extrem de convențională, avea darul de a săvârlă „haosul sentimentelor”, făcând în același timp adresarea mult mai percutantă din punctul de vedere al conținutului emoțional...

Dar eșecul? În *Pescărușul* lui Cehov, Nina Zarecinaia, ajunsă acrită, își amintește cu oroare momentele când, pierzându-și credința în teatru, nu mai știa ce să facă pe scenă cu mâinile. Coșmarul recurent al actorului e însă acela că, odată urcat pe scenă, i-a ieșit complet din minte textul: „sunt singur pe scenă, în fața publicului, și nu mai știu ce trebuie să spun”, visează frisonant unii; „nu mai știu ce trebuie să fac”, visează alții.

A spune-a face, sunt fețele aceleiași monede... Aș miza pe amândouă.

Ion MÂNZATU

Imitarea realității

De vreo cincisprezece ani – mult mai constant decât odinioară – citesc texte numite *piese de teatru*, mă duc la spectacole *cică* de teatru, dar ceva nu-mi place, ceva mă alungă. E ceva rănced, solzos, ceva care-mi stă în gât. De ani de zile încerc să-mi dau seama ce anume mă face să simt fomicăturile acelea neplăcute în stomac. Asta până când Mircea Eliade îmi deschide ochii: „Ceea ce îmi place, în primul rând, în teatrul lui Eugen Ionescu este bogăția poetică și forța simbolică a imaginației sale. Fiecare dintre piesele lui dezvăluie un univers imaginar care provine, în aceeași măsură, din structurile lumii onirice și din simbolismul mitologiilor. Sunt mai ales sensibil la poetica visului care îi in-formează teatrul. Și totuși nu se poate vorbi numai și numai de «onirism». Mi se pare uneori că asist la «marile vise» ale Materiei VII, ale Pământului-Mamă, ale copilăriei viitorilor eroi și ale viitorilor ratați – și unele dintre aceste «mari vise» se revarsă în mitologie”.¹ Citind asta poți înțelege falia atât de adâncă ce s-a produs în evoluția artei teatrale. Procesul nu a început recent, el s-a strecurat perfid de o bucată bună de timp. Multă vreme a coabitat cu marile prefaceri ce au avut loc în limbajul teatral și a fost semnalat de personalități marcante ca Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski, Julien Beck etc., dar nu s-a putut face nimic, pentru că ceea ce spuneau ei a fost întotdeauna prea profund, prea înțelept. Spusele lor nu ajungeau decât la cei ce deja înțeleseseră și căutau să atingă praguri care să-i ferească de pericol. Pentru ceilalți zicerea era doar o aserțiune ce exista în sine, care nu se putea revărsa în procesul concret de creare a sistemului de semne. De ani de

¹ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, traducere Doina Comea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, p. 87.