

EUGENIO BARBA s-a născut în anul 1936 la Gallipoli, Italia. În 1954 emigrează în Norvegia, unde lucrează mai întâi ca sudor și marinar. Studiază literatura franceză și norvegiană și istoria religiilor la Universitatea din Oslo. În 1961 pleacă la Varșovia pentru a studia regia de teatru, dar renunță un an mai târziu pentru a i se alătura lui Jerzy Grotowski, la vremea respectivă directorul artistic al Teatrului 13 Rânduri din Opole. Barba rămâne alături de Grotowski timp de trei ani. În 1963 pleacă pentru prima dată în India, unde întâlnește teatrul Kathakali.

În anul 1964, Eugenio Barba revine la Oslo, cu intenția de a lucra ca regizor, însă, străin fiind, nu e bine-venit în breaslă. Astfel, se decide să își înființeze propria companie de teatru. Adună în jurul său un grup de tineri respinși de școlile tradiționale de teatru și, la 1 octombrie 1964, înființează Odin Teatret. Prima producție, *Ornitofilene*, după un text al autorului norvegian Jens Bjørneboe, a fost prezentată în Norvegia, Suedia, Finlanda și Danemarca. Eugenio Barba este invitat apoi de municipalitatea din Holstebro, un oraș mic din nord-vestul Danemarcei, să creeze un laborator de teatru în localitate. Pentru început, i se oferă o fermă veche și o sumă modestă. Astfel, regizorul se hotărăște să mute Odin Teatret la Holstebro.

În 1979, Eugenio Barba fondează ISTA (International School of Theatre Anthropology). În ultimii patruzeci și cinci de ani, regizorul a realizat peste șaptezeci de producții cu Odin Teatret și cu ISTA intercultural Theatrum Mundi Ensemble, unele având nevoie de mai bine de doi ani de repetiții. Printre cele mai cunoscute spectacole ale sale se numără *Feraî*, *Casa tatălui meu*, *Rămășițele pământesti ale lui Brecht*, *Evanghelia de la Oxyrhyncus*, *Talabot*, *Kaosmos*, *Mythos*, *Visul lui Andersen*, *Ur-Hamlet* și *Don Juan în Iad*. Regizorul a publicat, de asemenea, numeroase volume, dintre care amintim *O canoe de hârtie*, *Teatru – singurătate, meșteșug, revoltă* (Nemira, 2010) și *Pământ de cenușă și diamant*. A primit titlul de doctor honoris causa la mai multe universități de renume și a obținut diverse premii de prestigiu.

EUGENIO BARBA

Casa în flăcări *despre regie și dramaturgie*

Traducere din limba engleză

DIANA COZMA

Ediția a II-a

NEMIRA

Dar Jack a fost cel ce deodată mi-a arătat drumul, când natura-
lețea întrebării sale – „De unde provii?” – mi-a întrerupt șirul gân-
durilor asupra unei cărți de dramaturgie ce mi se topea de fiecare
dată în mâini. Directețea întrebării mi-a sugerat soluția mai puțin
convențională și mai chibzuită: a împleti tehnica și autobiografia,
locurile de proveniență ale oricărui artizan.

M-am întrebat, în zilele lui ianuarie 2008, dacă Jack, dispărut din
carte, dispăruse și de pe plaja noastră mexicană. Pe neașteptate, ieri
s-a întors, cu același umblet, dar cu o expresie ușor năucă. S-a oprit și
m-a privit, ca și cum m-ar fi văzut pentru prima oară. Complet uituc.

„Where do you come from?”

„Din Danemarca. Dar sunt italian.”

„Ah, italian. Cunosce Italia. Am fost la Bellinzona.”

Bellinzona? Elveția? Vin și de acolo?

Cuprins

Prolog.....	7
Introducere Câmpul de maci	17

Ritualul gol	23
Punți de cuvinte	23
De unde vin eu?.....	27
O pluralitate a dramaturgiilor	33

PRIMUL INTERMEZZO

Copiii tăcerii	49
Dramaturgia organică folosită ca nivel de organizare	62
Dramaturgia actorului	62
Ritualul Dezordinii.....	83
Dramaturgia sonoră.....	91
Dramaturgia spațiului	101
Pregătire pentru viață și arme.....	110
Momentul adevărului	115

AL DOILEA INTERMEZZO

Reflecțiile regizorului și ce spun actorii	127
---	-----

Dramaturgia narativă folosită ca nivel de organizare.....	171
<i>Gândul creator</i>	<i>171</i>
<i>De la privire la viziune.....</i>	<i>179</i>
<i>Cine a făcut din mine ceea ce sunt?.....</i>	<i>189</i>
<i>Noduri.....</i>	<i>196</i>
<i>Simultaneitate: a povesti în funcție de legile spațiului</i>	<i>201</i>
<i>Exú: a înota într-o prezență continuă</i>	<i>209</i>
<i>Originea căii Odin.....</i>	<i>213</i>
<i>Nu text, ci context narativ.....</i>	<i>221</i>
<i>Centrul cărții</i>	<i>236</i>
<i>A lucra pentru text – A lucra cu textul</i>	<i>238</i>
<i>Kaosmos.....</i>	<i>251</i>
<i>Înlănțuit de o vâslă</i>	<i>279</i>

AL TREILEA INTERMEZZO

După douăzeci de ani	285
-----------------------------------	------------

Dramaturgia evocativă folosită ca nivel de organizare	320
<i>Transsiberianul.....</i>	<i>321</i>
<i>Zona toridă a amintirii</i>	<i>326</i>
<i>Vânturi care ard</i>	<i>333</i>
<i>Dramaturgia spectatorului</i>	<i>344</i>
<i>Ordinea evazivă</i>	<i>350</i>
<i>Umbre ca rădăcini</i>	<i>354</i>

AL PATRULEA INTERMEZZO

Ce zice un caiet de notițe.....	359
Teatru-în-libertate	375
<i>Arde casa.....</i>	<i>376</i>
<i>O dramaturgie a dramaturgiilor.....</i>	<i>379</i>

<i>Scrisoare de la regizor către prietenul și sfătuitorul său,</i>	
<i>Nando Tavianini</i>	<i>383</i>
<i>Incursiuni și iruperi.....</i>	<i>389</i>
<i>Epilog</i>	<i>393</i>
<i>Envoi.....</i>	<i>395</i>

PRIMUL INTERMEZZO

Cărțile sunt opera singurătății și copiii tăcerii.
Copiii tăcerii nu au nimic în comun cu cei ai
cuvântului.

MARCEL PROUST

COPIII TĂCERII

În ianuarie 2007 am primit o scrisoare. Mirella Schino, prietenă dragă și erudit om de teatru, își exprima o dorință:

Dragă Eugenio,

Un An Nou Fericit sub cel mai fierbinte și strălucitor soare al Mexicului! Aici bate vântul și vuieste toată casa, îmi pare că viețuiesc în *La răscruce de vânturi*. Mi-ai zis că în 2007 aproape toate turneele teatrului tău sunt anulate. Sunt sigură că pentru tine va fi un prilej de a descoperi noi căi. Neîndoielnic, e ceva serios, dar îmi place așa de mult când înoți împotriva curentului.

Și, din moment ce simt dorințe pioase în zorii noului an, mă cuprinde un chef nebun: îți voi spune ce mi-ar face plăcere să citesc în viitoarea ta carte (mi te imaginez, sub un soare torid, cum așezi în ordine cărămizile pe care le vei reduce mai apoi la un haos vesel). Este evident că nu vorbesc despre ce aș vrea să scrii, ci despre ce mi-ar plăcea să citesc printre rânduri, în ghemul încâlcit de fire. Mi-ar plăcea o confruntare dintre

imaginea Odin-ului de azi, așa-zis „în vârstă” sau pur și simplu altfel, și acea imagine a Odin-ului tânăr sau matur, pe care încă o târâți după voi (pentru că e prezentă în cărțile tale, în dragostea spectatorilor tăi, în imaginea voastră populară) ca o pisică ce își târăște placenta după ea. Da, știu: ați făcut un spectacol despre bătrânețe. Sau, mai degrabă, două. Dar nu e același lucru.

Vorbesc despre o nouă amprentă – o nouă corespondență dintre teorie și practică. Mi-ai povestit, odată, că tinerii care cunosc Odin Teatret doar prin intermediul cărților rămân un pic descumpăniți când vă văd prima oară. Nu vă recunosc. Îmi pare, însă, că tinerii ajung profund fascinați de spectacolele voastre. Iată deci: mi-ar plăcea să găsesc, într-un colțișor al cărții tale, câte ceva despre ceea ce sunteți acum, cu cât efort ați ajuns până aici. Și nu mă refer la vârstă. E de ajuns oare să spuneți că sunteți prea în vârstă pentru a vorbi despre ceea ce sunteți și care este tensiunea ce vă dă ghes acum? Cu certitudine nu. Fiindcă eu sper și cred că nu este pur și simplu aceea de a reuși să dispăreți în chip onorabil.

Mă opresc aici pentru că îmi dau seama că vorbele mele devin din ce în ce mai încălcite. Ia această scrisoare drept ceea ce este: o declarație de afecțiune!

MIRELLA

Astăzi, în timp ce pendulez între entuziasm și epuizare, ce anume duc din trecutul meu ca o pisică care își târăște placenta?

A fost odată un tată care mânca o pâine. Fiul său i-a cerut să îi dea și lui. Tatăl i-a dat o piatră și a continuat să mănânce.

Apoi a început să se înfrupte dintr-un pește. Fiul său i-a cerut să îi dea și lui. Tatăl a înșfăcat un șarpe și i l-a pus în brațe. De data asta fiul știa ce are de făcut: a ucis șarpele cu piatra. A fost primul lucru pe care l-a învățat fiul cel înfometat de la tatăl lui: să ucidă șarpele. Dar fiul, deși învățase să omoare șarpele, era la fel de înfometat. Și-a văzut tatăl luându-și un ou. Mort de foame, nu i-a mai cerut: a înhățat piatra și s-a repezit la tatăl său, care i-a dat imediat oul, din care a țâșnit coada veninoasă a scorpiului. Astfel, fiul, care învățase să ucidă, a învățat să moară și să-și salveze tatăl.

Pentru a nu muri ca fiu, a trebuit să cresc, să devin un tată *capabil* de a procura cele necesare și *incapabil* de a uita foamea de când era fiu.

De peste cincizeci de ani, de pe vremea când visam să devin regizor, teatrul a fost pentru mine sinonim cu revolta. Am aflat-o de la Brecht, din îndemnul său la angajare și la luptă împotriva abuzului, a indiferenței. Mi-a luat timp – întâlnirea cu Grotowski și asocierea cu actorii mei – până am încetat să mă mai iau în serios. Am înțeles că revolta trebuia să fie contra mea, contra leneviei și a compromisurilor mele, contra prejudecăților culturii de care eram impregnat, contra celor ce fusesem învățat și pe care voiam să mi le smulg din creier ca o femeie care vrea să avorteze.

Astăzi oasele mă dor și vederea mi-e slăbită. Mi-e mult mai greu să muncesc douăsprezece ore pe zi. Dar focul irațional pe care îl numesc „revoltă” păstrează încă vie dorința mea de a face teatru. Este același foc care hrănește scepticismul tatălui și foamea fiului care coabitează în mine. Există un chip negru

și evaziv al teatrului de care sunt îndrăgostit. E o cărare care se ramifică și se regăsește, fără să ajungă undeva anume; explorez o mare care este deșert. Iubesc teatrul fiindcă mă face să mă simt ca un emigrant care se întoarce în țara lui pentru a trăi ca un străin lipsit de urmași.

Am fost îndrăgostit de chipul negru și evaziv al teatrului când eram tânăr și sunt și acum, într-un fel mult mai conștient, la bătrânețe. E aceeași pasiune năvalnică ce durează de mai multe decenii, deși o exprim în moduri diferite. Voi încerca s-o explic, povestind despre întâlnirea mea cu doi frați care au călătorit prin lume, unul fiind umbra celuilalt. Erau copiii Tăcerii, doi îngeri cu înfățișare de huligani. Se numeau Dezordine și Eroare.

Iubesc acest cuvânt, Dezordine. Și în ultimii ani l-am folosit tot mai des, atunci când am vorbit despre meșteșugul teatral. Am vrut să intitulez cartea de față *Ritualul Dezordinii*, deplin conștient de neînțelegerile pe care termenul le poate produce. Pentru mine, are două semnificații opuse: dezordinea este absența logicii și a rigorii care caracterizează operele nesemnificative și haotice; Dezordinea (cu majusculă) e acea logică și acea rigoare care provoacă *experiența tulburării* în mine și în spectator.

Dezordinea este *irumperea unei energii care ne pune față în față cu necunoscutul*.

Astăzi, știu că prin toate spectacolele mele mi-am propus să stârnesc Dezordinea în mintea și în simțurile spectatorului. Am vrut să semăn în el îndoiala, să-i zdruncin obișnuința de a pre-vedea, precum și criteriile de judecată. Spectatorul despre care vorbesc nu este un străin, cineva care să fie convins sau cucerit. Vorbesc în primul rând despre mine însumi. Cine face

un spectacol este și spectator. Dezordinea (cu majusculă) poate fi o armă sau un leac împotriva dezordinii care ne asediază înăuntrul și în afara noastră.

Nu există o metodă de a provoca Dezordinea în spectator. Am încercat să mă apropiu de ea printr-o formă aparte de autodisciplină. Aceasta a presupus o separare, o revoltă anonimă și tacită, față de modurile corecte și raționale de a privi valorile, obiectivele și motivațiile profesiei noastre. Nu era o tehnică, ci, mai curând, un impuls pe care nimeni nu mi-l putea impune sau preda.

Care poate fi originea acestui impuls? În 1954, în suburbiile orașului Accra, capitala statului Ghana, pe atunci colonie britanică, Jean Rouch a turnat *Les maîtres fous*, un film etnografic care pentru teatrul european din a doua jumătate a secolului XX a fost ca o prezicere. Era mărturia unui alt mod de a raționa, subteran și subversiv. L-a impresionat pe Jean Genet, care a scris *Les Nègres*; a avut efect asupra lui Peter Brook și a spectacolului său *Marat-Sade* de Peter Weiss și l-a însoțit pe Grotowski în reflecțiile sale asupra actorului. În mediile teatrale europene circulau anecdote și legende despre influența lui *Les maîtres fous*. În acei ani se discuta tot mai frecvent despre paralele și deosebiri dintre teatru și ritual. Unii artiști au născocit un subtext care astăzi e mai mult decât evident: teatrul poate fi un luminis în inima lumii civilizate, un loc privilegiat în care să evoci Dezordinea.

Ritualul filmat de Jean Rouch expune doliul indivizilor umiliți de civilizația occidentală a progresului. Imagini crude și lipsite de orice consolare estetică amestecă paroxismul, jocul

teatral și cruzimea din care emană frumusețea și suferința aureolate de o senzație a libertății. Rouch ne obligă să observăm Dezordinea legată de o revoltă existențială, de rezistența împotriva ordinii celor puternici, într-o tentativă de a rupe lanțurile.

Fiecare dintre noi are lanțurile sale sociale, culturale, psihologice, sexuale, religioase. Mă întreb: în lupta împotriva lanțurilor *mele*, cât de mult a cântărit influența strămoșilor mei? Vorbesc despre câțiva reformatori ai teatrului pe care îi recunosc ca *maîtres fous*, maeștri nebuni, posedați de o fervoare aproape lipsită de pudoare, pe care au exprimat-o în cuvinte de foc și practici teatrale riguroase.

Protagoniștii revoltei teatrale din secolul XX, începând cu Stanislavski, sunt pentru mine *maîtres fous*. Mă gândesc la extremismul care a caracterizat parcursul gândirii lor. Într-un climat de reînnoire a esteticii teatrale, au ridicat întrebări atât de absurde, încât au fost întâmpinate cu indiferență și au fost luate în răs. Pentru că miezul incendiar al respectivelor întrebări era învelit în teorii bine formulate, unii le-au considerat atacuri la adresa artei teatrului. Sau *utopii*, un mod inofensiv de a spune că nu era nevoie să fie luate în serios. Iată câteva dintre aceste miezuri incendiare: să cauți *viața* într-o lume de mucava; să faci *adevărul* să țâșnească într-o lume a deghizărilor; să obții *sinceritatea* într-o lume a prefăcătoriilor; să transformi educația actorului – care imită și înfățișează persoane diferite de el însuși – în calea spre *integritatea* unei Noi Ființe Umane.

Să ne imaginăm un artist de astăzi care cere o subvenție de la Ministerul Culturii pentru a căuta, prin intermediul teatrului, Adevărul. Să ni-l imaginăm pe directorul unei școli de teatru

care scrie: „Predăm arta actorului cu obiectivul de a crea o Nouă Ființă Umană“. Să ne imaginăm un regizor care le preînde actorilor săi să cunoască tehnicile dansului, întrucât reflectă armonia Sferelor Cerești. Am putea să-i considerăm pe toți duși cu pluta.

Astăzi e lesne de văzut în acea nebunie aparentă o reacție de bun-simț la scârțâielile unei epoci care primejduia însăși supraviețuirea teatrului. E ușor să recunoaștem, astăzi, perspicacitatea, coerența și iscusința în *răsturnarea* pe care maestrul Dezordinii au adus-o teatrului timpului lor. I-au renegat organizarea seculară, au dat peste cap ierarhiile, au sabotat convențiile bine testate de comunicare între scenă și sală, au retezat cordonul ombilical cu literatura și realismul de suprafață. Au despuiat teatrul cu brutalitate, până l-au redus la esența sa. Au dat viață unor spectacole inegalabile prin originalitatea, extremismul și rafinamentul lor artistic, cu scopul de a nega că teatrul e *doar* artă și de a afirma vocația acestuia de a rupe lanțurile politice, mentale și religioase. Au ars încăperi întregi ale casei în care au crescut. Din când în când au dat foc acoperișului și fundației.

Suntem obișnuiți să citim istoria teatrului modern pe dos. Nu pornim dinspre miezurile incendiare ale întrebărilor și obsesiilor maestrilor Dezordinii, ci dinspre înțelepciunea sau poezia cuvintelor lor tipărite. Paginile lor au un ton autoritar și persuasiv. Dar pentru fiecare dintre ei trebuie să fi fost nopți și ani de solitudine și îndoieli, când au suspectat că giganții împotriva cărora au luptat au fost invincibile mori de vânt.

Astăzi îi vedem înfățișați în fotografii sugestive: fețe inteligente, bine hrănite și ironic placide, precum Stanislavski; fețe de regi cerșetori, precum Artaud; mândre și conștiente de superioritatea lor intelectuală, precum Craig; încruntate și bătaioase, precum Meyerhold. Este imposibil să percepi că în fiecare dintre aceste spirite strălucitoare a mocnit incapacitatea de a uita sau de a accepta propriile lanțuri invizibile. Nu reușim să înțelegem că eficacitatea lor derivă din efortul de a se rupe de condiția tăcerii neputincioase.

Mă gândesc la acea tăcere care nu e o alegere, ci o condiție resimțită ca o amputare. O tăcere care naște monștri: auto-denigrare, violență împotriva ta însuși și a celorlalți, lene dezolantă și indignare inutilă. Uneori, totuși, această tăcere hrănește Dezordinea.

Experiența Dezordinii nu privește categoriile estetice. Se produce când o *realitate diferită* prevalează asupra realității zilnice. E ca atunci când în universul geometriei plane cade un corp solid. Când moartea doboară fulgerător o ființă dragă. Când, într-o fracțiune de secundă, simțurile noastre iau foc și știm că suntem îndrăgostiți. E ca atunci când, în Norvegia, proaspăt emigrant, am fost numit „macaronar“ și mi s-a trântit ușa în nas.

Când Dezordinea ne izbește, în viață ca și în artă, ne trezیم brusc într-o lume pe care nu o mai recunoaștem și pe care încă nu o cunoaștem.

Căile artistice sunt întotdeauna individuale și încearcă să scape de mecanisme prefabricate și rețete. Sunt căi ce respiră

și trăiesc în funcție de o necesitate personală, care e și superstiție, și autodisciplină.

Pentru mine, autodisciplina nicidecum nu a corespuns adeziunii voluntare la norme inventate de alții. A fost mereu primul pas spre ruperea lanțurilor – una dintre premisele Dezordinii în mintea și sistemul meu nervos, ca spectator. Dezordinea s-a născut dintr-un cheag de tăcere și a avut o natură atât de specială, încât mie însumi mi-a rămas necunoscută când am simțit primele simptome. De aceea nu există o metodă care să te îndrume către Dezordine.

Și, totuși, exista o metodă când am dat întâmplător de frațele Dezordinii, Eroarea. A fost ca o ciocnire între dorința mea de securitate și nostalgia unei energii neștiute, care mi-a distrus sistemele de apărare psihice și intelectuale.

Îndeobște, când în munca mea am încercat să mă sprijin pe reguli certe, am fost sancționat pentru naivitate. Dacă m-am desemnat cu ideea unui meșteșug cu desăvârșire lipsit de reguli, am plătit pentru naivitatea mea cu eșecuri tot atât de drastice. Ce este, atunci, la mijloc, între reguli și absența regulilor? Între lege și anarhie? Dacă gândim în abstract, pare că nu e nimic. Dar practica m-a învățat că este ceva, concomitent combinând regula și negația acesteia.

Acest ceva numit, de obicei, *eroare* m-a ajutat să ies din confuzia în care alunecam cu regularitate în timpul lungilor perioade de repetiții. Obişnuiam să recunosc două tipuri de erori: solidă și lichidă. *Eroarea solidă* se lăsa măsurată, modelată sau modificată până când își pierdea caracterul de inexactitate,