

ARTES CÊNICAS

**JERZY GROTOWSKI:
ARTESÃO DOS COMPORTAMENTOS
HUMANOS METACOTIDIANOS.**

VOLUME I

CELINA MARIA SODRÉ FONSECA



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação

Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas

**TESE DE DOUTORADO
ABRIL DE 2014**

**Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO**

Celina Maria Sodré Fonseca

**Jerzy Grotowski:
artessão dos comportamentos humanos *metacotidianos***

Volume I

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, como requisito final para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. José da Silva Dias

Rio de Janeiro
2014

F676

Sodré, Celina Maria Fonseca.

Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos / Celina Maria Sodré Fonseca, 2014.

2 v. ; 30 cm

Orientador: José da Silva Dias.

Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Grotowski, Jerzy, 1933-1999. 2. Collège de France. 3. Teatro. 4. Antropologia teatral. 5. Linhagem orgânica. 6. Tradução e interpretação. I. Dias, José da Silva. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD - 792

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese.

Assinatura

Data



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“JERZY GROTOWSKI:
ARTESÃO DOS COMPORTAMENTOS HUMANOS METACOTIDIANOS”**

por


CELINA MARIA SODRÉ FONSECA


Tese de Doutorado

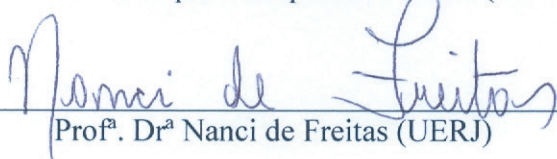
BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. José da Silva Dias (orientador)


Prof.ª Dr.ª Lidia Kosovski (UNIRIO)


Prof.ª Dr.ª Nara Waldemar Keiserman (UNIRIO)


Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão (UFRJ)


Prof.ª Dr.ª Nanci de Freitas (UERJ)

A Banca Considerou a Tese:

APROVADA COM RECOMENDAÇÃO
DE PUBLICAÇÃO.

Rio de Janeiro, RJ, em 01 de abril de 2014.

DEDICATÓRIA



Luisa Pasello em *Killing Maria*
foto de Piergiorgio Castellani

Dedico este meu trabalho à memória de Jerzy Grotowski e de minha queridíssima amiga Luisa Pasello, atriz excepcional com quem tive a alegria de realizar dois espetáculos: *Ophelia by Hamlet* e *Killing Maria*. Luisa e eu estávamos juntas quando vimos, em março de 1988, o trabalho *Downstairs Action* de Grotowski no *Workcenter of Jerzy Grotowski*. Nossa amizade e parceria durou 25 anos e foi pessoalmente e artisticamente fecunda.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe e ao meu filho amado pelo apoio e afeto constantes.

À minha madrinha.

Às minhas caras amigas Cândida Sodré, Silvia Pasello, Angela Blazo, Isabel Frossard e Dinah Cesare.

Ao meu analista Carlos Augusto Niceas.

Ao meu orientador, José Dias, parceiro artístico e amigo desde os idos de 1974.

Ao meu orientador italiano Piergiorgio Giacchè pela sua generosidade intelectual.

Aos meus amigos queridos Adriano Luz, André Valentim, Daniel Schencker, Fabio Porchat, Fernando Bueno, Henrique Gusmão, José Renato Pessoa, Paulo Sergio Cabral, Ricardo Remensnyder e Roberto Bacci.

Aos atores do *Studio Stanislavski*: Carlos Tonelli, Carol Caju, Dandara Vital, Douglas Resende, Evelin Reginaldo, Juan de Almeida, Kettlen Cajueiro e Marcus Fritsch.

A todos os frequentadores do *Grupão Grotowski* pela sua escuta e parceria no desenvolvimento deste estudo.

Aos meus queridos alunos que ao longo dos anos me ensinaram tantas coisas com sua dedicação e amor à arte.

Aos herdeiros de Grotowski, Thomas Richards e Mario Biagini, pelas conversas e esclarecimentos.

E ao meu queridíssimo guia espiritual: Mestre Gabriel.

RESUMO

Sodré, Celina Maria Fonseca. **Jerzy Grotowski: arteção dos comportamentos humanos metacotidianos**. 2014. 552 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Centro de Letras e Artes - CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014.

Trabalho de transcrição e tradução das nove aulas ministradas por Jerzy Grotowski no Collège de France, em 1997 e 1998, dentro da cadeira de Antropologia Teatral, sob o título: *A linhagem orgânica no teatro e dentro do ritual*. Cada uma das nove aulas é prefaciada analiticamente pela autora da tese.

Palavras-chave: Grotowski; Collège de France; Antropologia teatral; Linhagem orgânica; Ritual; Teatro.

ABSTRACT

Sodré, Celina Maria Fonseca. **Jerzy Grotowski: craftsman of the *metaquotidian* human behaviours**. 2014. 552 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Centro de Letras e Artes - CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014.

Work of transcription and translation of the nine classes at the Collège de France, inside professorship of Theatrical Anthropology, under the title: *The organic lineage in the theatre and inside the ritual*. Each of the nine classes has an analytical preface by the theses' author.

Keywords: Grotowski; Collège de France; Theatrical Anthropology; Organic Lineage; Ritual; Theatre.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Luisa Pasello em <i>Killing Maria</i>	iv
Retrato de Jerzy Grotowski	x
Jerzy Grotowski na aula inaugural do dia 07 de janeiro de 1997	19
Foto de Constantin Stanislavski	25
Imagem do filme <i>The Divine Horsemen</i> de Maya Deren	29
Foto de Ryszard Cieślak em cena de <i>O Príncipe Constante</i>	39
Foto de Cena de <i>Akropolis</i>	43
Foto dos Bauls de Bengala	45
Foto de Jacek Woszczerowicz em cena de <i>Ricardo III</i>	69
Foto de Helene Weigel em cena de <i>Mãe Coragem</i>	81
Foto de <i>Downstairs Action</i>	88
Vsevolod Meyerhold: Foto tirada na prisão, pouco antes de sua execução	96
Foto de Vasily Toporkov	140
Foto do Altar de Wit Stwosz em Cracóvia	150
Imagem de desenho de Gichtel	160
Foto de Ryszard Cieślak coordena <i>training</i>	186
Imagem 1 do filme documentário <i>La Taranta</i>	198
Imagem 2 do filme documentário <i>La Taranta</i>	200
Imagem da pintura <i>A Grande Onda de Kanagawa</i> de Hokusai	224
Cena de <i>Apocalypsis cum Figuris</i> com Ryszard e Rena em Wroclaw	242
Retrato de Ramana Maharish	252
Retrato (em pintura) de Mestre Eckhart	280
Foto da montanha sagrada de Ramana, Arunachala	286

SUMÁRIO

Primeiro Volume

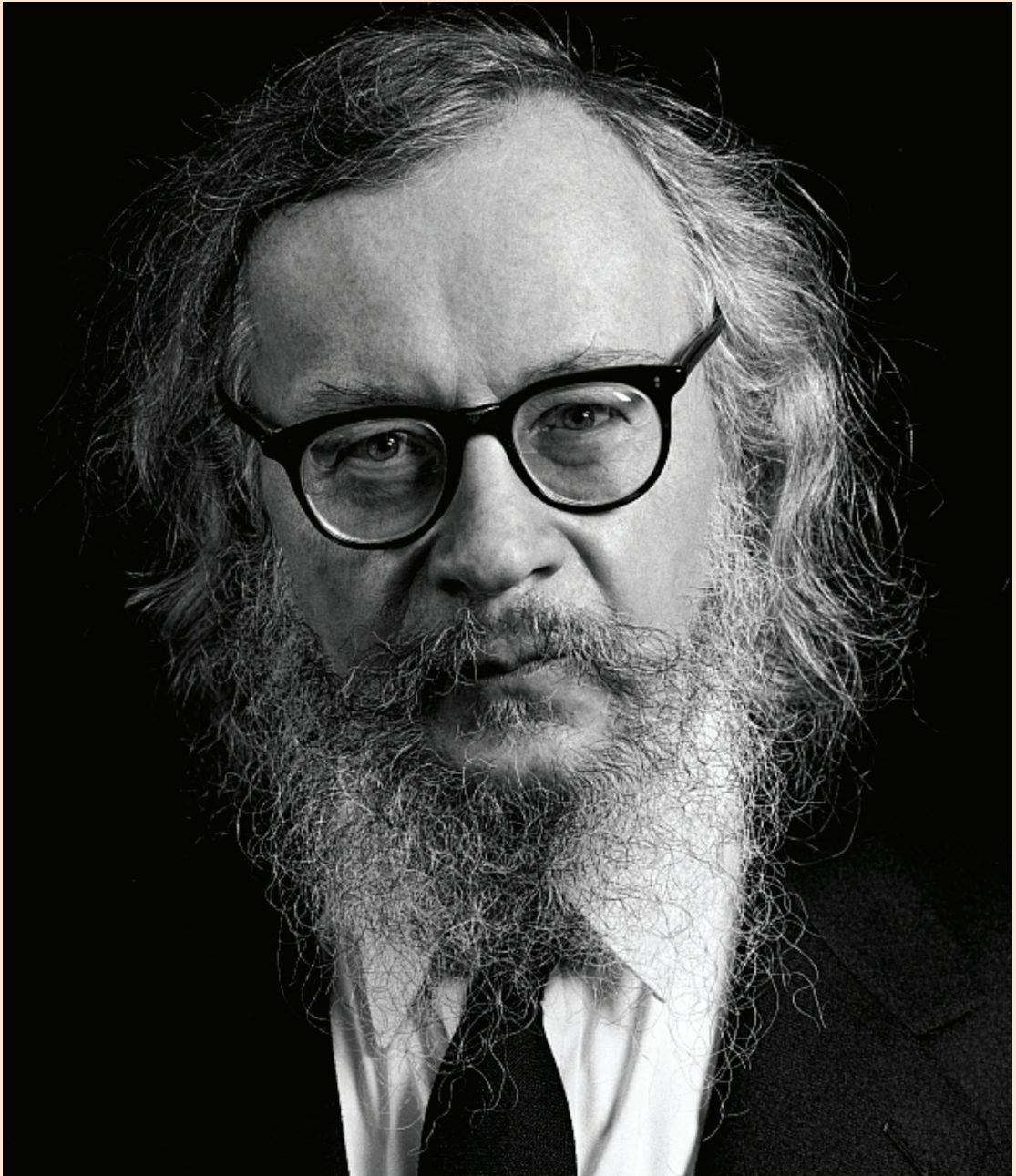
Resumo	vi
Abstract	vii
Lista de ilustrações	viii
1. Introdução	1
2. A imaterialidade do artesanato de Grotowski	7
Prefácio à aula inaugural de 07 de janeiro de 1997	
3. Tradução da aula inaugural de 07 de janeiro de 1997	19
4. A linha artificial: Brecht e a Ópera de Pequim	49
Prefácio à aula de 02 de junho de 1997	
5. Tradução da aula de 02 de junho de 1997	61
6. O Ato Real <i>Em diálogo com o crítico e historiador do teatro Eric Bentley</i> ..	83
Prefácio à aula de 16 de Junho de 1997	
7. Tradução da aula de 16 de junho de 1997	99
8. A Aula dos Exemplos <i>Uma magnífica aula de interpretação e direção</i>	117
<i>teatral, da linhagem orgânica, através de excepcionais exemplos</i>	
Prefácio à aula de 23 de junho de 1997	
9. Tradução da aula de 23 de junho de 1997	124
10. 'Tudo isso é muito complexo'	152
Prefácio à aula de 06 de outubro de 1997	
11. Tradução da aula de 06 de outubro de 1997	156
12. 'Nous n'avons <u>jamais</u> fait un théâtre physique!'	170
Prefácio à aula de 13 de outubro de 1997	
13. Tradução da aula de 13 de outubro de 1997	177
14. O segundo horizonte	193
Prefácio à aula de 20 de outubro de 1997	
15. Tradução da aula de 20 de outubro de 1997	198
16. Mito pessoal e mito tribal: o cruzamento	226
Prefácio à aula de 12 de janeiro de 1998	
17. Tradução da aula de 12 de janeiro de 1998	230
18. A raiz mítica hindu <i>A segunda pátria de Jerzy Grotowski</i>	252
Prefácio à aula de 26 de janeiro de 1998	
19. Tradução da aula de 26 de janeiro de 1998	258

20. Conclusão	282
21. Bibliografia	287
22. Índice dos filmes exibidos durante as aulas	291
23. Índice de anexos	292

Segundo Volume

24. Transcrição da aula inaugural de 07 de janeiro de 1997	293
25. Transcrição da aula de 02 de junho de 1997	320
26. Transcrição da aula de 16 de junho de 1997	341
27. Transcrição da aula de 23 de junho de 1997	359
28. Transcrição da aula de 06 de outubro de 1997	386
29. Transcrição da aula de 13 de outubro de 1997	400
30. Transcrição da aula de 20 de outubro de 1997	415
31. Transcrição da aula de 12 de janeiro de 1998	441
32. Transcrição da aula de 26 de janeiro de 1998	463
33. Anexos	487

Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos *metacotidianos*



Jerzy Grotowski

A questão realmente importante é a questão sobre a necessidade. Eu continuo a ser perguntado sobre para que eu faço alguma coisa. É como se essas pessoas que perguntam supusessem que você pode colocar tudo em perfeita ordem antecipadamente. É uma maneira mecânica de olhar. Na realidade, um processo vivo, se parece mais com uma árvore: não tem um problema de meta, mas das raízes das quais a árvore está crescendo. As necessidades da nossa natureza são as raízes.

Jerzy Grotowski

1. INTRODUÇÃO

Gostaria de abrir esta minha introdução trazendo à tona um depoimento de Jerzy Grotowski (que aparece citado no livro de Zbigniew Osinski, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio – Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*¹) e que, evidentemente, desqualifica, a seu ver, de uma certa maneira, este meu trabalho, mas que, correndo o risco de começar por uma fala que contradiz tudo que venho trabalhando nestes últimos quatro anos, acredito que assim, eu mesma faço o papel de meu 'advogado do diabo' e que o próprio trabalho que aqui venho apresentar seja a encarnação de meu advogado de defesa:

'Em substância, mesmo se pode parecer absurdo, no seu conjunto esta reconstrução é mais próxima àquilo que disse realmente do que seria um estenograma. Mas é assim. É assim de fato que nasciam os textos antigos, especialmente aqueles sagrados; não eram transcritos nem por um discurso de um autor, nem por um estenograma, nem por uma fita. E por isso vão à essência da questão e da linguagem, e não de fórmulas e definições. Por isto sempre pedi e peço ainda de não gravar e de não tentar transcrever uma definição, mas de Compreender. Tem a ver com alguma coisa de quase místico, mas é totalmente concreto. Os antigos falavam das chamadas idéias vivas, como de uma existência viva, ou como de um código genético que se reproduz sozinho. Se a idéia viva encontra a Compreensão, ela revive novamente no ouvinte, cresce e se reproduz junto da forma lingüística, exatamente como um código genético. Se é transcrita como fórmula, morre, mesmo se as palavras transcritas são fiéis.'

A tarefa a que me propus é claramente delicada. A transcrição que fiz das nove aulas² de Jerzy Grotowski, que aparecem sob o título **Jerzy Grotowski: a**

1 Livro publicado em italiano em 2011 pela Bulzoni Editore. Tradução dos fragmentos aqui apresentados são de Celina Sodré.

2 Neste trabalho estão transcritas apenas as aulas e não a parte das perguntas e respostas que aconteciam depois das aulas. O motivo principal é a precariedade da gravação das perguntas dos participantes que são, na maioria das vezes, inaudíveis. O total do tempo de fala de Grotowski aqui transcrito é de 11:25 (onze horas e vinte e cinco minutos).

linhagem orgânica no teatro e dentro do ritual (em dois CDs gravados em MP3) do *Collège de France*, tem algumas características ditadas por um imenso cuidado. Assim, transcrevi exatamente o que ele disse com todos os erros gramaticais do seu francês, erros de concordância, de conjugação dos verbos, todas as repetições de expressões e de palavras, todas as hesitações, titubeios, as pequenas sonoridades, transcrevi sublinhadas as palavras ditas com uma ênfase particularmente forte, indiquei os momentos de risos da 'platéia'. Investiguei as pequenas ações demonstrativas que ele vai fazendo enquanto fala e coloquei entre parênteses como uma rubrica. Ou seja, fui criando uma série de procedimentos para preservar o máximo possível a integridade de sua fala. E, criando minuciosamente a pontuação do texto de maneira que esta fosse o mais fiel possível à 'respiração' da sua fala viva. Mesmo assim, após esse trabalho detalhista ainda sobraram alguns pontos incógnitos, ou porque sua voz estava abafada, ou porque ele fez algum ruído sobre a mesa que feriu a gravação, ou porque alguém próximo dele tossiu, enfim, vários pequenos acidentes que me impediram de decifrar alguns pontos. Mas, ao longo do processo muitos desses problemas foram se esclarecendo. Outro ponto importante foi a criação de um grande número de pés de página que fui criando e estruturando no sentido de garantir ao leitor uma fonte de localização das pessoas, obras e movimentos, além de expressões em outras línguas como o russo ou o polonês. Mantive a estranheza na tradução para o português, não tão estranho quanto o francês, mas de qualquer maneira mantive uma certa estranheza.

Nesta introdução é importante notar que a série de aulas do *Collège de France* estava programada para ser uma série de dez aulas, mas que por motivo de um grande agravamento do seu estado de saúde, já bem precário no início do trabalho, a derradeira aula foi cancelada. Mas, é sabido que as três últimas seriam dedicadas às suas três pátrias: Polônia, Índia e Haiti. A oitava aula do dia 12 de janeiro de 1998 foi dedicada à Polônia, a nona do dia 26 de janeiro de 1998 dedicada à Índia e especialmente a memória de Ramana Maharishi. Assim, a décima, dedicada ao Haiti,

nunca aconteceu: Grotowski morreu em 14 de janeiro de 1999.

Assim, junto a tradução escrevi uma apresentação para cada aula. Essas apresentações funcionam como uma espécie de pequenos prefácios, onde vou tecendo uma série de comentários meus a respeito dos conteúdos de cada aula.

O eixo desta tese de doutoramento é o trabalho de transcrição das nove aulas proferidas por Jerzy Grotowski no Collège de France nos anos de 1997 e 1998. Ou seja, o objeto central é o Segundo Volume. O trabalho de tradução e a escrita dos pequenos prefácios a cada aula são periféricos. A transcrição levou três anos para ser concluída, foi um trabalho de paciência chinesa no sentido do cumprimento de cada uma de suas etapas já que os problemas eram inúmeros:

1. Grotowski fala em francês que não é a sua língua, e não fala bem, existe não só o problema da pronúncia, mas, também o problema dos erros de concordância de conjugação dos verbos. Ele, praticamente, podemos dizer, fala um francês seu, pessoal;
2. A questão técnica da qualidade da gravação que é bastante oscilante e com algumas interferências;
3. As palavras inventadas como por exemplo: *inertique* (aula 6), *narcistique* (aula 7) *serieusité* (aula 8). (Estas palavras aparecem todas em itálico e indicadas em nota de pé de página);
4. A necessidade de Grotowski, contínua, de se repetir e de explicar cada termo, um cuidado que se percebe ser em relação ao perigo da criação de qualquer tipo de dogma ou de doutrina *grotowskiana*, sempre, sempre, ele salva a outra opção, aquela que não é a sua, mostrando seu valor;
5. A questão da criação da pontuação obedecendo ao ritmo e a qualidade da fala e não a alguma regra gramatical, ou lógica, aplicável;
6. Esta transcrição e tradução não foram realizadas para uma edição do material, é claro que para uma edição será necessário dar um tratamento outro, e, sobre esta questão conversei com os dois herdeiros de Jerzy Grotowski: Thomas

Richards e Mario Biagini, que pensam numa edição futura;

7. É importante notar que aqui neste trabalho aparecem as transcrições e traduções das aulas e não dos debates, por ele denominados de ‘seminários’, que aconteciam após as aulas. Esta foi uma opção objetiva tendo em vista a precariedade técnica das gravações desses debates;
8. Tomei a decisão de dividir o trabalho em dois volumes. O primeiro é este que traz todo o trabalho em português: esta introdução, e mais as traduções das nove aulas com suas respectivas apresentações prefaciais e ainda a conclusão, bibliografia e índice de imagens. O Segundo Volume traz todo o corpo da transcrição em francês. É importante notar que resolvi manter, tanto na transcrição quanto na tradução, a numeração das ‘pistas’ que aparece na própria gravação, o que facilita a localização de cada trecho. Isto, pensando que no caso de uma edição futura, acredito que seria interessante que os CDs com a gravação sejam encartados junto ao texto transcrito e traduzido.

Nestes quatro anos realizei dois projetos que ampliaram algumas das minhas perspectivas em relação à trajetória de Grotowski. A primeira foi o trabalho de tradução, em parceria com Raphael Andrade, do livro de Peter Brook: *Avec Grotowski* (que na tradução manteve o seu título em francês). Este livro foi lançado em agosto de 2011 pela *Editora Dulcina/Teatro Caleidoscópico* de Brasília. O livro é uma sucessão de textos sobre Grotowski e seu trabalho. Um ponto que também foi importante para mim, dentro deste processo, foi a aceitação e autorização de Peter Brook para a publicação de um posfácio de minha autoria que tem como título e subtítulo: *Grotowski était un mystique! - uma reportagem pessoal sobre o colóquio ‘2009 Année Grotowski’ acontecido em Paris de 17 a 21 de outubro de 2009* (em anexo). Ora, a ida a este colóquio foi o berço desta tese já que foi dentro do âmbito deste acontecimento acadêmico que ‘encontrei’, na livraria do *Centre Pompidou* (sede do primeiro dia do colóquio) a caixa com os dois CDs das aulas do *Collège de France*, e, foi retornando ao Brasil e escutando esses CDs que tomei a decisão de fazer este doutorado. Assim,

todo o processo de tradução do livro orientou o meu pensamento e o meu estudo durante o período dos primeiros dezessete meses do doutorado. A segunda realização foi a criação do projeto *Grupão Grotowski*, que iniciou no mesmo momento que o doutorado e segue até hoje e continuará seguindo com desdobramentos. O *Grupão Grotowski* se configura como um grupo de estudos, aberto e gratuito, sob a minha coordenação. As reuniões acontecem todas as quintas-feiras, das 21:00 às 23:00, no *Instituto do Ator – instituto de pesquisa da arte do ator* (sede da companhia teatral *Studio Stanislavski* dirigida por mim desde 1991), e geralmente recebe um número de entre quinze e trinta pessoas. Estes frequentadores do *Grupão Grotowski* são flutuantes tendo sempre alguns assíduos. Ao longo destes quatro anos tivemos a presença de mais de quinhentas pessoas que constam da *mailing list* que fomos aos poucos organizando. A idéia é que essas reuniões funcionem para as pessoas como um ponto de encontro. A dinâmica acontece com a leitura de textos de Grotowski, e eventualmente texto de outro autor sobre o trabalho dele. O eixo nesses quatro anos foi exatamente a tradução ao vivo das nove aulas de Paris, com a mostragem simultânea dos mesmos documentários que ele mesmo foi mostrando no *Collège de France*. Algumas vezes assistimos também a filmes dos espetáculos inteiros do *Teatro Laboratório* como: *Akropolis*, *O Príncipe Constante*, e *Apocalypsis cum Figuris*. Ou, filmes como *With Jerzy Grotowski: Nienadowka*, 1980 de Mercedes Gregory. Também tivemos a oportunidade de ter reuniões do *Grupão Grotowski* coordenadas pelo diretor italiano Roberto Bacci e pela atriz, também italiana, Silvia Pasello. No final de 2013 recebemos um patrocínio da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, dentro do Edital de *Pontos de Leitura*, para a transformação do *Grupão Grotowski* num *Centro de Referência dos Estudos da Obra de Jerzy Grotowski*, e, com isso estamos criando uma biblioteca e videoteca específicas e uma estrutura que será aberta a pesquisadores. Para esta realização está se articulando uma ligação com *The Grotowski Institute*, em Wroclaw, na Polônia, onde estive durante o período da minha *Bolsa Sanduíche*, da Capes, na Europa em 2012. Este contato veio abrir algumas portas como o convite em 2013 para que eu escrevesse um artigo

para a *Performer*, revista digital do *The Grotowski Institute*, sobre a influência do pensamento grotowskiano no teatro brasileiro, o que resultou num texto, publicado na *PERFORMER* nº 6 : *Obecność i dziedzictwo Grotowskiego na brazylijskiej scenie*. E, no início de 2014 recebi o *Prêmio Questão de Crítica*, na categoria especial, pela criação e desenvolvimento do *Grupão Grotowski*.

Termino esta introdução falando do título que Grotowski deu a esta série de aulas: *A linhagem orgânica no teatro e dentro do ritual*. Aqui aparecem dois pontos que acho interessante referir:

1. para o *teatro* Grotowski usa 'no' e para o *ritual* usa 'dentro' e isso parece ser indicativo do nível de profundidade de cada um dos fenômenos abordados. Talvez esta diferença esteja ligada ao fato de que o *teatro* pode se realizar através desta *linhagem orgânica* mas não apenas dela, e o *ritual* não tem outra hipótese de via de realização. Todo *ritual*, que não seja falso, é necessariamente estruturado através da *linhagem orgânica* que é a sua própria característica inerente.
2. Grotowski usa o termo *linhagem* (*lignée* em francês) no título em referência ao que é orgânico, quando fala da artificialidade usa o termo *linha* (*ligne* em francês) (às vezes, é verdade, ele mistura os dois termos, mas, quase o tempo todo faz esta distinção). Ora, o termo *linhagem*, tanto em português quanto em francês, está ligado à idéia de ancestralidade, de herança, e isso parece querer dizer alguma coisa, ou seja, que na *linhagem orgânica* existe algum nível de investimento de memória, de algo que vem transportado de outros tempos.

Grotowski não vai falar apenas da *linhagem orgânica* que aparece neste título, mas, vai falar também longamente sobre a *linha artificial* que, exatamente, não é a sua mas pela qual ele tem grande apreço e admiração. Esta análise profunda e extensa a respeito das diferenças e funcionamentos das duas linhas é extremamente reveladora e vem esclarecer uma série de mal-entendidos que ocorrem sistematicamente, principalmente no âmbito do teatro, no que diz respeito

às avaliações das trajetórias dos artistas contemporâneos e suas obras. Esta análise promove uma espécie de organização do pensamento objetivo e crítico: tanto para quem faz quanto para quem vê.

Assim, acredito que este título vem portar significâncias que tem valor dentro do panorama da cadeira de *Antropologia Teatral* na qual esta série de aulas está instalada.

2. A IMATERIALIDADE DO ARTESANATO DE GROTOWSKI

Prefácio à aula inaugural do Collège de France realizada no dia 07 de janeiro de 1997

A aula inaugural de Jerzy Grotowski, se realizou no teatro de Peter Brook, o *Théâtre des Bouffes du Nord*. E com isso, mais uma vez, a amizade entre estes dois homens, que marcaram a história do teatro no século XX, se demonstrou ao mundo.

Grotowski logo no início de sua aula diz que não é nem um erudito nem um cientista. E, pergunta: 'Será que eu sou um artista?'. E logo depois responde a tudo isso assim:

(...) eu diria que, mais precisamente, meu campo natural é o artesanato, que eu sou um artesão, num domínio bastante particular, quer dizer, o do comportamento humano dentro de condições metacotidianas. (...)

Esta auto-nominação ou auto-definição tem alguma coisa de surpreendente, e acredito que talvez ele seja a primeira pessoa a se definir assim. A única outra pessoa que penso que poderia se nominar desta maneira seria Carl Gustav Jung, que, aliás, com seu conhecimento iluminou a obra de Grotowski em vários momentos como aparece, na sua fala, numa conversa pública³ com Peter Brook em 1989:

(...) Existe um texto de Jung que, se eu me lembro bem, foi encontrado depois de sua morte, e que representa a sua primeira tentativa de formular algumas frases sobre a individuação. Jung disse que o 'eu' social, que é uma máscara social, é necessário para se estar integrado à sociedade. Mas para encontrar esta unidade completa do homem, para não ser 'divisível' (é esta a origem da palavra indivíduo: não dividido) é necessário se orientar em direção a alguma outra coisa, a um outro centro, que não é o 'eu' social. Então, por necessidade própria, fazemos uma busca

³ Conversa pública entre Jerzy Grotowski e Peter Brook no *Festival de Taormina* em maio de 1989. A transcrição desta conversa aparece no livro *Avec Grotowski* (p. 79) traduzido por mim e publicado pela Editora Dulcina em 2011.

que é, aparentemente, completamente anti-social. E então, Jung disse o seguinte: 'Se alguém realiza este tipo de aventura, ele será esmagado pela sociedade como um inimigo e isto será justo se ele não paga à sociedade'. Jung diz: 'Se eu estou em busca do indivíduo em mim mesmo, eu preciso pagar a sociedade cuidando dos doentes; em um tal caso, existe um equilíbrio entre meu interesse pessoal e o fato de que eu faço alguma coisa pela sociedade'. Isto me parece muito importante. (...)

Aqui, em Grotowski, a questão aparece com uma feição outra, já que, ele se coloca como *artesão* deste campo, e, o conceito de artesanato normalmente aparece vinculado à produção de objetos e artefatos, mas esta idéia de *artesanaria* ligada ao humano parece inédita, e porque inédita nos leva a conexões e percepções inaugurais, abrindo algumas possibilidades *sui generis*. Afinal, se trata de um artesanato cujo material é a própria imaterialidade e faz pensar no conceito *grotowskiano* surgido no período do *Teatro Laboratório: o corpo não tem nenhuma memória, o corpo é memória*⁴. O que ele explica mais longamente:

(...) Se você retém a precisão dos detalhes e permite ao corpo ditar os diferentes ritmos, continuamente mudando, tomando outro detalhe do ar, quem está comandando tudo isso? Não é o teu cérebro, mas isto é uma possibilidade, pois tudo está conectado em nossa vida. Por exemplo, em um nível bem simples, alguns detalhes de movimentos das mãos e dos dedos, que vão ficando cada vez mais precisos, transformam a si mesmos, e podem nos fazer voltar ao passado através da experiência de tocar ou empurrar alguém, o que é particularmente importante para nós. Se a reação está viva ela sempre começa dentro do corpo e termina nas mãos. Nós sequer sabemos como isso acontece, mas é a memória física que dita cada relação para cada experiência ou cada ciclo de experiências. O corpo não tem nenhuma memória: ele é memória. (...)

Este pensamento nos leva para a questão da presença humana como obra de

4 Esta frase de Grotowski aparece no texto do filme didático sobre o *training* do *Teatro Laboratório*, produzido pela RAI em 1971.

arte, a arte da presença, ou a *arte de ser humano*. Arte que, então, surgiria dentro da circunstância da *metacotidianidade*.

Exatamente, esta busca pela *individuação* é que o levou até esta articulação artesanal tão particular. É isto que interessa a Grotowski desde o início de sua vida e aparece numa fala sua do documentário (o qual é exibido durante esta aula inaugural) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*:

(...) Mas eu não procurei o teatro, na verdade sempre procurava outra coisa. Quando jovem me perguntava qual seria o métier possível para procurar, como ser humano, o outro, a mim mesmo. Para buscar uma dimensão da vida que fosse radicada em algo que é normal, orgânico, talvez até sensual, mas que ultrapassasse tudo isto, que tivesse uma espécie de axialidade, de eixo, uma outra dimensão mais alta que nos ultrapassa. Então, nessa época eu achei que devia estudar ou o Hinduísmo, para trabalhar as diversas técnicas de ioga, ou medicina, para me tornar psiquiatra, ou arte dramática, para me tornar diretor. (...)

Isto significa que o teatro, a arte, aqui já aparece como *veículo* de alguma coisa, que é como Brook vai titular a derradeira fase da pesquisa *grotowskiana*: *A Arte como veículo*.

Esta auto-nominação me chamou muita atenção logo da primeira vez que escutei a gravação das aulas de Paris. Me chamou atenção pela sua extrema precisão e peculiaridade e me remeteu a uma série de reflexões que me fizeram desejar realizar este trabalho de doutorado. Claro, que, como diretora que segue esta linha da pedagogia teatral, esta linhagem que se inicia em Stanislavski, e que Grotowski veio seguindo, esse fio de conhecimento, com o qual me identifico, e com isso, com esta espécie de projeção, de identificação, também pude ver e entender a minha trajetória humana e artística de uma outra maneira. A auto-nominação de Grotowski produziu, e continua produzindo, em mim uma profusão de *insights*. Com isto quero dizer que o trabalho desta tese de doutorado, mais do que um trabalho de ordem acadêmica, se apresenta para mim como um processo de aprimoramento da minha

própria *individuação*.

O início desta aula inaugural é realmente uma abertura caudalosa, logo a seguir Grotowski fala a respeito do nome da cadeira que foi criada especialmente para ele no *Collège de France: Antropologia Teatral*. E diz:

(...) este é um vasto campo que engloba, ao mesmo tempo, os fenômenos do teatro e os fenômenos do ritual. É dentro desses dois domínios, que se interpenetram, que se encontram, ou no mínimo, em que um joga uma luz sobre o outro, que se coloca a possibilidade prática (eu sou um prático) dos estudos do comportamento humano metacotidianos. (...)

Assim, fica claro desde aí o que vai ser abordado em toda série de aulas: os fenômenos do teatro e do ritual. E, com isso a distinção entre a *linhagem orgânica* e a *linha artificial*. Para exemplificar objetivamente o que seria esta *linhagem orgânica* Grotowski vai projetar neste primeiro dia quatro fragmentos de filmes:

1. *The divine horsemen* de Maya Deren (dois fragmentos);
2. *Os cinco sentidos do teatro* de Mariane Ahrne
(capítulo 5: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*) (dois fragmentos)

Estes dois filmes dão exemplos da *linhagem orgânica*: o primeiro (em dois momentos) no ritual, no caso um ritual do Vodou haitiano (filmado nos anos 40 por Maya Deren), e o segundo no teatro, com um fragmento do trabalho de Ryszard Cieślak em *O Príncipe Constante*, dirigido por Grotowski na época do *Teatro Laboratório*.

Para falar da *linha artificial* (que ele insiste em ressaltar que este termo *artificial* é aqui empregado por ele no sentido nobre do termo, ou seja, como descendente da palavra *arte*) ele evoca o trabalho dos atores da *Ópera de Pequim*, que ele estudou profundamente a partir de um período na China nos anos 50.

Para organizar o pensamento de seu ouvintes Grotowski se refere a uma opção terminológica:

(...) em francês nós falamos das artes espetaculares, em inglês, nós falamos

das 'performing arts'. Bom, eu tenho duas opções possíveis: ou utilizar o termo inglês, *performing arts*, ou criar um termo francês desconhecido. Porque o conteúdo real destes dois termos, *performing arts* e *artes espetaculares*, é totalmente diferente. Quando falamos das *artes espetaculares* falamos de alguma coisa que existe porque é olhada, notem isto, as *artes espetaculares* é que isto que nós fazemos se torna Arte aos olhos de alguém que olha. É o olhar de um outro, poderíamos dizer, de um espectador, é que é a fonte deste termo: as *artes espetaculares*, ou mesmo *artes do espetáculo*. Então, quando dizemos *performing arts* isto fala daquele que faz, do fazer: é um ser humano que está em ação. Então, já que o termo não existe em francês, eu decidi inventar um termo, quer dizer, falar das 'artes performativas'. (...)

Esta questão da terminologia é sempre axial para ele como podemos perceber num fragmento de sua conferência realizada no Rio de Janeiro em 07 de julho de 1974⁵ :

(...) Cada vez que nos limitamos dentro de certos termos, começamos a vagar no mundo das idéias, das abstrações. Neste caso podemos encontrar fórmulas extremamente reveladoras, mas estas pertencem ao domínio do pensamento e não àquele da realidade. Existe nisso tudo ainda um outro aspecto: o olhar. Quase nunca olhamos para o outro de modo verdadeiro, quer dizer, sem segundo pensamento, sem julgamentos, sem comparações. E isto ocorre não apenas em relação aos seres humanos: vamos ver uma floresta, e vemos uma árvore, e pensamos que ela pertence a uma espécie de árvore que já vi neste ou naquele lugar - e não vemos a árvore. (...)

Aqui aparece um dos conceitos fundamentais ao entendimento do pensamento *grotowskiano*: a distinção entre aquilo que é realizado para ser visto e aquilo que é realizado e pode também ser visto. São duas situações bastante singulares e que são determinantes da abordagem dos sujeitos que agem: o ator, o performer ou o atuante.

E para explicar essas abordagens Grotowski usa o exemplo da natureza: o movimento

5 Conferência realizada por Jerzy Grotowski no Teatro Nacional de Comédia (atual Teatro Glauce Rocha). Transcrita e traduzida por Celina Sodré. (Importante notar que assisti a esta conferência em 74, quando era aluna de Yan Michalski na Escola de Teatro da FEFIEG - atual Unirio). (em anexo)

do mar, uma árvore. Estes são elementos que nos impressionam porque tem uma expressão que não é buscada mas está lá e portanto pode ser percebida. Esta é uma discussão que permeia o pensamento sobre a arte contemporânea neste nosso início de século XXI, e um exemplo disto é um diálogo que aparece no filme de Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel* que é um filme que discute a questão do estatuto da obra de arte: Como é que é isso? O que é arte? O que é original? O que é cópia? Como é esse problema da cópia. Se a cópia pode ser um outro original, um *segundo original*⁶, se não pode. Como é este paradoxo? E tem toda uma discussão. E depois esta discussão vai se ampliando para uma situação dramática entre os dois personagens principais. E vai passando para a natureza. Tem uma conversa entre os dois, um homem e uma mulher, que são representados por Juliette Binoche e William Shimell, viajando de carro, pelo campo, na Toscana, e ele fala das árvores:

(...) - Você pega um objeto trivial e coloca num museu, e você muda a forma das pessoas olharem para aquilo. Não é o objeto que importa e sim a tua percepção dele. Faz sentido. Olha esses ciprestes, olha! Eles são belos, eles são particulares. Você nunca vê dois ciprestes iguais. São velhos: alguém me disse que existe um, em algum lugar, com mil anos de idade. Originalidade, beleza, idade... São definições de obra de arte. Mas eles não estão numa galeria, eles estão no campo, então, ninguém presta muita atenção neles. (...)

Grotowski, por sua vez, fala do mar, das árvores, que ele está comparando com o ritual, com aquilo que não é feito para ser visto. Mas que pode ser visto. Ver uma árvore e ficar encantado diante da árvore ou não. Mas a árvore ela não está lá para ser olhada. Certamente existem árvores no planeta que nunca foram vistas por ninguém. Bom, e elas não são menos belas. Quer dizer: ela está lá. Você pode olhar, mas ela não está lá para você olhar. Então, ele compara isso. Esses dois níveis. O nível do ritual como mais próximo dessa condição inalienável da natureza e o nível da *arte performativa*, do espetáculo que é criado para ser visto. Um espetáculo já pressupõe

⁶ *The Second Original* é o título da minha dissertação de mestrado, Master of Arts, na University of London em 1992.

na sua origem, no seu processo de criação, ser visto por alguém. Grotowski não está fazendo nenhum julgamento de valor aqui. Ele não está dizendo que é melhor, que é mais puro, que é mais nobre. Não tem isso. Ele só está identificando os fenômenos e apontado para as diferenças, porque foi a coisa que estudou a vida inteira. E é por isso que ele diz no texto *o Performer*, logo no início:

(...) O ritual é performance, uma ação consumada, um ato. O ritual degenerado é espetáculo. (...)

O ritual acontece unicamente com a presença daqueles que fazem, dos *atuantes*. Quer dizer, as pessoas que fazem o ritual não tem carência de alguém que olhe. Pode ter alguém olhando. Num terreiro de Umbanda, por exemplo, pode ter a presença de alguns convidados, algumas pessoas que querem ver, que querem saber como é, que estão curiosas, que querem estudar, e os *atuantes* podem receber, ou não, essas pessoas. Mas se essas pessoas estiverem lá, ou não estiverem lá, a *coisa* que tem que acontecer é a mesma, e acontece. Porque é o dia daquilo e vai acontecer. Então, são muito diferentes estas duas abordagens. De uma coisa que é feita para ser vista, como é o caso do teatro. Mas, de qualquer maneira essa questão da qualidade, da diferença da qualidade daquilo que é feito para ser visto e do que não é feito para ser visto, já aparece em situações diversas como é o caso, por exemplo, do trabalho do discípulo de Stanislavski, Zulerzhiski. Eugenio Barba fala sobre isto no seu texto para o livro *Ética*⁷:

(...) Stanislavski abriu laboratórios nos quais jovens atores faziam muitos exercícios e quase nunca apresentavam espetáculos. Um de seus colaboradores chamava-se Zulerzhiski. Ele também não era um homem de teatro, era o que hoje podemos chamar de humanista, um intelectual pacifista que ajudou uma seita religiosa, perseguida pelo Czar, a emigrar para o Canadá. Zulerzhiski transformou-se no colaborador mais próximo de Stanislavski. Mas em que ele estava interessado?

⁷ “Os deuses que morreram em Canudos” conferência realizada em 21 de outubro de 1996 em Brasília, publicada em *Ética* com textos de Frei Betto, Eugenio Barba, Jurandir Freire Costa. Ed. Garamond, 1997.

Em relações humanas nas quais o processo artístico ajudasse a criar um outro tipo de sociabilidade. O trabalho para chegar a uma micro-sociedade inventada pelo teatro já representava a nostalgia de uma vida mais densa, mais cheia de sentido e mais justa, que não é a que nos rodeia. Zulerzhiski levava seus jovens atores, por exemplo Vaktangov e Mikhail Tchekhov, que depois se transformaram em grandes protagonistas da história do teatro, para a região do Cáucaso onde trabalhavam na terra. Eles viviam em uma espécie de Kibutz, faziam exercícios e mais exercícios, e não apresentavam espetáculos. Stanislavski utilizou toda sua vida para proteger essa atividade que a maioria das pessoas de teatro não entendia. Nem mesmo Nemirovich-Dantchenko, que era seu companheiro e co-diretor do Teatro de Moscou. Para Dantchenko tudo aquilo era bizarro. Por isso impediu que o dinheiro e as possibilidades materiais do Teatro de Arte fossem utilizadas para o laboratório de Stanislavski. Stanislavski sempre pagou do seu bolso. Com Stanislavski, manifesta-se a visão do ator como representante da mais alta intensidade humana, da espontaneidade e da sinceridade. O principal para ele era como não mentir. Estamos diante de um momento crucial em que a situação “teatro” começa a conter um outro sentido. (...)

Barba continua a destrinchar essa questão e chega às experiências de Jacques Copeau:

(...) Na França, Jacques Copeau falava do seu teatro, antes e depois da I Guerra Mundial, como o “lugar do novo homem”, do ser humano que tinha que ser criado por meio da técnica e da disciplina do teatro. Copeau deixou o teatro e foi para o campo, acompanhado por alguns jovens atores que proibia de fazer espetáculos e repreendia quando transgrediam a proibição. (...)

Porque que eles proibiam? Não é por acaso que esses homens de teatro proibiam os atores de se apresentarem. Provavelmente, porque eles estavam querendo que essas pessoas, esses atores, construíssem uma condição neles que não era da ordem da exibição egóica. Uma outra relação com o seu fazer que não

estava atrelada a essa coisa de ser visto. E depois que o sujeito construísse isto e isto estivesse *instalado*, aí sim, ele poderia até ser visto. Como Grotowski fala de Ryszard Cieślak⁸ no processo de criação de *O Príncipe Constante*:

(...) Quando Ryszard estava pronto, com uma só testemunha, na verdade eu, começamos a introduzi-lo nas ações com os outros atores, lentamente, para que não perdesse a ligação com a experiência vivida. E depois de anos estava pronto para se confrontar também com o espectador. (...)

Primeiro ali só sozinho com ele, depois de um longo tempo, poder estar junto com os outros atores e depois até diante dos espectadores. Mas para isso tinha que eliminar completamente qualquer resquício de exibicionismo. Tem uma fala em que Grotowski, falando do seu trabalho com Cieślak, toca na questão do *putanismo* do ator:

*(...) Porque eu penso que ele era um ator tão grande quanto, num outro domínio da arte, era Van Gogh, por exemplo? Porque ele soube encontrar a conexão entre o dom e o rigor. Quando ele tinha uma partitura do jogo, ele podia mantê-la até os mais mínimos detalhes. Isto é o rigor. Mas tinha alguma coisa de misterioso por trás deste rigor que se apresentava sempre em conexão com a confiança. Era o dom, dom de si, neste sentido, o dom. Isto não era, atenção, o dom ao público, que nós dois considerávamos como um *putanismo*. Não. Era o dom a alguma coisa muito mais alta, que nos ultrapassa, que está acima de nós, e, também era o dom ao seu trabalho, ou era o dom ao nosso trabalho, o dom a nós dois. (...)*

Ele fala do problema dos atores com o *putanismo*, que é este desejo de sedução em relação ao espectador. Que ele chama de *putanismo*. Uma palavra forte. Quer dizer, este desejo do ator de ser visto e de não só ser visto, como de seduzir quem o vê, ele considerava isto como *putanismo*. Quer dizer, esse ator vai para esse lugar de puta, de seduzir e de se vender. Então, ele está falando disto também, de que existe

⁸ Fragmentos da conferência de Paris em *Homenagem a Ryszard Cieślak* após a sua morte, em 1989. Em Richards, Thomas *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* (p. 43, 44).

um outro lugar que não é esse lugar do *putanismo*. Que não é o lugar de querer ser visto, tem uma outra coisa que move o sujeito que está fazendo, que move o *atuante*.

Com os fragmentos do filme de Maya Deren e do filme em que aparecem cenas de *O Príncipe Constante*, Grotowski vai falando e apontando para os elementos constituintes da *linhagem orgânica*: a transparência, a fluidez, a leveza:

(...) E este é sempre o sintoma de um processo orgânico: alguma coisa que é leve como que transparente, fluida, contínua, não cortada, não staccato. (...)

Aí aparecem bem nitidamente esses que são os elementos da *imaterialidade*.

Nesta aula inaugural Grotowski tece também uma análise comparativa entre a proposta de Diderot, no seu *Paradoxo sobre o Comediante*, onde existe a idéia de um afastamento da emoção e a proposta de Stanislavski que exige uma *identificação* do ator com o personagem através das *ações físicas* para chegar a uma emoção legítima. A respeito da questão da emoção Grotowski diz alguma coisa que é extremamente acurada:

(...) elas são como animais selvagens que escapam facilmente, se a gente quer pegar uma emoção, diretamente, a emoção escapa, mas, se a gente, simplesmente faz alguma coisa, que estava precisamente ligada a uma situação emocional, a emoção chega porque ela não está sendo buscada. Sim, é isto. (...)

E, com isto ele clareia a percepção do seu ouvinte, objetivamente, sobre o problema, percebido por Stanislavski no final de sua vida, da colocação da emoção como *eixo* da arte do ator. A metáfora que dá às emoções um tipo de qualidade semelhante às dos animais selvagens é extremamente útil aos atores e aos diretores de teatro.

Já, falando sobre a *linha artificial* o exemplo que lhe é mais caro é o da *Ópera de Pequim* ao qual ele se dedica extensamente exatamente pelo seu valor ancestral e pela sua capacidade técnica e artística do mais alto nível.

Mas, talvez, o mais importante a dizer a respeito desta aula inaugural seja que

ele, depois de distinguir as duas linhas, as irmana mostrando que a diferença está no ponto de partida ou na seqüência do processo, mas que no final chegam, as duas linhas, a um mesmo nível de potência, já que, por exemplo, na *linha artificial* da *Ópera de Pequim*, ele identifica:

(...) isto exige do ator uma outra mobilização, digamos, do seu tônus, de sua energia vital, e, então, a verdadeira improvisação e a verdadeira implicação pessoal está dentro deste fluxo de energia, que muda de um ator para outro, e, nos grandes mestres é um milagre: a gente vê que todos os detalhes são... sim, sim é a mesma coisa quando eu observei um grande mestre e seu filho, não é a mesma coisa que o filho, tem alguma coisa a mais. O que é? Esta alguma coisa a mais é como se através de toda essa estrutura dos pequenos signos passasse uma corrente subterrânea que é sempre nova. Mas, teoricamente, nenhuma identificação. (...)

Grotowski fala de Stanislavski e de seu pensamento e de suas propostas, mas, tem um momento comovente quando diz do 'erro' de Stanislavski e de sua coragem de rever isso:

(...) quando ele já estava velho, ele descobriu que durante toda a sua vida ele tinha se enganado, e, esta é a grandeza de Stanislavski, ele continuou uma certa pesquisa, mas, quando ele viu que isto não funcionava realmente, ele foi capaz de dizer, depois de quarenta, cinqüenta anos trabalhando numa outra direção: "Não, aí eu me enganei". Então, ele percebeu que as emoções não são dependentes da vontade. É, cada um de nós experimenta na vida, porque na vida a gente não quer ter raiva de uma pessoa, mas a gente tem. A gente não quer estar irritado e a gente está irritado. A gente quer amar uma pessoa e a gente não ama. A gente quer ter um sentimento positivo e a gente não tem. A vontade não controla as emoções. Então, este foi o momento em que Stanislavski começou a criar todo o seu método das ações físicas, como se diz. (...)

Adiante ele vai falar do espetáculo *Mãe Coragem*, dirigido pelo próprio Bertolt

Brecht, com Helene Weigel no papel-título, que ele assistiu na Polônia quando jovem:

(...) por exemplo, deste ponto de vista, uma das coisas mais fascinantes na minha vida, foi ver Mutter Courage de Brecht : Mãe Coragem. É extraordinário, e, é exatamente o oposto da minha abordagem prática. (...)

E, com isso clareia a questão de que, definitivamente, a opção pela organicidade não significa, absolutamente, uma opção que agrega mais valor à escolhida, é só a diferença.

Já no final desta aula Grotowski vai falar do trabalho que está desenvolvendo naqueles últimos anos, no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, com cantos vibratórios e do seu fascínio:

(...) pelas correntes antigas ligadas à tradição africana, da África caribenha, porque ali a participação da organicidade do corpo é total. Então, eu me disse, bom, nesse caso para fazer esse tipo de abordagem de verticalidade, de buscar alguma coisa que é como um esforço de encontrar uma presença e uma percepção mais delicada, mais alta, mais sutil, eu me disse: “Eu vou partir desta tradição de cantos afro-caribenhos”. (...)

E aí, ele toca numa questão que lhe é muito cara, nesta derradeira fase da *Arte como Veículo*, a questão da *verticalidade*, conceito ao qual ele vai retornar algumas vezes durante a seqüência das nove aulas.

3. TRADUÇÃO DA AULA INAUGURAL DO COLLÈGE DE FRANCE EM 07 DE JANEIRO DE 1997

realizada no Théâtre des Bouffes du Nord



Jerzy Grotowski fala para a platéia na aula inaugural do dia 07 de janeiro de 1997 no Théâtre des Bouffes du Nord

1. (aplausos) Sim, eu gostaria de agradecer profundamente ao Senhor Professor Miquel⁹, administrador do *Collège de France*, pelas suas palavras calorosas. É gentil: eu estou realmente emocionado. (G. fala a respeito do microfone) (O que está acontecendo? Já é um bom começo! Então, funciona? Sim. Não, não, parou. Será que funciona agora? Sim, de acordo!) Então! Para mim, é um fato simbólico, eu diria, dar esta aula inaugural no teatro de Peter Brook¹⁰. É um negócio simbólico porque está ligado à criatividade e ao nome de um grande homem de teatro, grande criador, que

⁹ André Miquel, administrador do Collège de France.

¹⁰ Peter Brook, nascido em 21 de março de 1925 em Londres, é um diretor de teatro e cinema, além de escritor. Brook é um artista inovador nas suas interpretações e releituras cênicas de clássicos e, especialmente de William Shakespeare. A partir do início dos anos 70 Brook se estabeleceu em Paris aonde dirige o *Centre International de Créations Théatrales* que tem como sede o *Théâtre des Bouffes du Nord*. A amizade de Grotowski e Brook se iniciou nos sessenta quando Brook, ainda na Inglaterra, era diretor da *Royal Shakespeare Company*.

durante toda a sua vida mostrou um interesse profundo pelas tradições culturais, pelo trabalho do homem sobre si mesmo¹¹, num esforço contínuo para ultrapassar os mitos obtidos. Então, para mim, é alguma coisa dar esta aula aqui. Certamente, eu tenho que dizer aos senhores, apesar do fato de que já devem saber disso perfeitamente, que eu não sou nem erudito¹², nem cientista. Será que eu sou um artista? Provavelmente, de uma certa maneira, sim, mas, eu diria que, mais precisamente, meu campo natural é o artesanato, que eu sou um artesão, num domínio bastante particular, quer dizer, o do comportamento humano dentro de condições *metacotidianas*. Isso quer dizer, que é suposto que estas condições se coloquem um pouco além, no mínimo, do comportamento humano cotidiano. Este comportamento *metacotidiano* é alguma coisa que nós poderíamos, exatamente, chamar de *Antropologia Teatral*, porque este é um vasto campo que engloba, ao mesmo tempo, os fenômenos do teatro e os fenômenos do ritual. É dentro desses dois domínios, que se interpenetram, que se encontram, ou no mínimo, em que um joga uma luz sobre o outro, que se coloca a possibilidade prática (eu sou um prático) dos estudos do comportamento humano *metacotidianos*. Então, com isto... algumas palavras de introdução, eu devo sublinhar o meu reconhecimento aos professores do *Collège de France* por terem criado esta cadeira¹³ onde eu posso, de uma certa maneira, englobar todas os diferentes aspectos da minha vida, da minha pesquisa, que sempre estiveram, um pouco, nas palavras, fracionados, como que separados, um elemento do outro, apenas por causa de certos hábitos mentais: isto é o teatro, isto é o ritual, isto são as tradições culturais, com seus campos. Com isto, eu posso de uma certa maneira englobar isso tudo. Quando eu

11 Aqui nesta colocação: *trabalho do homem sobre si mesmo* aparece a primeira referência a Gurdjieff, filósofo armênio cujo pensamento é sempre referido por Grotowski. George Ivanovich Gurdjieff (armênio, georgiano, grego, russo) (1877 - 1949) foi um influente professor espiritual do início e meados de 20 século que ensinou que a grande maioria da humanidade vive suas vidas inteiras em estado de "sono desperto" hipnótico, mas que era possível transcender a um estado superior de consciência e alcançar pleno potencial humano. Gurdjieff desenvolveu um método para fazê-lo, chamando a disciplina "o Trabalho" ("trabalho sobre si") ou "o método" de acordo com seus princípios e instruções. O método de Gurdjieff para uma consciência despertar é diferente daquele do faquir, monge ou iogue, por isso a sua disciplina também é chamado (originalmente), o "Quarto Caminho", em um ponto ele descreveu o seu ensino como sendo "cristianismo esotérico".

12 A palavra que Grotowski usa em francês é *savant* que poderia aparecer traduzida por *sábio* ou *erudito*: difícil escolha.

13 Cadeira de *Antropologia Teatral*.

digo que eu não sou nem um sábio, nem um cientista, mas um artesão, eu me lembro de uma conversa, há, mais ou menos, trinta e cinco anos atrás, que eu tive com o co-fundador do *Teatro Laboratório*¹⁴, Ludwik Flaszen¹⁵. Isto foi exatamente no início da nossa colaboração em Opole, na Polônia. E, ele me disse: ‘Escuta, eu observo que quando você quer formular alguma coisa, como um tipo de tese, uma proposição teórica, que precede a tua atividade prática, é sempre seco, sem vida, morto. Quando você faz as coisas na prática, você avança e você formula como que uma espécie de ferramenta, uma espécie de instrumento, e a maneira como podemos ver isto, se isto trabalha, como se isto, como você trabalha, então, isto que você diz está vivo.’ Isto foi uma coisa muito importante e ele tinha razão total, e isto ficou assim. Eu posso falar de uma maneira, mais ou menos, útil ou fecunda somente sobre as coisas que eu faço e, depois, mesmo, de ter feito. Isto quer dizer que é como que uma passagem para um próximo passo, como se uma teoria, digamos, fosse apenas uma ferramenta para poder proceder com a prática e se isso não é mais a prática, a gente deixa para lá a teoria.

2. No fundo, eu sei que muitos cientistas pensam de maneira similar à minha, especialmente no domínio da física, da biologia, etc. Sim, eles pensam de maneira similar, isto quer dizer que as teorias são apenas algumas coisas passageiras que servem para desenvolver um processo, para clarear um processo, dentro da pesquisa. Mas, evidentemente, a maneira como nós pensamos, neste tipo de coisa, um artesão, e, como pensa um cientista, não é a mesma. A maneira de pensar de

14 **Teatro Laboratório** foi uma companhia de teatro de renome mundial, fundada por Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen liderada por Grotowski. Nos anos 1959-1964 trabalhou em Opole (Teatro das 13 fileiras), a partir de 1965, em Wrocław. O grupo foi dissolvido em 1984, foi o resultado de uma decisão dos seus membros, que sentiram que o teatro deixou de existir como uma criação do grupo homogêneo. O programa definiu a arte da cena do teatro no trabalho de Grotowski e Flaszen, *dramaturg* da companhia. A partir de 1966, o Teatro Laboratório se apresentou em muitos países europeus, e mais no Líbano, Austrália, EUA, México e Irã. A inspiração artística do **Teatro Laboratório** foi a companhia polonesa Teatro Reduta liderada por Julius Osterwa e Mieczysław Limanowski.

15 **Ludwik Flaszen** nascido em 14 de junho de 1930 em Cracóvia, é um crítico de teatro polonês, romancista, ensaísta, professor e diretor de teatro. Colaborador direto de Jerzy Grotowski, co-fundador e diretor do *Teatro das 13 fileiras* (mais tarde, o *Teatro Laboratório*). Flaszen é autor do Livro *Grotowski & Company* lançado em 2010 pela editora Icarus.

um artesão é muito mais simples, no sentido, mesmo, primitivo, sem se preocupar demais: será que podemos colocar tudo isto num campo mais vasto da terminologia, da cultura, etc.? Sim, por exemplo, se eu começar a explicar a vocês certos termos, certos elementos terminológicos que freqüentemente eu utilizo, eu poderia chocar muito, por causa do neologismo ou por causa de um tipo de ingenuidade, os membros da *Academia Francesa*, porque estes não são termos, suficientemente, honrosos do ponto de vista da língua francesa. Mas, vocês não devem se esquecer nunca que são, apenas, instrumentos passageiros e nós podemos dizer que eles tem um tipo... que eles tem uma função puramente temporária para poder captar um fenômeno e poder proceder uma prática. Eu vou dar para vocês um exemplo: em francês nós falamos das *artes espetaculares*, em inglês, nós falamos das *performing arts*. Bom, eu tenho duas opções possíveis: ou utilizar o termo inglês, *performing arts*, ou criar um termo francês desconhecido. Porque o conteúdo real destes dois termos, *performing arts* e *arts spectaculaires*, é totalmente diferente. Quando falamos das *artes espetaculares* falamos de alguma coisa que existe porque é olhada, notem isto, as *artes espetaculares* é que isto que nós fazemos se torna Arte aos olhos de alguém que olha. É o olhar de um outro, poderíamos dizer, de um espectador, é que é a fonte deste termo: as *artes espetaculares*, ou mesmo *artes do espetáculo*. Então, quando dizemos *performing arts* isto fala daquele que faz, do fazer: é um ser humano que está em ação. Então, já que o termo não existe em francês, eu decidi inventar um termo, quer dizer, falar das *artes performativas*. É, verdadeiramente, alguma coisa de fundamental ver que existe uma grande diferença entre a abordagem, por exemplo, a abordagem do teatro, a abordagem do ritual, como *art spectaculaire* e como *art performatif*. Um outro exemplo, este não é exatamente um problema de terminologia mas de conteúdo, então, se nós falamos da expressão: quando nós estamos nos ocupando com a arte que é feita pelo próprio homem, com toda as suas disposições, com seu corpo, sua alma, seu espírito, alguma coisa a mais, talvez... Se nós falamos disto, então, imediatamente se coloca a questão: 'Será que este tipo de criatividade se torna criativa porque alguém olha para ela? Ou será que é criativa e

depois alguém olha pra ela?’ Então, nós temos aqui um tipo de preconceito: que todo este campo das *artes performativas* está ligado, apenas, a uma expressão de que estamos criando para sermos percebidos e olhados. Eu não estou de acordo com isto! Eu acho que existem certos tipos de *artes performativas*, que foram criadas para serem olhadas, mas, existem outros tipos de *artes performativas*, outras abordagens, em que um processo se forma, se articula, é um tipo de batalha de um ser humano consigo mesmo, para se tornar lúcido, transparente, limpo, ligado às raízes de uma experiência direta da vida e que encontra depois, podemos dizer, na montagem, nos elementos de composição, a capacidade, a possibilidade, de ser compreendido por alguma outra pessoa que olha. Vocês vêem, é só o... são muito próximas, na aparência, estas duas abordagens, mas são diferentes. Numa abordagem, tudo, fazemos tudo, para criar uma expressão, para sermos expressivos, poderíamos dizer. E, na outra, chegamos com um processo direto da pessoa que trabalha a um ponto, ou através da montagem, da composição, em que isso pode ser olhado e compreendido.

3. Sim, não é tão fácil ver a diferença, se não pensamos em coisas mais sutis, mais delicadas, como por exemplo a *experiência interior*, no sentido laico da palavra como falou Georges Bataille¹⁶, por exemplo. Então, será que a *experiência interior*, para existir, deve ser feita para ser olhada por um espectador, por outro alguém, ou será que a *experiência interior* existe por ela mesma, se existe, e depois pode ser percebido por um outro? Vocês vêem aí está toda a questão, então, eu diria que existe uma diferença entre a expressividade, um tipo de necessidade de se exprimir, que é também um aspecto artístico profundo, mas que não está sozinho, que não é o único, e entre a expressão de um processo real, a expressão que não é buscada, na primeira fase, pelo menos, é como estarmos diante de alguma coisa que tem uma expressão natural: como o movimento do oceano, como uma árvore. Existem certas árvores que podem nos fascinar profundamente. Existe expressão por dentro. Os japoneses analisaram isto muito bem na pintura, mas, também no texto, a expressão do oceano,

¹⁶ **Georges Bataille** (1897-1962) foi um escritor francês, cuja obra se enquadra tanto no domínio da Literatura como no campo da Antropologia, Filosofia, Sociologia e História da Arte. O erotismo, a transgressão e o sagrado são temas abordados em seus escritos.

do movimento do oceano, sim. Mas, não é a expressão que é buscada pelo oceano... É a expressão que aparece e depois ela pode ser percebida. E é outra coisa do que procurar uma expressividade. Sim, eu sei, a coisa é delicada, na verdade os dois aspectos funcionam na *arte performativa*: os dois! Mas, é preciso ver que existem os dois! Que não existe apenas a busca de ser expressivo. Existem muito, muito grandes artistas que buscaram apenas serem expressivos, mas, mesmo quando isto parece ser completamente evidente, como por exemplo na pantomima, é muito mais complicado se nós olhamos de perto. Com Marcel Marceau¹⁷ a busca de uma expressividade para o espectador era muito forte! E, evidentemente, do ponto de vista artístico: rico. Mas, ele foi como o velho Decroux¹⁸, seu professor, tinham as abordagens que o precederam ou na verdade não se buscou que o processo fosse formulado para ser percebido por um outro. Ou, se procurou como que as leis da vida, que rolam, este era o velho Decroux, e, que finalmente, numa fase avançada do trabalho se torna organizado, estruturado e perceptível para um outro. Nós sempre estamos exatamente na beira de alguma coisa incompreensível mas na prática são coisas extremamente palpáveis. Outro exemplo: natural ou orgânico? Quando nós dizemos que alguém se comporta de uma maneira natural, o que é que isto quer dizer? Frequentemente isto quer dizer que o seu comportamento é compreensível segundo o código social de um certo lugar. Se agora eu me colocasse na posição de lótus em cima desta mesa, (*risos*) sim isto seria compreensível há trinta anos atrás, por exemplo. Mas, de qualquer maneira isto seria um pouco bizarro, (*risos*) nós não poderíamos dizer: - Ah! Ele se comporta de maneira natural durante esta conferência... (*risos*) Mas, se um *iogue*¹⁹, no Himalaia, de repente, no seu eremitério, ele coloca uma cadeira enorme e senta

17 **Marcel Marceau** (1923-2007) foi o mímico mais popular do período pós-guerra. Junto com Étienne Decroux e Jean-Louis Barrault deu uma nova roupagem à mímica do Século XX.

18 **Étienne Decroux** (1898-1991) foi um grande ator e mímico francês. Depois de estudar na escola do teatro do Vieux-Colombier de Jacques Copeau, ele participou da companhia de Charles Dullin onde ele trabalhou como ator durante vários anos. Igualmente Decroux trabalhou sob a direção de Antonin Artaud, de Louis Jouvet e participou de muitos filmes dirigidos por Marcel Carné e pelo surrealista Jacques Prévert. Seu interesse principal era o estudo da expressão do corpo, e nos últimos 40 anos de sua vida, abandonou as grandes apresentações públicas e a carreira como ator para se dedicar inteiramente à técnica chamada de Mímica Corporal Dramática.

19 **Iogue** é um termo que caracteriza os praticantes de ioga. Esta designação é mais usada para praticantes avançados. A palavra "ioga" em si - oriunda da raiz Sânscrita yuj ("unir") - é normalmente traduzida como "união" ou "integração" e pode ser entendida como a união com o Divino, ou integração de corpo, mente, e alma.

à maneira europeia, para todos os seus colegas isto vai ser um negócio totalmente não-natural, porque está fora do código social, que é obrigatório em certos territórios. Então, quando nós falamos que alguma coisa é natural, a primeira associação mental é de que é aceitável do ponto de vista do código social dominante.



Constantin Stanislavski

4. Evidentemente, tem também uma noção profunda desta palavra que quer dizer ligado à natureza, que sai como que do terreno da natureza, mas, na linguagem corrente é, simplesmente, natural quer dizer aceitável socialmente. Então, por estas razões, depois de Stanislavski²⁰, eu utilizo o termo 'orgânico'. Porque se eu dissesse: 'Sim, com o ator nós buscamos um comportamento natural...' A primeira associação vai ser que nós nos comportamos como na vida corrente, mais ou menos, como no cinema realista, é: 'Bom, nós fazemos as coisas cotidianas, nós fazemos as coisas simples, é compreensível, como na rua ou numa sala, como num café...' Mas, não, não é isso 'natural' no sentido profundo da palavra e aqui eu uso a palavra 'orgânico', isto quer dizer, alguma coisa 'que precede a composição'. Porque a arte exige a composição! A arte exige a composição, a estrutura, tudo isto é necessário, sem isto não existe

²⁰ **Constantin Sergueïevitch Stanislavski** (1863-1938), é um ator, diretor e professor de teatro russo. É um dos criadores, com Vladimir Nemirovich - Danchenko do *Teatro de Arte de Moscovo*. Stanislavski é o autor do conceito de *ação física* que veio revolucionar a arte do ator.

arte, existe uma desordem. Mas, antes disto, antes deste domínio, que para mim, como diretor, pertence à montagem, simplesmente, como a montagem no cinema, na montagem tem uma vida dos impulsos e é mesmo difícil dizer o que é o impulso... Será que é puramente físico? Eu acredito que não. Mas, é muito mais fácil de captar a percepção dos impulsos se nós olhamos de maneira fria como de um ponto de vista quase físico, mesmo se não é apenas físico. Então, é alguma coisa que precede a ação, antes de uma ação, mesmo a menor ação, tem como que um movimento de dentro, por trás da pele, alguma coisa que está indo em direção, e isto se prolonga na ação. Então, é alguma coisa que precede a ação, antes de uma ação, mesmo a menor ação, tem como que um movimento de dentro, por trás da pele, alguma coisa que está indo em direção a, e isto se prolonga na ação. Nós podemos dizer que quando estamos cortados dos impulsos o que domina são os gestos, então, eu diria que são as reações, ou os signos periféricos do corpo: as mãos, o rosto, as pernas. E, quando tem um fluxo de ações, então um fluxo dos impulsos que as precedem, tudo começa, tudo é como que nascido dentro do corpo (na verdade não apenas o corpo), mas como que de dentro do corpo, e isto se prolonga na periferia, então, o gesto pode aparecer, mas, ele é secundário. Nas muito grandes formas das *artes performativas*, que não são orgânicas, por princípio, como por exemplo a *Ópera de Pequim*²¹, vemos a predominância dos pequenos signos que aparecem de uma maneira rápida/*stop*, parada. É como se cortássemos um processo do jogo em pequenos pedaços, um tipo de fatia e isto é tão rápido que é quase impossível de notar. Mas, de qualquer maneira, por exemplo, se trabalhamos com as pessoas deste tipo de tradição, ou se filmamos, em câmera lenta nós vemos que não é contínuo, mas é, de uma maneira extremamente sutil, *staccato*: pac, pac, pac, pac, assim. E, por outro lado, o ponto de nascimento de um elemento cênico está na periferia, no rosto, nas mãos, nas pernas, e, também, nas posições, e não nas

21 **Ópera de Pequim** é um gênero de espetáculo, nascido no final do século XVIII, que combina música, dança acrobática, teatro e figurinos extravagantes e fazer contar histórias do passado histórico e do folclore chinês. Em uma gestos abstratos e simbólicos, rico conteúdo dramático, atores, cantores, dançarinos, palhaços e acrobatas personagens encarnam o mundo heróico, e animal divino, muitas vezes encenada em fações militares. Maquiagem tradicional, perto da máscara e trajes elaborados para permitir a um conhecedor pronta identificação. *Ópera de Pequim* foi incluída no Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 16 de Novembro de 2010.

transições. As transições são típicas para a abordagem orgânica, para a abordagem não-orgânica são as posições.

5. Então, nós podemos verdadeiramente analisar cada fenômeno, tanto teatral quanto ritual, do ponto de vista da predominância do que é orgânico e do que é artificial. Agora, quando eu digo artificial eu não digo nada de negativo. Eu digo artificial, no sentido... como vocês sabem a arte tem uma relação etimológica com artificial. Agora, quando eu digo 'as abordagens artificiais', são as abordagens que começam pela composição, pelos pequenos signos, pela periferia do corpo, muito mais do que pelos impulsos, que começam pela estrutura e não pelo processo. E, as abordagens orgânicas começam pelos impulsos, pela continuidade, por um fluxo contínuo, por um não-staccato. Mas, ela chega também a uma composição, a uma estrutura. Na verdade, a diferença entre as técnicas orgânicas, como as de Stanislavski, e as técnicas artificiais como as da antiga *Ópera de Pequim*, é a diferença somente das fases. Nas técnicas artificiais se começa pela estrutura e depois se chega ao processo. Qual é o processo na *Ópera de Pequim*? Na verdade não é um processo ligado às associações pessoais, de jeito nenhum, é um processo de passagem da energia, como eles dizem, a energia, de certa maneira, passa sempre de novo, mesmo se a forma exterior está, desde o começo, fixada. Então, o canal é fixado, mas, isto que passa pelo canal é sempre recém-nascido. Na abordagem orgânica tudo começa por, podemos dizer, esta passagem de energia livre, mas não é claro neste caso, é preciso, muito mais, passar pelos impulsos que se prolongam em pequenas ações, por um tipo de continuidade, por um tipo de fluidez. Mas, se isso deve chegar a um ato artístico, finalmente, isto deve encontrar sua própria maneira de ser estruturado, então, finalmente, a forma deve aparecer, então, finalmente, o aspecto artificial deve aparecer também, porque cada montagem é já uma artificialidade, no sentido nobre da palavra. Na verdade, a diferença entre as duas extremidades, na arte e no ritual, aliás nos dois, é a diferença das fases iniciais: do que está no primeiro plano e do que está atrás das costas. (*silêncio*) Então, eu gostaria de mostrar para vocês alguns curtos fragmentos de filmes

e o primeiro fragmento é o fragmento de um filme²² de Maya Deren²³. Na verdade, Maya Deren era uma dançarina de origem russa-americana que chegou, na segunda metade dos anos quarenta, no Haiti, que queria apenas estudar as danças, mas, ela ficou tão fascinada pelo fenômeno do ritual do Vodou que, finalmente, ela abandonou sua abordagem da dança e ela começou a se ocupar com o Vodou, e para os haitianos ela se tornou, como eles dizem, uma iniciada. Os grandes sacerdotes do Vodou ainda se lembravam dela quando eu estive no Haiti, várias vezes, eles falaram dela como que de um fenômeno humano *évoudouissant* de muito grande valor. Maya Deren, filmou inclusive algumas sessões de Vodou, mas, ela não quis fazer um filme, ela tinha mais ou menos dez horas de material que ela colocou num armário e ela não quis distribuir. Muitos anos depois da sua morte, sua família encontrou este material e fez a montagem. Então, por exemplo, todos os comentários deste documentário são citações de um texto de Maya Deren, mas, eles foram colocados em relação com as imagens pela família. Então, no primeiro fragmento de um processo Vodou filmado por Maya Deren nós vemos, não é fácil de ver porque foi feito de uma maneira muito... Ela filmou o que ela pode filmar, ela não interveio dentro do ritual, então, tem imagens um pouco mexidas, mas, podemos ver um menino, este rapaz que começa a pular e depois quando ele pula nós vemos como os movimentos do seu corpo se tornam fluidos: isto é o que os haitianos chamam de processo de possessão. Bom. Eu não me sinto nem um pouco competente para falar disto. Eu quero dizer, de qualquer maneira, que tem um exemplo da abordagem orgânica muito forte, nisto, e aí, com este curto fragmento, com este rapaz, nós podemos ver como o fluxo dos impulsos passa pelo seu corpo e como é de dentro do corpo, mesmo se as mãos são ativas, não é gestual, não é ilustrativo, ele não ilustra nada, acontece alguma coisa com ele e não é um surto, é perfeitamente doce, nós não podemos dizer dominado, não, não é dominado, mas,

22 **Divine Horsemen – The Living Gods of Haiti** de Maya Deren (Mystic Fire Video)

23 **Maya Deren**, (1917-1961) nascida **Eleanora Derenkovskaya**, foi uma realizadora e teórica cinematográfica norte-americana dos anos 1940 e 1950. Deren também foi coreógrafa, dançarina, poeta, escritora e fotógrafa.

delicado. É isto. Então, eu gostaria que vocês vissem isto como primeiro fragmento. Por favor.

6. (som do primeiro fragmento do filme de Maya Deren) (2:53)



Imagem do filme *The Divine Horsemen* de Maya Deren

7. Sim, para mim está claro que isto que os haitianos chamam de processo de possessão, o transe de possessão, que é um processo orgânico. Existem todos os sintomas disto, quer dizer, o comportamento humano se torna fluido, leve, contínuo. É de dentro do corpo, se nós podemos dizer assim, que tudo nasce, e, depois, isto chega na periferia. E, nós podemos dizer que existe uma função particular na coluna vertebral, mas, se alguém quiser imitar isto através de um tipo de ondulação da coluna vertebral, isto não vai funcionar. Isto não vai funcionar porque na verdade o fenômeno orgânico não é apenas físico, ele é muito mais complexo. Em todo caso, isto é um, nitidamente, um processo orgânico e nós podemos ver, em certos casos, os diferentes estágios. Agora: 'Será que neste processo orgânico, como no Vodou haitiano, por exemplo, ou num outro tipo de ritual em diferentes países, onde existe,

digamos, a possessão do transe, será que nisto não existe uma forma?’ Não, ela existe. Ela existe, porque se alguém entra dentro deste tipo de processo durante um ritual, e começa a fazer os movimentos, os comportamentos desordenados, ele é parado pelos outros. Esta desordem é chamada, por exemplo, no Haiti, de possessão boçal²⁴, isto quer dizer a possessão selvagem, que é improdutiva. Se exige que dentro do processo da possessão apareça uma estrutura que é elaborada, há gerações, e que nunca foi ensaiada na maneira como se faz no teatro, mas que é codificada. Por exemplo, uma deusa como *Erzulie*²⁵, como ela se comporta, ela ama todos os homens, então, ela olha os homens entre os participantes, e, ela detesta todas as mulheres, ela usa muito perfume, ela tem uma certa maneira de andar, tudo isto nunca é ensaiado de maneira teatral, mas, esta estrutura deve aparecer e se alguém, no lugar disto, começa a se jogar no chão e a gritar, ele é parado. Isto quer dizer que isto que as pessoas modernas consideram como uma verdadeira espontaneidade, quer dizer, fazer qualquer coisa rolando no chão, é proibido neste tipo de ritual. Então, agora, nós vamos ver um outro exemplo, é também do filme de Maya Deren, e este é um exemplo em que podemos ver uma mulher que começa... é exatamente uma mulher que vai continuar como *Erzulie*, então, aqui se vê somente o primeiro estágio quando ela entra neste tipo de fluidez, de delicadeza e fluidez de comportamento. Mas, não é ainda quando ela começa verdadeiramente a se comportar como *Erzulie* de acordo com todos os códigos tradicionais. No final deste segundo fragmento vocês vão ver homens, bem no final, que não entram dentro do processo mas que a acompanham como se tentassem com seus corpos acompanhar um pouco. E aí nós vemos como

24 No sentido de *enganosa*.

25 **Erzulie** é um loa (divindade, espírito) do vodu haitiano. Ela se manifesta de muitas maneiras. *Erzulie Freda* é o espírito de amor na aparência Rada. Ele é representado na maioria das vezes sob o disfarce de uma mulata bonita gingando sensual e provocante, coberta de jóias e perfumes. Ela está associada com prostitutas em sua vida tumultuada, é a concubina de *Damballa*, faz a ligação com *Ogum* e *Guede Nibo*. Ela também se confunde com a *Virgem Maria*, que também empresta iconografia: branco e velas azuis, coroa de ouro cercada de cor. O coração é um dos seus símbolos com o espelho. *Erzulie Dantor* ajuda especialmente as mulheres. *Erzulie Dantor* como é muitas vezes descrita como uma mulher curvilínea, protetora segurando uma criança em uma mão e segurando uma faca na outra. Esta é uma guerreira, especialmente uma protetora feroz de mulheres e crianças. Seu símbolo é um coração trespassado por um punhal. Foi sugerido que as representações de *Erzulie Dantor* tenham se originado de cópias do ícone da *Virgem Negra* de *Czestochowa* feitas por soldados poloneses durante a Revolução Haitiana de 1802.

os impulsos de dentro do corpo são conscientemente, desta vez, conscientemente aplicados, mas, somente no primeiro nível. Então, o que os senhores vão poder ver com esta mulher que começa o transe de *Erzulie*, é a sua maneira de entrar nesta fluidez ainda antes de chegar a uma forma, onde, na verdade, depois ela chega. Então, agora o segundo fragmento, por favor.

8. (som do segundo fragmento do filme de Maya Deren) (2:37)

9. Vocês viram o homem na última seqüência, ele acompanhou um pouco, com os impulsos de dentro do corpo, esta mulher, mas, ele não decolou, ele nem sequer quis decolar e além disto ele pensa que não é o querer que faz com que se possa decolar dentro do processo (bom, aí eu tenho o meu ponto de vista). Mas, finalmente, é o que dizem lá. Mas, com esta mulher, o que eu não estou de acordo com o comentário é quando diz que ela, com o seu processo, se torna mais espetacular que as outras. Não é verdade! Ela não se torna mais espetacular, ela se torna mais fluida, mais leve, mais transparente, podemos dizer de maneira metafórica. E este é sempre o sintoma de um processo orgânico: alguma coisa que é leve como que transparente, fluida, contínua, não cortada, não *staccato*. Então, agora, eu vou voltar para o teatro europeu e para Stanislavski. No *Paradoxo sobre o Comediante*²⁶ de Diderot, ele diz que o verdadeiro ator, ele não deve seguir o personagem que ele representa, dentro de si mesmo, que ele deve, de uma certa maneira, evitar qualquer identificação, que ele deve deixar que o espectador se identifique com isto que o ator faz, mas, que ele mesmo deve operar de maneira fria, com toda a consciência, ele deve manipular seu comportamento e ele deve manipular a percepção do espectador. Este é um ponto de vista e um tipo de teatro. Existe até, hoje em dia, o fenômeno de uma enorme importância na vida teatral onde este tipo de abordagem, no mínimo teoricamente, existe. Eu mencionei a *Ópera*

²⁶ *Paradoxe sur le comédien* é um ensaio sobre o teatro escrito em forma de diálogo por Denis Diderot entre 1773 e 1777 e publicado postumamente em 1830. De acordo com Diderot, que se opõe à opinião geral de seus contemporâneos, o ator é um convincente de que é capaz de expressar uma emoção que não sente. Este é o paradoxo: quanto menos o ator sente, mais nós sentimos.

de *Pequim* antes, eu vou me ater a um certo exemplo claro para não criar um campo de reflexão muito extenso. Então, na *Ópera de Pequim*, teoricamente, não há nenhuma identificação, tudo que se faz é, conciso, do ponto de vista de um efeito sobre o mental e a percepção do espectador. Tudo. E, ainda mais, a partitura do comportamento do ator não é criada por ele mesmo, mas, é recebida de outras gerações, isto quer dizer a partitura elaborada exatamente como cada obra valiosa deve ser elaborada, durante duzentos, trezentos, quatrocentos anos. Três, quatro séculos. É por isso que eu tenho inveja deles, porque eles tem esta possibilidade de trabalhar por longos períodos. Então, teoricamente, o ator deve, simplesmente, seguir, com todos os pequenos detalhes, o que ele recebeu como partitura de uma outra geração. No período antes da revolução cultural, quando a *Ópera de Pequim* ainda não tinha sido quebrada, eu estava lá, eu trabalhei com estes atores e eu vi como era. Eu vi também como o filho, por exemplo, pegava o papel de seu pai, quer dizer, o personagem que tinha sido apresentado por seu pai e com todos os detalhes, os mais pequenos detalhes, dos signos, dos comportamentos, dos pontos dos comportamentos, dos *stops*, porque é realmente baseado sobre as paradas: *stop, stop, stop*. Tudo isto, é completamente a mesma coisa. Então, teoricamente é feito de maneira fria, sem um engajamento, nenhum, sem qualquer coisa de pessoal. Mas, quando se observa os grandes mestres, neste domínio, se vê que existe um engajamento pessoal. Existe por trás desta estrutura, extremamente elaborada, que é repetitiva, mesmo de uma pessoa para a outra, no sentido de que o mesmo papel é representado pelo pai e pelo filho, por exemplo.

10. Nós vemos que por trás disto tem até um tipo de improvisação, muito sutil e descobrimos que é, sim, (que num certo nível é mais fácil de captar) o fenômeno das pequenas mudanças na ordem, mas em muito pequenos detalhes, por exemplo, o signo gestual é assim (*Grotowski faz uma pequena ação*), e depois tem isto (*Grotowski faz uma outra pequena ação*) então, o grande ator troca a ordem, faz assim e depois faz assim (*Grotowski troca a ordem das pequenas ações precedentes*). É muito pequeno. Mas, isto exige do ator uma outra mobilização, digamos, do seu tônus, de sua

energia vital, e, então, a verdadeira improvisação e a verdadeira implicação pessoal estão dentro deste fluxo de energia, que muda de um ator para outro, e, nos grandes mestres é um milagre: a gente vê que todos os detalhes são... sim, sim é a mesma coisa quando eu observei um grande mestre e seu filho, não é a mesma coisa que o filho, tem alguma coisa a mais. O que é? Esta alguma coisa a mais é como se através de toda essa estrutura dos pequenos signos passasse uma corrente subterrânea que é sempre nova. Mas, teoricamente, nenhuma identificação. Stanislavski partiu do ponto de vista oposto de Diderot: ele quis que o ator, reencontrasse o reflexo da sua vida, de suas observações da vida também, da sua memória, de suas lembranças pessoais, de tudo isto e que ele organizasse, com base na sua experiência de vida, a partir da base com a qual ele não perde a relação, que ele organizasse a estrutura do personagem. Então, Stanislavski partiu do ponto de vista de que o ator, de uma certa maneira... de uma certa maneira, deve se identificar. No mínimo, ele deve utilizar como que um material vivo, no momentos em que representa, as experiências da sua vida pessoal ou ele deve olhar as pessoas na vida corrente e aplicar algumas conclusões. Por exemplo: um homem jovem representa um homem velho, então, ele não deve se dizer: 'Eu represento um velho', isto seria, para Stanislavski, a maneira de matar a organicidade. Ele deve se dizer: 'Mas, como eu vou lidar com esta outra pessoa, este lugar, estas articulações que funcionam mal, se a minha coluna vertebral sustenta mal o corpo, se eu olhar, a minha maneira de ver não será realmente precisa, meus olhos não funcionam completamente, como eu vou me mover, como eu vou passar de um lugar ao outro, como eu vou cumprir esta tarefa, que é exigida do personagem?' Ao mesmo tempo ele fez as mesmas perguntas a respeito do passado do personagem. Por exemplo: 'Qual foi a experiência na vida de alguém, como ele foi educado, quais foram os seus hábitos, mesmo no vestir?' Mas, tudo isto o ator precisa retomar e comparar com as experiências da sua vida pessoal. Por exemplo, se a gente fala de uma coisa tão simples, tão primitiva, como os hábitos do vestir, como o teu corpo reage se você está com uma camisa branca, e, como quando a tua camisa está suja, não está limpa, não é bem feita, etc. Evidentemente, tem uma enorme influência de fato, aquilo que

nós usamos, tem uma enorme influência sobre o comportamento. Então, esta era a questão de Stanislavski, ele não sugeriu, realmente, de se identificar com um papel, um personagem, alguma coisa assim... Não! Mas, ele pediu sempre para que fosse encontrada alguma coisa enraizada na nossa própria experiência de vida e não de pensar sobre o espectador, de não pensar: 'isto eu devo fazer para que o espectador veja aquilo'. Mas, é muito mais complicado. Porque, o mesmo Stanislavski, ele tinha as duas expressões chave, quando ele trabalhava com um ator. Uma expressão, que ele utilizava freqüentemente era: "Eu acredito" e "Eu não acredito". Se aquilo que o ator tinha feito não era, digamos, na minha terminologia pessoal, orgânico, ele diria: "Eu não acredito!". Mas, ele disse também: "Eu entendo" ou "Eu não entendo". E, quando ele dizia: "Eu entendo". Ou quando ele dizia: "Eu não entendo", ele já estava falando, na verdade, de um efeito sobre o espectador, isto quer dizer que, teoricamente, é apenas o processo enraizado nas experiências da vida do ator que conta, mas, na prática tem também um outro aspecto que nós podemos chamar também de aspecto de montagem, onde é necessário que isso seja compreensível, vejam só, se não é compreensível não é arte.

11. Então, é como com a *Ópera de Pequim*: na aparência, é apenas uma reprodução perfeita de uma partitura de comportamento com as fatias de comportamento, as paradas, os *stops*, os novos inícios, como um tipo de *staccato* extremamente rápido, mas, na verdade, se nós trabalhamos com as pessoas desta tradição nós vemos que tem alguma coisa que é o processo por dentro, e que tem a ver com um ponto de vista de um fluxo da energia. Com Stanislavski, na aparência, existe esta relação para o ator com a sua experiência pessoal. Sim. Mas, de qualquer maneira, até nesta expressão "Eu compreendo/Eu não compreendo" existe este outro aspecto, quer dizer, que a partitura do comportamento do ator, a partitura do jogo, deve ter uma clareza e uma lógica para alguém que olha. É sempre isto que eu repito, que a diferença entre o caminho orgânico e o artificial, no sentido da composição, é, na verdade, a diferença entre aquilo que está no primeiro plano e no segundo plano. É

apenas isto. Tem dois aspectos sempre. Senão, não é pleno, senão, no caso de uma abordagem que eu chamo de artificial, de composição, está claro, é compreensível mas a gente não acredita, não estamos implicados, ou, a gente acredita mas é uma desordem, não está claro, é a outra abordagem. Evidentemente, Stanislavski utilizou uma expressão muito amada pelos eruditos de hoje em dia, e com razão. Isto é, ele utilizou a expressão: 'como se'. Você se comporta, rapaz que representa um velho, 'como se' as tuas articulações doessem: 'como se'. Ele não diz: 'você deve acreditar que elas doem', não, ele deve fazer 'como se' elas doessem. Stanislavski, quando ele fez este tipo de pesquisa, ele se concentrou sobre isto que ele nomeou de 'memória afetiva'. Ele imaginou, durante quase toda a sua vida, que era suficiente reencontrar na sua vida uma memória emotiva, como por exemplo uma moça com um rapaz no momento intenso, emotivo, apaixonado, na beira de um lago, e, para ele isto voltou à memória para esta experiência, voltou para a memória afetiva e, então, isto vai se transformar em ação. Mas, quando ele já estava velho, ele descobriu que durante toda a sua vida ele tinha se enganado, e, esta é a grandeza de Stanislavski, ele continuou uma certa pesquisa, mas, quando ele viu que isto não funcionava realmente, ele foi capaz de dizer, depois de quarenta, cinquenta anos trabalhando numa outra direção: 'Não, aí eu me enganei'. Então, ele percebeu que as emoções não são dependentes da vontade. É, cada um de nós experimenta na vida, porque na vida a gente não quer ter raiva de uma pessoa, mas a gente tem. A gente não quer estar irritado e a gente está irritado. A gente quer amar uma pessoa e a gente não ama. A gente quer ter um sentimento positivo e a gente não tem. A vontade não controla as emoções. Então, este foi o momento em que Stanislavski começou a criar todo o seu método das ações físicas, como se diz. Isto quer dizer, ele disse: Bom, vamos deixar pra lá a pesquisa das emoções diretamente, de maneira direta. Não vamos buscar nesta praia na beira do lago: "O que é que você sentiu?" Não. Busquemos: "O que você fez quando você sentiu isto? Qual era o teu olhar, qual era a tua maneira de escutar, onde se apoiavam o teus pontos de atenção, o que o teu corpo começou a fazer, o que dentro do teu corpo, não o teu corpo, dentro do teu corpo, começou a se fazer, e começou a fazer'.

Ele disse: “Sim, tudo isto, se você puder captar, as emoções vão acompanhar”. É verdade. Se nós reencontramos os pequenos elementos de comportamento ligados a uma situação emotiva, e, se a gente não quer, diretamente atacar, bombear as emoções, as emoções se apresentam: elas são como animais selvagens que escapam facilmente, se a gente quer pegar uma emoção, diretamente, a emoção escapa, mas, se a gente, simplesmente faz alguma coisa, que estava precisamente ligada a uma situação emocional, a emoção chega porque ela não está sendo buscada. Sim, é isto.

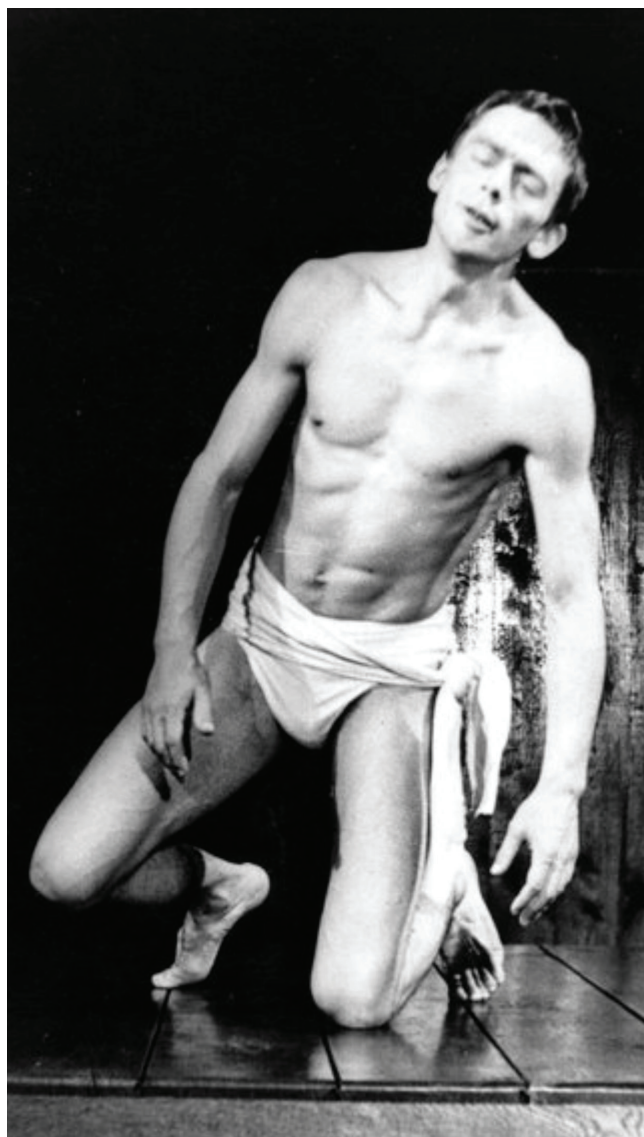
12. Então, quando eu comecei a trabalhar sobre a técnica dos atores, sobre a técnica do ator, nesse momento eu comecei meu trabalho, ali onde Stanislavski parou. Ele parou porque ele estava morto. Simplesmente. (*risos*) E, eu vi como esta abordagem de captar a vida, digamos, psicológica, poderíamos dizer, bom, eu diria de maneira resumida: esta abordagem emotiva, como, como ele buscou apenas através do comportamento, não tentar repetir as emoções, diretamente, não se faça a pergunta: ‘O que é que você sentiu naquele momento da vida?’. Mas, se faça a pergunta: ‘O que é que você fez?’. Então, mas, eu estava consciente de que Stanislavski foi muito influenciado por uma tradição do teatro realista russo, este era um teatro onde se buscava a maneira de ser natural, no sentido de um certo código social, quer dizer, se buscava ser... ter um comportamento corrente. Eu soube que Stanislavski, no fundo, buscava alguma outra coisa, apenas os seus espetáculos estiveram durante muito tempo ligados a esta convenção, dita, realista. Não o tempo todo, porque, por exemplo, no espetáculo *As Almas Mortas*, ele ultrapassou, de longe, todo o aspecto, digamos, realista. Mas, de longe. Mas, bom, seu nome ficou ligado a uma certa noção de teatro realista russo. Então, eu procurei: ‘Mas, o que é que tem, nesta sabedoria de Stanislavski velho, a ver com como abordar a vida emotiva, sem deixar ela escapar, sem bombear, através do comportamento, o que é que tem que ultrapassa a situação realista?’ E, eu encontrei: são os impulsos! E, de novo, nós estamos diante de um termo cuja definição é impossível. Porque... será que... sim, eu sei que os impulsos são alguma coisa que nasce sempre dentro do corpo e que apenas chegam à periferia. Eu

sei que é como alguma coisa que nasce atrás da pele. Sim, mas isso são metáforas. Quando eu trabalho com alguém eu posso transmitir um aspecto prático e palpável dessas metáforas. Em todo caso, tem alguma coisa que precede uma pequena ação. Stanislavski falou das *ações físicas* porque durante trinta anos ele falou da *via emotiva*, então, os atores começaram a realmente bombear e a procurar as emoções até um ponto quase histérico. Então, para evitar tudo isso, Stanislavski começou, de repente, a falar das *ações físicas*. Na verdade, quando ele falava das *ações físicas*, ele falava das associações pessoais, das lembranças de uma pessoa, das reações de amor, de raiva, de fascinação, de repulsa, ele falou disso tudo. Mas, para equilibrar, seu ensinamento precedente, ele disse: as *ações físicas*. Então, mas, antes da *ação física*, tem uma pequena coisa, exatamente, que a precede e que é todo o segredo de um ator orgânico como, aliás, dentro de alguém como esta mulher no filme de Maya Deren: são os pequenos impulsos que são contínuos, que formam um fluxo, que são... que são... que não pára, que rola. E, então, eu me disse: 'Sim, isto quer dizer, que podemos trabalhar sobre os impulsos'. Mesmo sem chegar às ações realistas. É por isso, que, quando, por exemplo, com Ryszard Cieślak²⁷ e meus colegas do *Teatro Laboratório*, eu devo sublinhar, com Ryszard Cieślak, e meus colegas, porque não era eu que era o criador, nós éramos uma espécie de equipe que criou junto.

27 **Ryszard Cieślak** (1937-1990) é um ator polonês. Ele é a figura central do Teatro Laboratório. Ele nasceu 09 de março de 1937 em Kalisz, Polônia. Sua mãe morreu quando ele tinha 9 anos de idade. No colegial, ele se apresentou em um grupo de teatro amador. Em 1957, ele passou no exame de admissão para o National Theatre School Ludwik Solski em Cracóvia, onde estudou 1957-1961. Grotowski o trouxe para o Teatro das Treze Fileiras em Opole, que vai se tornar, logo depois, o Teatro Laboratório de Wrocław, onde permaneceu até sua dissolução em 1984. Ele trabalhou em *Kordian* por Juliusz Słowacki (1962), depois em *Akropolis* de Wyspiański (1962), *As Aventuras trágicas de Doutor Fausto* de Marlowe (1963), *Estudo sobre Hamlet*, de Shakespeare / Wyspiański. Em 1965, interpretou o papel principal em *O Príncipe Constante* de Słowacki a partir de Calderón e em 1968 em *Apocalypsis cum Figuris*. Foi então que Cieślak torna-se uma lenda viva, o símbolo do teatro Grotowski. Depois de 1970 ele se juntou ao parateatro com Grotowski em Birkenau. Em 1977 ele voltou a ser um ator interpretando um dos dois primeiros papéis no filme de *Recollection* Leszczynski. Na década de 1980 voltou-se principalmente para orientar e ensinar. A sua verdadeira primeira encenação foi *Thanatos Polski Theatre Laboratory*, em 1981. Depois disso ele dirigiu *Aleph* no *Centro per la ricerca sperimentazione e teatrale* em Pontedera em 1983, e *Aarhus Teater Vargtid Akademi* na Dinamarca com o grupo Kimbri em 1983, *Noche oscura* em Albacete com a trupe de Tema em 1984 de *Peer Gynt* de Ibsen em Aarhus com a trupe Kimbri em 1986, *Meu pobre Fedja* de Dostoiévski com o elenco de *Labyrinth Paris* em 1987 e *quarta feira de cinzas* a partir de *The Lower Depths* Gorky na Universidade de Nova York, em 1989. Ele viveu sua última experiência como ator no papel do rei cego Dhritarashtra no *Mahabharata* de Peter Brook. Cieślak morreu de câncer de 15 de junho de 1990 em Houston, Texas. Suas cinzas estão enterradas no cemitério Osobowicki, Wrocław.

Então, quando nós chegamos, em *O Príncipe Constante*, a, por exemplo, ao grande monólogo de Cieślak do *Príncipe Constante*... E, quando eu digo: 'Mas, é o passo após Stanislavski'. Então, já que não era realista, nós não éramos acreditados, as pessoas que eram especialistas em teatro ficaram extremamente chocadas: 'Porque ele diz que é ligado a Stanislavski? Não é nem um pouco realista!' Sim, e assim mesmo, isto foi exatamente esse impacto depois daquilo que ele fez. Na verdade quando ele estava próximo da morte, ele já sabia disso, mas, ele não teve tempo para desenvolver. Eu sei disso por testemunho indireto: por exemplo, como ele, um senhor de idade, ele sentou numa cadeira e ele disse: 'E agora eu vou mostrar para vocês os impulsos de um tigre!' Ele estava... seu corpo estava tão acabado que ele quase que não podia se mexer. E, de repente, todo mundo viu todos os pequenos movimentos, todas as pequenas coisas que saíam de dentro do seu corpo, desse senhor o tempo todo sentado, um senhor muito elegante, sentado na sua cadeira, e, eles viram um tigre! Então, ele nem sequer trabalhou com ações, nesse momento, ele trabalhou os impulsos! E este era o seu segredo, que ele não teve tempo de colocar em forma, como posso dizer, de formular... e, toda a minha pesquisa, no domínio dos impulsos, foi de colocar em realização alguma coisa que Stanislavski não teve tempo de fazer! Só isso! Se ele tivesse tido tempo ele faria! Então, eu gostaria de mostrar para vocês os fragmentos do *Príncipe Constante*. Eu me desculpo porque, nesse fragmento, tem, além do monólogo de Cieślak, tem a gravação de uma certa explicação que eu faço, mas que é necessária para compreender como nós abordamos o, digamos, personagem, o papel do *Príncipe Constante*. É por esta razão que eu mantive isto no registro e... sim, é, como se neste caso, por exemplo, do Vodou tivesse um tipo de associação que é inter-humana. É como se no caso do trabalho com Cieślak existisse este sistema das associações, das memórias pessoais, mas as duas coisas são orgânicas e isto desencadeia como que um tipo de fluxo orgânico e no fundo eles tem uma fluidez comparável, e, para mim pertencem à mesma realidade do jogo. Então, eu quero agora propor a vocês de olhar o fragmento de *O Príncipe Constante*.

13. (fragmento do filme documentário, dirigido por Mariane Ahrne, da série “Os cinco sentidos do teatro”) (5:31)



Riszard Cieślak em cena de O Príncipe Constante

14. Sim, este fragmento de explicação eu deixei porque pensei que isto podia esclarecer vocês sobre a maneira de proceder. Ele foi tirado de um filme de Mariane Ahrne²⁸ e foi ela que fez a pergunta. Então, vocês vêem, é muito diferente daquilo que eu mostrei no filme de Maya Deren, e, ao mesmo tempo, existe uma certa fluidez, esta impressão de transparência quando a gente olha, esta coisa contínua, não cortada, esta leveza, esta delicadeza: isto se aproxima realmente de um processo coberto

²⁸ **Marianne Ahrne**, realizadora, escritora, redatora, réalisateur, écrivain, rédacteur en chef, nascida em Lund , em 1940 , estudou literatura e teatro nos Estados Unidos e Inglês, Francês e drama na Universidade de Lund .

por nada, apenas como um processo que encontrou a sua própria estrutura, ele não representa nada, ele não mostra nada, mas, ele é e é visível. (*silêncio*) Sim, eu tenho que, evidentemente, sublinhar que nisto que é a orientação na arte, não é uma opção, simplesmente, doutrinária ou uma doutrina que decide, mas, o temperamento. Eu admirei certas obras de teatro baseadas em técnicas que eu chamo de artificiais, no sentido nobre do termo, é como que ligado a uma composição, é como o trabalho de um engenheiro que concebe a composição antes de vê-la. Também tanto com os atores, quanto com os diretores, por exemplo, deste ponto de vista, uma das coisas mais fascinantes na minha vida, foi ver *Mutter Courage* de Brecht²⁹ : *Mãe Coragem*. É extraordinário, e, é exatamente o oposto da minha abordagem prática. Então, quando a gente faz as opções, as escolhas, justificamos de maneira intelectual, mas, na verdade, são nossos temperamentos que nos levam a fazer alguma coisa. É sempre muito sutil dizer porque nós queremos fazer isto e não isto. Porque na arte não existe caminho único, não tem opções perfeitas, exclusivas, a arte é sempre múltipla, a gente pode também criar alguma coisa, amar, procurar, criar, para seguir um caminho e enquanto espectador, eu como espectador, posso admirar uma outra coisa como eu admirei a *Ópera de Pequim*, como eu admirei Brecht, como eu admirei os registros, porque eu não pude ver os espetáculos mesmo, de *O Inspetor Geral* de Gogol³⁰, de Meyerhold³¹, tudo isto são coisas que fazem com que a gente não possa dizer que exista uma corrente certa, não, não, se uma única corrente está certa ela é, certamente, muito perigosa. Então, é o contrário, existe uma multiplicidade de possibilidades e aí a gente justifica pela palavra uma abordagem ou elimina uma outra mas, na verdade, é o nosso temperamento, nosso condicionamento, desde a infância que nos dirige. Simplesmente é preciso saber disto. Agora, eu vou mostrar um fragmento de um outro espetáculo do *Teatro Laboratório: é Akropolis*. *Akropolis* foi um espetáculo

29 **Bertolt Brecht**, (1898-1956), é um dramaturgo, diretor, crítico, teórico teatral e poeta alemão que revolucionou o teatro do século XX através da construção de um pensamento do que pode ser um teatro político.

30 **Nicolas Vassiliévitch Gogol** (1809-1852) é um escritor russo de origem ucraniana.

31 **Vsevolod Emilievitch Meyerhold** (1874-1940), ator, diretor, discípulo de Stanislavski, foi preso e assassinado pelo regime soviético.

baseado num texto do período do final do século XIX, de Wyspianski³², mas muito ligado à tradição polonesa romântica, digamos. Então, *Akropolis* acontece na noite de ressurreição de Cristo, por Wyspianski, para o autor do texto, é uma ressurreição, ao mesmo tempo, de Cristo e de Apolo. E, *Akropolis* é ao mesmo tempo o Castelo Real Wawel em Cracóvia e ao mesmo tempo a Acrópole, e ao mesmo tempo o lugar simbólico de toda a cultura europeia. Quando eu me coloquei a questão: ‘Onde ele se encontra? O cemitério de toda a cultura europeia?’ Uma única resposta chegou a mim e me inspirou foi que: é Auschwitz. Era o campo de concentração de exterminação.

15. E, então, nós fizemos um espetáculo baseado sobre o velho texto onde nós utilizamos as referências a certos personagens gregos e a certos personagens da Bíblia. Nós colocamos tudo isso dentro das condições de um campo de extermínio, mas, não como uma ilustração, vejam só: ilustrar alguma coisa e fazer alguma coisa, não é a mesma história. Em *O Príncipe Constante*, o que Ryszard fez não foi uma ilustração de Calderón³³/Slowacki³⁴, não foi isso. Calderón falou de um martírio, Slowacki ainda mais e finalmente todo este texto foi jogado sobre o rio de uma experiência translúcida, translúcida, luminosa, transparente de Ryszard. Se isso fosse uma ilustração seria sempre banal, tinha que ter alguma coisa em comum entre um e outro. Com Ryszard, antes de começar o trabalho sobre *O Príncipe Constante* nós lemos *Os Cantos Espirituais* de Jean de la Croix³⁵. Onde existem estes dois aspectos: amoroso e piedoso, bom... Então, com *Akropolis* não era uma ilustração de um campo: o espetáculo se realizou com a colaboração, muito importante, de Józef Szajna³⁶,

32 **Stanisław Wyspiański**, (1869-1907), é um dramaturgo, poeta, pintor, diretor e arquiteto polonês. Ele foi um dos artistas europeus mais remarcáveis de sua época.

33 **Pedro Calderón de la Barca de Henao y Riaño**, (1600-1681), é um poeta e dramaturgo espanhol. Autor de mais de duzentos textos dramáticos, ficou especialmente conhecido pela peça *A vida é um sonho*.

34 **Juliusz de Leliwa-Słowacki**, (1809-1849), é um dos poetas românticos poloneses dos mais célebres.

35 **Juan de Yepes Álvarez** se tornou João da Cruz como religioso. (1542- 1591) é um santo e místico espanhol.

36 **Józef Szajna**, (1922-2008), é um designer polonês, diretor, escritor, cenógrafo, teórico do teatro. Durante a Segunda Guerra Mundial era um prisioneiro em Auschwitz o que o marcou e influenciou sua arte. Ele obteve um diploma em arte gráfica em 1952 na Academia de Artes de Cracóvia. Em 1972 ele começou a ensinar na Academia de Artes em Varsóvia. Entre 1955 e 1963 ele projetou cenários. Em 1971, ele criou sua própria Galeria Teatr -teatro em Varsóvia.

grande homem de teatro e de cenografia também, que, por exemplo, para criar as roupas dos prisioneiros do campo, ele tinha estado ele mesmo num certo período da sua vida em Auschwitz, então, ele criou alguma coisa que não ilustra, sim, tem alguns detalhes, um tipo de coisa que eles tem na cabeça e as botas de madeira, mas todo o resto é completamente diferente das roupas do campo e se nós quiséssemos ilustrar nós nos tornaríamos facilmente profanadores. É preciso, ao mesmo tempo, se aproximar e se afastar, alguma coisa dupla que é necessária e isso nós encontramos em *Akropolis*. *Akropolis*, o espetáculo e o texto, acaba com a ressurreição de Cristo/Apolo onde acontece um cortejo de triunfo, e, no nosso espetáculo isso era uma figura deformada, um tipo de cadáver, que era levado pelos prisioneiros antes deles entrarem no crematório. É isto. Então, porque eu gostaria que vocês observassem este fragmento? Porque vocês vão pensar que todos estes fragmentos, os cantos inclusive, e a maneira de reagir, com os pequenos gritos, os choros, que tudo isto é improvisado, mas não, tudo foi fixado. Nós passamos pelo período de pesquisa que a gente poderia comparar com certo tipo de improvisação, mas, isto foi colocado dentro de uma montagem extremamente precisa e todas estas pequenas reações que vocês vão ver, elas já estão colocadas dentro de uma estrutura, sempre, durante cada apresentação (e foi apresentado mais ou menos mil vezes), sempre a mesma. E, não exatamente a mesma, porque o que acontece nesse caso, no ator, que percorre um processo orgânico, é alguma coisa que é sempre recém nascida. Mas, a forma exterior, a estrutura, os cantos, a partitura de comportamento e de voz: a mesma. Então, por favor, o fragmento de *Akropolis*.³⁷

37 Neste momento, a platéia do *Collège de France* assiste a um fragmento da cena final do filme do espetáculo *Akropolis* do *Teatro Laboratório*.



Cena de Akropolis

16. Sim, quando eu digo, num certo momento, que finalmente nossas opções na arte são as opções do temperamento, de condicionamento, daquilo que nós amamos ou detestamos, desde a infância... Eu digo alguma coisa que eu estou profundamente convencido e, por exemplo, quando agora, no trabalho do *Workcenter*³⁸, em Pontedera, conduzido por Thomas Richards³⁹ e por mim, nós trabalhamos sobre cantos muito

38 **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards** Workcenter of Jerzy Grotowski foi fundado em 1986, em Pontedera, Itália, a convite do Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale (agora : Fondazione Pontedera Teatro). É aqui que, durante os últimos 13 anos de sua vida Grotowski desenvolveu uma linha de pesquisa conhecida como o nome de *Arte Como Veículo*, que continuou até sua morte em janeiro de 1999. Nesta investigação criativa, ele trabalhou em estreita colaboração com Thomas Richards chamou o seu “colaborador essencial”, alterando o nome do Workcenter of Jerzy Grotowski para incluir o nome de Richards. Durante estes 13 anos de trabalho prático intenso, Grotowski transmitiu a Richards o fruto de sua vida de pesquisa, o que ele chamou de “o aspecto interior da obra”. Grotowski deixou Richards e Mario Biagini, um membro equipe-chave desde a criação Workcenter, como legatários de sua propriedade, que inclui todo o seu trabalho escrito. Grotowski disse que esta designação é uma confirmação da sua “família de trabalho”.

39 **Thomas Richards**, nascido em 1962, é um americano artista, ator, diretor. Filho do diretor Lloyd Richards. Durante os seus estudos na Universidade de Yale, onde obteve seu diploma, ele conheceu Ryszard Cieślak, enquanto que no Verão de 1984, fez parte de um grupo de estudantes que participaram das oficinas de vários dias no projeto Objective Drama Program com a coordenação de Grotowski. Posteriormente, em 1986, ele se mudou com Grotowski para a Itália e em um tempo relativamente curto chegou a ser considerado como o seu herdeiro natural. Inicialmente, o trabalho de Grotowski e Richards teve um caráter individual ligado a estruturas performativas, esta estrutura mais tarde se tornou um elemento central do trabalho: Downstairs Action. Essa ação tomou a forma de uma “transmissão”. Gradualmente, Richards assumiu o papel de líder do grupo de trabalho. Os resultados deste trabalho levou à criação de *Action*. Reconhecendo seu papel fundamental nas atividades de trabalho do centro Grotowski mudou seu nome em 1996 para *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Após a morte de Grotowski, em 1999, Richards assume a direção do Workcenter. Nos anos seguintes, ele

antigos, vibratórios, a maneira de encontrar um tipo de canto que era para nós um tipo de ponto de partida ideal, está ligada também ao temperamento, àquilo que a gente ama. Para mim toda a abordagem dos cantos, sim, desde quando eu comecei meu trabalho teatral, e mesmo antes, eu estava extremamente interessado pelo fenômeno: como certo trabalho sobre a sonoridade que ao mesmo tempo está enraizado no corpo, como isso pode nos conduzir na direção de alguma coisa que, de uma maneira de novo metafórica, eu me desculpo, heterodoxa, podemos nomear como qualidade, isso quer dizer, de passar de um nível vital, biológico, de base, de base da vida, como subir na direção de alguma coisa muito mais sutil, delicada, transparente, translúcida... e, eu estava consciente de que os cantos, se eles estão verdadeiramente ligados aos impulsos a às ações, que não podemos excluir, porque podem servir a este tipo, eu diria, de ioga. Bom, no sentido amplo da palavra, quase metafórico: de ioga. Bom, e eu fiz estudos em diferentes culturas, de uma maneira muito regular, já há um quarto de século, mas, de uma maneira menos regular há mais tempo. Então, eu fiz estudos, por exemplo, eu estudei como funciona um mantra. O mantra, no sentido hinduísta ou budista, é verdadeiramente ligado a um tipo de abordagem *ióguica*, em verticalidade, sim. Mas, era uma abordagem... era, aquilo que os alquimistas europeus chamaram de *obra contra a natureza*, isso quer dizer como estabilizar o corpo, como o imobilizar, como ralentar o processo de respiração e o processo mental. Então, é isso que devia levar, como bem definiu Eliade⁴⁰, nos seus trabalhos a respeito de ioga, a um tipo de descondicionamento do tempo e do espaço e, é aí que está a liberação. Bom, é verdade que o trabalho com o mantra tem um enorme impacto sobre o organismo daquele que trabalha e por outro lado eu me disse: ‘Sim, eu não posso me ocupar disso porque isso exige muito tempo’. É verdade, é preciso repetir um mantra por muitas horas por dia, etc. Mas, na verdade era uma outra coisa: era o temperamento.

continuou as atividades no campo da *Arte como Veículo*. Em colaboração com Mario Biagini, dirigiu espetáculos *One Breath* (1998-2002) e *Dies Irae* (2004-2006). Desde 2008, ele coordena o trabalho da equipe de investigação focada na *Arte como Veículo*. Junto com seu trabalho prático, Richard também desenvolve a teorização acadêmica sobre as experiências que ele lidera. Ele desenvolveu um mestrado na Universidade de Bolonha e doutorado pela Universidade de Paris 8. Ele é o autor de *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* (1993), *The Edge Point of Performance* e *Heart of Practice* (2008).

40 **Mircea Eliade**, (Bucareste, 1907— Chicago, 1986) foi um professor, historiador das religiões, mitólogo, filósofo e romancista romeno, naturalizado norte-americano em 1970.

Para o meu temperamento a coisa essencial é que isto que a gente faz não seja *obra contra a natureza* mas *obra que decola como um avião de uma pista da natureza*. Sim, não é ficar na dimensão da natureza mas decolar ! Eu me desculpo pela metáfora. Então, foi isso que eu encontrei, por isso estou muito perto de certas correntes de ioga hindu heterodoxo, não ortodoxo, não o ioga clássico, como por exemplo os *Bauls* de Bengala⁴¹.



Bauls de Bengala

Então, eu estudei também como funcionam os (...) ⁴² na abordagem islâmica, os cantos da igreja ortodoxa, é muito orgânico, como funcionam os cantos ligados a uma antiga tradição ortodoxa de Filocalia⁴³... bom, mas, finalmente, eu fiquei de maneira, evidente, fascinado pelas correntes antigas ligadas à tradição africana, da

41 **Bauls** (de Bengala) são um grupo de trovadores da região da Bengala, agora dividida em Bangladesh e Bengala Ocidental. Bauls são parte da cultura da Bengala rural. Dizem que eles foram influenciados grandemente pela seita tântrica hindu dos Kartabhajas. Os Bauls viajam em busca do ideal interno, *Maner Manush* (*Homem do coração*).

42 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada.

43 **Philokalia** se revelou ao mundo ocidental pelos "Contos de um peregrino russo", a Filocalia é uma das obras mais significativas da espiritualidade ortodoxa . A publicação, em 1782 , em Veneza, esta antologia de textos gregos sobre a oração, realizada por Nicodemos Hagiorita e Macário de Corinto não soou muito bem. Não foi até um século que parece Atenas, em 1893, uma segunda edição aumentou ligeiramente. A terceira edição, com um índice, viu o dia entre 1957 e 1963. Quanto à edição original, que está devidamente localizado. Ela já foi editado quando do Migne grego Patrística (PG) : foi só depois de "muitas buscas infrutíferas " que o cardeal Pitra o desenterrados e ela poderia, como e quando a medição do volume, integrar PG . O fogo reduziu a cinzas em 1868 , oficinas Abbé Migne , no entanto, priva-nos - pelo menos no PG - Philothee de Sinai, e Calisto de Theognostus Cataphygiotès .

África caribenha, porque ali a participação da organicidade do corpo é total. Então, eu me disse, bom, nesse caso para fazer esse tipo de abordagem de verticalidade, de buscar alguma coisa que é como um esforço de encontrar uma presença e uma percepção mais delicada, mais alta, mais sutil, eu me disse: 'Eu vou partir desta tradição de cantos afro-caribenhos'.

17. Sim. Será que... sim, agora eu posso apresentar a vocês mil teorias sobre porque é certo, mas, na verdade, isto está apenas de acordo com o meu passado de diretor de teatro, que buscava os métodos de trabalho com o ator nas correntes orgânicas, estas eram as minhas predisposições pessoais, isto era o que me faltava, provavelmente. Eu não me sentia suficientemente orgânico, então, toda minha vida eu busquei a organicidade, é natural. (*risos*) E isto resultou nesta abordagem muito particular através dos cantos vibratórios de antigos rituais. Que não é, evidentemente, a reconstrução de um ritual africano ou caribenho, não, não, é apenas como os instrumentos de trabalho sobre os corpos... sobre os cantos que se enraízam nos corpos, sobre os impulsos que se prolongam nos cantos, como tudo isto pode ser organizado do ponto de vista dos diferentes níveis da energia. Sim, a palavra energia, na nossa época, é uma palavra super utilizada, abusada, e, eu sei disso. Normalmente, quando falamos de energia, pensamos, simplesmente, em tónus, quer dizer, bom, eu sou energético, forte, eu tenho muitos recursos, eu posso lutar, eu posso suportar coisas enormes... Então, quando a gente fala de energia, na verdade, a gente está falando de alguma coisa que nos porta, normalmente, hoje, quando nós somos jovens, porque com a idade esta energia vital, se a gente pode falar assim, este aspecto de vitalidade biológica, que é muito bela, muito bem, é alguma coisa que nos leva, que nos dá uma pista de decolagem incrível, mas, isto diminui com a idade, e, quando a gente chega na velhice é importante que a gente já saiba que esta abordagem de energia, no sentido de tónus, de quanta força a gente tem, é preciso ultrapassar, é preciso procurar quais são as qualidades de energia, tem esta qualidade rude, rica, biológica, vital, sensual, mas, tem também uma qualidade extremamente sutil, translúcida, delicada, a gente pode ter

menos desta qualidade vital e a gente pode chegar a esta coisa que é sutil e delicada. Sim, e, entre os dois existe, ainda, muitas fases intermediárias, fases misturadas com tudo isto. Então, agora, vocês podem, evidentemente, me colocar a questão, e, esta é sempre uma questão que se coloca: porque nesta observação, neste trabalho de pesquisa sobre o comportamento *metacotidiano* do ser humano na arte, na arte performativa, no ritual, etc., porque, em todo este campo tão especial, eu me coloco a questão de como chegar deste nível rico, forte, biológico, a este nível delicado, sutil, translúcido, transparente? Porque? Porque nós temos este tipo de necessidade? E, aí eu penso... Para entrar no *Collège de France* eu fui obrigado a falar com vários professores, um a um, com cada um, sozinho. E, eu vou falar a vocês a respeito de um destes professores, ele já morreu. (*risos*) Ele é... Ele se chamava Professor Bernard Frank⁴⁴. Ele era um grande especialista em cultura japonesa. Nós falamos daquilo que me interessa porque era esta a sua questão, tudo isto durante um certo momento, e, quando eu disse que se tratava de uma pesquisa que eu podia definir somente de maneira extremamente metafórica, como abordagem de verticalidade, de uma passagem para alguma coisa mais sutil, ele disse:

“Mas, para mim é uma evidência,” ele disse, “eu mesmo, eu me ocupo com a cultura japonesa, na verdade, eu não falo disto diretamente, mas, o que me fascina, no fundo, é um aspecto prático do Zen⁴⁵ e, mais amplamente, do ioga, do ioga hindu, de um certo tipo de ioga budista. Sim, sim, eu compreendo quando você fala de tudo isso que te interessa, você fala de uma certa abordagem que numa outra cultura nós poderíamos chamar, de uma maneira quase metafórica, um tipo de ioga. Sim, eu compreendo, porque,” ele disse, “porque viver se nós não perseguimos alguma coisa como esta? Será que existe uma razão para viver? Se nós não queremos perseguir alguma coisa como esta!”

44 **Bernard Frank** (1927 – 1996) foi um orientalista francês especialista em Japão. Ele era um pesquisador do Centro Nacional de la Recherche Scientifique (CNRS) e professor da Seção de Ciências Religiosas da École Pratique des Hautes Etudes (EPHE).

45 **Zen** é um ramo do Budismo Mahayana que enfatiza a meditação (dhyana) a partir da postura sentada de zazen. A palavra Zen é a romanização da pronúncia japonesa do caráter 禪 禅 ou (meditação silenciosa). Zen se refere a chan chinês influenciado pelo taoísmo e, mais particularmente, para a postura de meditação Siddhartha Gautama, quando recebeu a iluminação sob a árvore da Bodhi, há mais de 2500 anos, na Índia.

Isto me tocou imensamente, isto que ele disse, e toda esta conversa com ele, e, é com a lembrança do Professor Frank que eu quero acabar esta aula inaugural.

(aplausos)

4. A LINHA ARTIFICIAL: BRECHT E A ÓPERA DE PEQUIM

**Prefácio à aula do Collège de France
realizada no dia 02 de junho de 1997**

Nesta segunda aula Grotowski se dedica à explanação sobre a *linha artificial* no teatro e assim inicia sua fala dizendo que o teatro de Brecht e a *Ópera de Pequim* representam uma mesma tendência, ou seja, a questão da não-identificação do ator com seu papel. Esta é certamente uma questão cara a todos que estudam e pensam o teatro contemporâneo. Cara e complexa: muitas vezes parece que o entendimento teórico, intelectual da questão não alcança a dimensão prática objetiva. Assim, fala-se insistentemente de *distanciamento* mas a realização na cena é quase sempre bastante duvidosa. Grotowski, nesta conferência lança alguma luz sobre a questão. Talvez, exatamente, a sua possibilidade de visão venha do fato de que não é esta a sua opção artística e por isso mesmo pode enxergar suas características sem a nebulosidade que a paixão pode portar.

Todas as vezes que Grotowski fala da tendência artificial ele repete, insistentemente, que é artificial no sentido positivo do termo já que ligado à palavra Arte. Acredito que esta ressalva seja importante já que estamos habituados a empregar este termo num sentido pejorativo, talvez ligado a idéia de falso ou falseado, e aqui aparece no sentido de uma *'predominância da estrutura, da forma, da composição, da montagem'*. Para esclarecer a utilização da expressão 'montagem' ele fala da montagem no cinema, do cinema que já não se faz, com mesa de corte e trabalho artesanal de corta e cola:

(...) no teatro, o trabalho, de um diretor sério, é de fazer uma coisa análoga, quer dizer, pegar, eliminar certos pedaços já elaborados, mas, que não são suficientemente, ou intensos, ou reveladores, ou que fazem como que dissolver a atenção. (...)

E, a partir daí vai falar de uma hipótese do trabalho do diretor de teatro como

diretor da atenção do espectador, ou seja, que com este trabalho de montagem dos fragmentos de cena o diretor vai dirigindo o olhar do espectador, criando uma trajetória para sua atenção, como a câmera faz no cinema. Esta já é uma dimensão de artificialidade no processo do trabalho do diretor teatral: a criação de um *itinerário da atenção do espectador*. E é também uma dimensão autoral do trabalho do diretor como artista criador, como autor deste 'texto cênico', como autor desta *dramaturgia física*. Mas, ele sublinha que o seu interesse enquanto artista, e artesão, é pela *linhagem orgânica* que vai tocar neste aspecto da montagem apenas durante a fase que antecede a estréia. Na *linhagem orgânica* o interesse do diretor está diretamente ligado aos *impulsos 'que saem como que dentro do corpo para o exterior e que precedem as pequenas ações'*, e a este propósito ele fala do paradoxo que surge já que *'de um lado existe esta atitude do ator que é passiva para realizar uma partitura ativa'*.

Uma das conseqüências da diferença entre a *linhagem orgânica* e a *linha artificial* é o problema da fluidez. Na tendência artificial o que existem são fatias:

(...) é tão bem elaborado que é preciso ser muito atento para captar isto, porque, estas pequenas paradas que fazem uma imagem, que fazem os comportamentos humanos como signos, como desenhos, como hieróglifos, eles são tão minúsculos que finalmente nós temos uma impressão de fluidez também, mas, é a fluidez para o espectador. (...)

Grotowski explica porque está começando, depois da aula inaugural, esta série de aulas no *Collège de France*, falando da *linha artificial*, que não é a sua:

(...) porque é preciso, desde o início, sublinhar que na arte ou na cultura, não existe solução ideal. (...)

Acredito que esta afirmação traz à tona uma característica marcante da sua atitude ética como homem, como artista e como filósofo, que é de não arrogar, em nenhum momento, para si, a prerrogativa do caminho certo ou da solução ideal, e, por

isso mesmo, inúmeras vezes repetia que não queria ter discípulos e sim companheiros de armas. A sua fala (já que podemos dizer que foi homem de falar em público, e não de escrever, seus 'textos' são na sua grande maioria transcrições de conferências) nunca é catequética, apesar de ser acusado de agir como guru, na verdade na convivência objetiva com aqueles que se pretendiam seus discípulos, a sua atitude era de desejo de colaboração, mais que tudo.

Assim, se refere a si mesmo como espectador indicando o espetáculo de Brecht, *Mãe Coragem*, exemplar artístico máximo da *linha artificial*, obra prima do teatro do século XX, como seu predileto:

(...) como espectador, foram, freqüentemente, as coisas que estavam mais longe da minha própria prática teatral, que me fascinaram mais, como, exatamente, Mutter Courage de Brecht. Para mim, isto ficou na minha memória como um tipo de obra prima absoluta, muito distante das minhas preocupações pessoais com criador teatral. Mas, para mim, como espectador, perturbador. (...)

Grotowski identifica as duas linhas como dois pólos, mas, salienta que cada um destes pólos tem alguma coisa do outro, ou seja, não existe oposição, apenas diferença de abordagem. Ele sempre se identifica como um continuador de Stanislavski e é comum, corriqueiro o pensamento de que Brecht e Stanislavski freqüentam posições opostas, mas, é interessante notar uma declaração de Brecht que aparece como citação na capa da edição inglesa do livro *Stanislavski in Rehearsal – The final years* de Vasily Toporkov:

“A fundamental work. For me, it has been the best source for understanding the Stanislavski ‘method’.” ⁴⁶ Bertolt Brecht

Nesta segunda aula Grotowski volta várias vezes à expressão francesa *élan* que é de difícil tradução. No seu sentido revelado pelo dicionário aparece: *movimento pelo qual alguém se lança*. Poderíamos traduzir por *arroubo* mas não é precisa a tradução. O *élan* está ligado diretamente idéia de energia, energia humana, viva. Na *linha artificial* o *élan* é o que é canalizado através da forma, o que faz com que a forma

46 *Um trabalho fundamental. Para mim, foi a melhor fonte de compreensão do ‘método’ de Stanislavski.*

não seja oca.

Outra diferença, digamos, técnica que aparece é que na *linha artificial* a atenção daquele que faz, do ator, se dirige para as posições e não para as transições. E, é claro a questão da pré-concepção já que nada é criado pelo ator, não existe o que chamamos de processo de criação: as estruturas existem, no caso do teatro clássico chinês, há séculos e eram 'passadas' de pai para filho, ininterruptamente, até o advento da revolução cultural chinesa que veio trazer uma série de modificações na estrutura do trabalho da *Ópera de Pequim*. Assim, quando Grotowski fala do *élan* ele está falando de alguma coisa que está para além da técnica, para além da forma, para além da aparência estética.

(...) no teatro clássico chinês, tem um outro aspecto que está oculto, que é o processo interior do ator através da mudança de acentuações do *élan*, da energia vital, e, na linhagem orgânica tem o aspecto da artificialidade através da composição, elaboração, articulação. (...)

Neste momento da segunda aula ele faz uma espécie de condensação de parte da questão antes de começar a falar de Stanislavski e das suas duas perguntas/fórmulas:

1. Eu acredito/ Eu não acredito
2. Eu compreendo/ Eu não compreendo

E, destrinchando, ele identifica a fórmula nº 1 com a *linhagem orgânica*, e a fórmula nº 2 com a *linha artificial*. A fórmula nº 2 só vai surgir no final do processo, já bem próximo da estréia quando a iminência da presença do espectador surge no horizonte do processo. Esta é então a fórmula da artificialidade, da exigência da artificialidade mesmo para um processo da *linhagem orgânica*.

E, o mesmo aconteceria na situação invertida: no final do processo, aí não de criação, mas de estruturação de um espetáculo da *linha artificial*, que poderia ser regido pela fórmula nº 2, apareceria a fórmula nº 1. Porque? Porque diante do espectador é preciso que apareça o *élan*, a energia vital, aquilo que faz com que o trabalho do

ator na cena não seja mecânico e sim orgânico. Todo este problema é destrinchado através da história exemplar dos dois atores chineses, pai e filho que representam o mesmo papel, um dia um, um dia outro. E, talvez pudéssemos observar o mesmo tipo de problema através do acompanhamento de um mesmo ator da *linha artificial*, num mesmo espetáculo, assistindo a algumas réplicas e verificar que algumas vezes a ‘coisa’, o *élan*, escapa, um dia está lá e outro dia não.

Abro aqui um parêntese para citar uma resposta que Grotowski dá a uma pergunta feita na parte dos debates depois da terceira aula (do dia 16 de junho de 1997), falando a respeito da estrutura dos espetáculos do *Teatro Laboratório*, e da necessidade do ‘Eu compreendo’ ele diz:

(...) Quando eu dirigia o Teatro Laboratório, ali existiam os espectadores e nós procurávamos sempre uma pequena história para o espectador, porque, para nós, era totalmente secundária. Mas, era necessária senão o observador fica doído. (...) no entanto pode existir um teatro de grande qualidade artística que é orientado para o espectador, e que de um certo modo o serve. Este teatro existiu na história. A maior parte dos teatros, conscientemente ou não, seguem este caminho. Stanislavski era contra este caminho. Ele pensava que a qualidade daquilo que o ator faz não deve ser influenciado pela aceitação ou pela não-aceitação do espectador. Esta é uma questão de escolha subjetiva e está ligada também às condições econômicas. Se consideramos aquilo que o nosso temperamento nos dita, eu mesmo estava imediatamente de acordo com Stanislavski. ... O ator não deve ser escravizado pelo espectador. (...)

No seu texto *Resposta a Stanislavski*⁴⁷ Grotowski aponta para este perigo, o perigo de que a técnica se torne como que um biombo por trás do qual o ator se esconde. A técnica como um escudo que protege o ator da dolorosa auto-exposição.

Assim vamos ver que nas duas linhas existem riscos: tanto de hermetismo quanto de mecanicidade.

Para falar da mestria do ator/pai, da *Ópera de Pequim*, Grotowski cita uma

47 Transcrição de conferência proferida por Grotowski em 1966 no King College em NY.

história, que é como uma parábola mítica oriental, que lhe é muito cara e que aparece em detalhe dentro do texto *o Performer*⁴⁸ de 1986:

(...) Podemos ler nos textos antigos: Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um morrerá, um viverá. Embriagados de estar dentro do tempo, preocupados em bicar, nós esquecemos de fazer viver a parte de nós mesmos que olha. Existe então o perigo de se existir somente dentro do tempo e nulamente fora do tempo. Se sentir olhado pela outra parte de si mesmo, esta que está como que fora do tempo, dá uma outra dimensão. Existe um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não está em nós o olhar dos outros, nem o julgamento, é como um olhar imóvel: presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas e é tudo. O processo de cada um pode se completar somente no contexto desta presença imóvel. Eu-Eu: na experiência a dupla não aparece separada, mas como plena, única. (...) Na via do Performer percebemos a essência durante sua osmose com o corpo, em seguida trabalhamos o processo desenvolvendo o Eu-Eu. O olhar do teacher pode às vezes funcionar como o espelho da ligação Eu-Eu (esta ligação não estando ainda traçada). Quando o vínculo Eu-Eu está traçado, o teacher pode desaparecer e o Performer continuar na direção do corpo da essência. Isso que podemos reconhecer na foto de Gurdjieff velho sentado num banco em Paris. Da imagem do jovem guerreiro de Kau àquela de Gurdjieff, é o caminho do corpo-e-essência ao corpo da essência. O Eu-Eu não quer dizer estar cortado em dois mas ser duplo. Se trata aqui de ser passivo na ação e ativo no olhar (ao contrário do habitual). Passivo quer dizer ser receptivo. Ativo ser presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o Performer deve desenvolver não um organismo-massa, organismo dos músculos, atlético, mas organismo-canal através do qual as forças circulam. (...)

E esta questão faz com que ele se lembre de seu amigo Jacek Woszczerowicz (1904-1970), ator polonês, ator da *linha artificial*, que revolucionou a sua arte no que diz respeito ao seu contato com o espectador a partir do momento em que recebe um

⁴⁸ **o Performer** Publicado pelo *Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale* de Pontedera/1986. Tradução para o português de Celina Sodré com supervisão de Jerzy Grotowski. (em anexo)

diagnóstico médico que diz que se ele continuar a trabalhar como ator seu destino será morrer em cena, e, ele resolve assumir este risco e segue adiante no seu trabalho e é Grotowski quem percebe a mudança apesar do espetáculo ser o mesmo que tinha assistido antes. Grotowski percebe exatamente uma modificação radical no *élan* de seu amigo que se traduzia na sua atitude para com o espectador, mesmo sendo o mesmo espetáculo, as mesmas ações, a mesma forma, a mesma partitura de ações. Este exemplo somado ao exemplo e dos dois atores chineses, pai e filho, dão uma possibilidade bem concreta de embasamento para o estudo da questão de *élan*.

Como já disse antes, e como ele mesmo apontou na aula inaugural, mas que acredito seja importante repetir, uma das particularidades destas nove aulas de Paris, que são como que o legado que Grotowski deixa para nós, aparecem amalgamados tanto os seus conhecimentos, digamos, profissionais, como os relatos da sua vida pessoal. A sua infância, os seus afetos, as suas viagens vão surgindo entremeados com o conhecimento, o que vem mostrar para nós que realmente em nenhum momento da sua trajetória houve qualquer nível de separação entre a vida e o conhecimento. E para falar deste seu fio condutor ininterrupto é interessante citar uma pergunta do jornalista francês Jean-Pierre Thibaudat, numa entrevista⁴⁹ que Grotowski deu ao jornal *Libération* em 26 de julho de 1995:

– ***Quando lemos seu último texto, Da Companhia Teatral à Arte como Veículo, somos pegos ao mesmo tempo pela coerência e pela continuidade do seu trabalho.***

Aparentemente, e para algumas pessoas de maneira escandalosa ou incompreensível, eu passei por períodos muito contraditórios, mas, na verdade, é você que tem razão: a linha é perfeitamente direta. Eu sempre tentei prolongar a investigação, mas tendo chegado a um certo ponto, para dar um passo adiante, é preciso aumentar o campo. A acentuação muda de lugar. Hoje, por exemplo, nós utilizamos como veículo os processos ligados a cantos muito antigos. Mas se olho os documentários dos espetáculos do Teatro Laboratório como Akropolis, eu me apercebo de que são espetáculos cantados. Na época, eu não sabia disso, eu não pensava

49 Tradução de Celina Sodré. (em anexo)

nisso. Este espetáculo foi filmado e, durante muito tempo, eu não quis ver o filme. E depois eu vi, não é assim tão ruim, e eu me dei conta de que era cantado. Mesma coisa com O Príncipe Constante. O interesse pelo canto brotou no meu trabalho. E quando eu repenso, eu me lembro como eu fazia para chegar à palavra cantada. Eu só fui ter objetividade muito mais tarde. Certos historiadores falam de um corte no meu itinerário mas eu tenho a impressão de ser mais como um fio, um fio de Ariadne que eu segui, um único fio. E hoje eu me vejo reencontrar centros de interesse que tinha antes de fazer teatro como se tudo devesse se reunir.

Fiz essa espécie de aparte para falar deste momento, que aprecio especialmente nesta segunda aula, que é quando ele narra a sua ida a Moscou, em 1955, logo depois de terminar a sua graduação na Escola de Teatro de Cracóvia (onde se formou em interpretação), aonde estuda por um ano sob a orientação de Yuri Zavadsky, colaborador de Stanislavski.

Aqui ele fala de como ele já tinha adquirido um conhecimento sobre as técnicas *stanislavskianas* na escola de Cracóvia:

(...) Eu trabalhei com um grupo de pessoas, como um tipo de trabalho de pesquisa, prático, para descodificar o que Stanislavski queria, tinha proposto fazer na prática. Quando eu cheguei a Moscou eu era, completamente, competente nesse domínio, e além do mais as pessoas que tinham trabalhado com Stanislavski me disseram, isto. Mas, em Moscou eu descobri Meyerhold. (...)

Esta descoberta de Meyerhold foi determinante para ele por vários motivos, mas, um desses motivos é bem objetivo: a atitude de Meyerhold de assinar a direção de um espetáculo como um autor. Isto aparece, e Grotowski fala disto, na assinatura de *O Inspetor Geral* de Gogol que ele assina como *de Meyerhold a partir de Gogol*:

(...) Isso foi... isso colocou imediatamente de lado todas as concepções do teatro como ilustração do texto escrito. Ilustração gestual. (...)

Ora, isto, que hoje é corriqueiro, tanto no teatro como no cinema, foi inaugurado

por Meyerhold, e Grotowski toma isto como uma espécie de *insight* e, acredito, este é o *start point* do seu trabalho como, digamos, operador de textos clássicos para a cena. O material existente na Rússia, a respeito de Meyerhold, era proibido, o *stalinismo*, o acesso aos seus escritos era, naquele período, negado, mas, Grotowski conseguiu chegar a este material (ele não diz exatamente como), que ele chama nesta segunda aula de *revelador*, assim estudou dedicadamente o pensamento e a prática do dileto discípulo de Stanislavski.

Toda esta fala a respeito do seu estágio em Moscou surge para introduzir uma narrativa a respeito de um ator, de Stanislavski, (narrativa que ele ouviu neste período) que tinha péssimo temperamento, mas que, quando era dia de entrar em cena se tornava, magicamente, um sujeito adorável. É como uma anedota e faz com que a platéia do *Collège de France* dê boas risadas, mas, por dentro da anedota aparece uma questão que chama a nossa atenção: a importância da preparação do ator, preparação física e psíquica, para o evento da entrada em cena. Os detalhes técnicos, os cuidados com os objetos de cena, com o estudo e repetição do texto, o cuidado com as relações com os outros. Estes problemas são minuciosamente examinados por Stanislavski no seu texto *Ética*⁵⁰. Grotowski recomendava sempre a leitura deste texto, assim como a leitura do livro de Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*. A mim, pessoalmente, ele recomendou este livro, e me deu de presente uma cópia xerox (o livro estava esgotado), em 89, em Irvine, e me disse: “*Este livro você deve ler e estudar sempre, repetidamente, deve ficar na sua cabeceira!*” E, eu obedeco.

Aparece, adiante, uma nova expressão: *etno-drama*⁵¹. Aparece no seguinte contexto: Grotowski está falando dos teatros clássicos existentes no mundo e chega à África e identifica o tipo de estrutura, que se aproxima da teatral, como nós ocidentais conhecemos, mas, que na verdade não é exatamente teatro. Além, de serem estruturas que podemos chamar de performáticas, mas que estão dentro de articulações ritualísticas. O etno-drama: “*quer dizer, uma forma de ritual que tem*

50 *Ética* tradução para o português por Celina Sodré.

51 A opção de grafar o termo como palavra composta surge da grafia que está no livro de Thomas Richards *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques: ethno-drame*.

os elementos codificados, mas que, de qualquer maneira, é de uma realidade muito distante da nossa realidade teatral.”

Grotowski cita uma frase de Brecht falando das origens do teatro:

(...) ‘Sim, o teatro saiu do ritual, mas, ele se tornou o teatro, ele deixou de ser ritual.’ É muito inteligente! É claro. Mas, será que é apenas o ritual que está na origem do teatro? Eu acredito que não. (...)

E, a seguir fala sobre aquelas que ele considera serem as origens do teatro, além do ritual: o *story telling* e os jogos.

A respeito do *story telling* Grotowski repete um interessante exemplo citado pelo poeta polonês Mickiewicz quando dava aulas no *Collège de France* no início do século XIX.

Em seguida Grotowski propõe a exibição, para os participantes da aula, de um filme documentário⁵² sobre a visita da *Ópera de Pequim* a Paris em 1955. Mas, antes do início da projeção faz um longo relato sobre a sua experiência na China no início dos anos sessenta exatamente para estudar os métodos e processos da *Ópera de Pequim*.

Um tema que vem à tona é o da fidelidade do diretor teatral ao autor, e dos paradoxos que surgem nesse campo. Grotowski analisa dois casos diversos: o de Stanislavski com Tchecov e o de Meyerhold com Gogol. Stanislavski era partidário da fidelidade, mas, Tchecov diz, a respeito dos espetáculos dele a partir de seus textos: ‘*Eu escrevi vaudevilles e você fez disso dramas sentimentais!*’ Já sobre a ação de Meyerhold, sobre o texto de Gogol, Grotowski diz: ‘*Meyerhold foi um fiel, livre da fidelidade ao autor, mas, eu estou convencido que o seu Inspetor foi uma coisa tão gogoliana como já jamais um espetáculo foi antes!*’

Este tema me interessa desde o período do meu mestrado na University of London⁵³. O título da minha dissertação é: *The “Second” Original – a comparison between Kurosawa’s and Polanski’s interpretations of Shakespeare’s Macbeth*. Neste

52 Encontrei alguns documentários sobre a *Ópera de Pequim* mas não este.

53 Maio de 1992 – O “Segundo” Original – uma comparação entre as interpretações de Kurosawa e Polanski do *Macbeth* de Shakespeare.

trabalho coloquei em discussão, engendrando o conceito de *segundo original*, a possibilidade de um artista contemporâneo, partindo de uma obra clássica consagrada, uma obra prima, criar uma nova obra que tenha novamente o lugar de original. A análise da dissertação discute as operações de transposição e tradução de uma mídia para a outra, como da literatura dramática para o cinema (como é o caso dos dois filmes analisados como exemplos), ou da literatura para o cinema, ou operações dentro de um mesmo meio como é o caso do trabalho de Francis Bacon sobre Rembrandt. O ponto crucial é exatamente a fidelidade. No caso analisado a verificação é de que Polanski parece fidelíssimo a Shakespeare, e o é, no que diz respeito à sua aparência. Mas, Kurosawa que à primeira vista parece infiel: transporta para o Japão medieval, troca os nomes dos personagens, não usa o texto *shakespeareano*, e é fiel, e a sua obra é de novo uma obra prima. Grotowski operou com liberdade e fidelidade, na época do *Teatro Laboratório*, sobre Goethe (*Fausto*), Wispianski (*Akropolis*), Calderón de La Barca (*O Príncipe Constante*) e outros. E, suas operações eram radicais, livres e fiéis.

E, desta maneira Grotowski saiu do âmbito do que era considerado teatro 'respeitável':

(...) tem sempre esta imagem de que o teatro respeitável é falar, pronunciar as palavras do texto e fazer gestos. Sim. Será que dentro deste quadro podemos fazer alguma coisa de interessante? Certamente, sim, em cada quadro podemos fazer alguma coisa de interessante... Mas, eu não me lembro. (risos) (...)

No final desta segunda aula Grotowski toca numa questão polêmica cujo estudo e discussão permeia insistentemente a arte contemporânea: a questão da forma e da imagem da forma, e suas relações e contradições. E ele diz o seguinte:

(...) A gente cai facilmente na armadilha de tratar a imagem de uma forma como a própria forma. (...)

E para ilustrar o problema ele projeta e analisa um fragmento do filme da montagem de *Mãe Coragem* dirigida por Brecht. É o fragmento em que Helene Weigel, a mãe, recebe a notícia da morte de seu último filho vivo. E com esta análise encerra a aula de 02 de junho de 1997.

5. TRADUÇÃO DA AULA DO COLLÈGE DE FRANCE EM 02 DE JUNHO DE 1997

18. Tem alguma coisa verdadeira nesta referência⁵⁴, porque Brecht no nosso contexto cultural representa a mesma tendência que a *Ópera de Pequim*, quer dizer, o teatro onde, digamos, a maneira de se comportar em cena, onde não existe identificação do ator com o seu papel, ou tem *verfremdungseffekt*⁵⁵ o efeito de distanciamento, onde existe uma estrutura muito elaborada, que deve ser realizada pelos atores de maneira precisa e extremamente competente, mas, eles mesmos apresentam alguma coisa sem se engajar, por dentro, o processo interior. Isto é o que eu chamo a tendência artificial, no sentido positivo da palavra. 'Artificial' está muito ligada à palavra arte, é alguma coisa de, exatamente, ligada à arte, é uma predominância da estrutura, da forma, da composição, da montagem. No teatro existe a montagem, como no cinema, apenas no cinema, nos bons e velhos tempos, se cortava assim, os pedaços, a tira que tinha registrado a imagem e o som, e recompunha. No teatro, o trabalho, de um diretor sério, é de fazer uma coisa análoga, quer dizer: pegar, eliminar certos pedaços já elaborados, mas, que não são suficientemente, ou intenso, ou revelador, ou que fazem como que dissolver a atenção. Depois, tem a questão da montagem no sentido de conduzir a atenção do espectador, porque no cinema a câmera é que conduz a atenção do espectador e mostra o que olhar. No teatro isto deve ser feito de maneira diferente: se, por exemplo, um diretor elabora uma ação de uma maneira até criativa e interessante, mas, se ele não dirige a atenção do espectador, o espectador vai olhar pra cá, quando ação importante não é esta aqui. Acontece sempre, por exemplo, a

54 Parece que a gravação começou a ser feita depois dele ter começado a falar, assim, o início da fala ficou perdido.

55 **Verfremdungseffekt** O efeito de distanciamento é um procedimento utilizado dentro do quadro de uma narração ficcional, tendo como objetivo interromper o processo natural de identificação, do leitor ou do espectador, com os personagens com os quais ele é confrontado. Brecht se inspira nos escritos de Frédéric Schiller e tem a idéia de « guardar distância em relação à realidade”. O efeito de distanciamento tem por objetivo produzir o efeito inverso quando é destinado ao público. Claro, quando é proibido ao público, mesmo que brevemente, de se identificar com o personagem, o efeito produzido vai ser de lhe fazer manter sua distância, desta vez em relação à ficção, reenviando esse espectador à sua condição de espectador. Este procedimento pode ser usado, em todas as formas de narração, tanto no teatro, quanto na literatura ou no cinema.

troca de ritmo, tem um ritmo que a gente pode aplicar, tem um ritmo de comportamento humano dos atores, generalizado. Mas, uma pessoa está num outro ritmo e capta imediatamente a atenção, quer dizer, a gente dirige a atenção do espectador para esta pessoa, evidentemente, este é um meio extremamente primitivo. Mas, tem este aspecto, por exemplo, a gente pode ver isto muito bem quando fazemos filmes que simplesmente registram o espetáculo, em vídeo, então, aí a gente vê imediatamente: será que a gente se concentra em certos pontos do espaço, mesmo nas pequenas telas, ou não? Se a gente não se concentra quando a gente olha, isso quer dizer que na montagem nós não previmos que é preciso criar um itinerário de atenção para o espectador. Bom, então, este aspecto artificial é também a montagem, é também a elaboração das, como eu posso dizer, das formas, dos elementos, da ordem dos elementos, tudo isso são os aspectos criativos do teatro dentro da tendência artificial, eu repito, não é negativa esta palavra. Eu mesmo, eu me interessei sempre pela tendência orgânica, a *linhagem orgânica* que está ligada muito mais nos impulsos que saem como que de dentro do corpo para o exterior e que precedem as pequenas ações. Na verdade, no teatro da *linhagem orgânica* tem um tipo de paradoxo: de um lado esta atitude do ator que é passiva para realizar uma partitura ativa. O que a gente faz é ativo, mas, a maneira de abordar é como que sem excesso, sem empurrar, *without pushing*, é alguma coisa que é, de uma certa maneira, passiva, como se nós nos submetessemos a esta partitura ativa, a aceitamos, não a recusamos. Mas, ao mesmo tempo nós não a empurramos, a gente flutua com ela. Na tendência orgânica, na *linhagem orgânica*, existe muito mais continuidade, fluidez naquilo que se faz. Na tendência artificial, como no teatro clássico oriental, por exemplo, ou com Brecht, tem muito mais fatias, como pequenos pedaços. No teatro clássico é tão... (o chinês, por exemplo) é tão bem elaborado que é preciso ser muito atento para captar isto, porque, estas pequenas paradas que fazem uma imagem, que fazem os comportamentos humanos como signos, como desenhos, como hieróglifos, eles são tão minúsculos que finalmente nós temos uma impressão de fluidez também, mas, é a fluidez para o espectador. Para aquele que faz é a elaboração dos pequenos pedaços, como fatias,

como paradas, paradas. Stop, stop, stop, que deve ser perfeitamente elaborado como uma estrutura. Então, na verdade, na *Ópera de Pequim*, por exemplo, ou em outras formas deste gênero, é alguma coisa de análogo ao ideograma, ou como a escritura chinesa. Sim, é como um degrau depois do outro, um degrau depois do outro, e estas imagens passam com uma tal velocidade, eu quero dizer, as pequenas imagens do comportamento humano, que finalmente nós temos a impressão de que está em continuidade. É como no velho cinema, onde você tem... as fotos que, uma depois da outra criam o movimento. É alguma coisa de similar. Bom, mas, enquanto que na minha vida artesanal ou profissional foi a *linhagem orgânica* que sempre foi muito importante, eu vou começar pela linha que está mais longe de mim, como pessoa que trabalhou sobre isto, quer dizer, a *linha artificial*, porque é preciso, desde o início, sublinhar que na arte ou na cultura, não existe solução ideal. É, além do mais, para mim, como eu disse na minha aula inaugural, como espectador, foram, freqüentemente, as coisas que estavam mais longe da minha própria prática teatral, que me fascinaram mais, como, exatamente, *Mutter Courage* de Brecht. Para mim, isto ficou na minha memória como um tipo de obra prima absoluta, muito distante das minhas preocupações pessoais com criador teatral. Mas, para mim, como espectador, foi perturbador. Então, é muito conscientemente que eu vou começar o ciclo de aulas por isto que está mais longe de mim, no sentido prático, mas, que, evidentemente, eu estimo profundamente como espectador.

19. Sim, se a gente começa a criar um dogma, quer dizer: *este caminho é que é o certo*. Por exemplo, a *linha orgânica*, e não a *linha artificial*, tudo se torna morto, rapidamente, a coisa resseca, além do mais porque não existe fórmula ideal. Quando eu digo: a *linha orgânica*, a *linha artificial*, são dois pólos, mas, em cada um destes pólos tem alguma coisa do outro. Por exemplo, no teatro clássico chinês (que é da linha artificial) como na *Ópera de Pequim*, nós temos esta artificialidade das composições, dos elementos, de repetir as formas, etc. Mas, tem alguma coisa dentro, não é vazio, especialmente com os grandes mestres, não é nem um pouco vazio, tem alguma coisa

que é, podemos dizer, interior. Como toda a teoria, não tem identificação com o que se representa, é alguma outra coisa, é muito mais um tipo de *élan* que é canalizado perfeitamente através das formas, mas, onde existe uma pequena improvisação por dentro, onde tem a acentuação do *élan* tem um signo, porque lá a coisa é baseada nos signos, então, nos gestos. Bom, tem este pequeno gesto, este pequeno gesto, este pequeno gesto, esta posição, muito mais posições do que transições, é isso, é isso. Mas, o acento do *élan*, a cada dia, é diferente. O acento do *élan* é indescritível, somente se a gente olha bem é que a gente vê isso. Os grandes mestres, eles entram na mesma partitura de signos, dos pequenos elementos, que nem sequer são visíveis para o espectador ocidental, porque, eles são ligados a uma tradição muito alta, é como uma linguagem, então, ele entra e como ele muda com isso, ele muda um pouco o acento da sua energia vital (isto que eu chamo agora de *élan*), ele também toma pequenas decisões como, por exemplo, de deslocar um pequeno elemento, mas, muito pequeno, na ordem, diante da ordem, estas pequenas decisões reacendem a vida nele. Então, tem toda uma vida interior, dentro do ator, especialmente um grande ator, toda uma vida interior e um tipo de processo, mesmo se não é o teatro de processo. No teatro da *linhagem orgânica* ou dentro do jogo do ator da *linhagem orgânica*, sim, tem a questão da fluidez, dos impulsos, de tudo isso. Mas, evidentemente, tem também a montagem, tem também a composição, sem a montagem e a composição tudo se torna idiota, não claro, não compreensível. E, finalmente, quando eu digo que para mim a *Antropologia Teatral* é a observação, estudo prático, o estudo com os instrumentos práticos de conhecimento teatral, do comportamento humano *metacotidiano*, eu já estou sugerindo que mesmo que o espetáculo, o ritual, a festa, seja alguma coisa de mais densa, de mais concentrada, de selecionada diante do cotidiano, que não é *metacotidiano*, que é simplesmente *cotidiano-cotidiano*. A gente não pode dizer que exista alguma coisa que está realmente fora do cotidiano, porque tudo é feito no *Hic et Nunc*, agora e aqui, sempre... e, se a gente prepara uma coisa e depois pensa que resolveu tudo, a gente prepara uma ação, a gente preparou uma ação, a gente preparou uma festa, não importa o que, tudo já está resolvido, todas as

decisões já estão tomadas, a coisa vai estar morta no dia seguinte. Mas, se a gente faz a mesma coisa que foi projetada, construída, elaborada, mas, faz hoje, agora, agora e aqui, nesse caso isso reencontra, de maneira misteriosa, a sua vida, a sua presença, podemos dizer que isso se adapta também às circunstâncias, mas, não apenas isso, é uma atitude que faz com que o cotidiano, no sentido positivo, esteja presente. Mas, *metacotidiano* é alguma coisa que é mais concentrada, mais densa, mais elaborada, sem as coisas gratuitas, casuais, da vida ordinária cotidiana. Então, na *linhagem orgânica* também tem, e é absolutamente necessário, este aspecto da composição, construção, estrutura, elaboração, montagem. Então, a gente já pode dizer que no tipo de teatro baseado na composição e na não-continuidade, na verdade, como, por exemplo, no teatro clássico chinês, tem um outro aspecto que está oculto, que é o processo interior do ator através da mudança de acentuações do *élan*, da energia vital, e, na *linhagem orgânica* tem o aspecto da artificialidade através da composição, elaboração, articulação. Sim, se as coisas não são articuladas, elas não funcionam para o espetáculo. Então, Stanislavski colocou as duas questões clássicas, ou, melhor, as duas reações clássicas. Quando ele observava um ator que estava trabalhando, num certo momento, ele pronunciou a expressão : 'Eu acredito'. Ou, ele pronunciou: 'Eu não acredito'. A que ele está se referindo? Esta maneira é muito eficaz para indicar as coisas. 'Eu acredito' quer dizer que tem alguma coisa de processo no ator que age. Tem alguma coisa que emana, então, nós nos interessamos, então, eu não vejo ele produzindo, de maneira gratuita, alguns efeitos, não, ele está realmente dentro de um fluxo de coisas: 'Eu, eu acredito nele, eu acredito nele'. Mas, num certo momento, especialmente nos ensaios, mais perto da estréia, Stanislavski começou a utilizar a outra expressão: 'Eu compreendo' ou 'Eu não compreendo'. A que ele está se referindo? Evidentemente, ele se refere à composição, porque o ator pode fazer alguma coisa que é para ele, e mesmo para um observador que não é o espectador, que, simplesmente, observa um outro ser humano fascinante no enquadramento, mas, se isso deixa que a gente não possa supor uma linha lógica de uma estrutura que tem a sua própria consequência, a gente não o compreende: ele faz, sim, ele está

vivo, mas, eu não compreendo o que ele faz, eu não capto! É neste sentido (não é compreender no sentido intelectual) : eu não capto! Então, é a segunda. A primeira é 'Eu acredito' ou 'Eu não acredito', isto se refere à predominância, em Stanislavski, da tendência à *linhagem orgânica*. Mas, já na segunda, é uma orientação bem próxima da orientação da *linha artificial*, quer dizer, isso deve ser compreensível, quer dizer, isso deve ser elaborado, isso deve ser a composição que comunica alguma coisa, de uma certa maneira, que porta algum conteúdo.

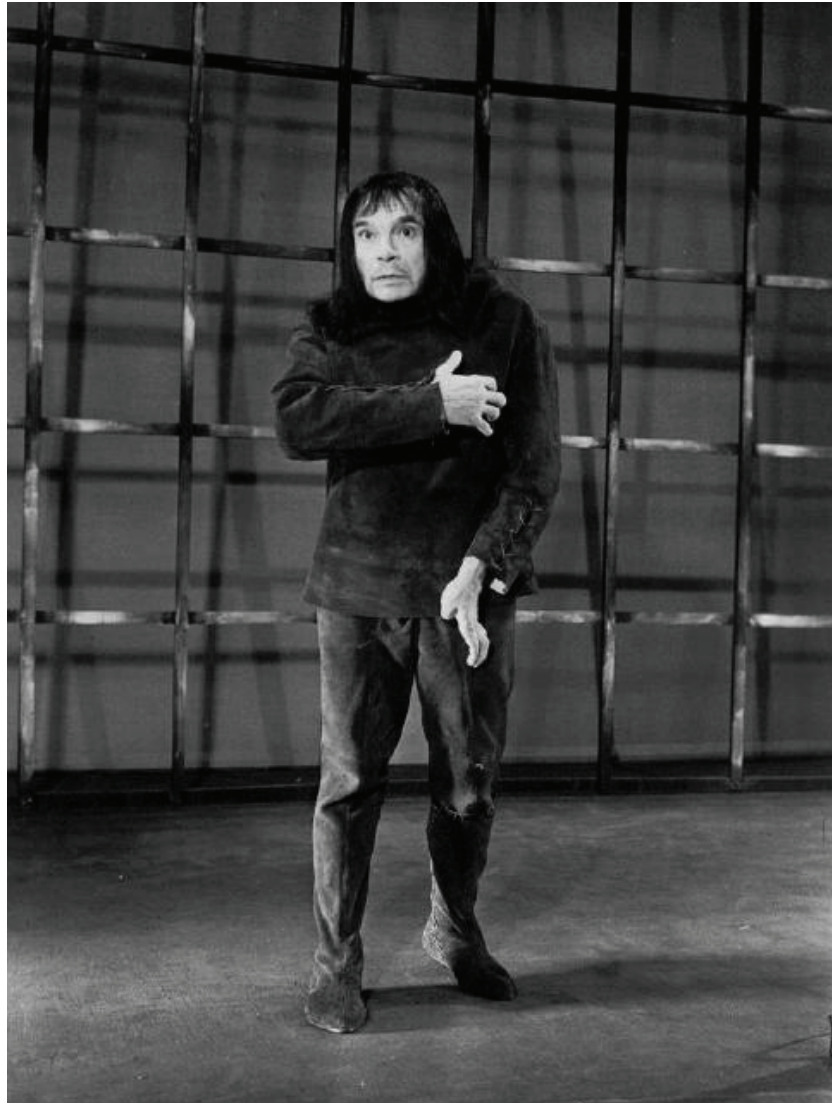
20. Então, vocês vêem, sempre, nesse fenômeno clássico visionário, podemos dizer, muito forte, da *linhagem orgânica*, podemos ver que por trás da elaboração, existe um aspecto de artificialidade, de composição, de tudo isso... a montagem... quando olhamos um fenômeno da *linha artificial* como o teatro clássico oriental, particularmente a *Ópera de Pequim*, podemos ver, sim, sim, tem estas formas, elas são mais elaboradas, sim, mas, tem alguma coisa por trás. É a diferença entre um mestre e outro. Um ator da *Ópera de Pequim* e outro. No período em que eu estive na *Ópera de Pequim*, foi em 62, eu observei os espetáculos. (São muito importantes as datas porque durante a revolução cultural, eles destruíram completamente a *Ópera de Pequim*. O que é agora a *Ópera de Pequim* perdeu muito dos seus elementos de precisão. Então, por causa, exatamente, da maneira de destruir, por razões políticas, as fortes tradições, durante a revolução cultural... Mas, em 62 estava bem.) Então, eu vi, por exemplo, um papel em que o personagem era representado um dia pelo pai e no outro pelo filho. Por mais que na *Ópera de Pequim* a estrutura das imagens, dos comportamentos, não apenas dos costumes, mas, de todos os pequenos detalhes da partitura do jogo, sejam absolutamente elaborados, eles são sempre feitos da mesma maneira, não é o ator que inventa, nem o diretor, isto foi repetido desde gerações precedentes. Então, o ator, ele recebe toda a estrutura do jogo. Então, isso me pareceu, no início, completamente idêntico, o pai e o filho, o pai num dia, o filho no outro, eu não consegui reconhecer, no início, então, eu perguntei a um espectador porque eles eram tão entusiastas quando o pai representava e muito menos entusiastas quando

o filho representava. Então, a primeira resposta foi extremamente, como posso dizer, exterior, mas, de qualquer maneira, reveladora. Eles disseram que quando o pai fazia, na sua ação, o 'salto' (*Grotowski faz um ruído com os pés no chão*), ele não transpira aqui (*Grotowski indica uma parte do corpo*), e, quando o filho faz o 'salto' ele transpira. O que é, na verdade, uma indicação muito importante para este tipo de teatro, no fundo para todos os gêneros de teatro da *linha artificial*: que isso deve ser feito com um virtuosismo incrível. Isso não deve apresentar a imagem de nenhum esforço. É verdade. Nos grandes mestres nós não vemos esforço. Mas, depois, quando eu notei, quando eu olhei de novo estes dois pólos, estas duas pessoas, o pai e o filho, no mesmo papel, no mesmo figurino, idênticos no comportamento e tudo isto, eu descobri que existe ainda alguma coisa, existe ainda alguma coisa. E, eu falei com, um, dito, grande mestre da *Ópera de Pequim*, com quem eu pude ter, finalmente, um muito bom contato, e, sim, isso se confirmou. Existe uma atitude, uma atitude que é o produto, produto de longo trabalho, esta atitude é importante porque é alguma coisa que existe também no teatro, nos melhores casos, nos melhores exemplos dos atores do teatro da *linhagem orgânica*. Então, é como para o jovem ator, neste tipo de teatro como na *Ópera de Pequim*, para o jovem ator existe uma dependência do espectador, isso quer dizer: ele não se sente, ele não se sente ainda totalmente aceito, e, exatamente vamos compará-lo com o seu pai, que é um homem com um treinamento extraordinário, e, com um renome muito grande, e, ele fica um pouco tenso por dentro. Então, de uma certa maneira, ele fica na escuta da reação do espectador, por outro lado, o velho, sim, ele está consciente do espectador, ele vê, por exemplo, que se alguma coisa não funciona e é preciso, talvez, mudar o ritmo das acentuações, do *élan*, no que ele faz, os acentos legítimos, mas, ele é muito mais livre, porque toda a sua atenção vai na direção de não obstruir, de não perturbar este canal livre, canal aberto da energia que passa através dos pequenos detalhes, é, então, ele se diverte também, ele se diverte também, ele faz como, como, por exemplo, fazer uma coisa e olhar para ela: é muito oriental. Tem uma história, ela é repetida em vários textos, por exemplo, hindus, mas não apenas, a respeito de que o homem é dois pássaros: um pássaro bica e um outro

que o olha. Se diz: o homem é os dois ao mesmo tempo. O problema é que o homem, normalmente, ele se deixa adestrar tanto pelo pássaro, nele, que bica, que não vê nada. (*risos*) Por outro lado se ele vê ao mesmo tempo, é como se um enorme espaço se abrisse. Então, tem alguma coisa disso quando, o grande ator do teatro clássico oriental, ele faz uma pequena mudança, mas, em todos os pequenos detalhes, e lá os detalhes são extremamente minúsculos, e, ele observa: - Ah! Será que isso funciona, será que isso não funciona, ao mesmo tempo ele vê e ele observa. Então, ele faz e ele observa: ele é os dois pássaros ao mesmo tempo, ele bica, quer dizer que ele faz uma ação, e, ele olha. É isso! Bom, mas, nesta atitude de velho mestre que já está bem afastado da dependência do olhar do espectador, tem ainda alguma coisa que me lembra da história de um grande ator polonês: Woszczerowicz⁵⁶. Quando ele já estava bastante velho, eu era muito... ele era muito mais velho do que eu, eu era muito amigo dele, eu tinha uma enorme amizade por ele, porque, ele me fascinava como ator, ele era um ator da *linha artificial*, ele era, ele elaborava sempre cada detalhe, mas ele também elaborava, de uma certa maneira, contra o espectador, contra as expectativas do espectador.

21. Em *Ricardo III* de Shakespeare ele aterrorizou as pessoas com uma imagem, um tipo de macaco horrível que ele representava com os objetos da glória real como um macaco brinca com... com... eu não sei, com um objeto interessante encontrado em algum lugar. E, no fundo ele observou o espectador mas não em dependência dele. Ele se... ele se colocou a questão: 'O que eu quero fazer com eles?' Era uma questão maldosa: eu quero fazer uma coisa com eles, com os espectadores... Fazer alguma coisa... fazer alguma coisa, e, ele preparou toda a estrutura para botar o espectador numa armadilha. Bom, ele era um mestre dos detalhes. E isso me fascinava. Existe este tipo de fascinação que ultrapassa nossos interesses de artistas. Como eu mesmo fiquei fascinado por ele, ele ficou fascinado pelo *Teatro Laboratório*, quando o *Teatro Laboratório* não era ainda, de jeito nenhum, admitido no meio, como eu posso dizer, importante, do teatro na Polônia. Então, ele nos visitou, ele chegou e observou. Bom.

56 Jacek Woszczerowicz (1904-1970) era um ator polonês.



Jacek Woszczerowicz em cena de *Ricardo III*

Então, um dia eu fui vê-lo no mesmo espetáculo, que ele já apresentava há muito tempo, e eu vi uma mudança profunda. Não exterior. A partitura, digamos, que ele fazia, a linha do seu comportamento era a mesma, nesse papel, mas, tinha alguma coisa muito diferente. Então, depois eu o encontrei e eu fiz a pergunta. Então, ele era muito teatral, como homem, na sua vida privada, e, ele reagiu quebrando uma cadeira e dizendo: 'Diabo! Como você descobriu?' (*risos*) Então, aí ele me contou a coisa: ele era cardíaco, ele tinha uma doença cardíaca extremamente avançada. E o médico disse para ele que se ele continuasse a representar ele iria morrer em cena. O que aconteceu realmente. Então, ele decidiu continuar a representar. E, ele me disse: 'Você vê, depois disso, quando eu me dei conta disso, e eu tomei esta decisão, aconteceu uma mudança muito perceptível, mas, muito difícil de descrever, na minha atitude

interior, é como se agora eu não estivesse mais realmente interessado: será que as pessoas reagem a favor ou contra, tudo isso... É como se eu fizesse alguma coisa que porta seu sentido em si mesmo, tudo deve ser bem feito, tudo deve ser alcançado, eu não sei o que é, mas certamente é como um outro destino' ele disse. Sim, é isto também o que um dos mestres da *Ópera de Pequim* me disse: 'Com a idade, com o avançar dos anos, eu comecei cada vez mais e mais a sentir que existe uma razão, que existe uma razão que de uma certa maneira me ultrapassa, e que eu faço por esta razão!'. Que as outras circunstâncias são importantes: será que isto funciona bem, será que isso deve também ir bem para funcionar de uma certa maneira? Mas, no fundo, é como se ele estivesse submisso, tem uma espécie de submissão a esta coisa que talvez, dentro, talvez possa estar por debaixo, não dá pra saber... alguma coisa pela qual se faz. Sim, existe, falando deste tipo de atitude, que motiva também os grandes mestres do teatro oriental, tem isso, que é uma das diferenças essenciais entre, no caso que eu descrevi, do pai e o filho, o filho não tinha isso, o pai tinha isso, não é apenas o problema de transpirar ou não, quando se faz o 'salto', é alguma coisa de mais complexa. Evidentemente no teatro da *linha artificial* nós temos sempre os mesmos elementos. Então, o pai, não perde a sua capacidade física mesmo, com a idade que avança, porque ele sempre se treinou dentro do mesmo, como eu posso dizer, num tipo de via estreita das coisas que é preciso fazer. Ele não teve nunca que descobrir um novo elemento. Então, este elemento que ele faz, ele pôde realmente treinar. No teatro da *linhagem orgânica* é sempre imprevisível, até um certo ponto, o que deve aparecer, e no teatro europeu o ator deve buscar, o ator deve encontrar um tipo de proteção, ali a idade é muito mais perigosa, porque com a idade se perde a elasticidade de comportamento; vejam como a criança se mexe e se senta, tem uma centena de maneiras de sentar, na criança, mas, com a idade é cada vez menos e menos desta maneira, a gente repete os movimentos, certas coisas mesmo, da vida corrente, nós repetimos de maneira cada vez mais e mais parecida de um dia para o outro, então, a gente perde certa organicidade. Então, será que é inevitável? Até um certo ponto: sim! Mas, a gente pode limitar os desgastes. É, por exemplo, se nós

fazemos o treinamento, os exercícios, quebrando as atitudes, os hábitos, os hábitos correntes do seu comportamento. Bom. Isso é um paradoxo.

22. Então, no teatro russo, dentro do teatro de Stanislavski, existia, me contaram quando eu estive na Rússia, isto está sempre dentro de uma verdade ou dentro de uma história... tem, ao mesmo tempo, alguma coisa que é verdadeira, alguma coisa que é falsa. (*risos*) Dizem sempre que eu fiz meus estudos de *mise en scène* em Moscou, não é verdade. Eu cheguei em Moscou para fazer os estudos da *mise en scène*, por cinco anos, e depois de um ano eu fui embora. Não é porque eu fiz meus estudos, tanto do jogo do ator, antes, na Polônia, em Cracóvia, quanto da *mise en scène* na Polônia, que este ano em Moscou não tenha sido, para mim, fecundo. Foi, mas foi suficiente para aquele momento da minha vida: o que eu queria descobrir eu descobri, lá. Isto não foi, de jeito nenhum, como dizem, de novo tem uma outra história, que se repete, que foi lá que eu conheci Stanislavski. Não, não é verdade. Eu conheci Stanislavski antes. Eu trabalhei com um grupo de pessoas, como um tipo de trabalho de pesquisa, prático, para decodificar o que Stanislavski queria, tinha proposto fazer na prática. Quando eu cheguei a Moscou eu era, completamente, competente nesse domínio, e além do mais as pessoas que tinham trabalhado com Stanislavski me disseram, isto. Mas, em Moscou eu descobri Meyerhold, eu descobri Vakhtangov⁵⁷, quer dizer, aquilo que na época, porque ainda era a época quase *stalinista*, era proibido, e, isso foi revelador. Eu vou tocar nisto mais tarde. Então, no teatro de Stanislavski como as pessoas, os velhos atores de Stanislavski, me contaram isto: tinha um dos seus atores (eu não vou pronunciar o seu nome) que era muito, muito conhecido, um grande ator, (no teatro de Stanislavski os grandes mestres não se apresentavam todos os dias, com Stanislavski se representava, freqüentemente, o mesmo espetáculo, durante períodos muito longos, mas, eram os *stand-in* que representavam, freqüentemente, os atores mais jovens, os grandes mestres representavam raramente) então, ele

⁵⁷ **Evgueny Bagrationovitch Vakhtangov** (1883-1922) por vezes chamado nos registros da época Eugene Vakhtangoff, é um ator e diretor de teatro russo. Ele foi o fundador do estúdio de estudantes de teatro (1913), de acordo com o métodos de Stanislavski, que deu início em 1921 ao Terceiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, rebatizado em 1926 no Teatro Vakhtangov.

preparou tudo, era uma coisa muito complexa e nem um pouco banal. O ator, o velho, chegou, ele tinha o seu camarim, e lá ele tinha todas as suas regras que, mesmo se ele tivesse que representar com a sua roupa pessoal, ele tinha que vestir de novo, tirar sua roupa, colocar de lado, porque ele tinha que recolocá-la como o figurino, não é a mesma coisa, mesmo se é o mesmo objeto. Ele tinha que repetir os pedaços do seu texto, falando, pronunciando as palavras ou não, ou pensando apenas, ele tinha que se colocar diante, sempre no seu camarim, de alguns elementos, por exemplo: tinha um elemento difícil onde uma *ação física* deve, simplesmente, aparecer, ele tinha como que procurar: 'Será que era realmente isto? Isto funcionou ou isto? Como isto pode ficar vivo hoje?'. Tudo isso. Toda uma longa preparação. Então, um desses grandes atores, ele tinha um temperamento péssimo, ele ofendia todo mundo, ele era muito invejoso, ele teve um grande sucesso, mas diante dos outros, que tinham um pequeno sucesso, ele era muito invejoso: horrível! (*risos*) Mas, no dia que ele tinha que representar, os colegas observaram, ele era muito bom com as pessoas, então, eles observaram que, numa situação como que de *scout boys*⁵⁸, ele ajudou uma senhora a atravessar a rua, (*risos*) que ele era como mel para seus colegas, para as pessoas da administração, para todo mundo: ele era muito bom. Então, Stanislavski, de maneira particular, analisou esta situação com alguns de seus colegas, e, ele disse: 'Vejam, ele vê que as crispações ligadas às relações negativas, com as pessoas, elas bloqueiam o canal do comportamento, então, estando ele bem consciente do que ele está procurando, quer dizer, um tipo de fluidez de comportamento, onde nada seja reativo, então ele se coloca em um estado propício, de preparação, através da mudança do seu comportamento diante dos outros, isto quer dizer não provocar reações negativas, nem nos outros, nem nele mesmo, porque estas reações fazem mal a ele como artista'. É um grande egoísmo, mas, muito bem entendido. (*risos*) Este também é o problema de uma atitude, tem alguma coisa como Woszczerowicz com esta coisa, que ele representou para alguma outra coisa ou este ator russo que arranjou uma atitude não-negativa. Tem essa coisa que também condiciona o ator, os

58 **escoteiros** (em inglês na gravação).

grandes atores, no teatro clássico oriental. Se diz... o teatro clássico oriental... mas, se diz também a *Ópera de Pequim*. É teatro ou é ópera? Vocês podem ver: tem uma enorme relatividade de definições nas diferentes culturas, nas diferentes experiências humanas, nos diferentes lugares do mundo. Hoje, é mais compreensível, mas, há vinte anos atrás, trinta anos, isto era extremamente complicado para as pessoas compreenderem. O teatro clássico: o que é o teatro clássico na França? O teatro clássico na França é, provavelmente, a *Comédie Française*⁵⁹. O teatro clássico na China, ou na Índia, são formas muito antigas que foram transmitidas de uma geração para a outra e que são reconstruídas e revivificadas em cada geração. É alguma coisa de extremamente composta, podemos dizer: artificial. E o que é o teatro clássico, por exemplo, na cultura africana? Na cultura africana se a gente vai, por exemplo, ao território Yorubá⁶⁰, a gente vai se dizer 'sim, tem', porque se a gente fala com as pessoas de lá eles dizem... é falso, mas, eles dizem: 'Oui'. Tem alguma coisa do fenômeno teatral tradicional e, por exemplo, eles vão dizer, como podem dizer também no Haiti, ou em qualquer lugar no Caribe: é um *ethno-drama*, *ethno-drama*, quer dizer, uma forma de ritual que tem os elementos codificados, mas que, de qualquer maneira, é de uma realidade muito distante da nossa realidade teatral: é *ethno-drama*.

23. Então, já quando a gente se pergunta o que é o teatro clássico, a gente vê que mesmo a fronteira entre o teatro e as formas rituais começa a ficar desfocada. Mesmo ainda mais, como com a *Ópera de Pequim*: será que é ópera, ou será que é teatro? É muito complexo. Na verdade tudo dentro de certas culturas, em certos lugares do mundo ou dentro de certo tipo de trabalho, porque a gente também pode fazer isto na

⁵⁹ **Comédie-Française**, foi fundada em 1680 e é fondée en 1680 et se trouve depuis 1799 au cœur du Palais-Royal dans le 1^{er} arrondissement de Paris. C'est le seul théâtre d'État en France disposant d'une troupe permanente de comédiens, la Troupe des Comédiens français. Le dramaturge le plus connu attaché dont le nom est resté étroitement associé à la Comédie-Française est Molière. Il est considéré comme le *patron* des *comédiens français*. Il était pourtant mort depuis sept ans quand est née la « maison de Molière ».

Adam Bernard Mickiewicz, (1798-1855) é um poeta e escritor polonês, que passou parte de sua vida na França e foi professor no Collège de France .

⁶⁰ Yorubá. A religião Yorubá inclui crenças e práticas dos povos originais iorubá. A região de origem da religião a partir do sudoeste da Nigéria para as regiões adjacentes de Togo e Benin. Durante o tráfico de escravos, esta religião foi exportada para as Américas, onde se desenvolveram em vários sistemas locais, como a Umbanda, Candomblé, Vodun e Santeria.

Europa, essa definição, isso é ópera, o lugar aonde as pessoas tem que cantar em coro ou individualmente, é totalmente absurdo! A gente não pode, não pode limitar um gênero, um gênero que está vivo toma formas diferentes. Eu vou dar um exemplo da nossa época, é o exemplo do espetáculo de Peter Brook: *Carmem*. Era ópera... eles cantavam... Não tinha uma grande orquestra nem um grande coro, não, eles cantavam... e era teatro, tudo era motivado, tudo era elaborado, não era isso de se colocar assim e cantar (*G. Faz uma espécie de imitação, talvez uma caricatura, de um clássico cantor de ópera*). Não, era muito vivo, era um grande caso, e aí já seria difícil de dizer: será que é ópera? será que é teatro? Nas maiores formas teatrais, na maioria dos casos, as obras, é como se as fronteiras, entre gêneros diferentes, se deslocassem. É sempre assim, Bom, como eu disse para vocês, na *linhagem*... ainda tem a questão, que eu vou tocar entre parênteses : a origem do teatro. Dizemos, como Brecht disse de maneira muito precisa que: 'Sim, o teatro saiu do ritual, mas, ele se tornou o teatro, ele deixou de ser ritual'. É muito inteligente! É claro. Mas, será que é apenas o ritual que está na origem do teatro? Eu acredito que não. Existe o *story telling*⁶⁰, por exemplo, os contadores de histórias, isto em certas culturas é extremamente forte, como, por exemplo, nas culturas islâmicas ou hindus. É extremamente forte e é muito vivo, (...)⁶¹ em um tipo de bar ou numa casa particular ou, no caso dos hindus, freqüentemente, no pátio dos templos, alguma coisa assim, eles narram, eles narram, eles cantam. Ao mesmo tempo eles contam uma história, é fascinante se é, verdadeiramente, bem feito. Mickiewicz⁶², que era um grande poeta polonês (um tipo de profeta da nação, nascido no final do século XVIII) e que foi professor do *Collège de France*, Mickiewicz, contou, nas suas aulas, o caso de um *storyteller*, de um contador, nos pequenos vilarejos na Polônia, da época, do Leste. Ele disse que, bom, as noites de inverno são longas, as pessoas não tinham lamparinas verdadeiras, então, eles tinham somente alguns, alguns... se fazia fogo para se esquentar e tinha o reflexo desse fogo, num tipo de quarto da casa, muito primitivo. Ele chega, o contador, as pessoas se reúnem,

61 Em inglês na gravação.

62 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada.

não tem muito espaço, tem também crianças, todos estão lá apertados, e a gente vê alguém que conta uma história de um *Pássaro de Fogo*: o pássaro da luz. E, depois, quando ele conta (evidentemente ele representa várias pessoas de uma certa maneira), mas, o que é interessante é que num dado momento ele pega um tipo de algodão e o coloca, quando ele diz que o *Pássaro de Fogo* vai aterrissar, e ele o coloca ali onde tem fogo, e a coisa *pshhht*: tem um tipo de explosão de pequenas chamas. As crianças depois dizem: 'Ah! Tinha essa história: eu vi, eu vi o *Pássaro de Fogo*. Eu vi!'. Tem uma montagem da atenção da criança, e essa montagem faz com que essa simples história, com o seu algodão inflamado, ela crie uma realidade: mágica. Então, tem a *story telling* sem a qual, por exemplo, a gente não pode imaginar uma forma teatral clássica de (...) ⁶³ tudo saiu da *story telling*, dos contadores. E, tem ainda um outro aspecto muito importante, como uma das fontes do teatro, fora dos rituais, dos contadores: existe o jogo. Não no sentido do jogo do ator mas no sentido do jogo das crianças, o jogo dos animais, fazer alguma coisa como que para se treinar, mas, ao mesmo tempo para se divertir, alguma coisa de gratuito mas que, ainda assim, tem as regras. É muito importante isso. E, tem também as formas dos jogos esportivos que se tornaram formas artísticas, especialmente na China, em Bengala, na Índia, tem isso, que as formas esportivas evoluíram e se tornaram também formas de... de, como eu posso dizer, *of performance*, as formas de... podemos dizer, um tipo de *mise en scène*. Bom, então, o filme que nós vamos ver, o filme sobre a *Ópera de Pequim*, é a visita da *Ópera de Pequim*, em 55, a Paris. E, a *Ópera de Pequim* visitou a Europa somente em 35, antes, e isso foi em Moscou, unicamente, com a famosa visita do grande mestre (...) ⁶⁴. Então, depois disso foi a política do General De Gaulle de fazer relações com os chineses e por causa destas razões foi convidada a *Ópera de Pequim*. Os chineses estavam de acordo. Mas, eles quiseram fazer a coisa deslumbrante para os bárbaros do ocidente. (*risos*) Então, eles fizeram: primeiro, eles reuniram os atores de outros grupos, os melhores atores, para fazer melhor, depois eles selecionaram muitos fragmentos que são acrobáticos, porque os bárbaros ocidentais, eles podem

63 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada.

64 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada

até mesmo se alegrar com as coisas que são bem feitas como a acrobacia. *(risos)* Mas, de olhar (além do mais é um pouco verdade), de olhar as passagens longas, de horas, como eu poderia dizer, dramáticas, da *Ópera de Pequim*, de signos, de um tipo de alfabeto de pequenos signos, de tudo isso... E, ou até para os chineses quando eu estive na China, para o chinês contemporâneo, de lá, eles não compreendiam, de jeito nenhum, a linguagem que era pronunciada. É, tinha legendas, como no cinema, legendas, porque era uma linguagem antiga e pronunciada de uma maneira tão composta que impossível de compreender.

24. Sim, eu me lembro que quando eu comecei meu trabalho teatral, me disseram, muitas pessoas estavam chocadas, eles me disseram: 'O que é? Fazer teatro é pronunciar as palavras de um autor e ilustrá-las com os gestos como ele queria.' *(risos)* Essa era a definição na época. *(risos)* No fundo, Meyerhold quebrou, exatamente, essa coisa e isso foi para mim uma grande revelação. Também, quando eu estive lá, Meyerhold estava proibido, mas, mesmo assim eu pude encontrar os materiais e tudo isso. É mesmo alguma coisa, egótica, egóica, que ele deixou, foi muito importante. Isso foi, por exemplo, *Revizor*⁶⁵ de Gogol... não: *a partir de Revizor* de Gogol, a criação, ou o espetáculo, de Vsevolod Meyerhold, quer dizer, o autor era o diretor, para ele. Isso foi... isso colocou imediatamente de lado todas as concepções do teatro como ilustração do texto escrito. Ilustração gestual. Stanislavski teve uma atitude completamente diferente: para ele era preciso ser extremamente fiel ao autor. Então ele quis ser... *(risos)* Mas, como isso funcionava? Por exemplo, quando ele fazia seus espetáculos de Tchecov⁶⁶, que, aliás, estabeleceram uma tradição: se representa, freqüentemente, Tchecov segundo *the pattern*⁶⁷, os padrões, como Stanislavski representou isso.

65 *Revizor*, em português *O Inspetor Geral*, é uma peça de teatro de Nicolai Gogol. Estreada em 19 abril de 1836, a peça foi mal interpretado pelo público. O triunfo veio em 1839, em Moscou, mas apesar de muito bem recebido pelos liberais, foi violentamente criticada pelos conservadores.

66 **Anton Pavlovitch Tchecov** (1860-1904), é um escritor, romancista e dramaturgo russo, e médico de profissão. Publicou entre 1880 e 1903 mais de 600 obras literárias. É um dos mais famosos autores da literatura russa, com sua maneira típica de descrever os aspectos da vida e do pensamento dos homens da província russa.

67 Em inglês na gravação.

Mas, Tchecov contestou, ele disse: 'Eu escrevi *vaudevilles* e você fez disso dramas sentimentais!' (*risos*) Vocês vêem o que é representar segundo a intenção do autor. Então, Meyerhold foi um fiel, livre da fidelidade ao autor, mas, eu estou convencido que o seu *Revizor* foi uma coisa tão *gogoliana* como jamaiz um espetáculo foi (...)⁶⁸. E, Stanislavski, que era pela fidelidade ao autor, ele criou um estilo de representar Tchecov que foi... que estimulou as contestações do autor. É isso: são os paradoxos. Então, mas, tem sempre esta imagem de que o teatro respeitável é falar, pronunciar as palavras do texto e fazer gestos. Sim. Será que dentro deste quadro podemos fazer alguma coisa de interessante? Certamente, sim, em cada quadro podemos fazer alguma coisa de interessante... Mas, eu não me lembro. (*risos*) Em todo caso, os chineses, eles queriam mostrar à Europa, em 1955, os pedaços digestivos, então, eles fizeram muitos... muito pouca ação dramática, muitos elementos das pantomimas que existem na *Ópera de Pequim*, as formas clássicas, mas que são uma forma entre outras. E, eles fizeram muitos elementos acrobáticos, e, aí está o problema, porque para os elementos acrobáticos, uma fluidez, uma continuidade de movimento, é necessária por razões evidentes, para, por exemplo, fazer bem o 'salto'. Mas, se vemos uma predominância dos elementos acrobáticos, lá, como neste filme, não temos um bom campo para observar como isto funciona, este comportamento humano típico para a *Ópera de Pequim*, para a *linha artificial*, por fatias: *pam-stop-pam-stop-pam-stop*, porque os elementos acrobáticos, eles, exigem, naturalmente, um *non-stop*. Aqui tem, ainda assim, o movimento depois do movimento acrobático, tem este pequeno *stop*. E, se estamos atentos nós o captamos. Então, agora eu proponho que vocês vejam o filme. (*projeção do filme da Ópera de Pequim em Paris em 1955*)

25. Sim, neste último fragmento, tem um exemplo muito simples, mas, é um exemplo de diferença entre a *linha orgânica* e a *linha artificial*, pela atitude teatral, digamos, de composição artificial, mas, de jeito nenhum (...) ⁶⁹, se os dois atores, eles começam a viver o que eles fazem, no sentido de: eles crêem que é um barco, eles crêem que tem

68 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada

69 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada

água dentro. Não, isto não vai funcionar porque tudo é baseado sobre o efeito que se projeta sobre o espectador, para o espectador que vê a flutuação. Mas, não é baseado no processo psicológico das pessoas. Vejam, isto é muito nítido, essa diferença, porque o exemplo é muito simples: não é o processo de identificação com aquilo que se faz, mas, o processo de execução perfeita onde o objetivo é a imagem que jogamos, como se pode jogar um balde d'água, que a gente joga no espectador. O espectador, ele... bom, ele acredita. Aí está, evidentemente, todos esses fragmentos já estão... do ponto de vista plástico, por exemplo, as cores, tudo isso, já tem uma influência da estética soviética, deste período. Mas, os elementos de comportamento, salvo o fato de existir uma exageração na quantidade de elementos acrobáticos... foram tiradas, as formas tradicionais, desta filmagem, todas as formas, verdadeiramente, dramáticas. Mas, toda a estrutura visual no sentido das cores, o fato de que os tipos, eles... eles tiram a bota: isso é impensável na velha forma, porque ele faria somente um movimento dos pés e das mãos e para o espectador isto seria: ele tira a bota. Não é necessário tirar o elemento, por exemplo. Bom. Agora, também, já que são fragmentos selecionados pelos chineses nesse período e depois, certamente, selecionados por quem fez o filme... Então, tem uma quantidade limitada, onde tem, digamos, o que podemos chamar de diálogos, que são os cantos, encantações, linguagem, tudo ao mesmo tempo. Mas, ali é interessante tocar um ponto, a propósito... como, porque esta tonalidade artificial é muito forte de ver. Não é, simplesmente, o fato da língua chinesa, não. É uma composição. Como eles operam, porque é muito difícil operar com a voz desta maneira, é preciso uma respiração muito longa, expiração muito longa quando a gente *fala-canta*. Então, quando eu cheguei à *Ópera de Pequim* eu me interessei mais pelo treinamento dos jovens porque nessa época, isto é, além do mais, fora da revolução cultural, que quebrou as formas da *Ópera de Pequim*, essas foram as leis, digamos jurídicas, do mundo atual que é preciso trabalhar... Por exemplo, tem uma escola da *Ópera de Pequim* em Taiwan, então, é preciso... eu falei com um mestre que me mostrava seus alunos e eu disse para ele: 'Mas, tem pequenas inexatidões no que eles fazem...'. Então, ele disse: 'Sim, é verdade. O que eu posso fazer? É preciso

trabalhar desta hora até esta hora, não pode ser um trabalho mais longo do que oito horas por dia.’ E antes, eu observei, aliás na China, nós saímos às quatro da manhã para o Parque Público, porque eles não tinham espaço suficiente para o treinamento, quando os Parques Públicos, os Jardins Públicos abriam, estavam vazios porque era muito cedo e as pessoas para treinar isso elas começam quando tem oito, nove anos. E, cada dia, além das outras coisas, é o treinamento, aí se pode chegar a uma mestria, mas, no caso das regras de trabalho, mais contemporâneas, isso se torna impossível e evidentemente este tipo de arte cai. Então, quando eu observei as crianças que trabalhavam nesses Jardins Públicos, eu observei que, por exemplo, para *falar-cantar* (é difícil dizer o que é falar, o que é cantar) eles tem os cintos extremamente apertados, eram cordões, extremamente apertados, e aí eu compreendi o que é isso. Porque eles queriam ter a respiração com o domínio do diafragma. Então, para fazer isso é preciso, para utilizar este tipo de respiração, é preciso fazer inalação, inspiração e depois fechar. (*Grotowski faz uma pequena demonstração*) Se não, não tem coluna de ar que sai. Este pegar, digamos, a inspiração do ar, colocar no ventre e depois, esticar, crisar este músculo, isto faz com que o ar saia com uma força. Então, nesse momento, em que eu observei essas crianças que faziam isso... porque lá isso acontecia automaticamente, quando elas pegavam uma profunda inspiração, inalação do ar, então, isso causa dor no cordão, então, elas apertam o músculo, assim elas... esta coluna de ar que sai, que (...) ⁷⁰ e então eu me lembrei que ainda nos anos vinte e trinta, e mesmo depois da guerra, nos anos quarenta, na ópera européia, pelo menos na Polônia, as cantoras, elas tinham o seu lenço nas suas mãos, elas tinham o lenço e quando, para cantar, com o lenço aqui (*Grotowski indica o ponto central do diafragma*), elas faziam: “Ohhh!” (*Grotowski faz uma pequena demonstração*) (*risos*) O que elas faziam? Elas, na verdade escondiam as mãos com o lenço, com o pretexto do lenço, apertavam os músculos aqui, então, elas pegavam uma inalação e depois desta maneira apertavam o músculo que faz a coluna de ar sair.

70 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada

26. Depois, eu observei: as cantoras (*risos*) tem sempre o lenço (...) ⁷¹ junto, quer dizer, isso é uma coisa interessante, chamamos isso de uma forma, mas, não uma utilidade, uma imagem da forma. É muito importante, não importa, estamos falando da *linha orgânica* ou da *linha artificial*, em todos os domínios, existe uma diferença entre a imagem de uma forma e uma forma. A forma é sempre utilitária. O que ficou na ópera banal, com esse lenço, é a imagem da forma, que a cantora quando ela canta, ela faz isso, (*Grotowski continua a fazer a sua demonstração*) (*risos*) mas, não tem nenhuma utilidade porque a utilidade é pegar a respiração, inalação e apertar, sob o pretexto desse lenço, os músculos do ventre. Ah! Aí está a diferença entre a imagem e a forma, e a forma como utilidade. A gente cai facilmente na armadilha de tratar a imagem de uma forma como a própria forma. Eu vou dar para vocês um exemplo: os ocidentais que observam como os orientais, por exemplo, os japoneses, os hindus, os chineses, como eles sentam. Eles sentam com as pernas assim, não é? Mas, a gente vê, somente, uma imagem da forma e não a utilidade. Então, isso vai fazer com que os ocidentais, muito raramente, compreendam o que é que, realmente, a pessoa faz quando ela senta desta maneira. Eu vou dar para vocês um exemplo, vamos pegar, num mesmo país, um monge *zen*, ele senta nesta posição, não é realmente *lótus* mas bem próximo disso, ele senta para manter a coluna vertebral em imobilidade porque se a coluna vertebral está agitada, os pensamentos estão agitados, isto é certamente verdade, então, e para estabilizar a respiração e tudo isso. Então, a utilidade desta posição sentada é de alcançar a não agitação e a estabilidade. Da posição. E, se é na mesma cultura, cantonesa, se é alguém que treina a arte de samurai, ele senta nesta posição, que, de fora, parece ser bastante similar, é quase a mesma coisa, é a mesma coisa... Mas, é a maneira de sentar para poder saltar, imediatamente, para atacar, ou para se defender. Então, uma posição com a forma bem parecida, uma posição serve para imobilizar e a outra posição, de samurai, de fora muito parecida, ela serve para poder, imediatamente, reagir. Vocês vêem: reagir ao movimento... Então, a imagem da forma (...) ⁷² mas a utilidade (...) ⁷³ quando eu falo de forma é preciso sempre se

71 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada

72 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada.

73 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada.

colocar a questão se é apenas que a gente quer realizar uma forma. Será que eu faço segundo a imagem da forma ou será que eu trato da utilidade. A utilidade da forma é uma coisa fundamental. Em todos os tipos de trabalho, como posso dizer, de maneira teatral... Bom, agora eu proponho o segundo fragmento, quer dizer, um curto fragmento de *Mutter Courage* de Brecht. Esta é a história, como vocês sabem, de uma mulher que, no período da guerra, ela utilizou a situação da guerra para fazer dinheiro. Ela tinha um tipo de carroça, a carroça, no lugar dos animais, quando não tinha mais, eram seus filhos que ficavam lá, eles foram gradualmente sendo mortos e finalmente tem um fragmento quando o seu último filho é morto. É a *Mãe Coragem*, *Mutter Courage*. Bom, então o segundo fragmento por favor.

27. Sim, este é o famoso fragmento com Helene Weigel⁷⁴, *Mutter Courage*, quando ela sabe que seu filho foi morto.



Helene Weigel em cena de *Mãe Coragem*

Na verdade, aqui, quando ela fez o filme, ela fez, nessa posição, com a boca aberta, um pequeno movimento... Quando eu vi o espetáculo, durante a

⁷⁴ **Helene Weigel** (1900-1971), foi uma das mais importantes atrizes de sua geração. Foi casada com o dramaturgo alemão Bertolt Brecht e diretora artística do Berliner Ensemble, representando os principais papéis na obra do dramaturgo alemão, o mais célebre e emblemático foi o papel título no espetáculo *Mãe Coragem*.

visita de Brecht à Polônia, quando eu era estudante da *Escola Dramática*, ela ficou completamente congelada, a mesma coisa mas sem movimento, era muito mais próximo do sistema (se podemos falar assim) do teatro clássico oriental. A atitude, evidentemente mantidas todas as diferenças, quer seja engraçada, quer seja séria, é verdadeiramente a atitude da *linha artificial*, quer dizer, tudo é elaborado, tudo é fluido. Esta maneira de cantar, aliás, é extraordinária! Realmente, esse canto age, é também, é claro, a composição do canto. Mas, e a maneira de... tudo é fluido, porque é, os chineses não são obrigados a mostrar que eles são fluidos, até mesmo ao contrário, porque é permitido. Por outro lado, Brecht quis criar um exemplo de arte onde não tem nenhuma identificação, nenhum processo interior e somente onde se projeta sobre o espectador não tanto uma imagem, mas, imagens codificadas. Então, ele tinha que exagerar nisso. Isso criou esta extraordinária frieza, por exemplo, nos cantos, ou na reação da mãe antes que ela saiba que seu filho foi morto. É... tudo é fluido, aliás, fluidez é uma regra na equipe de Brecht. Os atores (...) ⁷⁵ é muito bom, no mesmo espetáculo, que tinham um processo interno, mas, eu posso dizer que nesse contexto é muito mais uma coisa que é (...) ⁷⁶ mesmo se Helene Weigel é extraordinária. Por outro lado, Weigel é cem por cento: é realmente alguma coisa! Será que podemos dizer que Weigel não se identificou? Certamente não! Mas, será que podemos dizer que ela estava vazia por dentro? Também não! Quando eu digo que na *linha artificial* tem alguma coisa que passa por um outro canal como as acentuações das pequenas decisões, a acentuação do *élan*, tudo isso. É muito complexo. Nós fazemos um tipo de imagem dos dois pólos que sempre se cruzam, Bom, isso é, então, eu penso que por hoje com esses dois filmes podemos finalizar a aula. Somente eu peço, eu vou fazer, digamos, vinte minutos de intervalo e depois fazer um pequeno momento de perguntas, se alguém quiser. Então, se alguém quer fazer uma pergunta, ou escutar a resposta da pergunta, está convidado a voltar e os outros podem ir para a caminha ⁷⁷.

(risos) (aplausos)

75 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada.

76 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada.

77 Aqui ele faz uma pequena piada e diz aos participantes "aller faire dodo" que é uma expressão para crianças que eu traduzi por "ir pra caminha" mas poderia ser também "fazer naninha".

6. O ATO REAL

Em diálogo com o crítico americano Eric Bentley

Prefácio à aula do Collège de France

realizada no dia 16 de junho de 1997

Nesta terceira aula Grotowski inicia o trabalho exibindo o filme: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*⁷⁸ e de uma certa maneira a aula gira em torno do que foi visto e escutado. Este documentário foi realizado em 1991 sob a direção de Mariane Ahrne, escritora sueca, amiga pessoal de Grotowski, que não aparece em imagem mas sua voz está presente fazendo as perguntas que são apenas oito :

1. *O que te atraiu na direção do teatro, no início?*
2. *Fausto que caminhou longamente pela floresta, encontra Mefistófeles, que é andrógino: interpretado por um homem e uma mulher em hábito de jesuíta. O rosto de Fausto é inocente, com um comportamento de santo, um santo contra Deus. Nesta obra emerge algo de blasfemo. Qual é o sentido do blasfemo, no teu trabalho?*
3. *Quando vejo os exercícios plásticos de Rena Mirecka me pergunto: qual é a relação entre o treinamento e o ato criativo?*
4. *Como Ryszard Cieślak, que interpreta o Príncipe Constante, alcançou a vida que existe neste monólogo?*
5. *Os atores do Teatro Laboratório eram não somente atores extraordinários mas, seres humanos esplêndidos. Eram assim quando vocês se encontraram?*
6. *Akropolis é uma peça clássica polonesa: numa noite de ressurreição os personagens se reúnem da catedral de Cracóvia, revivem a glória, momentos do antigo testamento e da antigüidade grega. Como é possível transformar tudo isso num espetáculo sobre um campo de concentração?*
7. *No plano formal: qual é a chave deste espetáculo?*

78 Projeção integral do documentário *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* (que faz parte da série *Os Cinco Sentidos do Teatro*) dirigido por Mariane Ahrne e produzido pelo Centro de Pontedera e pela televisão italiana RAI em 1991. Transcrição e tradução por Celina Sodré (em anexo).

8. O que é importante na arte?

As respostas de Grotowski vão sendo entremeadas por imagens dos espetáculos do *Teatro Laboratório: Fausto, O Príncipe Constante, Akropolis e Apocalypsis cum Figuris* (fragmento de ensaio). Além de imagens de entrevistas dos anos 60 e uma entrevista de Peter Brook sobre *Akropolis* para a TV americana em 68. A duração total do documentário é de 50 minutos.

O eixo central desta terceira aula é o seu conceito de *ato real*. Para chegar ao conceito Grotowski começa falando da sua relação com o espectador:

(...) de uma certa maneira eu mesmo não quis fazer o espetáculo para o espectador. Nunca! Era como se eu estivesse, muito mais, de acordo que o espectador chegasse! Mas, não era para ele. (...)

E, assim, ele vai destrinchar para seus ouvintes as experiências com o espectador participante ou não participante, nas várias situações criadas pelos seus espetáculos:

(...) eu busquei as diferentes abordagens, para evitar que eles fossem espectadores, eu quis que o espectador se tornasse participante. Foi o primeiro período da minha pesquisa. Mas, isso finalmente não funcionou. (...)

Talvez o ponto mais relevante da sua análise sobre o fracasso dessas experiências seja a de que o jogo é desigual: os atores estão preparados e os espectadores despreparados. E a questão continuou a incidir e a provocá-lo até que ele chegasse à noção de 'testemunha'. E, adiante, ele assistiu a um documentário sobre o auto-sacrifício de monges budistas em protesto à guerra do Vietnam. Ele descreve detalhadamente a seqüência de imagens:

(...) víamos três filas, de três lados, de monges budistas que observavam (eles estavam imóveis) um que estava sentado no meio, um outro que chega, ele derrama o querosene sobre ele e o incendeia e se retira. As três fileiras de pessoas, de monges que observam ficam perfeitamente silenciosos. Eles não eram participantes no

sentido de que eles queriam se mostrar ou mostrar as emoções, coisas assim, isto seria uma besteira incrível. Eles também não foram espectadores. Por exemplo: eles não aplaudiram. (...)

Aí surge o conceito do *ato real* que é exatamente este tipo de ato que tem uma densidade energética particular e, conseqüentemente, que vai 'empurrar' quem assiste para a posição de testemunha. Com isso se esclarece para ele quem é este outro que o interessa, este outro que ele está de acordo que venha, que veja. A 'coisa', a obra, o espetáculo não foi criado e construído para este outro, mas, admite, na sua estrutura, esta presença. Talvez pensar no sujeito que vai a um ritual e vê o que se passa possa nos auxiliar a compreender o conceito, já que neste exemplo do monge budista a circunstância é excessivamente radical:

(...) Quando tem um ato que é real, existe a possibilidade de que o espectador se torne testemunha. Sim, e aí eu devo dizer que, por exemplo, esse era um fenômeno muito especial, que quando nós buscávamos sempre como que um tipo de leitmotiv de nossos espetáculos no Teatro Laboratório, nós buscávamos, sempre, um ato real, devia estar no meio de tudo aquilo que fazíamos: um ato real. Evidentemente, não é o ato real de uma única vez e tão extremo como alguém que se incendeia, que se inflama, no sentido material da palavra. (...)

Ele, então, dá exemplos de *ato real* em seus espetáculos e fala desta busca e por esta via chega no tema do aplauso:

(...) no primeiro espetáculo aplaudiram muito. Mas, depois, quando a coisa começou a subir na direção de alguma coisa, os espectadores não aplaudiram. Tinha um silêncio (...)

Este silêncio que se instala em meio aos espectadores parece, de uma certa maneira, funcionar como uma prova dos nove, e então ele diz que algumas raras vezes aconteceu, por exemplo, em *O Príncipe Constante* de surgirem aplausos ao

final da apresentação, mas que, isso indicou para eles que algo tinha fracassado. Este fracasso aponta para o fato da representação ocupando o lugar da realização, da apresentação (no sentido de acontecer aqui e agora: no tempo presente). Este é um ponto bem interessante porque me parece que esta substituição ocorre não só no nível do espetáculo como também no nível do trabalho do ator, ou, quando acontece no nível do espetáculo isto é, na verdade gerado pelo que acontece com os atores. Ora, no que diz respeito à arte da presença, à arte do ator, a diferença que corresponderia a esta diferença indicada por Grotowski, representação ao invés de cumprimento, de realização, seria a que existe entre auto-exposição e exibição. A idéia de auto-exposição, de auto-penetração aparece com um destaque bastante importante no seu livro *Em Busca de um Teatro Pobre* que se revela como sendo uma espécie de chave para este teatro. Diante deste fenômeno do *ato real*, diante do acontecimento, diante da não-representação este suposto espectador vai então desaparecer e no seu lugar vem surgir a testemunha. Esta ‘transformação’ de posição ocorre organicamente, sem aviso e sem nenhum tipo de preparação. Me parece que é exatamente disto que vai falar o crítico e historiador do teatro, americano, Eric Bentley, no seu longo artigo *Dear Grotowski - an open letter*⁷⁹ publicada no jornal *Times* por ocasião da visita do *Teatro Laboratório* a Nova York em 1969:

(...) Foi só na noite do seu terceiro espetáculo que eu me recuperei do meu trauma. Durante o espetáculo, Apocalypsis, alguma coisa aconteceu comigo. E coloco isso pessoalmente porque foi alguma coisa muito pessoal que aconteceu. Mais ou menos no meio da peça eu tive uma iluminação específica. Uma mensagem chegou a mim – de lugar nenhum, como se diz – sobre a minha vida e meu eu particulares. Essa mensagem precisa permanecer particular, para ser fiel a ela, mas o fato de que ela me chegou tem uma relevância pública, eu acho, e eu devo publicamente acrescentar que eu não me lembro deste tipo de coisa ter acontecido comigo antes (...)

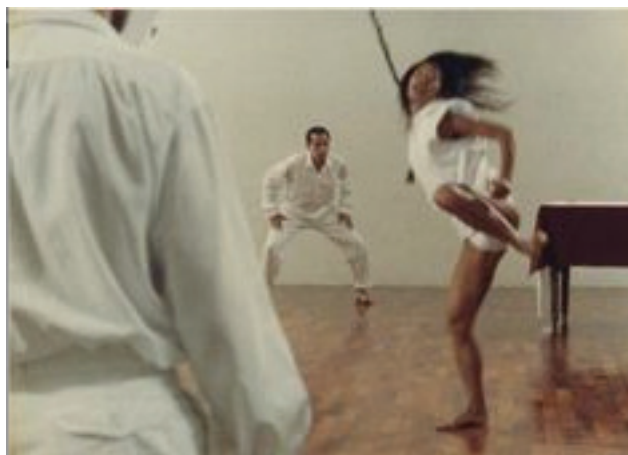
Este fragmento aparece no meio do artigo de Bentley. Até este ponto ele tinha

⁷⁹ Este artigo foi publicado em sua íntegra no *Grotowski Sourcebook* de Richard Schechner (p. 165). Tradução de Celina Sodré

tecido crítica duríssima a Grotowski e a seu trabalho, praticamente tirando todo e qualquer valor, essas eram suas impressões pré *Apocalypsis cum Figuris*, e, ele, a partir deste momento se retrata do dito anteriormente, num tipo de operação crítica corajosa e rara de se ver neste âmbito da crítica de arte. Mas, voltando para o *ato real*, apesar de Bentley não usar esta terminologia (que acho que nem Grotowski usava nesta época) este ‘alguma coisa aconteceu comigo’ parece exatamente se referir a isso, ao fato de ser subitamente catapultado do lugar de espectador para o lugar de testemunha, e este acontecimento o fez rever toda a sua percepção a respeito dos dois espetáculos que tinha visto antes: *O Príncipe Constante* e *Akropolis*. A este respeito ele diz adiante:

(...) Pode uma experiência mudar depois do fato? Claramente não, mas alguém pode se dar conta, depois do fato, que se divertiu mais do que admitiu. Irritação tende a fazer com que a pessoa esqueça, ou desconsidere, os elementos não-irritantes. (...) Os poucos entre nós que tiveram a sorte de ver todo o seu trabalho aprenderam a serem gratos por todos os três espetáculos. (...)

Para mim isto significa que também é possível acontecer de alguém diante de um *ato real* se encontrar tão bloqueado nas suas capacidades perceptivas que não ‘enxergue’ o que tem diante si, olhe mas não veja realmente. Da minha parte me identifico com Bentley apesar de a minha experiência ter se dado quase vinte anos depois, em 1988, quando no período de meu estágio como assistente de direção de Roberto Bacci no Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, tive a oportunidade de ver o trabalho de Grotowski no *Workcenter of Jerzy Grotowski*. Naquela ocasião o trabalho que ele vinha desenvolvendo desde 1986 ainda não tinha sido visto por ninguém, e, esse foi o momento em que ele decidiu abrir a pequenos grupos de cinco pessoas, cinco testemunhas, e eu fui incluída no primeiríssimo grupo. Ali, durante a visão deste trabalho chamado *Downstairs Action*, me aconteceu alguma coisa, alguma coisa objetiva, muito forte.



Downstairs Action

Tive uma experiência que me lembrou algo que estava adormecido na minha memória que tinha me acontecido na infância vendo um ritual de Macumba. Foi este acontecimento que me trouxe até aqui. A partir deste dia o trabalho de Grotowski, que já me interessava intelectualmente desde o período da *Escola de Teatro*, desde a sua conferência no *Teatro Nacional de Comédia*, em julho de 1974, mediada por Yan Michalski, meu professor na época. Grotowski nitidamente viu o que me aconteceu e por isso, acredito, me convidou para participar no ano seguinte do seu *Objective Drama Program*, na *University of Califórnia*. Não sei o que Bentley fez, a seguir, com isto que lhe aconteceu, mas, sei o que venho fazendo nestes 25 anos: em termos pessoais e artísticos/profissionais, e agora acadêmicos.

Grotowski adiante, depois de uma longa explanação sobre o processo de criação a partir das associações pessoais, aporta numa questão sempre bem intrincada: o treinamento físico dos atores. No documentário assistido no início desta terceira aula ele num certo momento, em resposta à terceira pergunta de Mariane Ahrne: *Quando vejo os exercícios plásticos de Rena Mirecka me pergunto: qual é a relação entre o treinamento e o ato criativo?*, Grotowski responde:

(...) O treinamento não prepara o ato criativo, isto é uma lenda. O treinamento age contra o tempo quando envelhecemos, mantém o frescor do corpo, das reações, aumenta a sensação de resistência, dá um sentido de confiança. Desta maneira ajuda. Não podemos nos torturar com os exercícios, por meses e anos, e não sermos nunca

criativos. Não devemos esquecê-los. Os exercícios são como escovar os dentes, é uma ação necessária mas não criativa. Mas, existem alguns exercícios que adestram a consciência do ator para certos problemas do ofício criativo. Estes são, por exemplo, o ciclo de exercícios plásticos de Rena Mirecka. Aqui existe uma conjunção entre o rigor, a ordem, a estrutura de um lado e a espontaneidade, o fluxo da vida, do outro lado. Todos os elementos são rigorosos, cada detalhe é elaborado. Não se trata de uma improvisação, mas a ordem e todos os detalhes são organizados de modo a associá-los à um certo tipo de memória. O ritmo, o tempo ritmo, tudo isto é espontâneo, pode-se dizer que é improvisado, se improvisa por dentro de alguma coisa que é extremamente precisa. Então isto é a preparação para alguma coisa criativa, não é a via em direção a criatividade, mas é como um recordar-se. Espontaneidade e vida e ao mesmo tempo o rigor, a estrutura, a precisão. (...)

Então, ele se refere a esta fala dizendo que não é bem assim:

(...) No filme eu disse, num certo momento, que o treinamento não é a preparação para o ato criativo: é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, o que eu digo. É verdadeiro, sim, era necessário dizer isto, porque, na época, as pessoas se torturavam com os exercícios grotowskianos ou do Teatro Laboratório sem fazer as coisas criativas, e por outro lado elas faziam os exercícios muito mal. Mas, mesmo se eles fizessem bem, isso não poderia substituir a criação do espetáculo, a criação do papel, tudo isso... não poderia substituir... mas, por outro lado, o treinamento pode ser diretamente ligado ao ato criativo. (...) E, ainda mais, tem esta versão com os exercícios plásticos, que vocês viram na realização de Rena Mirecka, onde, sim, está já muito perto do ato criativo, já muito perto, muito próximo do ato criativo. (...)

Esta correção de rota dá um certo alívio e ao mesmo tempo acende uma luz de alerta. Este assunto do treinamento físico do ator é polêmico e muito já foi dito, escrito e realizado neste sentido. O que acredito ser importante trazer aqui é a particularidade portada pelo conceito de *via negativa*.

Este conceito da *via negativa* está ligado à idéia da especificidade do treinamento físico engendrado por ele junto com os atores e, principalmente: Ryszard Cieślak, Zigmunt Molik e Rena Mirecka. A *via negativa* propõe uma abordagem que vai na contramão das abordagens conhecidas através de outros 'métodos', já que a proposta é que o ator vá no sentido oposto do que poderíamos chamar de virtuosismo, no sentido de que ele só deve fazer aquilo que não sabe fazer ou que encontra dificuldades no fazer. Esta abordagem faz com o ator não se transforme jamais num 'craque', e seria exatamente isto que o prepararia para o trabalho criativo propriamente dito: a preparação para o *não-saber*. O ator que trabalha desta maneira se 'educa' para freqüentar este lugar do *não-saber*, para não ter medo do medo de enfrentar o desconhecido. Ele se prepara para a hipótese da auto-exposição que vai na direção oposta a da exibição que é consequência direta e inalienável do virtuosismo. O ator não aprende a fazer e sim a desistir de não fazer.

Grotowski se debruça sobre as origens do *training* do *Teatro Laboratório*.

Aqui, nesta série de aulas do *Collège de France*, Grotowski não fala diretamente sobre a hipótese de um *treinamento psíquico*, mas, em uma ocasião perguntei a ele, pessoalmente, sobre isto e sua resposta foi positiva, no sentido de que é algo muito difícil mas possível. É claro, que quando ele fala, e fala nisto inúmeras vezes, a respeito da importância do *trabalho do ator sobre si mesmo* (aliás é o título do principal livro de Constantin Stanislavski: *O Trabalho do Ator sobre Si Mesmo*) está falando de alguma coisa que talvez pudéssemos nominar *training psíquico*. É importante notar que a nomenclatura correta do que nós, normalmente, chamamos de *ação física* é, na verdade, *ação psicofísica*. Lógico, o investimento na memória, as associações pessoais são elementos de dimensão psíquica e possivelmente de dimensão espiritual. Assim, este corpo precisa ser entendido, compreendido, vislumbrado como veículo de alguma coisa e não como a própria coisa. A própria coisa parece que está em outro espaço: não-material.

No texto *o Performer*⁸⁰, Grotowski fala num dado momento do *Performer* (que ele insiste: com P maiúsculo para não ser confundido com o ator) como *pontifex*:

(...) As testemunhas entram então em estados intensos porque, eles dizem, sentiram uma presença. E isto, graças ao Performer que é uma ponte entre a testemunha e alguma coisa. Neste sentido, o Performer é pontifex, fazedor de pontes. (...)

É claro que aqui ele está se referindo a uma estrutura ritual, mas, nós podemos usar este conceito do *pontifex* para nos auxiliar a pensar no problema da testemunha e no problema do *ato real*. O aplauso ressurge analisado como sintoma:

(...) no Teatro Laboratório, como tinha algumas particularidades, existiu uma particularidade de que quanto mais o espectador se tornava a testemunha, as reações típicas dos espectadores foram desaparecendo e mesmo os aplausos. O teatro sem aplausos: é alguma coisa que eu nunca ouvi falar que tivesse acontecido com um outro grupo teatral (...)

A seguir aparece o espaço físico como tema de sua análise. A sua colaboração com o arquiteto polonês Jerzy Gurawski. A esse propósito podemos voltar ao texto de Bentley para *The Times*:

(...) Você insistiu em ter um teatro muito pequeno. Correção. Você insistiu em um não teatro. O que você insistiu foi em ter em Nova York a Igreja Metodista da Praça Washington. (...) E, quando eu vi Apocalypsis eu vi porque você foi tão exigente. Exigência é o nome dado ao perfeccionismo por aqueles que não vêem necessidade de perfeccionismo. Você precisava disso porque (...) você queria que sua imagem tivesse muitos detalhes delicados e mutantes, que se perderiam um lugar maior. Seu não-teatro é tão pequeno, ele tem várias das vantagens dos closes dos filmes. Uma pessoa pode ver a atuação das rugas e dos músculos no corpo dos teus atores. (...)

Aqui Bentley descreve e analisa a questão da proporção do espaço no

80 **o Performer** em tradução do francês por Celina Sodré (em anexo)

teatro *grotowskiano*, a questão da proximidade dos atores. Acredito que este ponto seja determinante para a ocorrência do *ato real*. Essa não separação entre ator e espectador. Esse espectador que se transforma em testemunha durante o fluir da obra. Ora, a pessoa vai até aquele lugar, paga o seu ingresso entra, senta: até aí é um espectador que cumpre uma seqüência de atividades típicas. É claro que, do momento em que ele chega em um lugar que não é uma casa de espetáculos convencional (no caso de Nova York uma igreja, lugar já repleto, por si só, de uma carga particular de significados) já tem algo que se modifica na sua perspectiva. Essa modificação pode ser positiva ou negativa, como foi o caso do próprio Bentley nos primeiros dois espetáculos do *Teatro Laboratório*: a irritação. E Bentley continua adiante:

(...) Em O Príncipe Constante, nós éramos estudantes de medicina olhando para baixo, para uma mesa de cirurgia ou a multidão que assiste uma tourada. Em Akropolis, nós estávamos dentro do mundo da peça e dos atores – dentro da cerca eletrificada de um campo de concentração. Em Apocalypsis, nós éramos um pequeno grupo de espectadores, pequeno o suficiente para nos sentirmos discípulos dos discípulos. A decisão de limitar o número de ‘clientes’ para 90 ou 100 nos dois primeiros espetáculos, e 40 para o último, podia ser arbitrário, mas, agora que nós sabemos o que você buscava, nós vamos garantir que algumas quantidades devem inevitavelmente ser marcadas. (...)

Aqui neste fragmento da crítica de Bentley aparece essa questão do espaço no sentido da criação de uma particular relação entre os que fazem e aqueles que chegam de fora. Ou seja, o espaço é tratado com dimensão psíquica, proporciona estados psicofísicos específicos nos ‘visitantes’, neste sentido podemos dizer que Grotowski dirige não só os atores mas também os espectadores. Aquele espectador de *O Príncipe Constante* que, olhando de cima, sentado em um banco corrido, tem que manter a sua coluna inclinada, debruçado, sobre a mureta da paliçada, para ver o que se passa lá embaixo, certamente, entra em um estado não cotidiano já que o seu cérebro ‘lê’ este seu *mapa corporal* (atitude física) e esta leitura simples

e precisa gerar nele um estado não cotidiano, promove associações, memórias, *insights*. Para falar disto estou me baseando em uma entrevista do neurocientista português António Damásio⁸¹ em que ele diz que as emoções começam sempre no corpo: acontece alguma coisa que gera uma reação no corpo, esta reação é uma espécie de *mapa corporal* que em seguida é *lido e traduzido* pelo cérebro, e é esta *leitura* que é o que nós chamamos comumente de emoção. Assim, aquela posição, por exemplo, do espectador de *O Príncipe Constante*, por sua característica inusual será conseqüentemente uma geradora de estado emocional particular, como refere Grotowski:

(...) somente as cabeças dos espectadores eram visíveis, e, eles reagem: “O que é que está acontecendo lá embaixo? O que acontece embaixo?” É realmente uma situação de voyeur. (...)

É, ainda, dentro deste tema que podemos tocar na questão da *arte objetiva*, conceito *gurdijeffiano* que era caro a Grotowski.

Antes de chegar a esta idéia do espectador *transmutado* em testemunha Grotowski experimentou uma série de hipóteses de ordem participativa mas:

(...) eu busquei as diferentes abordagens, para evitar que eles fossem espectadores, eu quis que o espectador se tornasse participante. Foi o primeiro período da minha pesquisa. Mas, isso finalmente não funcionou. (...)

E, sobre isso voltamos a outro fragmento de Bentley falando a respeito do teatro americano ‘participativo’ e comparando-o com a faceta ‘participativa’ dos espetáculos do *Teatro Laboratório*:

(...) Um homem mostra pra você o seu pênis, uma mulher te xinga no teu ouvido, enquanto toda a companhia de teatro berra denúncias obscenas contra você – esta é a nossa intimidade, nosso charmoso “envolvimento da platéia”. Quando eu

81 **António Damásio** (Lisboa, 1944) é um médico neurologista, neurocientista português que trabalha nos estudos do cérebro e das emoções humanas. É professor de Neurociência na University of Southern California.

vi o teu teatro, e agora que eu já cheguei ao ponto de destigmatizado, que eu posso ver, eu noto que o teu trabalho, neste ponto e em outros, é um corretivo para tudo que acontece aqui em teu nome. Nenhuma grosseria barrando a entrada. No teu teatro ao espectador é permitido manter sua dignidade, isto é, sua diferença individual. Algumas vezes teus atores chegam a centímetros de nós, mas eles nunca botam as mãos em nós, ou sussurram no ouvido de alguém. No espaço que nossos corpos ocupam, somos invioláveis. Agora, se a proximidade do ator nos traz alguma coisa a mais, o fato de que isto não seja uma completa fusão, como uma relação sexual, me parece igualmente importante, incorporando uma lei dialética da arte, de acordo com a qual, se existe proximidade isto precisa ser equilibrado e, como é, cancelado pela distância. (...)

Esta análise de Bentley é valiosa porque dá conta de todo um movimento teatral dos anos 60 nos Estados Unidos e com semelhanças na Europa e aqui no Brasil também. É uma crítica ácida mas legítima às repercussões equivocadas, às reverberações enganosas do conceito de *teatro pobre* mundo afora. E mais valiosa ainda porque vem de um crítico, historiador de teatro, um *brechtiano*⁸² assumido, americano nem um pouco adepto das idéias *grotowskianas*, ou seja, uma crítica nada suspeita.

Adiante Grotowski toca num ponto delicado: questão política. Como era, durante o período stalinista, a situação do *Teatro Laboratório*:

(...) então, o meio teatral normal era muito contra nós. Realmente. Isso era como se nós tivéssemos quebrado todas as regras do jogo. E, salvo certos grandes diretores e grandes atores, no entanto, que, de maneira nenhuma, iam na mesma direção, se tornaram extremamente interessados e muito grandes amigos. Mas, eles eram uma pequeníssima minoria. Por outro lado, enquanto que isso era contra as regras do jogo da doutrina oficial do Estado, isso era quase insuportável para os oficiais. Por outro lado, isso era uma heresia para a Igreja. Para a Igreja isso era chocante de uma maneira incrível, e tudo isso era como ser atacado de três pontos: o

82 Eric Bentley é o autor das traduções para o inglês da obra de Bertolt Brecht.

meio tradicional teatral, a doutrina oficial do Estado e a Igreja. Dos três lados um tipo de ponto de ataque. (...)

Este relato nos dá a dimensão das circunstâncias de sobrevivência não só material, no sentido de econômica, que também era precária, mas esta política, da sua relação com o ambiente circundante. Todo este processo é narrado minuciosamente por Eugenio Barba⁸³, no seu *Terra de Cinzas e Diamantes*⁸⁴.

Agora, no final desta terceira aula Grotowski vai falar de *What to do next?*: uma espécie de pergunta infernal que assola o ator que não trabalha com a precisão. E, é na compreensão desse ponto paradoxal é que podemos alcançar a importância da existência da precisão para que a existência da espontaneidade se dê. Ou seja, se existe precisão, partitura, a pergunta infernal não vai surgir e o ator vai ter a possibilidade de fluir através das suas associações, das suas metáforas pessoais, da sua poesia íntima. A pergunta infernal funciona como uma barreira *recalcante* que não permite a decolagem. Grotowski cita um momento em que Stanislavski é perguntado sobre espontaneidade:

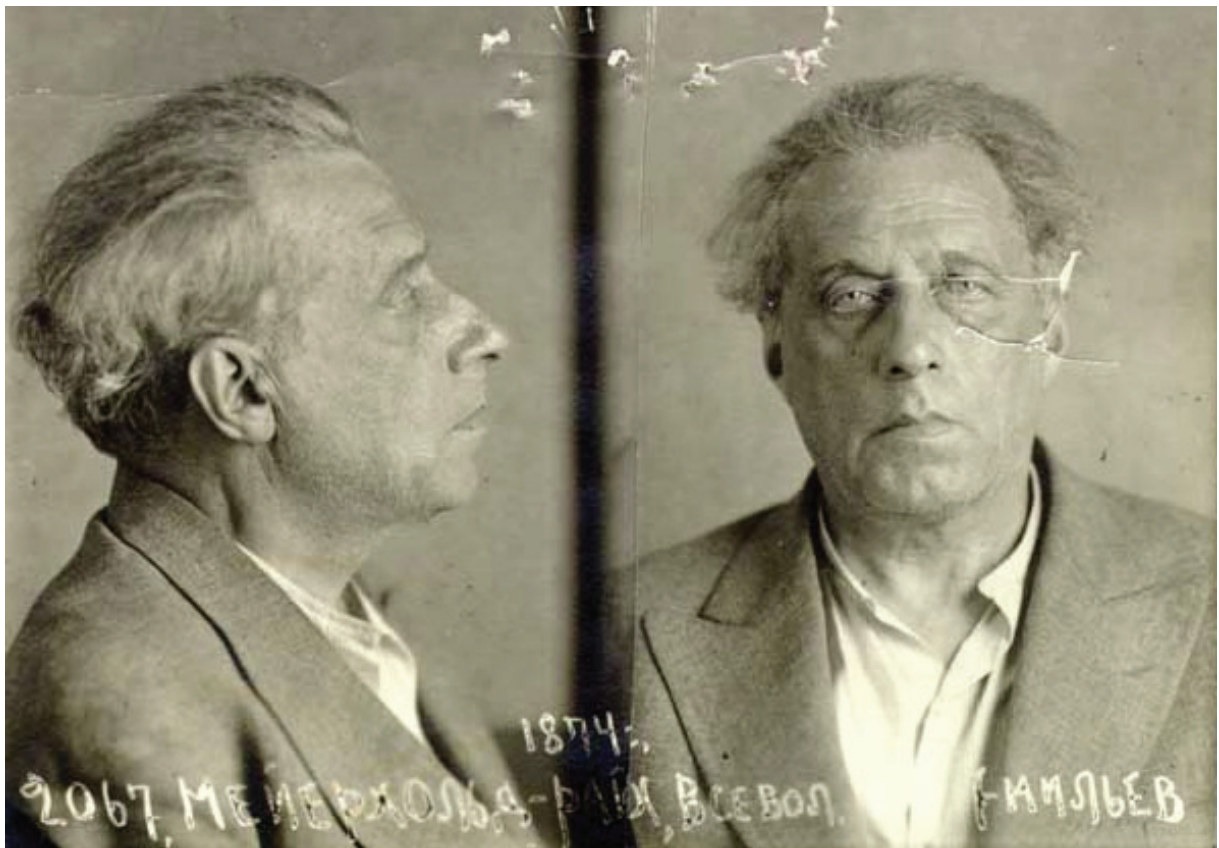
(...) E, ele respondeu: 'Podemos ser espontâneos se conhecemos tão bem nossa partitura do jogo, que não pensamos, no momento em que fazemos um pedaço dessa partitura: o que eu tenho que fazer depois?' É melhor em inglês: What to do next? What to do next? Ele não pensa, ele conhece what to do next. Ele conhece a sua partitura e a absorveu com o seu espírito, com o seu corpo, com todas as suas disposições... O fluxo mesmo das associações em torno está liberado. E, ele conhece como... qual é o berço desse rio que corre... E, nesse momento, tem alguma outra coisa, mais livre, que chega. Porque ele não está bloqueado por esta questão: what to do next? (...)

83 Diretor italiano, sediado na Dinamarca com sua companhia Odin Teatret desde 1964, foi assistente de direção de Grotowski no início dos anos 60 na Polónia.

84 Editado em português pela Editora Perspectiva, 2006.

Um momento importante desta aula acontece já no final quando Grotowski faz uma análise em que divide os diretores de teatro em dois tipos: *inscenizador* e *régisseur*. Que, para nós, seriam o encenador e o diretor de atores. Ele se considera como tendo sido, no período do *Teatro Laboratório*, freqüentador dos dois lugares. O *inscenizador* é aquele que nas suas palavras tem:

(...) o conhecimento da montagem, isso que está dentro do teatro, é muito mais a função do diretor, inscenizador, aquele que faz a composição, é fundamental... é fundamental... Para mim esta descoberta chegou de uma certa maneira através de Meyerhold. Foi Meyerhold que me indicou, indiretamente, (eu não o conheci evidentemente) que me indicou que existe a montagem no teatro... E, depois de Meyerhold foi Eisenstein, com a sua teoria da montagem no cinema. (...)



Vsevolod Meyerhold: Foto tirada na prisão, pouco antes de sua execução

Um exemplo excepcional de montagem na arte de Meyerhold aparece no livro *L'Ultimo Atto*⁸⁵ pela voz do ator e diretor Solomon Michaels no I Congresso dos

85 *L'Ultimo Atto – interventi, processo e fucilazione* (p. 92) de Vsevolod E. Mejerchol'd publicado por La Casa Usher, 2011. (tradução de fragmentos por Celina Sodré)

Diretores Soviéticos em junho de 1939:

(...) Quero trazer ainda um exemplo do procedimento que chamo “pensar por imagens”, que aprendi com Vsevolod Emilievich Meyerhold. Vou pegar uma solução cênica de A Dama das Camélias : a festa da amiga de Marguerite, uma cortesã. Tinha uma enorme escada da qual todos desciam, enquanto à direita do espectador e da escadaria tinha uma grande mesa de jogo de cartas. Depois da ofensa pública de Armando, Marguerite cai desmaiada sobre a mesa verde, como se fosse uma garantia , uma aposta do jogo. Eu acho que esta imagem da mulher transformada em garantia, em objeto das paixões descontroladas dos jogadores, da mulher humilhada na sua elementar dignidade humana é uma solução cênica que, pelo seu efeito metafórico, vale mais do que muitos volumes sobre o tema da exploração da mulher. (...)

Este tipo de operação na qual Grotowski se tornou um mestre, é o que podemos chamar de *dramaturgia física*, uma arte da qual o encenador é o autor.

Para Ludwik Flaszen⁸⁶, o diretor que é apenas encenador e desconhece a ‘ciência’ da direção de atores é:

(...) Em outros tipos de teatro o ator é ou uma marionete (uma roda dentada na engrenagem do espetáculo), ou um tubo falante que transmite o conteúdo (corrigido pelo seu próprio temperamento) que está situado fora dele. Ele se torna uma figura retórica. No nosso teatro o ator pode ser comparado a uma metáfora na poesia moderna, onde o conteúdo não pode ser separado do signo, por causa das múltiplas conexões energéticas. (...)

E, então, encerro este prefácio com uma fala de Meyerhold que mostra como seu como encenador veio influenciar Grotowski também no sentido da necessidade da reclusão, na necessidade da criação de uma circunstância laboratorial, como aparece nesta fala⁸⁷ do diretor russo:

⁸⁶ **Ludwik Faszen** foi o *partner* de Grotowski no Teatro Laboratório, o seu *dramaturg*, e como ele disse na aula inaugural o seu ‘advogado do diabo’.

⁸⁷ *L’Ultimo Atto – interventi, processo e fucilazione.* (p.102)

(...) Michelangelo não mostrava nunca a ninguém os seus esboços, os seus trabalhos preparatórios, assim deveria fazer eu também: a solução ideal, para um artista que é experimentador par excellence, é ter um pequeno laboratório fechado, reservado aos especialistas, aos operadores teatrais. Eu não posso renunciar a nenhum custo a estudar as questões do ritmo, da gestualidade, das reações da platéia às diversas sugestões cênicas. Tudo isto ferve em mim. E continuará a ferver, não posso evitar. (...)

7. TRADUÇÃO DA AULA DO COLLÈGE DE FRANCE EM 16 DE JUNHO DE 1997

35. Senhoras e Senhores, boa noite, então, hoje nós seremos obrigados a misturar um pouco a aula e o seminário⁸⁸ porque para falar das coisas artesanais no domínio teatral ou ritual é necessário dar sempre um material que vocês possam olhar, escutar, etc. Senão isto se torna simplesmente jogo de palavras. Por esta razão eu quis mostrar hoje, para vocês, um filme⁸⁹ que testemunha minha pesquisa pessoal com meus colegas nos anos sessenta, na Polônia, no *Teatro Laboratório* dentro da linhagem, digamos, orgânica. São documentos do período dos anos sessenta. Então, nós vamos projetar os filmes, desses filmes eu já mostrei na aula inaugural alguns... dois curtos fragmentos. Vamos mostrar para vocês esses filmes, e, depois, nós vamos fazer um intervalo, e depois nós vamos misturar as explicações, as perguntas, tudo isso. Deste ponto de vista é um pouco a versão misturada de aula e seminário. Então, é isso. Agora eu proponho de simplesmente fazer passar o filme.

36. (*aplausos*) Sim, eu notei alguma coisa quando o filme foi projetado: uma ordem, uma certa maneira de reflexão, que eu tinha na época deste filme. Então, primeiramente, eu quero lembrar que, como eu disse na aula inaugural, e também na primeira aula aqui, que como um tipo de abordagem para mim é muito natural, ver os fenômenos teatrais ou rituais como que entre dois pólos. Entre um pólo que é a *linhagem orgânica* e o outro pólo que é a *linha artificial*, no sentido nobre do termo, ligado à noção de arte, quer dizer, de composição, de estrutura e tudo isso. Mas, ao mesmo tempo, tem as diferenças, na última aula nós analisamos a *Ópera de Pequim* e o teatro de Brecht, por exemplo, é, nitidamente, a *linha artificial* no sentido da composição, de uma certa frieza dos detalhes, mas que é plenamente realizado. Mas, na verdade, como eu sublinho todo o tempo, é apenas o que é visível ou da

88 Seminário é a denominação utilizada para designar a parte de perguntas e respostas.

89 Projeção integral do documentário *O Teatro Laboratório* de Jerzy Grotowski que faz parte da série *Os Cinco Sentidos do Teatro* dirigido por Mariane Arhne e produzido pelo Centro de Pontedera e pela televisão italiana RAI em 1991.

linhagem orgânica ou da *linhagem artificial*. O que está como que atrás das costas do fenômeno... tem sempre um outro aspecto: dentro da *linhagem orgânica* tem o aspecto da artificialidade, de composição, de estrutura, de rigor e na *linha artificial*, digamos, temos sempre alguma coisa que passa pelas pessoas, as pessoas não estão, simplesmente, ausentes, elas estão presentes, as pessoas que agem. Tem alguma coisa à qual elas servem e tem uma corrente dentro dessas pessoas, um tipo de processo, de fluxo que se desencadeia. Então, esta divisão, entre a *linhagem orgânica* e a *linhagem artificial*, é apenas para poder localizar os fenômenos. Mas, é preciso não esquecer que é sempre duplo. Sim. Segunda coisa: é que se a gente fala de uma *linhagem orgânica*, como no trabalho do *Teatro Laboratório*, é preciso estar consciente que é uma das possibilidades da *linhagem orgânica*, não é uma possibilidade exclusiva. Podemos abordar a *linhagem orgânica*, de predominância de fluxo da vida e tudo isso, numa maneira muito... bem diferente, não existe monopólio, não tem uma única possibilidade. É como, eu mesmo, eu busquei, segundo este curto documentário que existe, que eu mostrei para vocês, mas, tem, é claro, as possibilidades de buscar de maneira diferente. Isto é muito importante. Sempre. Não é um caminho único. Depois, dentro do filme, no início, quando eu conto deste velho senhor⁹⁰, que me ensinou o hinduísmo, eu digo que ele se recusou a ver meus primeiros espetáculos porque ele disse: “*Não importa o que você vai fazer, você vai fazer um eremitério*”. E eu digo, que em Pontedera, no *Workcenter*, finalmente, é isso: trabalhamos sobre a arte, trabalhamos sobre os cantos antigos tradicionais. São os artistas, mas, tem como que um eremitério: não tem público, não tem... Bom. Isto foi dito muitos anos atrás, quando este filme foi gravado. Na verdade a situação muda. Agora, é muito difícil de dizer que o *Workcenter*, em Pontedera, é um eremitério. Tem, sim, tem um aspecto de um trabalho rigoroso, tudo isso, mas, no entanto tem muitas

90 **Franciszek Tokarz** (1897-1973), foi um sacerdote católico, professor na Universidade Católica, pesquisador da história da filosofia indiana e chinesa. Seus professores na área de sânscrito e filosofia indiana foram George Otrębski (Vilnius), Stefan Stasiak (Lviv), Helen Willman - Grabowska (Cracow). Quando se trata de filosofia chinesa foi um autodidata. Nos anos 1955-1962 dominou linguagem clássica chinesa Manual Haenisch, gramática e vocabulário Gabelentz Mathews, em seguida, trabalhou com disponível Mo Di, Lao- Tse e Confúcio textos originais.

peças que nós aceitamos que chegassem e que vissem, que fossem testemunhas do que nós fazemos. E, já é plural, eu não sei, cinco, seis, sete mil pessoas. Então, não é tão isolado agora. Além do mais, é preciso, tem uma questão... ali onde vemos uma questão que se coloca sempre e que foi na minha vida criativa extremamente importante: é a função do espectador.

37. É muito paradoxal. Porque de uma certa maneira eu mesmo não quis fazer o espetáculo para o espectador. Nunca! Era como se eu estivesse, muito mais, de acordo que o espectador chegasse! Mas, não era para ele. Então, para quem? Isto é muito subjetivo, isso que eu digo. Eu conto para vocês, bom, minha história pessoal. Então, isso era, para mim, e para meus colegas. No fundo, é como se dissessemos: é preciso fazer alguma coisa que é verdadeira, que é real, que é mais verdadeira que o cotidiano. É preciso fazer isso, é preciso olhar: será que isso pode funcionar? É preciso colocar isto em ordem e não perder o fluxo da vida que o condiciona, é preciso abordar com um tipo de memória, das associações pessoais de todas as fontes que nós tiramos de nossa vida, mesmo da vida do período da infância, de todos os períodos e, então, se alguém chega, eles podem, se é realmente, se é realmente real, eles podem ser testemunhas disso. Por um longo tempo eu busquei as diferentes abordagens antes deste espetáculo que vocês viram, eu busquei as diferentes abordagens, para evitar que eles fossem espectadores, eu quis que o espectador se tornasse participante. Foi o primeiro período da minha pesquisa. Mas, isso finalmente não funcionou. Finalmente, sim, isso gerou alguns efeitos divertidos e tudo o mais. Mas, finalmente, não funcionou porque o espectador colocado numa situação de alguém que é diretamente considerado por um ator, que é diretamente contatado, que deve responder. Sim, ele pode responder, podemos prever isto. Mas, ele está como que sob uma violência, não está realmente livre, além do mais, nós, os atores, estamos preparados e ele não. Não pode ser assim. Então, um dia ou, digamos, num certo período, quando eu pensei em todo esse aspecto, eu me coloquei uma questão: 'Mas, o que é realmente, o que é realmente o espectador que não é o

espectador? Não é alguém que é obrigado, à força, a participar ou a reagir ou se ele é entusiasta de participar ele vai fazer besteiras. Não é isso. Tem alguma outra coisa.' E, aí, eu cheguei a uma noção de testemunha, sim, de testemunha. Aí, mais tarde, eu vi um documentário, depois de te ter chegado a esta noção, eu vi um documentário do Vietnã onde os monges budistas, um após o outro, em certas condições, eles se queimam, eles fazem um *auto de fé* para contestar a guerra. Então, este documentário, foi para mim muito interessante porque nós víamos três filas, de três lados, de monges budistas que observavam (eles estavam imóveis) um que estava sentado no meio, um outro que chega, ele derrama o querosene sobre ele e o incendeia e se retira. As três fileiras de pessoas, de monges que observam ficam perfeitamente silenciosos. Eles não eram participantes no sentido de que eles queriam se mostrar ou mostrar as emoções, coisas assim, isto seria uma besteira incrível. Eles também não foram os espectadores. Por exemplo: eles não aplaudiram. É isso que é alguma coisa da verdadeira testemunha: o ato era verdadeiro. Este monge, ele queimou realmente e os outros mantiveram uma presença discreta, somente o ritmo das respirações dessas testemunhas mudou. (*Grotowski faz um som de respiração entrecortada*) Alguma coisa assim. E isso é tudo. É isso a testemunha. Quando tem um ato que é real, existe a possibilidade de que o espectador se torne testemunha. Sim, e aí eu devo dizer que, por exemplo, esse era um fenômeno muito especial, que quando nós buscávamos, sempre, como que um tipo de *leitmotiv* de nossos espetáculos no *Teatro Laboratório*, nós buscávamos sempre um ato real, devia estar no meio de tudo aquilo que fazíamos: um ato real. Evidentemente, não é o ato real de uma única vez e tão extremo como alguém que se incendeia, que se inflama, no sentido material da palavra. Mas, de qualquer maneira, se nós, por exemplo, observarmos, o último cortejo de *Akropolis* e se observarmos *O Príncipe Constante* de Ryszard Cieślak, nós vemos Cieślak portado por suas associações, as mais pessoais, por essa coisa que o portou na sua vida para um tipo de experiência que ultrapassou os limites do cotidiano, que era tão real, mas tão real, dentro disso, eu diria real interiormente, real nos pequenos impulsos, real na doação dele ao que ele fazia, que os espectadores não aplaudiam. Essa foi uma

particularidade do *Teatro Laboratório*: quase nunca, depois do período de, como eu posso dizer, no primeiro espetáculo aplaudiram muito. Mas, depois, quando a coisa começou a subir na direção de alguma coisa, os espectadores não aplaudiram. Tinha um silêncio, em algum lugar alguém gritou, em algum lugar alguém caiu em prantos ou de novo o silêncio, as pessoas não se levantaram depois do espetáculo, teve um longo tempo em que eles ficaram sentados em silêncio. Aconteceu, algumas raras vezes, que aplaudiram. Por exemplo, em *O Príncipe Constante* isso aconteceu, talvez, em quinhentas ou seiscentas apresentações, isso aconteceu duas ou três vezes e nós ficamos plenamente conscientes que o espetáculo tinha fracassado, que alguma coisa em nós tinha sido representada e não cumprida. E, é isto que é uma particularidade: a função dos aplausos é muito complexa e tem, por exemplo, uma função psicológica para o espectador, se o espectador está talvez encantado e quer agradecer, o espectador está talvez, profundamente perturbado, ou tocado, pelo que os atores fizeram e para se livrar desta vivência, ilusória, digamos, teatral, mas vivenciada, eles aplaudem, aí eles se liberam, tem várias razões pelas quais é possível. E, tem grandes teatros das duas *linhagens*, *artificial* e *orgânica*, onde não é apenas que os aplausos são longos e fortes, mas tem também um tipo de provocação para isso: os atores se afastam, os atores voltam, tudo isso é uma muito bela e antiga convenção. Mas, no *Teatro Laboratório* porque era *laboratório* nós buscamos uma outra coisa, nós buscamos: ‘Será que o ato real é possível para o ator?’. E, se o ato real acontece nessa circunstância laboratorial, como era no *Teatro Laboratório*, então, alguma coisa muda e este fenômeno do espectador de uma certa maneira desaparece: ficam as testemunhas. As testemunhas não aplaudem. Isso era uma das particularidades do *Teatro Laboratório* que sempre me retornou muito como... eu pensei nisso muitas vezes, durante anos: como isso aconteceu?

38. Como eu falei a respeito de Ryszard em *O Príncipe Constante*, e no filme, tem a questão das suas associações, das suas lembranças, pessoais, de tudo isso. Mas, será que o diretor não teve, se ele trabalha nessa direção, suas próprias associações

e lembranças? Eu mesmo tive. Por exemplo, tem o momento em *Fausto*, quando Mefistófeles, o demônio, nas duas pessoas vestidas como jesuítas, um homem e uma mulher, estão deitados e aí deve acontecer o último ato de acordo com o demônio, da parte de Fausto, de entrar com ele numa cumplicidade e tem essas respirações: (*Grotowski faz o som de um respiração oral forte, arfada*). Isso foi filmado durante um momento curto: de onde vem isso? Quando eu era... quando eu tinha dezesseis anos, eu estava muito doente e eu fiquei durante um ano num hospital, numa sala para pessoas que estavam morrendo. E, isso foi... eu não tinha dinheiro, eu era pobre, então foi nesse quarto que não era grande, que tinha dezoito leitos e durante a noite nós respirávamos de uma certa maneira, foi essa respiração que eu reconstruí em *Fausto*, no momento do acordo entre Fausto e o demônio, em duas pessoas. É uma associação pessoal. Um outro momento... tudo é baseado sobre associações pessoais, da minha parte, eu devo dizer, e da parte do ator à sua maneira. O outro fragmento é no início de *Apocalypsis cum Figuris* nessa cena curta com as duas mulheres: tem um momento quando elas andam: o que era isso? Isso era a coisa que eu trabalhei um longo tempo, porque isso era para mim muito importante. É... durante a guerra eu estava num vilarejo polonês onde para sobreviver era necessário, evidentemente, se reduzir ao estrito necessário, mas, foi daí, desse vilarejo, que me chegaram as lembranças mais fecundas durante meu trabalho de diretor. Era, por exemplo, como as mulheres iam à missa, elas tinham... antes elas lavavam os pés... elas lavavam os pés, e, normalmente, os pés eram sem botas, sem sapatos, mas, nesse dia elas calçavam alguma coisa e, com um tipo de... elas se vestiam de uma maneira melhor, do ponto de vista de camponeses poloneses daquele tempo, isso quer dizer, era uma... alguma coisa bem longa como um tipo de *manteau*, quase sempre preto. E, elas caminhavam, tinha um pequeno atalho da minha casa, onde eu estava nesse vilarejo, para a igreja, longo atalho, e estas mulheres caminhavam: *pa, pa, pa, pa*. É isso que faz a cena, de *Apocalypsis cum Figuris*, das mulheres que chegam na tumba de Cristo. É... tem tantas coisas que são... e isso me deu sempre um tipo de alegria, de ver isso na composição do espetáculo, como ver como minhas lembranças podem acordar, podem reviver em

mim mesmo. De tempos em tempos eu não digo nada, mesmo para os meus colegas, qual é a lembrança. Por exemplo, em *O Príncipe Constante*, mas não no fragmento que vocês viram aqui, tinha um personagem, era Maja Komorowska⁹¹, uma atriz muito boa (que se tornou uma grande vedete de cinema depois) e que era, ao lado de Rena Mirecka⁹², era como o eixo do jogo no *Teatro Laboratório* (Rena Mirecka até mesmo mais num certo sentido). Então, Maja Komorowska, nesse espetáculo, tinha os cabelos assim: (Grotowski indica como os cabelos de Maja eram em *O Príncipe Constante*: cobrindo o rosto). As costas muito curvadas, e, ela andava, de uma maneira quase militar, como um monstro e ela representava, ao mesmo tempo, com Ryszard, por exemplo, uma cena da *Pietà*, quando o corpo de Cristo... é como se ela fosse a mãe... Bom, o que era isso? Isso era, no fundo... eu pedi a Maja Komorowska para chegar a isso por associações pessoais, etc. Mas, para mim, era minha tia. Eu tinha uma tia que tinha uma espécie de desprezo total pelos seres humanos, mais pelas mulheres do que pelos homens, mas, pelos homens também. Ela se entrincheirou no seu quarto e ela não deixava passar ninguém, a não ser eu, na verdade, eu era uma das muito raras pessoas aceitáveis. Ela era muito inteligente! Ela falou... eu tinha a impressão... (risos) Sim, ela me reconheceu, então, ela era inteligente. Então, eu acho que numa outra época ela se tornaria um tipo de grande professora, de grande sábia, alguma coisa assim... mas, naquela época ela não teve a possibilidade de fazer a verdadeira... ela era autodidata, de um nível muito alto e ela, sim, através do seu lado de misantropa, ela pôde analisar os seres humanos de uma maneira formidável: as reações, as... o que estava escondido, o que estava aberto... Ela era fascinante. Ela

91 **Maja Komorowska**, nascida em 1937, é uma atriz polonesa de teatro e professor de cinema na Academia de Teatro, em Varsóvia. Recebeu duas vezes o preço da atriz principal em polonês Film Festival. Em 1960, ele se formou na Faculdade de Escola Nacional de Teatro em Cracóvia. A partir de 1961, começa a trabalhar com Jerzy Grotowski, primeiro no *Teatro das 13 Fileiras* em Opole, e no *Teatro Laboratório* em Wrocław. Esta colaboração durou até 1968.

92 **Rena Mirecka**, nascida em 1934, foi uma das figuras-chave experiências teatrais e parateatrais de Jerzy Grotowski (1959-1982). Ela contribuiu para a concepção e desenvolvimento dos exercícios plásticos do training do *Teatro Laboratório*. Foi a criadora de todos os papéis principais femininos, incluindo *Fausto*, *Akropolis* e *Apocalypsis cum Figuris*. Desde 1982, ela continuou a sua própria pesquisa na expressão física e espiritual teatral. Em 1993, ela criou seu próprio Center Theater, na Sardenha, Itália. Seu trabalho atual é chamado *The Way*.

se suicidou, finalmente. Então, ela foi para mim o modelo para esta personagem, para este personagem. E, aí nós chegamos a um outro aspecto: o que é o personagem? Mas, isso eu vou dizer mais tarde. Eu vou analisar isso mais tarde.

39. No filme eu disse, num certo momento, que o treinamento não é a preparação para o ato criativo: é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, o que eu digo. É verdadeiro, sim, era necessário dizer isto, porque, na época, as pessoas se torturavam com os exercícios *grotowskianos* ou do *Teatro Laboratório* sem fazer as coisas criativas, e por outro lado elas faziam os exercícios muito mal. Mas, mesmo se eles fizessem bem, isso não poderia substituir a criação do espetáculo, a criação do papel, tudo isso... não poderia substituir... mas, por outro lado, o treinamento pode ser diretamente ligado ao ato criativo. É, por exemplo, na *Ópera de Pequim*, nos melhores períodos, o treinamento cotidiano, está, mais que tudo, dentro da *linhagem artificial* do que na *linhagem orgânica*, isso aparece... É preciso sempre renovar o conhecimento corporal dos pequenos detalhes, é como se a fadiga, mesmo se nós somos já muito idosos, ela não deve aparecer como eu contei, da outra vez, na *Ópera de Pequim* com o ator mais jovem, não com o mais velho. É esta disponibilidade de todos os pequenos detalhes, que no teatro da composição estrita, exige um treinamento cotidiano. Na *linha artificial*, na Europa, por exemplo, na pantomima, é a mesma coisa: o treinamento é cotidianamente necessário. E, ainda mais, tem esta versão com os *exercícios plásticos*, que vocês viram na realização de Rena Mirecka, onde, sim, está já muito perto do ato criativo, já muito perto, muito próximo do ato criativo. Aí é preciso se lembrar que todos os detalhes... porque os *exercícios plásticos*, como nós os fizemos, foram, de uma certa maneira, uma contradição, com a nossa doutrina, nossa doutrina foi sempre anti-gestual: os gestos são os maus atores que fazem. Então, mas esse era um treinamento gestual (os *exercícios plásticos*). Então, eram os pequenos detalhes: das mãos, das pernas, dos movimentos da cabeça, de todas as zonas periféricas que foram sempre repetidos com uma precisão total, cada um desses detalhes foi sempre reelaborado. Ela pediu, por exemplo, para fazer as articulações mais flexíveis,

como (...) ⁹³ com os pontos de resistência da mão, se a mão é que foi elaborada. Mas, quando todos esses detalhes são aprendidos, e quando já, como os limites das articulações dentro do corpo, foram deslocadas, passamos ao estágio, como Rena Mirecka fez, quer dizer, que nós mantivemos a precisão de cada detalhe, mas, nós improvisamos a ordem, que detalhe depois de que detalhe, e esta improvisação só do que vem antes, do que vem depois, estará sempre ligada às associações pessoais do ator, ou da atriz, no momento em que faz isto, então, isto é como improvisar a ordem, mudar a ordem conhecida e como se isso o enviasse para uma pista, uma lembrança de suas associações pessoais, que descobrimos quando fazemos, isto já está bem perto, muito próximo do ato criativo. Como nós... Sim, agora os tipos de exercícios, isso também pode ser bem diferente. Porque nós fizemos, por exemplo, os exercícios, desenvolvemos, os *exercícios plásticos*? Isso foi para Rena. Rena foi uma, para mim no início do *Teatro Laboratório*, ela foi uma pessoas, em maneira evidente, plena de recursos, plena de possibilidades, mas, bloqueada, em algum lugar, no corpo, então, eu me disse: 'O que eu posso fazer com isso?'. E, eu me disse: 'Bom, ela deve se tornar a instrutora dos exercícios, para desbloquear ela mesma, ela não deve observar a si mesma, ela não deve pensar nela mesma. Ela deve pensar nos outros e para os fazer fazer, talvez ela vá se desbloquear'. Isso aconteceu muito bem, ela desbloqueou completamente essa coisa, que a limitava, e, além do mais todos esses detalhes plásticos, que eram bastante gestuais, ela os recolocou dentro do corpo, a fonte, como que em torno da coluna vertebral, ali estava a chave para ela e para mim, além do mais. Isto era nítido! Como o ponto de partida... porque eu devia dizer alguma coisa, como se tornar instrutora dos exercícios que eu não conhecia, eu mesmo. Então, eu tinha que dizer alguma coisa e eu disse para ela: 'Escuta...' e eu dei para ela um livro, era a respeito de Delsarte ⁹⁴, de um tipo de treinamento extremamente formal, eu disse para ela: 'Você sabe, tudo isso são coisas muito banais, na verdade são clichês, mas,

93 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada.

94 **François-Alexandre-Nicolas-Chéri Delsarte**, (1811-1871), é um cantor, professor e teórico do movimento. Delsarte foi o primeiro francês e europeu, a ser internacionalmente conhecido pelos seus ensinamentos que foram fundamentais para o surgimento da dança moderna, e são geralmente considerados como uma das fontes das modernas artes cênicas.

tem uma coisa que é interessante, é essa idéia de... de manipular o corpo mesmo, as periferias do corpo, tudo isso, passando até pela coluna vertebral, dessa maneira, você pode descobrir que existem reações corporais que são para dentro e que são para fora: extrovertidas, introvertidas.’ Apenas isto! Apenas isto! E nós começamos com este manual de Delsarte que propõe apenas clichês, banalidades incríveis, mas, que teve, de qualquer maneira, esta consciência, que era possível captar neste manual, esta consciência de Delsarte, de que existem as reações extrovertidas, introvertidas e neutras: isso ele captou bem e isso nós roubamos dele.

40. Então, sim, no *Teatro Laboratório*, como tinha algumas particularidades, existiu uma particularidade de que quanto mais o espectador se tornava a testemunha, as reações típicas dos espectadores foram desaparecendo e mesmo os aplausos. O teatro sem aplausos: é alguma coisa que eu nunca ouvi falar que tivesse acontecido com um outro grupo teatral e, existiu também a composição do espaço, que eu comecei a fazer, no início, mas, que foi verdadeiramente desenvolvida em colaboração com um arquiteto polonês, Gurawski⁹⁵ (o nome parecido com o meu, mas diferente: Gurawski). Então, isso foi que, para cada espetáculo, nós nos livrávamos de todos os cenários, de tudo isso, e tinha apenas um espaço vazio para ser habitado, tanto pelos atores quanto pelos espectadores, e para cada espetáculo a relação foi criada de maneira diferente. E, por exemplo, em *Fausto*, eram duas mesas longas, e a terceira pequena, onde Fausto convidava as pessoas para um tipo de *Santa Ceia*, sua *Última Ceia*, como o Cristo no final. Ele as convidava para contar os acontecimentos da sua vida, e, toda a ação era apresentada sobre essas mesas, como pratos que damos às pessoas que chegam. Sobre as mesas. E num certo momento Fausto é apenas alguém que olha o que acontece sobre as mesas e, num certo momento, ele entra e ele participa, e, os espectadores são os convidados de Fausto. Então, isso criou um movimento, isso é interessante, por exemplo, quando Fausto, ou algum outro, atravessa o

⁹⁵ **Jerzy Karol Gurawski**, nascido em 1935, é um designer polonês, arquiteto, mestre da University of Technology, Prêmio Nobel de honra SARP em 2007, muitas vezes por causa de suas realizações é conhecido como “professor”.

comprimento da mesa, de um lado ao outro: *pschit* (*Grotowski faz, com a boca, um ruído de deslizamento*). Todas as cabeças se mexem e os espectadores entram num ritmo espacial ligado àquilo que os atores fazem. Então, mas, ninguém disse que eles tinham que participar, evidentemente, isto foi como alguma coisa que aconteceu por si mesma: eles foram os convidados a quem nós mostramos o que aconteceu com Fausto. (Faust: como se diz em francês). (*Grotowski muda a pronúncia do nome: Faust*) Então, eles foram colocados, de uma certa maneira, na situação de testemunhas, é isso. Em *O Príncipe Constante* os espectadores ficavam acima e a composição era como uma, o que se chamava, no século XIX, *teatro médico*. Que é onde se fazem as cirurgias e os estudantes ficavam sentados mais no alto para não contaminar a pessoa operada, eles olhavam para baixo, por trás de uma paliçada, muito alta. Isso foi feito com o espaço do *Teatro Laboratório*: nós construímos uma parede muito alta, como uma paliçada, de madeira, e nós víamos somente as cabeças dos espectadores que se inclinavam para baixo, como *voyeurs*⁹⁶, como estudantes desse *teatro médico*, como numa *corrida*⁹⁷ também, em certos casos. Isso os colocou, os espectadores, de novo, numa situação, muito literalmente, de ser testemunha de uma coisa, mas, de testemunhar como que uma coisa proibida. Em *O Príncipe Constante* isso era muito forte, pelo fato de que somente as cabeças dos espectadores eram visíveis, e, eles reagem: ‘O que é que está acontecendo lá embaixo? O que acontece embaixo?’ É realmente uma situação de *voyeur*. Então, evidentemente, esse aspecto desapareceu durante o espetáculo, porque a ação mesmo do espetáculo, o ato real de Ryszard, por exemplo, mudou todas essas associações, mas, no início funcionou assim. Em *Akropolis* toda a realidade fantasmagórica do campo de extermínio com os tubos de ferro, com tudo isso, era construída durante a ação e os espectadores, no início, estavam como que disseminados pelo espaço, em diferentes lugares e de repente, os atores, quer dizer, as pessoas do campo, começaram a construir uma coluna de tubos de ferro, uma outra coluna, uma outra coluna, uma outra coisa, isso, é como se a realidade desses objetos numa via associativa ligada ao crematório começou

96 NT Mantive a expressão em francês.

97 Grotowski usa a palavra espanhola *corrida* que quer dizer tourada.

a fazer uma invasão entre os espectadores. Então, cada um dos espectadores se sentia... só. Eles não sentavam agrupados, eles estavam individualmente em todo o espaço, mais e mais emparedados por esta realidade. E, quando, teve um momento aqui, que foi filmado disso, mas, é preciso conhecer o polonês⁹⁸ para compreender que, em certo momento, os dois personagens que são os personagens do campo, eles estão olhando as pessoas presentes como espectadores e um deles diz: 'Quem é?'. E, o outro responde: 'São as sombras'. Quer dizer, para os vivos os mortos são as sombras, mas, para os mortos os vivos são as sombras. É como se a função do espectador tivesse sido reduzida a se tornar alguém que é a testemunha de uma situação apavorante, que está só e que é sombra. Isso, bom, quando eu conto isso, isso não acontece realmente, mas tem alguma coisa que funcionou desse ponto de vista. Então, tudo era feito pelos atores: nós, como eu contei, lá, renunciemos, gradualmente, a tudo: a uma cena, a uma música gravada ou a uma orquestra, a tudo, e tudo era criado pelo ator, pelo seu corpo, pelas suas botas, pela sua voz, pela sua maneira de cantar, por tudo isso, é toda a música, é toda a realidade, é isso que nós nomeamos o *teatro pobre*. Não tem nada, somente o ser humano e disso pode emergir tudo, tudo se realizar, tudo se apresentar, se é realmente criado, organizado e estruturado de maneira, realmente, de maneira elaborada.

41. Isso é... Será que é o treinamento? É difícil dizer... é de uma certa maneira o treinamento, no início, com cada um... mas, depois, é muito mais um tipo de investigação... (*pausa*) sim! Então, eu disse: 'Será que o espectador existe... para mim?' Sim, não apenas como testemunha. Sim, como testemunha também... Mas, existiu... É preciso compreender bem que todas as coisas que nós fizemos foram extremamente desafiadoras. Dentro da realidade polonesa da época. Isso era contra todas as regras do teatro convencional... então, o meio teatral normal era muito contra nós. Realmente. Isso era como se nós tivéssemos quebrado todas as regras do jogo. E, salvo certos grandes diretores e grandes atores, no entanto, que, de maneira

98 O idioma polonês.

nenhuma, iam na mesma direção, se tornaram extremamente interessados e muito grandes amigos. Mas, eles eram uma pequeníssima minoria. Por outro lado, enquanto que isso era contra as regras do jogo da doutrina oficial do Estado, isso era quase insuportável para os oficiais. Por outro lado, isso era uma heresia para a Igreja. Para a Igreja isso era chocante de uma maneira incrível, e tudo isso era como ser atacado de três pontos: o meio tradicional teatral, a doutrina oficial do Estado e a Igreja. Dos três lados um tipo de ponto de ataque. O que, dentro da nossa situação psicológica, nos ajudou, porque era necessária uma grande solidariedade dentro do grupo para enfrentar esse tipo de situação. Então, se tinham conflitos dentro do grupo, eles não eram, nunca, visíveis de fora. Para as pessoas de fora... Para as pessoas de fora isso era uma *gang* totalmente solidária. Dentro existiam os conflitos, mas, jamais visíveis de fora. Então, eu mesmo, eu estava presente durante... quando meus colegas representaram cada apresentação. *O Príncipe Constante*: foram, mais ou menos, quinhentas apresentações. Eu estive quinhentas vezes presente. E isso foi como... eu mesmo era, ao mesmo tempo, o espectador e a testemunha, e, assim, eu percebia os outros. Tinham coisas chocantes para os poloneses... E, eu me disse: 'Então, chocantes para nós, para nós como poloneses. E, chocantes para mim como um polonês!' Será que isso abre algumas portas que estavam fechadas? Será que isso nos libera de algumas mentiras que nós acreditamos como tribo? Será que isso abre uma outra perspectiva? Eu tinha que estar a cada dia presente para sentir, sentir neles, nos espectadores, mas sentir em mim... Como eu sabia que cada um dos meus colegas sentia... Isso era como um tipo de viagem para a quebra do nosso próprio condicionamento limitante para descobrir onde nós somos hipócritas? Onde nós estamos, onde nós estamos representando nossa história tribal para salvar as nossas caras? E onde tem a verdadeira situação humana que podemos descobrir? É dessa coisa que existia entre meus colegas e eu, entre um dos colegas e o outro colega. Com todas as motivações associativas da vida pessoal, das lembranças, que cada um mobilizava para poder representar. E, com esse enorme território para enfrentar nossas tradições, tanto tribais, podemos dizer, quanto religiosas, quanto

metafísicas... e, nessa situação, ainda uma pressão política em torno. É alguma coisa que se desembaraçava, que era extremamente forte, e que foi, na verdade, favorável a isso que nesse filme eu chamo de *axialidade*. Alguma coisa que sobe, mesmo, que vai para o mais alto, que é mais puro, para o mais verdadeiro, mais limpo... Sim! Tem em *O Príncipe Constante*, em um dos fragmentos que vocês viram, tem o momento quando Ryszard, o Príncipe, ele está deitado, e, os outros chegam, um após o outro, e como ele... Eles estão mordendo aqui... (*Grotowski mostra a sua boca*) E aí tem um texto que os atores repetem. É o texto em polonês das pessoas que fazem a comunhão⁹⁹. Então, a comunhão é receber o corpo do senhor. E... Nesse momento Ryszard é o corpo do Senhor. Então, eles tomam seu corpo de maneira literal com esta invocação, esta encantação sagrada, de tomar a comunhão. Ao mesmo tempo, isso falava a nós mesmos, ao nosso *background* religioso, e, falava de maneira positiva. E, por outro lado, isso foi porque isso foi sem... sem ridicularização, isso foi muito sério, de uma certa maneira. E, ao mesmo tempo... Fazer essa coisa: comer o corpo, o corpo santo. É muito blasfematório, entre os dois... Entre a reconhecimento do sagrado e a blasfêmia... Se tem um tremor, alguma coisa dentro de nós todos, e dentro do espectador, e dentro de mim.

42. Sim! Tem a *linhagem orgânica* e ao mesmo tempo quando vocês observam *Akropolis*... Vocês vêem como a composição é exata. Tudo é elaborado. Os passos, as vozes, o ruído de um objeto contra outro objeto... tudo cria uma música, então... tudo é elaborado. A estrutura é de ferro. E, ao mesmo tempo, não é fria... Vocês podem ver alguém que não faz nada. Em certos momentos ele olha, mas, ele está presente... É essa coisa que é tão difícil, freqüentemente, de obter no teatro... Que a presença esteja todo tempo. Não apenas quando temos uma iniciativa. Não apenas quando, digamos, fazemos alguma coisa... Mas, também, quando se está apenas presente. Esta presença ela é. O ser humano, o ator, não está vazio. Alguma coisa... Do fluxo da vida, da energia, das associações, elas passam através dele. Esta conexão entre

⁹⁹ *Senhor, eu não sou digno de que entreis em minha casa, mas dizei uma só palavra e minha alma será salva.*

a composição e a vida... digamos: a espontaneidade. É uma muito... É um negócio essencial e que domina totalmente o campo: 'Será que é a *linhagem orgânica*? Será que é a *linha artificial*?' É, geralmente, alguma coisa de muito importante... E, aí, eu me lembro de como um dia Stanislavski disse... Ele foi perguntado a respeito de espontaneidade... E, ele respondeu: 'Podemos ser espontâneos se conhecemos tão bem nossa partitura do jogo, que não pensamos, no momento em que fazemos um pedaço dessa partitura: *o que eu tenho que fazer depois?*' É melhor em inglês: *What to do next? What to do next?* Ele não pensa, ele conhece *what to do next*. Ele conhece a sua partitura e a absorveu com o seu espírito, com o seu corpo, com todas as suas disposições... O fluxo mesmo das associações em torno está liberado. E, ele conhece como... qual é o berço desse rio que corre... E, nesse momento, tem alguma outra coisa, mais livre, que chega. Porque ele não está bloqueado por esta questão: *what to do next?* Ele não está bloqueado por isto. E, então, alguma coisa, como uma improvisação nos minúsculos detalhes, podemos dizer, muito mais na sua alma que mesmo, mesmo que no seu corpo. Pode acontecer que isso se torne totalmente espontâneo. E, isso penetra tudo. Não bloqueado. Não freado por especulações. Não dividido entre a cabeça que em pânico pergunta: 'O que eu tenho que fazer?', e o corpo. E, aí, podemos chegar até um nível que como... Que como que ultrapassa o corpo, o mental, tudo isso... Alguma coisa ainda mais sutil. Muito especial. E muito pura. (*pausa*) Então... Sim! Isso que eu disse que o ator que leva, ele não faz nada na verdade. E, ele não mostra que está presente. Ele não tenta mostrar ao espectador que ele está presente. Mas, ele está presente! Que o ator nesse caso, simplesmente, ele não está vazio... Ele não está nunca vazio, sempre alguma coisa passa por ele, ele é como um canal aberto onde as forças, as associações, as energias, os baixos, os altos... Tudo pode passar... E ele deixa isso passar... Ele não mostra que isso passa... ele não tem essa preocupação... isso é alguma coisa extremamente importante que eu busquei na minha vida... Sim. Para acabar esta explicação, eu devo dizer a vocês que existem as diferentes noções de diretor... Em polonês, como em russo também, tem duas palavras... Tem a palavra *postanóvsick* em russo e *regiciora*. E, em polonês,

é *inscenizador* e *régisseur*. *Inscenizador*¹⁰⁰ é alguém que faz a construção, a visão, a composição do espetáculo. Ele pode não ter a capacidade de encontrar um contato real com o ator. Ele pode, mesmo, de uma maneira perfeita, manipular o ator que, se ele é competente e capaz, ele vai encontrar seu lugar, mas dentro dessa imagem, dessa montagem, dessas mudanças de ritmos e tudo isso... Mas, finalmente, *inscenizador* ele faz uma visão de... Podemos dizer, alguma coisa de quase visual, visual e acústica também, mas de ... Disso que acontece. Ele faz a composição. E, *régisseur*¹⁰¹ é alguém que sabe encontrar com o ator a vida do ator. É... podemos ser um muito bom *régisseur* e não ser um grande *inscenizador*. Podemos ser um grande *inscenizador* e não saber nada de trabalho com o ator... Eu conheço casos assim... Para mim foi sempre necessário os dois. E, gradualmente, eu fiz mais e mais acentuação sobre *régisseur*, sobre o trabalho com o ator. Porque isso me fez sair da minha solidão e ao mesmo tempo isso me fez como que... de me enraizar em... como que me enraizar em alguma coisa que era... não apenas uma pessoa e não apenas muitas pessoas, e não apenas uma única tradição, mas, alguma coisa de mais alta, como uma tradição que sobe. Tudo isso foi para mim muito importante. Mas, ao mesmo tempo, eu trabalhei sempre como *inscenizador*... Cada espetáculo foi elaborado também do ponto de vista da mudança de tempo ritmo de... Para onde a atenção das pessoas presentes, como observadores, deve ser dirigida... Como? O que tem antes? O que tem depois? Como cortar certos fragmentos para tornar a cena realmente intensa? O milagre da montagem, de cortar, que a gente conhece no cinema, e, é muito pouco conhecida no teatro. É... alguém me contava que depois da *Revolução de Outubro* na Rússia os... os bolchevistas levaram vários filmes do ocidente, especialmente os filmes franceses. E, eles os projetaram para os espectadores do período revolucionário. Mas, eles fizeram pequenos cortes. É como me contaram: foi Eisenstein¹⁰² que falou disso, um

100 Em português: encenador.

101 Em português: diretor.

102 **Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein** (1898-1948), é um diretor de cinema russo do período soviético. É frequentemente considerado como o “pai da montagem”. Em 1925, ele filma *Encouraçado Potemkin*. A famosa cena do carrinho pelas escadas foi filmado no dia 22 de setembro, em Odessa. A arte de Sergei Eisenstein se expressa através de suas montagens únicas e o uso do que os críticos nomearam « le cinéma poing ».

grande diretor de cinema. Que falou disso quando ele deu as suas aulas de direção, de montagem no cinema. Então, por exemplo, tinha um fragmento onde... Talvez eu confunda o nome e tudo isso, bom... Mas, digamos que era Robespierre, no filme francês da época... Robespierre que é abordado por uma pessoa que diz que... Que o informa que Marat está morto! Marat foi assassinado. E que cospe no seu rosto.

43. Então, na versão soviética foi cortado o fragmento quando ele cospe... Então... fica a informação: *Marat está morto*. E, ficou o movimento de Robespierre que enxuga suas lágrimas (*risos*) porque a cuspidinha se tornou uma lágrima por associação, vocês vêem... A força da montagem, ela é incrível. Se eliminamos um fragmento, todo o sentido do que acontece muda. Podemos também passar diferentes tempos como diferentes épocas... Como em *Shakuntala*¹⁰³ no final... isso não foi feito como eu vou contar para vocês agora mas... Mas, de maneira similar. Em *Shakuntala* no *Teatro Laboratório*, tinha um momento perto do final, quando os dois amantes jovens, eles tem um diálogo e... em apenas uma fração de segundo eles se tornam velhos... E, é o mesmo diálogo e isso continua, eles se tornam velhinhos... Então, como podíamos fazer, por exemplo, podíamos fazer da seguinte maneira: que o jovem casal se fala, tem esse diálogo e tem alguém que acende uma vela, ou alguma coisa, tem uma chama que sai *pchh* (*Grotowski faz o som da vela*), do outro lado... A atenção dos espectadores é chamada. Eles não olham mais para o jovem casal, por dois segundos, um segundo, eles vão olhar a chama. Nesse momento o jovem casal se torna o velho casal... São esses os milagres da montagem que são possíveis... Esta história com Robespierre: a cuspidinha. É muito instrutiva. Nós vemos como todo o sentido da percepção pode ser mudado através da montagem... É por isso, o conhecimento da montagem, isso que está dentro do teatro, é muito mais a função do diretor, *inscenizador*, aquele que faz a composição, é fundamental... é fundamental... Para mim esta descoberta chegou de uma certa maneira através de Meyerhold. Foi Meyerhold que me indicou, indiretamente, (eu não o conheci evidentemente) que me indicou que existe a montagem no teatro...

103 **Shakuntala** espetáculo do *Teatro Laboratório* inspirado no texto de Kalidasa.

E, depois de Meyerhold foi Eisenstein, com a sua teoria da montagem no cinema. Todas as regras de montagem no cinema, podemos aplicá-las como elementos de montagem de uma ação teatral... O problema é que, freqüentemente, no trabalho sobre uma peça, sobre um espetáculo, não se chega a criar uma partitura do jogo suficientemente tangível e elaborada... Então, a gente não pode cortar isso e deslocar o pedaço de um outro fragmento... criar a nova montagem, porque não tem a partitura do jogo. Se chegamos à partitura do jogo, realmente, e, se chegando (o que não é nem um pouco fácil) nós não perdemos a vida dos atores... Porque é muito fácil fazer uma estrutura do jogo, uma partitura que funciona, mas, ao mesmo tempo se tornar fria e morta. Isso é todo um negócio difícil... a vida deve ficar... e depois a gente pode fazer... deve se desenvolver mesmo... desbloquear... E, depois, a gente pode fazer a montagem, que da sua parte vai comunicar alguma coisa aos observadores. Tudo isso é muito complexo. Mas, tem coisas simples como o fato de que a montagem, podemos fazer, no teatro tão bem quanto fazemos no cinema... Então, agora eu vou fazer um intervalo, digamos de vinte minutos, vinte e cinco minutos... E, depois, eu vou pedir que me façam perguntas. Obrigado.

8. A AULA DOS EXEMPLOS

*Uma magnífica aula de interpretação e direção teatral,
da linhagem orgânica, através de excepcionais exemplos*

**Prefácio à aula do Collège de France
realizada no dia 23 de junho de 1997**

Grotowski inicia esta quarta aula apontando para a sua preocupação de atender a demanda, surgida na aula anterior durante o processo das perguntas, de que ele desse exemplos objetivos e concretos dos trabalhos sobre os quais fala. Assim, ele começa (apesar de ser bem categórico na afirmação de que não existem modelos) por um relato longo e detalhado sobre o processo, com duração de três anos, de criação do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* com todas as suas *démarches*. É então, interessante, voltar à crítica de Bentley no *The Times* para podermos tecer um ‘diálogo’ entre o processo e o que chegou ao ‘espectador’:

(...) Apocalipsys é um coisa muito bonita. Prova a tua idéia de um teatro, e já que apenas trinta e nove outros leitores do The Times (ou algum pequeno múltiplo de quarenta) terão visto isso, eu talvez deva dizer sobre o que é: Jesus. Quem mais? Ele é o teu homem, se não o teu Homem, e dessa vez, você era, na frase dele, um pescador de homens e pegou ele na tua rede. Ele ou alguma outra pessoa com o mesmo nome. (...) o teu é um Jesus sui generis, um pequeno jovem polonês, usando uma capa de chuva desabotoada por cima de apenas um short preto, e carregando um bastão branco. (...) você insiste num teatro pequeno. Correção. Você insiste num não teatro. (...)

Ora, o que Grotowski diz a respeito do *processo de criação* de *Apocalypsis cum Figuris* ele diz quase trinta anos depois, e nós agora deste nosso ponto de vista, quinze anos depois da sua morte, podemos ver o quanto os sentimentos articulados

neste processo tinham potência e nitidez para chegar a este espectador/testemunha. Porque, o *insight* original, que aparece no seu relato, surge com a sua proposta ao seu ator Antek de nominar um outro ator, Cieślak, como o Cristo: “Você é o Cristo!”. E, Bentley inicia a sua análise dizendo a seus leitores de *The Times*: “ talvez deva dizer sobre o que é: Jesus.” O sentido central chegou!

Outro ponto relevante neste relato de Grotowski é o absoluto cuidado, que nos revela, de absolutamente não serem tragados pela armadilha de se repetirem: de repetirem o seu sucesso anterior. Nem ele nem seus atores. Revela esse risco imenso que assola todos os artistas depois de uma grande *réussite*. Sobre esta questão, faço aqui uma digressão para falar de uma conversa pessoal com o escritor português, José Saramago, em 1999, quando ele tinha acabado de ganhar o *Prêmio Nobel*. Por ocasião de uma sua estada no Rio, fomos agraciados com a sua presença na sede do *Studio Stanislavski* (companhia dirigida por mim) para assistir a uma apresentação de uma estrutura cênica criada a partir do seu pequeno livro *A Ilha Desconhecida*, num domingo de manhã, para uma pequeníssima platéia de cinco pessoas (quatro além dele). Assim, depois da apresentação conversamos longamente e ele falou do imensa dificuldade de escrever, que sabia que encontraria pela frente, depois do prêmio. Bergman também fala da armadilha iminente, e diz, a este respeito, no seu livro *Imagens* que o seu filme *Sonata de Outono*, na verdade, não é um legítimo *Bergman* e sim um filme *a la Bergman*, e diz ainda que Fellini também fez filmes *a la Fellini*, e Buñuel *a la Buñuel*, e que apenas Kurosawa nunca fez isso, que todos os seus filmes são legítimos. Ou seja, esse fenômeno ocorre a todos que alcançam sucessos, maiores ou menores: escritores, pintores, escultores, cineastas, compositores. O fantasma do *auto-plágio* assombra a todos que são sérios. Alguns falam disso, resistem à tentação, outros sucumbem e ocultam. Grotowski expõe a sua luta, sua de seus ‘colegas’, como ele chama os seus atores. Toda essa questão gira em torno de um ponto que Grotowski cita logo no início desta quarta aula, falando da dificuldade de dar exemplos objetivos por causa do risco de fazer surgirem modelos que serão como clichês: (...) ‘porque na arte, tudo é... a pesquisa, uma surpresa, alguma coisa inesperada’(...). Aí, aparece o

'problema' deste delicadíssimo 'lugar da criação', digo 'lugar' no sentido quase mítico, desse espaço interno no sujeito artista: Psíquico? Espiritual? Cerebral? Certo é que é o que poderíamos chamar de lugar do *não-saber*, ou seja: só cria aonde não sabe. E, o sucesso pode, e sistematicamente faz este efeito, bloquear este 'lugar', barrar o acesso do sujeito-artista a este espaço tão amado e caro.

Durante este seu relato Grotowski adentra o tema da montagem agora explicitando detalhadamente a construção de uma cena de *Apocalypsis cum Figuris*: quando Jesus e Maria Madalena tem um encontro amoroso. Ele explica como trabalhou para que a cena acontecesse e ao mesmo tempo não acontecesse. O trabalho artesanal de estruturação e duas cenas paralelas concomitantes fazendo com que surja o que ele chama em outro texto como a *sede da montagem* dentro da cabeça do espectador. E isto traz à tona uma articulação bastante particular da arte este diretor teatral que é o *inscenizador*. O desenvolvimento da capacidade de operar a percepção do espectador como *sede da montagem* da obra. Isso quer dizer que o suporte da obra não é material como o celulóide no cinema, ou o mármore na escultura, ou a tela na pintura, e assim por diante. O suporte desta obra, dentro da *linhagem orgânica*, é imaterial: a memória, a percepção do espectador. É a criação de um ato que vai se 'imprimir' na percepção do outro, deste outro que chega de fora, do espectador-testemunha. Nesta descrição da cena deste encontro amoroso, que o preocupou no sentido de que: se não tivesse um tratamento muito cuidadoso poderia ferir a memória deste outro e com isso impedir que ele seguisse adiante na sua fruição do trabalho. Como fazer? Como não abdicar da cena e ao mesmo tempo não traumatizar o 'outro'. (Nós vimos como a questão do trauma pode ocorrer pelo texto de Bentley em que fala de, a partir do que lhe aconteceu intimamente diante de *Apocalypsis cum Figuris* chega a uma *destraumatização* que tinha se instalado nele pela visão de *O Príncipe Constante e Akropolis*). Assim, Grotowski opera essa cena em que intercalam duas estruturas de modo que uma é a metáfora da outra, e vice-versa. Essa construção cria uma espessura que para mim se traduz muito claramente através de um outro fragmento da crítica de Bentley:

(...) *Tem uma questão na minha cabeça se o teu trabalho é dramático. É certamente lírico. Você é um poeta. E, como eu disse, é teatral. Então, é poesia do teatro. (...) Stark Young estava falando de Martha Graham, porque na América esse retorno ao início, a idade da pedra, do teatro foi especialmente assumido pelos dançarinos. Mas, você, também, é um coreógrafo. (...)*

Essa possibilidade da ação poética é que transporta a cena da sua dimensão meramente ilustrativa, narrativa para um outro plano artístico que de uma certa maneira, podemos dizer, é o que faz com que esta cena *grotowskiana* se torne *divisora de águas* para a inauguração de uma nova cena no século XX, e que vem tendo suas repercussões e talvez até seu enraizamento na cena de hoje. Parece que é isso que Bentley, de uma certa forma, preconiza no seu texto: *an open letter*. A respeito dessa poesia Grotowski diz nessa quarta aula:

(...) *Senão os espectadores se tornariam completamente obcecados... E, eles não poderiam participar. Na coisa. De uma certa maneira, é a imagem de uma metáfora teatral. Como uma poesia teatral. Um poema. Que se afasta de uma história narrativa realista. Mesmo se a base é realista. (...)*

A poesia, a metáfora, como a *pré-cura* de um possível trauma. A possibilidade de dizer o que tem a ser dito, mostrar o que tem a ser mostrado sem o risco, ou pelo menos minorando o risco, da ofensa do ferimento psíquico e/ou intelectual que pode exilar este 'outro' da obra.

Ao mesmo tempo Grotowski aponta para a importância de que a 'leitura', digamos, o direito à 'leitura' da obra seja assegurado ao 'outro' e com isso afasta de si e do seu trabalho qualquer apreço pelo hermetismo. Aponta para a importância de uma história, um percurso lógico a ser oferecido, os outros sentidos de ordem mais profunda vão estar, de uma certa maneira, ocultos, deliberadamente submergidos nessa matéria da obra, não aparentes. É um movimento de preocupação para com a lucidez intelectual e psíquica do outro.

En passant, ele fala do seu trabalho no *Workcenter*, o seu trabalho atual (naquele momento) no que diz respeito a esse problema do fio condutor oferecido a alguém que vem ver:

(...) Então, seu mental fica sereno, o que olha, é alguma coisa compreensível... E, então, ele se torna mais aberto a uma verdade oculta. Que aparece, ou da composição, ou muito mais, da ação dos atores... O que ele olha é alguma coisa que ele aceita... até um certo ponto, porque é compreensível. Para os espectadores, uma pequena história é sempre compreensível. Tem um tipo de... hábito que faz com que... Podemos trabalhar como nós trabalhamos agora em Pontedera... Sem uma história. Mas, é muito mais difícil para alguém que é a testemunha disso... Bom. (...)

Aos poucos ao longo da aula ele vai narrando circunstâncias suas de trabalho em que fez operações de montagem como duas operações sobre textos de Shakespeare: *Romeu e Julieta* e *Othelo*. E vai detalhando e explanando sobre cada etapa desses processos com atores americanos em um *workshop* em Nova York em 1968. E, para clarear o que seria essa dimensão do oculto: aquilo que o ator faz e o espectador não vê mas ‘percebe’, ele tece um longo memorial sobre o trabalho de Cieślak no personagem de Calderón de la Barca, e tudo que descende dessa circunstância da arte do ator criador cuja presença é obra de arte.

A seguir Grotowski vai articulando uma série de narrativas para dar conta de exemplificar como funciona esta arte da montagem: *do inscenizador*.

Adiante, na segunda metade da aula, ele aporta no problema da lógica do comportamento humano, e para falar disso entra numa descrição de uma cena de um espetáculo dirigido por Stanislavski a partir do romance *Almas Mortas* de Gogol, e, este é um relato sobre o livro de Toporkov:

(...) Tem um livro extraordinário, infelizmente que não é traduzido para o francês. Eu consegui fazer com que fosse traduzido para o italiano, existe evidentemente em

inglês. É o livro de Toporkov¹⁰⁴: Stanislavski in Rehearsal (Stanislavski pendant les répétitions), e, ali tem vários exemplos, se alguém entre vocês conhece o inglês... Esses que me pediram exemplos de trabalho. Ali tem vários exemplos muito interessantes... Mas, eu vou contar um dos exemplos. (...)

E, aqui, peço licença ao leitor para abrir um parênteses e narrar a minha história com este livro. Em 1989 fui para Irvine, University of Califórnia, a convite de Grotowski, para um seminário prático de três semanas, com ele, no seu *Objective Drama Program*. O convite de Grotowski a mim surgiu a partir de uma carta minha, depois de ter visto o seu *Downstairs Action* em março de 1988 no Workcenter, e de ter tido alguns encontros com ele e oportunidade de fazer algumas perguntas, e daí ter iniciado a minha pesquisa que tinha se iniciado ainda de maneira incipiente quando em 1972 li o seu *Em Busca de um Teatro Pobre* e depois quando assisti a sua conferência no Rio em julho de 1974. Nesta carta, de outubro de 88, eu falava do quanto ter visto o seu trabalho tinha me abalado e que estudando o seu texto o *Performer* (que eu tinha traduzido para o português) tinha reconhecido na relação entre *Teacher* e *Performer* uma analogia com minha relação com a minha analista, e que então gostaria de ter a possibilidade de ter uma maior contato com ele para o aprofundamento deste *estudo de si* e da cena (já que nessa época estava no início da minha carreira com diretora profissional iniciada em 1983). A resposta de Grotowski a minha carta foi o convite para ir a Irvine em maio em 1989. A minha estada na Califórnia abriu inúmeras perspectivas para a minha vida futura, pessoal e artística/profissional, e, quase tudo que aparece na minha arte hoje descende daqueles dias ali com ele. Além do seminário em si, doze horas de trabalho por dia, aconteceram uma série de encontros pessoais, conversas e jantares, em que pude ouvir, perguntar e pedir orientações específicas. Uma orientação à qual sou fiel sempre é exatamente

104 **Vasilii Osipovich Toporkov**, (1889 – 1970) ator russo. Autor do livro *Stanislavski in Rehearsal – The final Years*. Em 1927, ele entrou para a companhia do *Teatro de Arte de Moscou*, onde, sob a direção de Constantin Stanislavski, interpretou os papéis de Vanechka em *Os Estelionatários* e Chichikov em uma adaptação de *Almas Mortas* de Gogol . Toporkov foi aluno e discípulo de Stanislavski e um dos principais defensores do sistema de Stanislavski . Toporkov recebeu o Prêmio de Estado da URSS, em 1946 e 1952.

em relação ao livro de Toporkov: ele me presenteou com uma cópia¹⁰⁵, em inglês, e me disse: 'Este livro é fundamental leia e releia sempre. Mantenha na tua mesa de cabeceira!'. Obedeço. Voltei pra o Brasil com a minha cópia e muitas cópias dessa cópia foram se espelhando por aí, através dos alunos inúmeros.

Depois do longo relato sobre *Almas Mortas* de Stanislavski, via Toporkov, Grotowski entra no assunto do objeto e de como os objetos são, na cena, como pequenas telas sobre a qual o ator projeta uma serie de 'imagens' psíquicas que vão invadindo o imaginário do espectador, ou como no exemplo que dá, na literatura, do leitor. Fala do uso dos objetos, da provocação psicofísica que pode vir com eles tanto para aquele que faz quanto para aquele que vê. Como os objetos podem fazer as vezes de pistas que vão sendo oferecidas a esse espectador que quer ser como um detetive da cena. Acredito que essa imagem do espectador como detetive, que me ocorre, pode ser instigante na medida em que essa atitude detetivesca é que vai abrir a este sujeito a hipótese de freqüentar este lugar de *desvendador* que pode ir gerando pequenos *insights* ao longo da sua fruição da obra. Isso falando, é claro, do espectador ideal, aquele que é *desejante*: que tem fome de algo.

105 O livro estava esgotado naquela época e só foi reeditado anos depois pela Routledge.

9. TRADUÇÃO DA AULA DO COLLÈGE DE FRANCE EM 23 DE JUNHO DE 1997

54. Boa noite, eu hoje vou chegar a certas conclusões das aulas precedentes: eu notei que, quando eu ouvi as perguntas, que na verdade, várias pessoas sentem uma necessidade de receber os exemplos dos diferentes tipos de trabalhos. E, isso eu compreendo muito bem. O problema é que, se nós encontramos exemplos, digamos, objetivos, como modelos, eles funcionam como um tipo de clichê... é inevitável, porque na arte, tudo é... a pesquisa, uma surpresa, alguma coisa inesperada, não existe possibilidade de dar um modelo objetivo, mas, podemos tentar, quer dizer, eu vou contar hoje algumas situações nas quais eu me encontrei, no meu trabalho de diretor, e como eu tentei me sair, das dificuldades... de... como eu procurei resolver um problema. Então, por exemplo, da outra vez eu disse para vocês que o meu tempo máximo de ensaios foi de três anos... Sim, foram três anos para uma única peça. Mas, porque foi tão longo? Nós começamos, no *Teatro Laboratório*, a trabalhar sobre uma nova coisa, depois de *O Príncipe Constante* que era alguma coisa de... que chegou muito longe, muito alto... na minha pesquisa, no ato dos atores, em tudo... E aí, eu senti muito forte, e meus colegas, além do mais, também, que nós estávamos ameaçados de começar a repetir aquilo que nós já sabíamos fazer. E, isso é um desastre. Então, nós buscamos, e todo o tempo nós caíamos na mesma armadilha. É como se nós soubéssemos como isso tinha que funcionar, como era preciso trabalhar... Sim, isso funcionava, mas, tudo era como morto... E, eu mesmo estava também bem estéril, como os outros. Então, eu simplesmente olhava o que os meus colegas propunham, nós fazíamos ensaios sobre a base de uma peça polonesa do início do século XIX... Bom... Nós até fizemos os cenários, os figurinos, tudo isso... Tudo estava morto... era claro que nós ensaiávamos alguma coisa, que nós acreditávamos que nós tínhamos descoberto. Sim, nós tínhamos descoberto. Mas, no momento, quando tentávamos repetir isso como... era como reencontrar as neves de outro tempo. Então, isso se tornava morto: não criativo. E, eu entendi. E, um dia, meus colegas tentaram improvisar

um pouco em torno do texto que eles já conheciam... eles tentaram fazer proposições diferentes... mesmo elaboradas como pequenos roteiros, bom, eu esperei. Então, um dia, durante um tipo de improvisação, por acaso, eu vi que um dos meus colegas, Antek Jaholkowski¹⁰⁶, um dos meus colegas, ele tinha alguma coisa. Eu não sabia o que era... mas, isso estava no seu comportamento: um tipo de comportamento, ao mesmo tempo muito sereno, e ao mesmo tempo temível... *Paf!* A luz da vida apareceu. E, eu me disse: 'Mas eu tenho que compreender o que é que ele faz'. Porque, provavelmente, se eu pergunto... Ele não vai ser ele mesmo se tiver que captar uma associação. O que é isso? Então, eu o observei, eu o empurrei: 'Sim, sim, continua, continua'. Ele fez alguma coisa, não muito clara, do ponto de vista da história, com os outros atores, mas, todo tempo tinha nele esse aspecto humano misterioso. Bom. Então, eu me disse: 'Sim, sim, mas eu conheço esse tipo de pessoa... Esse é um Pope... (Pope é um padre ortodoxo) Esse é um Pope... Sim, nitidamente, é um Pope'. Então, eu suspendi o ensaio e eu disse ao meu colega Antek: 'É preciso eliminar todos os cenários, tudo isso, que nós já preparamos, e precisa colocar uma longa mesa... E, você deve provocar os teus colegas, que não vão estar prevenidos, a chegar a um tipo de *Santa Ceia*... Como a *Santa Ceia* antes do martírio de Cristo... É preciso... mas... Você, você deve ser como um Pope ortodoxo, temível, e ao mesmo tempo mago, que vai nomear o Cristo.' Então, eu lhe disse que ele devia nomear como Cristo, Ryszard... Ryszard Cieślak... Bom, todo mundo estava excitado porque a situação era inesperada... e, Antek andou em volta dos outros longamente que se sentaram ao longo desta mesa, como durante a *Santa Ceia*... Ele caminhou. Ele os olhou. Ele disse alguma coisa, mesmo não muito clara... E, de repente, ele disse: 'Você, você é o Cristo!' Ele disse. Mas, ele se enganou, e ele nomeou um outro. (risos) Então, o outro ficou, ele mesmo, extremamente agitado, porque isso era uma coisa inesperada. Mas, ele quis enfrentar bem a situação. E, ele começou a entrar, mas de uma maneira, como eu posso dizer, muito clerical, muito artificial, na sua

106 **Jahołkowski Antoni** (1931–1981) ator que trabalhou no *Teatro Laboratório*, desde o início até a sua morte. Ele estava envolvido em cada performance no *Teatro Laboratório*. Sua morte em 01 de setembro de 1981 foi um dos primeiros sinais do fim da companhia.

função de Cristo... Quando Antek disse: 'Mas, não, não você!'. E, ele nominou, agora, Ryszard. Esta situação insuportável, ela criou uma tensão e um tipo de verdade... De repente, é como, do nada, apareceu uma *Santa Ceia*, que era uma *Santa Ceia* falsa. Mas, ao mesmo tempo, onde alguma coisa era verdadeira... O que era verdadeiro na realidade? O mais verdadeiro era Antek, como nominador, e mesmo com o seu erro... que depois, ainda, depois de muitos meses, de ensaios, ficou no espetáculo... este... este mal-entendido: 'Quem é o Cristo?' Então, assim, nós começamos, nós abandonamos o texto e a peça que nós tínhamos preparado... Nós abandonamos os cenários e os figurinos que já tinham sido preparados... Nós começamos a seguir somente esta coisa, que apareceu, um dia, porque no meu colega Antek apareceu o verdadeiro Pope. Então, eu me disse: 'Mas, qual é a associação textual com isso?' E, eu me lembrei do monólogo de *O Grande Inquisidor* no romance de Dostoiévski: em *Os Irmãos Karamázov*... Onde *O Grande Inquisidor* pega Cristo que reapareceu sobre a Terra. Ele o chamou. Ele o prendeu. Ele tinha que ser queimado como os outros hereges. E, aí, tem toda uma explicação desse *Grande Inquisidor*: 'Porque?'. Porque ele está consciente de que é Cristo... Porque ele precisa ser queimado? Porque... Cristo original, é como um desordeiro, é um rebelde... Então, nenhuma ordem social pode ser obtida. Ela é a... digamos, a chance para a humanidade, é, para este *Grande Inquisidor*, é de seguir um tipo de caminho bem definido, organizado, estruturado... E, se eles são obedientes.

55. Então! Este foi o texto que eu pedi a Antek, que já era este Pope inicial, que aprendesse de cor, e, que tentasse começar a fazer uma interação, com Ryszard, como suposto Cristo... Bom... E, passo a passo, nós chegamos a várias improvisações em torno deste tema. Finalmente, no início, durante vários meses, nós trabalhamos sem texto... Nós improvisamos o texto, apareceu o texto de *O Grande Inquisidor*... Mas, depois, eu pedi, a cada um dos meus colegas, que propusessem alguma coisa dos textos que eram os mais importantes, dos romances ou das escrituras, os mais importantes para eles, nas suas vidas. E, eu mesmo, eu me propus também: com

Ryszard nós pegamos os textos de Eliot¹⁰⁷, que tinham sido de uma força enorme para nós. E... poemas... uma das colegas pegou o texto da *Bíblia*, outro... Nós procuramos os textos que fossem... que fossem vivos para nós... Isso foi a primeira vez quando nós começamos o trabalho sem uma peça escrita... Finalmente. Esse bloco de trabalho que começou com a aparição de Antek como Pope, isso abriu um caminho, para um espetáculo sem uma peça inicial. Nunca nós tínhamos trabalhado desta maneira... Eu sei que, hoje, muitos grupos trabalham desta maneira, mas, é preciso estar consciente que isso exige um tempo enorme, porque, muitos meses, já, vão ser consumidos pelo trabalho para encontrar uma estrutura. E, depois... E, então, nós chegamos a uma estrutura. Mas, esta estrutura, é preciso fazer mais densa, mais organizada, isso toma de novo muito tempo. Depois, tem a questão do trabalho sobre o papel. E isso, normalmente, toma de novo muito tempo. Mas, de qualquer maneira, nós fizemos esta experiência e o espetáculo que apareceu, *Apocalypsis cum Figuris*, foi um dos espetáculos mais importantes para a nossa atividade. Então... Além do mais, eu tenho que dizer que quando nós fizemos a totalidade de tudo isso que nós preparamos, isso tinha vinte e uma horas: de esboços, de coisas que tinham sido estruturadas depois de improvisações. E, o espetáculo, que nós fizemos, finalmente, tinha cinquenta e cinco minutos... Nós condensamos, condensamos, condensamos... Nós eliminamos os detalhes que não eram verdadeiramente essenciais... Condensamos, condensamos... Então, bom... Como a história de *Apocalypsis* se criou? Então, nós começamos (na fase já consciente do trabalho, quando a coisa ficou clara: o que nós procurávamos) por um tipo de reunião, em algum lugar, manhã, antes do nascer do sol... A reunião numa casa abandonada... Talvez... Onde alguém que procura um outro apartamento... as pessoas que fazem a festa antes de deixar esta casa... E, como na Polônia a gente faz a festa, então, durante esta ocasião, as pessoas se divertem... Elas bebem muito... E, elas se tornam... Elas buscam alguma coisa de interessante para fazer porque já fazem muitas horas... Já se esgotaram todas as possibilidades de idiotices... de possibilidades... Então, eles procuram o que fazer. E, um dos participantes, nesse

107 T. S. Eliot, Thomas Stearns Eliot (1888-1965), foi um poeta, dramaturgo, crítico literário, americano naturalizado britânico. Ele recebeu o *Prêmio Nobel de Literatura* em 1948.

tipo de festa, ele tem uma idéia: ele vê um tipo de vagabundo, de mendigo, ele o faz entrar... e, ele lhe impõe a função de Cristo. Então, o mendigo não sabe o quê que é. Ele não entende toda a situação. Mas, gradualmente, isso se torna um tipo de realidade: ele começa a seguir todas os motivos evangélicos... tudo isso... ele começa a, realmente, se transformar. Alguma coisa aparece, é bizarro... Mas, como para essas pessoas que dão uma festa bastante suspeita e bastante... E, plena de deboche... Tem uma transformação do mendigo que se torna mais e mais como... um canal, uma passagem para alguma coisa de *crística*, muito bizarro... Bom... Então, aí, estava, por exemplo, o problema dos fragmentos muito arriscados... Apareceu dentro da pesquisa dos esboços, das improvisações, dos estudos do jogo, apareceu um fragmento onde, digamos, o pretense Cristo... ele tem um tipo de encontro amoroso com Maria Madalena... Mas... Isso é 'ok', não é necessariamente uma profanação... Isso pode ser uma blasfêmia, quer dizer, alguma coisa que renova... Mas, ao mesmo tempo, é preciso contar com alguém que vai ver isso: se ele vai ver apenas que Cristo faz amor com Maria Madalena... Maria Madalena, na Polônia... ele vai ficar tão obcecado, por isso, por essa festa desafiante de maneira clara, que ele não poderá, verdadeiramente, passar para um outro aspecto da coisa, muito mais profundo e oculto. Então... eu me disse: 'É preciso encontrar alguma coisa que faça alusão sem fazer a imagem...' Eu tinha uma associação, isso estava num certo poema, onde se fala do ato amoroso, ou do amor, como em comparação com uma corrida de um cervo. (um animal com os dois chifres, na floresta) de um cervo na floresta.

56. Bom, então, eu pedi a alguém que já tinha se tornado... porque como o mendigo se tornou, gradualmente, quase Cristo... os outros... as pessoas que dão a festa, pegaram certas funções, por exemplo, o Pope pegou uma função (*O Grande Inquisidor*) ele pegou uma função de Simão Pedro. Porque foi o primeiro Papa. E, o... E, tinha alguém que era João... tinha Maria Madalena... Gradualmente foi aparecendo... Bom... Então... João, ele começou a correr, com um ritmo de um tipo de... ele corria no lugar. Mas, ele corria de uma maneira quase monótona, mas, que chegava, de

repente, a um tipo de ápice. E, depois, ele parava e de novo ele corria... diante dele, num outro lugar do espaço da cena... Tinha o suposto Cristo e Maria Madalena... Mas, eles não... eles fizeram alguma coisa juntos, que estava ligado à imagem de um arco e uma flecha... como atirar com o arco e flecha... um arco e uma flecha... uma flecha que parte... E, essa é toda a visão. É como esses que eram os impulsos de dentro... Ryszard que fazia o Cristo e Elizabeth que fazia... ou Rena, que fazia Maria Madalena... Os impulsos eram ligados a um encontro amoroso, a um encontro de... realização amorosa... Mas, como as formas, o que eles faziam, isso era... como se ela fosse uma flecha, e ele um arco. É tudo. Então, nós vimos: de um lado o cervo que corria... porque a associação era... ele fazia tão bem, meu colega que fazia João¹⁰⁸, essa maneira de correr... que isso, as pessoas, o espectador, captava que era um animal numa floresta... que corre... Do outro lado, tinha esse casal que fazia alguma coisa muito íntima e até muito estruturada, mas, onde, toda a ação amorosa real, estava oculta nos impulsos e não nas formas... Nas formas isso era: atirar com o arco... E, ainda... Eu me lembro de um momento, quando acontecia alguma coisa assim na vida... E... Como uma coisa íntima... Isso era num vilarejo... E, se escutou de longe: latido de cachorro. De vários cachorros. Então, eu me disse, bom... essa é a lembrança... Eu tenho que experimentar essa lembrança... então, em cada momento de clímax, de ápice... quando o cervo parava e o casal parava também... de longe, a gente podia ouvir as vozes dos outros atores que criavam como que uma acústica. Como uma sonoridade de diferentes latidos de cães, em algum lugar, longe... E, de novo, a corrida retomou... Assim, os espectadores, eu diria que a verdadeira consciência dos espectadores, ou o que nós podemos nomear o inconsciente... captou a cena... Isso era muito claro nas reações dos espectadores. Isso era muito

108 **Stanislaw Scierski** (1939-1983), ator polonês. Seu primeiro papel no *Teatro Laboratório* foi o príncipe Enrique na segunda versão de *O Príncipe Constante*. Em 1967, ele fez o papel de Leah e Helen na quinta versão do *Akropolis*. Nessa época, ele também estava envolvido no trabalho de *Apocalypsis cum Figuris*. Durante este trabalho, ele criou o seu maior papel: João. No fim de 1973, ele começou a realizar oficinas em colaboração com Rena Mirecka e Zbigniew Cynkutis, enquanto um ano depois, ele criou seus próprios conhecidos workshops *Spotkania Robocze* (“reuniões de trabalho”) que foram realizados em Wrocław. Entre 1981 e 1983 ele participou do treinamento e oficinas organizadas pelo *Teatro Laboratório*. Em 11 de julho de 1983 Scierski cometeu suicídio.

claro. Eles captaram. Era uma cena na beira de um risco enorme, de uma blasfêmia incrível... Uma cena amorosa. Mas, o mental dos espectadores não foi incomodado... não foi... porque, bom, o que aconteceu não foi uma coisa literal. Então, enquanto isso acontecia, em aparência, pelo viés de uma metáfora visual, acústica, etc., isso era aceitável. Senão, os espectadores se tornariam completamente obcecados... E, eles não poderiam participar. Na coisa. De uma certa maneira, é a imagem de uma metáfora teatral. Como uma poesia teatral. Um poema. Que se afasta de uma história narrativa realista. Mesmo se a base é realista. Os impulsos estão... que estão como que sob a pele, quase invisíveis... eram realistas. Mas, toda a imagem não era realista. É uma outra coisa... E, então, isso pode comunicar. Não. Mas, isso era: 'É preciso fazer isso de maneira muito delicada'... É alguma coisa que pode ferir várias pessoas. E, que, até de uma certa maneira, feriu a nós mesmos... É preciso fazer isso de uma maneira extremamente delicada. Chegar a alguma coisa que tem uma realidade poética e raízes reais... Então! De um lado é como a proposição de trabalho, se afastando da imagem realista, indo para uma outra coisa... Por outro lado... É também a montagem. Porque tem os diferentes pontos no espaço... esse casal... o cervo que corre... E, esse momento de parar... de clímax... E, tudo isso, depois da montagem, criou alguma coisa de extremamente intensa. Que funcionou sem ser verídico demais... Frequentemente, é muito importante, poder contar uma história aos espectadores, porque se o espectador, na situação de um espetáculo, digamos, ordinário, ele não vê, ele não pode reconstruir que é uma história: 'Me contam isso'. Então, seu mental fica doido. O espectador fica completamente enlouquecido, ele não sabe o que está acontecendo, para ele tudo se torna suspeito... por outro lado... E, então, ele se torna também, completamente, insensível, a uma vida real que se realiza diante dele... Por outro lado, se ele tem essa pequena história... Bom, tem, por exemplo, Romeu e Julieta... Tem as duas famílias que estão em conflito... tem um rapaz... tem uma moça... Eles se conheceram... Tudo isso... São coisas simples... Então, seu mental fica sereno, o que olha, é alguma coisa compreensível... E, então, ele se torna mais aberto a uma verdade oculta. Que aparece, ou da composição,

ou muito mais, da ação dos atores... O que ele olha é alguma coisa que ele aceita... até um certo ponto, porque é compreensível. Para os espectadores, uma pequena história é sempre compreensível. Tem um tipo de... hábito que faz com que... Podemos trabalhar como nós trabalhamos agora em Pontedera... Sem uma história. Mas, é muito mais difícil para alguém que é a testemunha disso... Bom.

57. Tem... tem também, as coisas que podem aparecer no trabalho, como um tipo de mistério... E, isso é... É preciso compreender que isso que os espectadores observam, não é a mesma coisa, necessariamente, que isso que o ator faz. É como com Ryszard Cieślak em *O Príncipe Constante*, onde para ele isso era a história do seu grande acontecimento amoroso, da sua adolescência... E, para os espectadores, isso era a história de um martírio... E, isso funcionou muito bem junto, porque para o espectador, que observou esse martírio, e, para o seu inconsciente, eu posso dizer: para a sua consciência oculta, para a sua consciência profunda... que... Tinha um mistério dentro. Alguma coisa muito especial que... que ele aceitou, porque, do nosso ponto de vista, como uma história, isso estava claro: tem um mártir, bom, esses são os momentos íntimos de sua vida, tudo isso... Bom, é compreensível... Então, eu vou dar a vocês outro exemplo dessa coisa misteriosa e criativa, que pode aparecer, se nós estamos conscientes, que isso que o ator faz e isso que o espectador vê, não é, necessariamente, a mesma coisa. Há, mais ou menos, trinta anos atrás, quando eu trabalhei com um grupo de atores em Nova York... E, ali, eu pedi para eles, para cada um, preparar um tipo de proposta baseada numa cena de um texto mais ou menos clássico que eu pudesse conhecer. Bom. Então, dois atores, uma mulher e um homem, eles prepararam o fragmento de *Othelo*. Quando Othelo está... ele chega... (ele realiza o assassinato) a matar Desdemona. Eram bons atores... os dois... Mas, isso era, simplesmente, as coisas que nós já sabemos... Isso é um desastre: quer dizer, eles... Ele estava tomado pelo ciúme, ele ficava violento, tudo isso, tudo isso... Ela implorava: 'Piedade, piedade'... Bom... isso eram coisas banais, mesmo se elas foram bem representadas... E, nenhuma real surpresa criativa por dentro,

nada disso... Nada de mistério por trás desse fragmento que, finalmente, a maioria dos espetadores até conhecia... Não, nada. É apenas ilustrar um texto. Isso não funcionou. Então, um dia eu disse para eles: 'Escutem, vamos fazer uma coisa, sem que os outros participantes deste trabalho que... (os atores observavam... os atores observavam o trabalho dos outros atores) sem que eles saibam o que é que nós vamos fazer... imaginem vocês que Othelo e Desdemona, eles tem um tipo de jogo amoroso... quer dizer que ele representou, Othelo, normalmente, quando ainda não tinha motivo de conflito... que ele banca o brutal, um forte, um animal incrível... E, ela representa que está apavorada, que ela tem medo, que ela grita 'Piedade, piedade', tudo isso... E, isso lhes dá um enorme prazer... Eu disse para eles: 'Imaginemos que para Desdemona, por exemplo, quando Othelo começa a ameaçá-la, que vai matá-la... que ela considera isso como os outros dias do jogo amoroso... do jogo amoroso... E, para ela é muito excitante! Então, ela fica muito contente! Mas, ela representa muito mais que está com medo. Ela pede piedade e tudo isso...' Nós fizemos isso, sem prevenir os outros observadores. Os outros atores que olhavam... eles todos acharam que isso tinha sido extremamente forte e que pela primeira vez eles viram que, realmente, o assassinato de Desdemona por Othelo tinha acontecido... Vejam: o que eles representaram não foi o assassinato... Mas, eles representaram um tipo de... de um jogo excitante entre eles... Para os observadores, tinha alguma coisa como que oculta, misteriosa... por trás daquilo que eles viram. Porque na verdade eles viram realmente como na realização clássica, mesmo banal de Othelo... a abordagem para o assassinato, o assassinato e tudo isso... E, ela pedindo piedade, tudo isso... Mas, eles sentiram que por trás tinha alguma coisa revivificante. Alguma coisa real, alguma coisa oculta. E, isso deu uma força enorme a este fragmento... Então, vejam, sempre o que o ator faz pode não ser aquilo que o espectador observa. Mas, os espectadores devem receber o material para construir, para ele, um tipo de história que o mantém sereno... não inquieto no sentido de 'eu não entendo'. Não. Tem alguma coisa para compreender. Mas, por trás, acontece alguma coisa que ele ressentir sem nem poder compreender. E, isso dá esta dimensão de um mistério, de um segredo, de alguma

coisa extremamente vivente. Tem sempre... Sim. Tem uma história de Gombrowicz¹⁰⁹ que acontece com um Rei, bizarro, que é cleptomaniaco. O Rei faz o necessário para uma recepção diplomática e... Mas, o problema é que todos os embaixadores são conscientes de que ele é cleptomaniaco... então, eles fazem barulhos com as moedas... as pequenas moedas, tudo isso, para provocá-lo... Finalmente, o Rei não pode mais se segurar... e, ele rouba algumas moedas... então, aí, ele se dá conta do que fez. Na presença de todos os grandes Embaixadores. E, ele quer fugir... ele quer fugir. Então, ele escapa. A situação é extrema porque toda a majestade do Estado está ameaçada. Toda a razão do Estado... E, então, *Le Grand Chambellan*, tem uma idéia genial... ele diz... ele começa a gritar: 'O Rei conduz!'. Então... o Rei escapa! Todos os Embaixadores o seguem... É uma evasão, uma fuga... e, as pessoas que tentam pegá-lo. Mas, neste momento, quando eles escutam que o Rei conduz... o Rei. Então, toda a essência se transforma. Agora, é um cortejo que sai no meio da noite: conduzido por um Rei! Pelo verdadeiro chefe! A autoridade do Estado está salva.

58. Então, vejam: podem ter também pequeníssimas mudanças que não mudam a forma da história, mas, a mudança de interpretação de um acontecimento: será que o Rei está em fuga? ou será que o Rei dirige o cortejo? Na forma exterior, mais ou menos, é a mesma coisa. Mas, tudo se transforma com uma outra intenção... É isso uma outra coisa que pode dar, que é simplesmente instrutiva, que pensamos dentro da *linhagem orgânica* de trabalho de... de possibilidades. Tem, mais ou menos, a mesma ação... mas, seu sentido, pode evoluir somente por essa pequena diferença, como na história de Gombrowicz. Quando falamos de coisas como a montagem... porque eu dei, eu estou consciente disso, que eu dei apenas um exemplo de eliminação. Como nessa falsificação de filme sobre a *Revolução Francesa* que foi feita... A falsificação foi feita por Eisenstein e seus colegas, no início... Depois da chamada *Revolução de Outubro*. E, quando alguém disse a Robespierre: 'Marat está morto!' ou alguma coisa assim, e, cospe no seu rosto... Os cineastas russos! Eles apenas cortaram

109 **Witold Gombrowicz Marian**, (1904-1969), é um escritor e dramaturgo polonês. Seus trabalhos são caracterizados por análise psicológica profunda, uma sensação de paradoxo e absurdo.

que alguém cospe... então, tem 'ele está morto', e, vemos a segunda parte do que Robespierre fez, quer dizer... quando cuspiram no seu rosto e ele faz o movimento de eliminar a saliva, mas, agora, quando a cuspada não é mais visível, isso é a reação das lágrimas que rolam. Vejam, assim a montagem pode mudar todo o sentido. Então, a montagem é... como eu disse para vocês das outras vezes... tem uma função extremamente importante. Da mesma maneira, no teatro como no cinema... Somente, no teatro é preciso modelar isso na ação preparada e não sobre as bandas visuais... ou sonoras. Então, a montagem, primeiramente, pode indicar (se ele trabalha bem no espetáculo) para onde o espectador deve olhar. Eu conheço o caso de um diretor que fez um espetáculo... nem um pouco ruim do ponto de vista do trabalho com os atores. Mas, que não conhecia a arte da montagem. Então, quando num... num lugar do espaço cênico acontecia alguma coisa de muito delicado e muito complexo que tinha sido feito por um ator... os outros atores continuavam a fazer as outras ações... e, barulhos e tudo isso... E, então, o espectador não olhou para aquela pessoa, o único ator que trazia, neste momento, o essencial. Eles olhavam a imagem, em geral, e, um outro lugar que estava cheio de barulho, ou de, digamos, ações visuais. E... a coisa essencial não foi captada. É preciso saber conduzir a atenção do espectador, quando fazemos o espetáculo, quer dizer que isso que realmente conta deve chamar a atenção. Nenhuma coisa ao lado deve atrapalhar... Tem vários meios de fazer isso. A gente pode como que apagar ou suspender a ação dos outros atores. Então, automaticamente, a atenção do espectador vai para aquele que está, neste momento, ativo... mas, tem muitas outras possibilidades... entre outras, tem por exemplo: se tem um tipo de tempo-ritmo comum, do grupo teatral, neste tipo de cena... que eles estão num tempo-ritmo comum, mesmo se as reações são individuais, ou dialogadas, ou separadas... e, se uma pessoa tem um outro tempo-ritmo, quer dizer, por exemplo (de uma maneira muito primitiva podemos dizer) se no fundo de uma ação com o tempo-ritmo rápido, tem uma ação de um ator com um tempo-ritmo lento... Ele vai atrair a atenção. Ou ao contrário... quer dizer... pode ser a luz, pode ser a suspensão da ação dos outros. Pode ser os diferentes tempos-ritmos. Tudo isso. Mas, é preciso

sempre saber... Sim. É muito importante para uma testemunha de uma ação, captar esta pessoa, ou este diálogo, ou essas duas pessoas, no meio das outras... É preciso que... realmente... que a sua atenção seja atraída por eles, porque, senão, ele não pode... ele não vai poder captar o sentido da totalidade... e, isso a gente faz pela... digamos, montagem de tempo, de ritmo, etc., etc. São as coisas que a gente pode fazer durante os últimos ensaios, mas, se a gente não faz, os pontos essenciais do espetáculo desaparecem para o espectador. Então, o espetáculo pode ter um tipo de diamante, de pérola, dentro, mas, não são percebidos... Sim. Na montagem, como na clássica definição de Eisenstein, o que conta é: O que é que está antes? O que é que está depois? O que conta, também, é uma associação a mais simples. Por exemplo, Eisenstein, para falar da montagem no cinema, ele deu o exemplo seguinte: 'Tem uma mulher idosa que caminha... isso poderia ser, segundo Eisenstein, não importa que mulher idosa... bem cansada, bem... que anda com uma certa dificuldade. Que pode ser filmada na rua. E, depois, tem a imagem de um cemitério e de uma tumba.' Então, pelo fato de ver uma mulher idosa que anda com uma certa dificuldade... e a tumba. Vai aparecer a imagem, no mental do espectador: a viúva. Vejam só, é apenas a ordem das imagens... Tem uma imagem depois da outra imagem, e, isso comunica alguma coisa... isso é no cinema. No teatro é muito mais complicado, muito mais complexo... Mas, é sempre: o que está antes, o que está depois. Como a gente faz com uma ação, quando estruturamos... colocamos em ordem! O que é que tem antes? O que é que tem depois? Pode ser também a montagem como nós fizemos, em alguns períodos de trabalho no *Workcenter*, em Pontedera... que... por exemplo, tem duas pessoas... e, cada, dessas duas pessoas, tem uma linha de ações elaboradas... mas, ligadas, principalmente, às lembranças pessoais, ou a um tipo de mundo da memória do ator... E, essas duas pessoas... elas tem diferentes linhas como no caso no qual eu penso, isso era... Um homem e uma mulher. Eles tinham linhas diferentes, ligadas às suas vidas, às suas lembranças importantes e tudo isso. E, depois, na montagem, que nós fizemos... no espaço, a mulher, quando ela fazia o que ela fazia, ela fazia na direção do homem. E, o homem, quando ele fazia o que ele fazia, ele fazia na direção

da mulher. Essas são as duas estruturas completamente independentes, mas, para uma testemunha, já que tem como que uma ligação, no espaço, isso se torna um diálogo, mesmo se isso não é um diálogo: porque a montagem no espaço faz com que isso funcione como um diálogo. Com uma qualidade por dentro, misteriosa... Porque cada um tem alguma coisa que não é mostrada de maneira demonstrativa... Mas, tem alguma coisa entre eles... isso é... como podemos fazer a montagem entre duas estruturas de ação, podemos dizer, as duas partituras do jogo, que através... apenas das conexões no espaço, se tornam um diálogo, para os espectadores... Não para aqueles que fazem.

59. Mas, bom. Essa é uma questão particular. Esse, não é como um modelo de pesquisa normal... Mas, de qualquer maneira, é preciso ver isso porque, vendo esta possibilidade, nos damos conta da força da montagem. Sim! Peguemos um outro caso. Como com o... a intenção e a realização... Como: o Rei escapa ou o Rei conduz? Digamos, que tem um fragmento de uma peça onde o Rei é assassinado... Assassina um Rei. Eu penso, agora, no trabalho sobre uma peça clássica precisa. Mas, em todo caso... tem o, bom... que o ator deve, digamos, mostrar que ele está assassinando o Rei... então, se, ele não tem nenhuma experiência disso: ele nunca assassinou um Rei. Provavelmente, ele nunca assassinou ninguém... (*risos*) Para ele é um negócio, completamente, distante das suas experiências... bem entendido, a gente pode elaborar isso como uma estrutura no sentido da *linha artificial*: como um tipo de estrutura formal. Mas, nós falamos, agora, da *linhagem orgânica*... o que ele pode fazer? Não podemos pedir a ele, de jeito nenhum, para tentar matar alguém... então... Então, eu penso num trabalho preciso... eu pergunto ao ator... sim, sim... Que foi muito banal quando fez este fragmento e que era um bom ator. Mas, ele foi muito banal. Eu perguntei: 'Mas, me diga, você se lembra de um momento muito forte, no sentido negativo, na tua vida? Quando você matou um animal?... Alguma coisa?' E, ele disse: 'Sim, isso foi quando na minha vila me mandaram, pela primeira vez, porque eu era um menino mas começando a ser homem... eu fui obrigado a degolar

uma galinha...' 'E, como você fez?'. Então, eu pedi para ele fazer uma improvisação de uma volta à sua lembrança de quando ele era criança, dessa ação que era para ele horrível. Ele fez, era muito vivo... Agora, eu disse, e agora: 'Faça a mesma coisa diante dessa pessoa que representa, como se essa pessoa que representa o Rei fosse esse animal que você mata...'. A mesma maneira em todos os detalhes. Ele fez, e isso era formidável, incrível. E, evidentemente, ninguém, dos espectadores, depois, pensou que ele fez o assassinato de um animal e não do Rei. Todo mundo viu o assassinato do Rei, que tinha alguma coisa de real para o ator por uma outra associação. É ainda um exemplo de coisa aberta e de coisa oculta. Sim, é muito importante que o ator seja consciente do fato de que ele pode fazer, na aparência, uma coisa, e, realmente, uma outra coisa. E, que isso pode funcionar. Por exemplo, se o diretor com quem ele trabalha, é um diretor no sentido, como eu disse da outra vez, de: *inscenizador*... aquele que faz a imagem, composição da imagem, da sonoridade... Mas, completamente de fora, que não sabe trabalhar com o ator, então, esse tipo de diretor, lhe propõe de fazer alguma coisa que é necessária para a imagem, digamos... para a composição de um fragmento. Mas, para o ator é totalmente falso, ele não sente isso de jeito nenhum... ele não acha nada de interessante nisso... então, ele tem dois caminhos: um ator que não é um grande artesão... ele vai se alterar com o diretor... isso vai criar conflitos, e, evidentemente, isso não vai chegar a nenhuma coisa verdadeira, finalmente. O ator que é um grande artesão, ele vai aceitar a forma exterior disso que o diretor pede, mas, no sentido dos seus impulsos, das suas associações e de tudo isso, ele vai seguir a linha que é orgânica para ele. Isso quer dizer, ele vai representar uma outra coisa por dentro, como neste exemplo em que alguém representou que estava matando um animal quando, para o espectador, ele matou um homem. Ele faz uma outra coisa, mas, ele aceita os elementos formais exteriores, então, o diretor fica contente... esse tipo de diretor não compreende nunca que tem alguma coisa que vai de dentro do ator, realmente, que é necessário... Para ele é a imagem que conta. Ele tem a sua imagem, mas o ator faz uma outra coisa. Ou, como no caso, eu dei o exemplo do caso de Othelo e Desdemona. O assassinato exigido pelo texto, ou, digamos, pelo diretor, é

alcançado. Mas, a verdadeira ação dos atores é diferente. Tem também um segredo, de... como eu posso dizer, da profissão que é, especialmente na *linhagem orgânica*, que se a partitura do jogo... as pequenas reações, tudo isso que a gente faz... deve ser necessariamente ativo: é uma ação, é ativo. Mas, se fazemos esta partitura ou este fragmento que é ativo, se fazemos de uma maneira ativa... ativa, ativa... isso se torna bloqueado como... ou isso dá um efeito de bombeamento, de superficialidade, de exageração, ou de alguma coisa tensa, por outro lado, se a partitura elaborada, é perfeitamente ativa... mas a gente entra nisso, enquanto ator, como de maneira passiva... fazemos coisas ativas mas sem empurrar, é como, como... Sim, eu não encontro uma outra palavra, uma abordagem de maneira passiva, como alguma coisa que não recusamos... Uma partitura ativa... isso funciona, isso se torna leve, isso se torna vivente, delicado... isso funciona.

60. Então, eu me lembro, por exemplo, do mesmo trabalho, do qual eu contei, trinta anos atrás, em Nova York... era... também, dois atores que pegaram um fragmento de *Romeu e Julieta*. E, eles elaboraram a partitura de maneira interessante, isso foi alguma coisa, nem um pouco... tinha mesmo um certo segredo que eu não pedi, pedir o segredo é sempre... quebrar a coisa. Eles seguiram alguma coisa que era para eles, para a menina e para o rapaz, real. Mas, estava claro que os dois, eles prepararam uma estrutura do jogo que era interessante, clara, fluida. Mas, que tinha como que um tipo de exageração, como um tipo de... quando eles começavam a representar isso, não nos pequenos fragmentos, mas na totalidade do fragmento... é como... tinha um tipo de... não se viam as pessoas, se viam os atores. Tinha alguma coisa que era, no mau sentido, artificial... Então, eu propus a eles a seguinte coisa: os outros atores que participavam dentro deste trabalho, olhavam. E, eu disse aos observadores, então... (que eram profissionais), eu disse: 'Escutem! Nós vamos fazer duas vezes, esta ação, este fragmento, de *Romeu e Julieta*... e, vejam quem é verdadeiro e quem é falso, entre os dois, e, me digam, imediatamente, depois deles fazerem: quem realmente chega a uma vida que agarra a atenção, e, quem não consegue.' E depois,

eu disse aos dois atores, a menina e ao homem, eu disse: 'Escutem: dessa vez, a primeira vez, tudo é feito para a ela, é para Julieta, é para a atriz que faz Julieta, e, você que faz Romeu, você tem que somente seguir a tua partitura para ajudá-la. É tudo: você trabalha para ela, é ela que é importante e não você.' Eles fizeram assim, perfeitamente, eles realizaram o que eu lhes pedi, e, evidentemente, os outros atores que observaram disseram que Julieta estava artificial e que Romeu estava vivo. (*risos*) É natural, porque ele, ao mesmo tempo que tinha uma partitura precisa, e ao mesmo tempo, ele entrou nessa partitura ativa, de maneira passiva... apenas... não para ele, não para o seu ego de ator (*risos*) mas para a sua parceira, e neste momento ele se tornou delicado, complexo... E, ela representou com toda convicção de que ela é importante. Depois nós mudamos, eu disse ao ator: 'Agora tudo... se faz para você, é você que é importante.' E, para ela, Julieta: 'Você deve somente ajudar, é tudo.' E, de novo, o mesmo fenômeno para todos os observadores: era ele que estava artificial, no mau sentido da palavra, não no sentido criativo. E, era ela que estava viva: isso é muito importante, é o verdadeiro segredo. Não é uma questão moralista, que alguém que representa para ajudar o outro é melhor, não, é muito mais que a gente aborda uma partitura ativa, de maneira passiva, sem mostrar muito de si mesmo. E, neste momento as fontes ocultas se liberam, tudo é fluido e vivo, tudo é delicado. Por outro lado, quando se pede: 'E agora sou eu que sou importante!' e a gente representa, várias coisas se bloqueiam. É como se nós fôssemos um canal obstruído, a força não passa, alguma coisa está tensa, é bombeado. Sim. Agora, tem a propósito da... como eu posso dizer... a lógica do comportamento, quando fazemos, no sentido, mesmo mais ou menos, digamos, realista ou não-realista, mas se fazemos uma linha de ação, e se trabalhamos com os pequenos detalhes e comportamento de alguém, digamos, um personagem, se vamos representar um personagem, então, tem a questão: mas qual é a lógica de comportamento dessa pessoa? Tem um livro extraordinário, infelizmente que não é traduzido para o francês. Eu consegui fazer com que fosse traduzido para o italiano, existe evidentemente em inglês. É o livro de Toporkov: *Stanislavski in Rehearsal* (*Stanislavski em ensaio*), e, ali tem vários exemplos, se alguém entre

vocês conhece o inglês... Esses que me pediram exemplos de trabalho. Ali tem vários exemplos muito interessantes... Mas, eu vou contar um dos exemplos. Nos tempos tardios de Stanislavski, quando ele trabalhou sobre o *método das ações físicas*... ele... na verdade, ele já estava muito doente. Então, isso eram os outros diretores, como os assistentes que preparavam o material, e depois ele chegava e ele elaborava de novo... então... em *As Almas Mortas*... eles fizeram *As Almas Mortas* de Gogol.



Vasily Toporkov

Em *As Almas Mortas*, tem uma espécie de *businessman*, Chichicov, muito bizarro, que chega em um... na província, na Rússia, e, que quer comprar as 'almas mortas'. Na época, é o início do século XIX, na Rússia, todos os camponeses eram escravos... E, se alguém queria comprar um pedaço de terra, se comprava com os camponeses, e se contava quantos camponeses habitavam lá e trabalhavam... Isso quer dizer: se comprava com as almas... E, se pagavam as almas. Podia-se também comprar os camponeses, e transferi-los para um outro território. É... compravam-

se as almas dos camponeses... Isso era um código comercial: comprar as almas. Evidentemente, se alguém tinha muitas almas, nesse sentido, ele era rico... então, ele podia ter um empréstimo num banco. Ele podia pedir dinheiro emprestado porque ele tem documentos de que ele possui almas. Então, Chichicov, ele teve uma idéia: que, entre o registro de quem está vivo e quem está morto, e o outro ano de registro, tem várias pessoas que já estão mortas, num vilarejo, e que são ainda consideradas, legalmente, como vivas. Porque ainda não foram barradas do registro. Então, ele quis propor a diferentes proprietários de terras, na província, na Rússia, que ele vai comprar as almas mortas... quer dizer, as almas que vão, de todo jeito, ser barradas do registro... então, isso deve ser um muito bom negócio. E, ele fez a combinação que depois ele vai ter as provas de que ele tem muitas almas (mesmo se elas estão mortas: ninguém sabe). E, ele pode ter... pegar emprestado nos bancos uma grande soma, bom... Evidentemente, isso exige que ele chegue na casa de um proprietário de terras... fala com ele, ele se apresenta, ele diz: 'Ah, sim, eu tenho uma proposta bem especial... eu quero comprar do senhor almas', isso quer dizer, camponeses. O proprietário diz: 'Sim, sim, ok, sim', 'Mas, eu quero comprar as almas mortas', isso é muito bizarro mesmo. Então... então, toda a história que era apresentada, era um romance, mas, que era apresentado nesse espetáculo, feito no teatro de Stanislavski... isso teve diferentes encontros de Chichicov, o *businessman*, com diferentes proprietários de terras.

61. Então, tem um momento, quando ele chega, porque ele chega nas casas, nas casas das pessoas que ele não conhece. Ele chega... e tem um senhor que o recebe... ele diz que ele tem um *business* a propor, o senhor diz: 'Sim, sim, entre por favor, entre...'. Mas, ele não o deixa falar... Chichicov. O proprietário... o dono da casa não o deixa falar, mas, todo tempo ele o toca... então, Chichicov se coloca atrás de uma mesa. Mas, ele toca suas mãos, ele está como... ele as modela, suas mãos. Ele convida toda a sua família, o dono da casa, mas, todo tempo ele manipula o corpo de Chichicov que está totalmente apavorado: 'O que está acontecendo?'. (*risos*) Evidentemente, é um maluco... bom... Então, eles... é muito divertido esse

fragmento... Mas, bom, eles fizeram isto, mas, com uma chave de interpretação, a lógica do comportamento: ele é maluco. Evidentemente, isso não funcionou... Um maluco é alguém que se comporta de maneira ilógica... isso não pode funcionar porque para fazer uma ação viva, é preciso descobrir a lógica do comportamento. Então, Stanislavski pediu a seus atores, e aos diretores que trabalhavam com eles: 'Mas, escutem, vocês representam uma coisa muito geral e muito banal: se esse senhor é maluco, e por essa razão ele trata desta maneira Chichicov... Mas, isso não dá nada, não é uma coisa que pode interessar ou convencer, isso não dá nenhum estudo do comportamento humano. Ele é maluco! Um maluco real... Ele tem uma lógica! É uma outra lógica, que a lógica ordinária, mas tem uma lógica! Vocês tem que descobrir porque esse senhor modela todo tempo o corpo da sua visita... sem o deixar falar.' Finalmente, eles não descobriram e foi Stanislavski que lhes ditou o que fazer, ele disse: 'Bem. Imaginem vocês... tem muita gente que ama fazer as fotos de família. Então... tem a festa de nascimento, tem o casamento, tem o enterro. Tem todas as possibilidades... tem uma grande festa familiar... Sempre esta pessoa vai fazer uma foto: isso para essa pessoa é uma coisa muito importante.' Na nossa... isso foi no tempo de Stanislavski. Hoje, isso seria alguém que grava pequenos filmes. Então, ele disse: 'Imaginem vocês que esse senhor, que se comporta como um maluco, ele faz fotos invisíveis...'. Isso quer dizer, ele não tem máquina, mas na sua maneira de pensar ele faz as composições. Então, ele tem como título: 'Chichicov' quer dizer 'o visitante é acolhido pelo Senhor tal e tal com toda sua grande família'. E, ele forma o coletivo para as fotos, e modela Chichicov na sua cadeira para esta ocasião. A outra foto é: 'Chichicov visita seu amigo depois de vinte anos de ausência.' (*risos*) Então, tem uma outra, ele o modela... assim ele faz as fotos sem máquina... e, evidentemente, essa cena funcionou, quer dizer, eles não representaram uma coisa geral: um maluco. Eles, representaram alguma coisa que propunha uma lógica de comportamento. Que era uma lógica, digamos, maluca. Mas, que era uma lógica: ele faz fotos invisíveis. Um dia, eu estava na Pérsia, no Irã, num templo islâmico onde a presença de um não islâmico é totalmente proibida, mas, já que o Sufi local tinha se tornado muito

amigável comigo, um tipo de profunda relação *transreligiosa*, alguma coisa assim, ele arranhou com o templo e eu pude entrar. Bom. E ali, depois de sair, as pessoas, que guardavam o templo, eles me contaram uma história. E, eles disseram (porque as mulheres, quando elas entram num templo islâmico, como aquele, elas mantêm os rostos cobertos). Então, teve uma mulher americana, que quis visitar o templo, e ela estava totalmente vestida como mulher islâmica, uma mulher local, com o rosto coberto. E, ela foi descoberta pelas pessoas. Sacudida e expulsa. Então, eu lhes perguntei, às pessoas do templo: 'Como vocês descobriram?'. E, eles me disseram: 'Mas, porque ela fez as fotos com o eu rosto' (*risos*) (tem uma relação com a história de Chichicov e o bizarro dono da casa), 'Ela entrou e ela fez assim: ela andou para um lugar e ela parou (*risos*) e ela parou, e ela fez as fotos com o seu rosto.' Então, vocês vêem esta idéia, tão bizarra, que Stanislavski propôs: que alguém faz as fotos sem máquina, se confirmou num outro lugar geográfico, em outras circunstâncias, com a história dessa mulher americana que fez as fotos com o rosto. E, ela foi descoberta. É isso... no fundo é alguma coisa que é muito objetiva. (*risos*) Quando a gente faz essa transferência de um sentido a um outro sentido. Como por exemplo matar um Rei... matar um animal... ou... Othelo... Será que é o assassinato de Desdemona? Ou será que é um jogo amoroso? Essa transferência de sentido... onde, um sentido para os atores é diferente de um sentido para os espectadores. Podemos também nos enganar, muito profundamente... Quando eu estava na *Escola Dramática* em Cracóvia, na faculdade do jogo do ator... Então, nos propuseram um exercício famoso... que era de... que a gente quer sair de um quarto. A gente quer abrir a porta, mas a porta esta fechada, a chave... a gente começa a sacudir a porta. E, a gente grita: 'Eu não posso sair, eu não posso sair!'. Tinha um dos meus colegas, eu me lembro até do seu nome... que chegou nesta, digamos, improvisação, a uma verdadeira histeria... então... eu sempre olhei para ele com uma enorme fascinação, mesmo... (*risos*) ele chegou a alguma coisa de totalmente falso... mas...

62. Então, isso é... isso eu me lembrei, quando eu descobri que entre os diferentes tipos de trabalhos que foram feitos em Nova York, no *Actor's Studio*¹¹⁰, e que eram supostos de serem segundo Stanislavski... Frequentemente não é de jeito nenhum ligado, realmente, àquilo que Stanislavski buscou, mas, vários de seus exercícios, que eles fazem no *Actor's Studio*, são interessantes para os atores que não tem tempo, como os atores americanos, de elaborar seu papel... eles...esse tipo de exercício faz o ator ficar pronto para, imediatamente enfrentar uma situação. Então, mesmo se eu não estou de acordo, de um certo ponto de vista, por outro lado, eu estimo isso. Mas, tem por exemplo, o problema muito similar a esse exercício de: 'eu não posso sair, eu não posso sair'... Isso é... eles tentaram, eles fizeram ensaios, de um fragmento, de uma peça, digamos, de uma peça conhecida, de uma peça como dizer, clássica, e, ali tem alguma coisa de muito... um tipo de ascensão das energias vitais, de raiva, de tudo isso... e... o instrutor pediu ao ator que devia fazer isso... de bater nas mesas... (*Grotowski faz um barulho com as mãos sobre a mesa*) de bater a porta, as mesas, o chão, tudo isso... como se a porta estivesse fechada e ele não pudesse sair... Então, porque isso não funcionou? Porque a coisa que ele tinha que representar era uma coisa de uma grande intensidade... e, nem um pouco cotidiano: é um momento excepcional dentro da vida corrente. Mas, isso não pode funcionar. Isso, quando o segredo tem que existir, sempre, a coisa oculta, uma dimensão maior do que isso que é visível. Se é o oposto, é uma catástrofe. Tem também a questão de uma função do objeto... o objeto, por si mesmo, salvo, o trabalho de um diretor que faz tudo por associações das imagens, das sonoridades... quer dizer... que não procura uma *linha orgânica* humana. Se a gente procura uma *linha orgânica* humana, a função do objeto não é o objeto ele mesmo... Nunca. Isso quer dizer, é este objeto ou outro, a gente pode mudar: não é isso que conta. É isso, que por um lado, a gente faz com um objeto... e, por outro lado... como a gente o compreende, o objeto. O objeto é apenas um acessório cênico: é apenas uma pequena tela para fazer a projeção de alguma coisa. Num romance

110 *Actor's Studio* é uma associação de atores profissionais, diretores e dramaturgos, localizado na West 44th Street, em Nova York. Dedicado à arte dramática, foi fundada por Cheryl Crawford, Elia Kazan e Robert Lewis, em Nova York, em 1947.

francês, escrito por um autor que era muito mal visto na França... (Eu acho que por razões políticas... ou por outras, eu não sei... Talvez o seu estilo não seja vivo... eu li seu romance em polonês... uma tradução... isso foi interessante) Mas, o... eu vou contar um fragmento, curto, desse romance, que do ponto de vista de... é Jean Cau¹¹¹, *La Pitié de Dieu* ... o... o que me interessou, isso é um curto fragmento. As quatro pessoas, se eu me lembro bem, são condenadas à prisão perpétua... e, então... eles contam uns para os outros histórias, por exemplo: qual foi o crime de cada um. Como aconteceu. Essas histórias mudam a cada dia, finalmente... Mas, em todo caso, tem uma história que me marcou muito do ponto de vista da consideração de um objeto: essa era a história em que um *ex-boxeur* conta porque ele matou a sua amante. Ele conta que quando ele chegava em casa, onde eles viviam juntos, ele brincava da seguinte maneira: ele fingia que estava dormindo...e, ele via como a sua namorada, essa moça, passava as suas calças... e, para passar as suas calças, ela tinha que tirar do bolso diferentes objetos, os objetos eram: uma faca e um lenço. Então, essa faca nas suas mãos funcionava como uma arma perigosa, uma arma de guerreiro, ela pegava isso como uma arma de guerreiro. Com uma grande estima, e, o lenço, para ela, isso era evidente quando ele fingia que estava dormindo e ele a observava, tinha um odor atraente... bom... mas, um dia... ele vê... que ela tira do bolso da sua calça: a faca. Ela a olha como um brinquedo infantil: sem nenhum valor... e, ela tira o lenço... E, ela acha que tem um cheiro ruim: está sujo... Então, ele compreendeu que ela não o ama mais. E, ele a mata... Bom... (*risos*) Essa é a história. Mas, é uma história que não é provavelmente verdadeira, que ele conta para os outros prisioneiros... mas, o que é interessante, ali, é reconhecer uma relação humana, através do tratamento do objeto. E, é verdade, não é que ela é objetivamente esse lenço. Não é que ela... Será que esta faca é objetivamente alguma coisa de importante ou não? É o fato que sobre o objeto se projeta uma relação, uma associação: um pensamento... alguma coisa... Então, o objeto por si mesmo não tem importância. Mas, ele é a pequena tela

111 **Jean Cau** (1925-1993), é um escritor e jornalista francês. Ele era o secretário de Jean -Paul Sartre, e, em 1961, recebeu o *Prix Goncourt* por seu romance *La Pitié de Dieu*.

sobre a qual projetamos alguma coisa que é real... a gente pode trocar um objeto... Como podemos chegar a descobrir os impulsos que precedem as ações? Tem uma maneira, muito especial, que para alguns atores pode funcionar... é que... Os atores, especialmente se eles trabalham no cinema, eles não tem nunca tempo de se preparar... Também, os tempos de ensaios no teatro são cada vez mais curtos. E superficiais. O ator vai pegar um metrô, para chegar do lugar onde ele mora ao lugar onde ele trabalha, é uma hora ou quarenta e cinco minutos perdidos. Mas, tem certos atores, que quando estão, por exemplo, num metrô, eles se lembram de um fragmento do papel que eles estão trabalhando, que eles preparam... Já tem um esboço, talvez, da partitura do jogo... e, ao invés de fazer, eles não podem fazer, porque eles estão num lugar público, no metrô (isso pode ser também num bar, bom). No lugar de fazer uma reação, eles começam como a iniciação, sem ser ainda visível: é como em lugar de fazer isto (*Grotowski faz uma ação*), por exemplo, fazemos pequenas coisas que são quase invisíveis. Em lugar de olhar assim (*Grotowski faz uma ação de olhar*) fazemos uma pequena iniciação, um pequeno início de uma ação possível... E, aí, não é apenas que se pode trabalhar toda a estrutura de um papel, desta maneira, que não é visível para os outros... se você vai fazer isso com os outros... você está com os outros passageiros, no metrô, ninguém pode notar nada. De qualquer maneira, você trabalha. E, isso mobiliza as associações, as lembranças, porque, o que a gente faz, isso mobiliza todos esses recursos. Mas, ao mesmo tempo, podemos ganhar, com esse tipo de trabalho, a descoberta: o que são os impulsos. Porque os impulsos, é alguma coisa (como eu disse a vocês várias vezes) , é alguma coisa que está como que dentro do corpo... que empurra um pouco para fora, mas, que está sempre sob a pele... ainda, não é puramente físico, mas, é assim mesmo físico. E, depois... é como se a pequena ação que a gente faz estivesse enraizada. Se não temos essa coisa que precede, isso não está enraizado.

63. Então, trabalhando dessa maneira, como, por exemplo, quando estamos num lugar público... esperamos... antes, quando a gente trabalha num filme, esperamos o

tempo todo, com os colegas, ou estamos no metrô, ou estamos... Sim. E, podemos fazer como um ensaio individual, com esta maneira de iniciar a reação sem fazer. E, aí, descobrimos o que são os impulsos. Temos uma tendência, na nossa cultura, de tratar o corpo, somente como uma marionete, quer dizer, que o corpo deve ser obediente e realizar as ordens do mental, assim, nunca podemos ser orgânicos. Porque, se existe um descompasso¹¹² entre o que queremos fazer e fazer com o corpo, toda a continuidade, toda a fluidez já está rompida. Tem uma maneira de olhar o trabalho com o corpo, em que o corpo é uma memória. É como sempre, na profissão que eu represento se diz 'como se'... será que é objetivo ou não? Eu não sei... mas, 'como se' o corpo é¹¹³ a memória. Porque... e, nesse caso não tem projeto no mental... e, de realização, no corpo que é dirigido como um mecanismo independente. Na verdade, nós dizemos que, normalmente, com nossa educação, que, aquilo de que nos lembramos, está em algum lugar dentro a cabeça. Não, assim é mecânico. Mas, na verdade, se a coisa que fazemos, ou que lembramos, se refere a uma memória da vida real, é como se o corpo se lembrasse primeiro. É como se o corpo se lembrasse... se lembrasse de um pequeno movimento... de um olhar, descobrimos a coisa que o mental esqueceu. Mas, se improvisamos, deixamos o corpo se lembrar: 'O que eu fiz? O que eu fiz lá? O que é que aconteceu? O que é que eu fiz?' E, é o corpo que não tem... que não possui lembranças... mas, é como se ele é a memória ele mesmo... nesse caso o corpo se torna totalmente fluido. É como se ele fosse mais rápido que o reflexo nos pensamentos. E, então, esse descompasso, entre o mental que dirige e o corpo que é uma marionete, isso desaparece completamente. Será que é? Será que é realmente o corpo que é a memória? Talvez não. Mas, se nós tratamos o corpo como se ele é a memória... e, ele se lembra... e, ele se dirige a alguma coisa... Então, as pequenas reações são extremamente rápidas, elas chegam logo. E, muitas coisas que nossa memória mental já esqueceu vão se apresentar... é como se fizéssemos

112 O termo que ele usa em francês é 'décalage' que poderia ser traduzido como: distância, diferença, mas preferi optar por 'descompasso' que me parece estar mais de acordo com o sentido pretendido.

113 Tomei a liberdade de cometer algumas vezes esse erro gramatical de concordância verbal para seguir o mesmo erro cometido por ele (que talvez exatamente não seja erro) de colocar o verbo ser no presente quando fala da relação do corpo com a memória.

uma pesca: *pac* (*Grotowski faz uma sonoridade*) é como um peixe. Chega alguma coisa que tínhamos esquecido. O que eu faço neste momento? Não se pergunta ao seu mental, se pergunta a seu corpo. É como se nos disséssemos: 'O que você faz nesse momento? O que nós fizemos (é a melhor fórmula) nesse momento? O quê que nós fizemos?' E, as coisas... a memória se abre. Agora, eu vou passar a um exemplo de alguma coisa que é bem arriscada... então... se você quer tratar o seu trabalho de artista no domínio, digamos, do teatro, das artes performativas, e tudo isso... se queremos tratá-lo, não como apenas a coisa que é para o espectador. Mas, como uma pesquisa na vida, como uma pesquisa, como um tipo de *trabalho sobre si mesmo*, assim como chamou Stanislavski... como isso que faz com que alguma coisa em nós cresça: se queremos ter isso! Podemos ser muito bons artistas e não ter de jeito nenhum... Mas, se queremos, o perigo é que podemos facilmente dizer: 'Eu posso ser menos preciso e menos mestre dos detalhes da minha profissão, do meu artesanato, porque, no fundo, eu estou buscando as outras riquezas que são riquezas interiores'. E, aí, é uma catástrofe! Quer dizer, se buscamos alguma coisa de uma realização interior, utilizando o domínio da arte, por exemplo, das *artes performativas*... E, se, nisso que tem um aspecto de arte, não chega a uma verdadeira perfeição, a uma verdadeira mestria, a um verdadeiro artesanato impecável, tudo isso, que é dessa pretensa busca interior, é falso. Isso, isso é absolutamente assim! Podemos dizer que... eu me perguntei com uma certa idade... porque, para mim, sempre, o trabalho sobre a arte, digamos, performativa, as coisas assim, isso foi interessante, apenas, se me trazia esta busca, esta pesquisa: de crescimento, de nutrimento, de desenvolvimento interior, de *trabalho sobre si mesmo*, somente. Então, eu me disse, eu sempre me disse (isso é uma particularidade pessoal), mas, alguma outra pessoa pode ter, totalmente, outros objetivos... Mas, para mim isso sempre foi importante. E, eu estive sempre, sempre, consciente... que, para que o trabalho artístico possa funcionar como um tipo de ioga pessoal, ele deve ser, de um ponto de vista artesanal, impecável. Então, eu fiquei muito sensibilizado quando eu li nas memórias

de um pintor polonês, do início do nosso século¹¹⁴, ele falava desse período num memorial¹¹⁵... uma história bem divertida a propósito de como dois jovens pintores, nos territórios do leste da velha Polônia, onde tem muitos gregos católicos, quer dizer, é próximo da ortodoxia... Onde na (...) ¹¹⁶, na igreja grego católica, eles deviam fazer pinturas de santos. Então, eles (ele, o que conta essa história e seu colega, também pintor), eles queriam, apenas, ganhar algum dinheirinho. Então, eles fizeram isso: um pequeno vilarejo, eles começaram a fazer imagens de diferentes santos ortodoxos. E, evidentemente, para fazer as pinturas mais altas eles colocaram um andaime. Então, essas figuras de santos que ficavam em baixo, eram muito bem elaboradas porque isso ia ser visível para cada um na igreja e para o Pope, para o padre ortodoxo. Mas, essas que estavam muito no alto, elas iam ficar quase invisíveis, então, ali, eles fizeram mais como que sombras dessas figuras. Porque de baixo isso não seria visível. Bom. Eles não tinham ainda acabado seu trabalho e chegou o Pope (o padre Greco católico ou ortodoxo desse vilarejo) e ele olha, ele fica muito contente, ele diz: 'Ah, sim, esta figura de santo é feita perfeitamente... Esse santo é muito parecido... E esse santo é formidável!'. Mas, já que eles não tinham eliminado o andaime, ele sobe! Ele sobe e, quando está no alto ele diz: 'Mas, o que é isso? Não tem santo! São sombras! São os... não tem santo nenhum!'. Então, os dois pintores dizem: 'Mas, escuta padre... isso vai... o andaime vai ser eliminado, ninguém vai ver de baixo que é somente um esboço, todo mundo vai ver de baixo, as grandes figuras que estão prontas, e que tem figuras que continuam no alto. É tudo. Ninguém vai ver isso'. E, o Pope disse: 'Mas, Deus vai ver!' (*risos*) Isso, esse Pope era muito sábio!! Eu tenho que dizer! (*risos*) Não importa o que nós vamos nos dizer: Será que é Deus? Será que é alguma coisa mais alta em nós? Será que? Não importa como nós vamos nos referir a um olhar mais importante.

114 Grotowski está se referindo ao século XX.

115 Acredito que uma espécie de diário.

116 Palavra ou expressão que aparece na gravação e não foi decifrada.

64. É, diante deste olhar: as coisas devem ser perfeitas! Sim! Ninguém entre os espectadores (se podemos dizer assim), dessa igreja ortodoxa, não poderia ver que as figuras são vagas no alto. Mas, Deus vai ver. Alguma coisa vai ver... Diante dessa coisa: é preciso ser perfeito! Então, no mesmo período quando eu li as memórias que eram divertidas, desse pintor, eu visitei uma exposição do altar de Wit Stwosz¹¹⁷ em Cracóvia, na igreja, na velha igreja de Maria, em Cracóvia: a mais venerada igreja na Polônia.



Altar de Wit Stwosz em Cracóvia

Tem um altar que tem vários andares, feito por um grande escultor, antigo de muitos séculos atrás, que era de origem alemã (mas os poloneses o consideravam polonês) que se chamava, em polonês, Wit Stwosz. Eu acho que em alemão é Veit Stoss. Então, todas essas figuras: ele fez como um mundo de diferentes figuras, em diferentes andares... como o mundo que ele criou: personagens, homens, animais. Tudo isso feito em madeira. E, num certo período descobriram que essa madeira estava comida pelos insetos. Então, se devia, completamente, desconstruir essa

117 **Veit Stoss** (em polonês : Wit Stwosz) (1448-1533), é um dos mais importantes escultores do gótico tardio. De origem alemã, é ativo na Polônia nos anos 1470, 1480 e 1490. Ele tinha sua oficina em Cracóvia, trabalhando para a prefeitura da cidade criou o retábulo de madeira policromada da igreja de Notre- Dame e da Basílica de Santa Maria em Cracóvia.

obra, e, protegê-la com coisas químicas contra insetos. E, quando a desconstruíram, a primeira vez depois de muitos séculos, se desconstruiu esse altar e se fez uma exposição. E, aí eu fui ver esta exposição, e tinha uma coisa que me marcou muito: tinham figuras que eram visíveis, do lado das pessoas que podiam olhar este altar, tinham as figuras perfeitamente acabadas e completamente visíveis... mas, tinha por trás dessas figuras, as outras figuras... que não tinham sido nunca vistas... e, essas figuras tinham sido feitas com um enorme cuidado... tão bem quanto essas figuras que eram visíveis. E, ali, na época em que eu li essas memórias divertidas deste pintor... E, da história do Pope que disse: 'O Deus vai ver', eu me disse: 'É diante dessa alguma coisa que é mais importante... talvez seja alguma coisa muito subjetiva... talvez seja ele mesmo num outro estado do ser, numa outra percepção... diante desta coisa para a qual existe um sentido interior daquilo que fazemos: tudo dever ser impecável!' E, isso é alguma coisa que realmente eu trato como ... que isso pode ajudar... se a gente olha para isso, a gente não faz nunca o erro de dizer: 'Eu faço um trabalho interior. São as riquezas especiais que eu busco. Então, o nível do meu *métier* pode ser não realizado.' Não, nunca. É o contrário: 'O nível do meu trabalho deve ser realizado.' Agora, eu quero fazer um intervalo e depois do intervalo eu vou projetar para vocês... vou mostrar fragmentos de um filme documentário sobre os Bauls, na Índia, em Bengala. Bauls, são os artistas, os cantores... performers. Os dançarinos de uma certa maneira, tudo isso. É uma velha tradição rebelde, onde a arte é tratada, ao mesmo tempo, como um ioga. Que ao mesmo tempo é arte, quando os observadores chegam, e, ao mesmo tempo, é um trabalho *ióguico*¹¹⁸, para as pessoas que fazem isso quando eles trabalham sozinhos. Isso é um fenômeno muito especial. Então, eu vou mostrar isso para vocês. Eu agradeço a vocês.

118 Em francês 'yoguique'.

10. 'TUDO ISSO É MUITO COMPLEXO'

Prefácio à aula do Collège de France

realizada no dia 06 de outubro de 1997

Esta é talvez a aula mais difícil de prefaciá-la. E é também a mais curta em tempo de fala de Grotowski já que logo no início ele mostra um filme (que tem 50 minutos de duração) do seu trabalho do *Workcenter: Action*. Este é o único documento fílmico mostrado durante toda a série de aulas que não é acessível facilmente já que quando ele estava vivo só era mostrado na sua presença e hoje em dia só é mostrado na presença de pelo menos um dos seus dois herdeiros: Thomas Richards e Mario Biagini.

Toda sua fala diz respeito ao que foi mostrado e, claramente, o assunto é de difícil abordagem intelectual: transformação de energia? Poderia se chamar assim, mas o próprio uso do termo energia é várias vezes questionado por ele. Aqui já estamos no campo disto que ele chama de *ritual laico* ou de *arte objetiva* ou de *arte como veículo*. Que, afinal, é o ápice de sua busca, é onde ele chegou.

Eu assisti ao trabalho duas vezes: a primeira em 1988, ou seja, logo antes do filme ter sido feito, e, a segunda em 2000, um ano após sua morte. O filme vi também duas vezes, as duas com a sua presença, em 1991, em Florença, e em 1996, em São Paulo. Por isso, sei que toda sua fala nesta aula está regida pelo que foi visto. Não podemos dizer que este filme seja um documentário, não sei como poderia nominá-lo. Os outros filmes mostrados por ele são documentários realizados por outras pessoas, mesmo os que registram fragmentos de espetáculos seus. Este filme, *Action*, eu considero que é uma obra sua, é diferente. Mesmo que filmado por Mercedes Gregory, foi dirigido por ele. E, por isso difícil falar, comentar, tecer algum tipo de análise. Mas, vou pegar alguns pequenos trechos da fala de Grotowski neste dia 06 de outubro de 1997 para hipotetizar correndo todo o risco.

(...) Duas outras coisas foram para mim, pessoalmente necessárias. Uma coisa foi que cada trabalho que fazemos, isso deve ser um tipo de aventura: é como

uma expedição para descobrir o terreno desconhecido. E, quando este terreno já foi descoberto, procuramos, um passo depois: o outro terreno a descobrir. Para mim, isso foi extremamente importante porque quando eu não tinha alguma coisa, nitidamente, para descobrir, eu... eu... Então, quando eu não trabalhei sobre o desconhecido... então, eu perdi todo o interesse: 'Para fazer o quê? Bom, eu já sei. Porque fazer?'(...)

Aqui tem uma espécie de chave, de orientação para um artista criador: o desconhecido. O desconhecido como o terreno desejado e necessário. O desconhecido como um *país* aonde a criação pode brotar. Talvez para os jovens artistas este pensamento possa servir como uma indicação, como um alerta para sua atenção. Isso, porque Grotowski fala sobre a importância do reconhecimento daquilo que se faz, o sucesso, a vitória, e de como foi importante para ele num certo momento, na juventude, este reconhecimento, mas também diz que isto não é suficiente, tem algo mais. E, ele acrescenta, a esse interesse potente pelo desconhecido, o trabalho com as *técnicas interiores*, que ele num momento chama de: *experiência quase ióguica*. *Se utilizamos a palavra ioga, não no sentido de ginástica, mas, no sentido de uma abordagem a uma percepção da realidade mais sutil*. Na aula seguinte, vou me adiantar aqui, ele fala sobre o significado de ioga:

(...) ioga quer dizer junção. (...) É juntar isso que está embaixo, podemos dizer terrestre, vital, com aquilo que está no alto, do alto. Como o que (...) o luminoso.

Então, esta é a questão: da *junção* do que é grosseiro, opaco, terrestre com o que é luminoso, celeste. É *junção*, e é também passagem de um nível para o outro, poderíamos pensar na hipótese da construção de um *veículo* que favoreça o *livre trânsito* entre estes níveis. Este *veículo* é a arte? É o canto? É a dança? É a ação? É a voz humana vibrando no ar? São todos ou alguns destes elementos articulados entre si? É isto então que ocorre em um ritual? Porque no seu texto o *Performer* Grotowski diz assim:

(...) O ritual é um momento de grande intensidade. Intensidade provocada. (...)

As testemunhas entram então em estados intensos porque, elas dizem, sentiram uma presença. (...)

Intensidade provocada. Claro, existem momentos na vida das pessoas, momentos raríssimos, em que este nível de intensidade ocorre, mas é raro e fugaz. Mas, é, talvez, nestes raros momentos que uma pessoa pode *compreender* o sentido do mundo, talvez o sentido da vida. O ritual então seria uma provocação (artificial?) construída da mesma ordem, e que tem esta função de promover a *junção*. Para quem faz e talvez também para quem testemunha. São essas pessoas que *entram em estados intensos*, isso porque *sentiram uma presença*. Será que esta presença é o próprio sujeito do ritual, este *Performer*, que podendo subir do grosseiro para o leve e descer trazendo o leve, transformando a energia(?) daquele momento, daquele lugar?

Este ritual construído por Grotowski e seus companheiros do *Workcenter*, é um ritual laico, ou seja, sem crença, sem doutrina, sem dogma, portanto Arte. É isto? Isto é a *Arte Objetiva*? Esta é a origem da Arte? Do seu sentido para o ser humano?

Além do termo criado por Peter Brook : A Arte como Veículo. A outra forma de falar do trabalho do *Workcenter* é: *A Objetividade do Ritual*.

Quando toca na questão da chamada *verticalidade* que é exatamente o termo que identifica este tipo de processo de 'transformação' de energia, Grotowski aponta para uma possibilidade de equívoco:

(...) Tem, então, verticalidade neste sentido aí, podemos dizer, e, tem a horizontalidade. E, aí, tem um fácil mal-entendido quando se diz: então, se nós somos pela verticalidade, nós somos contra a horizontalidade. E, é como se colocar a pergunta: 'Será que é preciso lavar os pés ou as mãos?' (risos) Não, as duas coisas são importantes. A horizontalidade é todas as relações, por exemplo, a ação entre os parceiros. O que acontece. A percepção dos parceiros na ação. Nós os vemos. Nós os escutamos. Não sabemos com antecedência, que isso deve ser assim, mesmo se a estrutura está, perfeitamente, estabelecida. Mas, de qualquer maneira, a cada dia alguma coisa é diferente. Porque a cada dia, cada um de nós é diferente. E, se

não existe esta percepção horizontal, cada um se torna totalmente encerrado em si mesmo. (...)

Por mais que ele esteja falando do trabalho do *Workcenter* e não de teatro, de espetáculo, é claro que podemos compreender o que ele diz a partir de nossa experiência com o fazer teatral, artístico, que exige sempre a mestria da *horizontalidade* mesmo quando a *verticalidade* nem sequer é tocada. Mas será que nós não poderíamos dizer que toda vez que um artista, ou um grupo de artistas chega a algo que chamamos de *obra prima*, esta obra é *prima* exatamente porque essa dimensão da *verticalidade* se manifestou ali?

Grotowski vai avançando no seu pensamento e chega a uma nova indagação:

(...) ‘Será que isso que nós fazemos poderia nos conduzir a um tipo de felicidade?’ Sim. Me parece que isso deve nos conduzir a um tipo de felicidade porque, senão, todos os sucessos são passageiros: isso acontece... isso desaparece... tem alguma coisa que é... que falta, finalmente. Então, talvez, todas essas questões, de um aspecto, de uma técnica, digamos, interior, yóguica ou coisa assim, nas abordagens performativas, talvez seja simplesmente: ‘Será que não existe alguma coisa de muito mais delicado que é ligado a uma busca da felicidade?’ Na nossa civilização moderna, a noção de felicidade foi substituída pela noção de prazer: não é a mesma coisa. O prazer pode ser muito intenso e... Prazer dá muito prazer. (risos) Mas, é passageiro apesar de tudo... felicidade é uma outra coisa. Nos antigos, por exemplo, os velhos gregos, eles sempre sublinharam esta diferença. Mas, na nossa cultura, atual, esta diferença desapareceu. Foi, aliás, Eliot que disse que: ‘Nós perdemos a felicidade dentro do prazer!’ Foi Eliot. É muito bem dito. (...)

Este prefácio é assim: curto mesmo. Deliberadamente curto já que não me sinto competente intelectualmente para falar mais longamente a respeito do tema em questão. O que falei até agora já considero ousadia: ‘Tudo isso é muito complexo’.

11. TRADUÇÃO DA AULA DO COLLÈGE DE FRANCE EM 06 DE OUTUBRO DE 1997

73. Senhoras e Senhores, boa noite. Eu vou dizer a vocês qual é o plano para hoje. Primeiramente, vamos mostrar a vocês o filme¹¹⁹ ligado ao trabalho no *Workcenter* em Pontedera, trabalho conduzido por Thomas Richards e por mim, que é, na verdade, baseado em cantos antigos, sempre enraizados nos impulsos orgânicos. O que vocês vão ver é a etapa desse trabalho, sete anos atrás. Quer dizer, é um velho filme. Ele foi registrado em 89, alguns anos depois do início do *Workcenter*, e então, é ainda o nível do trabalho inicial. O trabalho é preciso, porque o filme foi feito da seguinte maneira: filmamos a totalidade oito vezes, e, pegamos o som de um único dia. Então, vocês podem ver que o som com o movimento, com as pequenas ações, vão juntos: a coordenação é completa. O que é a prova de que é muito preciso. Evidentemente, isso foi ainda no período muito, como posso dizer, inicial, então, tem uma tendência natural a se basear sobre a energia vital. Não tem nada de ruim nisso, a energia vital é uma grande alegria: é um carburante extraordinário... mas, eu devo dizer que, agora, todo o trabalho, sobre os cantos antigos, é baseado sobre os impulsos orgânicos... ela vai... ela é muito mais concentrada sobre a passagem de energia sutil, se podemos dizer a palavra energia. Nós não sabemos se é energia... será que é uma outra coisa? Mas, para fazer apenas as coisas mais fáceis, utilizamos esse termo que não quer dizer nada... (*risos*) Então, normalmente, quando falamos da energia na nossa civilização, pensamos, exatamente, somente, na energia vital, isso quer dizer, nisso que em medicina, em biologia, nós chamamos, em certos períodos, de tônus. Tônus: é ter muita força. Isso não é o que nos interessa. E, mesmo no período desse filme, isso não era o que nos interessava. O que nos interessa é como passar desse carburante, freqüentemente violento, muito vivo, vital, como nós vamos falar disso... na direção de uma outra coisa que é como subir para as fontes muito mais sutis, delicadas... sim, menos vitais... a vitalidade, ou isso que chamamos de energia, no sentido vital,

119 **Downstairs Action** é o filme, dirigido por Mercedes Gregory, que documenta a primeira fase do trabalho do *Workcenter* em Pontedera, filmado em 1989.

é como eu digo: é uma coisa muito alegre. Especialmente, quando se é jovem, é extremamente importante. Mas, a vitalidade, ela enfraquece com a idade. A idade faz com que tenhamos menos, e menos vitalidade. Por outro lado, um outro gênero de força, de energia, ou de nível de percepção, podemos muito diferentemente falar disso, ele não se torna menos acessível com a idade, não... podemos até mesmo encontrar mais acesso numa idade avançada. Mas, podemos encontrar também este acesso quando se é jovem. Então, agora, vamos mostrar este filme. E, por favor, quem o mágico para o filme? Sim, começamos agora. Como eu posso apagar a luz? Sim.

74. (*canto*) (1'06")

75. Ok. Como vocês puderam notar, tem duas partes: *Preparação* e *Ação*. *Preparação* foi filmada uma única vez porque *Preparação* isso foi... (na época nós tínhamos, evidentemente, nós tínhamos ensaios, seis vezes por semana, de muitas, muitas horas). Mas, também, nós fazíamos a cada dia a *Action*. E, a cada dia nós anotávamos algumas pequenas coisas que deviam ser verificadas, antes de retomar a *Action*. Isso não era um ensaio, mas, apenas como que um controle, e, isso é a *Preparação*: é curta, é a cada vez diferente. Então, pudemos filmar isto apenas uma vez, porque, senão, isso não entraria numa estrutura precisa. Depois, a *Action*, como eu disse a vocês, ela foi filmada durante oito dias, na totalidade. E, em princípio, pegamos a sonoridade de uma única jornada, se eu bem me lembro, foi do segundo dia. Então, ali, vemos que tudo isso é extremamente preciso... no... como filmamos apenas uma vez a *Preparação*, tem dificuldades, por exemplo, um dos *atuantes*¹²⁰ entra quase que entre a câmera e os outros, etc. Porque isso foi só uma vez, não pudemos, na montagem, mudar isso. Bom, quando fazemos uma pesquisa, um trabalho, é preciso ter uma razão. É preciso ter uma motivação. Então, tem motivações fanáticas, que podem funcionar para certas pessoas: que todo mundo deve fazer isso, etc. Isso sempre foi muito distante para mim, porque eu estava, freqüentemente,

120 Atuante é o termo que Grotowski encontrou para designar as pessoas que trabalham objetivamente dentro de *Action*.

muito mais interessado pelos fenômenos artísticos que eram antípodas daquilo que eu buscava, do que pelos fenômenos artísticos que eram próximos de mim. Então, mas, evidentemente, cada um tem suas motivações que podem ser justas: podemos ter uma vitória, um sucesso... um tipo de... de ser reconhecido. E, isso é normal. Nada de mal nisso... isso dá muita força... isso nos transforma num tipo de guerreiro... sim, isso mobiliza: é como um carburante. Mas, será que é suficiente? Para fazer uma coisa de longa distância? É necessário, está bem, mas, eu não penso que é suficiente. Pelo menos, para mim, nunca foi suficiente. Então, tinham duas coisas que foram uma motivação mais profunda, para mim. Evidentemente, o problema quando eu era jovem, o problema da vitória... o problema de ser um bom guerreiro... o problema de ultrapassar todos os obstáculos... entrar no mundo... isso funcionou: isso me deu muita força. Mas, isso não foi suficiente. Duas outras coisas foram para mim, pessoalmente necessárias. Uma coisa foi que cada trabalho que fazemos, isso deve ser um tipo de aventura: é como uma expedição para descobrir o terreno desconhecido. E, quando este terreno já foi descoberto, procuramos, um passo depois: o outro terreno a descobrir. Para mim, isso foi extremamente importante porque quando eu não tinha alguma coisa, nitidamente, para descobrir, eu... eu... Então, quando eu não trabalhei sobre o desconhecido... então, eu perdi todo o interesse: 'Para fazer o quê? Bom, eu já sei. Porque fazer?' Bom. A outra motivação foi, eu me disse: 'Bom, nas artes performativas, no teatro e nas outras coisas em torno, tem um trabalho com todo seu organismo, em aparência com o corpo, mas, na verdade com alguma coisa que está muito mais para dentro e em torno de nós...'. E, eu me disse: 'Foi, finalmente, como no sentido nobre, nas *técnicas interiores*, que é alguma coisa que deve me dar uma experiência quase *ióguica*. Se utilizamos a palavra ioga, não no sentido de ginástica, mas, no sentido de uma abordagem a uma percepção da realidade mais sutil.' Essas foram duas motivações para mim. No período quando eu fiz meus espetáculos mais conhecidos como: *Dr. Faustus* a partir de Marlowe¹²¹, ou *O Príncipe Constante*, ou

121 **Christopher Marlowe** (1564-1593), é um dramaturgo, poeta e tradutor inglês da era elizabetana. É considerado um dos precursores da tragédia moderna, pela criação dos versos brancos e como o pai fundador do drama elizabetano.

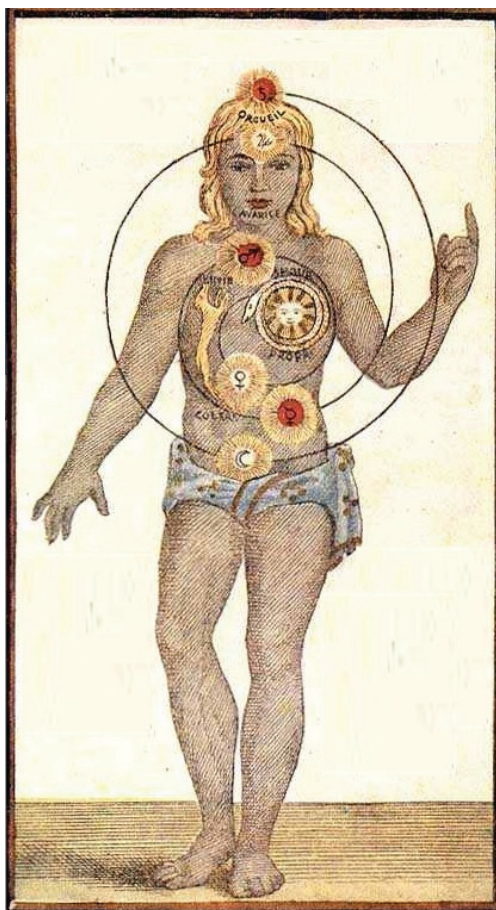
Apocalypsis cum Figuris, ou *Akropolis*... Neste período, evidentemente, procurei sempre, não como uma coisa importante, mas como uma coisa que era necessária... uma história, apesar de tudo... Quer dizer, eu me disse: 'O espectador, se ele não tem uma história... então, ele se atrapalha, ele não sabe do que se trata, ele endoidece, ele se torna muito nervoso.' E, então, ele fica completamente cortado de uma percepção essencial, que é uma outra percepção, completamente independente das pequenas histórias, das fabulações, das narrativas... É um outro negócio. Mas, para que ele seja perceptivo é preciso que ele não endoideça. Então, ele deve ter uma pequena história, mesmo se, para mim ou para meus colegas do *Teatro Laboratório*, isso não era nem um pouco essencial. Mas, ele deve ter isso para que não endoideça. Evidentemente, no período do *Workcenter* é muito diferente. Ali, é realmente o trabalho em torno do canto, e, o que podemos fazer com o canto? Baseados no corpo. Com os cantos da tradição? O que podemos fazer. Como podemos operar isso? Como com um tipo de instrumento para mudar de nível, digamos, da energia. Ou, talvez, da percepção. Como para passar das fontes mais vitais, mais biológicas, mais alegres, de uma certa maneira, na direção das fontes mais altas, mais sutis, mais delicadas, mais luminosas. Isso... e ali, nós não procuramos nenhuma história, contar nenhuma história. Bom.

76. Tem várias coisas que seria preciso analisar para ver como os cantos da tradição podem auxiliar nisso: subir a escada e descer a escada. É como a *Escada de Jacó*¹²² : na direção de alguma coisa que é luminosa e sutil, e, descer para a

122 **Escada de Jacó** (em hebraico: Sulam Yaakov בְּקֵעֵי מְלוֹם) refere-se à escada mencionada na Bíblia (Gênesis 28,11-19), que se caracteriza o meio empregue pelos anjos para subir e descer do céu. Foi imaginada pelo patriarca Jacó num dos seus sonhos, depois de ter fugido da confrontação com o seu irmão Esaú: Quando Jacob teve essa visão durante o sono, de uma escada, cujos pés repousavam sobre a terra, e cujo topo chegava aos céus. Anjos continuamente subiam e desciam através dela prometendo-lhe a bênção de uma numerosa e feliz posteridade. Quando Jacó acordou, ele estava cheio de gratidão, e consagrou o local como a casa de Deus:

"E saiu Jacó de Beer-Sheba, e foi a Haran. E chegou ao lugar (Makom 13), e pernoitou ali, porque se havia posto o sol. E tomou das pedras do lugar, e colocou-as à sua cabeceira, e deitou-se naquele lugar. E sonhou, e eis que uma escada estava apoiada na terra, e seu topo chegava aos céus: eis que anjos de Deus subiam e desciam por ela. E eis que o Eter-no estava sobre ela, e dizia: "Eu sou o Eterno, DEUS de Abrão, teu patriarca, e D" S de Isaac. A terra sobre a qual tú estás deitado, a ti darei-a, e à tua semente. E será tua semente como o pó da terra, e te espalharás ao oeste, e ao leste, e ao norte, e ao sul. E se abençoarão em ti todas as famílias da terra, e em tua semente ... ". E despertou Jacob de seu sono, e disse: "Certamente o Eterno está neste lugar, e eu não sabia. E temeu e disse; "Quão espantoso é este lugar! Este não é outro que a casa de Deus, e esta é o portal dos Céus ... e chamou o nome daquele lugar Bethel."

densidade do corpo. Também. Então, por exemplo, seria preciso pensar em um fenômeno que apareceu em várias civilizações, quer dizer, as pessoas imaginam... (será que é verdadeiro ou falso: é difícil saber). De uma certa maneira, de um ponto de vista experimental, é verdadeiro. Porque a gente experimenta isso. Mas, será que tem uma base fisiológica? Ou, será que é, puramente, psíquico? Eu não tenho resposta absoluta. Essa é a questão dos centros de energia, ditos, centros de forças, no corpo. Existe uma percepção muito forte disso nas diferentes culturas. Na Europa, por exemplo, isso foi desenvolvido num tipo de ramificação herética de pesquisa interior.



Desenho de Gichtel

E, tem, por exemplo, os desenhos de Gichtel¹²³, do século XVIII, que fazem vários tipos de mapas, desses diferentes centros, ditos, de energia: densos, pesados, mas, vitais, até esses que são muito sutis, muito altos. Na Índia, é muito conhecido:

¹²³ Johann Georg Gichtel (1638-1710), é um líder religioso e místico alemão que foi um crítico do luteranismo.

são os *chacras*. Na China, no Taoísmo, etc., isso foi sempre trabalhado. Mas, isso é, de uma certa maneira, a influência da tradição hindu. Bom. Mas, até mesmo, quando a gente vê as pequenas figuras do período pré-colombiano, na América, especialmente no terreno do México, por exemplo, a gente vê as figuras onde os centros são assinalados nos corpos humanos. Será que eles estão realmente dentro? Na percepção, freqüentemente, temos a impressão de que é dentro e fora, ao mesmo tempo. Sim. Fazemos muita especulação. Na Europa, por exemplo, nós buscamos: 'Será que não é ligado aos diferentes plexos e glândulas endócrinas?' Eu penso que não podemos regrar este negócio dessa maneira. É muito mais como Stanislavski falou: *como se*. É *como se*. Se dizemos... é *como se* tivesse um tipo de diferente tronco das nossas capacidades, de nossos recursos, e, os diferentes centros dentro e fora. Como em torno. Ali, isso me parecia muito mais simples, porque senão nós começamos a criar uma doutrina. E, cada doutrina se torna, de maneira inevitável, doutrinária, dogmática. Então, é melhor apenas se referir à experiência: alguém que dirige um carro e, de repente, uma criança corre e passa na frente do carro, nesse momento, essa pessoa que dirige o carro, ela sente como se ele levasse um tapa no ventre: *pak!* (*Grotowski faz um barulho com a mãos contra o corpo, além do som com a voz*) O que é isso? Isso é o centro vital, que reage. Embaixo tem como que o centro sexual biológico, muito possante, depois tem alguma coisa que as pessoas, no Cristianismo, mas não apenas, associam com o coração... não no sentido sentimental, mas no sentido... de como tem... por exemplo: eu tinha uma avó adotiva que não tinha nenhuma educação escolar. Mas, quando eu tinha grandes problemas, eu sempre ia visitá-la e lhe colocava a questão, porque era uma pessoa que sempre me deu conselhos perfeitos. Mas, todo o meu mundo era, completamente, estranho a ela... como ela compreendia? Então, eu me disse, nessa época: 'Ela tem uma sabedoria do coração!' E, é isso. É o coração nesse sentido aí. E, depois tem alguma coisa de muito mais alta ainda. É como alguma... é como se, a gente faz uma imagem mitológica, é como se estivéssemos ligados a alguma coisa vertical, muito alta, a uma conexão alta... Bom. Em todo caso, se chegamos a este território, temos a experiência disto.

Mas, eu estou bem longe de propor isso como uma doutrina objetiva ou coisa assim... então, por outro lado, é preciso compreender bem que todo esse domínio de, digamos, recursos, e as qualidades das forças, que todo esse domínio é muito diferente, se fazemos um tipo de diagrama. É, como vocês sabem, se fazemos a imagem do mundo sobre um globo, então, em três dimensões, é uma imagem. E, se fazemos em duas dimensões, é outra imagem. Se fazemos em duas dimensões todo o planeta, então, alguns países são muito grandes, outros menores, etc. É uma cartografia, isso. Então, é a mesma coisa com esses centros de recursos, de forças. É a mesma coisa: tem as grandes diferenças, em diferentes tradições, que são, na verdade, os diferentes mapas. Por exemplo, na Europa, com Gichtel, esses centros são atravessados de maneira giratória. É como se tivesse uma subida, digamos, em volta, ou digamos, em círculo, ou, digamos, em espiral. Na tradição hindu é muito mais... extremamente vertical, simplesmente: tem um centro, outro centro, outro centro, outro centro, outro centro, outro centro... E, bom, nas tradições, por exemplo, do Zen... vemos tudo isso em torno de uma coisa de base, que eles chamam de *hara*¹²⁴. E, que quer dizer 'ventre', na verdade. Mas, *hara*, na prática, podemos perceber também em diferentes lugares do corpo. É como um ponto de concentração de todas as disponibilidades. E, se estamos sentados, bom, *hara* está embaixo. Mas, se estamos numa ação rápida, ele se desloca. É como alguém disse: '*Hara* não tem pátria!' *Hara*, quer dizer o ventre, não está, necessariamente, no ventre. Esses são os diferentes mapas geográficos. Isso é preciso ver. Por um lado, isto depende de como, numa certa cultura, é percebido o ser humano. E, por outro lado, tem, apenas, o aspecto: qual técnica utilizamos? Para certas técnicas esta noção circular é mais eficaz. No Cristianismo Ortodoxo ou no Hinduísmo, é muito mais vertical. No Cristianismo Ortodoxo, especialmente, na tradição de *Philokalia*, pensamos na... falamos de escada. É, evidentemente, a referência à *Escada de Jacó* (se pensa, onde as forças sobem e as forças descem). E, para eles, é muito claro que podemos começar de baixo, pelas forças que sobem. Ou, podemos começar do alto: abrir à alguma coisa que desce. No trabalho como nós fizemos, e nós fazemos, de maneira mais avançada agora... é... baseado no canto.

124 腹 *hara* : ventre, em japonês.

A estrada mais evidente, mas, não única, é de começar desta zona, que é vital, que é biológica, etc. E, de sublimar, sublimar, sublimar... até chegar a alguma coisa de luminoso e que está como que acima de nós.

77. Mas, eu mesmo, pessoalmente, eu capto esta experiência muito melhor, se eu me digo (algumas vezes) se eu me digo: 'Deixe você apenas perceber, é como a corrente que desce.' Para mim é diferente. Então, é preciso não dogmatizar tudo isso. Mas, se sabemos que, mesmo quando partimos de centros de energia ou de forças, ou de coisas assim, é muito arriscado. Porque, facilmente, chegamos a um tipo de dogma. Mas, se a gente trata isso de maneira puramente pragmática, prática... o que é que... será que isso funciona para você? O que funciona para você? Como? O quanto é forte, agora, para você? Se você é jovem, você deve ter uma fonte vital muito forte. Mas, se os teus recursos vitais não são fortes, em você, então, provavelmente, você está bloqueado, é preciso liberar teus recursos vitais, mas, depois... depois, é preciso não se limitar a isso... é como... é preciso subir esta escada. E, é preciso, depois, descer com esta alguma coisa sutil... em toda a... *the frame*¹²⁵... no quadro corporal. É, no fundo, no sentido prático, é muito palpável, muito palpável. E, os impulsos vivos do corpo, isso quer dizer, orgânicos, eles auxiliam, eles auxiliam... eles auxiliam... o que não quer dizer que não existe outra abordagem. Existem muitas outras abordagens que não são orgânicas. Tanto na arte quanto nas, digamos, *técnicas interiores*, é sempre a palavra arriscada. Mas, existem, as que são baseadas num tipo de pré-estrutura, de uma artificialidade, de treinamento por artificialidade. E, isso também, pode agir. Então, não tem uma única escolha. No fundo, eu acho que a coisa, a mais natural, é apenas de se deixar conduzir pelo que é o nosso apetite, nosso interesse, nosso... Lá! Não se deve mudar o tempo todo porque não faremos nada de válido. Mas, não se deve também, começar uma grande aventura de pesquisa artística e de pesquisa sobre o ser humano, em contradição com nossas predisposições. Pessoais. É preciso de uma certa maneira, estar de acordo com nossas predisposições. Eu diria

125 Grotowski usa a expressão em inglês, *the frame*, que, quer dizer a moldura.

mesmo com nossas tentações. É preciso estar de acordo, e neste caso, podemos verdadeiramente subir porque todos os nossos recursos estão mobilizados. Não podemos nos dizer: 'Não, tem uma coisa objetiva que funciona e eu devo pegá-la.' Isso não funcionará... isso não funcionará, isso será difícil. É preciso sempre como que um tipo de conexão: entre a necessidade de nossa própria natureza e alguma outra coisa, que é mais objetiva. Me parece. Sim. É muito paradoxal, freqüentemente, porque podemos imaginar que esta viagem vertical, é como passar de uma qualidade de fonte a uma outra qualidade de fonte. Bom, freqüentemente, nós dizemos no nosso trabalho, para apenas fazermos as coisas mais simples, mas, é mais simples, mas também é simplificado, que se trata de transmutar, de transformar: isso que é vital na direção de diferentes pontos, por diferentes passagens, na direção daquilo que é mais sutil. Mas: será que é verdadeiramente a transformação? Isso eu me pergunto. Ou, será que é muito mais que, trabalhando com o corpo e o canto, chegamos de uma fonte à outra? E, na verdade, são as diferentes fontes. Que a viagem, é a viagem de diferentes fontes: das fontes mais vitais, na direção das fontes mais sutis e mais altas. Isso me parece, se eu falasse da minha inclinação, daquilo que é convincente para mim, isso me parece mesmo muito mais objetivo do que esta fórmula de que é apenas a transformação da energia. É, provavelmente, não a qualidade da energia que muda, mas a qualidade da fonte que muda. Então, a qualidade também da percepção. Percepção do ser. Percepção daquilo que aspira em nós a alguma coisa, a alguma coisa... Não tem termos: a alguma coisa mais luminosa e ao mesmo tempo... Isso é a verticalidade. E, ao mesmo tempo, não se deve parar nisso porque isso será como um fruto da nossa vida orgânica. É preciso, também, saber que isso desce na percepção sensual, nos... nos impulsos biológicos, digamos... tudo isso... vital mesmo. Tudo isso é muito complexo. De um lado, eu utilizo a terminologia de qualidade da energia, de passagem das energias mais pesadas, mais vitais, para as energias mais leves, mais luminosas. Mas, por outro lado, profundamente, eu tenho o sentimento que esta verticalidade é aberta dos dois lados: do baixo e do alto. Isso quer dizer das vitais e das sutis. E, que, não é nem mesmo clara: 'Será que é energia?' (risos) Sim, sim. É

isso... isso será muito mais fácil de criar um tipo de dogma a respeito. Não, mas isso não vai funcionar.

78. Sim, isso, freqüentemente, isso aparece assim, em alguém. É como quando Thomas Richards começou, sem se dar conta, a falar, na verdade, ele começou a falar: as fontes mais altas. É como se ele tivesse esquecido, com razão, nossas doutrinas dos centros de energia, e, ele começou a dizer que esses centros são as fontes que... onde podemos nos mover para as fontes mais altas... sim. Quando a gente trabalha, de repente, a linguagem evolui, alguma coisa aparece, isso não quer dizer que essa linguagem se torna mais objetiva, mas, ela se torna mais operativa. E, é isso que conta, porque nós não somos os sábios. E, o que nós podemos descobrir é sempre: como isso funciona! Ou, *como se* isso funcionasse desta maneira. Sim. Tem, então, verticalidade neste sentido aí, podemos dizer, e, tem a horizontalidade. E, aí, tem um fácil mal-entendido quando se diz: então, se nós somos pela verticalidade, nós somos contra a horizontalidade. E, é como se colocar a pergunta: 'Será que é preciso lavar os pés ou as mãos?' (*risos*) Não, as duas coisas são importantes. A horizontalidade é todas as relações, por exemplo, a ação entre os parceiros. O que acontece. A percepção dos parceiros na ação. Nós os vemos. Nós os escutamos. Não sabemos com antecedência, que isso deve ser assim, mesmo se a estrutura está, perfeitamente, estabelecida. Mas, de qualquer maneira, a cada dia alguma coisa é diferente. Porque a cada dia, cada um de nós é diferente. E, se não existe esta percepção horizontal, cada um se torna totalmente encerrado em si mesmo. É muito importante... então, toda a cooperação é excluída num caso assim... Não, é necessária a relação horizontal: com os outros, com o espaço, com tudo. Mas, tem também esta verticalidade que para certas pessoas, não para todo mundo, mas, para certas pessoas, pode ser a mais fascinante. Sim. Esta é a palavra: fascinante. Quer dizer que... É preciso procurar, de maneira rigorosa e concentrada, num único ponto. Mas, procurar no domínio disso que é fascinante para nós. Senão isso não vai funcionar. Talvez, isso seja mais fácil de captar, se olharmos seu trabalho, seu

métier, sua abordagem, como alguma coisa que pode dar sentido à vida. Uma parte desse sentido, é a vitória, eventualmente, é uma glória... é tudo isso...isso é verdade... mas, é uma parte, não é a totalidade. Tem alguma coisa outra que pode estar muito escondida, e, isso deve, de certa maneira, ser escondido, e, que pode nos motivar profundamente. Porque senão, fazemos enormes esforços na vida para chegar a... (eu não encontro a palavra em francês) é: *blind alley, dead end*, o fim onde finalmente não tem mais. Podemos ter todos os sucessos, podemos ter todas as vitórias, mas, ainda é necessário que exista algum caminho aberto, que exista uma espera, uma aspiração a alguma coisa que é mais válida. Ou, podemos dizer também, que fora de todos os aspectos necessários de vitórias, de sucesso, de tudo isso, ocorre a questão: 'Será que isso que nós fazemos poderia nos conduzir a um tipo de felicidade?' Sim. Me parece que isso deve nos conduzir a um tipo de felicidade porque, senão, todos os sucessos são passageiros: isso acontece... isso desaparece... tem alguma coisa que é... que falta, finalmente. Então, talvez, todas essas questões, de um aspecto, de uma técnica, digamos, interior, *ióguica* ou coisa assim, nas abordagens performativas, talvez seja simplesmente: 'Será que não existe alguma coisa de muito mais delicado que é ligado a uma busca da felicidade?' Na nossa civilização moderna, a noção de felicidade foi substituída pela noção de prazer: não é a mesma coisa. O prazer pode ser muito intenso e... Prazer dá muito prazer. (*risos*) Mas, é passageiro apesar de tudo... felicidade é uma outra coisa. Nos antigos, por exemplo, os velhos gregos, eles sempre sublinharam esta diferença. Mas, na nossa cultura, atual, esta diferença desapareceu. Foi, aliás, Eliot que disse que: 'Nós perdemos a felicidade dentro do prazer!' Foi Eliot. É muito bem dito. Sim, freqüentemente encontramos... como que as analogias desta coisa. Como eu detesto toda a limitação, como eu posso dizer: somente uma religião tem razão, somente uma filosofia tem razão, somente... Isso eu detesto, tudo isso... além do mais, minha mãe também detestava, (*risos*) e, quando ela ia... porque ela era muito *hinduisada*. Mas, ela, por princípio, ela ia, uma vez por ano, à confissão e à comunhão. Quando ela chegava para a confissão, ela começava pela declaração ao padre, ela dizia: 'Escuta, eu não acredito que o catolicismo seja uma verdade maior que

as outras religiões.’ E, depois, ela dizia: ‘E, também, eu não acredito que os animais não tenham alma.’ Então, o padre ficava sempre, extremamente, perturbado. (*risos*) E, ele começava a ter discussões com ela, mas, rapidamente, ele se dava conta, porque a minha mãe falava cada vez mais e mais alto, (*risos*) ele, rapidamente, se dava conta que estava desmoralizando, com essas discussões, as boas almas que estavam na fila para a confissão. Então, ele lhe dava a absolvição, (*risos*) o mais rápido possível, para que ela fosse embora. Sim. Aí, eu estou de acordo com a minha mãe. Não tem uma única atitude que é certa. Isso é claro. E, pode também acontecer que essa coisa que é de uma... como luminosa... e, que a gente tenta, por exemplo, captar com certo tipo de trabalho sobre os cantos antigos. Por exemplo. Mas, a gente também pode procurar isso de uma outra maneira. É... isso pode também acontecer numa situação completamente oposta. Mas, agora, eu não estou certo: será que eu vou contar para vocês o verdadeiro fragmento do *Diário de um ladrão* de Jean Genet¹²⁶? Ou, será que é como isso ficou na minha memória, quando eu li isso, quando eu era adolescente? O que ficou na minha memória, é interessante, eu tenho que comparar: será que está realmente dentro do texto? O que Genet descreve, na minha memória é assim, ele descreve que um ladrão, ele foi parado, na Polônia, em Katowice, ele foi colocado na prisão, e, ele foi extremamente humilhado pelos guardiões poloneses que ficaram muito satisfeitos de poder tiranizar, de uma certa maneira, martirizar um francês... então, eles o... isso foram várias humilhações, e mais humilhações: de limpar os banheiros com a escova de dentes, todos esses velhos truques... e... Genet, na minha memória, ele conta que depois ele estava na cela, completamente quebrado... e, quando ele estava completamente quebrado, como se... ele não tinha mais força de auto-defesa ou de resistência, ele percebeu como que um fio de luz que desceu sobre ele. Então, isso pode acontecer nas situações extremas, nada positivas, também. Evidentemente, não tem nenhum sentido em procurar as situações extremas negativas. Mas, é apenas um exemplo. Não existe estrada, como eu posso dizer, um *highway*, uma auto-estrada perfeita.

126 **Jean Genet** (1910-1986), é um escritor, poeta e autor dramático francês. Através de uma escrita refinada e rica, Jean Genet exalta a perversão, o mal e o erotismo com a celebração de personagens ambivalentes no seio do mundo.

79. Sim! Por um lado, no período atual de... quer dizer, no *Workcenter*, é o trabalho sobre o canto. Mas, eu estou convencido que esta escada de fontes, que ela pode existir e pode ser tocada por um trabalho muito diferente, por exemplo, isso depende na verdade, das qualidades profissionais, de um lado, e, das aspirações do coração, por outro lado, deste que busca. O velho Décroux. Eu penso no velho Décroux, o mímico, o mímico, então, não tem canto. O mímico. Mas, para ele, a pantomima era alguma coisa que devia transformar a vida, desse que a faz. E, no velho Décroux a gente vê, especialmente quando ele está muito velho, e, o seu corpo já estava quase destruído, tem... ele fez, podemos dizer, os exercícios... mas, como ele os fez? Não é somente a precisão técnica. É uma atitude... e isso foi, realmente, perceptível quando ele subiu a escada. Ele subiu a escada com seu corpo quase destruído, e sem nenhum canto! Além do mais se a gente fala de canto, podemos também se colocar a pergunta: 'Qual canto?' Tem os cantos orgânicos e tem os cantos que não são orgânicos. Os dois podem servir. Como certos tipos de mantra, não é orgânico. Os dois podem servir. Ou as encantações no... como a oração do coração no Cristianismo Ortodoxo. Isso pode também servir: não existe monopólio. Em nenhum lugar, não existe monopólio, mas, o que é importante é que é preciso se concentrar sobre um domínio, uma estrada. Porque senão, a gente se dispersa. Nos tornamos... como se procurássemos um país... é como alguém que tenta aprender, ao mesmo tempo, cinco ou seis línguas. Isso não vai funcionar... é preciso aprender uma língua. Depois, podemos aprender outra. Mas... é... Mas, as ferramentas perfeitas existem somente do ponto de vista de nossos interesses, de nossas fascinações, de nossas capacidades, pessoais. É assim, como se... se alguém não tivesse um ouvido musical, ele não pode trabalhar sobre o canto. Mas, ele pode encontrar uma outra maneira, digamos, nas *artes performativas* ou num outro domínio: uma outra maneira de trabalhar a mesma coisa que eu chamo, em maneira tradicional européia: a escada. É, com um outro negócio, mas, ele vai se enganar se quiser, sem ouvido para a música, se ele quiser se concentrar sobre o canto. Isso é num nível muito baixo, mas, tem também o nível mais alto de toda essa questão... quer dizer: o que é que nos fascina? O trabalho, fora

de todos os outros aspectos, deve ser fascinante. Se para nós isso não é fascinante, nós não temos recursos suficientes para fazê-lo... isso me parece... Eu penso que certos bons artesãos, no domínio artístico, que falam que para eles o trabalho não é fascinante, eles dizem isso, mas, eles chegaram a um nível soberbo porque, de maneira oculta, é fascinante. Isso poderia ser como que dirigido contra eles mesmos. Como no caso de Dostoiévski, por exemplo, de *Os Irmãos Karamázov*, de... *Padre Zóssima*, de tudo isso. Isso... isso foi, numa grande medida, contra ele mesmo porque esta abordagem tem uma grande aventura da existência, e, eu não sei como dizer... de um estado do ser... esta aventura, ela pode ser desencadeada também por auto-ataque: não nos aceitamos e queremos encontrar alguma coisa onde poderemos nos aceitar. É... sem poder nos aceitar nada é possível: é preciso podermos nos aceitar. Não é o narcisismo, é uma outra coisa. Então, agora, eu proponho que nós façamos, mais ou menos, uma hora de pausa, de intervalo, e para aqueles que tem perguntas ou que querem ainda assistir à sessão... ao seminário, à sessão de perguntas e de respostas... que nós nos reencontremos aqui às nove horas... Eu compreendo muito bem, já está tarde... então, vai ser um pequeno grupo. Mas, eu mesmo, eu vou estar à disposição e vamos... o que eu gostaria apenas, como posso dizer, de ter da parte das pessoas que me fazem perguntas: é que sejam perguntas importantes para elas, não as perguntas de um jornalista... (risos) informativas, não perguntas a respeito de fragmentos da minha biografia, de tudo isso. Mas, apenas as perguntas interessantes, importantes para aquele que pergunta. É isso. Então, àqueles que ainda tem paciência, eu proponho que nos reencontremos às nove horas. Obrigado.

12. ‘**NOUS N’AVONS JAMAIS FAIT UN THÉÂTRE PHYSIQUE!**’¹²⁷

Prefácio à aula do Collège de France

realizada no dia 13 de outubro de 1997

Nesta aula, do dia 13 de outubro de 1997, a sua sexta aula da série do *Collège de France*, Grotowski dedica à questão do corpo do ator e suas implicações.

Muitos mal-entendidos a respeito de seu trabalho e de sua pessoa afligiram Grotowski ao longo de sua vida e de sua trajetória de homem, artista e investigador, mas, talvez o mais ‘terrível’, como ele diz, tenha sido este: de que o teatro que ele realizou naqueles anos do *Teatro Laboratório* fosse *teatro físico*. Ele chama este mal-entendido de ‘meu terrível companheiro’:

(...) isso se tornou uma lenda que é meu terrível companheiro: é que nós fazíamos o teatro físico. É completamente absurdo! Nós nunca fizemos um teatro físico. Desde o início, para nós, o problema era que o corpo não colocasse obstáculo: é tudo. (...)

Este equívoco está na raiz de muitos outros que descendem deste. Portanto, acredito ser muito importante procurar aqui destrinchar a questão. Ora, é tudo o contrário: toda a ênfase do trabalho do *Teatro Laboratório* no *training* físico surge exatamente para livrar o ator do peso do corpo, para que este corpo des-trabalhado através de um *training* regido pelo conceito da *via negativa* possa, então, finalmente, não atrapalhar o processo, não ficar ‘na frente’, não funcionar como escudo, armadura ou coisa assim. O corpo no teatro de Grotowski, e de seus colegas, é *veículo* e não fim, por isto fazendo uma observação sobre o que aparece neste documentário, em que Ryszard Cieślak coordena um trabalho com jovens atores, ele diz:

(...) podem ver essa leveza, essa fluidez, podemos dizer, esta não fisicalidade, na maneira quando, Ryszard, faz os exercícios: tem silêncio. O chão não faz barulho. É como se não houvesse barulho de todo. (...)

127 Nós nunca fizemos um teatro físico!

12. ‘Nous n’avons jamais fait un théâtre physique!’

Este corpo deve chegar a esta condição de quase ‘transparência’, deve chegar a uma espécie de ‘desaparecimento’.

Evidentemente, o mal-entendido surgiu a partir da publicação do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, no final dos anos sessenta e início dos setenta, em trinta idiomas, por todo o mundo. Este livro, que se tornou uma espécie de *best-seller*, como fala Yan Michalski no prefácio que escreveu para a primeira publicação do livro em português¹²⁸:

(...) Nos últimos anos, o nome de Grotowski tem sido usado em vão, no jovem meio teatral brasileiro, mais do que o nome de Deus. Muito antes de tornar-se, para todos nós, uma noção carregada de significado concreto, este nome transformou-se num mito e num rótulo mágico. Pergunto-me se mais de meia dúzia de cidadãos brasileiros tiveram, até hoje, a oportunidade de assistir a um dos espetáculos do Teatro Laboratório, de Wrocław. Pergunto-me se mais de duas dúzias de cidadãos brasileiros tiveram, até hoje, a oportunidade de familiarizar-se verdadeiramente com o pensamento filosófico e estético do pesquisador polonês. Mas qualquer jovem ator que parte para a sua primeira tentativa de criação experimental considera-se, com imensa convicção, um filho espiritual de Grotowski; e isto a tal ponto que ele não hesitaria provavelmente em referir-se a Grotowski, com a maravilhosa sem-cerimônia brasileira, pelo primeiro nome, se não tivesse tantas e tão bem fundadas dúvidas sobre a correta pronúncia do prenome Jerzy. (...)

O livro foi devorado por toda uma geração de artistas mundo afora, se tornou uma espécie de ‘bíblia’, e, nele, apareciam uma série de fotos do *training* e, daí, veio a confusão: gerada por um tipo de ‘indigestão’ deste material. O livro foi tratado como um manual, ou um ‘livro de receitas’ e isso foi desastroso. Parece que as fotos incidiram mais sobre os leitores do que o texto:

(...) isso eu digo num dos primeiros textos de ‘Em busca de um teatro pobre’:
que se trata de queimar todas as resistências do corpo, é como se o corpo, ele

128 Texto de Yan Michalski para a primeira edição de **Em Busca de um Teatro Pobre** da Ed. Civilização Brasileira, 1971.

12. ‘Nous n’avons jamais fait un théâtre physique!’

mesmo, desaparecesse, é queimado, e o que nós somos em presença de que, é apenas um processo, um fluxo dos impulsos vivos, um processo, que em polonês se chama 'duchowy', a tradução literal é: *invisível processo espiritual*. Mas, espiritual tem, em francês, uma outra conotação. Então. Sim. É isso que eu gostaria de realmente sublinhar: o aspecto que não é, quando a gente trabalha com o corpo, isso... a gente elimina... o corpo deve ser como um canal vazio. Ele deve ser... que tudo deve passar pelo corpo. Mas, não é o corpo que é importante, podemos dizer, não é a carne que é importante. (...)

Vejam só, aí neste fragmento aparece esta palavra, este termo, em polonês : *duchowy*. Como ele diz, sua tradução literal é *invisível processo espiritual*. A partir disto será que poderíamos dizer que não é *teatro físico* porque é *teatro espiritual*? Acredito que não. Mas talvez alguma coisa que se aproxima disso. Talvez como Peter Brook chamou, no seu livro *The Empty Space*¹²⁹: *Teatro Sagrado*. Grotowski era avesso ao uso da palavra *espiritual* por causa dos inúmeros mal-entendidos que este termo gera entre os ocidentais.

Por outro lado Grotowski chama a atenção para um outro engano comum em relação ao mito do *training*:

(...) *O que apareceu, muito rápido, eu diria, desde o início, é que os exercícios não podem levar ao ato criativo. Não é nem um pouco verdade que se, como em certos grupos de teatro paralelo, começamos a nos torturar fazendo, todo tempo, os exercícios, que isso vai levar a alguma coisa de criativo. Não é verdade mesmo! (...)*

Este mito também se difundiu e foi sempre funcionando como uma espécie de alibi para aqueles que não tinham, e não tem, coragem suficiente para o enfrentamento do Ato Criador: exercícios e mais exercícios. Penso, que o Ato Criador depende, intrinsecamente, da disposição do enfrentamento do desconhecido e o *training* deve incidir aí, na preparação do sujeito para este tipo de enfrentamento que é de ordem

129 Em português publicado nos anos setenta sob o título *O Teatro e seu espaço* pela editora Vozes (esgotado).

12. 'Nous n'avons jamais fait un théâtre physique!'

psíquica (ou espiritual) e não física. Grotowski procura resolver esse paradoxo com uma fala no documentário *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* dirigido por Mariane Ahrne (que eu reproduzi no meu prefácio à terceira aula de 16 de junho). Mas, o paradoxo persiste. Talvez o nó da questão esteja no fato de que o *training* físico deve ser apenas uma faceta do processo de auto-conhecimento, uma faceta do *trabalho do ator sobre si mesmo* para usar a expressão *stanislavskiana*. Entendo que esta expressão que funciona como uma espécie de enunciado de um teorema para a atividade artística do ator, foi apropriada por Grotowski e transformada nesta formulação de um *training físico*. Digo isto pensando no início de seu texto *Resposta a Stanislavski* em que ele, respondendo a uma pergunta numa conferência, pergunta sobre a importância de Stanislavski para o teatro contemporâneo, e ele diz:

(...) *Não me pergunte qual é a importância para o teatro ou para mim, se é importante para você, então, dê a tua resposta. (...)*

Acredito que esta formulação do *training* é parte de sua resposta objetiva a Stanislavski, aos problemas identificados pelo mestre russo e especificamente uma resposta a esta demanda do *trabalho do ator sobre si mesmo*. Porque é importante observar que Grotowski sempre sublinhava o fato de que o *training* tinha aquela estrutura mas poderia ter outra, ou seja, o importante não são os exercícios, os tipos de exercícios, mas, a sua abordagem. No caso, entendo que a abordagem é a *via negativa*. Se a abordagem não é esta o *training* vai encaminhar o ator para uma relação narcísica e virtuosística do corpo, o que é exatamente o caminho oposto ao do auto-conhecimento.

Grotowski fala do corpo-canal: da construção de um organismo-canal que se contrapõe à idéia do organismo-massa. Este corpo-canal é aquele mesmo ao qual ele se refere como o corpo-memória quando ele diz: 'o corpo não tem memória, o corpo é memória.' Este corpo-memória é o espírito? É uma pergunta. A memória se inscreve no corpo. Mas, aonde ela mesma está? Onde habita? Quando ele fala, aqui nesta aula, de 'ultrapassar o nível bruto da nossa condição humana' está falando disso? Da

possibilidade de deixar este corpo-memória existir plenamente? De conceder uma ‘carta de alforria’ a este corpo? Porque, então, este nosso físico, a ‘carne’ como ele diz, é apenas uma materialização de algo, não é o próprio ‘algo’.

No seu texto *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*¹³⁰ de 1993 ele fala da existência de uma ‘corrente’ :

(...) Nas ‘performing arts’ existe uma corrente com vários elos diferentes. No teatro nós trabalhamos um elo visível – o espetáculo – e um outro quase invisível: os ensaios. (...) Na outra extremidade da longa corrente das ‘performing arts’, tem a arte como veículo (...)

Na sua travessia de uma extremidade até a outra Grotowski foi traçando a sua trajetória e, em cada fase, criando articulações que o faziam avançar, e, o *training* foi uma dessas articulações. Esse tipo de articulação pode fazer avançar o trabalho até o ponto do seu exaurimento, daquele elo, fazendo ir adiante, como aconteceu com ele no momento em que, em 1970, decidiu abandonar o teatro e passar às suas experiências do parateatro. Ou como fala o historiador do teatro, o polonês, Jan Kott, no seu texto: *Grotowski, ou o limite*¹³¹. Neste texto Kott fala deste limite alcançado por Grotowski em suas experiências em Irvine, Califórnia, em 1987, que ele pôde observar em sua visita e contato:

(...) Georges Banu (...) numa carta que ele me escreveu, ele disse, “Eu vi Grotowski. Que limitações ele impõe! Mas que força nessas limitações. Pela primeira vez eu experienciei o limite do teatro.”

Eu experienciei este limite, eu mesmo, dois anos antes em Irvine. No nascer do sol, na moita que trepava pela porta da yurt de Grotowski – a cascavel sibilou e o ar congelou. Um ar tão gelado assim eu só tinha visto uma vez antes no Negev perto das colunas cor de rosa de Salomão. (...)

130 Posfácio (p.173) ao livro de Thomas Richards: *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*.
131 *Grotowski, or the limit* publicado no *The Grotowski Sourcebook* (p. 306) (tradução de Celina Sodré)

12. ‘Nous n’avons jamais fait un théâtre physique!’

Nesta fase que se confunde com o início da última fase, da *Arte como Veículo*, Grotowski já toca com a sua máxima mestria elementos que de uma certa maneira ultrapassam as barreiras de 'o nível bruto da nossa condição humana'. Kott narra um momento desta sua experiência:

(...) Num certo ponto três cavalos – dois brancos e um preto – passaram em frente a nós. Como se tivessem acabado de sair de uma pintura de Gauguin. Suas pernas da frente estavam amarradas. Os cavalos se moviam lentamente, dando pequenos passos, suas cabeças inclinadas para baixo buscando tufo de grama difíceis de achar no meio dos arbustos secos. Por um instante eles bloquearam nossa visão dos dois rapazes e da moça, cujas cabeças estavam inclinadas para baixo como as dos cavalos. Mais tarde eu perguntei a Grotowski como ele tinha planejado este momento de beleza. “Não,” ele respondeu, “Deus é o único grande diretor.” (...)

Isto de que Kott fala está, então, diretamente ligado ao conceito de *coniunctio* sobre o qual Grotowski explana dedicadamente nesta sexta aula. *Coniunctio* é o conceito de *junção*. Junção daquilo que está embaixo com aquilo que está acima: *ioga* (no seu sentido profundo, não ginástico).

*(...) Ioga quer dizer junção. Jonction (Grotowski fala com a pronúncia inglesa). É juntar isso que está embaixo, podemos dizer terrestre, vital, com aquilo que está no alto, do alto. Como o que, na minha linguagem de trabalho, eu chamo de sutil, o luminoso. Então, essa junção que foi buscada também na Europa, e tivemos também o termo, etimologicamente, extremamente próximo de ioga, era: *coniunctio*¹³². *Coniunctio* é esse movimento: *schhh* (Grotowski faz um som de deslizamento) de alguma coisa que nós podemos metaforicamente chamar de energia ou ... de vital, denso, forte, para o sutil, luminoso, translúcido, como alguns dizem. Bom. Então, eu mesmo eu me ocupava com as técnicas de, que podemos dizer, as técnicas da junção. As técnicas de *coniunctio*. (...)*

132 **Coniunctio** é um termo da alquimia que se refere à imagem arquetípica da união dos opostos. Ela corresponde a um estado de plenitude psicológica, um estado em que a consciência do ego e do trabalho inconsciente estão juntos em harmonia. É a meta da individuação, envolvendo a tomada de consciência do Eu.

Assim, entendo que o trabalho é de deixar acontecer, não impedir que o que tem a acontecer aconteça. Afinal, o que será que acontece quando nós humanos não estamos presentes para atrapalhar? Para atrapalhar esta direção, esta encenação divina? Quando ele fala da transparência do corpo, do *training* trabalhando para o anulamento do corpo, será que não é disso que fala?

Assim, esta travessia vai se desenvolvendo através das estratégias que vão surgindo nos processos de cada fase e com isso se superando para gerar o novo degrau a seguir.

13. TRADUÇÃO DA AULA DO COLLÈGE DE FRANCE EM 13 DE OUTUBRO DE 1997

92. Então! Eu penso que lá onde não temos tempo para fazer longos ensaios, não é justo de ainda perder, de uma certa maneira, um fragmento de tempo para fazer treinamento. Mas, por outro lado, tem sempre o mesmo problema que Stanislavski já sublinhou bem, quer dizer, que o corpo, com a idade, mas também para as pessoas jovens, o corpo se torna pesado, ele entra num estado de inércia muito facilmente. Então, alguma coisa é necessária. Mas, isso, eu penso, hoje deve ser feito, muito mais, em maneira individual pelos atores. E, aí, por exemplo, para os atores jovens, eu diria que a melhor técnica de treinamento físico seria de fazer *artes marciais*. Não *Tai Chi*¹³³, porque isso é muito facilmente estetizado, narcísico e tudo isso. Não sempre! Mas, muito facilmente, cai nisso. Mas, as *artes marciais* regulares que são as artes de combate, e onde não se... não vale a pena se dizer: 'Eu luto para concentrar a minha atenção', porque se não concentramos nossa atenção perdemos as batalhas. Então, é isso que é preciso. Os atores adoram, freqüentemente, dizer, fazer, exercícios de concentração, isso quer dizer: nada! Não existe nenhum exercício que possa auxiliar a concentração, diretamente. Mas, por outro lado, se o que fazemos é uma espécie de armadilha: 'Você não está, você comete um erro!'. E, esse erro é imediatamente visível. Se é um combate, você perde o combate. Então, nesse caso isso funciona. Bom. No *Teatro Laboratório* nós utilizamos três tipos de exercícios: os exercícios, digamos, de ordem vocal, os *exercícios físicos*, os exercícios, que nós chamamos, plásticos. Isso foi um produto de uma evolução. Isso não foi um projeto inicial. O que apareceu, muito rápido, eu diria, desde o início, é que os exercícios não podem levar ao ato criativo. Não é nem um pouco verdade que se, como em certos grupos de teatro paralelo, começamos a nos torturar fazendo, todo tempo, os exercícios, que isso vai levar a alguma coisa de criativo. Não é verdade mesmo! Isso se torna apenas um tipo de satisfação, para si mesmo, de que se trabalha. Sem ver que o objetivo do

133 *Tai-chi-chuan* ou *tai chi* ou *taiji quan*, é uma arte marcial chinesa, chamada de «interna», de inspiração taoísta. Muitas vezes reduzida no Ocidente uma espécie de ginástica, é apreciado por todos por seus efeitos benéficos sobre o corpo e a saúde, bem como aos interessados em artes marciais.

trabalho é a criatividade, é construir o papel, é construir uma composição. Tudo isso. É todo o campo das associações e das outras coisas. É muito mais complexo. Por outro lado, os exercícios, eles, primeiramente, eles retardam o processo de declínio com a idade, num tipo de inércia corporal. E, por outro lado, eles podem desbloquear certas possibilidades técnicas. É verdade! Por exemplo: para os exercícios de ordem vocal, nós trabalhamos de dois pontos de vista, e isso foi muito técnico. De um lado fizemos: desbloqueio da laringe, o que é muito importante porque a laringe é como os dois círculos, isso se fecha, quase completamente, quando estamos em *stress*. O ator... está quase sempre em *stress*. Em situação de *stress*. Então, é preciso saber abrir a laringe. E, nesse caso, a força de expiração pode portar a voz. Por outro lado, nós trabalhamos sobre os ressonadores no corpo. No teatro clássico, normalmente, se conhece apenas um ressonador, quer dizer, o que nós chamamos a máscara, aqui, e em certos lugares, como na ópera, por exemplo, se conhece também o ressonador do peito. Mas, na verdade, tem uma quantidade de ressonadores enorme, no corpo humano, e, podemos manipular isso muito facilmente, de maneira técnica, mas, isso se torna morto. Então, tem uma outra maneira de proceder: é de fazer funcionar o ressonador de maneira orgânica através de dirigir a voz, levada pela expiração, dirigir para diferentes lugares no espaço. É, por exemplo, se dirigimos para o teto, é o ressonador mais alto que funciona. Podemos, também, ver a diferença, de diferentes ressonadores, observando a diferença entre diferentes línguas. Por exemplo, no russo tem alguma coisa no ventre: 'eles falam dentro do ventre' (*Grotowski faz uma pequena demonstração da voz utilizando o ressonador do ventre*). É... é... Bom, teoricamente, não é o ressonador, se diz, porque ele não tem ossos que vibram. Mas, na verdade tem um ressonador ali, é muito claro. Eu não sei como isso funciona do ponto de vista anatômico. Mas, isso funciona! E, é isso que é decisivo. Então, em alemão, por exemplo, tem o ressonador (*Grotowski mostra onde é esse ressonador*) aqui: é como um lobo. Que se o russo é como um urso ou uma vaca, o alemão, é como um cachorro, um lobo: ele tem aqui a ressonância. Sim, são coisas aparentemente ingênuas que eu digo, mas, são as coisas ingênuas que funcionam! Depois, tem, evidentemente o... por

exemplo, no chinês... em certos... (tem diversas línguas chinesas) mas, digamos, no chinês cotidiano, de Pequim, é o ressonador que chega até muito alto. Até mesmo ao occipital. É... tem também o ressonador que é muito arriscado, porque podemos, se o aplicamos mal, ele pode romper a voz: é o ressonador da garganta. É, por exemplo, Armstrong¹³⁴ que utilizou isso. Se a gente ouve Armstrong captamos como ele opera, por causa da sua base psicobiológica. Mas, ele opera com esse tipo de ressonador, etc., etc. Bom. Então, nós trabalhamos sobre a base, como uma pesquisa técnica, e, isso não foi para preparar os atores, para representar, eu diria, mas, porque quando nós fizemos as espetáculos, nós tínhamos visto o problema de diferentes atores. Por exemplo, com bloqueio de laringe, com uma respiração curta, com falta da voz que porta, então, aí é o ressonador. Isso, foi apenas como se confrontar com os problemas, em aparência, puramente técnicos. Mas, por outro lado, muito rapidamente, nós procuramos nos auxiliar com as associações. Por exemplo, representar com a voz que... com ao lançamento da voz, que é direto como uma flecha ou é como um tipo de serpente no espaço, etc. E, mesmo as associações pessoais ou associações das imagens animais, de diferentes animais. Por exemplo.

93. Bom. O outro tipo de exercícios, foram os *exercícios plásticos*. É... no teatro, normalmente, se imagina que é preciso... que o ator tem que ter o gesto. É como eu disse da outra vez, tem um tipo de cânone, de uma imagem, bastante banal, que faz com que o ator seja alguém que pronuncia as palavras e faz os gestos. Bom, na verdade, os gestos, eles existem, mas eles são o fim de um impulso orgânico, o fim de alguma coisa. É como a última articulação, não é que se começa pelo gesto, mas, se chega a alguma coisa percebida pelo observador como gestual. Então, como fazer? Como lidar com isso? Nós nos perguntamos. Para mim, a questão se colocou através do trabalho de uma atriz, no *Teatro Laboratório*, que fez vários papéis marcantes: Rena Mirecka. Mas, que teve, no início, um tipo de bloqueio da respiração e do corpo,

134 **Louis Daniel Armstrong** (1901-1971), foi um músico americano de jazz. Na música do folclore Africano-Americano radicado no *gospel* e no *blues* tradicional que era limitada a um território fechado se torna com Armstrong num movimento nacional e popular, universal. Ele criou um novo estilo vocal: o *scat*, que fez dele um dos cantores de jazz mais influentes de seu tempo.

quando ela começou a entrar em um processo, é como se... bom, é... eu percebi isso, quando eu observei, como o problema da coluna vertebral que é rígida. Então, bom... e, isso, também, porque ela tinha um peito estreito, ela tinha dificuldade com a respiração abdominal. Então, para desbloquear eu vi que ela tinha que colocar, de maneira viva, a coluna vertebral em... podemos dizer, em movimento, como uma serpente. Bom. Mas, evidentemente, não podemos jamais chegar a alguma coisa se a gente propõe isso mecanicamente. Nesse caso, ela poderia se torturar fazendo o movimento da coluna vertebral e nada funcionaria. Então, eu inventei um tipo de truque. Eu disse para Rena: 'Escuta: é preciso, aqui, fazermos os *exercícios plásticos*, então, você deve ser o instrutor.' Quer dizer, eu pedi para ela ser instrutor no domínio desconhecido, que nós não tínhamos ainda, verdadeiramente, trabalhado, e ela, que tinha as maiores dificuldades do ponto de vista de fazer a coluna vertebral ser viva... bom, mas como? Era preciso que ela começasse com alguma coisa, é preciso sempre começar por alguma coisa. Então, eu tinha uma única coisa na qual eu pensava... todos os exercícios similares que eu conhecia da escola de teatro, eu sabia que eles não iam servir, que eles iam se transformar imediatamente em um tipo de forma exterior e rígida. Então, mas, tem... tinha um tipo de maluco, artista maluco, que se chamava Delsarte, no século XIX. E, ele elaborou alguma coisa totalmente fantástica, que era modelada em torno de grandes esculturas e tudo isso: as reações do corpo humano até o gestual. Mas, Delsarte com... isso que dava um efeito, evidentemente, totalmente banal, estereotipado. Mas, ele descobriu uma coisa: isso eu dei a Rena, para ela ler, a respeito de Delsarte. E eu disse: 'Note: ele faz a acentuação sobre as reações humanas, que as reações humanas se dirigem para o exterior ou para si mesmo. Ou é neutra. É como uma reação na direção de alguém, ou uma reação de alguém na direção de si. Ou alguma coisa neutra.' Bom. 'Então, procure... apenas procure isso. Você pode começar com pequenas coisas duvidosas, que ele propõe, no sentido quase gestual... você pode começar com isso, mas, sempre desencadeando, conscientemente para você, uma reação para os outros, ou uma reação dos outros para você.' E, eu disse: 'E comece logo a ensinar os outros.' Porque eu disse isso para

ela? Porque somente neste caso, ela pôde tentar, esquecendo de si mesma, ela devia trabalhar para os outros, com os outros. Então, o processo de auto observação que paralisa, vai ser liberado... ia ser eliminado. Isso funcionou muito bem. E, gradualmente, quando ela trabalhou com os outros (e, eu mesmo quando observei do exterior), nós desenvolvemos, realmente, alguma coisa que era como, sair do impulso do corpo. Mas, tecnicamente, nesse caso, nós procuramos sempre fazer sair vida da coluna vertebral, da coluna vertebral para o exterior... e... é como num nível extremamente simplista: o nascimento do impulso. E também: o que é reagir, a isso que chega, do exterior? Concretamente, fisicamente. Até o engajamento da coluna vertebral. Então, esses eram os *exercícios plásticos*. Então, as pessoas que queriam aprender isso conosco... eles fizeram dois erros, freqüentemente. O primeiro, era que eles pensaram que só existia uma estrada. Nós partimos dessa pequena coisa, de Delsarte, porque eu não conhecia outra coisa. Simplesmente. E, eu tinha que partir de alguma coisa que eu conhecesse e, depois, a transformar... a transformar... a transformar... a outra coisa que fez... que é um erro muito perigoso: é que captaram as formas finais, como, por exemplo, exatamente, o gesto final. E, não esta estrada que leva da coluna vertebral até a coisa exterior. Ou, dessa coisa exterior até o interior do corpo. Então, como sempre, se imitam as formas e tudo se torna morto. Por outro lado, podemos dizer, que no nosso grupo, isso... essa pesquisa sobre os *exercícios plásticos* se desenvolveu, realmente, durante anos. O outro treinamento, era o treinamento físico. Ali, se colocava também para mim a questão: O que fazer? Como fazer? Eu mesmo, eu não conhecia, realmente, nenhuma técnica, nem nenhum dos meus colegas, porque se algum dos meus colegas conhecesse alguma coisa que pudesse nos servir, nós começaríamos por isso. Mas, ninguém conhecia nada, então, nesse domínio, a não ser as coisas mais ordinárias ou técnicas, das escolas teatrais. Então, eu me disse: mas, eu mesmo, eu faço um único tipo de treinamento pessoal, de maneira extremamente elementar, são os elementos do *hatha-yoga*¹³⁵. Então, mesmo as coisas muito divertidas como as posições sobre a cabeça e tudo isso. Isso eu fazia, um

135 **Hatha-yoga**, é uma forma particular de ioga que foi codificada na Índia antes de chegar no século XX, ao Ocidente.

pouquinho, por interesse, pela *hatha-yoga*, um pouquinho porque estava de acordo com meu tipo de temperamento. Então, eu propus aos meus colegas, especialmente a Cieślak, a Ryszard Cieślak, de começar por aí. Porque eu tinha que, podemos dizer, mostrar a ele alguma coisa, e eu não sabia nenhuma outra coisa para mostrar, esse foi todo o motivo de começar por isso. Evidentemente, eu estava consciente de que os exercícios de *hatha-yoga*, eles tem um objetivo muito, muito distante disso que é necessário para o ator. Eles são concentrados sobre a tendência de estabilizar o corpo e ralentar o processo vital. Então, isso era como um tipo de... total... com o trabalho do ator, de começar a propor aos atores esse tipo de trabalho. Mas, então, porque na *hatha-yoga* clássica, a ioga física, se estabiliza a posição que deve chegar a um tipo de fato, como um repouso, mesmo. E, deve existir nisso, um tipo de ralentamento das funções do mental, da respiração, digamos, nossa ordem, de respiração, de batimentos do coração, por causa da respiração, e do mental: do processo de pensar. Por outro lado, o ator deve chegar, no mínimo, nesse tipo de trabalho que nós fazíamos, deve chegar a um tipo de dinamismo! Então, estava claro que era preciso transformar esses exercícios, esses tipos de posições de ioga, de *hatha-yoga*, transformar em uma coisa dinâmica. Tem um aspecto desse treinamento que era interessante: muitos atores tem sempre o problema de ter fé, de ter um tipo de confiança nele mesmo. Então, ele se diz: 'Eu não posso'. E, se ele é levado a fazer alguma coisa que parece extremamente difícil e que, na verdade, é extremamente simples (como a posição sobre a cabeça: de pé), ele se diz: 'Mas, eu posso'. E, isso desbloqueia muita coisa. Apenas essa descoberta: 'Eu posso!'. Isso faz com que ele comece a pensar que ele pode fazer também outras coisas que são realmente difíceis. Então. Mas, eu repito, se eu conhecesse um outro tipo de treinamento, físico, eu começaria por um outro. Isso não foi uma opção metódica, necessária a este tipo de trabalho teatral que nós fazíamos, isso foi apenas a função, de que é preciso começar por alguma coisa que a gente conhece um pouco. E, sim, hoje, por exemplo, eu diria que em certos tipos de teatro, pelo menos, eu começaria por coisas muito próximas, como eu disse, pelo trabalho individual, das *artes marciais*. Então, mas, bom, nós

começamos com *assanas*, que nós transformamos em um negocio dinâmico. Sempre com uma implicação da coluna vertebral, de dentro do corpo, etc. Ryszard Cieślak se tornou um incrível instrutor nesse domínio e isso começou a evoluir.

94. Agora, eu vou dizer alguma coisa sobre a *hatha-yoga*. *Hatha-yoga* não é considerada, por todo mundo, como um ramo da ioga no sentido clássico da palavra. Bom, tem um tipo de texto que define as bases da ioga: as *Yoga Sutras de Patanjali*¹³⁶. Mas, depois, historicamente, ou antes, isso começou a se diferenciar em diferentes tipos de abordagens, e, alguns dos tradicionalistas hindus, eles pensam que *hatha-yoga* não é antigo, que é uma coisa bastante recente que apareceu, e que não é um dos ramos da *ioga* clássica. Os outros pensam que é muito antiga porque isso é mais velho que as técnicas dos *Aryens*¹³⁷. Que eram as técnicas dos povos *dravídicos*. Ainda... Bom. Não importa. Na *hatha-yoga*, evidentemente, existe a noção de *ioga*. *Ioga* quer dizer *junção*. *Jonction* (Grotowski fala com a pronuncia inglesa). É juntar isso que está embaixo, podemos dizer terrestre, vital, com aquilo que está no alto, do alto. Como o que, na minha linguagem de trabalho, eu chamo de sutil, o luminoso. Então, essa *junção* que foi buscada também na Europa, e tivemos também o termo, etimologicamente, extremamente próximo de ioga, era: *coniunctio*. *Coniunctio* é esse movimento: *schhh* (*Grotowski faz um som de deslizamento*) de alguma coisa que nós podemos metaforicamente chamar de energia ou ... de vital, denso, forte, para o sutil, luminoso, translúcido, como alguns dizem. Bom. Então, eu mesmo eu me ocupava com as técnicas de, que podemos dizer, as técnicas da *junção*. As técnicas de *coniunctio*. Desde... desde... (mas não no sentido de *ioga* físico) desde quando eu era jovem. Desde a idade de nove anos, de maneira muito sistemática. Isso era ligado

136 **Ioga Sutras de Patanjali** existem 196 sutras indianos (aforismos) que constituem o texto fundador do Raja Ioga. Ioga é uma das seis escolas ortodoxas da filosofia hindu astika, que, de acordo com o Upanishad Yogatattva é dividida em quatro tipos - mantra yoga, Layayoga, Hatha Yoga e Rajayoga sendo o último o mais alto. Embora os Yoga Sutras tenham se tornado o texto mais importante do Ioga, na opinião da maioria dos estudiosos Patanjali não foi o criador do Ioga, que já existia muito antes dele, mas simplesmente um grande exegeta.

137 **Aryens**, ou "nobres" vão formar uma entidade homogênea, separada do grande movimento Indo-Europeu. Esta entidade tem lugar a partir do terceiro milênio entre o Mar Cáspio e Aral. Por volta do segundo milênio, essa vasta população vai ganhar a sul, muito lentamente, para o Iran, para a Índia, mas também para o Oriente Médio. *Iran* em sânscrito significa *terra dos arianos*.

a todo o meu contexto, bastante paradoxal, da educação, que era completamente transcultural. De um lado era, pela natureza das coisas, cristã, por outro lado, como criança, eu entrei no conhecimento de certos textos, como o *Zohar*¹³⁸, da tradição judaica, texto importante... Todo esse... É como um tipo de educação desde a infância por causa de várias circunstâncias que fizeram com que... para mim não existiu a diferença entre aquilo que é, digamos, próprio e legítimo, do ponto de vista religioso, nacional, etc., etc., e, isso que é estrangeiro e distante. Não. Era sempre a questão: 'Isso funciona? Como saber como isso funciona?' E, que é preciso se concentrar por longos períodos sobre uma coisa para poder chegar a uma realização. Então, isso faz mesmo um tipo... com os anos de concentração, por exemplo, além da Polônia, o país que eu conheço mais é a Índia. E, por outro lado, é o Haiti. Mas, eu não tentei conhecer todos os países em torno. Mesmo se um pouco, eu conheci... Era necessário conhecer certas coisas ligadas a, digamos, *ioga* taoísta, etc., na China, por exemplo. Bom. Mas, para mim, tinha sempre a questão fundamental: é, de fazer essa *coniunctio*, não sobre a base de ralentamento e de imobilidade, mas, sobre a base de dinamismo e de fluxo dos impulsos vivos. É isso, provavelmente, é por essa razão... bom... quais eram as razões, é mais complexo, provavelmente, eu tinha dúvidas a respeito da minha própria organicidade, eu suponho. Por outro lado, isso estava ligado também a um certo aspecto que entrou, com os anos, na minha vida, quer dizer, o trabalho teatral. Em todo caso, eu procurei uma possibilidade de trabalhar sobre essa *escada* de *coniunctio*, de *junção*, viva, vital, sutil, luminoso. De buscar isso através, ou em relação, com a não-passividade, como eu poderia dizer, isso não podia ser de maneira estática. Mas, em maneira dinâmica. E, por exemplo, quando, segunda-feira passada, eu mostrei para vocês o filme do início do trabalho no *Workcenter*, em Pontedera, não é nem um pouco que a gente busca, ou que buscamos um tipo de reconstrução de um ritual africano caribenho. Isso seria absurdo. Nós buscamos, depois de uma muito

138 **Sefer Ha Zohar** (Livro do Esplendor), também chamado Zohar (זִהַר), é uma das principais obras da Cabala. Escrito em aramaico, a paternidade é discutida, originalmente atribuída a Rabi Shimon bar Yochai, Tana segundo século, a pesquisa acadêmica considera agora que foi escrito por Moisés de León ou por seu grupo entre 1270 e 1280. É uma exegese esotérica e mística da Torá.

longa investigação na minha vida, onde eu busquei: o que pode servir a esta maneira não estática da *junção*? Eu encontrei que certos tipos de cantos sagrados da tradição afro-caribenha, ela tem esse aspecto vital. Mas, por outro lado, essa *escada* é, muito mais, uma noção, podemos dizer, européia. Mas, o mais, podemos dizer, é hindu. É *coniunctio* no sentido de *ioga*... não de *ioga* física. Mas, simplesmente, de *ioga*. Então, aí tem como dois aspectos que... como eu busquei, eles puderam entrar num único canal, que não é um canal de... estático. Mas, de... (dinâmico talvez não seja a palavra) evolutivo. Bom... então, como eu disse, para mim esse interesse, desde a infância, e prática, de certas coisas, ligadas à *ioga* (não era ligada à *ioga* física, isso era um outro tipo). Mas, enquanto que mais tarde, eu tentei, um pouquinho, fazer a *ioga* física, apenas para fazer alguma coisa, para não ser totalmente incapaz fisicamente. Então, essa foi a coisa que eu comecei, quando, no *Teatro Laboratório*, nós fomos obrigados a... nós descobrimos que nós éramos obrigados a ter os *exercícios físicos*. Bom, é isso. Agora, eu proponho a vocês, primeiramente, de ver um curto fragmento, é de um filme que chegou às nossas mãos graças à gentileza do Senhor André van Lysebeth¹³⁹, que... mas, nós temos esse curto fragmento... nós vamos eliminar o comentário porque isso seria... é o comentário de um ponto de vista muito mais terapêutico. Mas, o mais importante, é que não podemos dar um curto pedaço de comentário sem o início, sem seu desenvolvimento. É absurdo. Então, apenas para que vocês vejam a maneira como alguém faz as posições de *ioga*, mais ou menos similar àquela que nós trabalhamos no *Teatro Laboratório*: de uma outra maneira. Então, isso seria a primeira coisa, depois, eu vou mostrar para vocês um fragmento do treinamento de Cieślak. Será que o senhor projetorista está aqui? (*alguém responde que sim*) Ah, sim. Então, agora eu proponho que a gente passe esse fragmento de *hatha-yoga* hindu. Bom, no treinamento, dirigido por Ryszard Cieślak, nós baseamos tudo sobre as diferentes *asanas* das posições sobre a cabeça, podemos dizer, as posições invertidas. Descobrimos que isso faz um tipo de... que se a gente faz isso de

139 **André van Lysebeth** (1919-2004) é um professor belga de *hatha yoga*. Ele adquiriu o seu conhecimento durante visitas à Índia no ashram de Swami Sivananda de Rishikesh ou o Vishwayatan Yogashram em Deli.

maneira livre, sem ralentar, com um outro objetivo diferente da *hatha-yoga* clássica... Então, encontramos esse efeito paradoxal da confiança no seu próprio corpo. Mas, quando você vai ver o trabalho de Cieślak, como o instrutor, vocês devem ficar atentos para sua capacidade de instrutor, quer dizer: como ele aborda as pessoas? Essas pessoas são atores que chegaram apenas, podemos dizer, ainda não-atores, no *Odin Teatret*¹⁴⁰.



Ryszard Cieślak coordena training em documentário Training do Teatro Laboratório realizado pela RAI/ 1971

E, com quem, ele, durante alguns dias, ele fez a... tudo isso que vocês vêem é, se eu me lembro bem, três dias. Como ele os orientou para chegar a um tipo de liberdade corporal. E, de uma certa organicidade nisso, e, mesmo de uma certa alegria. Como ele chegou através da sua maneira de conduzir? De contato humano... ele não teve, nunca, nenhum medo disso que, hoje, por exemplo, na América de tornou totalmente *maniacal*: 'É preciso não tocar'. Sim, ele tocou, ele tocou, ele jogou, ele... Mas, tinha alguma coisa, na sua maneira de dirigir, que dava a confiança aos outros. Confiança neles mesmos. Então, agora os exercícios dirigidos por Cieślak.

140 **Odin Teatret** companhia teatral dinamarquesa dirigida por Eugenio Barba, fundada em 1964, logo após o período, de quatro anos, em que Barba trabalhou como assistente de Grotowski no *Teatro Laboratório*.

95. A primeira parte são os *exercícios plásticos*. (*Pequeno fragmento da narração (em inglês e aqui traduzido) do filme¹⁴¹: (...) pela escolha e eliminação natural. Muitos dos exercícios são baseados no hatha-yoga, mas não todos. Outros tipos de exercícios podem ser usados. Nos exercícios físicos é preciso trabalhar com elementos concretos da mesma forma com que trabalhamos com a precisão nos exercícios plásticos, se eles não são concretos, começamos a mentir.*) Bem, vocês vêem que quando... isso é uma capacidade de Ryszard, que é uma capacidade de todo grande instrutor: ele fala muito pouco. Quase nunca. As palavras caem quando é necessário... ou quando é preciso apenas esclarecer alguma coisa muito simples, como, como, no início, ele mostrou a eles, num certo momento, como cair sem machucar a coluna vertebral. Simplesmente, muito simples, muito poucas palavras. O instrutor ruim sempre fala muito, e, ao mesmo tempo, ele se refere ao mental, quer dizer, ele descreve um efeito. Isso é um instrutor ruim. E, Ryszard não descreve um efeito. Ele simplesmente leva, leva... e, a outra coisa é a capacidade... mas isso foi, eu devo dizer, geralmente, no *Teatro Laboratório* : imediatamente tentar fazer. É como um milagre, a gente acha impossível... serenamente, mas, imediatamente... nada de preparar mentalmente... nada de contar que deve ter um efeito... nada de... É! Sim. A outra coisa é a fluidez... tudo acontece de maneira fluida... fluida... nada *staccato*. É orgânico: fluido... fluido... e, por outro lado... de não tentar forçar, como eu posso dizer, de maneira muscular. É, como... em lugar de... (o que é típico na educação moderna) pelo músculo, pelo esforço cego mesmo, por um tipo de manipulação, chegar. Não, não, é uma outra estrada. É uma outra estrada: pelo equilíbrio, pela fluidez: chegar. É uma outra estrada. Sim. Nós contamos muito, e, isso se tornou uma lenda que é meu terrível companheiro: é que nós fazíamos o teatro físico. É completamente absurdo! Nós nunca fizemos um teatro físico. Desde o início, para nós, o problema era que o corpo não colocasse obstáculo: é tudo. Mas, a coisa verdadeira, é que o processo fluido e que vai de dentro, mesmo, da vida da pessoa, e que se impõe, que se deita, que chega até os detalhes técnicos, por exemplo, que a gente faz. Vocês podem ver essa leveza, essa

141 Vídeo do *Training in the Theatre Laboratory* in Wrocław / *Work Demonstrations: Ryszard Cieślak*.

fluidez, podemos dizer, esta não *fisicalidade*, na maneira quando, Ryszard, faz os exercícios: tem silêncio. O chão não faz barulho. É como se não houvesse barulho de todo. E, quando os debutantes fazem, tem barulho à beça, isso quer dizer: tem uma tendência ainda natural e também, um efeito da educação moderna, de violar a coisa! De chegar por um esforço cego! Não por fluidez, equilíbrio, processo. Sim. Terceira coisa é que depois de resolver a primeira, digamos, descoberta, (não é nem mesmo os detalhes técnicos) descoberta que podemos fazer, que Ryszard chega à proposição de alguma coisa que ele chama o diálogo: ‘Então, façam agora, os dois, como um diálogo’, ‘Como diálogo?’, ‘Eu não sei...’, ele responde, ‘...tentem’. Então, depois... (normalmente, o instrutor vai, logo, contar uma grande história sobre o que isto quer dizer)... então, depois, ele chega (e aí a gente vê isso quando ele faz ele mesmo) às associações pessoais. Ele faz, podemos dizer, as transições físicas, mas, com algumas lembranças do espaço, da sua vida, de contatos humanos, de tudo isso... E, isso fica transformado. E, ao mesmo tempo, ele não perde a capacidade técnica. É... isso, são as coisas essenciais... e, desse ponto de vista, falar mesmo dos *exercícios físicos*, que isso é *teatro físico*, por exemplo, é totalmente absurdo! Essa lenda é absurda, como eu já disse, é o meu companheiro, sempre! Porque, no... por exemplo... eu li, um texto a respeito do trabalho do *Workcenter*: que no *Workcenter* trabalhamos sobre o corpo. Essa pessoa que escreveu nem sequer notou que trabalhamos sobre o canto! Não... trabalho sobre o corpo... é uma lenda eterna! Evidentemente, é preciso trabalhar o corpo também, porque, senão, ele se torna *inértico*¹⁴², ele se torna pesado, ele perde as suas capacidades. É, no fundo, isso eu digo num dos primeiros textos de *Em busca de um teatro pobre*¹⁴³, que se trata de queimar todas as resistências do corpo, é como se o corpo, ele mesmo, desaparecesse, é queimado e o que nós somos em presença de que, é apenas um processo, um fluxo dos impulsos vivos, um processo, que em

142 **Inértico**: palavra inventada, em francês *inertique*, que indica um sentido de ‘pleno de inércia’.

143 **Em Busca de um Teatro Pobre** é o título do livro sobre a experiência do *Teatro Laboratório*. Grotowski se refere assim sobre este livro em uma conferência em 1971 : *Este livro não é um manual didático. Eu não acho que na área em que nós sacrificamos nossas vidas seria possível seguir um manual. É uma espécie de “diário” de um determinado período de nossa existência , a nossa investigação nos anos 1960-1965 , e como tal deve ser tratado. Eu não acho que a transcrição de alguma doutrina que possa ser introduzida na vida teatral. Talvez um trabalho como um desafio: como uma pergunta ou como ajuda para encontrar sua resposta. Neste caso, não é grave. Mas caso contrário, tratá-lo como a base de um jogo, eu sou completamente contrário e lamento que este livro tenha nascido.*

polonês se chama *duchowy*, a tradução literal é: invisível processo espiritual. Mas, espiritual tem, em francês, uma outra conotação. Então. Sim. É isso que eu gostaria de realmente sublinhar: o aspecto que não é, quando a gente trabalha com o corpo, isso... a gente elimina... o corpo deve ser como um canal vazio. Ele deve ser... que tudo deve passar pelo corpo. Mas, não é o corpo que é importante, podemos dizer, não é a carne que é importante. Então... sim. O ponto de partida, como eu contei para vocês, foi completamente acidental. Bom. Começamos a fazer os *exercícios físicos*, sobre a base do *hatha-yoga*, transformando-a completamente, para dizer a verdade, e... mas poderíamos começar por uma outra coisa, eu acho que é mesmo absurdo, hoje, começar desta maneira. Isso foi a situação de um certo grupo, numa certa época. Eu mencionei para vocês que, por exemplo, podemos começar por qualquer coisa que é próxima das *artes marciais*, mas, podemos também... porque isso desenvolve um tipo de reflexo, de atenção real e não de uma atenção de consciência: 'Eu trabalho sobre a atenção', e tudo isso. Mas, por outro lado, podemos ainda proceder diferentemente, no *Workcenter* se desenvolveu, totalmente, um outro tipo de treinamento físico, que, finalmente, eu observo como Thomas Richards dirige isso, isso vai, nitidamente, na direção de alguma coisa como, fazer o corpo, de uma tal maneira, um canal aberto que o canto pode entrar sem ser obstruído. É isso. Sim. Mas, tem ainda uma outra maneira. Tem... não tem uma única maneira e não é jamais imitar o esforço exterior que dá os resultados reais. Evidentemente, tem os detalhes em cada tipo de treinamento, e, é preciso dominar esses detalhes, é preciso perder, como Ryszard mesmo, quando ele está perto do final, com uma seqüência de associações pessoais, ele sempre mantém o que é necessário dos detalhes: ele mantém, ele mantém, ele mantém. E, ele não facilita para si perdendo os detalhes. Mas, não é a imagem exterior da qual é preciso partir, mas é um tipo de alguma coisa que chega a uma forma. Sempre assim.

96. Bom. Tem ainda, para voltar à questão do *ioga* clássico. *Hatha-yoga*, que é o mais conhecido no Ocidente, é apenas uma das formas, e, mesmo, eu diria, uma forma preparatória, bem freqüentemente, do *ioga*: esse negócio de *junção*, de

coniunctio, de *coniunctio* naquilo que está em baixo, vivo, e, isso que está não alto, sutil... isso é um negócio muito mais complexo que as posições... não é um negócio, simplesmente, físico. Nem um pouco. Mas... então, no *hatha-yoga*, no sentido clássico da palavra, fazemos certas coisas sobre a base corporal, como uma preparação para um resultado mais complexo. Mas... para mim isso foi sempre importante, mais e mais, no... É como uma pesquisa: como chegar a esta *escada* de passagem de... de biológico, de orgânico para o sutil e do descendente... é como a subida... descida... como para chegar aos elementos, como eu diria, dos impulsos vivos, de um fluxo, de uma abordagem que pode passar, por exemplo, pelas qualidades de energia ligadas a certos cantos antigos... esta *escada*, como abordá-la? Certamente, não são somente os cantos que... em torno dos quais... os cantos antigos em torno dos quais o trabalho do *Workcenter* se concentra, não são somente eles que podem conduzir, não é somente este tipo de canto, tem os cantos ligados à certas qualidades da, digamos, da energia que pertence a uma outra abordagem, a uma outra base evolutiva, cultural, alguma coisa assim. É... então. Ali, as opções é preciso fazer de acordo com a sua própria natureza. Somente, é preciso não esquecer que a opção é por um muito longo período, de pesquisa. A opção que é feita por um curto período, ela não resulta em nada. Não podemos mudar a opção de uma para outra. Podemos fazer um longo período de investigação para encontrar uma opção natural: para uma pessoa, para alguém, para um grupo, para uma investigação. Mas, finalmente, é preciso chegar a alguma coisa que deve ser investigada por anos de maneira conseqüente, passo a passo, muito regularmente. É inevitável, porque senão, nos tornamos um eterno amador. É... diletante. É isso. Sim, é muito importante ver que esse tipo de técnica, da *escada*, como o *ioga* no sentido mais complexo ou mais alto que o *ioga* físico, *hatha-yoga*, como as técnicas dos outros gêneros, na Europa e outros lugares. Que tudo isso é... de um lado é ligado a uma capacidade. Sim, é para mim. Mas, por outro lado, está ligado também a um degrau, uma abordagem que é para uma muito longa duração. Com o teatro, eu me colocava sempre esta questão, isso que... e isso... porque, antes do teatro, de qualquer maneira, foi antes do teatro que eu comecei uma prática, um

esforço, uma investigação, para esta coisa que é... que podemos nomear as técnicas de *coniunctio*, de uma *escada*, de tudo isso... e, depois, chegou o teatro, na minha vida. Não antes. Então, mas o teatro era para mim como um campo interessante. Porque o teatro engloba o ser. É... ali é preciso uma certa maneira de fazer. Tem a ação que engloba isso que é o psíquico, isso que é o físico. Mas, que vai na direção de alguma coisa de mais alto, mais alto... na direção de uma conexão. Eu repito... no momento de fazer. Não é se dizer: 'Bom, chegamos a algum lugar e nos tornamos livres ou alguma coisa assim'. Não, aí eu me sinto não competente. Mas, o... o... num momento de fazer... é ao mesmo tempo uma obra, e ao mesmo tempo alguma coisa que é como um segredo do coração. Como... que é como resposta a uma nostalgia eterna em nós, de ultrapassar o nível bruto da nossa condição humana. É isso me parece. E aí... sim. Mas, por outro lado, é preciso... é preciso sublinhar que se não tem obra... se a obra não tem uma validade, uma importância, uma força... alguma coisa falhou. É um paradoxo: a obra, como obra, se a gente faz um espetáculo, é um espetáculo, por exemplo, como obra, deve ser, de uma certa maneira, impecável. Senão tudo se torna rebaixado. E, aí... Podemos analisar até porque. Porque nos dizemos: 'Bom. Eu trabalho no domínio do, digamos, *acting*, no domínio de um aspecto performativo. Mas, na verdade, são as outras riquezas que eu busco'. Sim, mas, se nos dizemos isso... nós nos damos a liberdade de não realizar o trabalho. De não realizar sua obra. De não chegar a uma qualidade nisso que é o trabalho artístico. E, é, inevitavelmente brisa... isso se torna desonesto. Então, é... aí é preciso sempre ser consciente. Sim. Isso deve, isso pode ser, alguma coisa que ultrapassa a obra... que é esta porta de ascensão dentro de nós mesmos. Mas... ou na direção de alguma coisa de nós mesmos, ou na direção de alguma coisa... sim. Mas a obra enquanto obra, deve ser impecável. É absolutamente necessário. Não tem nenhuma justificação que possa mudar isso. Se a gente faz, isso deve ser bem feito. Se queremos realizar... realizar esse outro aspecto, é preciso realizar o primeiro aspecto. Que deve ser impecável. É contra toda a nossa preguiça e contra toda a nossa necessidade de fazer as coisas facilmente e rapidamente. Mas, não existe outra estrada. Tem uma quantidade de

estradas possíveis, dentro das opções. Mas, não tem nenhuma estrada eficaz que seja, simplesmente, fácil... hum. Então. É com isso que eu gostaria agora de terminar e nós vamos nos reencontrar às nove horas. Com aqueles que tem ainda força e que tem questões, para o seminário onde eu vou responder às perguntas das pessoas que chegarem de novo. Obrigado. (*aplausos*)

14. O SEGUNDO HORIZONTE

toda a realidade é contraditória para falar a verdade.

Prefácio à aula do Collège de France realizada no dia 23 de junho de 1997

Chegamos à sétima aula!

Quando escutei pela primeira vez esta gravação tive um impacto! E vou narrar aqui porque este impacto: quando fui para Irvine, para este período de três semanas com Grotowski no *Objective Drama Program*, foram também outros dois brasileiros, o diretor e um ator do grupo teatral *Lume*, de Campinas. Nós não nos conhecíamos (eu a eles e eles a mim). Mas, desde o primeiro dia formamos um subgrupo dentro do grupo dos participantes. A grande maioria era formada por alunos americanos da University of Califórnia, que tinham passado seis meses trabalhando com um assistente de Grotowski, preparando estruturas, se preparando para este encontro com ele, os outros eram um pequeno grupo de mexicanos, o diretor e seus três atores que tinham uma estrutura para ser também mostrada e trabalhada durante aquele período. Nós três não tínhamos nada e não éramos um *ensemble*. Na véspera do início do trabalho Grotowski nos convidou, os três, para jantar com ele, e, neste jantar conversamos e ele nos disse que precisaríamos criar uma estrutura: essa era uma condição *sine qua non* para ficarmos no seminário. Não podíamos só olhar os outros, tínhamos que também fazer e sermos vistos e observados. E, com ele começamos a pensar em alguma coisa. Eu tinha levado de presente para ele uma versão em francês do livro de Pierre Vergé: *Orixás*. Olhamos as fotos, pensamos em alguma coisa que pudesse vir dali mas não chegamos a nada... Saímos do jantar com o problema! Fomos para o primeiro dia de trabalho ainda sem nada. Nesta primeira noite, depois do trabalho, que ia sempre até às cinco da manhã, tive um sonho muito intenso, muito forte, pleno de imagens míticas. Pensei que talvez ali tivesse alguma coisa valiosa para trabalharmos. No dia seguinte, na madrugada, após o trabalho, fui falar com ele

e disse que tinha tido um sonho e ele me convidou para irmos comer alguma coisa e falar: narrei o sonho com o maior número de detalhes. Ele disse que era possível usar isso como material para a construção de uma estrutura e trabalhamos, eu e ele, para chegarmos a um primeiro roteiro de ações, com a definição dos personagens e a seqüência dramatúrgica. O roteiro a que chegamos não era exatamente a história do sonho, esta funcionou apenas como um *start*. Foi quando escutei esta história aqui, que aparece no documentário que ele mostra nesta sétima aula que fui compreender, vinte anos depois, como tínhamos chegado aonde chegamos e porque. A história era simples: uma mulher que tinha sido picada por uma cobra sucuri corre, no meio da noite para a casa de um curandeiro/feiticeiro que vivia por aquelas bandas com um assistente, seu aprendiz. A mulher sabia que este homem era a única pessoa que podia salvá-la da morte pelo veneno da cobra. Ela chega a este lugar e o curandeiro manda que seu assistente, que é músico (nós sabíamos que o ator do *Lume*, além de ator era também violinista da Orquestra Sinfônica de São Paulo), toque. E diz a mulher que dance e nisso ocorre essa espécie de transe que finalmente cura a mulher que vai embora. Esse era o roteiro. No dia seguinte narrei para os meus companheiros de trabalho isso tudo e começamos a trabalhar. A primeira coisa que providenciamos foi de encontrar em Irvine um violino para ser alugado. Isto feito começamos o trabalho no espaço menor que existia ao lado do grande celeiro onde todos trabalhávamos. Este espaço era uma *yurt* uma construção de inspiração mongólica que tinha sido construída ali a pedido de Grotowski. A *yurt* era construída de madeira, octogonal, com duas portas, uma de um lado e a outro do outro lado, ou seja, uma de frente para a outra. A segunda porta dava diretamente para o deserto que circundava essa região em que trabalhávamos. Ali na *yurt* encontramos lampiões, Jean-Pierre, o músico, começou a criar uma musica no violino e eu a criar uma dança para aquela música. Burnier, o outro ator/diretor começou também a criar suas partituras. Grotowski me designou como diretora da estrutura além de atriz. E fomos trabalhando. Preparamos um primeiro esboço e Grotowski veio ver e analisar. Ele dirigia a minha direção muito acuradamente e calmamente apontando sempre para os detalhes, os objetos, como

por exemplo: os lampiões. Usávamos três lampiões que tínhamos encontrado ali, dois pertenciam a eles, ao curandeiro e seu assistente e um a mim. A ação começava depois que o nosso espectador, Grotowski entrava na *yurt* e, então, lá de fora, do outro lado se escutava de longe os meus gritos de socorro (nós falávamos o nosso curto e sintético texto em português), o assistente abria a porta e quem estivesse sentado lá dentro via, lá ao longe esta mulher, com um lampião aceso na mão, correndo e gritando por socorro vindo na sua direção. Bom, logo da primeira vez que viu este fragmento Grotowski nos apontou o absurdo de os lampiões estarem com os vidros sujos! Ele disse: 'Essas pessoas só tem isto como fonte de luz, neste lugar não existe luz elétrica, portanto é evidente que é importantíssimo para eles que estes vidros estejam sempre limpos!'. E, assim o trabalho foi seguindo. Nós ensaiávamos à tarde antes que começasse o trabalho com todos às cinco da tarde. Outro momento em que Grotowski interviu com as circunstâncias dadas foi quando a estrutura já estava quase pronta ele me perguntou se esta mulher não ia pagar ao curandeiro pelo seu trabalho: ela estava curada, tinha sido salva e ia embora: se despedia, agradecia, e ia embora. Ele disse que aquilo não era possível: a mulher tinha que pagar. Entendi e encontrei uma ação com o dinheiro dentro do sapato que tirava na hora de sair para pagar ao curandeiro. A dança foi trabalhada no sentido de ser uma dança pré-existente, ou seja, uma dança que esta mulher já conhecia que ela sabia dançar, não era um improviso. Isso era uma orientação dele. Assim, construí uma maneira de dançar que na primeira parte era como que me lembrando da dança e logo depois a dança fluindo e indo até um tipo de exaustão repetitiva.

Ora, quando escutei esta narrativa do ritual da *Taranta* e depois quando vi o filme (consegui encontrar na Itália o original onde aparece a jovem e a senhora que é bastante diferente da versão encontrada na internet) compreendi a origem e inspiração deste nosso trabalho em Irvine, o que foi bastante esclarecedor já que este processo foi determinante para a minha estruturação interna como diretora.

Com *La Taranta* compreendi esta dimensão, que ele fala e que é tão importante, do 'segundo horizonte'. Lá em Irvine tinha compreendido a importância da precisão,

do rigor para que a espontaneidade pudesse brotar e fluir, mas esta dimensão do 'segundo horizonte' tinha me escapado:

(...) Se fazemos alguma coisa para esta segunda perspectiva, por uma causa, por uma razão... que ultrapassa exatamente o fenômeno estético, nesse caso, isso funciona somente se do ponto de vista estético, exatamente, é feito de maneira perfeita. Se é realmente bem acabado. (...)

Mas, Grotowski nos propôs também um teste! Isso foi muito interessante! Lá nestas semanas de trabalho estava também sua assistente haitiana Maude Robart, que trabalhava sobre uma estrutura de dança haitiana com as alunas da universidade. Grotowski então nos disse que no final daquelas semanas quando convidássemos todos para ver nossa estrutura, Maude também viria e ele ia dizer a ela que o trabalho tinha se baseado em uma estrutura ritual de origem brasileira (e não uma estrutura estritamente ficcional como era o caso) e que se ela acreditasse nisso significaria que nós tínhamos trabalhado bem. Ela acreditou. Foi o que ele nos disse! De qualquer maneira, sendo verdade ou não, para nós essa idéia do teste funcionou como um impulso na direção da construção de uma 'veracidade' das ações e da sua execução: estratégia.

Tem uma frase sua que aparece nessa aula que me ficou gravada na memória:

(...) Nós mantivemos um princípio de ferro: nós representamos diante dos espectadores, não representamos para os espectadores. (...)

Este princípio de ferro parece a mim imbatível enquanto princípio: diante e não para. Tão simples e muda tudo!

Neste trabalho, da mulher picada pela sucuri, para mim, como atriz, freqüentar este *lugar* de diante do espectador aconteceu: primeiro porque o espectador era ele e isso me empurrava definitivamente para o lugar, segundo porque tinha a dimensão autobiográfica, tudo descendia do meu sonho, o material originário tinha surgido no meu inconsciente. E, o sonho como disse antes era um sonho que portava todos os

elementos da minha mitologia interna mais íntima, além de ter um caráter premonitório que naquela época eu não podia acessar mas que ele, certamente, viu. Lógico que isto operava sobre mim: a 'coisa' era minha. Não era preciso nenhum processo de apropriação, tudo isto já estava dado! Eu estava bem distante de qualquer hipótese de representação.

Um outro ponto que me provoca nesta aula é sua fala a respeito do fenômeno da *indução*. Este ponto também me interessa por causa da minha experiência pessoal. Como narrei anteriormente, quando vi *Downstairs Action* em 1988, em Pontedera, no *Workcenter*, alguma coisa me aconteceu. De um ponto de vista muito pessoal, energético, que me marcou, como já disse. Grotowski viu. Em 1996, portanto oito anos depois, na sua visita a São Paulo, numa conferência, quando ele abriu para perguntas da platéia, eu fiz esta pergunta: 'É possível que uma testemunha de um trabalho performativo que trabalha com a transformação de energia pesada em energia fina (ele e Thomas tinham falado longamente a este respeito), é possível que esta testemunha tenha também a experiência desta transformação?'. Fiz esta pergunta, mais ou menos assim, e ele respondeu que sim e falou longamente sobre o fenômeno da *indução*:

(...) Isso abre, totalmente, uma relação diferente com um observador. Se o observador não está bloqueado no nível mental, por exemplo, qual é a história, o que tudo isso... porque isso pode bloquear... Então, ele pode como que acompanhar dentro dele mesmo, ele pode como que acompanhar... e, pode se apresentar o fenômeno que nós chamamos de fenômeno de indução. Que essa subida, disso que é, digamos, biológico ou de baixo, para isso que é, digamos, sutil de do alto. Que nessa passagem, começamos, esse que está presente, ele começa a sentir como que uma indução. (...)

Foi exatamente assim que ele explicou na conferência de São Paulo (que aconteceu mais ou menos um ano antes desta aula). É muito interessante!

Estas minhas duas narrativas de experiências pessoais constituem, então, o meu prefácio a esta sétima aula de Jerzy Grotowski no *Collège de France*.

15. TRADUÇÃO DA AULA DO COLLÈGE DE FRANCE EM 20 DE OUTUBRO DE 1997

109. Boa-noite a todo mundo. Hoje, eu vou mostrar para vocês um documentário etnológico. Ou, podemos dizer, *etnomusicológico*. Isso se refere a uma prática que existiu ainda por volta do final dos anos cinqüenta, na Itália do sul. E, que se chama *Taranta*. Em *Taranta*, se luta com o risco de uma pessoa que foi mordida por uma tarântula... se luta através de uma certa prática ligada à dança. Então... Eu não quero me concentrar sobre o aspecto terapêutico, é uma outra coisa, eu não sou competente nisso. Nesse domínio. Mas, eu quero que nós vejamos este documentário do ponto de vista de que a gente faz alguma coisa que, bom... não é uma obra prima de arte, mas, apesar disso, tem uma música que é muito bem feita. E, tem uma dança que é feita por uma pessoa mordida pela tarântula e que luta pela sua sobrevivência, através deste tipo de dança.



Imagem 1 do filme documentário *La Taranta*

Então, não é que essas pessoas, a moça que dança e os músicos que tocam, que eles façam alguma coisa para ter, como posso dizer, um sucesso aos olhos dos espectadores, dos observadores, do público. Eles fazem por alguma coisa especial. Para salvar a vida. Para salvar a vida de um outro, no caso dos músicos, diante da

moça... Para salvar sua própria vida: a moça. Tudo isso, isso mostra uma segunda perspectiva, das artes, digamos *performativas*. Tem uma perspectiva que pode estar ligada a certas necessidades de aceitação ou de coisa assim. Mas, tem também uma outra perspectiva... possível. Uma razão, podemos dizer, segunda, mas, crucial, de fazer alguma coisa, nesse domínio. E, isso, eu penso, é extremamente importante. Agora, o... então, aí nós reentramos no problema, o domínio, a questão do público, do espectador... Paradoxalmente, porque não tem público lá. Mas, nós abordamos esse ponto que vai recolocar, de novo, a questão da importância ou da maneira de se encontrar com o espectador. É um paradoxo, mas isso vai se esclarecer. Então... No filme tem três partes. É um filme curto: tem dezessete minutos, mais ou menos. É o... a primeira parte pode ser considerada por certas pessoas como chata, porque é simplesmente a imagem de uma pequena cidade, quase um vilarejo, no sul da Itália. E, não acontece nada. A câmera registra a vida corrente... alguma coisa que é monótona, no calor do sol, nos trabalhos cotidianos... Não tem nenhuma interpretação disso, nesse documentário. Apenas, é mostrado e é bastante longo, é uma grande parte desses dezessete minutos, o ritmo da vida. É preciso ver esse ritmo da vida para compreender em que contexto, em que situação, acontece esta dança para salvar a vida. Bom. Segunda coisa que aparece, como segunda parte, é a moça que dança porque foi mordida pela tarântula. Então, ali tem como que dois fragmentos: quando ela está deitada. E, ali podemos dizer que tem um tipo de esforço bastante automático que é freqüentemente feito pelos atores que querem chegar a um certo estado psicológico: é um erro. É o que nós chamamos no *Teatro Laboratório de pumping*¹⁴⁴. Ela quer bombear alguma coisa... ela está deitada. E, é típico... ela faz isso com o movimento da cabeça... é como se quisesse ficar bêbada. Mas, de um lado, tem uma interpretação disso, quer dizer, dizemos que, quando ela está deitada, ela deixa entrar nela o espírito, digamos, a força, da tarântula.

144 Pumping: em inglês no original, significando bombeamento, no sentido de bombeamento da emoção.



Imagem 2 do filme documentário *La Taranta*

Depois, ela começa a dançar na posição de pé. Aí é muito menos forçado, é bastante preciso. E, com um pleno engajamento... por razões compreensíveis... da sua parte. Mas, ali, sejam bem atentos: olhem para os músicos. Depois, tem a terceira parte: é onde a gente vê uma mulher idosa, como um tipo de depositário secreto desta prática, e que mostra, que faz um tipo de demonstração, que mostra os elementos técnicos desta dança. Ela é muito velha, seu corpo está estragado, mas, tem alguma coisa de incrível na sua precisão e no seu *élan*, quando ela faz esta demonstração. Então, o documentário é excepcional. Eu o descobri há dezessete anos. Depois. Sim. É um documentário que foi feito no final dos anos cinquenta por... diretamente, foi filmado por Diego Carpitella¹⁴⁵, etnomusicólogo, se eu me lembro bem, da equipe de Ernesto de Martino¹⁴⁶, dois grandes antropólogos italianos. Foi ele que escreveu um livro, *Il mondo magico*, que é, se comparamos, pessoalmente, se eu comparo isso com

145 **Diego Carpitella** (1924-1990), foi um antropólogo e etnomusicólogo italiano.

146 **Ernesto De Martino** (1908-1965), foi um historiador das religiões e um antropólogo italiano. O aspecto mais inovador de sua pesquisa foi a abordagem multidisciplinar, que o levou a construir uma equipe. Por exemplo, o "Land of Remorse" na síntese de pesquisa sobre um determinado território, acompanhado por um médico, um psiquiatra, um psicólogo, um historiador religioso, um antropólogo cultural, um etnomusicólogo, Diego Carpitella e, finalmente, um arquivista. Para estudar o Tarantismo também foram utilizados filmes feitos entre Cupertino, Nardo e Galatina.

Eliade¹⁴⁷, esse pequeno livro é muito mais alto. A gente vê que Ernesto de Martino teve um conhecimento, não apenas livresco, não apenas teórico, de certos fenômenos. Que ele conheceu, muito mais profundamente, e, que ele abordou no aspecto prático. É, aliás, interessante: Eliade que se tornou um grande erudito no domínio da história das religiões etc., na minha percepção, na verdade escreveu um único livro que é sensacional: esse livro é de *ioga*. E porque? Porque ele praticou, ele tinha na Índia seu *teacher*¹⁴⁸, seu professor: ele trabalhou praticamente sobre os exercícios de *ioga*, não é *hatha-yoga*, é *ioga* no sentido muito mais amplo e essencial como esta *junção*, esse *coniunctio* do qual eu falei no outro dia. E, isso faz com que depois, quando ele escreveu um livro, muito erudito, sobre *ioga*, tem alguma coisa que tem como que uma vibração humana: se vê que ele fala de coisas que ele abordou fazendo. Nos outros livros ele... como seu livro, por exemplo, a respeito de xamanismo etc., na minha percepção, tem um grande conhecimento de fontes, de coisas, mas, é muito mentalizado. É como: tem uma coluna em uma cultura, uma árvore em outra cultura, e uma forma vertical numa outra cultura, então, isso quer dizer, isso se refere às mesmas coisas. Mas, é muito, muito mental. Por outro lado, o livro do *ioga* é vivo. Então, Ernesto de Martino, ele se ocupava, como em certas coisas... em certas escrituras, (Eliade, ele se ocupava de xamanismo por exemplo) mas, tem nele, como no *Il mondo magico* (que foi, muitos anos atrás, publicado em francês) é... tem um tipo de abordagem onde a gente vê que não é apenas mental, quando ele fala disso. Bom. Ernesto de Martino no final dos anos cinquenta, ele chegou nessa pequena cidade ou vilarejo, no sul da Itália. E, com essa equipe de Diego Carpitella, ele fez esse filme. Isso quer dizer, na verdade, foi Diego Carpitella que fez o filme. Bom... é impressionante como este documentário é honesto. Tem muitos filmes de documentários, ditos, sobre a *Taranta*. Mas, eles são já, como eu posso dizer, melhorados. Esta autenticidade que está no filme que vamos mostrar, e esta autenticidade ela se apaga, eles fazem a encenação

147 **Mircea Eliade** (1907-1986) foi um professor, historiador das religiões, mitólogo, filósofo e romancista romeno, naturalizado norte-americano em 1970.

148 **Teacher** Aqui aparece este termo em inglês, ou seja, da mesma maneira como aparece no seu texto *o Performer*, isso quer dizer que a expressão não pode ser traduzida por 'professor', por exemplo, já que tem um sentido muito mais específico.

de certas coisas... se a música se rompe porque o aparelho não funcionou, fazem suplementar a música, etc. É uma diferença enorme. Neste curto documentário tem, por exemplo, na terceira parte, que os aparelhos sonoros param de funcionar, e não tem música. Mas, eles não procuraram uma maneira de *truçar* isto, a música ali onde ela falta, ele deixaram como a gente vê os músicos que tocam, e não tem música. É... cada coisa é absolutamente autêntica. Isto é uma grande coisa. Agora, se mostram muito os documentários melhorados, a respeito de *Taranta*... e... isso foi um certo esforço de encontrar este velho documento. Nós encontramos... encontramos este velho documento que é honestamente autêntico. Bom. então, agora, vamos mostrar este filme... Senhor projecionista, por favor, vamos passar estes dezessete minutos.

110. (*música do filme La Taranta*) (50'')

111. (*depois da exibição do filme*) Sim, vocês vêem: Diego Carpitella e a equipe de Ernesto de Martino eles não procuraram fazer um filme que tivesse sucesso de público. Eles procuraram apenas registrar honestamente um fenômeno. E, mesmo se, no início, isso poderia ser chato, de dar o contexto, além do mais, nas versões já, como eu poderia dizer, melhoradas, tardias, do mesmo documentário, evidentemente, se encurtou a primeira parte, se suplementou a música lá onde ela falta, tudo isso... Mas, não é a atitude da equipe de De Martino. A atitude é... abordar a realidade. Abordar alguma coisa que é verdadeira. De jeito nenhum tentar agradar o espectador. Mas, se o espectador está atento, ele pode ter, disso, as informações e um tipo de visão profunda do fenômeno. Exatamente, porque não é falsificado. Não é melhorado. É como aconteceu. Bom. Vocês vêem a moça, no início, ela faz o movimento da cabeça que eu associaria com um tipo de bombeamento psicológico: ela quer se colocar num certo estado. É artificial. A velha senhora, quando ela faz a mesma parte, desta prática, ela não faz isso, no início, de todo. Ela faz apenas no final: um curto momento. E isso não é bombear... as emoções. É preciso não esquecer que quando a pessoa dança de maneira, como eu poderia dizer, vertical, ela é ela mesma que luta contra a mordida

do inseto: é ela mesma! E, ali a moça também, ela se torna, durante este fragmento, quando ela dança em posição vertical, ela se torna autêntica. É, evidentemente... tem também a questão do nível da mestria: a velha senhora, que é um tipo de depositário da tradição, ela tem muitos pequenos detalhes que faltam à moça mesmo se a moça tenta realizar a partitura desta dança como ela aprendeu, muitas pessoas, nesse lugar, aprenderam. De quem? De pessoas do tipo da velha dama. A velha dama, num certo momento, ela segura a porta ou alguma coisa, mas essa não é uma parte da dança, é simplesmente: seu corpo não é suficientemente forte, porque ela é muito idosa, para movimentos sem apoio. Então, ela se ajuda. Mas, ela faz os detalhes de maneira extremamente precisa. No fragmento com a moça, quer dizer a moça que foi mordida, tem... podemos, durante um curto momento... alguns curtos momentos, ver os músicos e, especialmente, um dos músicos. Aí, é verdadeiramente interessante os tipos de participação: é uma atenção real sobre a moça, é feito para ela. Não é feito para, por exemplo, ter os aplausos. Será que é sempre sem testemunha? Não, não necessariamente. Eu suponho que em certas circunstâncias tinha muitas testemunhas que participaram desta ação de salvamento... eu suponho. Mas, isso não poderia... então ali, talvez, eles puderam julgar. Será que os músicos estão verdadeiramente, suficientemente... dando o suporte à pessoa mordida? Será que isso funciona bem? Tudo isso... mas, está claro... então, isso poderia influenciar os músicos. Mas, está claro, para mim, no mínimo. Está claro que os músicos, realmente, estão concentrados na ação de ajuda, de salvamento. E que é essa a perspectiva. É para o salvamento, a música deve ser bem feita. Notem só. Isso quer dizer bem realizado. E, essa é a segunda perspectiva: se fazemos alguma coisa aceitando os espectadores, não aceitando, aceitando como testemunhas, aceitando como visitantes. Não importa. Se fazemos alguma coisa para esta segunda perspectiva, por uma causa, por uma razão... que ultrapassa exatamente o fenômeno estético, nesse caso, isso funciona somente se do ponto de vista estético, exatamente, é feito de maneira perfeita. Se é realmente bem acabado. No terceiro fragmento com a mulher velha, tem o momento mais longo, onde podemos ver os músicos, ali eles não lutam para o salvamento,

mas eles, também, não procuram agradar. É uma outra coisa. É como as pessoas, tecnicamente, capazes, treinadas, atentas, que devem ajudar, dessa vez, a velha senhora a mostrar os elementos. É como uma atitude honestamente técnica. Isso, é um aspecto fundamental e me é muito difícil explicar claramente: o que é essa segunda perspectiva? Ela pode ser de diferentes ordens, aqui é alguma coisa que é, ao mesmo tempo, muito compreensível e ao mesmo tempo... não tanto sofisticada. É o fato de que é necessário certos tipos de movimentos de dança, levados pela música, para salvar uma pessoa que foi mordida por este inseto. Mas, a segunda perspectiva desta coisa... ela pode ter muitas diferentes justificações que dependem das pessoas, das tradições, disso que conduz, na vida, aquele que faz. Isso poderia ser, por exemplo, como foi nesse teatro sagrado, do qual eu falei para vocês no outro dia, na Polônia, o *Teatro Reduta*¹⁴⁹ : isso poderia ser que é para o Deus, isso poderia ser também desta maneira. Isso poderia ser que é para ultrapassar a si mesmo de um nível habitual, a um nível muito mais sutil... mas... e isso, apareceu também entre os maiores atores e diretores. Especialmente atores, eu devo dizer... algumas vezes, numa situação extrema, por exemplo, era... Eu conheci um grande ator polonês, Woszczerowicz, que era um ator... que foi um ator de composição, dos efeitos extremamente elaborados. Ele não servia os espectadores como um escravo. Mas, ele estava em relação com os espectadores porque ele procurava conduzi-los, e até fazê-los cair numa armadilha. Ele utilizou os efeitos paradoxais, muito. Como em *Ricardo III*, ele representou como um grande macaco, que brincava com os símbolos do seu poder como um bebê com os seus brinquedos. E, ele sabia verdadeiramente conduzir a atenção dos espectadores. Mas, de um modo que, finalmente, virava contra os espectadores, quer dizer, é como se ele debochasse, de maneira sutil, dos espectadores, e, ele os levava aonde ele queria. Bom. Ele estava... ele se tornou, (quando o *Teatro Laboratório* não era nem

149 **Teatro Reduta** grupo de teatro considerado na Polônia como o primeiro laboratório de teatro. Foi fundado em 1919 em Varsóvia Juliusz Osterwa e Mieczysław Limanowski, que juntos criaram a ideologia *Reduta*. Princípio essencial do grupo estava em trabalhar em estúdio para uma reconstrução fundamental da cena teatral polonesa: artística e ética. Através do qual ele se tornaria capaz de criar um teatro nacional original da obra e projetos de Mickiewicz e Slowacki Wyspianski. *Reduta* foi a primeira companhia teatral a combinar as atividades artísticas e a educação com as múltiplas facetas das atividades pedagógicas.

um pouco aceito no meio teatral) com alguns grandes atores, ele se tornou (aliás, ela era desse *Teatro Reduta* quando era jovem), ele se tornou um grande amigo. Então, nós nos encontrávamos sempre e um dia eu vi o espetáculo que ele fazia, que eu já tinha visto várias vezes, em Varsóvia, que toda a estrutura era perfeitamente a mesma que antes, mas, tinha alguma coisa outra: como uma radiação que era muito mais luminosa, muito mais particular. Então, depois do espetáculo eu perguntei para ele: ‘O que está acontecendo?’. E ele disse: ‘Você notou? Você é um demônio!’ ele disse. Então, ele contou, ele contou que os médicos disseram para ele que se ele continuasse a representar, ele ia morrer em cena. E, nesse momento, ele disse, ele compreendeu bem que fazemos certas coisas para os espectadores, ou contra os espectadores, ou em relação aos espectadores. Mas, tem uma outra coisa... Mas, por estas razões, ele não correria o risco de morrer em cena. Ele correu o risco de morrer em cena porque tinha como que outra coisa, é para uma outra coisa: que a gente pode fazer. E, ele disse: ‘Desde então, eu mantenho o que é a minha partitura do jogo, mas, tem alguma coisa outra, de mais alto, que entrou!’. É isso, é a segunda perspectiva. Ele descobriu isso no último período da sua vida. Ele já era um grande ator, da composição, da estrutura, podemos dizer, da artificialidade, no sentido nobre do termo. Mas, depois, se tornou num fenômeno ainda maior, porque alguma coisa, que era como que uma ultrapassagem... *transumanare*¹⁵⁰, como diria Dante, ultrapassagem da condição humana ordinária, entrou ali. Sua reação depois disso que eu disse a ele... eu compreendi que, conscientemente, as pessoas não, (mesmo seus colegas) não notaram isso... E, apesar, da diferença ser enorme. E, para ele a diferença era fundamental.

112. Sim. O problema dos espectadores está aqui como eu disse: quando a velha senhora faz a demonstração, não são os espectadores, normalmente, que deveriam estar. São as pessoas do vilarejo que querem aprender os detalhes. Então, provavelmente, ela trabalhará um pouco com eles. Como um instrutor. Mas, talvez,

150 **Transumanare**, o verbo italiano foi usado pela primeira vez por Dante Alighieri (1265-1321) na *Divina Comédia*. Isso significa sair da condição e da percepção humana.

as outras pessoas cheguem e observem também. É... quando a situação, como com a moça... Certamente, em certos casos tem várias pessoas que querem ver: o que está acontecendo? como isso funciona? E, certamente, nesse caso eles são (não no mesmo sentido que eu disse da outra vez) as testemunhas, como na história do monge budista que se incendiou. Não é nesse sentido. Mas, que velam a situação. Que querem compreender até que ponto a segunda perspectiva... (evidentemente não compreendida desta maneira) ...um objetivo especial é tocado. E, ali, eles são, de qualquer jeito, de uma outra maneira, as testemunhas. Mas, eu não suponho que eles são, nesse caso, como uma besta coletiva. Como um organismo coletivo. Eu não suponho, eu suponho que cada um é um indivíduo, entre os observadores... se eles são... cada um é um indivíduo porque pensa na possibilidade de ser picado pelo inseto. Então, isso se torna uma história pessoal para cada um. E, cada um é o indivíduo. De novo, eu tenho que sublinhar que a presença dos espectadores, como um organismo coletivo, poderia ser de um grande valor artístico. Não apenas no fenômeno, como um grande fenômeno de rock... onde isso... isso acontece no nível da energia, de uma certa maneira... mas, também... Por exemplo, eu mencionei aqui Dario Fo¹⁵¹, quando com seus textos, ele representa ele mesmo, quando ele... ou improvisa, também com o texto. Eu disse, (talvez isso não tenha sido preciso) eu disse que as pessoas são capazes de rir e de chorar com ele: não é verdade. De rir e de contestar. Porque Dario Fo é a ação de contestação. É a provocação política. É... mas, isso gera um fenômeno coletivo, nitidamente, de um grande humor. Frequentemente desafiador! Frequentemente desafiador. E, ao mesmo tempo, é muito bela, essa relação. Mas, eu gostaria de falar para vocês, a respeito de uma história que eu li quando eu era criança. É uma história escrita por um grande poeta, escritor polonês do início do nosso século: Lésnian¹⁵². Ele escreveu sobre o tema... um texto que era, teoricamente, um texto para crianças, na verdade, nem um pouco. Ele escreveu um texto sobre o tema

151 **Dario Fo** nascido em 1926 na Itália, é um escritor, dramaturgo, diretor e ator. Dario Fo ganhou Prémio Nobel da Literatura em 1997. (ele mencionou dentro de uma resposta, num dos seminários, e não no corpo das aulas propriamente ditas).

152 **Bolesław Leśmian** (1877-1937), é um polonês judeu, escritor, poeta da era do modernismo polaco.

dos mitos, das histórias, das lendas persas... e aí, esse é um dos livros dessa série, se chama *As aventuras de Simbad o marujo*. E lá, tem uma história do *Rei Miragem...* do *Rei Miragem...* isso me impressionou muito quando eu era criança. *Rei Miragem*: ele dorme e ele sonha, e, quando ele sonha, aparece uma realidade deste sonho: completamente objetiva. Então, tem, primeiramente, os mundos que aparecem: o mundo vermelho, o mundo azul, o mundo verde. Ele sonha e os mundos aparecem. Então, quando o *Rei Miragem* chora, no seu sonho, no seu sono, as pessoas do sonho choram, os personagens, que aparecem no mundo do seu sonho, eles choram. Quando o *Rei Miragem* está se divertindo, quando ele se diverte, as pessoas se divertem... É... tem os fenômenos do espetáculo, com seus espectadores como um organismo coletivo, que são similares, se é de um nível extremamente alto, à história do *Rei Miragem...* O teatro faz alguma coisa... é como um sonho azul ou vermelho... as pessoas reunidas, esse público, esta coletividade... chora com... ri com... É muito belo! Isso nunca foi para mim interessante, para fazer, mas, é muito belo! É muito raro que isso alcance esse tipo de nível, mas, quando alcança, é alguma coisa quase mágica: é incrível. Quando eu falo a respeito dos espectadores e de tudo isso, tem um grande perigo para vocês, mas, até para mim, de misturar os diferentes períodos das investigações às quais eu estava ligado, ou que eu conduzia, então... Porque tem um período e, freqüentemente, é como se a história, se a memória mudasse em relação a isso que fazemos agora. E, eu vejo que, freqüentemente, quando eu penso nas pesquisas que eu faço nesse domínio, há, digamos, vinte anos, trinta anos, quarenta anos... Então, eu vejo que já está influenciado pelo ponto da pesquisa onde eu me encontro. E, se é para mim um perigo, o perigo deve ser enorme para vocês, porque é... como tem certas abordagens que não são idênticas, que mudam, não que ela sejam mutáveis, porque a gente acha que alguma coisa é falsa. É muito mais, no meu caso, isso foi sempre: 'Ah, sim, isso eu compreendo, então, eu devo, agora, investigar o próximo passo'. O que eu compreendo não está mais no domínio da minha atividade. É uma particularidade pessoal, mas, isso foi muito forte, em mim, sempre. Quando eu volto, na minha memória, para alguns espetáculos do *Teatro Laboratório...* sim, é

verdade... como nesse teatro polonês sagrado: *Reduta*. Nós mantivemos um princípio de ferro: nós representamos diante dos espectadores, não representamos para os espectadores. Isso é... isso era como uma sentença chave. Mas, por outro lado, existiu uma relação extremamente profunda com um espectador. Evidentemente, isso foi sempre o espectador como indivíduo, não os espectadores como um organismo coletivo: não é o sonho do *Rei Miragem*. É uma outra coisa.

113. Então, porque tem certas abordagens, como podemos nomeá-las? É bizarro se falamos dos europeus, mas, é... mas, eu não vejo uma outra maneira de abordar a não ser dizer que existem certas abordagens, ou verdades, ou blasfêmias étnicas entre... existiu, nos espetáculos do *Teatro Laboratório*, todo um domínio que era como que entre os poloneses. E, isso não foi, como, freqüentemente, acontece, para agradar os poloneses. Nesse caso, é escravidão, é servir, e, ainda mais... isso não dá, normalmente, uma verdadeira arte. Não, isso não era para agradar, para ser aceito, isso era, muito mais, para reencontrar o ponto doloroso, ou fraco, ou ridículo, de nós. E, é como blasfemar alguma coisa que é profundamente enraizada. Vejam só, é preciso realmente ver a diferença entre uma blasfêmia e uma profanação. Uma profanação não implica no engajamento da pessoa que faz a profanação. Uma pessoa... se para uma pessoa, por exemplo, a Virgem, é alguma coisa sem nenhuma importância, sem nenhuma... Eu não estou querendo dizer: crença. Mas, até mesmo uma influência educativa desde a infância, como uma figura possante, mitologicamente. E, se ela começa a debochar da Virgem, quer dizer, da Virgem Maria, eu digo: 'É uma profanação'. Isso pode ser engraçado, mas, ao mesmo tempo, é sempre muito vulgar. É como debochar de alguma coisa que pertence aos outros. Mas, se temos, um tipo de tremor dentro de si mesmo, se a gente treme e brinca com essa imagem da Virgem como deusa, de uma certa maneira, se blasfemamos, então, a fé que, acreditando ou não, mas, que nos condiciona, alguma coisa que pertence a nós desde a infância, e isso ecoa em nós... isso se torna uma blasfêmia e não uma profanação. Então, tem as verdades étnicas também, eu diria, que são desta qualidade, e, no *Teatro*

Laboratório toda a atitude face aos poloneses, aos mitos poloneses, às histórias santas dos poloneses, foi tratado do ponto de vista de um tipo de blasfêmia onde nós, nós mesmos, isso quer dizer nosso grupo, trememos para fazer isso. É como se nós estivéssemos quase convencidos de que um raio ia cair, que ia ter uma reação do Cosmos! Ou das divindades! E aí, é revificante. É como, ao mesmo tempo, encontrar um afastamento dramático das suas raízes e, ao mesmo tempo, reconfirmá-las. É... muito especial, e, isso cria entre o ator que faz isso, e o espectador que está, além do mais, em estado de choque, um tipo de conexão profunda. Evidentemente... se isso não funcionar, isso será um desastre. Mas, se isso funciona, isso... Finalmente, os espectadores, ou a maioria dos espectadores, acompanham. É como se eles ousassem também ter esse olhar, que ao mesmo tempo blasfema e renova. E, aí, será que podemos dizer que nós trabalhamos sem relação com o espectador? Não, não é tanto isso. Porque, de um lado, teve essa coisa, esse desafio, essa maneira de olhar alguma coisa ligada às raízes arcaicas, essenciais, ou ligada ao destino nacional, como a escravidão da nação. E, isso era como, ao mesmo tempo, (para nós era importante) mas, de qualquer jeito, nós sabíamos que o espectador vibra com isso, nós sabíamos que com um esforço, e, freqüentemente, de maneira muito dramática, eles podem, finalmente, seguir, interiormente, esta estrada. E que, ali, eles se tornam alguma coisa a mais do que espectadores: eles se tornam como irmãos (as irmãs e os irmãos se diria hoje). É... no passado, em polonês, quando dizemos os irmãos, isso era também um coletivo, isso era também tanto as mulheres quanto os homens. Então, é alguma coisa de fraternal e de profundo, que pode ser doloroso, que pode ser engraçado... e, que, como que muda a atitude. Também, nós podemos atacar alguns pontos que não são aceitos na sua etnia, ou se quiserem, no seu povo, ou se vocês quiserem, na sua nação. É como, em 63, 64, nós fizemos um espetáculo sobre o tema de *Hamlet*, onde todo o complexo de primitivismo camponês, típico, para os poloneses... ao mesmo tempo, romântico, belo... ao mesmo tempo, passivo, selvagem... foi confrontado com Hamlet como homem de *intelligentia*, que era judeu. E, ali, todo aspecto, de tal ou tal maneira, onde pode se apresentar o anti-semitismo

na Polônia, foi, diretamente confrontado. Esses dois mundos. É esse homem de *intelligentia*, Hamlet, judeu, esse camponês fascinante, com uma selvageria oculta, que o trata como uma outra espécie... isso foi como um jogo de espelhos, extremamente dramático. Finalmente, isso foi muito pouco apresentado, porque nós apresentamos isso ilegalmente, isso não foi permitido pela censura. Então, nós fizemos o espetáculo para pessoas convidadas, somente. Mas, de qualquer maneira, tivemos um número bom de pessoas que viu. Certas pessoas ficaram extremamente chocadas, com isso, porque ali também, nós confrontamos a resistência polonesa, de um lado alguma coisa de heróico, de outro lado alguma coisa nacionalista. Tudo isso foi confrontado de maneira dolorosa por nós mesmos. Mas, ao mesmo tempo, fascinante. E, isso nos fez rir muito mesmo, por dentro... de fazer... Será que isso foi fazer alguma coisa aos espectadores? A nós mesmos? Aos dois. Nós fizemos alguma coisa aos espectadores, aos seus mitos, às suas crenças confortáveis. Mas, isso foi também: nossos mitos e nossas crenças confortáveis. Então, isso cria um tipo de relação entre nós, e, de novo, isso fez como se a relação ator/espectador fosse ultrapassada: isso aconteceu como dentro das tribos. Como uma meditação, podemos dizer, dentro das tribos. Diante das coisas tribais. Em *O Príncipe Constante* tem...é o tema de Calderón recriado por Slowacki¹⁵³, no século XIX. Tem ali, o tema de um príncipe cristão que é aprisionado pelos islâmicos e que o torturam para quebrá-lo e receber dele uma ilha: Celta. Bom. Então. Podemos dizer que isso foi como a história do bom cristão e de do integrista islâmico. Mas, ali onde foi aplicada a violência face ao príncipe, nós utilizamos, não o texto que se refere à religião islâmica, mas, à religião cristã, católica: as litânicas. Quer dizer, isso se tornou, de repente, a imagem do integrismo católico. E, os espectadores perfeitamente captaram isso. Imediatamente. Que é como alguma coisa que se dirige, dentro dessa estrutura, que se refere a um outro século, um outro tempo, tudo isso... que se dirige contra nossas capacidades ao fanatismo. E, não é intelectual! Quando eu digo capacidade ao fanatismo, é intelectual, é mental. Não, é alguma coisa outra, é como preferir nossas verdades às verdades dos outros. Tudo isso, é todo um complexo de evasão, de fuga da verdade.

153 **Juliusz Slowacki** (1809-1849) foi um poeta e dramaturgo polonês.

114. Eu mencionei para vocês certos elementos de *Akropolis*¹⁵⁴*cum Figuris*. Tudo era em torno de... como de encontros de pessoas que fazem uma festa, e que, para debochar (porque eles já utilizaram todas as atrações, sensuais, etc.), eles levam um vagabundo, um tipo de rua, primitivo, eles o levam e eles o colocam na situação de Cristo. E, finalmente, passo a passo, isso se torna uma realidade: é Cristo. E, finalmente, o expulsam. Esse passo: 'Você não é necessário aqui!'. Ele é expulso. Entre nós, e entre as pessoas que chegaram, nós podemos dizer: os espectadores, os visitantes, as testemunhas, não importa... se criou como que um tipo de campo de um enorme potencial. Não podemos dizer que isso tenha sido feito para eles. Isso foi feito diante deles. Mas, tudo isso que era um desafio, um outro olhar, uma verdade que é dupla: que tem um aspecto e outro aspecto... Tudo isso, nós repartimos. Então, ali, tem como que um tipo de passagem de período ou de tempo, quando tem a diferença fundamental entre observador e *atuante*. É como... tem uma passagem para um campo comum onde não conta mais a noção de espectador. É, sim. Ele é observador, ele está presente: ele começa a vibrar como indivíduo. Ele é confrontado com isso que nós confrontamos durante meses (ou anos como no caso de *Apocalypsis cum Figuris*) entre nós, no nosso grupo... ele se confronta... é... é muito mais como alguém que pertence ao nosso campo familiar, se ele entra nisso. Então, de um lado, como um tipo de doutrina do *Teatro Laboratório*, não existiu o espectador como alguém para quem se faz o espetáculo. E, por outro lado, a relação entre nós e as pessoas que chegaram até nós, esta relação era mais forte e mais profunda do que em muitos teatros, que fazem seu trabalho para o espectador. Era típico, por exemplo, no período de *Apocalypsis cum Figuris*, as pessoas chegarem das diferentes cidades da Polônia. Eles buscavam... eles só queriam esperar quando eles poderiam encontrar lugares, no espetáculo, isso quer dizer, como observadores, como visitantes, como espectadores... mas, o que era impressionante, que tinham muitas pessoas: os mesmos! Que chegavam dez, vinte vezes, sem mesmo saber: será que eles iam encontrar lugares? Tudo isso, que esperavam, como um tipo de... na frente do lugar

154 Grotowski se equivoca e diz *Akropolis cum Figuris* ao invés de dizer *Apocalypsis cum Figuris*.

onde era o *Teatro Laboratório* se criou como que um tipo de praça de reunião, das pessoas que chegavam. Será que eram espectadores? Não no sentido como alguém que deve estar contente porque ele viu alguma coisa de bem... de interessante, de tudo isso... É, antes de tudo, uma relação muito mais profunda. (*silêncio*) Então... podemos nos dizer que não fazíamos o espetáculo para o espectador, como nós nos dissemos no *Teatro Laboratório* depois desse *Teatro Reduta*. Nós pegamos a mesma fórmula. E, ao mesmo tempo pôde se criar uma relação inter-humana: durável e profunda. Porque é baseada sobre o fato de que não procuramos agradar: é uma outra relação, é como... tem alguma coisa que fazíamos, entre nós, e isso se tornou um fato, também, dentro das pessoas que chegavam. Repartíamos uma abordagem. É... e mesmo a palavra abordagem não é... repartíamos uma operação de verdade, eu diria, uma... como uma operação cirúrgica, médica, uma... repartíamos alguma coisa, algumas explorações, algum... olhar de organismo vivo, que nos condiciona. Organismo não físico: o outro organismo. Organismo inter-humano de uma certa maneira. Mesmo se, cada um, continua indivíduo. (*silêncio*) Mas, sempre, sempre, a história do *Rei Miragem* é também muito bela. Nós não procuramos isso. Eu não fiz nunca nenhum espetáculo nessa direção. Mas, eu sei que isso poderia ser, que isso pode ser, uma realização criativa de muito grande valor. Apenas não é a minha estrada. Só isso. Mas, isso pode ser grande, extraordinário. (*silêncio*) E, o que dizer a propósito das relações com o observador, o visitante, o espectador (não importa como podemos chamar). Qual pode ter sido a relação em *Akropolis*? Que se passa no campo de concentração em *Auschwitz*, mesmo se o texto era clássico, de uma outra época. Isso é ainda uma outra história, isso é ainda uma outra relação. Toda esta... a memória da coisa estava ainda muito fresca. Ali, mesmo no espaço, cada um dos espectadores estava isolado. Em todo o espaço de ação, entre os espectadores, os atores que estavam em situação de prisioneiros, eles construíam com os tubos de ferro, como os prolongamentos do crematório. Eles construíam esta realidade, com os ritmos e cada... mesmo os movimentos dos passos: tudo era como um tipo de música, não harmônica e assim mesmo harmônica. Ali, isso não era um esforço de criar uma

imagem de prisioneiro nobre, não, porque a realidade é diferente. A realidade... é como minha mãe repetia que em situação de desastre, não são... não é verdade que é o bem que aparece.

115. Era necessário evitar, com todo esforço, representar, de maneira realista, os prisioneiros. Então, tudo era como que formalizado: os movimentos, os passos, as palavras que eram quase... o texto, quase levado ao nível das encantações. Podemos dizer que tudo era, em aparência, quase artificial. Porque é como uma falta de pudor, é como alguma coisa de horrível do ator que representa um perseguido do campo. É impossível. Não é a mesma situação que se encontra... e, ao mesmo tempo, cada coisa foi preenchida de dentro por um processo associativo: vivo. Tudo era orgânico, ao mesmo tempo, nessa estrutura artificial. O espectador se tornou, mais e mais, rodeado por esses tubos, esses objetos metálicos, tudo isso. Cada um se tornou, durante a ação, mais e mais isolado. E, sem se dar conta, ele começou a entrar dentro dessa realidade: demoníaca. Mas, dessa realidade demoníaca, foram os sonhos que saíram. Os sonhos no sentido... os sonhos diurnos: a nostalgia de alguma coisa, a memória, as lembranças, como se os personagens quisessem reencontrar um pedaço de vida humana: de qualquer coisa humana. Nessa situação impossível. Mesmo se isso era como que absurdo, como o sonho do casamento em que a mulher é um tubo. As coisas muito extremas que apareceram. Mas, ali, já, a reação... a relação com o espectador, isso, era como uma vibração profundamente emotiva. (*silêncio*) No texto... na peça de Wyspianski: *Akropolis*, tem o... toda a coisa acontece na catedral de Cracóvia, num momento de ressurreição, na festa da ressurreição. Então, as tapeçarias e as figuras¹⁵⁵ que estão lá, elas ganham vida e eles reconstroem a história antiga grega e a história da *Bíblia*. As histórias da *Bíblia*. Para nós tudo levou à história judia. Tinha a parte grega no espetáculo, mas, o modo de fazer, um tipo mesmo de tom, era profundamente judeu: judeu polonês. E, as histórias da *Bíblia* eram por natureza judias. E isso... isso não era como uma proposição intelectual, isso

155 Imagino que ele está falando de esculturas.

era como dar um passo para: O quê que era? O quê que era realmente *Auschwitz*? O quê que era realmente *Auschwitz*? Sem se identificar porque nós não tínhamos o direito de nos identificar. Qual é nossa possibilidade de sonhar? De ter nostalgias? Que podem se encarnar nessa realidade criada no espetáculo. No final do espetáculo, tem a ressurreição. E, ali são os prisioneiros que seguram um cadáver: isso é a figura, um tipo de *puppet*, de boneco: arruinado. E esse cadáver eles levam, diante deles, com o canto da esperança. É Cristo e é Apolo, ao mesmo tempo, em Wyspianski. É o grande aguardado: é o Messias. E, ali eles entram no crematório. Mas, o crematório era também, não uma imagem realista: era uma caixa. Uma caixa onde eles entram. Onde eles entram... e depois tem o último fragmento do texto que diz: 'Eles entraram. Eles entraram dentro. E o que resta é a fumaça'. Tudo isso entre o real e o não-real. Entre artificial e orgânico. Toda a linha interior orgânica. Toda a linha exterior composta. Até os barulhos de construção, de passos, dos tamancos: tudo isso organizado. Transformado numa música. Mas, não é uma música da beleza. Então ali, de novo, tem ainda uma outra relação com o espectador. É... (*silêncio*) Quando a gente trabalha na direção, como agora no *Workcenter*, que não é a mesma direção do *Teatro Laboratório*, nos dois casos tem uma organicidade de base, mas a abordagem não é a mesma. Então, ali, a gente busca essa junção, essa *coniunctio* entre aquilo que está embaixo e aquilo que está no alto. Embaixo (não no sentido negativo de todo), a vitalidade, as forças da vida, isso que nos porta, e no alto o que é mais sutil: é como ir fazer uma *junção*. E ali, é essa imagem de uma *escada* que pode se apresentar. Ou, disso que é orgânico, vital, mesmo biológico, sai como numa viagem, como numa subida para o mais luminoso, mais leve, mais sutil. Mas, tem também a ação da descida. Isso quer dizer, disso, se chegamos, a aquilo que é mais sutil, é preciso que a gente traga algumas qualidades, podemos dizer, da energia ou de uma outra coisa, ou de fontes, mais sutis, para a nossa realidade vital e biológica mesmo. A corrente deve passar nas duas direções. É como se... se pegamos o exemplo das coisas ligadas às ações em torno dos cantos da tradição, é como se conseguíssemos passar disso que é extremamente vivo, no sentido biológico, para

um nível tão delicado, tão transparente, tão sutil que... parece que tudo se torna um hino. Mas, ali é preciso... e, depois, tem o momento, de novo, das coisas que não são, apenas, sutis. Quer dizer, tem uma descida nessa *escada*, mas é preciso manter alguma coisa de sutil: é preciso manter uma qualidade. Não tem mais hino. E, mesmo assim, é preciso manter como que dentro, dentro do seu coração, é preciso manter alguma coisa que é sempre viva deste hino, mesmo se o que fazemos, o que cantamos, não é mais um hino.

116. Isso abre, totalmente, uma relação diferente com um observador. Se o observador não está bloqueado no nível mental, por exemplo, qual é a história, o que tudo isso... porque isso pode bloquear... Então, ele pode como que acompanhar dentro dele mesmo, ele pode como que acompanhar... e, pode se apresentar o fenômeno que nós chamamos de fenômeno de *indução*. Que essa subida, disso que é, digamos, biológico ou de baixo, para isso que é, digamos, sutil de do alto. Que nessa passagem, começamos, esse que está presente, ele começa a sentir como que uma *indução*. Quer dizer... eu disse no outro dia¹⁵⁶: um fio elétrico na corrente, um outro fio que não está na corrente elétrica... e... se tem um tipo de onda, ondas elétricas numa corrente, na outra vão aparecer também. É o fenômeno da *indução*. Este fenômeno da *indução* começa, pode começar, a se apresentar dentro dessa pessoa que está presente. Será que nesse caso, ele é testemunha no sentido, como nós falamos em certos períodos no *Teatro Laboratório*? Como no caso: o ato é real, a testemunha é real. Como no exemplo desse monge budista que se incendiou? Não, é um outro tipo de testemunha. Não podemos dizer... é talvez um visitante, talvez um observador. Mas, não é isso. Observador é como alguma coisa que não se engaja necessariamente, que é muito mais técnica, isso pode também existir. Mas... Sim. Então, é testemunha mas num outro sentido. Alguma coisa nele testemunha um processo similar, de uma ação similar. Dentro. Não de maneira exteriorizada. Mas, isso aparece. É ainda uma outra relação. E aí, podemos dizer... nós podemos nos dizer que nós não fazemos

156 Ele falou disso não numa aula mas dentro da parte do Seminário.

isso para o observador. Evidentemente. Nós não fazemos isso para o observador. Mas, já que ele chega, ele está presente, então, o próprio *fairplay*, demanda que ele possa ver, que tenha um lugar para ele de onde ele pode ver o que se passa: o ponto de vista do *acting*, do jogo, no sentido do *acting*... ou ele pode realmente seguir esta *escada* das ações e dos cantos antigos. Ele pode ver, ele pode escutar. É preciso criar para ele... é preciso que a lógica, que para nós é evidente, seja possível de ser captada por ele. Então, mesmo na estrutura da ação que a gente faz, tem, de toda maneira, um pensamento a respeito de alguém que vai ser, que chega, como visitante. E que deve, sem ficar ansioso porque ele não pode ver a história ou alguma coisa assim, que ele possa captar uma certa lógica, do que a gente faz. Então, de uma certa maneira, mesmo assim, ele está presente. E, por outro lado, se esse fenômeno de *indução* aparece, de novo a relação que pode se criar, pode ser uma relação por um longo período extremamente profunda. Então, é preciso ver todas as suas contradições. Que de um lado pode nos dizer: nós não fazemos para, como no *Teatro Laboratório*, nós fazemos diante de, diante do espectador, como indivíduos. Podemos nos dizer: o que fazemos é esta *junção*. É isso que para nós é essencial. É isso que decide. É esta *escada* de passagem como que de uma fonte para outra fonte, do mais biológico ao mais sutil, mais sutil... e, é isso que conta. Mas, por outro lado, se nós aceitamos alguém que olha, nós devemos criar para ele as condições: que ele possa ter esta *indução*. A *indução* não é o objetivo para nós. Mas, as circunstâncias devem ser criadas. Que, se para ele, esse processo semelhante, dentro dele, é possível que... ele tenha esta possibilidade. Então, é de novo uma outra relação. Ou... será que é um espectador? De uma certa maneira sim... será que fazemos para ele? Não. Mas, asseguramos as condições para ele. E, esta maneira de assegurar, está mesmo dentro da estrutura da ação: é inevitável... tudo isso é muito complexo. E, quando a gente verbaliza isso, isso se torna como que uma contradição. Mas, toda a realidade é contraditória, para falar a verdade. Toda a coisa verdadeira é contraditória. Nós... é a capacidade de linguagem que faz que pensemos que as coisas são tais ou tais. Na verdade ela são tais e tais. Não tais ou tais. Mas, tais e tais. É essa a realidade. A

realidade é tal. No nível mentalizado, na maneira de construir uma doutrina em torno das coisas: não é contraditório. Mas, exatamente, não é contraditório porque não é real. Ali onde existe uma realidade, tem as profundas contradições que se tocam. Como, já os antigos gregos no período pré-socrático: eles sabiam disso. Sim. Então, eu penso que se tem as pessoas que chegam, tem uma relação que pode se criar. Se a gente vê alguém que chega como indivíduo, não é a mesma relação que se víssemos a coletividade que chega, como na história do *Rei Miragem*. Que é uma bela história. Se... mas, tudo depende... ali, tudo depende de... Será que é próprio? Será que é próprio? Próprio quer dizer... (*silêncio*) Sim, é muito humano querer ser aceito pelas pessoas. É muito humano que nós queremos ser reconhecidos como um artista, como tudo isso... Mas, por outro lado, é necessário ainda, esta outra perspectiva. E, aí, eu volto para este termo. Sim, fazemos certas coisas também procurando ser aceitos, não é necessariamente que queremos agradar. Não é necessariamente que queremos ter sucesso no sentido banal. Não... mas, é necessário uma outra perspectiva como esta perspectiva que, por exemplo, o velho ator, na Polônia, Woszczerowicz descobriu quando ele soube que cada espetáculo seu podia ser o último. É outra perspectiva. É como se houvesse dois horizontes. Tem um horizonte onde todas nossas ambições humanas, de maneira mais ou menos nobre, podem se realizar... bom é... é melhor se se realiza de maneira nobre mas... se é realizada de maneira que não é perfeitamente nobre, é assim humana. Será que tem uma outra perspectiva ainda? Como um outro horizonte... então, quando eu olho esse documentário da *Taranta*. Essa coisa muito simples, podemos dizer ingênua. Eu penso em outra perspectiva. Ali, as pessoas captam uma outra perspectiva, porque a situação é como uma armadilha. É... a moça tem que sobreviver. Então, é preciso tocar de uma certa maneira, que ajuda o que ela faz, para sobreviver. Isso parece ser quase primitivo. Sim. E, é quase primitivo. Mas, tem uma lição a tirar disso. Esta lição é que isso deve ser bem feito, por exemplo, pelos músicos. E... não é para ser aceito de maneira espetacular. Não. É por uma outra razão. Para uns, é apenas a maneira de sobreviver como na *Taranta*. Para outras é chegar a um nível alto de percepção, da vida, da sua presença. Para um

outro é tocar para o Deus. Tocar para Deus. É... tudo isso são as palavras, mas o que conta, é que tem uma razão. E, que essa razão não é, diretamente, razão de proveito. De proveito moral ou de proveito material. Que tem uma razão. Então... agora, eu vou propor a vocês mais uma vez: ver a moça. Ver essa primeira parte onde ela bombeia um pouco a estado psicológico quando ela é, digamos, o inseto. O momento quando ela dança na posição vertical é quando realmente alguma coisa se torna fluida e orgânica. E, esse curto momento, quando vocês podem ver os músicos. Eles tocam com uma motivação que não é somente uma motivação de ser aceito.

117. (*música do filme La Taranta*) (41”)

118. Sim. Então. E, agora, eu vou pedir para vocês, num certo momento, olharem a velha mulher. Ainda uma vez. Notem que a velha mulher não faz esse movimento da cabeça que bombeia um estado. No início, sua cabeça está numa outra posição. Por outro lado, os movimentos no chão são movimentos estruturados. Então, eles são análogos. Eles são, apenas, feitos de maneira mais precisa que esses que a moça faz. Mas, ela é capaz de dissociar os elementos. De dissociar um fragmento de outro. E, de mostrar os detalhes: a velha. Então, o que é importante, porque sem isso, sem os detalhes, não tem a coisa, digamos que: não tem salvamento. Não tem possibilidade. Não tem esse... Na minha perspectiva pessoal, eu diria: ‘Não tem outro horizonte. Segundo horizonte’. Por ‘segundo horizonte’ deve-se realizar a tarefa técnica, e criativa, se podemos dizer, estética, se podemos dizer. Artística simplesmente. Ela deve ser verdadeiramente realizada de maneira precisa, com os detalhes. Senão, nada pode funcionar. Ali, se coloca a questão da passagem de uma coisa à outra. Isso não é diretamente ligado a este filme. Podemos dizer que, por exemplo, nessa subida da *escada*: do biológico até o mais sutil, e de descida com alguma coisa, na direção do biológico, com alguma coisa de sutil, podemos pensar que é apenas uma continuidade. Mas, não é tão nítido que seja uma continuidade. Ali, se coloca, por exemplo, a questão da relação entre isso que é o processo por dentro,

que nos leva, e o corpo. O corpo deve não colocar obstáculos a esse processo. Por isso eu sempre estive interessado pelas abordagens orgânicas. Mesmo se a outra abordagem é também possível. Mas... é como alguém que dirige um carro. Ele dirige um carro. Mas, se ele se identifica com o carro, então, ele vai fazer uma catástrofe: ele vai ter um acidente. Porque, é como se ele pensasse que a força vital que ele coloca no processo de dirigir o carro, que ela tem influência sobre o carro... na verdade, é um outro organismo, com o qual é preciso estar em equilíbrio. Mas, não é que se aplicamos mais força vital, por exemplo, a velocidade do carro vai mudar... E, é a mesma coisa, similar, com o processo, podemos dizer... (silêncio) (nós não temos outras palavras) então podemos dizer, interior e o corpo. É necessário um equilíbrio, uma relação. Mas, é como uma compreensão entre esse que cavalga o cavalo e seu cavalo. Mas, são de qualquer jeito dois seres. Não é o mesmo ser. São dois seres. Tem uma história que conta Buber¹⁵⁷ no seu texto... (que eu li em italiano, eu não encontrei em francês, eu sei que existe em francês) é um tipo de esboço das suas memórias, de quando ele era jovem (em italiano se chama "Incontro"). E, ali, ele conta a história de sua relação, quando ele era criança, com um cavalo. Levava coisas para ele, para comer: se criou um tipo de jogo entre eles, de compreensão, de tudo isso... Mas, um dia, ele quis... Sempre isso acontecia mantendo a diferença, quer dizer, tem o ser humano, o menininho, Buber, Martin Buber, e, tem o outro, o outro, o cavalo. Que não é ser humano. E, aí se criou um equilíbrio, uma cooperação: isso funciona. Mas, um dia, o jovem Martin Buber, o menino, ele estava contente, por alguma coisa, e ele começou a acariciar o cavalo como se fosse um ser humano. E, ao mesmo tempo, quando ele o acariciou, ele sentiu prazer em acariciar. Ele não diz isso abertamente, nesse fragmento muito forte. Nas suas memórias. Mas, é como se ele tivesse encontrado prazer narcísico nisso. Ele acariciou o animal como ser humano. Mas, é como se ele acariciasse ele mesmo, acariciando. E, aí, a relação do cavalo diante dele mudou, é como se essa compreensão profunda que existiu, antes, desaparecesse. E, durante anos, Buber ficou obcecado por um tipo de sentimento de culpabilidade. Ele tinha

157 **Martin Buber** (1878-1965), é um filósofo, contador e pedagogo israelense e austríaco.

feito alguma coisa, que não tinha sido limpa. Sim, isso quer dizer: ele se identificou com o cavalo. É a mesma coisa... como... sim, podemos encontrar toda a alegria de olhar o corpo reencontrando sua vida. E, ali realmente, não é dirigir de maneira mental: o que devem fazer as mãos? o que devem fazer os pés? Se isso não é uma parte da partitura. É preciso como que deixar o cavalo andar: fazer sua coisa. Mas, se começamos, um primeiro erro, é que a gente quer, é como alguém que cavalga um cavalo e que quer manipular como ele coloca as pernas: dirigir suas pernas. É... o cavalo se torna inválido. Não é possível. É preciso deixá-lo. É preciso ajudá-lo a se abandonar. É preciso cooperar com a sua maneira de se abandonar. Sim. Mas, tem também o outro perigo: é essa falsa identificação onde encontramos o prazer de acariciar seu corpo, e de uma certa maneira (eu digo metaforicamente) fazendo. É o erro do jovem Buber diante do seu cavalo: que rompeu a relação. É uma outra relação. Então... tem entre o corpo e isso, que de uma maneira um pouco artificial, podemos dizer, isso que acontece por dentro. Porque isso não se passa somente dentro. Então... entre esse processo e o corpo, é necessário uma compreensão. Uma cooperação. Uma abordagem quase de alegria de cooperar. Mas, não é identificação. É isso que esquecemos muito freqüentemente. Nos dizemos: ou, dirigimos o corpo como uma marionete, e então nos tornamos inválidos, como muitos atores nas suas ações como inválidos, porque é tudo manipulado, ou, isso se torna narcísico porque nos identificamos. E, isso é uma outra coisa. É como se tivessem negócios do corpo, os sons, de ter sua alegria, sua liberdade, suas possibilidades... tem sobre esta base, uma outra partida que é cavalgar para o alto, podemos dizer, subir e descer. Isso não é identificação. É muito mais profundo como relação, entre o corpo e o processo. Muito mais profundo do que a identificação, mas, não é identificação. É uma outra coisa... Bom. Agora, eu vou propor ainda ver a velha mulher. Como ela mantém, por exemplo, a posição, porque ali ela é correta: da cabeça, na posição deitada. Depois, podemos reconhecer os elementos, que fez a moça, de maneira menos precisa, quando ela está na posição deitada. Mas, se a gente não tem orientação, a gente pode acreditar que é uma improvisação. De jeito nenhum. A velha mulher mostra isso

tecnicamente. Depois, tem muito mais detalhes, nisso que a moça fez na posição já vertical, do corpo. Na dança. Bom, está claro porque a velha mulher é um Mestre. E, ali vemos também a diferença entre conhecimento de fazer e a capacidade corporal, porque, a velha mulher, do ponto de vista biológico, tem capacidades corporais muito baixas. Mas, já que ela tem o conhecimento da coisa, ela ultrapassa isso. Ali onde é necessário. Bom. E, também, vocês podem ver... Eu sei que é muito difícil olhar os músicos, por exemplo, na parte com a moça, é um momento curto que podemos olhar para eles: a atitude dos músicos. É, de novo, um outro negócio do que tocar para o público. Mas, não é o negócio para auxiliar o salvamento: é o negócio para apoiar a demonstração. É uma atitude, podemos dizer, muito profissional! No sentido nobre do termo, técnico, somente. De qualquer jeito, tentar captar isso. Bom. Então, senhor projecionista, ainda a velha mulher. Quer dizer, ali onde acabou o fragmento anterior.

119. (*música de La Taranta*) (43”)

120. Sim. O criador desse filme, com De Martino, eles não suplementaram a falta de música ali onde isso está cortado. E, graças a isso, podemos ver os músicos, como eles trabalham. Eles trabalham de maneira técnica. Mas, todo seu ser, participa disso. Não podemos dizer que é um engajamento comparável com a ação de salvamento, com o do *segundo horizonte*. Mas, como os verdadeiros artistas, finalmente, eles engajam, por exemplo, os impulsos corporais. Vocês vêem que não são as mãos, somente, que operam os instrumentos. Tem alguma coisa que engloba, no mínimo, o tempo-ritmo do corpo. E, certos suportes do corpo com suas capacidades dos impulsos. É muito limitado mais é nítido. Então... Sim, isso me lembra uma história, porque eu sou, normalmente, contra, mesmo se trabalhamos sobre os cantos das tradições, por exemplo, afro-caribenhas, eu sou contra a utilização de atabaque¹⁵⁸. Porque, normalmente, nós trabalhamos com os ocidentais. E, os ocidentais, eles imaginam que tocar atabaque é bater no atabaque. O que não é verdade. Então...

158 A palavra que ele usa, em francês, é *tambour* e optei para traduzir por atabaque que é o instrumento usado nos rituais de origem africana.

o corpo fica mais ou menos imobilizado e as mãos batem. Tem muito barulho, e, cada ocidental imagina que é capaz de tocar atabaque porque é muito simples. Na verdade tocar atabaque é muito complicado. Agora, se a gente observa alguém que realmente sabe tocar atabaque, não são os efeitos sonoros de bater no atabaque. Mas, é como que dentro do atabaque, começa uma voz que canta. O que domina não é o golpe de barulho sobre o atabaque... uma sonoridade se libera... como de dentro, do atabaque... é como uma voz que canta. Nas velhas tradições, tanto européias como extra européias, nesse domínio, se sabe disso. Durante certos períodos no trabalho do programa trans-cultural que eu conduzi: o *Teatro das Fontes*, entre outras coisas, nós fizemos expedições de pessoas de diferentes religiões. Nosso grupo era de diferentes religiões, diferentes etnias e tudo isso. Nós fizemos as expedições aos lugares tradicionais, no mundo... e, também, no meu lugar na Polônia, eu levei pessoas das outras tradições. Eu levei um Baul, quer dizer, um cantor, dançarino... podemos dizer, um performer: yogin, herético, de uma corrente herética de Bengala. Então... e, eu o associei com alguns colegas europeus, e eu disse para ele apenas trabalhar com eles: o atabaque. E, quando ele não trabalhava com eles o atabaque, eles deviam trabalhar, eles, o atabaque, procurando esta maneira em que não é bater, mas, deixar o atabaque cantar. Isso não funcionou... foram semanas e semanas e isso não funcionou... Finalmente, o velho Baul (ele não era velho na verdade) mas, finalmente, o Baul foi embora... E, teve esse último encontro dessas pessoas entorno do atabaque. E, eles se disseram: bom, nós falhamos... nós falhamos... mas apesar disso... vamos mais uma vez, como que para a memória... nós falhamos, talvez... vamos tentar tocar... e, aí, quando eles não tinham mais uma atitude ativa de que isso vai, que isso deve funcionar... Pela primeira vez isso funcionou de maneira plena. O atabaque cantou, os atabaques cantaram. Eram vários atabaques. Eles cantaram. Alguma coisa aconteceu... e, assim, acabamos com os atabaques cantantes. Sim. Aí tem um outro negócio. Isso quer dizer... é como *wu wei*¹⁵⁹ no Taoísmo. A ação de

159 **Wu Wei** (Chinês :无为- Wuwei , chinês simplificado :无为) é o princípio central da filosofia e da prática taoísta é um modo de vida que busca retornar a um estado de perfeita harmonia com o Tao (o retorno "cedo"). É um estilo de vida que não deve ser nada "artificial", convencional ou puramente voluntária , e se comportam sem forçar as coisas sejam do jeito que queremos , ou ter um comportamento

não fazer. Ali eles já renunciaram a combater ativamente esta possibilidade. Então, eles deixaram, na verdade, o atabaque fazer sua tarefa. É como na técnica do arco e flecha. De enviar uma flecha, na técnica japonesa: é preciso chegar a um momento onde não sou eu que envio uma flecha. É a flecha que parte, por si mesma: é o mesmo fenômeno. O mental já não procura uma vitória. Não tem aplicação voluntária e mecânica para fazer alguma coisa... e, de repente, isso se faz. Isso se faz. Não sou eu (eu faço), isso se faz. E, assim, nesse último dia, isso se fez: os atabaques cantaram. Tem, se nós falamos desse suporte, da nossa natureza corporal ou carnal. Eu penso em um colaborador desse *Teatro Reduta* que eu mencionei, que era, de uma certa maneira, a tradição que precedeu em alguns domínios o *Teatro Laboratório*... para nós. Então, ali tinham dois chefes: um muito grande ator que foi milagroso também como diretor, e, um professor de geologia, que era famoso em toda a Europa como um muito grande especialista de ecologia. E, que tinha um tipo de inteligência, de disciplina e de maluquice, ao mesmo tempo. Ele escreveu um texto curto que se chama *A arte do ator*. Esse texto, é uma discussão entre o ator e o não-ator (representante das artes, digamos, criativas), onde a questão é: ‘Será que o trabalho do ator é um trabalho criativo ou um trabalho apenas de reconstrução?’ É como ser o membro de uma orquestra filarmônica que deve apenas manter sua partitura. E, para Limanowski¹⁶⁰, o que era na época e mesmo hoje, eu penso, ainda, nem um pouco reconhecido, que a arte do ator pode ser verdadeiramente criativa... Limanowski... ele era por essa tese e para desenvolvê-la ele falou de uma pintura, de um grande pintor de outro século, japonês¹⁶¹, que fez a imagem do oceano. O movimento do oceano... e, ele disse: ‘Se completamente sereno, sem esforço e sem tensão, sem interferir no curso natural dos acontecimentos. est le principe central de la philosophie taoïste pratique et correspond à une façon de vivre qui cherche à retrouver un état de parfaite harmonie avec le Tao (le retour «précoce»). C’est un mode de vie qui consiste à ne pas faire «artificielle» quoi que ce soit, conventionnelle ou purement volontaire, et de se comporter sans essayer de forcer les choses soient comme nous le souhaitons, ou avoir un comportement complètement serein, sans effort et sans tension, sans interférer avec le cours naturel des événements.

160 **Limanowski Mieczysław** (1876–1948) geólogo, artista de teatro, e uma das figuras das mais extraordinárias do século XX na cultura polonesa.

161 **Katsushika Hokusai** (1760-1849), natural de Edo (antiga Tóquio), pintor xilogravurista, é um dos mestres do *ukiyo-ê*, “pinturas do mundo flutuante”. Observador atento da natureza e do ser humano, seus trabalhos retratam a vida cotidiana e o homem comum da Época Edo (1608-1868). *A Grande Onda de Kanagawa* é sua mais conhecida obra; faz parte das “36 Vistas do Monte Fuji” em que Hokusai retrata o sagrado monte dos japoneses, sob várias perspectivas.

vocês olharem como é feita esta pintura, vocês podem ver que para chegar à imagem do oceano, seu corpo devia fazer alguma coisa. Não foi somente a mão que fez’.



Imagem da pintura *A Grande Onda de Kanagawa* de Hokusai

E, depois ele disse: ‘Olhem um verdadeiro pintor quando ele trabalha: ele dança. É o momento quando ele coloca uma linha, uma cor. É como um ápice de abordagem que é uma abordagem realmente como numa dança. Se vocês puderem colocar as cores, as formas, ali onde ele coloca seus pés, vocês vão ver uma coreografia’, ele disse. Ali ele tocou... isso foi para mim muito importante. Eu li o texto quando eu estava na escola de teatro e isso me causou uma enorme impressão. Ali, ele toca essa coisa essencial... é que tem como que uma onda de abordagem que é precedida por toda uma linha... nem um pouco realista, mas como uma linha de dança... (nós dizemos, dança moderna, não dança clássica) tem toda uma linha que deve se desenvolver, e finalmente, o momento de colocar uma linha ou uma cor, é o ápice de um processo. Sim. Então... isso eu digo somente que, mesmo que o fato que não tem música, podemos ver como os pequenos grãos dessa linha viva que é alcançada na música... não são as mãos que batem, é uma complexidade que engloba várias faculdades do ser humano.

Evidentemente, não são grandes artistas, mas, eles fazem bem o seu trabalho. E é nobre. Ali... Realmente, com esse exemplo, nós podemos, só um pouquinho, tocar sobre um nível de salvamento, como tem outros níveis como eu disse, a questão do *segundo horizonte*: é fazer perfeitamente, nitidamente, corretamente. Mas, mesmo aceitando que somos aceitos, o que é muito belo, mas, tem um outro horizonte pelo qual fazemos... e, ali começa como que um outro nível da abordagem, podemos dizer, artístico e não artístico: que ultrapassa a arte. Alguma outra coisa está aberta. Bom. Agora, são oito e dez. Então, digamos que às nove e dez, nós nos encontramos para o seminário. Aqueles que quiserem fazer perguntas... então, até logo. Até logo.

16. MITO PESSOAL E MITO TRIBAL: O CRUZAMENTO

E a herança de Dostoiévski transportada para a cena

Prefácio à aula do Collège de France

realizada no dia 12 de janeiro de 1998

Grotowski inicia esta oitava aula do *Collège de France* com a projeção de um filme documentário polonês, realizado no final dos anos cinqüenta, intitulado *Souvenir de Kalwaria*¹⁶² e, com esta projeção ele aproxima seus ouvintes disto que ele nomina: *mito tribal*.

O filme mostra a realização de uma *Via Sacra* encenada nesta cidade que se chama *Kalwaria (Calvário)*, (de uma certa maneira semelhante à nossa *Nova Jerusalém*) aonde acontece todos os anos, essa encenação dos últimos episódios da vida de Jesus, com a presença de peregrinos vindos de várias regiões da Polônia. Após mostrar o filme e falar sobre ele, sobre as impressões que lhe causou quarenta anos antes e a impressão que lhe causava naquele momento, Grotowski vai para a sua infância, no período da Segunda Guerra, para o vilarejo onde morou durante aqueles anos com a mãe e o irmão. O que ele nomina de *mito pessoal*, a construção disto, aparece no seu relato a respeito da leitura dos *Evangelhos* em conspiração. Este encontro com a história de Jesus, que ele passa a chamar de o *amigo*, e que para o menino de nove anos não é o Herói Divino e sim o *amigo* dos desafortunados. A leitura dos *Evangelhos* era proibida pela Igreja, naquela época, só permitida com o acompanhamento de um padre. Então, com a cumplicidade de um jovem padre, o menino Jerzy, com seus nove

162 **Souvenir de Kalwaria** (Pamiętka z Kalwarii) 1958. Documentário sobre a peregrinação dos fiéis para Kalwaria (30 Mars - Avril 5/1958). Filmagem do espetáculo da Paixão de Cristo representado a cada ano por atores amadores que percorrem o caminho de Jesus até a crucificação. Direção : Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski. (esse filme está hoje disponível no Youtube)

anos de idade, lê em conspiração, como ele diz, clandestinamente, num chiqueiro, o texto sagrado. Esta leitura é que vai fazendo surgir no seu imaginário de menino os primeiros elementos do que ele chama de *mito pessoal*. Esta leitura em conexão com os fatos reais da vida local: tudo vai se sincretizando no sentido do surgimento deste *mito pessoal*. Acredito que a presença da guerra, portando da morte, projetada para o primeiro plano das experiências de todos ali, e os riscos constantes, vão adensando as experiências no sentido do enraizamento deste *mito pessoal*, como ele narra em um texto do livro *Holiday e Teatro delle Fonti*¹⁶³:

(...) No tempo da guerra tínhamos visto muitos cadáveres (...) muita gente dizia que se matam os humanos porque são vistos como inimigos. Essa palavra aludia a alguma coisa de diabólico. (...)

Depois de destrinchar este nascimento do seu *mito pessoal* Grotowski entra numa narrativa extremamente minuciosa sobre o difícil processo de criação e construção do último espetáculo do *Teatro Laboratório: Apocalypsis cum Figuris*. Esta narrativa é especialmente interessante no sentido do clareamento de como se dá um processo verdadeiro de criação em arte. Não digo nem em teatro mas sim em Arte, já que é razoavelmente simples a transposição para outros âmbitos da criação artística. Em especial quero destacar o cuidado imenso que ele tem em relação a possibilidade de trapacear:

(...) Quer dizer, eu me disse: 'Aí está! Eu mesmo estou como eles. Eu nem sequer posso realmente ajudá-los. Eu sei como trapacear... eu estou tentado a trapacear. Mas, não. Eu tenho que recusar.'(...)

A possibilidade e a tentação. Este processo de resistência é muito interessante. Peter Brook fala também disto em alguns de seus textos e me chamou atenção numa entrevista sua para a televisão inglesa BBC, em 1991, por ocasião da ida do seu espetáculo *Mahabaratha* ao Reino Unido, depois de vinte anos de ausência no seu

163 Holiday e Teatro delle Fonti (p. 81)/ edição La Casa Usher 2006.

país. E esta foi a primeira vez em que o problema apareceu diante de mim: quando Brook é indagado pelo seu entrevistador a respeito de um fragmento específico do espetáculo, com a pergunta muito simples e comum: 'Como surgiu a idéia?'. E, ele tem uma reação radical: 'Deus me livre das idéias! Que elas se afastem de mim!'. Assisti a esta entrevista e fiquei perplexa com esta reação mas já que vinha dele, de Brook, fui examinando e refletindo, e depois de algum tempo entendi que ele falava do perigo da invasão da dimensão intelectual, do mundo das idéias, no território da criação. Esta invasão é muito comum e quando um artista tem um histórico recente de sucesso o risco é ainda maior no sentido da tentação das repetições de 'fórmulas'. Assim Grotowski relata:

(...) Então, tudo era já conhecido. Tecnicamente, nós tínhamos um grupo extremamente competente. Era bastante fácil de imitar a verdade, e, não, fazer a verdade. Eu estava consciente disso. Eu estava de uma certa maneira desesperado... (...)

A verdadeira expressão, é a função de uma investigação, como eu poderia dizer, de uma... (silêncio) de uma exploração do desconhecido.

132. *Então, eu disse aos meus colegas: 'É preciso ler os Evangelhos. Cada um de vocês deve ler e encontrar o fragmento que para você é forte, revelador, vivo... não no sentido de fé ou de religião. Não. No sentido de que isso traz alguma coisa, humanamente, valiosa, especial, que isso ecoe.' Eu me coloquei, também, a ler os Evangelhos e ali, isso ficou claro para mim, se o mito tribal me parece bastante longe de mim, o mito pessoal, ligado a este mito tribal, à história dos Evangelhos: é muito forte. Foi aí que eu me lembrei desta experiência de quando eu li os Evangelhos como uma coisa proibida.*

133. *Bom. A situação de ler os Evangelhos e de pensar, de fazer alguma coisa em torno... no Teatro Laboratório... Isso foi também, um contexto de conspiração porque de um lado, para a Igreja, era horrível o que nós poderíamos fazer, por outro*

lado, para o regime, que já estava, extremamente, inquieto conosco, isso era como ideologia, como filosofia, como um tipo de mística, também um desafio... enorme. Depois... então, nós devíamos... tinha essa coisa que a gente não fazíamos uma história permitida. De uma certa maneira, como que obrigatória, numa escola... Mas, uma história que ia criar conflitos... Uma história, quase como em conspiração.

Mas, um elemento desta chegada ao sepulcro sobreviveu: era o canto que Rena e Maya cantaram: ' Ele sabe o que são os sofrimentos...' Sim, sim, esse é o ponto, eu acho, onde o mito pessoal e o mito tribal se cruzam.

17. TRADUÇÃO DA AULA DO COLLÈGE DE FRANCE EM 12 DE JANEIRO DE 1998

128. Quando eu vi este documentário, exatamente quarenta anos atrás, eu fiquei, de uma certa maneira, mais impressionado por outras coisas do que quando eu vi agora. Em todo caso, é preciso notar que tem uma típica (para um ritual que se repete, que está enraizado, que está num lugar onde as pessoas chegam de fora, e ficam lá) uma típica mistura de sagrado e profano. Por exemplo, o comércio de *souvenirs*, aliás, o filme se chama: *Souvenir de Kalwaria*. (Kalwaria¹⁶⁴ é o nome da localidade) E, evidentemente, quer dizer também: Calvário. Então... E, tem uma certa seriedade não somente da ação, mas das pessoas que chegam, podemos dizer, como peregrinos, tudo isso. Essas duas coisas, em certos tipos de rituais, são extremamente características. É como, por exemplo, nas culturas islâmicas: podemos encontrar... se queremos encontrar um túmulo de um grande santo, muitas vezes, é preciso chegar a um mercado. Porque esses túmulos dos grandes santos, sufis, normalmente, eles... é... As pessoas acreditam que isso traz boa sorte. Então, elas fazem seu comércio em volta. Em volta, em volta, e depois tem mais gente. E, então, isso cria um mercado enorme entorno desse núcleo, onde está o túmulo do santo. Foi uma pessoa da cultura islâmica, num lugar do mundo, que me disse: 'Você deve, por aqui, sempre, chegar nos velhos mercados, procurar o ponto central, ali, habitualmente, tem alguma coisa de sagrado.' Bom. Isso é uma versão, outra. Mas, se vocês vão, também, ver essa mistura característica de sagrado e profano. As pessoas não se misturam à ação. Isso quer dizer, certos rituais, onde se deixa os executantes fazerem o que eles devem fazer, segundo a tradição. Mas, eles acompanham, então, enquanto eles acompanham, de uma certa maneira, eles são participantes ativos que não se misturam à ação. Evidentemente eles cantam... isso é, apesar de tudo, alguma coisa é feita de maneira coletiva. Eles... e, ali tem também todas as coisas ligadas à

164 **Kalwaria** em 1600 foi criado na Polônia o primeiro santuário do Calvário em Kalwaria Zebrzydowska, uma pequena cidade situada a 33 km de Cracóvia. O objetivo foi de oferecer aos peregrinos uma substituição à Jerusalém perdida para os turcos muçumanos. Com o passar dos séculos a peregrinação a Kalwaria influenciou milhões de poloneses e entre eles o Papa João Paulo II, nascido na cidade vizinha de Wadowice.

prece. Bom. Quando, quarenta anos atrás, eu vi este documentário, eu vi logo depois dele ter sido feito. O que me marcou foi o lado, eu diria, bárbaro. Eu me disse: 'É isso! Esse catolicismo integrista na Polônia que, de uma certa maneira, se reduz a alguma coisa de fanático'. Mas, ao mesmo tempo, eu fiquei muito impressionado pela força: como isso funcionava e como isso foi filmado, eu devo dizer. Bom. Agora, quando eu vi, foi muito diferente. É muito diferente. Será que este aspecto de alguma coisa que poderia facilmente se tornar integrista, ou que se torna integrista... será que este aspecto para mim desapareceu? Não. Isso quer dizer, meu velho conflito entre a Igreja, como organização religiosa, e isso que ela estimula em certos lugares e a história dos *Evangelhos*... esse conflito se prolongou: ele não desapareceu. Mas, esse aspecto fanático foi absolutamente secundário para mim (agora quando eu vi). Da primeira vez, eu fiquei muito marcado com uma seqüência que ficou na minha memória. Isso quer dizer, quando eu me disse: 'É preciso trazer esse documentário que é notável!'. Eu me lembrava de uma coisa, isso foi, as pessoas que andavam num tipo de escada, de degraus, de joelhos... É como certas cenas na Índia... cenas extremas de auto-suplicio ou alguma coisa assim. Mas, bom... dessa vez foi (quando eu vi agora), foi uma outra coisa: algum aspecto por dentro me emocionou profundamente. Eu me perguntava: 'Mas, o que é isso? O que é isso?'. Será que é sempre, mesmo se eu saio, eu pego, eu trabalho fora, eu sou cidadão de um outro país... tem sempre este tronco polonês que através da distância é reativado. Mas, não é apenas isso. Não. Tem alguma coisa outra que eu quero analisar: depois de vocês verem esse filme. Ele é curto. Tem quinze minutos mais ou menos. Mas, num certo momento, nós vamos repetir. Para ver mais uma vez. Então. Agora é o filme.

129. *(o som do filme Souvenir de Kalwaria) (1'18"')*

130. Sim... Eu penso que, provavelmente, tem certos elementos desse documentário, que não estão tão claros aqui, onde a tradição desse tipo de cerimônia ou, digamos até, de... de Calvário. É, quase, apagada em certos meios. Mas... mas, na verdade, o que

me marcou no documentário, como documentário, é que, não se comunica grandes coisas. Coisas muito simples. E, captamos realmente o que acontece. Por exemplo, as pessoas que dormem. São os peregrinos que chegaram dos outros vilarejos... eles devem ficar mais de um dia... então... eles dormem num lugar, no chão, misturados... Tem, nisso mesmo, um tipo de seriedade. É... mas... quando eu me perguntei porque isso me impressionou agora, de uma outra maneira... esse documentário... eu me disse: 'É isso: esse é o caso onde um mito pessoal se cruza com um mito tribal'. Eu disse um pouco de maneira metafórica, a palavra 'mito', isso não quer dizer que é falso. A palavra 'tribal', quer dizer, tribal dos poloneses... Mas, tem o ponto onde as duas coisas se cruzam. E ali, isso se torna forte. E, ainda, para falar de certos detalhes: evidentemente, o homem que joga com as moedas, é Judas. Aquele que chega para indicar Jesus para beijá-lo na boca. Então... os mitos pessoais: durante a guerra, eu me encontrei num vilarejo¹⁶⁵. Toda a guerra. Onde tinha uma igreja que me parecia muito grande na época. Na verdade ela devia ser bem pequena. E, tinha uma estátua de Jesus crucificado que era muito naturalista. Então, isso me dava a impressão que é a dimensão real do homem, e... era tão naturalista na forma, na cor... que quando alguém chegava para beijar os pés e as pernas, isso era como beijar não uma escultura, mas um ser humano, na cruz. O que me marcou muito nessa época... eu tinha, bom, entre oito e onze anos, mais ou menos... eram as mulheres. Eu conhecia o vilarejo. Eram, normalmente, as mulheres de uma certa idade, mas não, necessariamente, velhas. Que tinham tido uma grande perda na vida: a perda humana. Isso quer dizer, os maridos assassinados, os filhos mortos... Sim. Normalmente, isso se referia muito mais às associações masculinas. Porque, eu penso, é mais fácil de projetar sobre esta figura de Jesus. Então, quando elas beijam as pernas desta figura muito naturalista... isso era como se elas beijassem seus próximos que tinham desaparecido de maneira, ou muito precoce, ou, o mais freqüente, trágica. E, ao mesmo tempo, elas se unificavam com o sofrimento daquele que era como seus filhos, como seus pais, como seus maridos... Isso era uma reflexão que eu tinha naquela idade... o que está

165 Nienadówka.

claro é que não se trata de uma coisa cerimonial, nem um pouco. Se trata de alguma coisa pessoal. De alguma coisa pessoal. Bom. Da outra vez eu contei para vocês, mas, infelizmente, eu tenho que repetir. E, mesmo com os pequenos detalhes, porque são esses detalhes que trazem a memória. A história de como eu li, em segredo, os *Evangelhos*. Que nessa época, quando nesse vilarejo, onde eu estava, nessa época, isso era proibido, pela Igreja, de ler os *Evangelhos*, sozinho. Deveria sempre ter um padre para interpretar, etc. E, eu quis... então, eu pedi ao velho padre que dava a aula de religião, na escola, eu pedi... Eu notei certas contradições. Eu disse para ele. E, eu pedi para ler, que eu queria ler. Então, um grande escândalo e um grande conflito. Finalmente, eu saí da escola, muito revoltado, e, como posso dizer, esse foi o início do meu conflito com a Igreja com a instituição religiosa: a *Instituição*. Então, eu saí mas, chegou um outro padre, que era jovem. Um tipo de assistente do primeiro, sem importância, sem poder. E, ele colocou no meu bolso um pequeno livro: era os *Evangelhos*. E, ele disse: 'O velho' quer dizer seu chefe, o velho padre 'não deve, jamais, saber disso. Você deve ler em conspiração'. Então, eu cheguei ao lugar onde eu morava, e, eu encontrei um lugar o mais seguro, era acima de um curral para os porcos. Eu botei uma escada. Eu fui lá para cima. Eu puxei a escada. Tinha o barulho dos porcos embaixo, como se eles falassem... E, eu vi por um pequeno buraco, ali, (esse casebre era feito de madeira) e, tinha certos buracos em certas tábuas. Então, através deles tinha a luz do sol que entrava. Eu podia ver pelos pequenos buracos os... algumas casas, próximas. E, no horizonte, uma pequena, pequena montanha com duas árvores. Não três: duas. Então, eu comecei a ler. Eu comecei a ler... eu não acho que eu li na totalidade, nem na ordem. Mas, eu pulei, eu suponho. Eu comecei a ler. E, isso era para mim a história de alguém... não um Herói Divino... um herói humano. Humano. Talvez supra humano no sentido de mais do que humano. Talvez, humano com alguma coisa a mais, mas, nitidamente humano. E, isso foi projetado sobre o lugar. O que apareceu foi que essa pessoa é o *amigo*. É o *amigo*. É o *amigo* de... nem um pouco deste padre que, de uma certa maneira, a me brutalizar quando eu pedi para ler os *Evangelhos*. Talvez já, o *amigo* desse jovem padre que se arriscou... Mas,

no fundo, esse foi o *amigo* das outras pessoas. Por exemplo, de certos camponeses lá, especialmente as pessoas que... as casas que eu podia ver por esses pequenos buracos, de um cavalo, que era martirizado pelo seu proprietário, e que tinha somente um olho. A pequena montanha se tornou: Gólgota. E, isso não foi como um tipo de aparição de uma figura religiosa, nem um pouco. Isso foi uma aparição de alguém corajoso. Trágico certamente. Corajoso, desafiante. Alguém que não tem medo de não mentir. E, alguém que se solidariza com as pessoas espoliadas. Alguma coisa assim. Isso foi, evidentemente, uma maneira de pensar. É interessante que todo esse acontecimento. O *amigo*. Isso quer dizer, isso era como um tipo de 'tu'. Mas 'tu' não no sentido divino. Não no sentido de maiúscula. De minúscula. Alguém... 'Ah, sim' eu me disse 'tem um *amigo* em algum lugar'. Ou, poderia ser um *amigo*. Ou... (nem era 'ele é sempre', não) poderia ser um *amigo*. É muito importante ler esse tipo de texto em conspiração. Porque, nesse caso, não é uma obrigação institucional, mas, captamos fragmentos que verdadeiramente trazem alguma coisa. Mas, quando eu digo que tinha uma associação com 'tu', é no sentido de Buber, eu diria. Mas, não nessa parte onde ele diz mesmo... não é na parte onde ele diz 'Tu' no sentido de Deus. Mas, onde ele diz 'eu e tu' no sentido de um nível inter-humano, de alguma coisa entre os seres. Bom. Então! Pela força das circunstâncias, esta história dos *Evangelhos* se tornou meu mito pessoal, muito mais que (como habitualmente em certos meios na Polônia) um mito tribal. Mas, foi o momento quando isso se cruzou, como, para mim se cruzaram esses dois mitos, se cruzaram com essas mulheres que perderam, de maneira trágica, alguém próximo, e, que elas, de maneira muito especial, muito especial, beijaram essas pernas, da figura: isso, evidentemente, isso foi por... isso foi pelo Cristo, como uma figura do mito tribal, mas, foi também um mito pessoal. Misturado por dentro. De maneira obscura.

131. Sim. Então... o último (agora eu salto, aparentemente, mas na verdade nem um pouco), o último espetáculo que eu fiz, no *Teatro Laboratório*, foi *Apocalypsis cum Figuris*. Esse foi um espetáculo que apareceu depois de um processo longo,

muito difícil, de trabalho: três anos. Não é que isso tenha sido projetado para ser trabalhado por um longo tempo. Foi, simplesmente... Isso não... Esse trabalho, como que, se recusava a se realizar. Então, nós recomeçamos, recomeçamos. Bom. Nisso que apareceu como *Apocalypsis cum Figuris*, que ficou conhecido em certos países, depois, e evidentemente na Polônia. É... é um lugar como, talvez, um apartamento abandonado. Isso era uma sala vazia do *Teatro Laboratório*. Que não era grande, que era pequena. Completamente vazia... tinham pessoas que estavam meio sonolentas. A gente vê que elas beberam. Eles gastaram todas as proposições de alguma coisa divertida... divertida, trivial... ao mesmo tempo trivial... um pouco como os bêbados. E, eles procuram ainda alguma coisa para se estimular de novo, acordar, tudo isso... E, eles encontram, perto da porta, um vagabundo... um vagabundo um pouco bizarro... como um doido. Mas, não é que ele se comporte de maneira doida. Não. É como se nele tivesse alguma coisa. Então, é uma vítima perfeita. Eles começam a brincar com ele, a sugerir que ele é um santo. Depois, a sugerir que ele é Cristo. O cara entra em pânico, tudo isso. Mas, gradualmente, isso se torna uma realidade. As pessoas que fazem esta provocação, esse jogo, eles, como que por acaso, tem os nomes dos apóstolos. Que são nomes comuns: João, Pedro, Maria, Maria Madalena... Sim, Lázaro é um pouco mais excepcional, mas, tem pessoas que usam, nas famílias. Então, os nomes aparecem... João, sim... E, com isso aparecia esse jogo, mais e mais... que é como um deboche desenvolvido: ele deixa de ser um deboche. Finalmente, alguma coisa se torna real. Finalmente, sim! É o Cristo! Sim! Eles querem escorraçá-lo. Sim. Eles querem humilhá-lo. Eles querem recusá-lo. Eles o provocam de todas as maneiras. É muito extremista, como nós fizemos as coisas sexuais, as coisas... tudo isso. Eles o violentam. Bom. E, finalmente, Simão Pedro, ele o escorraça realmente. Mas, antes de escorraçá-lo, ele diz o texto de *O Grande Inquisidor* de Dostoiévski, de *Irmãos Karamázov*: onde o *Grande Inquisidor* coloca na prisão o Cristo que voltou. E, ele lhe diz, na noite, porque ele vai ser queimado: "Porque ele propôs a coisa inumana. Ele propôs a relação de um tipo de amor impossível, que coloca as pessoas numa profunda desordem interna... E, nós (quer dizer a Igreja), nós pegamos a

responsabilidade por essas pessoas. Você procurou a liberdade para eles. O que os fez sofrer. E, nós, pegamos a liberdade: eles não tem mais liberdade. Eles estão muito mais felizes.” Bom. A história acaba, em Dostoiévski, que ele não... ele o deixa ir embora, o *Grande Inquisidor*, o Cristo o beija, na boca, e, perturbado, o *Inquisidor* diz: “Vai, vai. Sai, sai.” (*Grotowski diz essa fala num sussurro*) Bom. No nosso espetáculo era Simão Pedro, quer dizer, esse que é associado à Igreja: que chega a este texto. Que acusa. E, finalmente, quando já não tem mais luz, quando já tem uma escuridão, ele diz: “Sai, sai”. Mas, como se o expulsasse. Bom. Tudo isso, esta estrutura, isso foi organizado nesse último mês, ou na última semana de trabalho. Desses três anos de trabalho... Antes, nós não tivemos, nós não encontramos uma ação, uma partitura propícia... procuramos de diferentes maneiras... não encontramos textos... Então, primeiramente, foi criada a estrutura, finalmente... Depois, foi criada... Depois, foram encontrados os textos, finalmente... e, depois, no final, nós encontramos o título. Bom. Quando, nos anos setenta, vários grupos de pesquisa teatral procuraram fazer espetáculos sem texto dramático de base, disseram que era influência do *Teatro Laboratório*. Talvez sim, talvez não. Mas, em todo caso é preciso não esquecer que o *Teatro Laboratório* fez todos seus espetáculos, salvo *Apocalypsis cum Figuris*, com um texto dramático de base. Tinha a montagem do texto... aliás, também pelas razões, simplesmente, que nós éramos um grupo muito pequeno... por exemplo, para representar *O Príncipe Constante*, seria preciso ter dezessete pessoas! Então, nós reduzimos esses personagens, mas, não é somente isso... Isso foi, reduzir ao essencial, pelos cortes do texto: a montagem especial para este espetáculo. E, não a montagem, necessariamente, do autor. Por outro lado, *Apocalypsis cum Figuris*, que era sem um texto dramático de base, isso não foi uma decisão, mas, uma necessidade: isso pareceu como alguma coisa de inevitável. Num certo momento. Nós começamos... (isso foi depois de *O Príncipe Constante*) *O Príncipe Constante* trouxe uma grande glória ao *Teatro Laboratório*. Especialmente fora da Polônia. Na Polônia isso foi sempre ainda atacado. Mas, isso foi, fora, uma grande glória. E, é muito difícil, depois de alguma coisa que teve o caráter de um grande sucesso, se

podemos falar assim, de uma grande realização... de dar o próximo passo. Nós temos todo tempo uma tentação de repetir isso que já conhecemos. Que foi bem realizado. Em *O Príncipe Constante* e em outros espetáculos... É como uma coisa desesperada que... a gente conhece muito bem o *métier* e a gente cai na armadilha, todo tempo. Caímos na armadilha de repetir alguma coisa que era viva, que era uma exploração e... A verdadeira expressão, é a função de uma investigação, como eu poderia dizer, de uma... (*silêncio*) de uma exploração do desconhecido.

132. Então, tudo era já conhecido. Tecnicamente, nós tínhamos um grupo extremamente competente. Era bastante fácil de imitar a verdade, e, não, fazer a verdade. Eu estava consciente disso. Eu estava de uma certa maneira desesperado... Nós tínhamos começado a trabalhar sobre uma peça de Slowacki: (o mesmo que fez adaptação de Calderón, no período romântico, na Polônia) *Samuel Sborowski*. E, a peça era muito interessante, muito bela, muito forte, plena de desafios. É como o romantismo polonês que é mais próximo de Dostoiévski do que dos românticos franceses, por exemplo. Então... mas, isso... os atores fizeram esboços, nós começamos a utilizar o texto... Era, de uma certa maneira perfeito. Mas... não verdadeiramente vivo. Quer dizer, eu me disse: 'Aí está! Eu mesmo estou como eles. Eu nem sequer posso realmente ajudá-los. Eu sei como trapacear... eu estou tentado a trapacear. Mas, não. Eu tenho que recusar.' Então, isso durou. Eu me disse: 'Eu tenho que ver onde é que tem nem que seja uma pequena semente de alguma coisa verdadeira. Verdadeira, real, desconhecida: que a gente penetra.' Eu me disse isso... e, os dias passaram. As proposições que nós encontramos, os esboços e tudo isso... Perfeito, perfeito... Perfeito, mas não a verdadeira vida. Não a verdadeira descoberta. Então... eu me disse: 'Talvez seja preciso já realizar alguma coisa de material, os figurinos... nós temos para...' Sempre *Samuel Sborowski*. Nós fizemos isso. Bom. Nenhuma grande diferença... ou é preciso, então, realizar já a cenografia. Que a gente trabalhe num ambiente espacial não ordinário. Bom, vamos ver. Era uma boa cenografia. Bom: nada. Sempre perfeito! Nós tínhamos feito coisas perfeitas, mas, não vivas. Então,

nisso já tinham sido vários meses. E, eu me disse: ‘ Bom, eu preciso de uma coisa, uma coisa viva. Uma coisa viva...’ E, eu vi o ator Antek Jahołkowski, que fazia o papel, o personagem título: *Samuel Sborowski*. E, eu me disse: ‘Tem, em certos momentos, nele, alguma coisa verdadeira. É alguma coisa de misterioso, desconhecido. Mas, verdadeiro, então, verdadeiro com *isso*. O quê que é *isso*?’ Eu o observei e me disse: ‘Nesse momento!’ (porque era somente um momento) ‘Quando aparece essa coisa real, ele me faz pensar em um Pope, um padre ortodoxo. Cristão ortodoxo.’ O que não tem nada em comum com *Samuel Sborowski*: nada. Mas, é somente minha associação: ‘Sim é um padre. Ele é russo. Certamente ele é russo... mas, é um Pope. Como ele olha para as pessoas. Como, isso deve ser um Pope.’ Isso foi logo antes das férias. E, eu parti em férias com esta observação: ‘Tem alguma coisa verdadeira num certo momento: em Jahołkowski, em Antek. Esta coisa verdadeira tem alguma coisa de um Pope ortodoxo russo. O que é isso eu não sei.’ Bom. Depois das férias, eu disse a Antek... Eu disse: ‘Escuta, é preciso se livrar de todo o cenário: eliminar tudo. Deixar a sala vazia. Colocar as mesas longas como para uma grande recepção. E, é preciso que você convide todo o grupo e que você... Você sabe, desta maneira...’ (eu não disse a ele: o Pope. Eu disse em que momento isso tinha aparecido) ‘esta maneira de se comportar... como nesse momento de *Samuel Sborowski*. Esta coisa... será que você sabe o que é?’ Ele disse: ‘Não, eu não sei, mas, eu sinto o que é.’ Bom, então, eu lhe disse: ‘Indique um que é perfeito e...’ durante esta recepção, ‘e, depois... sugira que ele é sublime.’ Foi tudo que eu lhe propus. Então, tinha uma certa excitação. Porque isso foi uma surpresa: o cenário tinha desaparecido, os figurinos tinham desaparecido. Bom... Um tipo de recepção, conduzida por Antek. E, num certo momento, Antek olhou pra um dos meus colegas e lhe disse: ‘Você é Jesus!’ Então, enquanto já tinha uma atmosfera bastante bizarra nessa reunião... bastante intensa... esse colega se levantou: era Cinkutis. Ele se levantou. E, ele começou a improvisar alguma coisa, cheia de auto-importância. E, aí, Antek disse: ‘Não, eu me enganei’ e, ele indicou outro: era Ryszard. E aí, ele disse um texto que finalmente ficou mesmo em *Apocalypsis*, em *Apocalypsis cum Figuris*. Ele disse: ‘Você nasceu em

Nazaré!’ Mas, de maneira muito severa. Bom. E, Rena, a atriz, teve um tipo de crise improvisada, se eu posso dizer assim, de excitação por esta figura tão perfeita, e, ela começou a improvisar um canto, muito bem aliás, que era: *Glória ao Único Grande e ao Único Justo*. Muito inquietante. E, então por este fato que é muito inquietante, todo mundo fez isso com uma grande satisfação: se tornou um tipo de cerimônia de triunfo irônico. Bom. Eu me disse: ‘Aí está, isso não tem nada em comum com *Samuel Sborowski*. Mas, é uma única coisa viva. O que podemos fazer com isso? Talvez nós não queiramos fazer *Samuel Sborowski*. Talvez isso encontre seu lugar nesta peça. Ou, talvez, nós não vamos... não façamos nenhum espetáculo... mas tem alguma coisa viva. Não apenas com Antek, agora... com todo mundo.’ E, eu me disse: ‘Talvez... Talvez seja preciso realizar meu projeto, no qual eu pensei, mas, que nunca eu desconsiderarei: de fazer um espetáculo dos *Evangelhos*.’ Isso foi sempre adiado por várias razões. Uma das razões: era um tal conflito, já, com a Igreja a respeito da maneira blasfematória, digamos, ou, a Igreja pensava isso dos nossos espetáculos, que, eu me disse: ‘Bom, mais tarde, mais tarde.’ E, eu me disse: ‘Mas, vamos tentar de qualquer maneira. Tem essa coisa, que apareceu nessa reunião, provocativa. Isso age. E, vamos tentar!’ Então, eu disse aos meus colegas: ‘É preciso ler os *Evangelhos*. Cada um de vocês deve ler e encontrar o fragmento que para você é forte, revelador, vivo... não no sentido de fé ou de religião. Não. No sentido de que isso traz alguma coisa, humanamente, valiosa, especial, que isso ecoe.’ Eu me coloquei, também, a ler os *Evangelhos* e ali, isso ficou claro para mim, se o *mito tribal* me parece bastante longe de mim, o *mito pessoal*, ligado a este *mito tribal*, à história dos *Evangelhos*: é muito forte. Foi aí que eu me lembrei desta experiência de quando eu li os *Evangelhos* como uma coisa proibida.

133. Bom. A situação de ler os *Evangelhos* e de pensar, de fazer alguma coisa em torno... no *Teatro Laboratório*... Isso foi também, um contexto de conspiração porque de um lado, para a Igreja, era horrível o que nós poderíamos fazer, por outro lado, para o regime, que já estava, extremamente, inquieto conosco, isso era como ideologia,

como filosofia, como um tipo de mística, também um desafio... enorme. Depois... então, nós devíamos... tinha essa coisa que a gente não fazíamos uma história permitida. De uma certa maneira, como que obrigatória, numa escola... Mas, uma história que ia criar conflitos... Uma história, quase como em conspiração. Bom. Nós começamos a fazer esboços. A improvisar os fragmentos, diferentes fragmentos... *Aff (Grotowski dá um suspiro longo)* : de novo o mesmo problema. Esta coisa... alguma coisa ficou viva. Mas, ali onde nós tínhamos feito os esboços, do jogo, de fragmentos... isso foi como aplicar os meios, os caminhos, as abordagens que nós conhecíamos. Eu me disse: 'Bom. Eu posso arrebentar, mas eu não vou aceitar nada desta maneira. Então, não vai ter espetáculo. Não vai ter *Teatro Laboratório*, de acordo. Mas, sem mentiras!' Então, muitas vezes, durante todos os dias, eu ficava mudo enquanto meus colegas trabalhavam. O que era uma situação nunca acontecida com as outras peças, com os outros trabalhos, os outros espetáculos. Mas, de qualquer jeito, em torno desse núcleo do Pope, alguma coisa começou a viver, em torno de Ryszard, por exemplo. E, dos outros também... alguma coisa... isso era o tempo todo, tinham pequenos fragmentos que eram vivos. E, depois, eles sempre desapareciam e se tornavam mortos... Mas, isso estava suficientemente presente para eu me dizer: 'Sim. Tem alguma coisa. O que é isso?' E, então... Eu me disse: 'Talvez, seja preciso nos confrontarmos com as pessoas de fora. Talvez, isso vá nos trazer alguma informação.' Nós fizemos os cartazes, sob o título: *Os Evangelhos*. Convidamos, de maneira quase privada, as pessoas... E, imediatamente, tudo se tornou morto: completamente, cem por cento! Meus colegas pensaram já num efeito sobre os espectadores... eles estavam perfeitos tecnicamente... Mas, não é isso... bom... Então, de novo nós recomeçamos os ensaios. De que? Não sabíamos. Nós recomeçamos em torno, voltando para este ágape, esse encontro onde Antek indicou, primeiro Cinkutis e depois Cieślak, como Cristo. E, foi uma explosão de ironia gloriosa, de glória, de canto, tudo isso... e aí eu me disse: 'Mas, bom...' Quando eu tinha, mais ou menos, vinte dois anos, vinte e três... Eu fiquei impressionado com texto do *Grande Inquisidor*: porque? Isso não é humano. Naquela época, isso foi na época das batalhas políticas anti-stalinistas, onde

eu estava profundamente implicado... Eu, eu... esta história nessa época, na minha memória, foi a história de alguma coisa que se tornou sua contradição. É como *O Grande Inquisidor*, com sua imagem da Igreja, é o oposto disso que Jesus propôs. E, é no seu nome... Esta história de *O Grande Inquisidor* foi publicada em um jornal de jovens anti-stalinistas. E, ela teve uma função política, quer dizer, uma doutrina que se torna a contradição dela mesma. Mas, como eu me lembrava muito fortemente desse texto, agora, no período de fazer este trabalho do qual estou falando... Eu me disse: 'Sim, isso é isso, mas não apenas. Era isso, mas não apenas.' E, eu me disse: 'Talvez Antek, para mim, seja uma personalidade. Um personagem desta... desta... zona dostoiévskiana. Talvez seja esse *O Grande Inquisidor a la Dostoiévski*.' Eu comecei a trabalhar com Antek sobre este texto.

134. Depois, em torno disso, começou a se organizar alguma coisa. Isso não era mais a história dos *Evangelhos*, mas, muito mais, a história de uma volta de Cristo. Como no *Apocalipse*, na nossa época. Mas, que é feita de uma maneira... sem respeito, podemos dizer... É, ao mesmo tempo, sério e ao mesmo tempo sem respeito. E, ao mesmo tempo irônica. Bom. Eu comecei a trabalhar com meus colegas sobre isso... Muitas coisas começaram a aparecer. E, aí, começaram a se ativar certas lembranças. Era como passagens do presente ao passado... da história antiga, ou legendária, dos *Evangelhos* para a história do tempo contemporâneo: a volta de Cristo. E... por exemplo, apareceu uma cena, um esboço de um fragmento, que era um fragmento a respeito das mulheres que chegam no sepulcro de Jesus... Mas, ali, é isso, esta memória que se ativa: memória pessoal. Nesse momento, em mim, foi ativada a memória do domingo no vilarejo. Quando as pessoas lavam seus pés para calçar seus sapatos, e, elas vão à igreja para a missa. Então, o mais marcante, eram as mulheres que, depois de lavar os pés, colocavam uma roupa especial, muito... de maneira muito decidida. Como que severas! Não apenas as velhas. Mas, também as jovens. Como que severas! Tinha um longo atalho, não um caminho, para a igreja, com seus passos decididos, elas andavam por este atalho. Então, eu comecei a trabalhar com Rena

Mirecka e Komorowska que depois, teve que deixar o *Teatro Laboratório*. E, com este fragmento, a história da chegada ao sepulcro se tornou como... não secundária, mas... Mas, a verdadeira coisa foi que eu quis rever e ressentir... essas mulheres... do vilarejo. E, alguma coisa em Maya Komorowska e em Rena Mirecka, captou isto, mesmo se eu nunca formulei verbalmente. E, isso estava associado com algumas lembranças para elas. E, então, se tornou alguma coisa de muito vivo, muito forte... E, que conectou as lembranças pessoais, as lembranças tribais, podemos dizer, os mitos... Alguma coisa nas duas... então, isso começou a viver: o trabalho. Isso começou a viver, nesse fragmento da mulheres que andam, isso ficou em *Apocalypsis cum Figuris*.



Cena de *Apocalypsis cum Figuris* com Riszard e Rena em Wrocław

Não mais associado com a chegada no sepulcro. Mas, um elemento desta chegada ao sepulcro sobreviveu: era o canto que Rena e Maya cantaram: 'Ele sabe o que são os sofrimentos...' Sim, sim, esse é o ponto, eu acho, onde o mito pessoal e o mito tribal se cruzam. Bom... eu me disse: 'Agora, nós tínhamos apenas um texto, esse era o texto de Antek. Estava claro que Antek, nessa coisa, tinha que ter este texto. Mas, que outros textos? Os outros colegas...' É... eu me disse: 'Deixemos de lado esta questão. Procuremos o que está vivo! O que é possível? O que se desenvolve por dentro dos meus colegas? Esta curiosidade.' Então, chegou o momento, quando, alguma coisa, já estava se aproximando a figura do *Apocalipse*, se apresentava, mas

eu vi que não tinha nenhum material para construir... construir, o mínimo, de uma... não realmente de uma narrativa, da narrativa de uma história... o mínimo, de uma estrutura que pudesse ter uma lógica. Não. Não tinha. Então, ali, eu fiz uma coisa, (eu vi que isso bloqueava todos nós) eu fiz uma coisa que nós jamais tínhamos feito no *Teatro Laboratório*, quer dizer, nós sempre, no *Teatro Laboratório*, trabalhamos e muito pouco falamos. Nem sequer, realmente, análises verbais. Ali, eu suspendi o trabalho. E, durante várias semanas, nós nos encontramos somente para nos falar... isso foi só uma vez na história do *Teatro Laboratório*. Mas, porque eu não vi uma outra estrada... isso devia, (fosse o que fosse esta estrutura) isso devia aparecer. Isso devia aparecer. Então: 'Onde isso acontece?' Eu coloquei aos meus colegas, e a mim mesmo, as questões as mais elementares: 'O que nós fazemos? Onde isso acontece? Em que lugar?' Depois: 'Em que época? Será que é hoje? Ou será que é numa outra época? Ou será que é num tempo mítico?' etc., etc. Mas, a questão que pareceu essencial, foi a questão, paradoxalmente, do espaço: 'Onde acontece?' Cada um tinha uma associação... e, Staszek Scierski, Stanley, que representou depois... que apareceu como João: São João no *Apocalipse*. Ele trouxe alguma coisa... ele trouxe alguma coisa... foi ele que falou de uma festa. É em algum lugar quando as pessoas se mudam, trocam de apartamento. O apartamento já está vazio. Os móveis já estão no outro apartamento. E, eles se encontram para festejar que estão deixando este lugar, eles bebem, muito. Eles procuram alguma coisa engraçada. E, assim, eles encontram este vagabundo. Eles o provocam... Foi isso que ele trouxe: e isso foi muito importante.

135. Bom, isso foi depois de, mais ou menos, três ou quatro semanas falando. E, aí eu soube, sim, aí nós soubemos: é hoje, é nas condições que Staszek Stanley descreveu... é alguma coisa bem baixa, esta festa. E, alguma coisa que por... (...) e a sua ironia sobe até uma realidade... até alguma coisa quase sagrada. Então, eu me disse, nesse caso é o *Grande Inquisidor*, quem fala esse texto. Esse Pope ortodoxo. Isso deve ser Simão Pedro, porque é o chefe mítico: o fundador da Igreja.

É a Igreja. E o... mas, ele... Então, tem João, é aquele que tem um contato, de algum jeito, com o vagabundo. Mais compreensível, mas, ainda mais forte na sua ironia. Então, eu me disse: 'Ele, quando ele fica bêbado, na vida privada: Staszek. Ele fala... ele improvisa o texto... fantasmagórico, muito metafísico, totalmente absurdo. Mas... cheio de sentido.' Então, eu lhe disse: 'Escuta Staszek, você tem que pegar o *Apocalipse de João*, e, encontrar fragmentos que para você sejam tão fascinantes e tão engraçados, ao mesmo tempo, como a respeito das grandes prostitutas, de tudo. Que você corta somente estes fragmentos. E... é como, você sabe, quando você teve uma noitada de bebedeira tal ou tal... você conta as histórias bizarras com mulheres fáceis: está aí a grande prostituta. Isso é esse... é todas essas coisas da...' Sim. Ele começou a procurar. Ele apreendeu, isso andou muito bem. Mas... Muito bem. Mas... ele estava extremamente vivo com isso. Mas, faltava um fim para a sua relação com esse vagabundo, ou esse Cristo, ou esse *alguém*. E, aí, eu lhe propus o texto de Simone Weil¹⁶⁶. Que é um fragmento. Muito belo. Onde ela diz: 'Você me convidou.' É exatamente... ela fala a alguém que é uma personalidade, como Cristo. Ela fala... ela fala que: 'Você me convidou, você me deu de comer, você me falou de coisas importantes... e, um dia, você me expulsou.' Então, agora, ela diz: 'Eu não posso esquecer. Eu não posso esquecer. Eu me pergunto: será que você me amou ou não? E, eu me digo, talvez, assim mesmo, você me amou.' Bom. Esse texto, eu dei, para terminar o fragmento de texto de Staszek como João. Isso foi o texto diante do vagabundo que já, neste fragmento final de ação possível, se tornou como que o Real Cristo. Então, ao outro colega: Judas. Tinha o problema porque o verdadeiro traidor, nesta estrutura que começou a aparecer, era o *Grande Inquisidor*. Então, de uma certa maneira, representado por Simão Pedro. Mas, quem seria, neste caso, Judas? Bom. Um pequeno delator... então, eu disse, esse foi Zygmunt¹⁶⁷. 'Secundário, secundário' eu disse a Zygmunt: 'Escuta: é como, tem certos agentes de polícia de segurança que andam no meio das pessoas contando mentiras, algumas histórias bem arriscadas.

166 Simone Adolphine Weil (1909-1943), é uma filósofa francesa.

167 Zygmunt Molik (1930-2010), ator polonês de teatro e cinema, teórico de teatro, se tornou no Teatro Laboratório um especialista no trabalho do *training* vocal.

Mas, eles não terminam. Alguém que é idiota, cai na armadilha e termina. Ele se *desconspira*¹⁶⁸ como um adversário, ele o denuncia.' Eu lhe disse: 'Tem as parábolas nos *Evangelhos*, que, cortadas, sem terminar, cortadas pela metade, são como esse tipo de provocação. É alguma coisa que a gente conta, misterioso, que se desenvolve, e, de repente pára. Procure entre as parábolas.' Ele encontrou coisas muito, muito bem. E, ele começou a trabalhar na sua função de Judas, pequeno agente. Com esses textos. Maria Madalena: nesse período, isso foi... no início, nós procuramos duas mulheres. Depois, uma mulher ficou doente. E, bom, finalmente, ficou uma. E, isso era o texto do *Canto dos Cantos*, *Song of Songs*. Então, que ela... Isso foi Elisabeth que encontrou. Elisabeth Albahaca¹⁶⁹: ela encontrou o fragmento mais sensual. E, ao mesmo tempo... Bom, então, provocativo: descrições quase sexuais do corpo masculino, do corpo feminino. Como é na *Bíblia*. No *Velho Testamento*. E, nisso, ela encontrou um material textual para operar. Ali estava o fragmento, por exemplo, tem nos *Evangelhos*, tem esta história de Jesus que expulsa, do templo, os comerciantes. Então, isso foi... apareceu este fragmento, de uma certa maneira, na nossa estrutura primária. Do futuro *Apocalipse*... Onde o vagabundo expulsa as pessoas que se comportam como comerciantes. Mas, o que é importante, é que os meus colegas eles improvisaram o que eles vendiam. Então, isso foi como um mercado popular onde se grita para chamar a atenção. E, nesse período, na Polônia, tinha falta de carne... então, alguém gritou: 'Eu quero vender carne fresca' e o outro gritou: 'A velha mãe: eu quero vender! A velha mãe que está rezando.' O outro... isso eram coisas terríveis... E, aí, o vagabundo começou a expulsá-los. E, cada um, quando recebia um golpe, eram gritos de triunfo! De glória! Porque isso quer dizer que ele tinha sido bem provocado: o vagabundo. Sim. O vagabundo: que texto? Isso era evidente... Tanto para mim quanto para Ryszard. Isso era o texto de Eliot, certos textos de Eliot, que nós tínhamos lido várias vezes. Especialmente eu e ele. E, onde tem esse aspecto, é... Eliot, em certos

168 Em francês Grotowski inventa um verbo 'déconspirer' que parece ter o significado de 'se revelar'.

169 **Elisabeth Albahaca**, é uma atriz venezuelana nascida em 1942. Entre setembro de 65 e outubro de 67 ela trabalhou no *Teatro Laboratório* como estagiária e depois entrou para a companhia aonde ficou até 1980.

textos tardios, ele usou, para falar do tempo contemporâneo, ele usou uma linguagem, como uma linguagem bíblica. É muito forte. Mas, tem também a história de glória que passou, em certos... em vários de seus textos. É, como nesse fragmento, onde ele diz: “Você” quer dizer, você, “Você dá muito tarde quando tuas mãos já estão muito fracas para carregar”. Ou: “Você dá muito cedo, quando tuas mãos não tem forças ainda para carregar”. Tem esse texto incrível, *Gerontion*¹⁷⁰, onde alguém fala, em algum lugar, exatamente em um, provavelmente, apartamento horrível. Ele fala da sua velhice. Ele fala que tudo se repete. Tem o barulho de uma cabra do lado de fora. Tem a mulher que faz a faxina e que tosse. Tudo se repete.

136. São textos terríveis. E, associados com o vagabundo que se torna Cristo... *Aff...* (*Grotowski faz um som que é como um gemido*) Eu sentia, eu mesmo, arrepios. Então. Assim, apareceram como que os personagens... Mas, quem era o vagabundo? Isso não foi fácil. Primeiramente, em *O Príncipe Constante*, Ryszard representou com uma associação direta de um mártir, ou talvez, sim, ele estava vestido como o Cristo na cruz. Muito perigoso. Mas, isso, era alguém que, no seu percurso de mártir, ele chega a uma grande beleza: orgânica, biológica mesmo. E, evidentemente, o perigo, era de não repetir isso... É uma outra coisa... É alguém que está, exatamente, como no texto de Eliot. Qual a razão para a velha águia abrir suas asas? Isso devia ser já alguém depois... depois. Então. Isso exigiu um percurso muito longo de trabalho: meses e meses... Sempre nós caíamos de novo em alguma coisa próxima de *O Príncipe Constante*. Mas, de alguma maneira, finalmente, nós encontramos. Isso era uma outra coisa. Isso era alguém: vagabundo, maluco, Cristo, mas, que estava já depois de todos os conhecimentos, depois de todos os conhecimentos daquilo que está perdido. daquilo que nós jogamos sem ganhar. daquilo que é o vazio da glória... era isso... Bom, assim nós chegamos. Então, começamos a fazer um tipo de esboço,

170 *Gerontion* est un poème de T. S. Eliot qui a d’abord été publié en 1920. Le travail porte les opinions et les impressions d’un homme gerontic, ou des personnes âgées, à travers un monologue dramatique qui décrit l’Europe après la Première Guerre Mondiale à travers les yeux d’un homme qui a vécu la majorité de sa vie au 19ème siècle. Eliot considérée l’utilisation de ce poème déjà publié en préface à *The Waste Land*, mais a décidé de le garder comme un poème indépendant.

de um possível espetáculo, de uma estrutura. Nós começamos a reunir o material. Já, o lugar aonde se passa estava claro. Já estava claro que no início... que era um vagabundo no sentido... e, um pouco, além do mais, além do mais... é alguma coisa que eu herdei de Dostoiévski: é *Jurodivij*¹⁷¹. Está na cultura russa. Existe uma noção de *Jurodivij* que é bizarra... que é bizarra... que é, ao mesmo tempo, um santo e ao mesmo tempo um doido... Que é sempre um personagem muito próximo de um idiota... Para mim, por alguma razão, não está na cultura polonesa... por alguma razão, essa noção que se desenvolveu, a qual eu acessei através de Dostoiévski, se tornou, muito cedo, muito forte. E, quando eu me pergunto a respeito do meu *mito pessoal*, a respeito desse *amigo* do qual eu falei, dos *Evangelhos*. E, que, era o *amigo* de um cavalo que só tinha um olho... Eu fiz a conexão: é *Jurodivij*... É a palavra russa para dizer isso: é *Jurodivij*... Será que ele é verdadeiro? Sim, ele é verdadeiro. Mas, será que é divino? *Ouf (Grotowski suspira)* talvez ele seja doido... mas ele é verdadeiro. Mas, ele é você diante de mim. Bom... assim a coisa se tornou bem clara. Tem esse vagabundo: *Jurodivij*. Podemos dizer, é *Innocent*, em francês. Mas, não é esta palavra... É *Simpleton*, em inglês. Mas, não é esta palavra... Em polonês, nós temos, segundo Staszek Scierski, nós temos... porque... na Silésia (ele é da Silésia: Staszek Scierski) existe essa noção. Sob um outro nome que não *Jurodivij*, se diz deste tipo de pessoa: *Ciemny*. Isso quer dizer: escuro. *Ciemny*, mas é... é *Ciemny*, mas é obscuro no sentido, ao mesmo tempo, perturbador, perigoso e até sagrado. É isso. Então, em polonês usamos a palavra *Ciemny*. E, então, é *Ciemny*. É *Jurodivij*. Esse vagabundo que chega, que se torna vítima... a gente brinca com ele, de uma certa maneira nós o usamos... Mas, ele se torna real. Será que é *Ciemny*? Será que é *Jurodivij*? Será que é doido? Não é, por acaso, realmente Cristo? E aí, a intervenção de Simão Pedro com a acusação: "Você quis nos dar a liberdade. E você nos tornou infelizes". Isso se

171 **Jurodivij** o "doido de Deus", é uma pessoa que abandona seus bens materiais e vive uma vida de uma transgressão das convenções sociais em um espírito religioso. Esta atitude provocativa pode colocar em xeque os padrões de uma época. É atribuído o termo "doido de Deus" a São Paulo. No Ocidente, São Francisco de Assis fundou a ordem mendicante dos Franciscanos e outros religiosos adotaram essa atitude de vida, no mundo ortodoxo, os *yurodivyy*. De acordo com as concepções cristãs a loucura em Cristo é uma imitação de Cristo em vários aspectos : o abandono dos bens materiais e o confronto e humilhação da multidão.

torna alguma coisa de integral... então, eu me disse... é preciso fazer a montagem, de qualquer maneira, nós reunimos o material para vinte e quatro horas. Nós fizemos pela primeira vez a totalidade, isso durou vinte e quatro horas. Isso foi horrível e extraordinário: este ensaio. Porque nada seria possível se alguém descansasse. Cada um devia estar plenamente em ação. Não é marcar, é fazer. Então, durante vinte e quatro horas, mais e mais, como num tipo de sonho bizarro, nós resistimos. E, exatamente, essas condições foram possíveis para nós porque nós éramos jovens, e, ao mesmo tempo, que nos colocamos, provavelmente, com a ação da adrenalina de tudo isso, em um outro estado... isso fez com que tudo se integrasse. Então, depois eu soube. Sim, é assim. Eu comecei, lentamente, a reduzir: até cinqüenta e seis minutos. De vinte e quatro horas. Foi muito importante não cortar a coisa que estava viva para um ator. Realmente importante... Ou, de não cortar no ponto em que isso pode matar o processo do ator... Então, de novo meses e meses. E, aí, nós reduzimos, meus colegas e eu, não pensamos que estava provavelmente pronto. Mas, então, de novo, apareceu diante de nós a questão: 'Isso deve ser perfeito.' Isso começava a matar a ação, porque se a gente busca a perfeição, mas se a gente ainda não tem os meios para trapacear, isso pode conduzir muito longe, mas, se a gente sabe trapacear: é a trapaça que começa a dominar. Então, eu me dei conta de que eu participava nisso muito fortemente, porque eu sou um olho que olha. E, eles, eles queriam ser perfeitos para o meu olho... Então, nós, ao mesmo tempo, estávamos infelizes. Eles comigo, eu com eles. É isso. Eu me disse, bom... De uma certa maneira eu estava muito irritado. E, de uma certa maneira, eu me disse, a mim mesmo: 'Escuta! Teu olhar faz com que eles fiquem tensos. Quando eles andam, nos seus fragmentos, tem barulho. Tem uma tensão. Tem uma busca para ser impecável no processo da cena. Mas, que é tenso. Não é orgânico. Não é realmente vivo. Isso se torna: demonstração. Que defende cada um: que é um tipo de auto-defesa diante do teu, de diretor, olhar.' Então, eu saí de um ensaio, eu disse: 'Continuem sem mim.' Eles continuaram durante quatro semanas. Eu me fechei dentro de casa, muito infeliz, revoltado, sem fazer nada. E depois de quatro semanas eu voltei. E, tudo funcionou bem. Tudo funcionou bem e

eles estavam contentes que eu voltasse. Eu mesmo estava contente de estar de novo com eles. Não tinha essa relação, que tudo deve ser forçado até a perfeição, então, eles ficaram realmente perfeitos. Sem tensão. Era o momento de se aproximar do espectador: três anos depois do início do trabalho sobre *Samuel Sborowski*.

137. Então... Mas, tinha o problema da censura. A censura chegava, normalmente, na Polônia, nessa época, era um senhor que chegava, primeiramente nós devíamos entregar a ele o texto. Bom, em segundo lugar, devia chegar um delegado: para ver o que nós tínhamos feito com o texto. Então... Aí eu já era muito, muito competente como trapaceiro com a censura. Então, eu fiz o texto, a montagem, sem dar o nome dos personagens: 'Um, Dois, três, Quatro' isso se tornou um texto totalmente absurdo. *(risos)* Mas, então, não perigoso. Mas, eu me disse: 'Vai chegar esse senhor. Ele vai chegar, esse senhor, então, é preciso, para esse dia, convidar também certas outras pessoas... Certos amigos, certas pessoas mais ou menos oficiais... E, isso é preciso fazer rápido... Mesmo se nós sentíamos que a coisa ainda não estava pronta, ela ainda estava confusa em certos momentos. Então, ele não pôde realmente ver o que acontecia.' E, ao mesmo tempo, eu disse para os meus colegas para pronunciar certos fragmentos de uma maneira tão falha, na pronúncia... ou, de fazer as ações de uma maneira tão não-clara... Que o censor não pudesse compreender nada. E, esse foi o caso. *(risos)* Ele compreendeu que era uma maluquice total, uma bobagem... Foi todo o escândalo que apareceu depois, quando a verdadeira versão foi feita. Sim, sim, mas... Era importante na estratégia, que isso fosse na véspera de nossa longa turnê no exterior. Então, em todo caso, o censor não teve o tempo mesmo de discutir a coisa. Ele veio e no dia seguinte nós desaparecemos por alguns meses... *(risos)* Depois, nós voltamos e essa é a data oficial que ficou nas crônicas. Mas, isso não foi a verdadeira estréia. A verdadeira estréia foi um ano mais tarde quando isso tinha sido, ainda, profundamente reelaborado com muitas coisas diferentes. Profundamente diferentes. Bom. Mas, evidentemente, a semente já estava nesse primeiro esboço... Depois... Sim. A coisa foi um grande escândalo no meio oficial do regime, e no meio oficial da

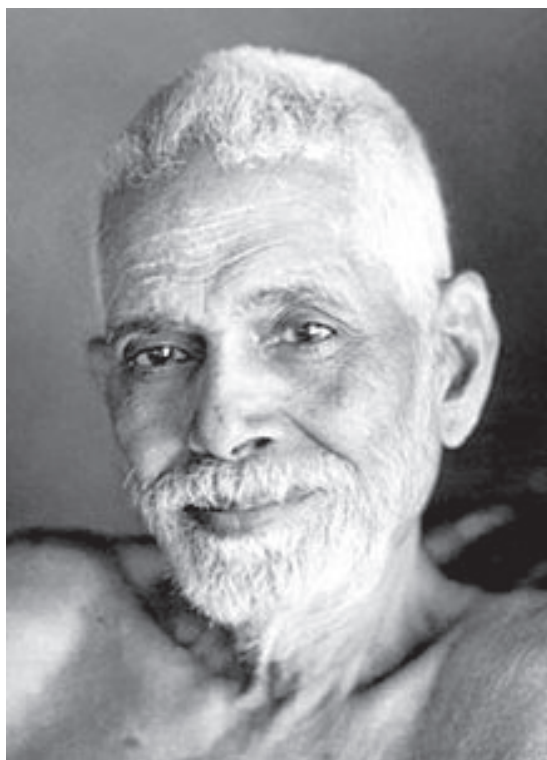
Igreja... Agora, foi publicado depois da queda do regime precedente na Polônia, foi publicado, agora, o conteúdo, o estenograma de negociação entre o governo polonês da época e os representantes da Igreja Católica. Normalmente, eles tinham diferentes pontos de vista a respeito de diferentes coisas. Mas, num ponto eles estavam de acordo: que era preciso acabar com o *Teatro Laboratório*. (risos) Isso foi, claramente, para os dois lados, alguma coisa de profundamente inaceitável. Bom... Aí está. É... eu vejo em toda essa história, para mim, mas, na verdade, por diferentes razões, para meus colegas... o cruzamento... a maneira de cruzar um *mito pessoal*, como para mim este mito desse personagem bizarro, o *amigo* de um cavalo de um olho só, que era o Herói não-Divino dos *Evangelhos*, (e, isso foi o *mito pessoal*) e, o *mito tribal*, que deixou os poloneses escandalizados, e, ao mesmo tempo fascinados, criaram um tipo de (os jovens especialmente) de culto em torno desse espetáculo. É como o culto da música pop, isso se tornou alguma coisa de... como... uma senha entre as pessoas. Especialmente os jovens. Vocês vêem, no mesmo período, quando eu li esses *Evangelhos*, como que em conspiração, eu não tinha nenhuma real associação disso com a religião... Sim, eu tinha com o padre que me proibiu de ler. Mas, não com a religião. Ou não com, como posso dizer, isso que numa linguagem bastante inoportuna, se nomina espiritual (é tão usada essa palavra, que eu não gosto de usar). Por outro lado, na mesma época, eu tinha mais ou menos nove anos... Na mesma época, por certas razões, muito diferentes, eu entrei violentamente e profundamente nas técnicas, como eu diria, *yóguicas*. Não no sentido apenas ginástico, mas num outro sentido profundo: hinduísta. E, isso foi alguma coisa que tinha que ser feita... isso foi alguma coisa para ser vivida, para mim. Que deu a motivação, que nós podemos dizer, metafísica. E, isso não estava em contradição com o *amigo* do cavalo. Não. Eram duas coisas distintas: eu diria que mais perto de uma experiência religiosa era esta coisa hinduísta. A primeira era humana. É certamente para cada um diferente. Mas, tudo isso, eu repensei quando eu vi esse documentário... eu me disse: 'É isso. Isso reativou em você' quer dizer em mim 'todos esses troncos diferentes: tribais, pessoais, os sonhos da infância, de um você, de um você diante de mim. Alguma coisa.' E, isso

se tornou mais importante que a análise fria, objetiva e justa, de alguma coisa que é fanática ou bárbara. É secundário. É esta ativação que faz com que a gente comece a ver, como é profundo e longínquo... longínquo, no sentido de uma outra vida... são certas raízes das imagens, das associações. Não é de idéias. É alguma coisa de muito mais... Não é também a doutrina. Isso entrou na nossa vida... E, isso se tornou um tipo de linguagem para nós. Bom. Nós não temos tempo mais de projetar mais uma vez o filme... Então, eu vou acabar e eu agradeço a vocês por agüentarem bem esta *geladeira (risos)* e, quem tem ainda algum calor em si, calor físico, eu convido para voltar às nove horas, para o seminário. Mas, somente aqueles que possam agüentar mais tempo. Eu mesmo se pudesse me mandar, eu me mandava... Então, obrigado. *(aplausos)*

18. A RAIZ MÍTICA HINDU

A segunda Pátria de Jerzy Grotowski

**Prefácio à aula do Collège de France
realizada no dia 26 de janeiro de 1998**



Ramana Maharish

No final da aula precedente Grotowski já introduz o tema desta aula de 26 de janeiro de 1998 com a seguinte fala:

(...) Na mesma época, por certas razões, muito diferentes, eu entrei violentamente e profundamente nas técnicas, como eu diria, yóguicas. Não no sentido apenas ginástico, mas num outro sentido profundo: hinduísta. (...)

Isso foi como um preâmbulo desta nova aula. Lá ele falava do cruzamento do *mito pessoal* com o *mito tribal*, de como este cruzamento foi se alocar e determinar o último espetáculo do *Teatro Laboratório: Apocalypsis cum Figuris*. Aqui, nessa sua última

aula do *Collège de France*, que seria a penúltima pela programação, Grotowski vem revelar a importância do mestre hindu Ramana Maharish na sua própria constituição como sujeito. Vai falar da raiz hindu nessa constituição.

O contato com o conhecimento de Ramana chega bem cedo a ele, quando tem nove anos de idade, em plena Segunda Guerra Mundial. Grotowski vem narrar como sua mãe, num grande esforço e risco, atravessa a pé 20 quilômetros para chegar a uma cidade, próxima do vilarejo aonde viviam naquele período, para buscar, para seus filhos o livro do inglês Paul Brunton, traduzido para o polonês: *Em Busca da Índia Secreta*. A mãe vai em busca deste livro como uma mãe que busca alimento para seus filhos. Grotowski narra o efeito da primeira leitura: febre alta. Os adultos pensam que ele contraiu uma doença grave, mas, Jerzy está apenas contaminado pelas palavras de Ramana que aparecem no livro, e, diz que logo depois começa a copiar estas palavras, as palavras dos diálogos que Brunton trava com Ramana Maharish. Ora, Brunton, como qualquer intelectual europeu quer respostas teóricas, quer ‘entender’, e Ramana apenas diz o que deve ser feito e não o que deve ser pensado. Junto com a figura de Ramana aparece também no livro de Brunton a figura de um eremita sufi que também afeta o imaginário do pequeno Jerzy:

(...) Então, depois... Sim, eu tentei, logo, fazer isso. O que é interessante para mim, é que tanto esse sufi quanto Ramana, eles não disseram coisas tão complicadas... O que eles pediram foi muito simples, para falar a verdade. Não é fácil de manter por muito tempo, mas era muito simples. E, enquanto que, provavelmente, o meu mental não era ainda suficientemente desenvolvido, ele não dominava: então eu fiz! E, isso com várias voltas, os outros horizontes que se abriram nas mesmas raízes míticas, podemos dizer, hindus, da Índia. Isso me acompanhou durante anos e anos. No fundo, até agora. Então, vejam vocês, isso foi bem, bem antes de toda a pesquisa teatral ou cultural. (...)

Neste período de sua infância, que é o mesmo período em que a leitura dos *Evangelhos* acontece, é que todo o seu caminho futuro se instala internamente. É isto que ele vai dizendo e tecendo ao longo desta aula de 26 de janeiro de 1998. A respeito disso ele diz:

(...) Para mim, isso foi, evidentemente, importante que a raiz polonesa e a raiz hindu, elas se fixaram na mesma idade, quando eu não tinha ainda o mental analítico desenvolvido. Isso é, certamente isso ajudou... (...)

Assim, o meu prefácio a esta derradeira aula se constitui objetivamente na tradução da principal conversa entre Maharish e Brunton (tradução de narrativa/diálogo como aparece no livro *A Search in Secret India* - capítulo IX – *A Montanha da Fogueira Sagrada*) na tentativa de refletir sobre o que causou esta febre alta no menino, de nove anos, Jerzy:

(após um longo discurso teórico de Brunton, o Maharish fica em silêncio olhando para ele por dez minutos)

Finalmente seus lábios se abriram e ele disse gentilmente:

M – Você diz Eu. ‘Eu quero saber.’ Diga-me, quem é este *Eu*?

O que ele está querendo dizer? Ele abandonou o serviço do tradutor e estava falando comigo diretamente em inglês. Calafrios de confusão atravessaram o meu cérebro.

B – Eu temo não ter entendido a sua questão... respondi estupidamente.

M – Não está claro? Pense de novo!

Eu quebrei a cabeça mais uma vez para entender suas palavras. Uma idéia de repente apareceu na minha cabeça. Eu apontei um dedo para mim mesmo e mencionei o meu nome.

M – E você conhece ele?

B – Toda a minha vida!

Eu sorri para ele.

M – Mas isto é apenas o teu corpo! Eu pergunto de novo: ‘Quem é você?’

Eu não consegui encontrar uma resposta certa para esta extraordinária questão.

O Maharish continuou:

M – Conheça primeiro este *Eu* e então você vai conhecer a verdade.

Minha mente se obscureceu novamente. Fiquei profundamente confuso. Esta

confusão sua expressão verbal. Mas, Maharish tinha evidentemente chegado ao limite do seu inglês, e se voltou para o tradutor e a resposta foi lentamente traduzida para mim:

M – Só tem uma coisa a ser feita. Olhe para dentro de si mesmo. Faça isso da maneira certa e você vai encontrar a resposta para todos os teus problemas.

É uma estranha réplica. Mas, eu perguntei a ele:

B – O que a pessoa pode fazer? Que método eu posso seguir?

M – Através de reflexão profunda sobre a natureza do próprio ser, e através da meditação constante, a luz pode ser encontrada.

B – Eu tenho me dedicado freqüentemente à meditação sobre a verdade, mas não vejo sinais de progresso.

M – Como você pode saber que nenhum progresso foi feito? Não é fácil perceber o progresso de alguém no campo espiritual.

B – O auxílio de um mestre é necessário?

M – Pode ser.

B – Pode um mestre auxiliar um homem a olhar para dentro do seu ser da maneira em que o senhor indicou?

M – Ele pode dar ao homem tudo que ele precisa para esta busca. Uma coisa como essa pode ser percebida através da experiência pessoal.

B – Quanto tempo leva para ter alguma iluminação com o auxílio de um mestre?

M – Isto depende da maturidade da mente daquele que busca. A pólvora pega fogo em um instante, enquanto muito mais tempo leva para botar fogo no carvão.

Eu tive uma sensação esquisita de que o Sábio não gostava de discutir o tema dos mestres e seus métodos. Mesmo assim minha persistência mental é tão forte a ponto de superar esta sensação, a eu fiz mais uma pergunta sobre este tema a ele. Ele virou o rosto apático para a janela, olhou fixamente para a paisagem montanhosa e não me concedeu resposta. Eu entendi a indireta e mudei de tema.

B – Pode o Maharish expressar uma opinião sobre o futuro do mundo, já que estamos vivendo um tempo crítico?

M – Porque você deveria se preocupar com você nem sabe propriamente sobre o presente! Cuide do presente; o futuro então vai tomar conta dele mesmo!

Outra rejeição ! Mas eu não rendia tão facilmente naquela época.

B – O mundo vai entrar logo numa nova era de cordialidade e ajuda mútua, ou vai cair no caos e na guerra?

Eu insisti. O Maharish não pareceu nem um pouco feliz, mas de qualquer maneira ele deu uma resposta.

M - Tem Um que governa o mundo, e é o Seu olhar que cuida do mundo. É Ele que deu vida ao mundo, e que sabe como cuidar do mundo também. Ele carrega o fardo deste mundo, não você.

B – Mesmo assim, se alguém olha com olhos sem preconceito, é difícil ver aonde entra este olhar benevolente.

Eu objetei. O sábio pareceu ter ficado ainda menos feliz. Mesmo assim sua resposta veio.

M – Assim como você é, é o mundo. Sem entender você mesmo, qual é a utilidade de tentar entender o mundo? Esta é uma questão que buscadores da verdade não devem considerar. As pessoas desperdiçam suas energias com esse tipo de questão. Primeiro, encontre a verdade por trás de você mesmo; então você vai estar numa posição melhor para entender a verdade por trás do mundo, do qual você é uma parte.

E aqui teve uma pausa abrupta. Um atendente se aproximou e acendeu um outro bastão de incenso. O Maharish ficou olhando para a fumaça azul que subia e pegou seu caderno. Ele abriu suas páginas e começou a trabalhar de novo, assim me retirou do campo de sua atenção.

O que impressiona Grotowski até o final é esta questão do pragmatismo:

(...) É isso que é importante, e as doutrinas não tem nenhuma importância, para dizer a verdade, é isso que já está no loga Sutra. E, é isso que me impressionou muito: esse pragmatismo. Nós temos um tipo de inclinação, no ocidente, de pensar de maneira, primeiramente, doutrinária. Isso quer dizer, é preciso ter uma visão de

mundo, qual é a estrutura do mundo, como devemos supor que ele apareceu, etc. E, dentro dessa estrutura, através de um tipo de compreensão profunda, podemos chegar a alguma coisa. O que é, aliás, verdadeiro, podemos chegar a alguma coisa... Mas, sempre, falta, um pouco, esse pragmatismo. (...)

O que importa são os feitos, os atos e não as idéias! Se nós pensamos que o menino Jerzy com seus nove anos leu este diálogo e teve febre, e passou a copiá-los: (...) o meu mental não era ainda suficientemente desenvolvido, ele não dominava: então eu fiz!(...) Com isso podemos entender o homem no qual este menino vai se tornar.

19. TRADUÇÃO DA AULA DO COLLÈGE DE FRANCE EM 26 DE JANEIRO DE 1998

148. Hoje eu vou contar a história a respeito de uma pessoa bizarra e muito especial. Na Índia. Esta pessoa, agora se diz de uma maneira elevada, como todas as pessoas cultas e também particularmente os hindus, se diz *Bhagavan*, quer dizer Divino, se diz *O Maharish*, quer dizer O Grande Sábio. Tudo isso... Mas, ele se chamava muito simplesmente: Ramana¹⁷². E, ele debochava de todos esses títulos. Então, ele nasceu por volta do final do século XIX, numa família Brâmane, abastada, mas, nem um pouco rica, onde ele não mostrou nada de particular, podemos dizer que era uma criança bastante normal. Ou mesmo medíocre. Interessado, principalmente, no esporte, era muito forte fisicamente. Ele muitas vezes lutava com seus colegas, e, ele sempre era o vencedor. Então, os colegas, eles fizeram a sua revanche quando ele estava dormindo, porque ele dormia de uma maneira tão profunda que eles bateram nele e ele não conseguiu acordar. Tinha uma única coisa que podia ser assinalada como uma particularidade: ele não tinha nenhum interesse pelas coisas, digamos, metafísicas, *yóguicas*. Nada: nem uma única coisa religiosa. Uma única coisa que ele leu, desse domínio, porque eram histórias fascinantes, interessantes, um pouco como as histórias das *Mil e Uma Noites*, eram as histórias a respeito dos *Santos Tâmil Shivaïtas*¹⁷³ da região. Quando ele tinha, mais ou menos, dezessete anos, ele teve uma experiência bizarra: ele tinha sido, na época, enviado por seu pai a uma localidade maior, onde existia um tipo de liceu dirigido pelos cristãos ingleses. E... onde ele era um estudante, digamos, muito mediano: nada de especial. Então, um dia, ele teve uma experiência bizarra que foi para ele como um raio: isso foi... quando ele teve, depois, noção disso, ele disse que nenhum motivo, digamos racional, tinha se apresentado. Ele estava com uma saúde perfeita. Mas, de repente, ele teve a impressão que estava morrendo. E, depois ele teve a impressão de que estava morto: isso foi extremamente violento,

172 **Ramana Maharishi** (1879-1950), é um dos mestres do Advaita Vedânta. Seu ensinamento é essencialmente centrado no Eu e na questão "Quem sou Eu?". Ele é considerado como um dos grandes mestres tradicionais da escola filosófica do Vedanta.

173 os **shivaïtes** são hindus que veneram o deus Shiva, considerado por eles como o ser supremo e senhor do mundo em múltiplos aspectos.

seu corpo, ele o colocou, conscientemente, em posição de cadáver. Como dizem os hindus. Deitado de costas. E, ele se disse: ‘Bom, então eu estou morto, mas, Eu os vejo, Eu!’ Onde ele estava? Onde estava? Ele não estava com essa coisa de que está morrendo ou morto. Não, ele estava... Onde ele estava? O quê que é isso? Com isso, de um estudante muito medíocre, ele se tornou um estudante muito ruim. (*risos*) É como... ele tinha perdido todo interesse por estudar. Ele passava horas diante de alguma coisa, um livros que ele devia ler, como num estado de ausência. E, finalmente, seu irmão, que estava também nesta localidade maior, ele lhe disse: ‘Escuta: se você não quer estudar e você quer ficar nessa posição, sentado, num tipo de contemplação, então, você deve ser um iogue e não ficar no liceu’. Ele disse isso, ironicamente, para mobilizá-lo a fazer alguma coisa, mas, Ramana entendeu isso como uma indicação extremamente correta. Então, ele deixou o lugar onde ele estava. Ele deixou um pequeno bilhete para seus parentes assim: ‘Chamado pelo Pai’ ele disse ‘eu vos deixo. Não me procurem’. Então, ele desapareceu. O que aconteceu com ele? Ele tinha, mais ou menos dezessete anos, nesse momento. Ele chegou perto de uma Montanha que se chamava, que se chama sempre: Arunachala. Em Tiruvanamalai. No sudeste da Índia, quer dizer, não distante da localidade da sua família... Mas, bom, isso levou alguns dias para chegar lá. Ele chegou lá. Fora dessa Montanha, que é considerada como sagrada, como a encarnação de alguma coisa mais alta, divina ou alguma coisa assim, tem um velho templo dravídico¹⁷⁴, de uma arquitetura extraordinária. Enorme. Muito grande. Ali, ele entrou no subsolo, e, ele ficou... As crianças, que entravam nesse templo, elas jogavam pedras nele, então, ele se escondeu num outro subsolo. Passaram os meses: ele estava imóvel, algumas pessoas, que com esta atitude, tradicional na Índia, que acharam que, provavelmente, ele estava numa meditação profunda, então, era preciso o alimentar. Eles o alimentavam. Ele estava completamente imóvel. Eles o alimentavam à força. O nome Arunachala, ele tinha escutado ainda quando estava no liceu. Chegou um tio (eu

174 **Dravídico** referente aos drávidas: população do sul da Índia e norte do Sri Lanka, de raça diferente da indo-européia e anterior a esta na região. Relativo também às línguas originais da região: tâmil e malaiala.

acho) que pronunciou esse nome, dessa Montanha. Ele já tinha ficado impressionado com esse nome. Então, depois (apenas pelo nome), depois, quando ele abandonou sua família, ele se dirigiu para essa Montanha. Enquanto ele não pode encontrar... ele não falou de todo... Enquanto ele não encontrou a paz nesse sentido. A paz das pessoas, das crianças, de tudo isso... então, ele deixou esse templo e ele foi para um lugar na beira dessa Montanha. Onde, de novo, durante meses e depois anos: ele ficou imóvel. As formigas comeram a carne de uma das suas pernas: a forma da perna ficou, completamente, destruída, pelo tempo de retiro dentro de si mesmo. E, ele era alimentado pelas pessoas piedosas que chegavam para lhe dar alguma coisa. Depois, ele se deslocou para uma caverna, nessa Montanha, onde ele viveu mais ou menos quinze anos. Sempre... ele não falou... quando lhe perguntavam quem ele era, ele não respondia. Na nossa civilização, e esse é um ponto interessante, certamente, ele seria considerado como um doente mental, em catatonia, e ele seria submetido a alguns tratamentos propícios, como o eletro-choque ou alguma coisa assim. Certamente, ele não seria deixado em paz. Quando ele estava nessa caverna... Depois, teve alguém, alias, um grande *Pandit*¹⁷⁵. É como um sábio. Que chegou. Porque ele tinha ouvido falar a respeito de um jovem santo que era muito bizarro: que não falava. E, ele quis saber: o quê é isso? Ele fez a pergunta. Evidentemente, Ramana não respondeu. Então, ele colocou papel diante dele para tentar... será que... talvez, por acaso, ele saiba escrever... Ele respondeu, por escrito. Ele respondeu, e suas respostas (que estavam ligadas a questões extremamente sutis e difíceis da tradição do *Advaita Vedanta*¹⁷⁶), e suas respostas eram de uma competência completa. Muito inteligente ao mesmo tempo, tudo isso... Então, esse *Pandit* começou a freqüentá-lo, depois, levou seus próprios discípulos. E, depois, ele se tornou um tipo de propagador desse homem jovem. Em certo momento, ele começou a falar. Mas, isso foi depois de um

175 **Pandit** (Hindi, devanagari, le sanskrit: Pandita) est un érudit, un enseignant, en particulier une profonde connaissance du sanskrit, le droit, la philosophie de la musique hindous. Le mot anglais «Pundit» (expert) vient du mot indien .. L'utilisation originale du mot «Pandit» se réfère à un Hindou, presque toujours un brahmane, qui a mémorisé une partie importante de la «Védas» avec les rythmes et les mélodies correspondantes, chantant et scandant le même.

176 **Advaita Vedanta** est l'une des trois écoles de pensée moniste hindoue Vedanta. Le Vedanta mot vient de «Védas - anciens livres sacrés de l'Inde» et «anta - fin", c'est à dire, est le point culminant des Védas, le dernier et le plus avancé des Védas.

longo período dessa aparente catatonia. E, se descobriu que ele falava bem. Não apenas tâmil¹⁷⁷, mas também inglês.

149. E, ele começou a errar na Montanha. Em torno da Montanha, como se ele tivesse encontrado um tipo de vestígio, de caminho, que se tornou para ele um tipo de ritual repetitivo. Ele... Muitas vezes tinha um ou dois eremitas (porque essa Montanha é muito conhecida pelos eremitas que chegavam lá ou moravam em outra caverna) que iam com ele... isso... quando ele já era idoso, e, quando ele falou deste período, ele falou com uma enorme nostalgia. Como se esse tivesse sido o período mais feliz da sua vida. Por outro lado, na Índia, existe a tradição que os, ditos, grandes sábios, ou alguma coisa assim... ele não pode se recusar a estar no meio das pessoas se isso é pedido. Porque, ele deve dar o exemplo de alguma coisa, uma realização, alguma coisa, digamos, de que uma realização vertical, é possível. Então, gradualmente, se criou um grupo que o levou para o pé desta Montanha, onde se criou um tipo de primeiro *Ashram*, eremitério, onde o colocaram com todos os elementos de um culto. Falaram dele: que ele era um *Avatar*, quer dizer, Encarnação de Deus. Ele riu disso. Ele riu disso, e, ao mesmo tempo, ele não estava nem um pouco feliz com a situação: não recusou. A família, quer dizer, sua mãe quando ficou viúva, e seu irmão, que de uma certa maneira, era um organizador muito eficaz: eles começaram a desenvolver isso como uma instituição bem conduzida, etc. Falaram dele, as pessoas que o encontraram, que, no fundo, ele não era interessado pelas pessoas... no fundo, ele era interessado e amante dos animais. Então, tinha, por exemplo, uma vaca que ele amava enormemente. E, esta vaca, quando ele entrava num tipo de estado especial, imóvel, calmo, ele entrava ao mesmo tempo. Ela se chamava *Lakshmi*. Depois, tinha os macacos da Montanha. Quando tinha a mudança de chefe deste grupo de macacos

¹⁷⁷ **Tâmil** est une langue dravidienne parlée principalement par les Tamouls du sud de l'Inde et du nord-est du Sri Lanka. Il a un statut officiel dans l'Etat indien du Tamil Nadu et dans le territoire de l'Union Indienne de Puducheri. Le tamoul est aussi une langue nationale du Sri Lanka et une des langues officielles de Singapour. Elle est l'une des 22 langues reconnues de l'Inde et est la première langue qui a été déclaré une langue classique par le gouvernement de l'Inde en 2004. Tamoul est parlé par des minorités importantes en Malaisie et Maurice ainsi que les communautés d'émigrants du monde entier. Le tamoul est une des plus anciennes langues classiques survivre dans le monde des évidences disponibles. C'est aussi la seule langue indienne autre que le sanscrit être considéré comme ancienne et authentique original dans sa forme et sa riche littérature.

(são animais com um aspecto hierárquico muito forte), o novo chefe ia até ele, no seu *Ashram*, para se apresentar, para se sentar nos seus joelhos, etc. Tinha os pássaros que mantinham um contato particular com ele. Quando ele ainda estava na Montanha, então, no seu período feliz, que ninguém o chateava, podemos dizer, nesse período, ele, por exemplo... as pessoas viram que chegou um tigre, e, ele o deixou imóvel a seu lado. Bom, isso... ou uma cobra. Mas, isso, é possível que esteja ligado, não apenas a uma atmosfera muito particular que a sua presença criava, e que, como nos contam as histórias dos Santos na Europa, e outras histórias, amados pelo animais. Mas, está também ligado à questão da sua imobilidade, quer dizer, os animais, normalmente, não atacam alguma coisa que está imóvel. E, ele passou este primeiro período, a maior parte do seu tempo, em uma imobilidade. Tem, evidentemente, quando ele ficou famoso... Eles começaram a anotar cada coisa que ele dizia... E, aí eu notei uma coisa, eu notei em outros casos também, que na maioria dos casos, os homens anotam as idéias. Então, a maioria das anotações que foram depois publicadas por seus discípulos, é: o que ele respondeu às perguntas, no sentido filosófico, metafísico, tudo isso. Por outro lado, teve uma mulher, que chegou lá, enviada por sua família, e que escreveu cartas à sua família: o que acontecia nesse *Ashram*, nesse eremitério, em torno de Ramana. Ela escreveu isso, e isso é um livro onde... Foi isso que eu notei: as mulheres, mais freqüentemente que os homens, são capazes de ver, o que a pessoa faz: não o que ela formula. Não as idéias. Mas, os feitos. E isso é um tesouro... ali aparece claramente o aspecto da sua relação com os animais, sua irritação com as pessoas que sempre chegam para lhe fazer as mesmas perguntas mentais, artificiais, sua enorme, sua extrema recusa de todos os cultos, seu deboche disso. Mas, deboche que não é insultar as pessoas, mas um nítido e aberto deboche. Tudo isso, está nessas cartas, que escreveu esta moça: dia a dia, ela descreve o comportamento desta pessoa. E, aí, a gente vê, como, depois de um período de felicidade, de liberdade, ele faz seu trabalho porque a tradição exige. Mas, ele não gostava disso... Ele não gostava dessas questões mentalizadas. Ele não gostava dessas formas de culto. Ele não gostava que atacassem os animais. Os raros momentos quando ele ficava muito

irritado... Foi, por exemplo: na grande sala do *Ashram*, onde os passarinhos faziam ninhos, e um dia, quando ele estava ausente, tiraram os ninhos. Ele ficou furioso... Quando trataram mal um cachorro. Aliás, isso foi também interessante: ele falou com o cachorro, e, marcou um encontro, dizendo: 'Você vai me esperar nesse lugar da Montanha'. Evidentemente, *Lakshmi*, era a sua preferida, esta vaca. Porque ela era capaz de segui-lo no seu processo interior. Tinham também certos pássaros que faziam isso. Então... qual era o eixo? No fundo, de que ele se ocupava? Isso desde o início, quando ele começou a escrever e depois a falar, escrever para responder às questões e depois a falar... Ele formulou muito nitidamente, ele disse: 'Quem sou eu?' É uma única coisa que é preciso seguir. Não pensar: 'Quem sou eu?' Não é pensar... Não é fazer reflexões a respeito disso... Mas, como que procurar em si mesmo, de onde chega esta impressão: Eu. É como se a gente pudesse ir para trás. Ir para trás até o ponto, até uma fonte, onde esta noção do Eu aparece. Mas, ali onde isso aparece: um passo além disso não existe. Tem alguma coisa que certamente não é Eu, e que ele não quis definir: isso era tudo. Agora, quando ele era visitado, como objeto de culto, quando ele era visitado pelas pessoas, elas fizeram diferentes perguntas. E, evidentemente, era inevitável, que a pessoa que fizesse a pergunta utilizasse: Eu. Ela dizia por exemplo: 'Eu quero saber...' diz a pessoa, então ele diz: 'Bom, bom. Você diz, Eu quero saber. De onde vem esse Eu?' Então... e, aí começou um profundo, eu penso, mal-entendido da parte das pessoas, mas, um mal-entendido inevitável, porque a maioria de nós quer pensar e mentalizar, e não fazer: o que ele pedia era para fazer. Fazer esta viagem para trás.

150. Então, lhe perguntaram: 'Qual é a relação entre isso e *Advaita Vedanta*?', e, 'Será que Eu é o Si no sentido de *Atman*¹⁷⁸?', 'Será que é Deus no sentido

178 **Atman** ou l'Atma dans l'âme mot Sanscrit signifiant ou souffle de vie. La Théosophie est la Monade, le principe 7ème constitution septénaire de l'homme, le principe suprême de l'être humain. Pour la Théosophie, chaque être humain a Atman, ou l'esprit individuel, ce qui est un reflet de l'âme universelle. L'Atman est l'idée abstraite de "moi-même." Il ne diffère pas tout ce qui est dans le cosmos, à l'exception de la conscience de soi. Dans l'hindouisme, Atman est le principe suprême de l'homme, l'essence divine, sans forme et indivisible. Le terme est également utilisé dans l'hindouisme pour exprimer Brahman ou Paramatman.

*Brahman*¹⁷⁹’, ‘Será que *Atman* e *Brahman* é a mesma coisa?’. Todo esse blablablá que não é era privo de um significado profundo quando essas fórmulas foram pronunciadas pelos grandes profetas antigos, por exemplo, mas, que já é esta máquina mental que não quer fazer o que ele lhe propôs, mas, simplesmente, falar dentro, si mesmo, ou fora, ou publicamente, a respeito disso. Então, ali, tudo isso que eu disse é, para as pessoas ligadas a essas tradições de Ramana, provavelmente, é uma grande heresia, mas, eu estou convencido disso. E eu tenho os argumentos. Então, ele reagia muito pouco às pessoas, nesses momentos... Disseram, as pessoas que estavam em volta dele, elas disseram: ‘No fundo, ele ama os animais, mesmo as árvores. Ele ama a Montanha. Mas, ele não ama as pessoas’. Sim, ele faz alguma coisa para eles se lhe é solicitado. Na verdade, ele fez. Porque essas pessoas ficaram, durante, muitas vezes, anos, ao seu lado? Porque esse foi o caso do mais forte fenômeno de *indução*, o que eu chamo de *indução*: que as pessoas que estavam em volta dele, não longe, quando ele entrava nessa viagem até a fonte do Eu, onde já o Eu desaparece, elas entravam através de um tipo de ressonância, também. Elas não sabiam o que fazer com isso, depois. Elas queriam falar disso. Mas, ele não queria falar disso. Mas, a experiência estava ali. Isso foi uma experiência tão intensa, que, muitas dessas pessoas foram capazes de ficar anos a seu lado. Bom. Isso... é um caso especial, quer dizer, no fundo, ele deixou para as pessoas, não apenas sua resposta especial a respeito de o que fazer, que ninguém quis (ou quase ninguém), quis seguir, apenas falar disso. Mas, sua presença, quando ele entrou no seu processo interior, ela emanou alguma coisa que, pela *indução*, abordou a experiência, ou digamos, resultou em experiência

179 **Brahman** (en sanscrit brahman c’est la forme masculine et neutre, brahma) est un concept de l’hindouisme, le terme désigne le principe divin, le brahmanisme, non personnalisé, et neutre du brahmanisme et de la théosophie. A ne pas confondre avec Brahma, qui, avec Vishnu et Shiva forment la trinité hindoue classique. Dans la théosophie, Brahman est la “Absoluité”, la “Esprit Infini et Divin» émanant de Parabrahman au début d’un nouveau cycle de manifestation (appelé Mahamanvantara). Par conséquent, il est la source et la racine de toute conscience qui évolue dans ce monde. Dans l’hindouisme, cette évolution se produit à travers des incarnations successives, que cette doctrine est appelée métempsycose. La métempsycose hindoue repose sur deux concepts principaux: Samsara - ce qui signifie que la réalité est considérée comme une évolution phénoménale; Karma - indiquant le lien entre les actes dans le monde phénoménal. Ce monde phénoménal est considéré comme illusoire et la source de toutes les souffrances humaines. Ainsi, dans l’hindouisme, la libération de ce cycle de la souffrance est conçue comme une absorption dans l’absolu (Brahman ou Parabrahman) : le nirvana. Ainsi, Brahman est considéré comme l’origine et la fin de tout.

similar (não mesmo, provavelmente, da mesma intensidade) para as pessoas que estavam em volta. E, ele estava... em outro lugar... ele se comportava de uma maneira muito normal, o que era também chocante. Quando diziam, porque, evidentemente, diziam que ele fazia milagres. A cada vez ele dizia: 'Não tem nenhum milagre. Isso aconteceu...'. E, ele dava uma explicação completamente racional. Ele lia os jornais. Isso! É uma coisa incrível para um santo, ainda mais, a Encarnação Divina! E, o que ele lia eram os jornais como os jornais políticos da época, em inglês: os melhores. Ele pegou um jornal, ele leu, ele se interessava pelo que acontecia... e num certo momento ele fechou o jornal: *paf*. E, ele estava no seu processo, por um longo tempo. Ele se tornou famoso, especialmente nos países ocidentais, quando chegou (mais ou menos por acaso) lá, um jornalista inglês, Paul Brunton¹⁸⁰. Paul Brunton que escreveu um livro, *A Search in Secret Índia (Em Busca da Índia Secreta)*, que não deve ser lido em francês¹⁸¹ porque a tradução é completamente... dá completamente outra... é tão mentalizada, exatamente, que isso... é uma outra história. Mas, existe também em inglês, porque Brunton escreveu em inglês. Sim, ele falou de diferentes fenômenos, na Índia... Isso foi nos anos trinta... Os diferentes fenômenos... ilusionista, trapaceado, mais ou menos parapsicológicos, espirituais, digamos... tudo isso é... É um bom livro. E, aí, ele ficou fascinado por esse Ramana. Ramana Maharish, como dizem. E, ele o descreveu com... Evidentemente, Ramana teve um eco fácil entre os europeus, entre os ocidentais, porque ele recusou todas as *mitologizações*... Sua linguagem era uma linguagem apenas de: *O quê podemos fazer?* É como uma linguagem que, no nível mental, apenas, pode ser muito bem absorvida pelos europeus. Ou pelos ocidentais, mais amplamente. Então, nesse livro, *A Search in Secret Índia*, tem um fragmento, também, a respeito de um sufi, é num outro lugar da Índia, ele era um sufi que nunca tinha falado. Foi construído para ele... Então, um islâmico... Foi construído para ele

180 **Paul Brunton** (1898-1981), est un philosophe britannique, mystique, voyageur, et le gourou. Il a quitté une carrière journalistique à vivre parmi les yogis, mystiques et les saints hommes, et a étudié l'Est et de l'Ouest enseignements ésotériques. Consacrer sa vie à une quête intérieure et spirituelle, Brunton se sentait chargée de communiquer ses expériences à propos de ce qu'il avait appris dans l'Est à d'autres. Ses travaux ont eu une influence majeure sur la propagation du yoga et de la mystique orientale à l'Occident.

181 **Índia Secreta** em português pela editora Pensamento.

um tipo de cabana para protegê-lo. Ele ficou imóvel. Na Índia, naquela época, (em certas regiões ainda hoje) existe um tipo de respeito por, digamos, os homens santos. Isso... (que podem ser homens ou mulheres), isso, (eremitas muito especiais) isso, esse respeito, faz que com que não se olhe realmente qual é a religião. Então... esse sufi, ele foi protegido, nesse lugar, nessa cabana onde ele... Antes, era um campo vazio onde se sentou. É tudo. Ele nem sequer procurou alimento. Alguém viu que tinha esse cara, certamente um tipo de eremita, é preciso o alimentar, isso dá sorte... então... E, quando Brunton chegou até ele, ele fez, de uma certa maneira, uma violação dessa cabana: ele descobriu que, esse eremita sufi, ele podia responder-lhe escrevendo. Como em certos períodos Ramana Maharish. E, ele lhe colocou várias perguntas, evidentemente, todas filosóficas, mentais: como compreender e não como fazer... E, esse sufi disse: 'Escuta, o...', ele escreveu, 'o que eu posso te dizer, quer dizer, aonde eu me encontro, o que eu sei, é que todo o pensamento, todos os mecanismos, o fluxo, o rio dos pensamentos, que estão, no fundo, ligados à noção de Eu, de separação, de diferença... de Eu... que tudo isso é como... Podemos comparar com uma carroça puxada por um boi num túnel escuro: quanto mais a gente avança com isso, mais escuro fica. O que é preciso fazer, e que podemos fazer, é: virar o boi, a carroça, e sair do túnel. Quando a gente vira e vai na direção de onde viemos... tudo se torna luminoso. Mais e mais luminoso. É uma única coisa que eu posso te dizer'. É muito similar a isso que era uma única coisa palpável para Ramana. É esta viagem para trás. Esta viagem para trás... E, bom, com esse sufi nós não sabemos: será que ele tinha esta capacidade de criar um tipo de *indução* de um processo nas pessoas? Já que ele estava completamente isolado? Com Ramana ficou claro que ele tinha esta capacidade. E, é fascinante porque ele não tinha nenhum suporte: ele não tinha cantos para fazer isso, ele não tinha elementos, ações. Nada. É apenas um tipo de imobilidade, na qual ele entrava, a cada vez que ele entrava nessa viagem. E, isso, uma radiação. Será que essa radiação é alguma coisa de objetiva ou será que é uma influência psicológica? Tudo isso: nós podemos discutir. É apenas: o fenômeno estava ali.

151. Então... Paul Brunton... ele escreveu esse livro. Na aula precedente eu contei para vocês a história do cruzamento do meu mito pessoal e com o mito tribal, na Polônia. Isso quer dizer a história de quando eu li os *Evangelhos*, em segredo, como uma leitura proibida. E, depois, como tudo isso... com esta noção de Jesus que era desse vilarejo, para mim. Eu tinha nove anos, no máximo dez, nessa época... Como tudo isso formou um tipo de consistência mítica que finalmente culmina com a história turbulenta, difícil, dramática, da criação do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*. Mas, depois de ter influenciado vários outros espetáculos. Isso, foi, como eu disse, quando eu estava, durante a guerra, num vilarejo, e, isso (uma vez, me parece que tinha nove anos, outra vez que eu tinha dez anos, por aí), então, no mesmo período, eu conheci a história de Ramana. Como isso aconteceu? Minha mãe, que tinha um tipo de ecumenismo quase desafiador, ela quis que nessa situação de perigo, de morte a cada dia, de pacificação, de... que eu e meu irmão tivéssemos alguma coisa para ler. E, não alguma coisa banal... então, um dia, ela se arriscou para ir a uma localidade, não um vilarejo, mas, uma cidade, vinte quilômetros, mais ou menos, do lugar, desse vilarejo, onde nós morávamos... E, ela encontrou um livro: isso era a edição polonesa desse livro de Paul Brunton. Esse livro de Paul Brunton nessa edição polonesa tinha, aliás, um outro título: *No Caminho dos logues*, era o título polonês. Mas, não era mal traduzido. Então, esse livro, ele foi publicado logo antes do começo da guerra, e, quase todos os exemplares foram destruídos pelos bombardeios. Mas, restaram algumas cópias... Um dos primos da minha mãe, que era um grande bibliófilo, ele tinha isso, e ela implorou a ele, ela disse: 'Eu quero levar isso para as minhas crianças'. Então, isso foi, mais ou menos, no mesmo período que a história dos *Evangelhos* e de tudo isso: é entre nove e dez anos... Eu li isso, e quando... isso me impactou primeiramente... porque esse... Sim. Isso foi... não é nem um pouco todas as outras histórias indianas, de pessoas bizarras, de tudo isso, mas fascinantes, isso foi com esse sufi e Ramana. A reação foi tão forte que eu tive uma febre alta. Pensaram que eu tinha contraído alguma coisa perigosa para minha vida. E, depois, eu comecei a copiar o que Ramana disse a Brunton. E, eu diria que aí começou a minha viagem. Minha verdadeira viagem

interior, começou com esse livro que minha mãe tinha trazido, se arriscando... O que era arriscado na época: essa estrada de vinte quilômetros. E, isso começou a me acompanhar. Podemos dizer que num outro sentido, como na história dos *Evangelhos*, que foi a raiz mítica polonesa, e essa foi a raiz mítica hindu que se apresentou. Eu tinha a impressão de ver essa Montanha. Ver esse cara bizarro. No fundo, muitas vezes, eu mencionei durante as minhas aulas, o fenômeno de um doido que é sábio... Isso, é uma coisa que encontrou sua encarnação extremamente desenvolvida, na Europa, entre os russos. Entre os russos: é *Yurodivyy*. Esse que é ao mesmo tempo o doido, o santo... Francisco de Assis é também *Yurodivyy*. É doido. Ele fazia coisas inesperadas, bizarras, contra as regras... No livro de Dostoiévski *O Idiota*. *O Idiota* de Dostoiévski: o Príncipe Mishkin é um *Yurodivyy*. É por isso o título do livro: *O Idiota*. Dizem, em diferentes culturas européias: *innocent*, *simpleton*. Bom. Mas, eu penso que esse termo *Yurodivyy* é o mais exato. Isso existe também, por exemplo, para dar somente um exemplo, no Zen, especialmente no Japão, se diz: 'Os doidos do Zen'. São os sábios que se comportam fora das convenções. Que são diferentes. Que provocam um processo nos outros através da sua diferença. Então, sim, para mim essa foi a imagem de *Yurodivyy*. E, porque essa reação tão forte? Certamente, eu suponho, que eu me sentia, fisicamente, muito mais fraco que as outras crianças. E, que eu procurava alguma coisa consistente. Um tipo de base, de suporte, paradoxalmente podemos dizer que eu tinha uma necessidade de um ego forte. De um Eu forte... Mas, era também que eu tinha encontrado certas experiências, certas... Eu fazia certas coisas que eram bizarras, e que eu queria que ninguém soubesse, porque iam pensar que eu era doido... Como um tipo de cerimônia entorno de uma árvore e tudo isso... Então, de repente, com esse livro eu entendi: 'Não! Tem também esta possibilidade! Tem esta possibilidade, é... de se interessar por alguma coisa diferente do que, normalmente, as pessoas se interessam, e de encontrar um sentido consistente nisso'. Eu pensei que isso era... por um lado, isso era como um suporte psicanalítico. Paradoxal: ego. Mas, por outro lado, isso era que a minha bizarrice não estava excluída da ordem do mundo. Então, depois... Sim, eu tentei, logo, fazer isso. O que é interessante para mim,

é que tanto esse sufi quanto Ramana, eles não disseram coisas tão complicadas... O que eles pediram foi muito simples, para falar a verdade. Não é fácil de manter por muito tempo, mas era muito simples. E, enquanto que, provavelmente, o meu mental não era ainda suficientemente desenvolvido, ele não dominava: então eu fiz! E, isso com várias voltas, os outros horizontes que se abriram nas mesmas raízes míticas, podemos dizer, hindus, da Índia. Isso me acompanhou durante anos e anos. No fundo, até agora. Então, vejam vocês, isso foi bem, bem antes de toda a pesquisa teatral ou cultural. Eu pensava, eu me colocava a questão: como? Porque eu estou convencido de que não existe nenhuma abordagem exclusiva. Que existem várias abordagens, e que, no momento que nos tornamos dogmáticos sobre a exclusividade de uma única abordagem, matamos, nós estamos matando essa abordagem. Mas, como então... Se nós não queremos falar da posição de uma doutrina, de um dogma, e, queremos, de qualquer maneira, transmitir qual é, quais foram certas aventuras ligadas à minha abordagem... Não é uma escolha: isso cai sobre o homem. Nós somos como que condenados a uma abordagem. Então, como falar disso sem criar uma doutrina? Eu acho que... É preciso, simplesmente, em certos casos, dizer como aconteceu na minha vida, na minha vida nesse caso... De uma certa maneira, podemos ver esta indiferença de Ramana pela vida convencional. Mesmo quando ele já era famoso, com seu grande *Ashram*, com o templo que construíram para colocá-lo dentro. Tudo isso é como (segundo o meu ponto de vista), é como colocá-lo numa prisão dourada. E, que ele sempre recusou, mas, mesmo assim, ele, como a tradição lhe ditava: 'Bom, eles querem, não se deve lutar contra'. Mas, não devemos deixar que isso nos pegue.

152. Então, tem, por exemplo, alguns velhos documentos filmados. Esses documentos... isso foi em 35. Então, quando ele tinha, eu penso, eu suponho, em torno de cinqüenta anos... E, ele já era muito famoso, e tem... E os outros, até 47, ou alguma coisa assim... São fragmentos muito curtos, que certos visitantes fizeram. E, esses fragmentos, eles não foram conservados, durante anos e anos, então eles estão muito estragados... Mas, mesmo assim, a gente vê certas coisas. Por exemplo,

num dos fragmentos, a gente vê... E, isso, as pessoas que fizeram uma junção desses curtos documentos cinematográficos, elas notaram isso, que, chegam pessoas importantes, por exemplo, chegou Yogananda¹⁸² que era um grande guru muito famoso, tudo isso... E, chega também Paul Brunton, o autor desse livro... Então, Ramana está sentado, tem várias pessoas em volta, como em volta de um grande político, que se juntam, e que são sensíveis à câmera: eles fazem coisas, por exemplo, Yogananda faz a saudação a Paul Brunton e ele repete isso... A gente vê que tem a influência disso que se deve fazer em uma situação social, e também uma sensibilidade ao fato de que estão sendo filmados. Por outro lado, Ramana está como que totalmente indiferente: nada. Mas, o que é impressionante e que as pessoas que encontraram esse documento notaram: ele está totalmente imóvel. Então, é... os outros estão agitados, mas, ele está imóvel. Mas, não é uma imobilidade como em certos exercícios tradicionais, ditos, espirituais. Se busca uma imobilidade. Nesse caso, é sempre uma forma, de qualquer maneira. Nele é uma imobilidade: orgânica. É simples. Ele não tem nada a fazer: ele está imóvel. Essas várias pequenas coisas desses documentos, curtos, amadorísticos, que foram feitos, que, assim mesmo, dão a imagem. Por exemplo, se criou entorno dele o que, segundo por exemplo, essa moça que escreveu para sua família, o que ele detestava: um tipo de corte, de culto, de cerimonialismo, tudo isso. E, ele sempre quis como que ir embora, ou para os animais, ou para sua Montanha. Então, se criou um tipo de cortejo onde os outros o seguiam, como seguiram, por exemplo, como uma grande vedete, Krishnamurti¹⁸³, quando ele fazia suas caminhadas... Mas ele, ele é indiferente. É como se ele não notasse isso nem um pouco, e, ao mesmo tempo tem alguma coisa de realeza, naturalmente real. É impressionante. Suas pernas estão completamente deformadas. O corpo já está num estado, mesmo em 35, num estado péssimo. E, mais ou menos depois da guerra, no anos 40, ele sofreu enormemente por causa de câncer. Mas... Então,

182 **Paramahansa Yogananda** (1893-1952), est un yogi et un guru (précepteur spirituel) de grande renommée qui a fait la promotion du Kriya Yoga en Occident.

183 **Jiddu Krishnamurti** (1895-1986), é um filósofo e promotor de uma educação alternativa de origem indiana. Apareceu no seio da teosofia e da contracultura dos anos 60. Seu pensamento exerce uma influência notável sobre autores e personalidades de diferentes disciplinas.

o corpo é como meio destruído... Mas, tem essa coisa que, eu diria, testemunha a verdadeira grandeza! É a sua maneira, ele não faz nenhuma representação de realeza. Quando a gente vê ele andar, com a sua bengala e tudo isso... Os outros que seguem... É como... Sim, é o verdadeiro *Rei Mítico*. É alguém que tem acesso a muito alto... É como os *Reis Bíblicos*: como David de certa... é como podemos imaginar isso. Então, eu quis... eu vou mostrar para vocês alguns fragmentos desse curto documento. No início, é... eu não mantive completamente a ordem cronológica porque eu quis que primeiramente vocês pudessem ver os arredores do lugar, o ambiente natural, com esse templo, tudo isso a gente vê muito pouco, mas, mesmo assim, a Montanha, o *Ashram* em 35, tudo isso. E isso é um pouco... (não, não é 35, é um pouco mais tarde, 38, eu acho, alguma coisa assim). Eu coloquei no início, e, depois já é cronológico. Isso quer dizer, quando a gente vê Ramana, é já 1935: as primeiras imagens. E, mais tarde e mais tarde... O que eu convido vocês a fazerem é de notar a pressão convencional, mesmo sobre as pessoas, como eu posso dizer, honestamente piedosas... esta... que esse culto entorno dele, dito, grande Mestre, que ele se recusa a ser... que esse culto, é como o culto de uma vedete ou de um político, que as pessoas se agitam. Eu não peguei os fragmentos onde isso é o mais impressionante, porque aí, as imagens de Ramana são quase inconcebíveis, não podemos vê-las. Mas, mesmo assim, se vê em certos momentos... Não é que unicamente estar perto de alguém da sua dimensão, para as pessoas, especialmente as pessoas simples, possa trazer boa sorte na vida (o que é uma convicção dos hindus simples, muito enraizada), é alguma coisa outra. É... no mínimo não é apenas isso. Tem também o fato de que, não foi filmado, porque, eu suponho que Ramana era muito contra filmar o momento quando ele estava no seu *processo*. E, aí, certamente, as pessoas se comportavam diferentemente. É evidente. A partir de todos os testemunhos, fica claro, mas, tem aqui, no final desses fragmentos, que eu vou mostrar para vocês, tem, simplesmente, o momento exatamente, quando ele: o grande *Avatar*, a Encarnação Divina e tudo isso... O Divino, *Bhagavan*, e, apenas, ele lê o jornal! É, eu acho, alguma coisa como *Times* da Índia ou eu não sei... eu não me lembro o nome... Então, ele lê como alguém que está interessado pelos

acontecimentos políticos. Ele lê, é assim... e, de repente, ele o coloca de lado, e ele está calmo... Não podemos dizer que ele entra verdadeiramente no seu *processo*, mas, alguma coisa está ali dentro: sua cabeça mexe por causa do corpo que já está tão destruído, a cabeça tem movimento autônomo. Mas, vemos essa profunda calma. E, se olhamos isso por um tempo bastante longo, nos damos conta de que é possível, mesmo com esse *processo* muito inicial, não o pleno: a *indução*.

153. Então, Mario¹⁸⁴, se você puder diga os detalhes a respeito de quem fez essa coisa.

Mario: - Os fragmentos eles são tirados de um... de um... do Archive Films 1935-1950. Eles foram restaurados e editados por Arunachala Ashram e Bhagavan Sri Ramana Maharish Center nos Estados Unidos.

O primeiro fragmento foi filmado em 1948, por Arabin Bose.

O segundo, em 1938, por Jayadevlal Dave.

O terceiro, em 1935, pelo Senhor Right.

O quarto, em 1945, por Senhor Reddy (Ramachandra).

O quinto fragmento, é um fragmento que foi filmado pelo Indian Information Bureau, em 1946.

O sexto, em 1947, por Senhor Nambia.

O sétimo, é como o primeiro, foi filmado em 1948, por Arabin Bose.

O oitavo foi filmado em 48, e o nono em 49. E, os dois por Nambia.

(*Grotowski vai falando durante a projeção dos documentos*) Então, agora, vocês vão ver primeiramente, o que podemos ver desse velho documento sobre os arredores. Os templos...Os grandes templos, os pequenos templos... Isso, é, agora vemos a forma desta Montanha. As pessoas contam que a Montanha que era o lugar de Deus,

184 **Mario Biagini**, nascido em 1964, na Itália, é co-diretor do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Depois de várias experiências profissionais como ator na França e Itália - começou a trabalhar em 1986 como um membro da equipe de pesquisa prática do *Workcenter*. Ele rapidamente se tornou um membro-chave da pesquisa do *Workcenter*. Biagini foi atuante no *Downstairs Action* (filmado em 1989 por Mercedes Gregory), e é atualmente um dos herdeiros da obra de Jerzy Grotowski e continua sua pesquisa com um grupo de atores no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

de *Shiva*, onde, pela sua memória e para a descida do fogo, a cada ano se coloca uma grande coluna de fogo embaixo. Então, esta forma tem alguma coisa de sugestivo. Quando eu estive lá, eu devo dizer, porque, depois da guerra evidentemente, (eu estive várias vezes lá, mas, isso foi necessário para ver em dimensões maiores), sim, tem nesta forma alguma coisa que tem uma função como uma catedral, por exemplo, uma função de colocar um *processo de verticalidade*. Alguma coisa por aí, talvez eu estivesse sugestionado por isso que as pessoas contam. Mas, para falar a verdade, eu estou convencido que não. Mas, aqui é exatamente o fragmento da Montanha. Ali estão as cavernas também, como a caverna onde Ramana ficou durante quinze anos. Bom, continuemos... Em volta da Montanha não tem apenas o grande templo, mas, vários pequenos. Sim. Agora vocês vão ver o fragmento em que Ramana está no final do seu caminho em volta da Montanha. Como aliás, na tradição, também européia, tem esses arredores repetitivos de um lugar em torno do centro... então, vocês vão ver, como ele anda, simplesmente... Ele desce a Montanha... (*som de um fragmento do filme com voz-off*) Sim. É aí que vocês vão ver a chegada dessas grandes personalidades e sua imobilidade. À direita é Brunton com Yogananda. À direita da tela... Olhem o ritmo dos outros, e sua imobilidade... É Brunton, é Yogananda.

154. (*som de um fragmento do filme documentário*) Vocês vêem, podemos pensar que é uma foto. Mas, alguém passa atrás dele.

155. Sim. (*Grotowski comenta as imagens do filme*) Aí está, as pessoas que querem se mostrar com ele... (*risos*) Sim, ele não está feliz com tudo isso... com toda essa coisa... Ele não contesta. Sim, aí estão os verdadeiros companheiros, de uma certa maneira: os animais. Vocês vêem essa é Lakshmi, esta... Olhem como ele vai ver Lakshmi, esta vaca que se interessa e tem a capacidade de entrar com ele nesse estado de um *processo*... E de sair quando ele sai, não nesse momento que é filmado. E, que ele vai vê-la e ele vai sorrir. E aí ele diz alguma coisa, quando passa no movimento lento da filmagem, as pessoas que fizeram a montagem, elas descobriram que ele diz

'Ama', que quer dizer... é uma palavra de grande estima e de... muito calorosa, para chamar a mãe: 'Mamãe'. Sim. Isso é o... essa seqüência com o cotidiano... sim, esse último fragmento, ele foi prolongado pelas pessoas que fizeram essa montagem... porque é o único fragmento onde nós o vemos... não podemos dizer no seu *processo* interior. Mas, em todo caso, num *processo* calmo. É o fragmento... e é... se a gente olha bem, podemos ver que uma *indução* é possível. Muito inicial ainda, porque não é ainda *processo* pleno. Então, poderíamos nos colocar primeiramente a questão: 'Será que está dentro de uma abordagem hindu interpretada como *Advaita Vedanta*?' Mesmo se para ele, quando ele tinha dezessete anos, ele não sabia o que era *Advaita Vedanta*. É puramente experimental isso a que ele alcançou. Será que existe uma única possibilidade? Mesmo nesse caminho muito tradicional e muito conhecido como uma coisa importante para os europeus. Então: evidentemente não. Evidentemente não. É, para mim, esta coisa conduziu muito mais para... para o... entrar mais e mais profundamente nas diferentes técnicas e tradições hindus. E, aí, evidentemente, todas as minhas motivações foram muito diferentes das motivações clássicas religiosas hindus. E, mesmo assim... O que me marcou muito na cultura hindu, ligado às técnicas, ditas, interiores, é um pragmatismo. Está até no *Ioga Sutra de Patañjali*, onde (que é um tipo de texto ateísta), isso quer dizer, a divindade, como tal, não aparece. São as abordagens possíveis, podemos dizer, manipulativas, dentro da zona da psique, do mental, etc. E, aí... Mas, é dito, depois de vários fragmentos, podemos dizer, agnósticos, mas, muito mais ateístas... Tem uma frase: Podemos também pela fé em Deus. Isso quer dizer: buscamos um processo que traga um resultado experimental. Não é a doutrina que decide, mas o pragmatismo. O que é que pode trazer esta coisa que eles chamam de *Kaivalya*¹⁸⁵? Ou que eles chamam de *Samadhi*¹⁸⁶? Esta coisa, que faz sair do condicionamento do tempo e espaço ordinário... É isso que é importante, e as doutrinas não tem nenhuma importância, para dizer a verdade, é isso que já está

185 **Kaivalya** (devanāgarī) é o último estágio da ioga: o termo em sânscrito significa "isolamento", "destacamento de todas as ligações" ou ainda "liberação".

186 **Samādhi** ou **samādi**¹ (do sânscrito: *samyag*, "correto" + *ādhi*, "contemplação") pode ser traduzido por "meditação completa". É a última etapa do sistema ioga, quando se atinge a compreensão da existência e a comunhão com o universo. No Budismo este termo tem duas concepções: concentração e estabilidade no acordar.

no loga Sutra. E, é isso que me impressionou muito: esse pragmatismo. Nós temos um tipo de inclinação, no ocidente, de pensar de maneira, primeiramente, doutrinária. Isso quer dizer, é preciso ter uma visão de mundo, qual é a estrutura do mundo, como devemos supor que ele apareceu, etc. E, dentro dessa estrutura, através de um tipo de compreensão profunda, podemos chegar a alguma coisa. O que é, aliás, verdadeiro, podemos chegar a alguma coisa... Mas, sempre, falta, um pouco, esse pragmatismo. Isso quer dizer... Bom, sempre é exagerado, porque não é sempre... Mas, digamos, na maior parte dos casos, falta este pragmatismo, isso quer dizer, a primeira coisa é a doutrina, a segunda coisa é: 'o que podemos fazer'. Então, nas técnicas e tradições hindus, o que é predominante, no mínimo, o que me marcou, é o oposto: 'o que é que podemos fazer?'. E, se a doutrina aparece, ela aparece. Nesse caso, ela aparece como um instrumento por dentro, com a possibilidade que para alguém seja um outro instrumento por dentro que seja necessário, então, uma outra doutrina também. É isso que eu acho interessante. Sim. Será que é completamente ausente no ocidente? Não, não é ausente. Aí eu exagerei. É presente. Mesmo esta coisa que é indicada por Ramana ou por este sufi descrito no texto de Brunton... mesmo ali, tem... Esta coisa tem uma analogia na Europa. É... no trabalho do Workcenter of Jerzy Grotowski anda Thomas Richards em Pontedera (aqui eu cito formalmente todo o nome) (risos), ali, tem um tipo de composição que é feita lá... São utilizados certos fragmentos, aliás, um entre outros, de uma tradição judaico-cristã, muito antiga, e que foi traduzido da versão que foi conservada em copta, egípcio.

156. Então aí, se coloca a questão, alguém coloca a questão àquele que deve saber: 'Diga a nós qual será nosso fim?' (silêncio) 'Aquele que descobre' (eu não cito exatamente) 'aquele que descobre o começo, ele sabe qual é o fim. Bendito aquele que se interessa pelo começo'. Ali, já tem como um esboço desse processo, quando ele diz 'desde o começo', é uma velha tradição, tão hindu quanto européia: da árvore invertida. É como a árvore que tem as raízes em algum lugar, no domínio do sutil, no alto, e que puxa para as coisas mais sensíveis, mais materiais, mais substanciais,

mais vitais. Mas, então, sair para o começo, é sair para esta zona que está, podemos dizer, no alto da verticalidade: é aí que está o começo. Num dos textos que eu redigi, que se chama o *Performer*, eu fiz uma composição de alguns fragmentos de Mestre Eckhart¹⁸⁷. Mestre Eckhart foi um muito grande, antigo, místico cristão, aliás, condenado pela Igreja, finalmente. E, agora, redescoberto pelos teólogos. Católicos também. Então, Mestre Eckhart ele fala como se existisse um lugar. Sim, é isso que nesse texto copta se diz: O Lugar. O Lugar do começo. E, é como se ele estivesse nesse Lugar, e aí onde ele está, não existe dissociação, diferença, quer dizer, isso que aparece do nosso mental. Tem somente, a... Não tem nem mesmo Deus. Não tem... ninguém mais. Nada. Mas, ele está lá. E depois ele sai, ou ele desce, ou ele flutua... E aí, o mundo aparece e tudo fala de Deus. Antes era: 'Eu não tenho Deus'. E, agora, o Deus aparece, as coisas, tudo isso... E depois ele diz: 'Quando eu volto', isso quer dizer, volto para esta localidade, para este Lugar, de novo não tem nada, não tem Deus. E aí, finalmente (eu sigo de memória, não é preciso), finalmente, ele diz: 'É como a fonte da qual chegam todas as coisas'. Toda esta descrição de viagem, é a mesma viagem da qual falou este eremita sufi, ou da qual falou Ramana. E é... Na cultura européia isso aparece. Isso foi normalmente considerado como herético. Mas, o que é importante de compreender nisso, é que não é... Isso não funcionou para as pessoas como doutrina. Mas, como indicação: o que é que podemos fazer como viagem pessoal, ou digamos, interior, não importa como, vertical. Mas, porque essa escolha? Essa escolha foi feita, somente, porque quando eu estudei o que é que pode funcionar, para, como suporte dessa viagem vertical, para o mais sutil: começar pelo vital para o mais sutil. Quando eu procurei isso... Eu encontrei que para mim, no mínimo, e, provavelmente, por diferentes razões, para muitas outras pessoas, as outras tradições antigas de cantos, que podem muito bem servir nisso, como os mantras hindus, digamos, mas também como os cantos ortodoxos, cristãos ortodoxos. Mas, várias coisas são possíveis... Mas, bom... Finalmente, eu encontrei

187 Eckhart von Hochheim, dito Maître Eckhart, (1260-1328), mais conhecido como Mestre Eckhart, em reconhecimento aos títulos acadêmicos obtidos durante sua estadia na Universidade de Paris, foi um frade dominicano, reconhecido por sua obra como teólogo e filósofo e por seu misticismo. Ele é considerado como um dos grandes símbolos do espírito intelectual da idade média.

que esta linha, para mim, que está enraizada na cultura africana caribenha, ela é, ao mesmo tempo, muito ligada a uma qualidade de energia, e, ao mesmo tempo, ela engloba o corpo. Então, provavelmente, o fato de que durante muitos anos eu me ocupei com os atores, o teatro e tudo isso... eu tinha necessidade desse tipo de suporte. Então, eu me orientei nessa direção. Mas, alguma outra pessoa poderia se orientar para direção de outra linha de cantos tradicionais. Mas, o que era essencial nesta pesquisa, foi (eu digo pesquisa do Workcenter), isso foi a consciência de diferentes qualidades de energia, não ter muita energia, mais energia, vital. Não. Começamos pelo que é vital, por exemplo, eventualmente, mas, depois, procuramos isso que é mais e mais sutil, transparente, luminoso. E, se forma... isso forma uma linha de cantos, da ordem dos cantos, porque uns servem a isto que é o mais vital, e os outros a esta decolagem. E, depois da decolagem tem sempre a volta. Porque é preciso trazer esta coisa sutil para nossa existência vital. Então, isso foi a coisa que, não como uma doutrina, mas como um tipo de orientação, definiu nosso trabalho: se nós trabalhássemos sobre outros elementos, outros tipos de cantos, de tradições, nós buscaríamos a mesma coisa: não é a quantidade de energia mas a qualidade. A passagem de uma qualidade a outra. Isso!. Isso existia, evidentemente, na tradição européia. Mas, através da noção de centros de energia e tudo isso... mas, isso foi verdadeiramente desenvolvido e elaborado na doutrina dos três gêneros de energia de base: pesada, ativa (a segunda) e transparente, luminosa (a terceira). Em todo caso, é este aspecto da pesquisa, antiga na Índia, que me sugeriu olhar com atenção: não como hoje a gente olha sempre a quantidade de energia, mas, a qualidade. A passagem de uma qualidade a outra. Então, enquanto nós trabalhamos no Workcenter com o suporte de cantos afro-caribenhos, que são, por algumas razões, não apenas muito bem enraizados no corpo, mas também, cada canto se refere a um certo aspecto da energia. Sem buscar a passagem para o vital... do vital para o sutil. Não. Mas, o canto está ligado como com um gênero de energia. É a particularidade desta cultura. Então, enquanto que nós trabalhamos sobre isso, sobre esta linha, como eu disse, poderíamos trabalhar sobre uma outra linha de canto tradicional... então, não

vemos o aspecto, como posso dizer, hindu nisso. Porque é afro-caribenho. Mas, a maneira de operar com os níveis, com as qualidades de energia, de passar de uma a outra, a outra, de descer, de tudo isso, é muito mais próximo da tradição hindu. Evidentemente, não é exatamente isso que buscou Ramana, de quem eu contei pra vocês, eu contei para vocês, mas, eu contei para vocês esta história porque de um lado a gente vê, como em torno de uma grande pessoa, todas as coisas limitantes ligadas aos cultos podem se criar. E, por outro lado, porque, para mim, o encontro com a história de Ramana e desse sufi, quando eu tinha nove ou dez anos, isso foi o início da minha viagem. Mas... Bom.

157. Então, não tem apenas, no Workcenter, o aspecto dos cantos afro-caribenhos, tem todo esse aspecto, digamos, ióguico, de passagem para a verticalidade e descida, que é muito mais próximo de certas técnicas hindus. Evidentemente, é muito importante que Thomas Richards tenha se tornado tão competente, nessa viagem vertical através dos cantos... Ele me ultrapassou, nitidamente... Então, é importante que isso se enraíze. Mas, o aspecto hindu é, no fundo, como aspecto oculto, está lá. É... E, vejam, não é a questão de sincretismo. Não é que nós tivemos uma idéia: é preciso pegar alguma coisa judaico-cristã, hindu, africana ou afro-caribenha, misturar tudo: um pouco disso, um pouco disso, um pouco disso... Assim, isso nunca funcionaria. É simplesmente uma estrada, que quando a gente procura alguma coisa tangível, alguma coisa palpável, alguma coisa prática nesse sentido pragmático, chegam possibilidades que se manifestaram em diferentes territórios. E aí, nesses momentos, não é adicionar uma coisa a outra. É como verificar: sim, isso é isso, isso foi isso: como eles fizeram? E como nós fazemos? É como a corroboração nas ciências. Sim, finalmente, tudo isso que é pegar os elementos, no sentido sincrético, é mais que tudo bloqueador. Tudo isso que é como verificar as práticas. Verificar as práticas: como isso trabalha para nós? Como isso trabalha para os outros em uma outra época? Como isso trabalhou em uma outra cultura, também? Sim... Para mim, isso foi, evidentemente, importante que a raiz polonesa e a raiz hindu, elas se

fixaram na mesma idade, quando eu não tinha ainda o mental analítico desenvolvido. Isso é, certamente isso ajudou... Mas, tem as regras sempre: tudo é corroboração. Quer dizer, sim, isso, talvez, funcione. Nós temos a impressão que isso funciona. Será que pode funcionar melhor? Será que, em algum lugar, as pessoas tentaram fazer de maneira mais eficaz, mas, a mesma coisa? Será que? É... Não é adicionar: é verificar. Sim. Tudo, finalmente, se reduz a este aspecto pragmático... Não são as idéias que decidem... Assim como, na cultura, nas artes, na, como se diz, vida interior, ou coisa assim, e como eu prefiro dizer, na verticalidade. Tudo isso, são as questões práticas. As palavras, podemos sempre mudar. As doutrinas, podemos sempre formular de uma outra maneira. E, isso, não tem nenhuma importância, para falar a verdade. O que tem importância é: o que fazer. O que fazer? Em cada domínio. Eu falei a vocês de um certo domínio ligado à minha aventura pessoal, mas nos outros domínios são as mesmas regras. Não são as idéias que decidem, mas os feitos. E, com isso, eu gostaria de terminar. E, aqueles que ainda precisam me fazer perguntas, eu os convido a chegar aqui, digamos às nove e cinco. Obrigado. (aplausos) Então, eu lembro as quatro proposições: a proposição de Ramana, isso é de ver aonde começa a sensação do Eu. E como recuar, com isso, até onde isso começou. A proposição do sufi islâmico, era, uma outra maneira de pensar, habitual e ligada a um rio do mental que está em torno do sentimento do Eu. É como uma carroça puxada por um boi que entra mais e mais num túnel escuro: ele propõe reverter a direção do boi com a carroça. E vocês vão se aproximar disso que é luminoso, quer dizer, ele propôs ir até isso de onde você veio.

Essa foi a sua proposição. Agora, tem a proposição de Mestre Eckhart, nesta montagem. Eu penso que é preciso lê-la na totalidade, isso começa com o homem interior:

Entre o homem interior e o homem exterior existe a mesma diferença infinita que entre o céu e a terra.

Quando eu estava na minha primeira causa, eu não tinha Deus, eu era minha própria causa. Ali, ninguém me perguntava para onde eu tendia nem o que eu fazia;

não tinha ninguém para me interrogar. Aquilo que eu queria, eu era e aquilo que eu era eu queria; eu era livre de Deus e de todas as coisas.



Meister Eckhart

Assim que eu saí (flutuando) todas as criaturas falavam de Deus. Se me perguntavam: -Irmão Eckhart, quando vós saístes de casa? -Eu sentia que não fazia mais de um instante. Eu era eu mesmo, eu me queria a mim mesmo e me conhecia a mim mesmo, para fazer o homem (que aqui embaixo eu sou).

É por isso que eu sou não-nato, e segundo a minha forma não-nata eu não posso morrer. Aquilo que eu sou segundo a minha nascença morrerá e se aniquilará, porque isso é devolvido ao tempo e vai apodrecer com o tempo. Mas no meu nascimento nasceram também todas as criaturas. Todas experimentam a necessidade de se elevar da sua vida à sua essência.

Quando eu volto, esta travessia é muito mais nobre que minha saída. Nesta travessia eu estou acima de todas as criaturas, nem Deus, nem criatura; mas eu sou aquilo que eu era, aquilo que eu devo continuar sendo agora e para sempre. Quando eu chego lá, ninguém me pergunta de onde eu venho, nem aonde estive. Lá sou aquilo que eu era, eu não cresço nem diminuo, porque lá eu sou uma causa imóvel, que faz mover todas as coisas.

E, agora, leia o texto que está em *Action* do *Workcenter*, em francês, na totalidade. É a pergunta e a resposta. É o texto judaico-cristão, muito antigo, traduzido do copta:

Diga-nos: - Mas nosso fim será como? – Vocês descobriram então o começo, e vocês buscam o fim? Mas, no lugar em que está o começo, ali, será o fim. Ali. Feliz daquele que se mantém de pé no começo, ele conhecerá o fim e não sentirá o gosto da morte.

Bom. Então... (pode deixar, sim, isso eu vou fazer) Então, é preciso esquecer que nisso que eu disse a vocês, eu apresentei um tipo de mito pessoal... É... E, evidentemente, as categorias nas quais eu falei, não são as categorias universais. Por exemplo: esta viagem para o Lugar original, original, o começo, não importa... esse processo, em certos... para certas pessoas e para certas tradições, isso poderia não ser vertical... isso poderia se concentrar em torno de um centro. Como no Zen, como com Theresa D'Ávila¹⁸⁸: 'A Fortaleza Interior'. É... isso poderia ser visto diferentemente, a topografia, é uma topografia que é aberta à diferentes sistemas de topografias... Na Índia, eu diria que é muito mais não-vertical. É muito mais ligado a pesquisa disso que é central, mesmo se tem também as tradições onde a verticalidade aparece... Eu suponho que a maneira de pensar, a maneira de formular, em forma de verticalidade, uma categoria de verticalidade, é, em mim, a influência da cultura européia, eu suponho, para mim é natural. Mas, podemos formular completamente de uma outra maneira e com uma outra topografia. Sim, é isso que eu queria dizer a vocês.

188 **Santa Teresa de Ávila** ou **Teresa de Jesus** (1515- 1582), é uma santa católica, foi uma religiosa e escritora espanhola, famosa pela reforma que realizou na *Ordem dos Carmelitas* e pelas suas obras místicas. Foi proclamada Doutora da Igreja pelo Papa Paulo VI.

20. CONCLUSÃO

Como conclusão deste trabalho de doutoramento quero falar a respeito do que ficou para uma nova etapa, adiante, de meus estudos.

O trabalho destes quatro anos abriu e entreabriu uma série de portas ao conhecimento. Algumas pude adentrar, estudar e praticar. Algumas, em número, certamente maior, ficaram apenas, como disse, entreabertas, assim, pude vislumbrar o que existe lá dentro, ou lá fora (no sentido da luminosidade que apresentam estas frestas), mas o real adentramento exige uma nova fase de investigação e experimentação.

Assim, me proponho a falar aqui do meu projeto de estudos futuro, seguindo, é claro, o próprio exemplo de Jerzy Grotowski com todo seu apreço pelo pragmatismo do qual ele fala extensa e contundentemente na nona aula do *Collège de France*.

O que me interessa é fazer um cruzamento de três âmbitos, fontes de conhecimento que vem percorrendo a minha vida até agora: a religiosa (que começou cristã-católica com muita força na infância e adolescência e amadureceu nos últimos 22 anos com a minha chegada à uma religião de origem amazônica, a União do Vegetal, cristã-espírita), a psicanalítica (no sentido da prática objetiva de ter freqüentado durante 37 anos o lugar de *analisanda*, com quatro analistas, de 1974 a 2011, com algumas pequenas pausas) e a *grotowskiana* (iniciada em 1972 através do *training* do *Teatro Laboratório* ministrado no Teatro Ipanema pelos atores argentinos Carlos Traffic e Roberto Granados, e que seguiu ao longo destes anos, com a oportunidade de ter assistido em julho de 1974 à conferência proferida por Jerzy Grotowski no Teatro Nacional de Comédia – atual Glauce Rocha – no Rio de Janeiro, e que, se objetivou e se intensificou a partir do meu encontro com ele em 1988 em Pontedera, na Itália). A conexão entre estas três linhas pode parecer uma conexão estranha mas foi se tornando cada vez mais nítida ao longo destes quatro anos do doutoramento, período em que me vi realizando uma reflexão profunda a respeito de minha trajetória pessoal e artística.

A primeira percepção de conexão entre as linhas *grotowskiana* e psicanalítica se deu em 1988, quando de volta do meu período de trabalho em Pontedera, depois de ter tido a experiência marcante como testemunha de *Downstairs Action*, no Workcenter of Jerzy Grotowski, (episódio já narrado anteriormente), estudando o texto *o Performer* de sua autoria e estando trabalhando na sua tradução para o português, resolvi escrever uma carta a Grotowski falando da analogia que estava fazendo entre a relação do *Performer* com o *Teacher* (relação destrinchada por ele neste texto) e a minha relação com a minha analista. Esta carta (da qual infelizmente não guardei cópia) era longa e foi trabalhada por mim durante alguns meses: era importante que estivesse clara e precisa, já que nela pedia a ele a oportunidade de me aproximar dele e do seu trabalho, e, esta analogia era o meu melhor argumento. Assim, em outubro de 1988 voltei a Pontedera e fiz a carta chegar a ele e sua resposta foi pronta: me convidou para participar do *Objective Drama Program*, na University of Califórnia, num seminário prático de três semanas, em maio de 1989. Assim, a partir desta conexão tão produtiva outras mais vieram se seguindo. Principalmente no trabalho com os atores. Uma das orientações de Grotowski a mim neste período californiano, foi de que se eu realmente estava interessada no desenvolvimento do trabalho como diretora de atores, ou como ele chama, trabalho descendente do caminho proposto por Stanislavski quando engendrou o conceito da ação psicofísica, eu deveria criar uma companhia. Essa orientação foi me encaminhando nesta direção até sua concretização em março de 1991 com a estréia do primeiro espetáculo do Studio Stanislavski: *Ophelia by Hamlet*. Aí, começou toda uma longa fase de experimentação e construção do que eu vim a chamar de *training psíquico*. A esse respeito também tive a oportunidade de perguntar a ele se acreditava que um *training* desta ordem seria viável e ele me deu uma resposta positiva, dizendo que, evidentemente, esse seria um trabalho bastante delicado mas, da mesma forma que ele encontrara a estrutura do *training* físico do *Teatro Laboratório*, seria possível a estruturação deste trabalho que agora chamo de *training* psíquico e que naquele momento ainda não tinha nome. Acredito ser importante falar aqui desta experiência a partir do fato de que a essência

deste *training* no sentido do conceito da *via negativa* e do desfazimento dos bloqueios e recalques segue os mesmos princípios do *training* do *Teatro Laboratório*. E, pode se dar tanto pela via do corpo quanto pela via da psique. Esta questão da lida com isto que estou chamando de 'desfazimento' vem diretamente desta minha experiência com a psicanálise. E deste campo experimental surgiram conceitos precisos como o do 'texto gêmeo', que venho desenvolvendo desde o início dos anos 2000. Neste trabalho o ator é convidado por mim a escrever um texto íntimo, pessoal, de alguma forma autobiográfico, com a mesma extensão e forma gramatical que o texto que está trabalhando para a cena. Digo a mesma forma gramatical no sentido de que aonde tem um substantivo no gêmeo tem que aparecer um substantivo e assim por diante. A idéia é que não exista nenhuma identidade temática entre os dois textos mas identidade formal. Assim, o novo texto vai poder se encaixar na mesma partitura de ações que o texto original, o que permitirá ao ator trabalhar alternadamente um e outro. O trabalho com o texto gêmeo deve ser solitário já que ninguém a não ser o próprio ator deve ter o seu conhecimento (é importante ressaltar que eu mesma não entro em contato com o novo texto) e assim o trabalho vai se estendendo até que se chegue ao amálgama entre os dois textos e a partitura de forma que os elementos sejam indissociáveis. Desta forma surge esta possibilidade objetiva do ator alcançar um nível de exposição autobiográfica absolutamente protegida do contato direto com o outro, e, isso abre um caminho concreto para que o ator se aproxime do que Grotowski chama de Ato Real. Uma outra hipótese de trabalho com a idéia do 'texto gêmeo' é a experiência que realizei junto com o ator Daniel Schenker no espetáculo-performance: *O Evangelho Segundo Nossa Senhora de Copacabana*. Este trabalho que teve uma longa duração com várias temporadas no Rio e São Paulo, surgiu a partir de nosso estudo e apropriação de fragmentos do livro *A Fúria do Corpo* de João Gilberto Noll. Ora, o texto de Noll é um texto repleto de referências textuais de sexo explícito, com descrição de cenas detalhadas, e então um material com uma grande qualidade poética mas de difícil transposição para a dimensão falada que tenderia, inevitavelmente, a um rebaixamento desta qualidade. Assim, encontramos

a seguinte estratégia de abordagem: substituímos no texto original todas as palavras de conotação sexual e/ou escatológica por palavras de conotação sagrada, por exemplo: aonde aparecia a palavra ‘caralho’ ela foi substituída pela palavra ‘coração’, e assim por diante. Ao final deste artesanato textual tínhamos este segundo texto que começamos a trabalhar alternadamente ao original até chegarmos ao referido ‘amálgama’ com a partitura de ações. Assim o que surgia para o espectador era a sua escuta objetiva do texto original, escuta física, e uma outra escuta não-física daquele outro texto já instalado no imaginário do ator ou, talvez, possamos dizer na sua estrutura inconsciente captada pela percepção do outro: o espectador. Grotowski fala desta questão da conexão com o inconsciente do espectador em dois momentos de suas aulas do *Collège de France* o primeiro falando do processo de montagem do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* e o segundo falando sobre o ‘efeito’ de *O Príncipe Constante* sobre o espectador:


(...) diria que a verdadeira consciência dos espectadores, ou o que nós podemos nomear o inconsciente... captou a cena... Isso era muito claro nas reações dos espectadores. Isso era muito claro. Eles captaram. (...)

(...) isso funcionou muito bem junto, porque para o espectador, que observou esse martírio, e, para o seu inconsciente, eu posso dizer: para a sua consciência oculta, para a sua consciência profunda... que... Tinha um mistério dentro. Alguma coisa muito especial que... que ele aceitou (...)

A conexão entre a linha *grotowskiana* e a religiosa vem acontecendo objetivamente através do meu trabalho pessoal com os cantos sagrados da UDV. Quando cheguei a UDV, em abril de 1992, ainda era bastante recente toda a minha experiência *grotowskiana* e ainda não tinha chegado a tocar na questão do cantos. Digo ‘questão dos cantos’ no sentido de serem instrumentos para a transformação de energia, como tinha testemunhado em *Downstairs Action*. Na medida em que a minha experiência dentro dos rituais foi se aprofundando e percebi a coincidência do uso desses instrumentos, só que aqui dentro da estrutura do ritual religioso, fui lentamente

estudando o assunto, um estudo prático, objetivo e solitário. Prático e objetivo porque fui aprendendo os cantos (que são nominados 'chamadas') e aos poucos praticando dentro do ritual. Essa prática foi invadindo, também lentamente, ao longo de uns tantos anos, o ambiente do meu trabalho com os atores e da criação dos espetáculos. Em 1998 realizei um trabalho intitulado *CosmoDamião: um só coração*, em que, junto com as atrizes Dinah Cesare e Joana Levi, criamos uma espécie de encenação da vida de São Cosmo e São Damião. Neste trabalho, além da direção e dramaturgia, eu também era atriz (aliás, esta foi uma outra orientação de Grotowski para mim no período de Irvine: que eu deveria, de tempos em tempos, trabalhar como atriz para não me esquecer de como é este lugar do ator). E, para este espetáculo eu também compus algumas canções que tem o mesmo tipo de estrutura das 'chamadas' e com isto fiz a minha primeira experiência aproximativa. Digo aproximativa porque ali estava numa situação de espetáculo aberto ao público, e, conseqüentemente, submetido a todas as leis que regem isto. E, não numa circunstância de experimentação pura.

Parece, a mim, que este espaço que a *Antropologia Teatral* abre é um espaço rico de hipóteses investigativas, e permite operações como esta, a que me refiro aqui e que pretendo realizar futuramente, do cruzamento de linhas de conhecimento bastante específicas. Neste sentido tem sido de grande valia o estudo do livro de Ernesto de Martino, citado por Grotowski em uma de suas aulas, *Le Monde Magique*.



Arunachala, montanha sagrada de Ramana, para onde foram levadas as cinzas de Grotowski conforme testamento.

21. BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

BANU, Georges (org.). *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*. Arles: Actes Sud, 1992.

BARBA, Eugenio. *Terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

_____. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Unicamp, 1991.

_____. *The Secret Art of the Performer. A dictionary of Theatre Anthropology*. NY: 1991.

_____. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *Ética. Os deuses que morreram em Canudos*. Brasília: Editora Garamond, 1997.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Fios do tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *Grotowski, a arte como veículo*. Tradução de Celina Sodré. 1989.

_____. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Avec Grotowski*. Brasília: Editora Dulcina/Teatro Caleidoscópio, 2011.

BRUNTON, Paul. *A Índia Secreta*. São Paulo: Editora Pensamento, 1971.

BUBER, Martin. *Tales of the Hasidim*. NY: Schocken, 1991.

CEBALLOS, Edgar e JIMENEZ Sergio. *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1988.

CECHOV, Michail. *All'attore*. Firenze: La casa Usher, 1984.

- CROIX, Jean de la. *Oeuvres Spirituelles*. Paris: Éditions du Seuil, 1945.
- DAMÁSIO, António R. . *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DEREN, Maya. *Divine Horsemen – The Living Gods of Haiti*. NY: Mc Pherson & Company, 2004.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o Comediante*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1979.
- ECKHART, Mestre. *Sermões Alemães*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- _____. *O Livro da Divina Consolação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & Company*. Denmark, Poland, Malta: Icarus Publishing Enterprise, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____. “Risposta a Stanislavskij”. In: Stanislavskij, Constantin. *Stanislavskij: L’Attore Creativo*. Firenze: La casa Usher, 1980.
- _____. *o Performer*. Tradução de Celina Sodré. 1989.
- _____. “From the theatre company to art as vehicle”. In: RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Nova Iorque: Routledge, 1995.
- _____. *Il teatr laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2001.
- _____. “Le prince constant de Ryszard Cie lak”. In: BANU, Georges (org.). *Ryszard Cie lak, acteur-emblème des années soixante*. Arles: Actes Sud, 1992.
- _____. *Holiday e Teatro delle Fonti*. Firenze: La Casa Usher, 2006.
- GUINSBURG, Jacob. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. S o Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *Stanislavski, Meierhold & cia*. S o Paulo: Perspectiva, 2001.

KUMIEGA, Jennifer. *Jerzy Grotowski La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*. Firenze: La casa Usher, 1989.

LAPASSADE, Georges. *Saggio sulla trance*. Milano: Ed. Feltrinelli, 1980.

MARINIS, Marco de. *La parábola de Grotowski: el secreto del 'novecento' teatral*. Buenos Aires: Galerna Getea, 2004.

_____. *El Teatro-Laboratorio de Grotowski*. Barcelona: ed. Paidós, 1988.

MARTINO, Ernesto de. *Le Monde Magique - parapsychologie, ethnologie et histoire*. Ed. Marabout Université, 1971.

MAUSS, Marcel. *Essai sur le don: Forme e raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris: Presses Universitaires de France , 2007.

_____. *General Theory of Magic*. NY: Routledge

_____. *Les Fonctions sociales du Sacré*. Paris: Les Editions de Minuit , 1968.

MEYERHOLD. *El actor sobre la escena – diccionario de practica teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.

_____. *L'Ultimo Atto – Interventi, processo e fucilazione*. Firenze: La Casa Usher, 2011.

MIRECKA, Rena. *La Sacra Canoa – dal Teatro Laboratório di Jerzy Grotowski al Parateatro*. Roma: Bulzoni Editore, 2010.

OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski and his laboratory*. NY: PAJ publications, 1986.

_____. *Jerzy Grotowski e Il suo Laboratório*. Roma: Bulzoni Editore, 2011.

PAVIS, Patrice. *Theatre at the crossroads of cultures*. Londres: ed. Routledge, 1992.

- RICHARDS, Thomas. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*
_____. *Il punto-limite de la performance*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 1995.
- _____. *Heart of Practice*. NY: Routledge, 2008.
- SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. NY: Routledge, 1997.
- SLOWIAK, James e CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: Realizações Editora, 2013.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Stanislavskij: L'attore creativo*. Firenze: La Casa Usher, 1980.
- TAVIANI, Ferdinando. *Grotowski posdomani*. Ed. Teatro e Storia, 1999.
- TEMKINE, Raymonde. *Grotowski*. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1970.
- TOPORKOV, Vasily. *Stanislavski in Rehearsal: The final years*. NY: Routledge, 1979.
- VACHTANGOV, Evgenij. *Il sistema e l'eccezione*. Firenze: La Casa Usher, 1984.

22. ÍNDICE DOS FILMES EXIBIDOS DURANTE AS AULAS

1. **Divine Horsemen – The Living Gods of Haiti** (fragmentos) documentário de Maya Deren (Mystic Fire Video) *(fragmentos desse filme estão hoje disponíveis no Youtube);*
2. **Os cinco sentidos do teatro** capítulo 5: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* documentário dirigido por Mariane Ahrne (realizado pelo Centro de Pontedera e Televisão Italiana RAI – 1991) *(fragmentos desse filme estão hoje disponíveis no Youtube);*
3. **Ópera de Pequim** documentário da visita a Paris em 1955;
4. **Mutter Courage** (fragmento) documentário do espetáculo dirigido por Bertolt Brecht com Helene Weigel;
5. **L’Action** filme dirigido por Mercedes Gregory (documentário da primeira fase do trabalho do Workcenter of Jerzy Grotowski em Pontedera – 1989);
6. **Hatha-Yoga** (fragmento) documentário didático de André van Lysebeth;
7. **Training in the Theatre Laboratory** Work Demonstrations: Ryszard Cieślak (realizado pelo Odin Teatret e Televisão Italiana RAI – 1971) *(fragmentos desse filme estão hoje disponíveis no Youtube);*
8. **La Taranta** documentário de Diego Carpitella e Ernesto de Martino (1940) *(fragmentos desse filme estão hoje disponíveis no Youtube);*
9. **Souvenir de Kalwaria** (Pamiętka z Kalwarii) documentário sobre a peregrinação dos fiéis para Kalwaria dirigido por Jerzy Hoffman e Edward Skórzewski em 1958 *(esse filme está hoje disponível no Youtube)*
10. **Ramana Maharish** coleção de fragmentos de documentários sobre Ramana Maharish *(fragmentos desse filme estão hoje disponíveis no Youtube).*

23. ÍNDICE DE ANEXOS

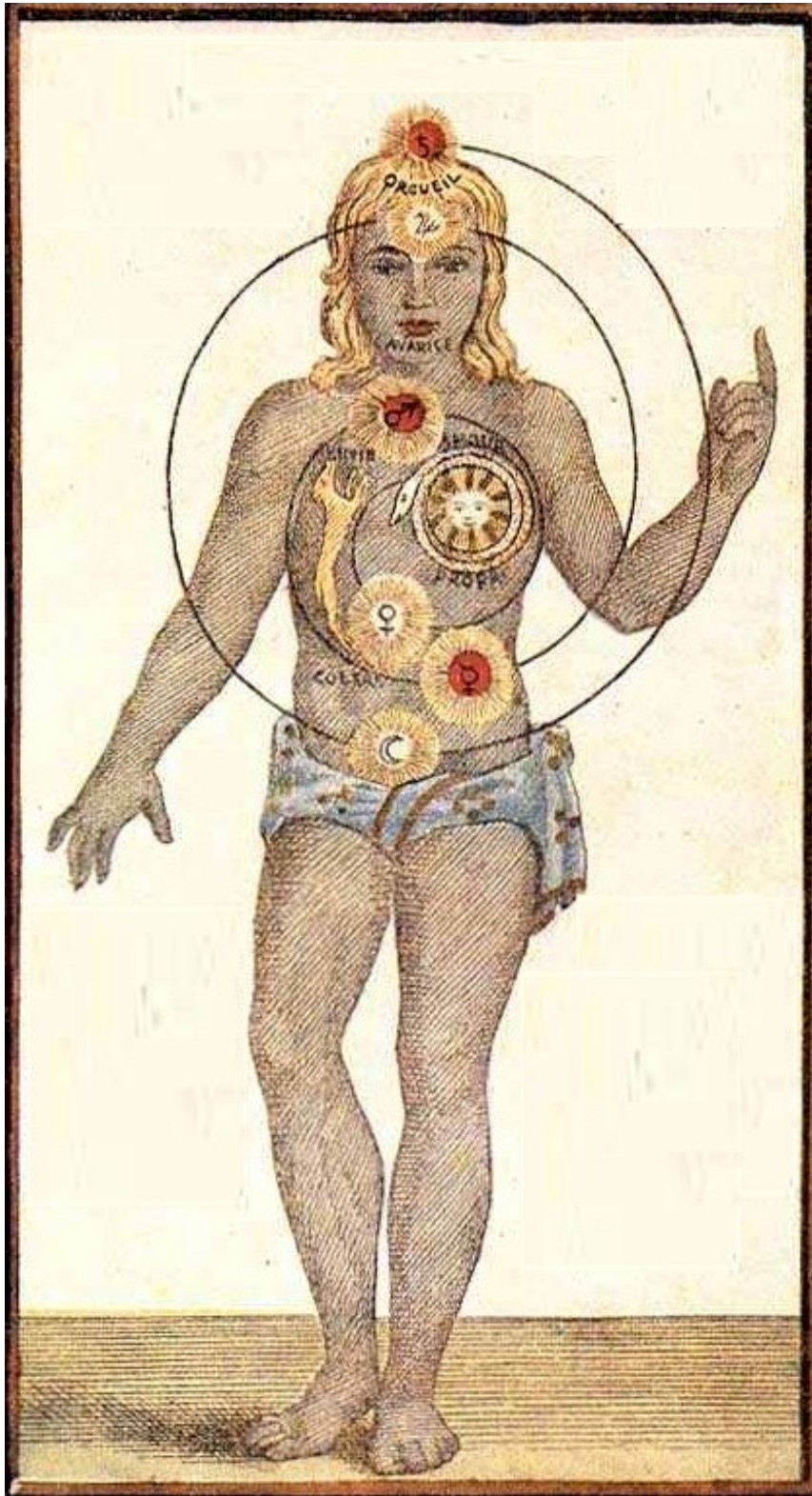
1. Transcrição e tradução da conferência realizada por Jerzy Grotowski no *Teatro Nacional de Comédia* em 1974 (atual Teatro Glauce Rocha) 487
2. **o Performer** publicado pelo *Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera*/1986. Tradução para o português de Celina Sodré com supervisão de Jerzy Grotowski 506
3. Tradução de entrevista de Jerzy Grotowski a Jean-Pierre Thibaudat, para o jornal francês *Libération* em 26 de julho de 1995 512
4. Transcrição e tradução do áudio de documentário *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* (que faz parte da série *Os Cinco Sentidos do Teatro*) dirigido por Mariane Ahrne e produzido pelo Centro de Pontedera e pela televisão italiana RAI em 1991 523
5. Transcrição e tradução do áudio do Vídeo *Training in the Theatre Laboratory in Wrocław – Work Demonstrations: Ryszard Cieslak* produzido pela RAI em 1971 .. 531
6. Posfácio de Celina Sodré ao livro *Avec Grotowski* de Peter Brook 535

Collection Collège de France

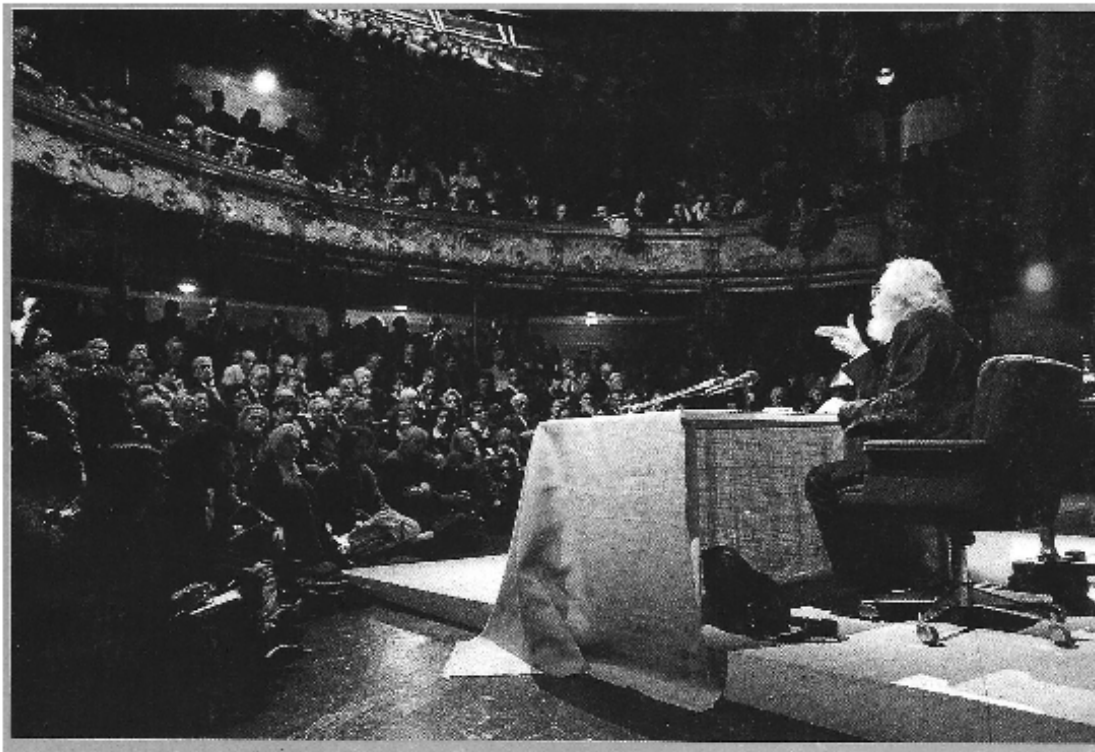
Aux sources du savoir

JERZY GROTOWSKI

La lignée organique au théâtre et dans le rituel



Androgynous Azoth by Johann Georg Gichtel (1638 - 1710)



Jerzy Grotowski au Théâtre des Bouffes du Nord – Leçon inaugurale

Collection Collège de France

Aux sources du savoir¹

JERZY GROTOWSKI

La lignée organique au théâtre e dans le rituel

Leçon inaugurale au Collège de France le 7 janvier 1997

(Pistes 1 à 17)

1. (*applaudissements*) Oui, j'aimerais profondément remercier Monsieur le Professeur Miquel², l'administrateur de Collège de France, pour ses paroles chaleureuses, c'est gentil! Je suis vraiment ému.

(*G. parle à propos de microphone*)

(Voilà, qu'est que se passe? C'est déjà un bon commencement. Alors, est-ce que ça marche? Oui. Non, non, ça s'est arrêté. Est-ce que ça marche maintenant? Oui, d'accord !)

Alors ! Pour moi, c'est un fait symbolique, je dirais, de faire cette leçon inaugurale dans le théâtre de Peter Brook³. C'est une affaire symbolique, parce que c'est lié à créativité et a un nom d'un très grand homme de théâtre, très grand créateur, qui pendant toute sa vie a montré un intérêt profond pour les traditions culturelles, le travail de l'homme sur lui-même, un effort continu à dépasser les mythes obtenus. Alors, pour moi c'est quelque chose, de faire cette leçon ici. Certainement, je dois vous dire, malgré le fait que vous devez cela, parfaitement, savoir, que je ne suis pas

¹ Le Livre Qui Parle 78801 HOUILLES Cedex www.lolivrequiparle.com MP3

² **André Miquel**, administrateur du Collège de France.

³ **Peter Brook**, né le 21 mars 1925 à Londres, est un metteur en scène, acteur, réalisateur et écrivain britannique. Artiste novateur dans ses interprétations des pièces du grand répertoire international, et plus particulièrement des classiques de Shakespeare. Il est le théoricien de *L'Espace vide*. Depuis le milieu des années 1970 sa compagnie est en résidence à Paris au Théâtre des Bouffes du Nord.

ni savant, ni scientifique. Est-ce que je suis un artiste? Probablement, un certain manière, oui, mais, je dirais, plutôt, que mon champ naturel c'est l'artisanat, que je suis un artisan dans une domaine assez particulière, ça veut dire : les comportements humains dans les conditions méta quotidiens, ça veut dire, qu'ils sont supposé de se poser, un peu au-dessus, au minimum, du comportement humain quotidien. Ce comportement méta quotidien, c'est quelque chose qu'on pourrait, exactement, appeler l'Anthropologie Théâtrale, parce que là c'est un vaste champ qui englobe, en même temps, les phénomènes du théâtre et les phénomènes du rituel. C'est dans ces deux domaines que s'interpénètrent, se rencontrent, ou, au minimum, une jette une sorte de lumière sur l'autre, que il se pose la possibilité pratique (je suis un praticien) des études de comportement humain méta quotidien. Alors, avec cette, quelques mots d'introduction, je dois souligner comment je suis reconnaissant aux professeurs du Collège de France de créer cette chaire où je peut, en certaine manière, englober toutes les différents aspects de ma vie, de ma recherche, qui a été toujours, un peu dans les paroles, fractionnées, comme séparées, un élément d'un autre, juste à cause de certaines habitudes mental, ça c'est le théâtre, ça c'est le rituel, ça c'est les traditions culturels, avec ce champs, avec ça, je peux cela, un certain manière, englober. Quand je dis que, je ne suis pas ni un savant, ni un scientifique, mais, un artisan, je me rappelle d'une conversation, il y a, a peut près, 35 ans, maintenant, que j'avais avec le co-fondateur du Théâtre Laboratoire⁴, Ludwik Flaszen⁵. Ça était juste le commencement de notre collaboration à Opole, en Pologne. Et, il m'as dit :

⁴ **Théâtre Laboratoire** est une compagnie de théâtre de renommée mondiale, fondée par Jerzy Grotowski et Ludwik Flaszen, dirigé par Grotowski. Dans les années 1959-1964 a travaillé à Opole (le Théâtre de 13 Rangs), depuis 1965 à Wrocław. Le groupe a été dissous en 1984, était le résultat d'une décision de ses membres, qui ont estimé que le théâtre a cessé d'exister en tant que groupe homogène de création, œuvres artistiques ont été menées presque toujours seul. Le programme défini l'art du théâtre en scène le travail de Grotowski et Flaszen, directeur littéraire. Depuis 1966, le Théâtre Laboratoire a joué dans de nombreux pays européens, Liban, Australie, Etats-Unis, le Mexique et l'Iran. Théâtre Laboratoire inspiration artistique était telle Redoute équipe dirigée par Julius Osterwa et Mieczyslaw Limanowski.

⁵ **Ludwik Flaszen**, né le 14 Juin 1930 à Cracovie, est un critique de théâtre polonais, romancier, essayiste professeur de théâtre et metteur en scène. Collaborateur de Jerzy Grotowski, co-fondateur et directeur littéraire du Théâtre de 13 Rangs (et plus tard, le Théâtre Laboratoire).

« Écoute, j'observe que quand tu veux formuler quelque chose, comme une sorte de thèse, d'une proposition théorique, qui précède ton activité pratique, c'est toujours sec, sans vie, mort, quand tu fais les choses un pratique, tu t'avance et tu formule comme une sorte des outils, comme une sorte d'instrument, la manière comment on peut cela voir, si ça travaille, comme si c'est cela prend de travailler, alors cela que tu dis est vivant. » Ça était une chose très importante et il a eu parfaitement raison, et, ça à rester comme ça. Je peu parler en manière plus au moins utile ou féconde selon des choses que je fais et après même quand je les fait. Ça veux dire, comme un passage vers un pas prochain, comme si une théorie, disons, est juste un outil pour pouvoir procéder avec la pratique et si ça n'est plus la pratique, on laisse tomber la théorie.

2. Au fond, je sais que beaucoup des scientifiques, pensent en manière similaire, spécialement dans le domaine de physique, de biologie, etc. Oui, ils pensent en manière similaire, ça veut dire que les théories sont seulement quelques choses de passagères que servent à développer un processus, à éclairer un processus, dans la recherche. Mais, évidemment, la manière comment on pense, dans ce type de chose, un artisan, comment on pensent un scientifique, n'est pas la même. La manière de penser d'un artisan est beaucoup plus simple, dans le sens, même primitive, sans se trop préoccuper : est-ce qu'on peut tout cela mettre dans un champ plus vaste de terminologie, de la culture, etc. Oui, par exemple, si je commencerais, de, de vous expliquer certains termes, certains éléments terminologiques, que souvent j'utilise, je pourrais bien choquer, par le néologisme, ou par une sorte de naïveté, les membres de l'Académie Française, parce que ce ne sont pas les termes, suffisamment honorable de point de vue de langue française. Mais, vous devez jamais oublier que ce sont justes les instruments passagères, et, on peut dire, qu'ils ont une sorte, qu'ils ont une fonction purement temporaire pour pouvoir capter un phénomène et pouvoir procéder un pratique. Je vais vous donner l'exemple : par exemple, en français, on parle des arts spectaculaires, en anglais, on parle de *performing arts*, bon,

j'ai les deux options possibles : ou utiliser le terme anglais, *performing arts*, ou créer un terme français inconnu parce que le contenu réel de ces deux termes, *performing arts* et les arts spectaculaires, est totalement différent. Quand on parle des arts spectaculaires, on parle de quelque chose qui existe parce qu'elle est regardée, remarquez ça, les arts spectaculaires c'est... Et cela qu'on fait devient l'art dans les yeux de quelqu'un qui regarde. C'est le regard d'un autre, on pourrait dire, d'un spectateur, qui est la source de ce terme: les arts spectaculaires, ou même les arts du spectacle. Alors, quand on dit *performing arts*, c'est passé de celui qui fait, de faire : est un être humain qui est en action. Alors, en tant que le terme n'existe pas en français, j'ai décidé d'inventer, un terme, ça veut dire, parler des arts performatifs. C'est vraiment quelque chose de fondamentale, de voir qu'il y a une grande différence, entre l'approche, par exemple, l'approche du théâtre, l'approche du rituel, comme de l'art spectaculaire et comme de l'art performatif. L'autre exemple, ça c'est pas tellement le problème de terminologie mais de contenu. Alors, si on parle de l'expression... Quand nous sommes en train de nous occuper avec l'art qui est fait par l'homme lui-même, avec toutes ses dispositions, avec son corps, son âme, son esprit, quelque chose de plus, peut être... Si on parle de ça, alors, immédiatement, il se pose la question : « Est-ce que ce type de la créativité, devient créatif parce que quelqu'un le regarde? Ou est-ce que c'est créatif et après quelqu'un le regarde? » Alors, nous avons une sorte de préjuger, que tout ce champ des arts performatifs est lié, tout court, à une expression qu'on est en train de créer pour être perçus et regardé. Je ne suis pas d'accord avec ça ! Je pense qu'il y a certains types des arts performatifs, où c'est créer pour être regardé, mais, il y a les autres types des arts performatifs, les autres approches, où un processus, se forme, se articule, il est une sorte de bataille d'un être humain, avec lui même, pour devenir lucide, transparent, propre, lié au racine d'une expérience directe de la vie et qui trouve après, on peu dire, dans le montage, dans les éléments de composition, la capacité, la possibilité, d'être compris par quelqu'un autre qui regarde. Vous voyez, c'est juste le... C'est très proche en apparence, ces deux approches, mais c'est différent. Dans un approche, tout, on fait

tout, pour créer une expression, pour être expressif, on pourrait dire, et dans l'autre on abouti avec un processus directe de la personne qui travaille à un point, ou à travers du montage de composition, ça peut être regardé et compris.

3. Oui, ce n'est pas tellement facile de voir la différence, si on ne pense pas des choses plus subtiles, plus délicates, comme par exemple, l'expérience intérieur dans le sens laïque du mot comme a parlé Georges Bataille⁶, par exemple. Alors, est-ce que l'expérience intérieure, pour exister, doit être faite, pour être regardé par un spectateur, par quelqu'un d'autre, où est-ce que l'expérience intérieure existe par lui-même, s'il existe, et après il peut être perçu par un autre ? Vous voyez cela où il y a toute la question, alors je dirais qu'il y a une différence entre l'expressivité, une sorte de besoin de s'exprimer qui est aussi un aspect artistique profonde, mais, qui n'est pas le seule, que n'est pas unique, et entre l'expression d'un processus réelle, l'expression qui n'est pas recherché. Dans la première phase, au minimum. C'est comme nous sommes face à quelque chose qui a une expression naturelle : comme le mouvement de l'océan, comme un arbre. Il y a certains arbres que peuvent nous profondément fasciner. Il y a l'expression dedans, les Japonais ont très biens analyser : dans la peinture mais aussi dans le texte, l'expression de l'océan, de mouvement de l'océan, oui. Mais, c'est ne pas l'expression qui est recherchée par l'océan...C'est l'expression qui apparaît et après elle peut être perçu. Et c'est une autre chose de chercher une expressivité. Oui, je sait, la chose c'est délicate, en vérité : les deux aspects fonctionnent dans l'art performatif. Les deux ! Mais, il faut voir qu'il y a les deux ! Qu'il n'y a pas seulement la recherche d'être expressif. Il y a très, très grandes artistes qui ont cherché, tout cour, d'être expressif. Mais, même là où ça parait être complètement évident, comme, par exemple, dans la pantomime,

⁶ **Georges Bataille**, (1897-1962), est un écrivain français. Multiforme, son œuvre s'aventure à la fois dans les champs de la littérature, l'anthropologie, la philosophie, l'économie, la sociologie et l'histoire de l'art. Érotisme et transgression sont les deux termes les plus communément attachés à son nom.

c'est beaucoup plus compliqué si nous regardons de près. Chez Marcel Marceau⁷, la recherche d'une expressivité pour le spectateur a été très forte! Et, évidemment d'un point de vue artistique: riche. Mais, il a été, comme le vieux Decroux⁸, son professeur, il était les approches qui ont le précédées ou en vérité on n'a pas cherché que le processus soit formulé pour être perçu par un autre. Ou on a cherché comme les lois de la vie, qui coulent, ça était vieux Decroux, et qui finalement, dans une phase avancée du travail devient organisée, structurée et perceptible pour un autre. Toujours nous sommes juste au bord de quelque chose incompréhensible mais en pratique ce sont les choses extrêmement palpables. L'autre exemple : naturelle ou organique? Quand nous disons : quelqu'un se comporte en manière naturelle, qu'est ce que ça veut dire ? Que se comporte en manière naturelle : le plus souvent, ça veut dire, que son comportement est compréhensible selon le code social dans un certain endroit l'étant, si maintenant, je me mettrais dans la position de lotus sur cette table. (Rires) Oui, ça serait plus compréhensif quand il y a trente ans, par exemple, mais, quand même ça serait un peu bizarre, on ne pourrait pas dire, ah, il se comporte de manière naturelle pendant cette conférence... (Rires) Mais, si un yogin, à Himalaya, tout d'un coup, dans son ermitage, il amène une énorme chaise et il s'assis en manière européenne, pour tous ses collègues ça va être un affaire totalement non naturelle, parce que c'est en dehors du code social, qui est obligatoire dans certains territoires. Alors, quand nous parlons que quelque chose est naturelle la première association mentale c'est que c'est acceptable de point de vue de code social dominant.

4. Evidement, il y a aussi une notion profonde de ce mot qui veut dire liée a la nature qui sort comme du terrain de la nature, mais, dans les langages courants c'est tout cour naturelle, ça veut dire, acceptable socialement. Alors, pour ces raisons, après

⁷ **Marcel Marceau**, (1923-2007) dit le mime Marceau, est un acteur et mime français. Il a connu une célébrité internationale avec son personnage silencieux de Bip, créé en 1947.

⁸ **Étienne Decroux**, (1898-1991), est un acteur et mime français.

Stanislavski, je utilise le terme « organique », parce que si je dirai : - Oui avec l'acteur on a cherché un comportement naturelle... La première association ça va être que on a se comporté comme dans la vie courante, plus au moins, comme dans un cinéma réaliste, c'est : « Bon, on fait les choses quotidiennes, on fait les choses simples, c'est compréhensible, comme dans une rue ou dans un salon, ou dans un café... » Mais, non, ce n'est pas ça naturelle. Dans l'essence profonde du mot et là je utilise le mot organique, ça veut dire, quelque chose que précédé la composition, parce que l'art demande la composition, l'art demande la composition, la structure, tout cela est nécessaire sans cela il n'y a pas de l'art, il y a une désordre. Mais, avant ça, avant cette domaine qui pour moi, comme metteur en scène, appartient au montage, tout cour, comme le montage dans le cinéma, au montage, il y a une vie des impulsions et même c'est difficile dire qu'est ce que c'est : l'impulsion... Est que c'est purement physique? Je ne crois pas. Mais, c'est beaucoup plus facile de capter la perception des impulsions si on regarde en manière froide comme d'un point de vue presque physique, même si c'est pas tout cour physique. Alors, c'est quelque chose que précédé l'action, avant une action, même la plus petite action, il y a comme un mouvement du dedans, derrière la peau, quelque chose qui est en train de tendre vers, et ça se prolonge dans l'action. On peu dire que quand nous sommes coupé des impulsions ce que domine ce sont les gestes, alors, je dirai ce sont les réactions, ou les signes périphériques du corps, les mains, le visage, les jambes. Et, quand il y a un fluxe des actions, alors un flux des impulsions que les précédent, tout commence, tout est née comme du dedans du corps (en vérité c'est pas seulement le corps) mais comme du dedans du corps, et ça se prolonge dans la périphérie, alors le geste peu apparaître mais il est secondaire, dans très grande forme des arts performatifs, qui ne sont pas organiques, par principe, comme par exemple l'Opéra du Pékin⁹, on voit la

⁹ **Opéra de Pékin** ou **Opéra de Beijing** est un genre de spectacle, né à la fin du 18^e, combinant musique, danse acrobatique, théâtre et costumes flamboyants et faisant le récit d'histoires tirées du passé historique et du folklore chinois. Dans une gestuelle abstraite et symbolique, riche en contenu dramatique, les comédiens, chanteurs, danseurs, clowns et acrobates incarnent des personnages du monde héroïque, divin et animal, souvent mis en scène dans des exploits guerriers. Les maquillages traditionnels, proches du masque, et les costumes élaborés permettent à un public bien informé

prédominance des petits signes qui sont en manière rapide/stoppé, arrêté. C'est comme si on coupe un processus du jeu aux petits morceaux, une sorte de tranche et c'est tellement rapide que c'est presque impossible à remarquer, mais, quand même, par exemple, si on travaille avec les gens de ce type de tradition, ou si on film en ralenti on voit que c'est pas continue mais c'est, en manière extrêmement subtile, *staccato*, pac, pac, pac, comme ça. Et, d'autre part, que les points de naissance d'un élément scénique c'est dans les périphéries : le visage, les mains, les jambes, et aussi les positions et pas les transitions. Les transitions sont typiques pour l'approche organique, pour l'approche non organique ce sont les positions.

5. Alors, nous pouvons vraiment analyser chaque phénomène, aussi bien théâtral que rituel, de point de vue de prédominance de cela qui est organique et de cela qui est artificielle. Maintenant, quand je dis artificielle je ne dis rien de négative. Je dis artificielle, dans le sens, comme vous savez l'art à une relation étymologique avec artificielle. C'est, quand je dis 'les approches artificielles', ce sont les approches qui se commencent par la composition, par les petits signes, par les périphéries du corps, plutôt que par les impulsions, qui se commencent par la structure et pas par le processus. Et, les approches organiques, ils se commencent par les impulsions, par la continuité, par une flux continue, par un non *staccato*. Mais, elle abouti aussi à une composition, à une structure. En vérité la différence entre les techniques organiques, comme de Stanislavski¹⁰, et les techniques artificielles, comme l'ancien Opéra du Pékin, c'est la différence seulement des phases. Dans les techniques artificielles on commence par la structure et après il arrive en processus. Quel est ce processus dans

d'identifier sans hésiter les personnages. L'Opéra de Pékin a été inscrit au patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO le 16 novembre 2010.

¹⁰ **Konstantin Sergueïevitch Stanislavski**, (1863-1938), est un comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique russe. Il est l'un des créateurs, avec Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, du Théâtre d'Art de Moscou et il est l'auteur de *La Formation de l'acteur* et de *La Construction du personnage*. Lorsqu'il meurt en 1938, son enseignement a bouleversé toute l'Europe, et depuis, son système a marqué à jamais l'art du comédien et du metteur en scène.

l'Opéra du Pékin? En vérité c'est ne pas le processus lié aux associations personnelles, du tout, c'est un processus de passage de l'énergie, comme ils disent, que l'énergie, en certaine manière, passe toujours de nouveau même si la forme extérieure est dès commencement fixé. Alors, le canal est fixé mais cela qui passe par le canal est toujours nouveau né. Dans l'approche organique tout se commence par, on peut dire, cette passage de l'énergie libre mais c'est pas claire dans tel cas, il faut plutôt par des impulsions qui se prolonge aux petits actions, par une sorte de continuité, par une sorte de fluidité. Mais, si ça doit aboutir a un acte artistique, finalement, ça dois trouver ça propre manière d'être structuré, alors, finalement, la forme doit apparaître, alors, finalement, aspect artificielle doit apparaître aussi, parce que chaque montage est déjà une artificialité, dans le sens noble de mot. En vérité, la différence entre le deux extrémités dans l'art et dans le rituel, d'ailleurs dans les deux, c'est la différence des phases initiales de cela qui est sur le premier plan et cela qui est derrière le dos. (*Silence*) Alors, j'aimerais de vous montrer quelques très courts fragments des films et le premier fragment c'est le fragment d'un filme¹¹ de Maya Deren¹². En vérité, Maya Deren c'était une danseuse, d'origine russe américaine, qui a arrivé dans deuxième moitié des années quarante en Haïti, qui a voulu juste étudier les danses, mais, elle était tellement fasciné par le phénomène rituel de Vaudou¹³ que

¹¹ **Divine Horsemen – The Living Gods of Haiti** de Maya Deren (Mystic Fire Video)

¹² **Maya Deren**, (1917-1961) est une danseuse e réalisatrice américaine d'origine russe. Personnalité majeure du cinéma expérimental américain des années 1940, Maya Deren réalise de nombreux courts métrages d'inspiration surréaliste et psychanalytique, inspirés par Cocteau. Elle tente en vain de participer à la fédération de l'avant-garde américaine au début des années 50. C'est en son honneur qu'en 1962, un an après sa mort, Jonas Mekas réalise son rêve en fondant, avec d'autres cinéastes, The Film-Makers' Cooperative.

¹³ Le **Vaudou** est une religion originaire de l'ancien royaume du Dahomey (Afrique de l'Ouest). Il est toujours largement répandu au Bénin et au Togo, comme dans le célèbre marché des féticheurs à Lomé. À partir du XVII^e siècle, les noirs capturés, réduits en esclavage, originaires de cette région d'Afrique répandirent le culte vaudou aux Caraïbes et en Amérique. On le retrouve donc sous différentes formes à Cuba, en Haïti, au Brésil ou encore aux États-Unis, en Louisiane surtout. Le vaudou s'est aussi répandu en Afrique du Nord où on le retrouve sous différentes formes, dont la plus connue est le Gnawa au Maroc et en Algérie, mélangé au folklore religieux arabo-musulman. Le culte vaudou compte environ 50 millions de pratiquants dans le monde. On trouve en 2011 de nombreuses communautés « vaudouisantes » dans le monde entier, majoritairement sur le continent américain, et aux Antilles. Il existe en Europe des communautés plus discrètes mais néanmoins actives tel que le

finalement elle a abandonnée son approche du danse et elle a commencé a s'occuper avec le Vaudou, où pour les haïtiens elle est devenu, comme ils disent, une initiée, les grands prêtres du Vaudou ils se rappellent même encore quand j'étais en Haïti, plusieurs fois, ils ont parlé d'elle comme d'un phénomène humain *évoudouisant* de très grande valeur. Maya Deren, elle a filmé, quand même, certaines séances de Vaudou, mais, elle n'a pas voulu faire un film, elle a peu près dix heures de matériel qu'elle a mis dans un armoire et n'a pas voulu cela distribué. Beaucoup des années après sa mort sa famille a retrouvé ce matériel et a fais le montage. Alors, par exemple, tout les commentaires de ce document c'est déjà, oui, ce sont les citations d'un texte de Maya Deren, mais qu'ils ont était mis en relation avec les images par la famille. Alors, dans le premier fragment d'un processus Vaudou, filmé par Maya Deren, on voit, c'est pas facile a voir parce que c'est fait en manière très... Elle a filmé ce qu'elle a pu filmé, elle n'a pas intervenue dedans le rituel, alors il y a les images un peu brouillé, mais, on peu voir un garçon, ça un jeune homme que commence a sauter et après quand il saute on voit comme les mouvements de son corps devient fluides, ça c'est cela que les haïtiens appellent le processus de possession. Bon. Je ne me sens pas du tout compétent de parler de ça. Je veux dire, quand même, il y a un exemple de un approche organique très fort, dans ça, et là, avec ce court fragment, avec ce jeune homme, on peut voir comment le flux des impulsions passent par son corps et comment c'est du dedans de corps même si les mains sont actives, c'est pas gestuel, c'est pas illustrative, il ne illustre pas rien, il se passe quelque chose avec lui et c'est pas déchainement, c'est parfaitement doux, on peu pas dire dominé, non, c'est pas dominé mais délicat, c'est ça. Alors, cela j'aimerais que vous regardez comme le premier fragment. S'il vous plait.

6. (2 :53 son du premier fragment de film de Maya Deren)

Hounfor bonzanfè, le Lakou sans Lune ou le Hounfor Konblanmen. Au début du XXI^e siècle, le vaudou s'étend également au Canada où de nombreuses communautés ont vu le jour et tentent de mettre ce système de croyance au devant de la scène.

7. Oui, pour moi c'est clair que cela que les haïtiens appellent le processus de possession, le transe de possession, que c'est un processus organique. Il y a tout les symptômes de ça, ça veut dire, le comportement humain devient fluide, légère, continuelle, c'est du dedans du corps, si nous pouvons dire en cette manière, que tout est née, et après ça arrive en périphérie. Et, on pourrait dire, que il y a une fonction particulière de la colonne vertébrale, mais, si quelqu'un voudrait cela imiter par une sorte de ondulation de la colonne vertébrale ça ne marchera pas, ça ne marchera pas parce que, en vérité, le phénomène organique n'est pas, tout cour, physique, il est beaucoup plus complexe. En tous cas, ça c'est un, nettement, un processus organique et on peut voir dans certains cas les différents stades. Maintenant : « Est-ce que ce processus organique, comme dans le Vaudou haïtien, par exemple, ou dans un autre type de rituel dans différents pays, où il y a, soi disant, la possession de transe, est-ce que dans cela il n'existe pas une forme? » Non, elle existe. Elle existe, parce que si quelqu'un rentre dans ce type de processus pendant un rituel, et il commence à faire les mouvements, les comportements désordonnés, il est arrêté par les autres, cette désordre on appelle, par exemple, en Haïti, la possession **bossale**, ça veut dire, la possession sauvage, qui est improductive. On demande que dans le processus de la possession il apparait une structure qui est élaboré, depuis des générations, que n'est jamais répéter en manière comme dans le théâtre, mais, qui est codé. Par exemple, que une déesse *Erzulie*¹⁴ comment elle se

¹⁴ **Erzulie** est un lwa (esprit, divinité) du vaudou haïtien. Elle se manifeste sous plusieurs aspects. Erzulie Freda est l'esprit de l'amour dans l'aspect Rada. Elle est représentée le plus souvent sous l'apparence d'une très belle mulâtresse au déhanchement sensuel et provocateur, couverte de bijoux et de parfums. Elle est associée aux prostituées par sa vie tumultueuse : elle est la concubine de Damballa, entretient des liaisons avec Ogoun et avec Guédé Nibo. Elle est aussi confondue avec la Vierge Marie dont elle emprunte aussi l'iconographie : voiles blanc et bleu, couronne d'or entourée de cœurs. Le cœur fait partie de ses symboles avec le miroir. Elle réclame pour offrandes des objets de toilette, des bijoux et des parfums, ainsi que des mets raffinés. *Erzulie Dantor* dans l'aspect Petro aide plus particulièrement les femmes. En tant qu'*Erzulie Dantor*, elle est souvent représentée comme une femme balafree aux formes épanouies, tenant de manière protectrice un enfant d'une main et tenant un couteau de l'autre. C'est une guerrière, et plus particulièrement une féroce protectrice des femmes et des enfants. Son symbole est un cœur transpercé d'un poignard. On a avancé que les représentations d'*Erzulie Dantor* auraient pour origine des copies de l'icône de la Vierge noire de Częstochowa apportées par des soldats polonais lors de la révolution haïtienne à partir de 1802.

comporte : elle aime tous les hommes, alors, elle regarde les hommes parmi les participants et elle déteste tous les femmes, elle utilise beaucoup de parfum, elle a une certaine manière de marcher, tout cela c'est jamais répéter en manière théâtrale, mais, cette structure elle doit apparaître et si quelqu'un, en place de cela, commence à se jeter par terre et hurler il est arrêté. Ça veut dire, cela que les gens modernes considèrent comme une vraie spontanéité, ça veut dire faire n'importe quoi en roulant par terre, est interdite dans ce type de rituel. Alors, maintenant nous allons voir un autre exemple, c'est aussi de film de Maya Deren, et ça était un exemple où on peut voir une femme qui commence, c'est exactement une femme que va continuer mais c'est ne pas filmé, malheureusement, elle va continuer comme *Erzulie*. Alors, ici on voit seulement la première stade quand elle rentre dans cette sorte de fluidité, de délicatesse et fluidité de comportement mais c'est pas encore quand elle commence vraiment à se comporter comme *Erzulie* en d'accord avec tout les codes traditionnelles. A la fin, de ce deuxième fragment, vous aller voir des hommes, juste à la fin, qui ne entrent pas dans ce processus, mais, qui l'accompagnent comme si essaient avec son corps d'accompagner un peu et là on voit comment les impulsions du dedans du corps sont consciemment, cette fois, consciemment appliqué mais, seulement sur le premier niveau. Alors, ce que vous pouvez voir avec cette femme qui commence le transe d'*Erzulie* c'est sa manière de rentrer dans une fluidité avant encore arriver à une forme, où en réalité après elle arrivé. Alors, maintenant ce deuxième fragment, s'il vous plait.

8. (2 : 37 son du deuxième fragment du film de Maya Deren)

9. Vous voyez l'homme dans la dernière séquence il y a accompagné un peu, avec les impulsions du dedans de corps, cette femme, mais, il n'a pas décoller, il n'a pas même voulu décoller et d'ailleurs il pense que c'est pas le vouloir qui fait qu'on peu décoller dans le processus. Bon, là j'ai mon point de vue. Mais, finalement, c'est que

on dit là bas. Mais, chez cette femme, là où je ne suis pas d'accord avec le commentaire quand dans le commentaire il est dit que elle, avec son processus, elle devient plus spectaculaire que les autres, c'est pas vrai, elle devient pas plus spectaculaire, elle devient plus fluide, plus légère, plus transparente, on peu dire en manière métaphorique. Et ce ça c'est toujours le symptôme d'un processus organique : quelque chose qui est légère comme transparente, fluide, continuelle, pas coupé, pas *staccato*. Alors, maintenant je vais retourner vers le théâtre européen et Stanislavski. Dans *Paradoxe sur le comédien* de Diderot¹⁵, il dit que le vrai acteur, il ne dois pas suivre le personnage, qu'il joue, du dedans de lui même, qu'il doit, en certaine manière, éviter toute identification, qu'il doit laisser le spectateur s'identifier, avec cela que l'acteur fait, mais lui même, il doit opérer en manière froide avec toute conscience, il doit manipuler son comportement et il doit manipuler la perception du spectateur. Ça c'est un point de vue et un type de théâtre. Il' y a même aujourd'hui le phénomène d'une énorme importance dans la vie théâtrale où ce type d'approche, au minimum théoriquement, existe. J'ai mentionné l'Opéra du Pékin avant, j'ai vais me atténir a certain exemple clair pour ne pas faire le champ de réflexion trop large, alors, dans l'Opéra du Pékin, théoriquement, il n'y a aucune identification, tout qu'on fais est concis des point de vue d'un effet sur le mental et la perception du spectateur. Tout. Et, encore plus, la partition du comportement de l'acteur n'est pas créé par lui même, mais il reçoit des autres générations, ça veut dire la partition élaborée, comme d'ailleurs chaque œuvre valable doit être élaboré, pendant deux cent, trois cent, quatre cent ans. Trois, quatre siècles. C'est ça que je suis très jaloux face a eux, qu'ils ont cette possibilité de travailler pour longues périodes. Alors, théoriquement, l'acteur doit, tout cour, suivre avec toutes les petites détailles cela que il a reçu comme la partition d'une autre génération. Dans le période

¹⁵ **Denis Diderot**, (1713-1784), est un écrivain, philosophe et encyclopédiste français. *Paradoxe sur le comédien* est un essai sur le théâtre rédigé sous forme de dialogue par Denis Diderot entre 1773 et 1777 et publié à titre posthume en 1830. Selon Diderot, qui s'oppose en cela à l'opinion générale de ses contemporains, l'acteur convaincant est celui qui est capable d'exprimer une émotion qu'il ne ressent pas. C'est le paradoxe : *moins on sent, plus on fait sentir*.

avant la révolution culturelle, quand l'Opéra du Pékin n'était pas encore brisé, j'étais là bas, j'ai travaillé avec ces acteurs et j'ai vu comment, j'ai vu aussi comment le fils, par exemple, prend le rôle de son père, ça veut dire, le personnage qui a été joué par son père et dans toutes les détails, les plus petites détails, des signes, des comportements, des points des comportements, des *stops*, parce que c'est vraiment basé sur les arrêts : *stop, stop, stop*. Tout ça, c'est complètement la même chose. Alors, théoriquement, c'est fait en manière froide, sans un engagement, du tout, sans quelque chose de personnelle. Mais, quand on observe les grands maîtres, dans ce domaine, on voit qu'il y a un engagement personnel. Il y a derrière toute cette structure extrêmement élaborée, qui est répétitive, même d'une personne à l'autre, dans le sens que la même rôle est joué par le père et le fils, par exemple.

10. On voit que derrière ça il y a même une sorte d'improvisation, très subtil et on découvre que c'est, oui, si en certain niveau c'est plus facile à capter, c'est le phénomène de petits changements de l'ordre, mais, dans très petits détails. Par exemple, le signe gestuel est comme ça (*G. fait une petite action*), et après il y a comme ça (*G. fait une autre petite action*). Alors, le grand acteur change l'ordre, fait comme ça et après fait comme ça, (*G. change l'ordre de les deux petites actions précédentes*) c'est très petit. Mais, ça demande de l'acteur une autre mobilisation, disons, de son tonus, de son énergie vitale et alors la vraie improvisation et la vraie implication personnelle est dans ce flux de l'énergie, qui change d'un acteur à l'autre, et, chez un grand acteur c'est un miracle : on voit que tous les détails sont, oui, oui, c'est la même chose que quand j'observai un grand maître et son fils, c'est la même chose que le fils, il y a quelque chose de plus. Qu'est-ce que c'est ? Cette quelque chose de plus c'est comme si à travers toute cette structure des petits signes il passe un courant souterrain qui est toujours nouveau. Mais, théoriquement aucune identification. Stanislavski a parti de contre point de Diderot : il a voulu que l'acteur, il retrouve le réflexe de sa vie, de ses observations dans la vie aussi, de sa mémoire, de ses souvenirs personnelles, de tout ça et que il organise sur la base de son expérience de la vie, sur la base avec quel il ne

perds pas la relation, qu'il organise la structure du personnage. Alors, Stanislavski a parti de point de vue que l'acteur, en certaine manière, en certaine manière, doit s'identifier. Au minimum, il doit utiliser comme un matériel vivant, dans les moments quand il joue, les expériences de sa vie personnelle ou il devait regarder les gens dans la vie courante et appliquer certains comme vision. Par exemple, un jeune homme, il joue un vieillard, alors il ne doit pas se dire : « Je joue un vieillard ». Ça va être, pour Stanislavski, la manière de tuer l'organicité. Il doit se dire : « Mais, comment j'approcherai cette autre personne, cette endroit, ses articulations mal fonctionnant, si ma colonne vertébrale portera mal le corps, si je verrai, ma manière de voir sera pas vraiment précise, mes yeux ne fonctionnent pas complètement, comment je bougerai, comment je passerai d'un endroit a l'autre, comment je accomplirai cette tache, qui est demandé du personnage ». Au même temps il a posé la même question a propos du passé du personnage, par exemple, qu'elle a été l'expérience dans la vie de quelqu'un, comment il a été éduqué, quels ont été ses habitudes, même vestimentaires, mais tout ce là, l'acteur devait reprendre et comparer avec les expériences de sa vie personnelle, par exemple, si on parle d'une chose tellement simple, tellement primitive, comme les habitudes vestimentaires, comment ton corps réagi si tu as une chemise blanche, et comment quand ta chemise est sale, est pas propre, pas bien faite, etcetera. Evidement, il y a une énorme influence du fait sur qu'est ce que nous portons sur nous, il y a une influence sur le comportement. Alors, ça était la question de Stanislavski, il n'a pas vraiment suggéré de s'identifier avec un rôle, un personnage, ou la chose comme ça... Non ! Mais, il a demandé toujours de trouver quelque chose enraciné dans notre propre expérience de la vie et pas de penser a propos de spectateur, de ne pas penser : « ça je dois faire pour que le spectateur vois cela ». Mais, c'est beaucoup plus compliqué. Parce que le même Stanislavski, il a eu les deux expressions clés quand il a travaillé avec un acteur. Une expression, qu'il a utilisé souvent, ça était : « Je crois » et « Je ne crois pas ». Si cela que l'acteur a fait n'a pas était, disons, dans ma terminologie personnel, organique, il dirait : « Je ne crois pas ! ». Mais, il a dit aussi : « Je comprend » ou « Je

ne comprend pas ». Et quand il a dit : « Je comprend ». Ou quand il a dit : « Je ne comprend pas », il a parlé en vérité, déjà, d'un effet sur le spectateur, ça veut dire que, théoriquement, c'est seulement ce processus enraciné dans les expériences de la vie de l'acteur qui compte, mais, en pratique il y a, quand même, l'autre aspect que nous pouvons appeler aussi l'aspect de montage, où il était nécessaire que ça soit compréhensible, vous voyez, si ce n'est pas compréhensible c'est pas l'art .

11. Alors, c'est comme avec l'Opéra du Pékin : en apparence, c'est juste une reproduction parfaite d'une partition de comportement avec les tranches de comportement, les arrêts, les stops, les nouveaux départs, comme une sorte de petit staccato extrêmement rapide mais, en vérité, si nous travaillons avec les gents de cette tradition nous voyons qu'il y a quelque chose qui est processus dedans et que il regarde un point de vue d'un flux de l'énergie. Chez Stanislavski, en apparence, il y a cette relation pour l'acteur avec son expérience personnelle. Oui. Mais, quand même, même dans cette expression « Je comprend/Je ne comprend pas » il y a cette autre aspect, ça veut dire, que la partition du comportement de l'acteur, la partition du jeu, doit avoir une clarté et une logique pour quelqu'un qui regarde. C'est toujours ça que je répète, que la différence entre la route organique et artificielle, dans le sens de la composition, c'est en vérité la différence de cela qui est sur le premier plan et sur le deuxième plan. C'est seulement ça. Il y a deux aspects toujours. Sinon ce n'est pas plein, sinon, dans le cas d'une approche que j'appelle artificielle, de composition, c'est clair, c'est compréhensible mais on ne croit pas, on n'est pas impliqué, ou, on croit mais c'est un désordre, ce n'est pas clair, c'est l'autre approche. Evidement, Stanislavski a utilisé un mot bien aimé par les savants aujourd'hui, et au juste titre, c'est il a utilisé une expression : « comme si ». Tu te comporte, jeune homme qui joue un vieillard, « comme si » tes articulations te font douleur : « comme si ». Il ne dit pas « tu doit croire qu'ils tes font douleur », non, il doit faire « comme si » ils te font douleur. Stanislavski, quand il a fait cette type de recherche il a se concentré sur cela qu'il a nommé la mémoire affective. Il a s'imaginé,

pendant, presque toute sa vie, que il suffit de retrouvé dans sa vie une expérience émotive, comme par exemple une fille avec un garçon dans le moment intense, émotive, amoureux a bord d'un lac, et, pour lui ça était retourné dans la mémoire vers cette expérience, c'est retourné vers la mémoire affective, et alors, ça va retourner en action. Mais, quand il était déjà vieux, il a découvert que pendant toute sa vie il a se trompé et c'est ça la grandeur de Stanislavski, il a continué une certaine recherche mais quand il a vu que cela ne fonctionne pas vraiment il était capable de dire, après quarante, cinquante ans de travailler dans une autre direction : « Non, là j'ai me trompé ». Alors, il a remarqué que les émotions ne sont pas dépendant de la volonté. C'est, chacun de nous expérimente dans la vie, parce que dans la vie on ne veut pas avoir une aine pour une personne et on a. On ne veut pas être irrité et on est irrité. On veut aimer une personne et on n'aime pas. On veut avoir le sentiment positif et on n'a pas. La volonté ne contrôle pas des émotions. Alors, ça était le moment quand Stanislavski a commencé à créer toute sa méthode des actions physiques, soi disant. Ça veut dire, il a dit : « Bon, laissons tomber la recherche des émotions directement, en manière directe. Cherchons pas dans cette plage a bord du lac : « Qu'est ce que tu as senti ? ». Non. Cherchons : « Qu'est ce que tu as fait, quand tu as senti ça, quelle était ton regard, quelle était ta manière de écouter, où il se posait les points de ton attention, qu'est que dans ton corps a commencé a faire, qu'est que dans ton corps, pas ton corps, dans ton corps commencé a se faire, et commencé a faire ». Se, il a dit, oui tout cela si vous pouvez capter, les émotions vont suivre. C'est vrai. Si on retrouve les petits éléments de comportement lié a une situation émotive et si on ne veut pas directement attaquer, pomper les émotions, les émotions se présentent : ils sont comme les animaux sauvages qui s'évadent facilement, si on veut toucher une émotion directement l'émotion s'évade, mais, si on juste fait quelque chose, que était précisément lié a une situation émotionnel, l'émotion arrive parce que elle n'est pas recherché. Oui, c'est ça.

12. Alors, quand j'ai commencé à travailler sur le technique des acteurs, sur le technique de l'acteur, dans ce moment j'ai commencé mon travaille, là où Stanislavski l'a arrêté. Il l'a arrêté parce que il était mort. Tout court. (rires) Et j'ai regardé comment cette approche de capter la vie, disons, psychologique, on pourrait dire, bon, je dirai en manière raccourci : cet approche émotif. Comment, comment il a cherché juste a travers de comportement, ne chercher pas de les répéter des émotions directement, ne vous poser pas la question : « Qu'est ce que vous avez senti dans ce moment de la vie ? ». Mais, poser vous la question : « Qu'est ce que vous avez fait ? ». Alors, mais, j'étais conscient que Stanislavski a été très influencé par une tradition du théâtre réaliste russe, ça était un théâtre où on a cherché la manière d'être naturelle dans le sens d'un certain code social, c'est, on a cherché d'être, d'avoir un comportement courant. J'ai su que Stanislavski, au fond, a cherché quelque chose d'autre, seulement ses spectacles ont été long temps liés a cette convention, soi disant, réaliste, pas tout le temps, parce que, par exemple, dans le spectacle *Les Âmes Mortes* il a de loin dépassé tout l'aspect, soi disant, réaliste, mais de loin. Mais, bon, son nom est resté lié a une certaine notion de théâtre russe réaliste, alors, j'ai cherché : mais, qu'est ce qu'il y a dans cette sagesse de Stanislavski vieillard avec comment approcher la vie émotive, sans le faire a s'évader, sans le pomper, a travers de comportement, qu'est ce qu'il y a qui dépasse la situation réaliste? Et j'ai trouvé : ce sont les impulsions ! Et, de nouveau, nous sommes devant un terme où la définition est impossible, parce que : est ce que le... oui, je sais que les impulsions c'est quelque chose qui est nait toujours dedans le corps et qui seulement arrive a périphérie, je sais que c'est comme quelque chose qui est nait derrière la peau. Oui, mais ce sont les métaphores. Quand je travaille avec quelqu'un je peu lui transmettre un aspect pratique et palpable de ces métaphores. En tous cas, il y a quelque chose qui précède une petite action. Stanislavski a parlé des actions physiques parce que pendant trente ans avant il a parlé de la vie émotive, alors les acteurs ont commencé à vraiment se pomper et à chercher des émotions jusqu'à le point presque hystérique. Alors, pour éviter tout ça Stanislavski a commencé, tout en coup, a parlé des actions

physiques. En vérité quand il parlait des actions physiques, il parlait des associations personnelles, des souvenirs d'une personne, des réactions de l'amour, de haine, de fascination, de répulsion, il a parlé de tout ça. Mais, pour balancer, son enseignant précédent, il a dit 'les actions physiques'. Alors, mais, avant l'action physique, il y a une petite chose, exactement, qui la précède et qui est toute le secret d'un acteur organique comme d'ailleurs dans quelqu'un comme cette femme, dans le film de Maya Deren, c'est les petites impulsions qui sont continues, qui forment un flux, qui sont... qui sont... qui ne s'arrête pas, qui coule. Et, alors, j'ai me dit : « Oui, ça veut dire, on peu travailler sur les impulsions ». Même sans arriver aux actions réalistes. C'est pour ça, quand, par exemple, avec Ryszard Cieślak¹⁶ et mes collègues du Théâtre Laboratoire, je dois souligner, avec Ryszard Cieślak et mes collègues,

¹⁶ **Ryszard Cieślak** (1937-1990) est un acteur polonais. Il est la figure centrale du Théâtre Laboratoire (Teatr Laboratorium) de Jerzy Grotowski. Il est né le 9 mars 1937 à Kalisz en Pologne. Sa mère meurt lorsqu'il a 9 ans. Au lycée, il se produit dans un groupe de théâtre amateur. Il commence ensuite des études d'ingénieur d'abord à l'École polytechnique de Łódź puis à celle de Cracovie, hésitant à se réorienter vers la psychiatrie mais un ami comédien l'incite à passer des examens pour devenir acteur. En 1957, il passe l'examen d'entrée à l'École nationale de théâtre Ludwik Solski à Cracovie où il fait ses études de 1957 à 1961 ; n'ayant pas obtenu de place au département acteur dramatique il s'inscrit au département marionnettes mais il conteste globalement le mode d'enseignement. Grotowski le fait entrer au Théâtre des Treize Rangs d'Opole qui deviendra, peu après, le Théâtre Laboratoire (Teatr Laboratorium) de Wrocław dans lequel il restera jusqu'à sa dissolution en 1984. Il joue alors dans *Kordian* d'après Juliusz Słowacki (1962), *Akropolis* d'après Wyspiański (1962), *Les Tragiques Aventures du docteur Faust* d'après Marlowe (1963), *Étude sur Hamlet* d'après Shakespeare de Wyspiański. C'est lui qui dirige les exercices corporels dans la troupe et qui fait la majorité des photographies. En 1965 il tient le rôle principal dans le *Prince constant* de Słowacki d'après Calderón et en 1968 l'Obscur dans *Apocalypsis cum figuris*. C'est alors que Cieślak devient une légende vivante, le symbole du théâtre de Grotowski. Mais après *Apocalypsis cum figuris* Cieślak ne veut plus être acteur car il sait qu'il a atteint le point culminant de cette vie. Il refuse alors de jouer le rôle principal de Gustaw-Konrad dans *les Aïeux* monté par Konrad Swinarski. Après 1970 il s'engage dans le parathéâtral avec Grotowski à Brzezinka. Quelques années plus tard il dirige des stages para théâtraux : les *Special Project*. En 1977 il revient vers le métier d'acteur en jouant l'un des deux premiers rôles dans le film *Recollection* de Leszczyński (mais il n'est pas satisfait de ce travail). Dans les années 1980 il se tourne essentiellement vers la mise en scène et la pédagogie. Il met en scène un programme poético-journalistique : *les Masques* à Opole en 1963 mais sa véritable première mise en scène fut *Thanatos Polski* au Théâtre Laboratoire en 1981. Par la suite il mit en scène *Aleph* au Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale à Pontedera en 1983, *Vargtid* au Aarhus Teater Akademi au Danemark avec le groupe Kimbri en 1983, *Noche oscura* à Albacete avec la troupe Tema an 1984, *Peer Gynt* d'après Ibsen à Aarhus avec la troupe Kimbri an 1986, *Mon pauvre Fedia* d'après Dostoïevski avec la troupe du Labyrinthe à Paris en 1987 et *Ash Wednesday* d'après *Les Bas-fonds* de Gorki à l'université de New York en 1989. Il vit sa dernière expérience en tant qu'acteur dans le rôle du roi aveugle Dhritarashtra dans *le Mahabharata* de Peter Brook. Cieślak meurt d'un cancer le 15 juin 1990 à Houston, Texas (États-Unis). Ses cendres reposent au cimetière Osobowicki de Wrocław.

parce que ce n'est pas moi qui étais le créateur, nous avons été une sorte d'équipe qui a créé ensemble. Alors, quand nous avons arrivé dans *Le Prince constant*, par exemple, au grand monologue de Cieślak du *Prince constant*, et quand j'ai dit : « Mais, c'est le pas après Stanislavski ». Alors, en temps que ce n'a pas était réaliste, on n'est pas mécrus, le gens qui était spécialiste de théâtre on était extrêmement choqué : « Pourquoi il dit que c'est lié a Stanislavski? C'est pas du tout réaliste! » Oui, et quand même, ça a été juste ce impact après ce là qu'il a fait. En vérité, quand il était très proche de la mort, il a déjà su ça, mais, il n'a pas eu le temps de le développer. Je sais cela par le témoignage indirecte, par exemple, comment, comme un vieux monsieur il a s'assis sur une chaise et il a dit : « Et maintenant je veux vous montrer les impulsions d'un tigre! ». Il était, son corps était tellement abimé que presque il ne pu pas bouger. Et, tout d'en coup, tout le monde a vu les toutes petites mouvements, toutes petites choses qui ont sorti du dedans de son corps, de ce monsieur toujours assis, un vieux monsieur très élégant, assis dans sa chaise et, ils ont vu un tigre! Alors, il n'a pas travaillé même des actions dans ce moment, il a travaillé les impulsions! Et ça était son secret qu'il n'a pas eu le temps de mettre en forme, comment dirai-je, de formuler... et toute ma recherche, dans le domaine des impulsions, ça était mettre en réalisation quelque chose que Stanislavski n'a pas eu le temps de faire! Tout cour! S'il aurai le temps il ferai! Alors, là j'aimerais de vous montrer les fragments du *Prince constant*. Je m'excuse que dans ces fragments il' y a, en dehors du monologue de Cieślak, il' y a un enregistrement de certain explication que je fais, mais c'est nécessaire pour comprendre comment on a approcher le, disons, personnage, le rôle du *Prince constant*. C'est pour ce raison que j'ai gardé cela dans le enregistrement et... oui, c'est comme, comme si dans le cas, par exemple, de vodou il' y a une sorte d'association qui est interhumain. Est comme si dans le cas du travaille avec Cieślak il' y a le système des associations, des souvenirs personnelles, mais les deux sont organiques et ça déclenche comme une sorte de fleuve organique et au fond ils ont une fluidité comparable et pour moi il appartient a la même réalité

du jeu. Alors, je veux maintenant vous proposer de regarder les fragments du *Le Prince constant*.

13. (5 :31 min. fragment du film documentaire de Mariane Ahrne de la série « *I cinque sensi del teatro* »)

14. Oui, ce fragment de l'explication, que j'ai laissé parce que j'ai pensé que ça pouvait vous éclairer sur la manière de procéder, elle a été tiré d'un film de Mariane Ahrne¹⁷ et c'est elle qui a posé la question. Alors, vous voyez c'est très différent de cela que j'ai vous ai montré dans le film de Maya Deren et en même temps il y a cette fluidité, cette impression de transparence quand on regarde et cette chose continuelle, pas coupé, cette légèreté, ce délicatesse : ça s'approche vraiment a un processus couvert par rien juste comme un processus a trouvé sa propre structure, il joue rien, il montre rien, mais, il est et c'est visible. (*Silence*) Oui, je dois, évidemment, souligner que dans cela qui est l'orientation dans l'art, c'est pas une option, tout cour, doctrinaire ou d'une doctrine qui décide, mais le tempérament. J'ai admiré certains œuvres du théâtre basés sur les techniques que j'appelle artificielle, dans le sens noble du terme, c'est comme lié a une composition, c'est comme le travail d'un ingénieure que concis la composition d'avance qu'il la regarde. Aussi bien chez les acteurs, que chez les metteurs en scène, par exemple, de ce point de vue une des choses les plus fascinants dans ma vie, ça était de regarder *Mutter Courage* de Brecht¹⁸, la *Mère Courage*, c'est extraordinaire et c'est juste à l'opposite de mon approche pratique. Alors, là quand on fait les options, les choix, on les justifie en manière intellectuelle, mais, en vérité c'est nos tempéraments qui nous emmènent à quelque chose. C'est toujours très subtile de dire pourquoi nous voulons faire ça et pas ça. Parce que dans l'art il n'y a pas de route unique, il n'y a pas des options

¹⁷ **Marianne Ahrne**, réalisateur, écrivain, rédacteur en chef, né à Lund en 1940, a étudié la littérature et le théâtre aux Etats-Unis et l'anglais, le français et l'art dramatique à l'Université de Lund.

¹⁸ **Bertolt Brecht**, (1898-1956), est un dramaturge, metteur en scène, critique théâtral et poète allemand du XX^e siècle (naturalisé autrichien en 1950).

parfaites, exclusives, l'art est toujours multiple, on peut aussi créer quelque chose, aimer, chercher, créer, pour suivre une route et en temps que l' spectateur, moi comme spectateur, on peu admirer une autre chose comme j'ai admiré l'Opéra du Pékin, comme j'ai admiré Brecht, comme j'ai admiré les documents, parce que je ne pu pas voir, les spectacles déjà, de *L'Inspecteur General* de Gogol¹⁹, chez Meyerhold²⁰, tout ça ce sont les choses on peut pas dire que une celle courante est juste, non, non, si un celle courante est juste il c'est certainement fort dangereux. Alors, c'est au contraire, il y a cette multitude de possibilités et là on justifie par le mot un approche ou élimine un autre mais, en vérité, c'est notre tempérament, notre conditionnement, depuis l'enfance qui nous dirige. Tout cour, il faut ce là savoir. Maintenant, je vais vous montrer le fragment d'un autre spectacle du Théâtre Laboratoire : ça c'est *Akropolis*. *Akropolis* c'était l' spectacle basé sur un texte du période de fin de siècle, de Wyspianski²¹, mais très lié à la tradition polonaise romantique, disons. Alors, *Akropolis* ça se passe dans la nuit de résurrection de Christ pour Wyspianski, pour l'auteur du texte, c'est une résurrection, au même temps, de Christ et d'Apollo. Et Acropole c'est en même temps le château royale Wawel à Cracovie et en même temps Acropole et au même temps l'endroit symbolique de toute la culture européenne. Quand je m'ai posé la question : « Où il se trouve? Le cimetièrre de toute la culture européenne ? ». Une seule réponse qui m'as arrivé et qui m'as inspiré ça était que c'est Auschwitz : c'est le camp de concentration de extermination.

15. Et alors, nous avons fait un spectacle basé sur le vieux texte où on utilise les références aux certains personnages grecs et aux certains personnages de la Bible. Nous avons tout cela mit dedans les conditions d'un camp de extermination, mais

¹⁹ **Nicolas Vassiliévitch Gogol** (1809-1852) est un écrivain russe d'origine ukrainienne, né à Sorotchintsy dans le gouvernement de Poltava (Empire russe).

²⁰ **Vsevolod Emilievitch Meyerhold**, né **Karl Kasimir Theodor Meyerhold** (1874-1940), est un dramaturge et metteur en scène russe. Il se convertit du luthérianisme à l'orthodoxie à l'âge de 21 ans.

²¹ **Stanisław Wyspiański**, (1869-1907), est un dramaturge, poète, peintre, metteur en scène, architecte et ébéniste polonais. Il fut l'un des artistes européens les plus prolifiques et remarquables de son époque.

pas comme une illustration, vous voyez : illustré quelque chose, et faire quelque chose, c'est pas la même histoire. Dans *Le Prince constant* ce que Ryszard a fait ça n'a pas été illustration de Calderon²²/Slowacki²³, ça n'a pas été ça. Calderon a parlé dans martyr, Slowacki encore plus et finalement tout ce texte a été jeté sur la fleuve d'une expérience translucide, translucide, lumineuse, transparent de Ryszard. Si ça sera une illustration c'est toujours banal, il devait avoir quelque chose commun entre l'un et l'autre, avec Ryszard avant de commencer le travail sur *Le Prince constant* nous avons lu *Les Chants Spirituelles* de Jean de la Croix²⁴. Où il y a ces deux aspects : amoureux et prière, bon... Alors, avec *Akropolis* ce n'est pas une illustration d'un camp : le spectacle a été réalisé avec collaboration très importante de Józef Szajna²⁵, grand homme de théâtre et de scénographie aussi, qui, par exemple, pour créer les vêtements des prisonniers du camp, il a été lui même, dans un certain période de sa vie en Auschwitz, alors, il y a créer quelque chose que ne illustre pas, oui, il y a des détails, une sorte de chose qu'on a sur la tête et les bottes de bois, mais toute la reste c'est complètement différent des vêtements du camp et c'est comme si on veut illustré on deviens facilement profanateur. Il faut au, même temps, s'approcher et s'éloigner, quelque chose double qui est nécessaire et cela nous avons cherché dans *l'Akropolis*. *L'Akropolis*, le spectacle et le texte, s'est fini par la résurrection de Christ/Apollo où il y a un cortège de triomphe et dans notre spectacle ça était une

²² **Pedro Calderón de la Barca de Henao y Riaño**, (1600-1681), est un poète et dramaturge espagnol. Extraordinairement prolifique, auteur de plus de deux cents textes dramatiques, il est en particulier connu pour sa pièce *La vie est un songe*.

²³ **Juliusz de Leliwa-Słowacki**, (1809-1849), est un des poètes romantiques polonais les plus célèbres. Avec Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid et Zygmunt Krasiński il est considéré comme un des plus grands poètes polonais.

²⁴ **Juan de Yepes Álvarez** devenu *Jean de la Croix* en religion, (1542-1591), est un saint et mystique espagnol. Il est souvent appelé le « Saint du Carmel ».

²⁵ **Józef Szajna**, (1922-2008), est un scénographe polonais, metteur en scène, auteur de scénarios, théoricien du théâtre. Durant la seconde guerre mondiale Szajna fut prisonnier à Auschwitz ce qui le marqua et influença tout son art. Il obtient un diplôme d'art graphique en 1952 à l'académie des arts de Cracovie. En 1972 il commence à enseigner à l'académie des arts de Varsovie. Entre 1955 et 1963 il dessine des décors de théâtre. En 1971 il crée son propre théâtre Teatr-Galeria à Varsovie. Au sein de ce théâtre, il poursuit ses propres idées du théâtre.

figure déformé, une sorte de cadavre, qui était porté par les prisonniers avant qu'ils rentrent dedans le crématoire. C'est ça. Alors, pourquoi j'aimerais que vous observiez ce fragment ? Parce que vous allez penser que tous ces fragments, les chants compris et la manière de réagir avec les petits cris, les pleures, que tout cela s'est improvisé, mais non, tout était fixé. On a passé par le temps de recherche qu'on pourrait comparé avec certains types d'improvisations mais ça était mit dans un montage extrêmement précis et tout ces petits réactions que vous allez voir, ils ont était déjà mit en structure de faire, toujours pendant chaque spectacle, ça a était joué a peu près mille fois : toujours le même. Et, quand même, pas le même parce que ce qui se passe, dans tel cas, dans l'acteur qui suive un processus organique, c'est quelque chose qui est toujours de nouveau née. Mais, la forme extérieur, la structure, les chants, la partition de comportement et de voix : la même. Alors, s'il vous plait le fragment d'*Akropolis*.

16. Oui, quand je dis dans certain moment que finalement nos options dans l'art ce sont les options du tempérament, de conditionnement, de cela qu'on a aimé ou détesté, depuis longtemps souvent... Je dis quelque chose que suis profondément convaincu et, par exemple, quand, maintenant, dans le travaille de Workcenter, a Pontedera, conduit par Thomas Richards²⁶ et moi, nous travaillons sur les, très

²⁶ **Thomas Richards**, né en 1962, est un artiste américain, acteur, metteur en scène. Fils du réalisateur Lloyd Richards. Pendant ses études à Yale, où il a obtenu son baccalauréat, il a rencontré Ryszard Cieślak, tandis qu'en été 1984, il faisait partie d'un groupe d'étudiants qui ont participé à des ateliers de plusieurs jours dans le cadre du projet Drame Objectif. En 1985, il devient membre de son groupe de la direction reconfiguré et a travaillé avec Grotowski sur l'action principale. Par la suite, en 1986, il a déménagé avec Grotowski en Italie et en un temps relativement court est venu à être considéré comme son «collaborateur essentiel». Initialement le travail de Grotowski et Richards avaient un caractère individuel relié aux structures performatives portant le titre de travail d'action Song, cette structure est devenu plus tard un élément central de *Downstairs Action* et de l'Action Pool. Cette action a pris la forme d'une «transmission» et a été lié à la décision prise à l'époque pour faire Richards le chef du groupe, puis successeur de Grotowski et héritier artistique. Un type particulier de relation développée entre les artistes, l'un qui pourrait être décrit comme une relation entre un maître expérimenté transmet ses connaissances à un élève surdoué. Peu à peu, Richards a assumé le rôle de leader du groupe de travail sur la lutte bas, où il a également été l'acteur principal. Les résultats de ce travail a provoqué la cristallisation d'action et la création d'action, dont Richards a été le principal créateur. Reconnaisant son rôle clé dans les activités du centre de travail de Grotowski a changé son nom en 1996 à Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards. Après la mort de Grotowski en

anciens chants vibratoires, la manière de trouver un type de chant qui était pour nous une sorte de point de départ idéal c'est lié aussi au tempérament, au cela qu'on aime. Pour moi toute l'approche des chants, oui ça depuis, quand j'ai commencé mon travail théâtral, et même avant, j'étais extrêmement intéressé par le phénomène comment certain travaille sur la sonorité, qui, en même temps, est enracinée dans le corps, comment ça peut nous conduire vers quelque chose qui en manière, de nouveau métaphorique, je m'excuse, hétérodoxe, on peut nommer avec qualité, ça veut dire de passer d'un niveau vitale, biologique, de base, de base de la vie, comment monter vers quelque chose beaucoup plus subtile, délicat, transparent, translucide... et j'étais conscient que les chants, s'ils sont vraiment liés aux impulsions et aux actions, qu'on ne peut pas exclure, qu'ils peuvent servir à ce type, je dirai, de yoga. Bon, dans le sens large de mot, presque métaphorique, de yoga. Bon, et j'ai fait des études dans différentes cultures pendant, d'une manière très régulière, déjà cependant un quart de siècle, mais, d'une manière moins régulière plus longtemps. Alors, j'ai fait des études, par exemple, j'ai étudié comment fonctionne un mantra. Mantra dans le sens hindouiste au bouddhiste il est vraiment très lié à une sorte d'approche *yogique*, en verticalité, oui. Mais, c'était une approche... c'était, ce là que les alchimistes européens ont appelé *œuvre contre la nature*, ça veut dire comment stabiliser le corps, comment le immobiliser, comment ralentir le processus de respiration et le processus mental. Alors, c'est cela qui a, **de vrai**, mené, comme a

1999, Richards prend la direction de l'Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards. Il est considéré comme Grotowski «héritier universel». Dans les années suivantes, il a poursuivi les activités dans le domaine de l'art comme véhicule, le développement et la structuration progressive de l'action La Lettre (présenté entre 2003 et 2006 comme un «Work in Progress» intitulé *The Twins* : Action en matière de création et d'action en création). En collaboration avec Mario Biagini, il a dirigé les spectacles *One Breath* (1998-2002) et *Dies Irae* (2004-2006). Depuis 2008, il a dirigé les travaux de l'équipe de recherche ciblée dans l'art comme véhicule sur le Salon structure performative, qui est une exploration plus poussée dans le domaine de l'art comme véhicule (localisation de cette forme d'activité dans la sphère domestique et l'espace domestique). Parallèlement à son travail pratique, Richard développe également théorisation académique sur les expériences qu'il mène. Il a obtenu une maîtrise de l'Université de Bologne et d'un doctorat de l'Université Paris 8. Il est l'auteur de *Au Travail avec Grotowski sur les actions physiques* (1993), *The Edge Point of Performance* et *Heart of Practice*: dans le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (2008).

très bien défini Eliade²⁷, dans ses travaux a propos de yoga, à une sorte de déconditionnement du temps et de l'espace et c'est là la libération. Bon, c'est vrai que le travail **mantramique** a un énorme impact sur toute l'organisme de celui ci que travaille et d'un part je me dit : « Oui, je ne suis pas pour moi de m'occuper de ça parce que ça demande trop du temps ». C'est vrai, il faut répéter un mantra pendant beaucoup des heures chaque jour, etc. Mais, en vérité c'était une autre chose: c'était le tempérament. Pour mon tempérament la chose essentiel ça était que ce qu'on fait soit pas *l'œuvre contre la nature* mais l'œuvre qui décolle comme avion d'une piste de la nature. Oui, c'est pas rester dans la dimension de la nature mais décoller! Je m'excuse de métaphore. Alors, et c'est là que j'ai trouvé que je suis très proche de certains courants de yoga hindou hétérodoxe, pas orthodoxe, pas le yoga classique, comme, par exemple, les Bâuls²⁸ au Bengale. Alors, j'ai étudié aussi comment ça fonctionne les **Icres** dans l'approche islamique, les chants dans l'église orthodoxe, c'est très organique, comment il fonctionne les chants liés a une ancien tradition orthodoxe de *Philokalia*²⁹... bon, mais finalement, j'étais en manière, évident, fasciné

²⁷ **Mircea Eliade**, (1907-1986), est un historien des religions, mythologue, philosophe et romancier roumain. Mircea Eliade est considéré comme l'un des fondateurs de l'histoire moderne des religions. Savant studieux des mythes, Eliade élaboré une vision comparée des religions, en trouvant des relations de proximité entre différentes cultures et moments historiques. Au centre de l'expérience religieuse de l'homme, Eliade situe la notion du « Sacré ».

²⁸ **Les Bâuls**, les *fous* en bengali, sont des groupes de musiciens itinérants qui parcourent le Bengale, autrefois en bateau (*bâulea*), maintenant souvent en train, en chantant des chants religieux, et mendiant pour assurer leur subsistance. En hindî, on les appelle *bardai*, mot probablement de la même origine que notre *barde*. Ce sont des hindous hétérodoxes qui ignorent le système des castes, les rituels de toutes sortes. Leur croyance est un syncrétisme indo-musulman, incorporant des aspects venant du soufisme et du bouddhisme et des pratiques issues du yoga et du tantrisme. Proches de la philosophie de Kabîr, ils refusent la séparation entre les communautés hindoues et musulmanes, la différence entre hommes et femmes. Les Bâuls vénèrent la divinité qui se trouve seulement dans le temple intérieur de chacun, pour eux le temple ou la mosquée sont des obstacles sur la route de dieu. Ils s'habillent traditionnellement d'une *kurta* (chemise) orange et d'un *lungi* ou *dhoti* (tissus noué) blanc.

²⁹ **Philokalia** révélée au monde occidental par les « Récits d'un pèlerin russe », la Philocalie est l'un des ouvrages les plus marquants de la spiritualité orthodoxe. La parution en 1782, à Venise, de cette anthologie en grec de textes sur la prière, réalisée par Nicodème l'Hagiorite et Macaire de Corinthe ne fit pas grand bruit. Il fallut attendre un siècle pour que paraisse à Athènes en 1893, une seconde édition légèrement augmentée. Une troisième édition, dotée d'un index, ne vit le jour qu'entre 1957 et 1963. Quant à l'édition originale, elle est proprement introuvable. Elle l'était d'ailleurs déjà lorsque Migne éditait sa Patrologie Grecque (PG) : ce n'est qu'après "maintes vaines recherches" que le

par les courants anciennes liés à la tradition africaine, de l'Afrique caribéenne, parce que là la participation de l'organicité du corps est totale ! Alors, je m'ai dit, bon, dans tel cas pour faire ce type d'approche de verticalité, de rechercher quelque chose qui est comme un effort à trouver une présence et une perception plus délicate, plus haute, plus subtile, je m'ai dit je vais partir de cette tradition de chants afro caribéen.

17. Oui. Est-ce que... oui, maintenant je peux vous présenter mille théories pourquoi c'est juste, mais en vérité ça était juste en d'accord avec mon passé, du metteur en scène, qui cherchait les méthodes de travail avec l'acteur dans les courants organiques, ça était mes prédispositions personnelles, ça était cela que me manquait, probablement, je n'ai pas me senti suffisamment organique, alors toute ma vie j'ai cherché l'organicité, c'est naturel. (*Rires*) Et cela a abouti à cet approche, très particulière, à travers de chants vibratoires, ancienne rituel. Qui n'est pas évidemment la reconstruction d'un rituel africain ou caribéen, non, non, c'est juste comme les instruments de travail sur le corps, sur les chants qui s'enracines dans le corps, sur les impulsions qui se prolongent dans les chants, comment tout cela peut être organisé du point de vue des différents niveaux de l'énergie. Oui, le mot énergie dans notre époque c'est un mot sur utilisé, abusé, et je sais ça. Normalement quand-t-on parle de l'énergie on pense tout cour de tonus, ça veut dire, bon, je suis énergétique, fort, j'ai beaucoup de ressources, je peux lutter, je peux supporter des choses énormes... Alors, quand on parle de l'énergie en vérité on parle de quelque chose qui nous porte, normalement, aujourd'hui, quand nous sommes jeunes, parce que avec l'âge cette énergie vitale, si on peu dire comme ça, cette aspect de vitalité biologique, qui est très belle, très bien, c'est quelque chose qui nous porte, qui donne une piste de décollage incroyable, mais ça se diminue avec l'âge, et quand on arrive à la vieillesse c'est important que on sais déjà que cette approche de l'énergie dans le sens de tonus, de combien de force on a, il faut le dépasser, il faut chercher qu'est ce

Cardinal Pitra la dénicha et qu'elle put, au fur et à mesure des volumes, intégrer la PG. L'incendie qui réduisit en cendres, en 1868, les ateliers de l'Abbé Migne nous prive néanmoins - du moins, dans la PG - de Philothée le Sinaïte, de Théognoste et de Calliste Cataphygiotès.

qu'ils sont les qualités de l'énergie, il y a cette qualité rude, **rige**, biologique, vitale, sensuel, mais, il y a aussi une qualité extrêmement subtile, translucide, délicat, on peu avoir moins de cette qualité vitale et on peu aboutir a cette chose qui est subtile et délicat. Oui, et, entre les deux il y a encore beaucoup de phases intermédiaires, des phases mix, de tout ça. Alors, maintenant vous pouvez évidemment me poser la question, et ça c'est une question qui toujours se pose : pourquoi dans cette observation, dans cette travaille de recherche sur le comportement méta quotidien de l'être humain dans l'art, dans l'art performative, dans le rituel, etc. Pourquoi, dans tout ce champ tellement spécial, je me pose la question, comment arriver a cette niveaux... de cette niveaux **rige**, fort, biologique a cette niveaux délicat, subtile, translucide, transparent ? Pourquoi ? Pourquoi on a ce type de besoin ? Et là je pense... Pour entrer au Collège de France j'étais obligé de parler avec plusieurs professeurs, un a un, avec chacun, seul. Et je veux vous dire à propos d'un des professeurs, qui est déjà mort. (*Rires*) Il est... Il s'appelait Professeur Bernard Frank³⁰, il était un très grand spécialiste de la culture japonaise. Nous avons nous parlé de cela que m'intéresse parce que ça était sa question, tout ça pendant un certain moment, et quand j'ai dit que s'agit de recherche que je peux définir seulement en manière extrêmement métaphorique, comme approche de verticalité, d'un passage vers quelque chose plus subtile, il a dit : « Mais, pour moi c'est une évidence », il a dit, « moi même, je m'occupe avec la culture japonaise, en vérité, je ne parle pas de cela directement, mais, ce qui me fascine, au fond, c'est un aspect pratique du Zen³¹ et, plus largement, de yoga, de yoga hindou, de certain type de yoga bouddhiste. Oui, oui, je comprend quand vous parlez de tout ça que vous intéressez, vous parlez

³⁰ **Bernard Frank**, (1927-1996), est un orientaliste français spécialiste du Japon. Il fut chargé de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) puis chargé de conférences à la Section des Sciences Religieuses de l'École pratique des hautes études (EPHE).

³¹ Le **Zen** est une branche de bouddhisme mahāyāna qui insiste sur la méditation (dhyāna) à partir de la posture assise dite de zazen. Le mot *zen* est la romanisation de la prononciation japonaise du caractère 禅 ou 禪, (« méditation silencieuse »). Le zen se réfère au chan chinois influencé par le taoïsme et, plus particulièrement, à la posture de méditation de Siddhārtha Gautama lorsqu'il obtint l'éveil sous l'arbre de la Bodhi il y a plus de 2500 ans en Inde.

d'un certain approche que dans une autre culture on pourrait appeler en manière, presque métaphorique, une sorte de yoga. Oui, je vous comprends, parce que, » il a dit, « pourquoi vivre si on n'ai pas poursuit quelque chose comme ça? Est c'est qu'il y a une raison de vivre? Si on ne veut pas poursuivre quelque chose comme ça. Ça m'est énormément touché, ce qu'il a dit et toute cette conversation avec lui et c'est avec le souvenir de Professeur Frank que je veux finir cette leçon inaugurale.
(*Applaudissements*)

Collection Collège de France

Aux sources du savoir

JERZY GROTOWSKI

La lignée organique au théâtre e dans le rituel

Cours et séminaire du 2 juin 1997

(Pistes 18 à 34)

18. Il y a quelque chose de vrai dans cette référence, parce que Brecht dans notre contexte culturel représente la même tendance que l'Opéra du Pékin, ça veut dire, le théâtre où, disons, la manière de se comporter sur la scène qui, où il n'y a pas

d'identification de l'acteur avec son rôle, où il y a *verfremdungseffekt*³², de l'effet de distance, où il y a une structure très élaboré, qui doit être accomplis par les acteurs en manière précis et extrêmement compétente, mais, eux même ils présentent quelque chose sans engager dedans le processus intérieur. Ça c'est cela que j'appelle la tendance artificielle, dans le sens positive de mot : artificielle c'est très lié a mot l'art, c'est quelque chose de, exactement, de lié a l'art, c'est une prédominance de la structure, de forme, de composition, du montage. Dans le théâtre il y a le montage, comme dans le cinéma, seulement dans le cinéma, dans les beaux et vieux temps, on a coupé comme ça, sur les morceaux, la bande qui a enregistré l'image et le son, et recomposé, dans le théâtre le travail, d'un metteur en scène sérieux, c'est faire la chose analogue, ça veut dire, de prendre, d'éliminer certains morceaux déjà élaborés, mais, qui ne sont pas suffisamment ou intenses, ou révélatrices, ou qui font comme dissoudre l'attention. Après, il y a la question du montage dans le sens de conduire l'attention du spectateur, parce que dans le cinéma les caméras qui conduit l'attention du spectateur et le montrent à quoi regarder. Dans le théâtre ça doit être fait en manière différente : si, par exemple, un metteur en scène élabore une action en manière qui est même créative et intéressante, mais, si il ne dirige pas l'attention du spectateur, l' spectateur va regarder ici quand l'action importante se passe là. C'est souvent la question, par exemple, de changement de rythme, qu'il y a un rythme qu'on peut appliquer, il y a un rythme de comportement humain, des acteurs, généralisé, mais, une personne est dans un autre rythme et capte immédiatement l'attention, ça veut dire, on dirige l'attention du spectateur a cette personne, évidemment, ça c'est un moyen extrêmement primitive. Mais, il y a cet aspect là, par

³² **Verfremdungseffekt** L'effet de distanciation est un procédé utilisé dans le cadre d'une narration fictionnelle, ayant pour objectif d'interrompre le processus naturel d'identification du lecteur ou du spectateur aux personnages auxquels il est confronté. Brecht s'inspira des écrits de Frédéric Schiller et eut l'idée de « prendre ses distances par rapport à la réalité », c'est ainsi qu'il théorisa-il n'en est pas l'inventeur la distanciation au théâtre interdisant à l'acteur l'identification à son personnage. Celle-ci a pour objectif de produire l'effet inverse quand elle est destinée au public. En effet, lorsqu'il est interdit au public, même brièvement, de s'identifier au personnage, l'effet produit sera de lui faire prendre ses distances, cette fois par rapport à la fiction, en le renvoyant à sa condition de spectateur ou de lecteur. Ce procédé peut être utilisé dans toute forme de narration, soit aussi bien au théâtre, en littérature, à la télévision ou au cinéma.

exemple, ça on peut très bien voir quand on fait les films qui juste enregistre le spectacle, en vidéo, alors là on voit immédiatement : est-ce qu'on a, est-ce qu'on se concentre sur certains points de l'espace (même sur les petits écrans) ou non. Si on ne se concentre pas, quand on regarde, ça veut dire que dans le montage on n'a pas prévu qu'il faut créer un itinéraire de l'attention pour l' spectateur. Bon, alors, cet aspect artificielle c'est aussi la montage, c'est aussi l'élaboration des, comment dirai je, des formes, des éléments, c'est l'ordre des éléments, tout ça ce sont les aspects créatifs du théâtre dans sa tendance artificielle : je répète, c'est pas négative ce mot. Moi même je m'est intéressé toujours avec la tendance organique, la ligne organique, qui est liée beaucoup plus sur les impulsions qui sortent comme du dedans du corps vers l'extérieur et qui précèdent les petits actions. En vérité, dans le théâtre de la lignée organique il y a une sorte de paradoxe : d'un part cette attitude de l'acteur qui est passif pour réalisé une partition actif. Ce qu'on fait est actif, mais la manière d'approcher est comme sans surplus, sans pousser, *without pushing*, c'est quelque chose qui est, en certaine manière, passif, comme si on se soumis a cette partition actif, on l'acète, on l'a refuse pas. Mais, en même temps on ne la pousse pas, on flotte avec elle. Dans la tendance organique, dans la lignée organique, il y a beaucoup plus de continuité, de fluidité de cela qu'on fait. Dans la tendance artificielle comme dans le théâtre classique oriental, par exemple, ou chez Brecht, il y a beaucoup plus de tranches, comme les petits morceaux. Dans le théâtre classique, c'est tellement (chinois par exemple), c'est tellement bien élaboré que il faut être très attentif pour capter ça, parce que ces petits arrêts qui font une image, qui font des comportements humaines comme les signes, comme les dessins, comme les hiéroglyphes, ils sont tellement minuscule que finalement on a une impression de fluidité aussi mais c'est la fluidité pour le spectateur : pour celui qui fait c'est élaboration des petits morceaux, comme des tranches, comme des arrêts, arrêts, arrêter. Stop, stop, stop. Qui doit être parfaitement élaboré comme une structure. Alors, en vérité, dans l'Opéra du Pékin, par exemple, ou dans les autres formes de ce genre, c'est quelque chose d'analogue au idéogramme, au comme la écriture chinoise. Oui, c'est comme

une marche après l'autre, une marche après l'autre, et ces images ils passent avec une telle vitesse, je veux dire les petites images du comportement humain, que finalement on a l'impression que c'est en continuité, c'est comme dans le vieux cinéma où vous avez les photos que, un après l'autre on crée le mouvement, c'est quelque chose de similaire. Bon, mais, alors en tant que dans ma vie artisanale ou professionnelle ça été la lignée organique qui a toujours été très important et je vais commencer par la lignée qui m'a été loin comme celui ci qui a travaillé, ça veut dire, la lignée artificielle, parce que il faut, dès commencement, souligné que dans l'art ou dans la culture il n'a pas de solution idéale. C'est, d'ailleurs pour moi, comme j'ai dit pendant ma leçon inaugurale, c'est comme pour le spectateur, souvent, les choses qui ont été très loin de ma propre pratique théâtrale, qui ont me fasciné le plus, comme, exactement, *Mutter Courage* de Brecht, pour moi ça a resté dans mon mémoire comme une sorte de chef d'œuvre absolu très lointain des mes préoccupations personnelles comme créateur théâtrale. Mais, comme pour le spectateur ça a été éblouissant. Alors, et c'est très consciemment que je vais commencer le cycle des leçons par cela qui m'ai plutôt loin dans le sens pratique, mais que, évidemment, je estime profondément comme spectateur.

19. Oui, si on commence a créé un dogme, ça veut dire, *c'est cette route qui est juste*, par exemple, la ligne organique, et pas la ligne artificielle, tout devient morte, très vite, ça se dessèche, d'ailleurs, il n'y a pas de formule idéale. Quand je dis la lignée organique, la ligne artificielle ces sont les deux pôles, mais dans chacun de ces pôles il y a quelque chose de l'autre. Par exemple, dans le théâtre classique chinois, comme, (qui est de la lignée artificielle), comme à l'Opéra du Pékin, nous avons cette artificialité des propositions, des éléments, de répéter les formes, etc. Mais, il y a quelque chose dedans, c'est pas vide, spécialement chez les grands maitres, c'est pas du tout vide, il y a quelque chose qui est, on peu dire, intérieure comme toute la théorie, il n'a pas d'identification avec cela qu'on joue, c'est quelque chose d'autre, c'est plutôt une sorte d'élan qui est canalisé parfaitement dans les formes, mais, où il

y a une petite improvisation dedans, où il y a l'accent d'élan, il y a un signe parce que la bas c'est basé sur les signes, alors sur les gestes. Bon, il y a cette petite geste, cette petite geste, cette petite geste, cette position, plutôt positions que des transitions, c'est ça, c'est ça. Mais, l'accent d'élan, chaque jour, est différent, l'accent d'élan c'est indescriptible, c'est seulement si on regarde bien, on voit ça, que les grands maitres ils rentrent dans la même partition des signes, des petits éléments, qui ne sont pas même visibles, pour le spectateur occidental parce que ils sont liés a une très haute tradition, c'est comme une sorte de langage, alors il rentre et comme il change avec ça, il change un tout petit peu l'accent de son énergie vitale et ce que j'appelle dans ce moment : élan. Il aussi il fait des petits décisions comme, par exemple, de déplacer un petit élément, mais très petit, dans l'ordre, en face a l'autre, ces petits décisions lui redonne la vie. C'est, alors, il y a toute une vie intérieure dedans l'acteur, spécialement un grand acteur, toute une vie intérieure et une sorte de processus, même si ce n'est pas le théâtre de processus. Dans le théâtre de la ligne organique ou dans le jeu de l'acteur de la ligne organique, oui, il y a la question de fluidité, des impulsions, de tout ça. Mais, évidemment, il y a aussi le montage, il y a aussi la composition, sans le montage et la composition tout deviens bête, pas claire, pas compréhensible. C'est, finalement, quand je dis que pour moi l'Anthropologie Théâtrale c'est l'observation, l'étude pratique, l'étude avec les outils pratiques de connaissance théâtrale, de comportement humain méta quotidien. Je déjà suggère que même pourquoi le spectacle, le rituel, la fête, c'est quelque chose de plus dense, de plus concentré, de sélectionnée face au quotidien, qui n'est pas méta quotidien, qui est juste quotidien, quotidien. On peu pas dire que il y a quelque chose qui réellement en dehors du quotidien, parce que tout se joue dans *Hic et Nunc*, dans maintenant et ici, toujours...et si on prépare une chose et après on pense que on a tout résolu, on prépare une action, on a préparée une action, on a préparée une fête, n'importe quoi, tout est déjà résolu, tous les décisions sont prises. Ça va être mort l'autre jour. Mais s'il y a ce fait, quand même, la même chose qui était projeté, construit, élaborée, mais le fait aujourd'hui, maintenant, maintenant et ici. Dans tel

cas, ça retrouve, en manière mystérieuse, sa vie, sa présence, on peu dire que ça s'adapte aussi aux circonstances, mais c'est pas seulement ça, c'est une attitude qui fait que le quotidien, dans le sens positive, est présent. Mais, méta quotidien c'est quelque chose qui est plus concentrée, plus dense, plus élaborée, sans les choses gratuits, par hasard, que la vie ordinaire quotidien. Alors, dans la ligne organique aussi il y a, et, est absolument nécessaire cet aspect de la composition, construction, structure, élaboration, montage. Alors, déjà on peu dire que dans le, ce qui est, dans le type de théâtre basé sur la composition et non continuité, en vérité, comme, par exemple, le théâtre classique chinois, il y a un autre aspect qui est caché, qui est le processus intérieure de l'acteur a travers de changer les accents d'élan de l'énergie vitale et, dans la ligne organique il y a l'aspect d'artificialité a travers de la composition, élaboration, articulation. Oui, si les choses ne sont pas articulées ils ne sont pas, ils ne fonctionnent pas pour le spectacle. Alors, Stanislavski a eu les deux questions classiques ou, plutôt, les deux réactions classiques, quand il a observé un acteur qui travaille, dans un certain moment il a prononcé le mot « Je crois » ou il a prononcé « Je ne crois pas ». A quoi il se référé ? C'est très efficace cette manière de indiquer les choses, au fond, c'est court et c'est très efficace. « Je crois » ça veux dire que il y a quelque chose de processus dans l'acteur qui, qui agisse, il y a quelque chose qui émane, alors, on est intéressés, alors je ne voie pas qu'il produit en manière gratuite quelques effets, non, il est vraiment dans un flux des choses. Je, je le cru, je le cru. Mais, dans un certain moment, spécialement dans les répétitions, plus proches de la première, Stanislavski a commencé a utiliser l'autre expression : « Je comprend » ou « Je ne comprend pas ». A quoi il se référé ? Evidement il a se référé a la composition, parce que l'acteur peu faire quelque chose qui est pour lui, et même pour un observateur qui est n'est pas le spectateur qui juste observe un autre être humain, fascinant dans l'encadrement, mais, si ça laisse qu'on ne suppose pas une ligne logique d'une structure qui a sa propre conséquence on ne le comprend pas, il fait, oui, il est vivant, mais je ne comprend pas qu'est ce qu'il fait : je ne capte pas ! C'est ce sens, c'est pas comprendre dans le sens intellectuelle : je ne capte pas ! Alors,

ce deuxième... Ce premier, « Je crois » ou « Je ne crois pas », ça se réfère à prédominante, chez Stanislavski, tendance de la lignée organique. Mais, déjà dans la deuxième, ça était l'orientation très proche de l'orientation de la lignée artificielle, ça veut dire, ça doit être compréhensible, ça veut dire, ça doit être élaborée, ça doit être la composition qui communique quelque chose d'une certaine manière, qui porte quelque contenu.

20. Alors, vous voyez toujours dans **ci voyant** phénomène classique on peut dire très fort de la lignée organique et on peut voir que derrière d'une élaboration il y a un aspect de artificialité, de composition, de tout ça... le montage... Quand on regarde un phénomène de la lignée artificielle comme le théâtre classique oriental, particulièrement, l'Opéra du Pékin, on peut voir, oui, oui, il y a cette forme, elles sont plus élaborées, oui, mais il y a quelque chose derrière. C'est la différence entre un maître et l'autre, un acteur à l'Opéra du Pékin et l'autre. Dans la période quand j'étais à l'Opéra du Pékin, c'était 62, j'ai observé les spectacles, c'est très important les dates parce que pendant la révolution culturelle, on a complètement détruit l'Opéra du Pékin, ce qui est maintenant l'Opéra du Pékin ça a perdu beaucoup de ses éléments de précision. Alors, à cause juste de la manière de détruire, pour les raisons politiques, les fonds traditionnels, pendant la révolution culturelle, mais 62 ça était bien. Alors, j'ai vu, par exemple, un rôle où le personnage a été joué un jour par le père et l'autre jour par le fils. En tant que dans l'Opéra du Pékin la structure des images, des comportements, pas seulement des costumes, mais des tous petits détails de la partition du jeu, sont absolument élaborés, ils sont toujours fait en la même manière, c'est pas l'acteur qui se la invente, ni le metteur en scène, ça c'est répéter dès les générations précédentes. Alors, l'acteur, il reçoit toute la structure du jeu. Alors, ça me paraît, au commencement, complètement identique : le père et le fils. Le père un jour, le fils l'autre jour, je ne pu pas reconnaître, au commencement. Alors, j'ai demandé à un spectateur pourquoi ils sont si enthousiastes quand le père joue et beaucoup moins enthousiastes quand le fils joue. Alors, la réponse première a

été extrêmement, comment dirai je, extérieure, mais, quand même, révélatrice. Ils ont dit que quand le père fait, dedans son action, le *salto* (*Grotowski fait un bruit avec ses pieds, par terre*) il ne respire pas ici (*Grotowski indique une part de son corps*) (*rires*), et, quand le fils fait le *salto* il respire. Ce qui est, en vérité, une indication très important pour ce type de théâtre, au fond, pour tous les genres de théâtre de la ligne artificielle. Qui ça doit être fait avec une virtuosité incroyable. Ça ne doit pas présenter une image d'aucun effort. C'est vrai. Les grands maîtres, on ne voit pas d'effort. Mais, après quand j'ai remarqué, quand j'ai regardé de nouveau cette deux pôles, ces deux personnes, le père et le fils, dans le même rôle, dans le même costume, identique dans le comportement et tout ça, je découvert que il y a encore quelque chose, il y a encore quelque chose, je parlait avec, soi disant, le grand maître de l'Opéra du Pékin, avec qui je pu avoir, finalement, un très bon contact, et, oui, ça c'est confirmé : il y a une attitude, une attitude qui est le produit, long produit de travail. Cette attitude elle est importante parce que c'est quelque chose qui aussi existe dans le théâtre, dans les meilleurs cas, dans les meilleurs exemples des acteurs du théâtre de la ligne organique. Alors, c'est comme pour le jeune acteur, dans ce type de théâtre, comme dans l'Opéra du Pékin, pour le jeune acteur il y a une dépendance du spectateur, ça veut dire : il ne sent pas, il ne se sentait pas encore totalement accepté et, exactement, on va le comparé avec son père qui est un homme de extraordinaire entraînement, et, de très grand renom, et, il est un tout petit peu tendu dedans. Alors, en certaine manière, il est à l'écoute de la réaction du spectateur. Par contre, le vieux, oui, il est conscient de spectateur, il voit, par exemple, que quelque chose ne marche pas et il faut probablement changer le rythme des accents, de élan, dans ce qu'il fait, des accents légitimes, mais, il est beaucoup plus libre parce que tout son attention va vers, ne pas obstruer, ne pas déranger cette libre canal, canal ouvert de l'énergie qui passe a travers les petits détails, c'est, alors, il s'amuse aussi, il s'amuse aussi, il fait comme, comme par exemple, faire une chose et la regarder : c'est très oriental. Il y a une histoire, elle est répété dans plusieurs textes, par exemple, hindou, ou pas seulement, a propos de que l'homme

c'est deux oiseaux : un oiseau picore et l'autre oiseau le regarde. On dit : l'homme c'est les deux en même temps. Le problème est que l'homme, normalement, il se laisse qui entraîné, par l'oiseau, en lui, qui picore, que il ne voit rien. (rires) Par contre, s'il voit, en même temps, c'est comme si un énorme espace s'ouvre. Alors, il y a quelque chose de ça quand le grand acteur du théâtre classique oriental, il fait une petite changement, mais dans tout petits détails, là les détails sont extrêmement minuscules, et il observe : « Ah ! » Est-ce que ça marche, est-ce que ça marche pas, au même temps il voit et il observe. Alors, il fait et il observe : il est les deux oiseaux, en même temps, il picore, ça veut dire qu'il fait une action, et, il regarde. C'est ça. Bon, mais, dans cette attitude de vieux maître qui est déjà beaucoup plus détaché de dépendance de regard du spectateur, il y a, quand même, quelque chose qui me rappelle l'histoire d'un grand acteur polonais Woszczerowicz³³ quand il a été déjà assez vieux. J'étais très, il était beaucoup plus âgé que moi, j'étais un très grand ami, j'avais une énorme amitié pour lui parce que il m'a fasciné comme l'acteur, ça était l'acteur de la ligné artificielle. Il a été... il a élaboré toujours chaque détail, d'ailleurs il a élaboré, en certaine manière, contre le spectateur, contre les attentes du spectateur.

21. Dans *Richard III* de Shakespeare il a terrorisé les gens par une image, une sorte de singe horrible qui a joué avec les objets de gloire royale comme une singe joue avec... avec... je ne sais pas, avec un objet intéressant trouvé quelque part. Et, au fond, il a observé les spectateurs, mais, pas en dépendance. Il a été... Il a se posé la question : « Qu'est-ce que je veux faire a eux? ». C'était une question méchante : je veux a eux, aux spectateurs, faire quelque chose... Faire quelque chose, et il a préparé toute la structure pour mettre le spectateur en piège. Bon, il était un maître des détails. Et ça m'est fasciné. Il y a ce type de fascination qui dépasse nos intérêts des artistes. Comme, moi même, j'étais fasciné par lui, lui, il était fasciné par le Théâtre Laboratoire, quand le Théâtre Laboratoire n'a pas été, du tout, admît, dans le milieu,

³³ Jacek Woszczerowicz (1904-1970) était un acteur polonais.

comment dirai je, important théâtrale en Pologne. Alors, il a visité, il a arrivé et il a observé. Bon. Alors, un jour je le vu dans le même spectacle, qu'il jouait un très longtemps déjà, et j'ai vu un profond changement. Pas extérieur. La partition, disons, ce qu'il a fait, la ligne de son comportement, était la même, dans ce rôle, mais, il était quelque chose très différent. Alors, après je lui rencontré et je lui posé la question. Alors, il a été très théâtralisé comme l'homme dans la vie privé, c'est, il a réagi en cassant une chaise et disant : « Diable! Comment tu as découvert? » (*Rires*) Alors, et là il ma raconté la chose : il a été un cardiaque, il a eu une maladie cardiaque extrêmement avancé, que le docteur a lui dit, que s'il continue a jouer il va mourir sur la scène, ce qui, d'ailleurs, était le cas. Alors, il a décidé de continuer a jouer, et il m'a dit : « Vous voyez, depuis ce moment, quand j'appris cette chose et je pris cette décision, il y a un changement très perceptible, mais très difficile a décrire, dans mon attitude intérieur, c'est comme, maintenant, je ne suis pas vraiment intéressé : est-ce que les gens réagissent pour ou contre, tout ça, c'est comme si je fais quelque chose qui porte son sens en lui même, tout doit être bien faite, tout doit être accompli, je sais pas qu'est-ce que c'est, mais, c'est certainement comme une autre adresse », il a dit. Oui, c'est ça que aussi un des maitres de l'Opéra du Pékin m'a dit : « Avec l'âge, avec l'avancé des années, je commence plus et plus sentir qu'il y a une raison, qu'il y a une raison qui un certain manière me dépasse, et que je fais pour ce raison ». Que les autres circonstances sont importantes : est-ce que ça marche bien, est-ce que ça doit d'ailleurs marcher bien pour fonctionner un certain manière... Mais, au fond c'est comme si il y a *surrender*, il y a une sorte de soumission a cette chose qui peut-être du dedans, peut-être au dessus, on ne sait pas... quelque chose pour que on fait. Oui, il y a, pour parler de cette genre de l'attitude qui motive aussi les grands maitres du théâtre oriental, il y a, ça c'est une des différences essentiels entre, dans le cas que j'ai décrits, le père et le fils, le fils n'a pas eu ça, le père a eu ça, c'est pas seulement le problème de transpirer ou non, quand on fait le 'salto', c'est quelque chose de plus complexe. Évidement, dans le théâtre de la lignée artificielle ont toujours les mêmes éléments. Alors, le père, a pu ne pas perdre sa capacité physique, même, avec l'âge

qui s'avance, parce que il a toujours s'entraîné dans le même, comment dirai-je, dans une sorte d'une voie étroite des choses qu'il faut faire, il ne devait jamais découvrir un nouveau élément. Alors, cet élément qu'il a fait, il a pu vraiment s'entraîner, dans le théâtre de la ligne organique c'est toujours imprévisible, jusqu'à un certain point ce qui doit apparaître, et dans le théâtre européen, tout cour, l'acteur doit chercher, l'acteur doit trouver une sorte de couvert. Là, l'âge est beaucoup plus dangereux, parce que avec l'âge on perd élasticité de comportement : regardez comment l'enfant bouge et s'assoie, c'est une certaine de manière de s'asseoir chez l'enfant, mais, avec l'âge c'est moins et moins de cette manière, on répète certains mouvements, certains choses, même de la vie courant, on les répète en manière plus et plus similaire d'un jour a l'autre, alors, on perd certain organicité. Alors, est-ce que c'est inévitable? Jusqu'à certain point : oui ! Mais, on peu limiter les dégâts. C'est, par exemple, si on fait l'entraînement, les exercices tout on brisent les attitudes, les habitudes, les habitudes courantes de son comportement. Bon. Ça c'est un paradoxe.

22. Alors, dans le théâtre russe, dans le théâtre de Stanislavski, il était, on m'a raconté quand j'étais en Russie, ça c'est toujours dans une vérité ou dans une histoire il' y a en même temps quelque chose qui est vrai, quelque chose qui est faux. (*rires*) On raconte toujours que j'ai fait les études de la mise en scène à Moscou, c'est pas vrai, j'ai arrivé à Moscou pour faire les études de la mise en scène, pour cinq ans, et après une année j'ai quitté. Ce n'est pas parce que j'ai fait mes études, aussi bien que le jeu de l'acteur, avant, en Pologne, à Cracovie, que de la mise en scène en Pologne. Ce n'est pas que cette année a Moscou n'a pas été, pour moi, féconde, il était, mais c'était suffisant pour ce moment de ma vie, ce que je voulu découvrir j'ai découvert, là bas, ça était pas du tout comme il' y a, de nouveau, une autre histoire que se répète que c'est là où j'ai connu Stanislavski. Non, c'est pas vrai. J'ai connu Stanislavski avant. J'ai travaillé avec un groupe des personnes, comme une sorte de travaille de recherche, pratique, pour décodé ce que Stanislavski a voulu, a proposé de faire en pratique. Quand j'ai arrivé à Moscou j'étais, complètement, compétant dans ce

domaine, et d'ailleurs les gens qui ont travaillé avec Stanislavski ils ont me dit, ça. Mais, à Moscou j'ai découvert Meyerhold, j'ai découvert Vakhtangov³⁴, ça veut dire, c'est là qui était à l'époque, parce que c'était encore l'époque quasi Staliniste, était interdite, et, ça était révélatrice. Ça je vais plus tard toucher cela. Alors, au théâtre de Stanislavski comme les gens, les vieux acteurs de Stanislavski ont me raconté ça, il était un des acteurs, je ne veux pas prononcer son nom, qui était très, très connu, très grand acteur, chez Stanislavski les très grands maîtres, ils n'ont pas joué chaque jour. Dans le théâtre de Stanislavski ont joué, souvent, le même spectacle, pendant périodes très longues, mais ça était les doublés qui ont joué, souvent, les acteurs plus jeunes, le grand maître il a joué rarement, alors il a tout se préparé, c'était toute une chose très complexe et pas du tout bête. L'acteur, le vieux, il a arrivé, il a eu sa loge, là il était toutes les règles que, même s'il doit jouer dans son vêtement personnelle, il doit le remettre, se déshabiller de ses vêtements, les remettre à côté parce que il doit les reprendre comme le costume, c'est pas la même chose, même si c'est le même objet. Il doit se répéter les morceaux de son rôle en parlant, en prononçant les mots ou sans, ou pensant seulement, il doit se mesurer avec, toujours dans sa loge, avec certains éléments, par exemple, il y a un élément difficile où une action physique doit, tout court, apparaître, il doit cela **comme** chercher : « Est-ce que ça était vraiment ça ? Ça a marché ou ça ? Comment ça peut vivre aujourd'hui ? » Tout ça. Toute une longue préparation. Alors, un des ces grands acteurs, il a eu un très mauvais caractère, il a vraiment offensé tout le monde, il était plein de jalousie, il a eu le grand sucés, mes faces aux autres, qui ont eu un petit sucés, il était plein de jalousie : horrible! (*rires*) Mais, le jour qu'il devait jouer les collègues ont observé que il est très bon pour les gens, alors ils ont observé même comme une situation de *scout boys* que il a aidé à traverser la rue une vieille femme, (*rires*) qu'il a fait, il a été comme le miel pour ses collègues, pour les gens de l'administration, pour tout le monde, il était très

³⁴ **Evgueny Bagrationovitch Vakhtangov**, (1883-1922) parfois nommé aussi dans les archives de l'époque *Eugène Vakhtangoff*, est un acteur et un metteur en scène de théâtre russe. Il fut le fondateur du Studio des étudiants en art dramatique (1913) qui se réunissait rue Mansourov, selon les méthodes de Stanislavski et qui donna naissance en 1921 au IIIe studio du théâtre d'art de Moscou, rebaptisé en 1926 le théâtre Vakhtangov.

bon. Alors, Stanislavski, en manière privé, a analysé cette situation avec quelques uns des ses collègues, et, il a dit voyez : il voit que les crispations liées aux relations négatives, avec les gens, ils bloquent le canal de comportement, alors, en tant qu'il était conscient de ce qu'il cherche, ça veut dire, une sorte de fluidité de comportement où c'est rien réactive, alors il se mis en état propice, de préparation, par changement de son comportement face aux autres, ça veut dire, de ne pas provoquer les réactions négatives, ni dans les autres, ni dans lui même, parce que ces réactions vont lui faire du mal, à lui comme artiste. C'est toute un égoïsme, mais, très bien compris. (*rires*) Ça c'est aussi ce problème d'une attitude, il y a quelque chose comme Woszczerowicz avec cette chose, qu'il a joué pour quelque chose d'autre ou cet acteur russe qui a arrangé une attitude non négative. Il y a cette chose qui aussi conditionne l'acteur dans, les grands acteurs, dans le théâtre classique oriental. On dit... le théâtre classique oriental... mais, nous disons aussi l'Opéra de Pékin. Est-ce que c'est le théâtre ou l'opéra? Vous voyez il y a une énorme relativité de définition dans différents cultures, dans différentes expériences humaines, dans différents endroits du monde. Aujourd'hui, c'est plus compréhensible, mais, il y a vingt ans, trente ans ça était extrêmement compliqué pour les gens de comprendre. Le théâtre classique : qu'est que c'est le théâtre classique en France? Le théâtre classique en France c'est, probablement, La Comédie Française³⁵. Le théâtre classique en Chine, ou en Inde, ce sont les formes très anciennes qui sont transmises d'une génération aux autres, à l'autre, et qui sont reconstruites et revivifiées dans chaque génération, c'est quelque chose de extrêmement composé, on peut dire artificielle. Et qu'est que c'est le théâtre classique, par exemple, dans la culture africaine? Dans la culture africaine on va, par exemple, dans le territoire de Yoruba³⁶, on va se dire « oui, il y a », parce

³⁵ La **Comédie-Française**, a été fondée en 1680 et se trouve depuis 1799 au cœur du Palais-Royal dans le 1^{er} arrondissement de Paris. C'est le seul théâtre d'État en France disposant d'une troupe permanente de comédiens, la Troupe des Comédiens français. Le dramaturge le plus connu attaché dont le nom est resté étroitement associé à la Comédie-Française est Molière. Il est considéré comme le *patron des comédiens français*. Il était pourtant mort depuis sept ans quand est née la « maison de Molière ».

³⁶ **Yoruba** La religion Yoruba regroupe les croyances et pratiques originelles du peuple Yoruba. La région d'origine de cette religion s'étend du sud-ouest du Nigeria aux régions adjacentes du Togo et du

que si on parle avec les gens de là bas ils disent... c'est faux, mais, ils disent « oui », il y a quelque chose du phénomène théâtrale traditionnelle et, par exemple, ils vont dire, comme on peut dire aussi en Haïti, ou quelque part en Caraïbe : c'est un ethno drame, ethno drame, ça veut dire, une forme de rituel qui a les éléments codé, quand même, mais, qui est d'une réalité très lointain de notre réalité théâtrale : c'est ethno drame.

23. Alors, déjà quand on se demande qu'est que c'est le théâtre classique on voit que même les frontières entre le théâtre et les formes rituelles commencent à devenir flue. Même encore plus, il y a, comme avec l'Opéra de Pékin : est-ce que c'est l'opéra, ou est-ce que c'est le théâtre? XXXX très complexe de dire. En vérité tout dans certains cultures, dans certains endroits du monde ou dans certains types de travail, parce que on peut cela aussi faire en Europe. Ce définition, ça, l'opéra c'est l'endroit où les gens doivent chanter en chœur ou individuellement, c'est totalement absurde! Ce n'est pas, ce n'est pas qu'on peu limiter un genre, un genre qui est vivante il prend des différentes formes. Je vais vous donner un exemple de notre époque, c'est le exemple de spectacle de Peter Brook : *Carmen*. C'était l'opéra... ils ont chanté... Il n'a pas été une grande orchestre ni un grand chorus, non, ils ont chanté... et ça été le théâtre, tout était motivé, tout était élaboré, n'ai pas du tout de se mettre comme ça et de chanter (*G. fait une imitation d'un chanteur classique d'opéra*). Non, c'était très vivant, c'était une grand cas, et là déjà il serait très difficile de se dire : est-ce que c'est l'opéra ? Est-ce que c'est le théâtre ? Dans le plus grandes formes théâtrales, dans les plus grands cas, les œuvres, c'est toujours comme si les frontières, entre différents genres, se déplacent. C'est toujours comme ça. Bon, comme je vous ai dit dans la lignée, encore il y a la question, que je vais toucher juste en parenthèses : l'origine du théâtre. On se dit, comme Brecht a dit en manière très juste que : « Oui, le théâtre a sorti de rituel, mais, il a devenu le théâtre, il n'a pas plus était le rituel ». C'est très intelligent! C'est clair. Mais, est que c'est seulement le rituel qui est à l'origine du

Bénin. Durant les traites négrières, cette religion fut exportée sur le continent américain où elle se développa en divers systèmes locaux tels que l'umbanda, le candomblé ou la santeria (lukumi).

théâtre ? Je ne crois pas. Il y a le *story telling* par exemple, les conteurs des histoires, ça dans certains cultures c'est extrêmement fort, comme, par exemple, dans les cultures islamiques ou hindous, c'est extrêmement fort et c'est très vivant, **XXXXXXXXXX** dans une sorte de café ou dans la maison privé ou dans les cas des hindous, souvent, dans les cours du temples, quelques choses comme ça, ils racontent, ils racontent, ils chantent. En même temps, il raconte une histoire et il devient un héro, plusieurs héros de cette histoire, c'est fascinant si c'est, vraiment, bien fait. Mickiewicz³⁷ qui était un grand poète polonais, une sorte de prophète de la nation, né à la fin XVIIIème siècle et qui était le professeur au Collège de France, Mickiewicz, a raconté, dans ses cours, le cas d'un *story telling*, d'un conteur, dans les petites villages a Pologne de l'époque de l'est, il a dit que, bon, les nuits dans l'hiver sont longues, les gens n'ont pas des vrais lampes, alors, il y a seulement quelques, quelques... on fait le feu pour se échauffer et il y a le reflet de ce feu, dans une sorte de chambre de la maison très primitive. Il arrive, le conteur, les gens se rassemblent, on n'a pas beaucoup de place, il y a aussi les enfants, tous sont là très serrés, et, on voit quelqu'un qui raconte une histoire d'un oiseau du feu : l'oiseau de lumière. Et, après, quand il raconte, évidemment, il joue plusieurs personnes, en certaine manière, mais, ce qui est très intéressant c'est que un certain moment il prend une sorte de coton et il le mit, quand il a dit que l'oiseau de feu va **s'atténir**, et il le mit là où il y a le feu, et ça *pshhht* : il y a une sorte de explosion des petites flammes. Les enfants, après ils disent : « Ah ! Il était cette histoire, j'ai vu, j'ai vu l'oiseau de feu. J'ai vu. » Il y a une montage dans l'attention de l'enfant, et ce montage a fait que ce simple histoire, avec ce coton enflammé, elle a crée une réalité, magique. Alors, il y a *story telling* sans quelles, par exemple, on peu pas s'imaginer une forme classique théâtrale de **Iran, en Asie**, tout a sorti de *story telling*, des conteurs. Et, il y a encore un autre aspect très important, comme une des sources du théâtre, en dehors des rituels, des conteurs : il y a le jeu, pas dans les sens de jeu de l'acteur mais dans le sens de jeu des enfants, le jeu des animaux, faire quelque chose comme pour

³⁷Adam Bernard Mickiewicz, (1798-1855), est un poète et écrivain polonais, qui a passé une partie de sa vie en France et a été professeur au Collège de France.

s'entraîner, mais, au même temps pour s'amuser, quelque chose de gratuite mais qui quand même, qui a les règles. C'est très important ça. Et, il y a aussi les formes des jeu sportifs qui ont devenus les formes artistiques, spécialement en Chine, à Bengale en Inde, il y a ça, que les formes sportifs on évoluée et ils ont devenues aussi les formes de... de, comment dirai-je, *of performance*, les formes de... on peut dire, une sorte de mise en scène. Bon, alors, le film que nous allons voir, le film a propos de l'Opéra de Pékin, c'est la visite de l'Opéra de Pékin, en 55, à Paris. Et, l'Opéra de Pékin a visité l'Europe seulement en 35, avant, et ça était a Moscou, uniquement, avec la fameuse visite des grands maitres XXXX. Alors, après ça était la politique de General De Gaulle de faire les relations avec les chinois et a cause des ces raisons on a invité l'Opéra de Pékin, les chinois ont été d'accord. Mais, ils on voulu bien faire la chose éblouissante pour les barbares de l'occident. (Rires) Alors, ils ont fait, premièrement, ils ont emmené les acteurs des autres groupes, pour les meilleures acteurs, pour faire le mieux, après, ils ont sélectionné beaucoup des fragments qui sont acrobatiques parce que les barbares occidentaux ils peuvent quand même se réjouir des choses qui sont bien faites comme la acrobatie. (Rires) Mais, de regarder, c'est d'ailleurs un peu vrai, regarder les longues passages, des heures même de, comment dirai-je, dramatique, du l'Opéra de Pékin XXXX d'une sorte d'alphabète des petits signes, de tout ça. Et, ou d'ailleurs pour les chinois, quand j'étais en Chine, pour le chinois contemporain de là bas, ils n'ont, pas du tout, compris la langage, qui était prononcée. C'est, il était les sous titres, comme dans le cinéma, les sous titres parce que c'était un vieux langage et tellement prononcé en manière composé que impossible de comprendre.

24. Oui, ça, je me rappelle quand j'ai commencé mon travaille théâtrale, on m'a dit, beaucoup des gens était très choqué, ils ont dit : « Qu'est que c'est ? Faire le théâtre c'est prononcer les mots d'un auteur et les illustrés par les gestes comme il a voulu ». (Rires) Ça était la définition a l'époque (rires). Au fond, Meyerhold a exactement cassé cette chose et ça a été pour moi une très grande révélation. Aussi,

quand j'étais là-bas, c'est que Meyerhold c'était interdit, mais quand même j'ai pu trouvé les matériaux et tout ça. C'est même quelque chose, une haute égotique, égotiste, XXXX a été très importante, ça était, par exemple, *Revizor*³⁸ de Gogol... Non : selon *Revizor* de Gogol, la création, ou le spectacle, de Vsevolod Meyerhold, ça veut dire, l'auteur était le metteur en scène, pour lui. Ça était, ça a immédiatement mis au coin toutes ces conceptions du théâtre comme illustration du texte écrit. Illustration gestuelle. Stanislavski a eu complètement différent attitude, pour lui il faut être extrêmement fidèle à l'auteur. Alors, il a voulu être... (*rires*) Mais, comment ça marchait ? Par exemple, quand il a fait ses spectacles de Tchecov³⁹, qui d'ailleurs ont établi une tradition, on joue souvent Tchecov selon *the pattern*, les modèles, comment Stanislavski a joué ça. Mais, Tchecov a contesté, il a dit : « J'ai écrit les vaudevilles et tu a fait de cela les drames sentimentales ! » (*rires*) Vous voyez qu'est que c'est joué selon l'intention de l'auteur. Alors, Meyerhold a été un fidèle, libre de fidélité à l'auteur, mais, je suis convaincu que son *Revizor* a été quelque chose tellement gogolien comme jamais un spectacle a XXXX. Et, Stanislavski, qui était pour fidélité à l'auteur, il a créé un style de jouer Tchecov qui a allé, qui a stimulé les contestations de l'auteur. C'est ça : ces sont les paradoxes. Alors, mais il y a toujours cette image que le théâtre respectable c'est parler, prononcer les mots de texte et faire les gestes. Oui. Est-ce que dans cette cadre on peut faire quelque chose d'intéressant ? Certainement, oui, en chaque cadre on peut faire quelque chose d'intéressant... Mais, je me rappelle pas. (*rires*) En tous cas, les chinois, ils ont voulu montrer à l'Europe XXXX en 55 les morceaux digestives, alors, ils ont fait beaucoup, très peu de l'action dramatique, beaucoup des éléments des pantomimes qui existent dedans l'Opéra de

³⁸ *Revizor* est une pièce de théâtre de Nicolas Gogol. Créée le 19 avril 1836, la pièce fut d'abord mal comprise du public. Le triomphe ne vint qu'en 1839 à Moscou, mais bien que chaleureusement accueillie par les libéraux, elle est très violemment décriée par les conservateurs.

³⁹ **Anton Pavlovitch Tchekhov** (1860-1904), est un écrivain, nouvelliste et dramaturge russe, médecin de profession. Tout en exerçant la médecine, principalement bénévolement, il publie entre 1880 et 1903 plus de 600 œuvres littéraires. Il est l'un des auteurs les plus connus de la littérature russe, notamment pour sa manière typique, neutre et retenue de décrire les aspects de la vie et de la pensée des hommes dans la province russe. Ami d'Ivan Bounine, de Maxime Gorki, de Fédor Chaliapine, d'Alexeï Souvorine, il est l'oncle de Mikhaïl Tchekhov.

Pékin, les formes classique, mais qui sont une forme parmi les autres. Et ils ont fait beaucoup des éléments acrobatiques, et là il y a le problème XXXX parce que pour les éléments acrobatiques, une fluidité, une continuité de mouvement, est nécessaire pour raisons évidentes, pour, par exemple, faire bien le *salto*. Mais, ça si on voit une prédominance des éléments acrobatiques, là bas, comme dans ce film, on a pas un bon champ a observé comment ça marche, ce comportement humaine typique pour l'Opéra de Pékin, pour la lignée artificielle, par tranches : *pam-stop-pam-stop-pam-stop* parce que les éléments acrobatiques, ils demandent, naturellement, une *non-stop*. Ici il y a, quand même, le mouvement après le mouvement acrobatique, il y a ce petit *stop*. Et si on est très attentif on le capte. Alors, maintenant je propose que vous regardez le film.

25. Oui, dans cette dernier fragment, c'est un exemple très simple, mais c'est un exemple de différence entre la ligne organique et la ligne artificielle, pour l'attitude théâtrale, soi disant, de composition artificielle, mais, pas du tout XXXX, si les deux acteurs, ils commencent a vivre ce qu'il font, dans le sens : ils croit que c'est le bateau, ils croit qu'il y a de l'eau dedans. Non, ça ne marcherai pas parce que tout est basé sur l'effet qu'on jette sur l' spectateur, pour l' spectateur ont voit le flottement. Mais, ce n'est basé sur le processus psychologique des personnes. Voyez, ça c'est très nette, cette différence, parce que l'exemple est très simple : c'est pas le processus d'identification avec cela qu'on fait, mais, le processus d'exécution parfaite où l'objective c'est l'image qu'on jette, comme on jette, comme on peu jeter, un seau, qu'on jette sur l' spectateur. L' spectateur il... bon, il croit. Voilà, évidemment tout ces fragments sont déjà, de point de vue plastique, par exemple, des couleurs, des tout ça, c'est déjà influence de l'esthétique soviétique, dans ce période. Mais, les éléments de comportement, sauf que il y a une exagération dans le quantité des éléments acrobatiques, on a ôté des formes traditionnelles dans cette enregistrement, toutes les formes vraiment dramatiques. Mais, toute l'arrangement visuel dans le sens des couleurs, le faite que les types ils... ils ôtent la botte : c'est impensable dans la vieille

forme, parce que il ferai seulement un mouvement des pieds et des mains et l' spectateur saura : il ôte la botte. C'est ne pas nécessaire d'ôter l'élément, par exemple. Bon. Maintenant, aussi, en tant que ce sont des fragments sélectionner déjà par les chinois dans ce période et après, certainement sélectionné par celui qui a fait le film... Alors, il y a c'est une quantité très limité, où il y a, disons, ce qu'on peut appeler les dialogues, qui est les chants, incantations, langage, tout en même temps. Mais là, c'est intéressant de toucher un point a propos... comment, parce que cette tonalité artificielle est très forte XXXX. C'est ne pas, tout court, le faite de langue chinoise, non. C'est une composition. Comment ils opèrent, parce que c'est très difficile d'opérer avec la voix en cette manière, il faut un très long souffle, très longue expiration quand on parle/chante. Alors, quand j'ai arrivé a l'Opéra de Pékin je m'intéressé le plus a l'entraînement des jeunes parce que a cette époque, ça c'est d'ailleurs en dehors de la révolution culturelle, ce qui a brisé les formes de l'Opéra de Pékin ça était les lois, disons, juridiques, du monde actuelle qui il faut travailler, par exemple, il y a une école de l'Opéra de Pékin a Taiwan, alors, il faut comme... j'ai parlé avec un maitre qui me montra ses élèves et je lui dit : « Mais, il y a les petites inexactitudes dans ce qu'il font ». Alors, il a dit : « Oui, c'est vrai. Qu'est ce que je peut faire? ». Il faut travailler de cet heure a cet heure, ça ne doit pas être un travaille plus long que 8 heures, par jour, et avant, j'ai observé d'ailleurs en Chine, on a sorti a 4 heures du matin au Parc Public parce que ils n'ont pas assez d'espace pour l'entraînement, quand les Parcs Public, les Jardins public ont étaient ouverts, ont étaient vides parce que était trop tôt et les gens pour s'entraîné c'est ils ont commencé quand ils ont 8, 9 ans. Et, chaque jour, en dehors des autres choses, c'est du entraînement, alors on peu arriver a une maitrise, mais, dans le cas des règles de travail, plus contemporains, ça deviens impossible et évidemment ce type de l'art tombe. Alors, quand j'ai observé les enfants qui ont travaillé dans ces Jardins Publics, j'ai observé que, par exemple, pour parler/chanter (c'est difficile a dire qu'est que c'est parler, qu'est que c'est chanter) ils ont eu les ceintures extrêmement serrés, ça était même les cordons, extrêmement serrés, et là j'ai compris qu'est-ce que c'est ça.

Parce que, ils ont voulu avoir la respiration avec la domination de diaphragme. Alors, pour faire ça, il faut, pour utilisé cette type de respiration, il faut faire inhalation, inspiration et après serrer. (*Grotowski fait une petite démonstration*) Si non, il n'y a pas de colonne d'air qui sort. Cette prendre, on peut dire, la inspiration de l'air, placé au ventre et après tendre crispé ce muscle, ça fait que l'air sort avec une force. Alors, dans ce moment, que j'ai observé ces enfants qui fait ça, parce que là ça se passé automatique, quand ils ont eu une profonde inspiration, inhalation de l'air, alors, ça fait le douleur au cordon, alors ils ont serré le muscle, comme ça ils... cette colonne d'air qui sort, qui XXXX et alors je m'ai rappelé que dans, encore dans les années vingt XXXX et même après la guerre, dans les années quarante, dans l'opéra européenne, au minimum en Pologne, les cantatrices elles ont eu le mouchoir dans leurs mains, elles ont eu le mouchoir et quand, pour chanter, avec les mouchoir ici (*le point centrale de diaphragma*), elles font : « Ohhh!» (*G. fait une démonstration*) (*rires*) Qu'est qu'elles ont fait ? Elles ont, en vérité, caché les mains avec le mouchoir, avec le prétexte de mouchoir, pressé les muscles ici, alors elles ont pris une inhalation et après avec cette manière de serrer le muscle qui fait que la colonne d'air sort.

26. Après, j'ai observé: les cantatrices (*Rires*) portent toujours le mouchoirs XXXX ensemble, ça veut dire, ça c'est une chose intéressant, on a ça appelé une forme, mais pas une utilité, une image de la forme. C'est très important, n'importe, est-ce qu'on parle de la ligne organique ou de la ligne artificielle, dans tout les domaines, il y a la différence entre l'image d'une forme et entre la forme. La forme c'est toujours utilitaire. Ce qui est resté dans l'opéra banale, avec ses mouchoirs, c'est l'image de la forme, que la cantatrice quand elle chante, elle fait ça, mais il n'y a aucune utilité parce que l'utilité c'est prend respiration, inhalation et serré, sous le prétexte de ce mouchoir, les muscles du ventre. Ah ! Voilà, ça c'est la différence entre l'image et la forme, et la forme comme utilité. On tombe très facilement dans la piège de traiter l'image d'une forme comme la forme elle même. Je vais vous donné un exemple : les occidentaux qui observent comment les orientaux, par exemple, les japonais, les

hindous, les chinois, comment ils s'assoient, ils s'assoient avec les jambes comme ça, n'est ce pas? Mais, on voit, seulement, une image de la forme et pas l'utilité. Alors, ça ferait que les occidentaux, très rarement, comprennent qu'est que, réellement, la personne fait quand elle s'assoit d'une certaine manière. Je vais vous donner un exemple, prenons, dans un seul pays, un moine *zen*, il s'assoit dans cette position, c'est pas vraiment *lotus* mais assez proche de ça, il s'assoit, pour tenir la colonne vertébrale en immobilité parce que si la colonne vertébrale est agité, les pensées sont agités, c'est ça sûrement vrai, alors, et pour stabilisé la respiration et tout ça. Alors, l'utilité de cette position assise c'est aboutir à non agitation et stabilité, de la position, et, si c'est, dans la même culture, cantonaise, si c'est quelqu'un qui s'entraîne dans l'art de samurai, il s'assoit dans cette position, qui de l'extérieure, paraît être assez similaire, c'est presque la même chose, c'est la même chose... Mais, c'est la manière de s'asseoir pour pouvoir sauter, immédiatement, pour attaquer, ou pour se défendre. Alors, l'une position avec la forme assez similaire, une position serve à s'immobiliser et l'autre position, de samurai, de l'extérieur, très similaire, elle serve à pouvoir, immédiatement, réagir. Vous voyez réagir au mouvement... Alors, l'image de forme XXXX mais l'utilité XXXX quand on parle de forme il faut toujours se poser la question si c'est seulement si on a réalisé une forme. Est-ce que je fais selon l'image de la forme ou est-ce que je traite d'utilité. L'utilité de la forme c'est une chose fondamentale. Dans tout les types des travailles, comment dirai je, en manière théâtrale... Bon, maintenant je propose le deuxième fragment, ça veut dire, le court fragment de *Mutter Courage* de Brecht. Ça c'est l'histoire, comme vous savez, d'une femme que dans le période de guerre, elle a utilisé la situation de la guerre pour faire l'argent, elle a une sorte de chariote, le chariote en place des animaux, quand il y un n'a plus, c'est ses fils qui sont là bas, ils sont graduellement tués et finalement il y a un fragment quand son dernier fils est mort. C'est ça la *Mère Courage, Mutter Courage*. Bon, alors le deuxième fragment, s'il vous plait. Oui, ça c'est ce fameux fragment avec Helene Weigel⁴⁰, *Mutter Courage*, quand elle sait que son fils est tué. En vérité,

⁴⁰ Helene Weigel (1900-1971), est une actrice allemande distingué. Elle était la seconde épouse de

ici, quand elle a fait le film, elle a eu dans cette position avec la bouche ouverte, un petit mouvement... Quand j'ai vu l' spectacle, pendant la visite de Brecht en Pologne, quand j'étais étudiant dans l'École Dramatique, elle a été complètement figé, la même chose mais sans mouvement, c'était beaucoup plus proche de système, si on peut dire comme ça, du théâtre classique oriental. L'attitude, évidemment maintenues toutes les différences, qu'est qu'il est drôle, qu'est qu'il est sérieux, c'est vraiment l'attitude de la lignée artificielle, ça veut dire, tout est élaboré, tout est fluant. Cette manière de chanter, d'ailleurs c'est extraordinaire ! Vraiment, ce chant agisse, c'est aussi, bien sur, la composition du chant. Mais, et la manière de... tout est fluant, parce que c'est, les chinois ne sont pas obligés de montrer qu'ils sont fluant, même plutôt au contraire, parce que c'est **XXXX**, par contre, Brecht a voulu créer un exemple de l'art où il n'y a pas aucune identification, aucun processus intérieur et seulement où on jette sur l' spectateur pas, tellement, un image, mais les images codés. Alors, il devait exagérer dans ça. Ça a crée cette extraordinaire froideur, par exemple dans les chants, ou la réaction de la mère avant qu'elle sait que son enfant est tué. C'est... tout est fluant, d'ailleurs **XXXX** c'est une règle dans l'équipe de Brecht, les acteurs **XXXX** est très bon **dans le même spectacle** qui on eu un processus dedans, mais, ça je pourrait dire que dans ce contexte ça était plutôt quelque chose qui est dérangé même si Helene Weigel elle est extraordinaire. Par contre, Weigel a cent pour cent. C'était vraiment quelque chose ! Est ce que on peut dire que Weigel n'a pas s'identifié ? Certainement non ! Mais, est-ce que on peut dire que elle était vide dedans ? Non, aussi, quand je dis que dans la lignée artificielle il y a quelque chose qui passe par un autre canal comme l'accents, les petites décisions, l'accent de l'élan, tout ça. C'est très complexe. On fait une sorte de image de **XXXX** toujours croisent. Bon, ça c'est, alors, je pense que pour aujourd'hui avec ces deux films on

Bertolt Brecht, et ils ont eu un fils Stefan et une fille Barbara. Weigel, né à Vienne, en Autriche, sa famille était juive. Elle est devenue membre du Parti communiste depuis 1930 et directeur artistique du Berliner Ensemble, après la mort de son mari Brecht en 1956. Parmi les rôles de Brecht, elle est surtout connue pour la création de Pelagea Vlassova, *La Mère* de 1932, *Antigone* dans la version de Brecht de la tragédie grecque, le rôle-titre dans *Les Rifles de Señora Carrar* et, le plus célèbre, la *Mère Courage*, emblématique.

peut finir la leçon seulement je vais prier, je vais faire, disons, vingt minutes de la pause et de faire un petit moment de questions, si quelqu'un veut. Alors, si quelqu'un veut poser une question, ou écouter la réponse de la question, il est invité à retourner et les autres peuvent s'en aller faire dodo. (*applaudissements*)

Collection Collège de France

Aux sources du savoir

JERZY GROTOWSKI

La lignée organique au théâtre e dans le rituel

Cours et séminaire du 16 juin 1997

(Pistes 35 à 53)

35. Mesdames e messieurs, bon soir, alors, aujourd'hui nous serons obligés de mélanger un peu la leçon et le séminaire parce que pour parler des choses artisanales dans le domaine théâtrale ou rituel il est nécessaire de donner toujours un matériel que vous pouvez regarder, écouter etc., sinon ça deviens juste le jeu de mot. Pour ce raison je voulu vous montrer aujourd'hui un film qui témoigne ma recherche personnelle avec mes collègues dans les années soixante en Pologne au Théâtre Laboratoire vers la lignée, disons, organique. Ce sont tous les documents du période des années soixante. Alors, nous allons projeter les films, de ces films j'ai montré déjà dans la leçon inaugurale quelques... deux courts fragments. On va vous montrer tous ces films, et, après nous allons faire un intervalle, et après nous allons mélanger les explications, les questions, et tout ça. De ce point de vue c'est un peu la version mélanger de leçon et de séminaire. Alors, c'est ça, maintenant je propose juste de faire passer les films.

36. (*applaudissements*) Oui, j'ai me noté quelque chose quand le film a été projeté : un ordre, un certain manière de réflexion, que j'avais dans le temps de ce film. Alors, premièrement, je doit rappeler que, comme j'ai dit dans la leçon inaugurale, et aussi dans la première leçon ici, que comme une sorte d'approche pour moi c'est très naturelle de voir les phénomènes théâtrales ou rituelles comme entre les deux pôles, qui s'est passé entre deux pôles. Entre un pôle qui est la lignée organique et l'autre pôle qui est la lignée artificielle, dans le sens noble de mot, lié a notion de l'art, ça veut dire de composition, de structure et de tout ça. Mais, en même temps il y a les différences, dans la dernière leçon nous avons analysé l'Opéra du Pékin et le théâtre de Brecht, par exemple, c'est, nettement, la lignée artificielle dans le sens de la composition d'un certain froideur dans les détails mais qui est pleinement accompli. Mais, en vérité, comme je le souligne tout le temps, c'est seulement ce qui est visible ou de la lignée organique ou de la lignée artificielle, ce qui est comme derrière le dos

de phénomène, il y a toujours l'autre aspect : dans la lignée organique il y a l'aspect d'artificialité, de composition, de structure, de rigueur et dans la lignée artificielle, soi disant, nous avons toujours quelque chose qui passe par les gens, les gens ne sont pas, tout court, absents, ils sont présents, les gens qui agissent. Il y a quelque chose à quel ils servent et il y a un courant dedans ces gens, une sorte de processus, de fleuve que se déclenche. Alors, cette division, entre la lignée organique et la lignée artificielle, c'est juste pour pouvoir placer les phénomènes. Mais, il faut pas oublier que c'est toujours double. Oui. Deuxième chose, c'est que si on parle d'une lignée organique comme dans le travail du Théâtre Laboratoire il faut être conscient que c'est une des plusieurs possibilités de la lignée organique, ce n'est pas une possibilité exclusive, on peut approcher la lignée organique, de prédominance de fleuve de la vie et de tout ça, a un très, a un bien différente manière, il y a pas de monopole, il n'y a pas d'une seule possibilité. C'est comme, moi même, j'ai cherché, selon ce court document qui existe, je vous ai montré, mais, il y a, bien sur, les possibilités de chercher en manière différente. Ça c'est très important. Toujours. Pas une seule ne route. Après, dans le film, au commencement, quand je raconte de ce vieux monsieur⁴¹, qui m'a enseigné l'hindouisme, je dit que il a refusé de voir mes premiers spectacles parce que il a dit : «N'importe quoi tu va faire, tu va faire un ermitage ». Et, je dis que à Pontedera dans Workcenter, finalement c'est ça, on travaille sur l'art, on travaille sur les chants anciens traditionnels, ce sont les artistes, mais, il y a comme une ermitage: il n'y a pas de public, il n'y a pas de... Bon. Ça était dit, il y a plusieurs années, quand ce film a été enregistré. En vérité la situation change. Maintenant, s'est très difficile de dire que Workcenter à Pontedera c'est un ermitage,

⁴¹ **Franciszek Tokarz** (1897-1973), est un prêtre catholique, professeur à l'Université catholique, chercheur à l'histoire de la philosophie indienne et chinoise. Ses professeurs dans le domaine de la philosophie sanscrite et indienne étaient George Otrębski (Vilnius), Stefan Stasiak (Lviv), Helen Willman-Grabowska (Cracovie). Quand il s'agit de la philosophie chinoise était autodidacte. Dans les années 1955-1962 a maîtrisé chinois classique manuel de langue Haenisha, grammaire et vocabulaire Gabelentza Mathews, puis a travaillé avec ses textes originaux disponibles Mo Di, Lao-Tse et Confucius. Son disciple dans la philosophie chinoise de l'UMCS Margula Tadeusz. De 1954 à 1970, il a travaillé à l'Université catholique de Lublin, Faculté de philosophie chrétienne. Il a enseigné la philosophie indienne et le sanscrit, et depuis 1963, en option, la philosophie chinoise.

il y a, oui, il y a un aspect d'un travail rigoureux, tout ça, mais, quand même il y a beaucoup des gens qui nous avons accepté qu'ils arrivent et qu'ils voient, qu'ils soient les témoins de cela que nous faisons. Et ce était déjà pluriel, je ne sais pas, cinq, six, sept mille personnes. Alors, c'est pas tellement isolé maintenant. Après, il faut, il y a une question... là on voit une question qui se pose toujours et qui était dans ma vie créative extrêmement importante : c'est la fonction du spectateur.

37. C'est très paradoxal. Parce que en certaine manière moi même je n'ai pas voulu faire le spectacle pour le spectateur. Jamais ! Ça était comme si je, plutôt, était d'accord que le spectateur arrive ! Mais, c'est pas pour lui. Alors, pour qui ? Ça c'est très subjective ce que je dis. Je vous raconte, bon, mon histoire personnelle. Alors, ça était, pour moi, et pour mes collègues. Au fond, c'est comme si on se dit, il faut faire quelque chose qui est vrai, qui est réel, qui est plus vrai que le quotidien. Il faut faire ça, il faut regarder : est-ce que ça peut marcher ? Il faut cela mettre en ordre et ne pas perdre le flux de la vie que le conditionne, il faut approcher avec une sorte de mémoire, des associations personnelles de toute les ressources que nous avons tiré de notre vie, même de la vie de période de l'enfance, de tout les périodes et, alors, si quelqu'un arrive, ils peuvent, si c'est vraiment réel, si c'est vraiment réel, ils peuvent être témoins de ça. Longue temps j'ai cherché les différents approches avant ce spectacle que vous avez vu, j'ai cherché les différents approches, pour éviter qu'ils soient les spectateurs, j'ai voulu que le spectateur devient participant. C'était le premier période de ma recherche. Mais, ça n'a pas marché. Finalement, oui, ça a donné quelques effets amusants et tout ça. Mais, finalement, ça n'a pas marché parce que le spectateur mis dans situation de quelqu'un qui est directement considéré par un acteur, qui est directement contacté, qui doit répondre. Oui, il peut répondre, on peut cela prévoir. Mais, il est comme sous une violence, c'est pas réellement libre, aussi nous les acteurs nous sommes préparés et lui non, ça ne peut pas être ça. Alors, un jour, ou disons, dans un certain période, quand j'ai pensé de tout cet aspect, j'ai me posé la question : « Mais, qu'est ce que c'est vraiment, qu'est ce que c'est

vraiment le spectateur qui n'est pas le spectateur ? C'est pas quelqu'un qui est obligé, par force, à participer ou à réagir ou s'il est enthousiaste de participer il va faire les bêtises. C'est pas ça. Il y a quelque chose d'autre ». Et là j'ai arrivé a une notion du témoin, oui, du témoin. Là, bien plus tard, j'ai vu un documentaire, après que j'ai arrivé a cette notion, j'ai vu un documentaire de Vietnam où les moines bouddhistes un après l'autre, dans certain conditions, ils ont se brulés, ils ont fait *auto da fé* pour contester la guerre. Alors, ce documentaire, était pour moi très intéressant parce que on a vu les trois rangs, des trois cotés, des moines bouddhistes qui on observé, ils ont été immobiles. Un qui était assis au milieu, un autre qui a arrivé, il a mis la gazoline sur lui et il a enflammé et se retiré. Les trois rangs des personnes, des moines qui ont observé ont été parfaitement silencieux. Ils n'ont pas été les participants dans le sens qu'ils ont voulu se montrer ou montrer les émotions, les choses comme ça, ça serai une bêtise incroyable. Ils n'ont pas été aussi les spectateurs. Par exemple : ils n'ont pas applaudît. C'est ça qui est quelque chose des vrais témoins : l'acte était vrai. Ce moine, il a brulé réellement et les autres on gardé une présence discrète, seulement le rythme de respirations de ces témoins a changé. (*G. fait un son de respiration*) Quelque chose comme ça. Et c'est tout. C'est ça les témoins. Quand il y a un acte qui est réel, il y a la possibilité que le spectateur devient le témoin. Oui, et là je dois dire que, par exemple, ça était un phénomène très spécial, en tant que nous avons cherché toujours comme une sorte de *leitmotiv* de nos spectacles au Théâtre Laboratoire, nous avons cherché toujours un acte réel, il doit être au milieu de tout ce là qu'on fait : un acte réel. Evidement, ce n'est pas un acte réel d'une seule foi et si extrême comme quelqu'un qui se brule, qui est enflammé, dans le sens matériel de mot. Mais, quand même, si on, par exemple, observe le dernier cortège d'*Akropolis* et si on observe *Le Prince constant* de Ryszard Cieślak, on voit que Cieślak porté par ses associations les plus personnelles, par cette chose qui a le porté dans sa vie vers une sorte d'un expérience qui a dépassé les limites de quotidien, que il était tellement réel, mais tellement réel, dans ça, je dirai de réel intérieurement, réel dans les petites impulsions, réel dans le don de lui a ce qu'il a fait, que les spectateur n'ont pas

applaudi. C'était une des particularités du Théâtre Laboratoire, presque jamais, depuis le période de, comment dirai-je, dans le premier spectacle on a beaucoup applaudi. Mais après, quand ça a commencé réellement a monté vers quelque chose, les spectateurs non pas applaudi. Il était un silence, quelque part quelqu'un a crié, quelque part quelqu'un avait éclaté avec les larmes ou de nouveau silence, les gens n'ont pas se levé après le spectacle, il était un long temps qu'ils ont étaient assis en silence. Il a arrivé, quelques rares fois, que on a applaudi. Par exemple, dans *Le Prince constant* ça est arrivé peut-être, sur cinq cent, six cent spectacles, ça est arrivé deux ou trois fois et nous avons été pleinement conscients que le spectacle a été raté, que quelque chose en nous a été joué et pas accompli. Et c'est ça qui est une particularité : la fonction des applaudissements est très complexe et il y a, par exemple, il y a une fonction psychologique pour le spectateur, si le spectateur est peut-être ravi et veut remercier, le spectateur est, peut-être, profondément troublé, ou touché, par ce que les acteurs font et pour se libérer de cette vécu, *illusionnaire*, disons, théâtrale, mais vécu, ils applaudissent, alors ils se libèrent, il y a plusieurs raisons pour qu'elle c'est possible et il y a très grands théâtre dans deux lignées, artificielle et organique, où c'est pas seulement que les applaudissements sont longs et forts, mais il y a aussi une sorte de provocation pour ça : les acteurs s'éloignent, les acteurs rentrent, tout ça c'est une très ancienne et très belle convention. Mais, dans le Théâtre Laboratoire parce que ça était *laboratoire* on a cherché une autre chose, on a cherché: « Est-ce que un acte réel est possible pour l'acteur ? ». Et si l'acte réel arrive dans cette circonstance laboratoire comme ça était au Théâtre Laboratoire alors quelque chose se change et cette phénomène du spectateur en certaine manière disparaît : il reste les témoins. Les témoins n'applaudissent pas. Ça était une des particularités du Théâtre Laboratoire que toujours m'a beaucoup retourné comme... j'ai pensée de ça plusieurs fois, pendant des années : comment ça c'est passé ?

38. Comme j'ai parlé a propos de Ryszard dans *Le Prince constant* et dans le film il y a la question de ses associations, de ses souvenirs, personnelles, de tout ça. Mais, est-ce

c'est que metteur en scène n'a pas, s'il travaille dans cette direction, de ses propres associations et souvenirs ? Moi même j'ai eu. Par exemple, il y a le moment dans *Faust*, quand Méphistophélès, le démon, dans deux personnes habillés en jésuite, l'homme et femme, sont couché et là il doit être l'acte dernier d'accord avec le démon, de part de Faust, de rentrer avec lui a une complicité et il y a les respirations : (*G. fait le son d'une respiration orale forte*). Ça c'est filmé pendant un court moment : d'où ça viens ? Quand j'étais... quand j'avais seize ans, j'étais très malade et j'étais pendant une année à un hôpital, dans une salle pour les gens mourants. Et, ça était, je n'avais pas d'argent, j'étais très pauvre, alors ça était dans ce chambre qui n'a pas étés grand, qu'il était dix-huit lits et dans les nuits nous avons tous respiré en certaine manière, ca était cette respiration que j'ai reconstruit dans *Faust*, dans le moment de d'accord entre Faust et démon, dans deux personnes. C'est une association personnelle. L'autre moment, tout était basé sur les associations personnelles, de ma part, je dois dire, et de part de l'acteur à leur manière. L'autre fragment c'est au commencement de *Apocalypsis cum Figuris* de cette courte scène avec les deux femmes : il y a un moment quand elles marchent. Qu'est que ça était ? Ça était la chose que j'ai travaillé long temps, parce que ça était pour moi très important. C'est... pendant la guerre je m'ai trouvé dans une village polonais où pour survivre était nécessaire, évidemment, d'être réduit a le strict nécessaire, mais, c'est de là, de cette village, où il m'a arrivé le plus les souvenirs fécondes pendant mon travaille de metteur en scène. Il était, par exemple, comment les femmes ont allée à la messe, elles ont... avant elles ont lavé les pieds... elles ont lavés les pieds, et normalement les pieds ont étés sans bottes, sans chaussures, mais, cette jour elles ont mis quelque chose et, avec une sorte de... elles ont s'habiller en manière plutôt bien, de point de vue de paysans polonais de ce temps, ça veux dire, il était une... quelque chose d'assez longue comme une sorte de manteau, plutôt noir. Et, elles ont marché, il était un petit sentier de ma maison, où j'étais dans ce village, et entre l'église, long sentier, et ces femmes ont marché : *pa, pa, pa, pa*. C'est ça qui a fait la scène dans *Apocalypsis cum Figuris* des femmes qui arrivent au tombeau de Christ. C'est...il y a

tellement des choses qui sont... et ça m'est toujours donné une sorte de joie, de voir cela dans la composition du spectacle, comme voir comment mes souvenirs peuvent se réveiller, peuvent revivre en moi même. Du temps en temps je ne dit rien, même aux mes collègues, quel' est le souvenir. Par exemple, dan *Le Prince constant*, mais pas dans les fragments que vous avez vu ici, il était un personnage, ça était Maja Komorowska, une très bonne actrice, qui est devenue une très grande vedette de cinéma après, et qui a, à coté de Rena Mirecka⁴², était comme le axe de jeu dans le Théâtre Laboratoire (Rena Mirecka même plus dans certain sens). Alors, Maja Komorowska⁴³, dans ce spectacle elle a eu les cheveux comme ça : (*G. indique comme les cheveux de Maja Komorowska était dans le spectacle*). Le dos extrêmement courbé et elle a marché, en manière presque militaire, comme une sorte de monstre et elle a joué, en même temps, avec Ryszard, par exemple, une scène de *Pietà*, quand le corps de Christ, c'est comme si elle était la mère... Bon, qu'est ce que ça était ? Ça était, au fond... j'ai demandé a Maja Komorowska d'arriver a ça par les associations personnelles, etc. Mais, pour moi, ça était ma tante. J'avais une tante qui a eu une sorte de mépris totale pour les êtres humains, plus pour les femmes que pour les hommes, mais, pour les hommes aussi. Elle a se barricadé dans sa chambre et elle n'a pas laissé passé personne, sauf moi, en vérité, j'étais une de très rare personnes acceptables. Elle était très intelligente ! Elle a parlé... j'avais l'impression... (*Rires*) Oui, c'est qu'elle m'a reconnu alors elle était intelligente. Alors, je pense que dans

⁴² **Rena Mirecka**, né en 1934, était l'une des figures clés dans les expériences théâtrales et paratheatrical Jerzy Grotowski de 1959 à 1982. Elle a contribué à la conception et au développement des Exercices en plastique et créé tous les rôles principaux féminins, y compris l'Acropole et *Apocalypsis cum figuris*. Depuis 1982, elle a poursuivi sa recherche personnelle dans l'expression théâtrale physique et spirituelle. Depuis 1993, elle a réalisé son propre Center Theater en Sardaigne, en Italie. Son travail actuel est appelé *The Way*.

⁴³ **Maja Komorowska**, né en 1937, est une actrice polonaise de théâtre et de cinéma, professeur de l'Académie de Théâtre de Varsovie. A reçu deux fois le prix de l'actrice de premier plan au Festival du Film Polonais. En 1960, il est diplômé de la Faculté de l'École nationale de théâtre marionnettes à Cracovie. Trois ans plus tard, elle a réussi l'examen action extra-muros. Depuis 1961, l'équipe a été associée avec Jerzy Grotowski, d'abord au Théâtre de 13 Rangs à Opole, le Théâtre Laboratoire de Wrocław. Cette collaboration a duré jusqu'en 1968 (avec une pause de près d'un an en 1964). Après le départ du Théâtre Laboratoire de Wrocław a travaillé avec des théâtres modernes : (1968-1970) et de Pologne (1970-1972).

une autre époque elle deviendrait une sorte de grand professeur, de grande savante, quelque chose comme ça. Mais, dans l'époque elle n'a pas eu le... et avec le destin des femmes dans certains temps... elle n'a pas eu la possibilité de faire la vrai ... elle était autodidacte, de très haute niveau et elle a, oui, a travers de ce côté de misanthrope, elle a pu analyser les êtres humains en manière formidable : les réactions, les... qu'est ce qu'il est caché, qu'est ce qu'il est ouvert... Elle était fascinante. Elle a se suicidé, finalement. Alors, elle a été pour moi le modèle pour cette personnage, pour ce personnage. Et là nous arrivons a un autre aspect : qu'est ce que c'est le personnage ? Mais, ça je vais dire plus tard. Je vais analyser cela plus tard.

39. Dans le film j'ai dit en certain moment que l'entraînement ce n'est pas la préparation à l'acte créatif, c'est en même temps vrai et fausse, ce que je dis. C'est vrai, oui, ça était nécessaire à dire, parce que à l'époque les gens on se torturé avec les exercices *grotowskiens* ou du Théâtre Laboratoire sans faire les choses créatives et d'ailleurs, ils ont fait ces exercices très mal. Mais, même s'ils feraient très bien, ça ne peut pas remplacer la création du spectacle, la création du rôle, tout ça... ce ne peut pas remplacer... Mais, d'autre part, l'entraînement peut être directement lié à l'acte créatif. C'est, par exemple, dans l'Opéra du Pékin, dans les meilleurs périodes, l'entraînement quotidien, ça c'est plutôt dans la lignée artificielle que dans la lignée organique, ça apparaît... Il faut toujours renouveler la connaissance corporelle des petits détails, c'est comme si la fatigue, même si on ai déjà très âgés, elle ne doit pas apparaître comme j'ai raconté l'autre fois. A l'Opéra du Pékin chez l'acteur plus jeune, pas chez l'acteur plus vieux. C'est ce disponibilité des toutes les petits détails qui dans le théâtre de la composition stricte demande un entraînement quotidien. Dans la lignée artificielle en Europe, par exemple dans la pantomime c'est la même chose, l'entraînement c'est quotidiennement nécessaire. Et, encore plus, il y a cette version avec les exercices plastiques, que vous avez vu en réalisation de Rena Mirecka, où, oui, c'est déjà très près de l'acte créatif, c'est déjà très près, très proche

de l'acte créatif. Là il faut se rappeler que toute les détailles... Parce que les exercices plastiques comme nous avons les fait on était en certaine manière en contradiction avec notre doctrine, notre doctrine a été toujours anti gestuel : les gestes sont les mauvaises acteurs qui font, alors, mais ça était une entrainement gestuel (les exercices plastiques). Alors, ca était les petits détailles : des mains, des jambes, des mouvements de la tête, des toutes les zones périphériques qui ont était toujours répétées avec une précision totale, chaque de ces détailles a été toujours réélaboré, il a demandé par exemple de faire les articulations plus souples, comme XXXX avec les points de résistance de la main si c'est la main qui était élaboré. Mais, quand tout ces détailles ont été appris, et quand déjà, comme les limites des articulations dans le corps, ont été déplaçables, on a passé vers le stade comme Rena Mirecka a fait, ça veux dire, que on a gardé la précision de chaque détaille, mais, on a improvisé l'ordre, quel détaille après quel détaille et cette improvisation juste de quoi est avant, quoi est après, était toujours lié aux associations personnelles de l'acteur, ou de l'actrice dans le moment quand il a fait ça, alors ça était comme improviser l'ordre, changer l'ordre connu et comme si ça envoi sur une piste d'un souvenir, de ses associations personnelles, qu'on découvre quand on fait, ça était déjà très près, très proche de l'acte créatif. Comment on a, oui, maintenant les types des exercices, ça c'est aussi peut être tellement différent. Pourquoi nous avons, par exemple, fait les exercices, développé les exercices plastiques ? Ça était pour elle, Rena a été une, pour moi au commencement du Théâtre Laboratoire, elle était une personne, en manière évidente plein des ressources, plein des possibilités, mais, quelque part bloqué dans le corps, alors, je m'ai dit : « Qu'est ce que je peut faire avec ça ? ». Et, j'ai me dit : « Bon, elle doit devenir l'instructeur des exercices, pour débloquent elle même, elle ne doit pas observer elle même, elle ne doit pas penser d'elle même. Elle doit penser des autres et pour les faire faire, peut être elle va débloquent ». Ça c'est passé très bien, elle a complètement débloquent cette chose, et, qui l'a limité, et, d'ailleurs tout ces détailles plastiques qui on était plutôt gestuels, elle a remis dedans le corps, la source, comme autour de la colonne vertébrale, là il était la clé pour elle et pour moi,

d'ailleurs. Ça était net! Comme le point de départ, parce que je devais le dire quelque chose, comment devenir l'instructeur des exercices que je n'ai connu pas moi même. Alors je devait l'a dire quelque chose et je l'a dit, écoute, et je l'a donné un livre, ça était a propos de Delsarte⁴⁴, d'une sorte de entrainement extrêmement formalisé, je l'a dit : « Tu sait, tout cela ce sont les choses très banales, en vérité ce sont les clichés, mais il y a une chose qui est intéressante, est ce idée de, même de manipuler le corps, le périphéries du corps, tout ça, en passant quand même par la colonne vertébrale, en cette manière, que tu peut découvrir que il y a les réactions corporelles qui sont vers dedans et qui sont vers dehors : *extravertiques, introvertiques*. » Juste ça ! Juste ça ! Et nous avons commencé avec ce manuel de Delsarte qui a proposé juste les clichés, les banalités incroyables, mais, qui a eu, quand même, cette conscience que il était possible de capter dans ce manuel cette conscience de Delsarte, qu'il existe les réactions *extravertiques, introvertiques* et neutre, ça il a bien capté et ça nous avons lui volé.

40. Alors, oui, dans le Théâtre Laboratoire, comme il a été certains particularités, il y a existé une particularité de, que plus le spectateur est devenu le témoin, les réactions typiques des spectateurs ont disparues et même les applaudissements, le théâtre sans applaudissements c'est quelque chose que jamais je n'ai pas entendu que ça c'est passé avec un autre groupe théâtrale et, il a existé aussi la composition de l'espace, que j'ai commencé a faire, au commencement, mais, qui a été vraiment développé en collaboration avec un architecte polonais, Gurawski⁴⁵, le nom similaire a le mien, mais différent : Gurawski. Alors, ça été que, pour chaque spectacle, on a se

⁴⁴ **François-Alexandre-Nicolas-Chéri Delsarte** (1811-1871), est un chanteur, pédagogue et théoricien du mouvement. La renommée de Delsarte, d'abord française et européenne, finit par être internationale, car ses enseignements jouèrent un rôle déterminant dans l'émergence de la danse moderne, et sont plus généralement considérés comme l'une des sources de la modernité des arts du spectacle vivant.

⁴⁵ **Jerzy Karol Gurawski**, né en 1935, est un espace designer polonais, architecte, maître de conférences Université de Technologie, Prix Nobel d'honneur SARP en 2007, souvent en raison de leurs réalisations connu sous le nom de «professeur».

débarrassé de toutes scènes, de tout cela et il a été juste un espace vide pour être habité, aussi bien par les acteurs que par les spectateurs, et pour chaque spectacle la relation a été créée en manière différente. C'est, par exemple, dans *Faust*, ça était les deux longues tables et la troisième petite, où Faust a invité les gens pour une sorte de sa Sainte Cène, sa Dernière Cène, comme le Christ a la fin. Il les a invité pour les raconter les événements de sa vie, et, toute l'action a été jouée sur les tables comme les plats qu'on donne aux gens qui arrive, sur les tables, et dans un certain moment Faust a été juste quelqu'un qui a regardé ce qui se passe sur les tables et, dans un certain moment, il a rentré et il a participé, et, les spectateurs ont été les invités du Faust. Alors, ça a créé un mouvement, ça c'est intéressant, par exemple, quand Faust, ou quelqu'un d'autre, a passé a longueur du table, d'un côté a une autre : *pschitt* (*G. fait, avec sa bouche, un bruit de glissement*). Toutes les têtes ont bougé et les spectateurs ont rentré dans un rythme spatial lié au cela que les acteurs ont fait. Alors, mais, personne n'a pas les dit que ils doivent participer, évidemment, ça a été comme quelque chose qui c'est passé par soi même : ils ont été les invités a qui ont a montré ce qui c'est passé avec Faust. (Faust : comme on dit en français). (*G. change l'accent du nom : Faust*) Alors, ça, ils ont été mis, en certaine manière, dans situation de témoin, c'est ça. Dans *Le Prince constant* les spectateurs ont été au déçu et la composition ça était comme une, ce qu'on nommait, au XIXème siècle, le théâtre médical. Que là on a fait les opérations et les étudiants étaient assis très haute pour ne pas contaminer la personne opéré, ils ont regardé en bas, ils ont regardé en bas du derrière une palissade, très haute. Ça était fait avec l'espace du Théâtre Laboratoire : on a construit une très haute mur, comme palissade, de bois et on a vu seulement les têtes du spectateurs qui se penchais en bas, comme les voyeurs, comme les étudiants de ce théâtre médical, comme des *corrida*, un peu aussi, dans certains cas. Ça les mis, les spectateurs, de nouveau, dans une situation très mot a mot, d'être témoin une chose, mais, de le témoigner comme une chose interdite. Dans *Le Prince constant* ça était très fort, par cet fait que seulement les têtes des spectateurs ont été visibles et ont réagit : « Qu'est que se passe en bas? Qu'est que se passe en bas? » C'est vraiment

une situation de voyeur. Alors, évidemment cet aspect a disparu pendant le spectacle, parce que l'action de spectacle même, l'acte réel de Ryszard, par exemple, il a changé tout cet associations, mais au commencement du spectacle c'est marché comme ça. Dans *Akropolis* toute la réalité fantasmagorique du camp d'extermination avec les tuileau de fer, avec tout ça, a été construit pendant l'action et les spectateurs au commencement étaient comme disséminés dans l'espace, dans différents endroits et tout d'en coup, les acteurs, ça veux dire, les personnes du camp, ont commencé a construire une colonne de tuileau de fer, une autre colonne, une autre colonne, une autre chose, ça, c'est comme si la réalité de ces objets en voie associative lié au crématoire on commencé a faire une invasion parmi les spectateurs. Alors, chacun des spectateurs se senti : seule. Il n'on pas étés assis groupé, ils ont été individuellement dans toute l'espace, plus et plus emmuré par cette réalité. Et, quand, il y a un moment ici qui est filmé de ça, mais, il faut connaître le Polonais pour comprendre que, dans certain moment, les deux personnages qui sont les personnages du camp, ils sont en train de regarder les gens présent comme spectateurs et un d'eux dit : « Qui est ? ». Et l'autre répond : « Ce sont les ombres ». Ça veut dire, pour les vivants, les morts sont les ombres, mais, pour les morts, les vivants sont les ombres. C'est comme la fonction du spectateur a été réduire vers quelqu'un que est le témoin d'une situation affreux, qui est seule et qui est l'ombre. Ça, bon, quand je raconte ça, ça ne se passe pas réellement, mais il était quelque chose qui a marché de ce point de vue. Alors, tout était fait par les acteurs : nous avons, comme j'ai raconté, là bas. Nous avons, graduellement, renoncé a tout : a une scène, a une musique enregistré ou a une orchestre, a tout, et tout a été créer par l'acteur, par son corps, par ses bottes, par sa voix, par sa manière de chanter, par tout ça, c'est toute la musique, c'est toute la réalité, c'est cela que nous avons nommée le *théâtre pauvre*. Il n'y a rien, seulement l'être humain et de cela il peut tout émergée, tout se réalisée, tout se présentée, si c'est vraiment crée, organisé et structuré en manière, vraiment, en manière élaboré.

41. Ça c'est... Est ce que c'est l'entraînement? C'est difficile à dire... C'est en certaine manière l'entraînement, au commencement, avec chacun... Mais après, c'est beaucoup plus une sorte d'investigation... (Pause) Oui! Alors, j'ai dit : "Est ce que le spectateur a existé pour moi?" Oui, pas seulement comme témoin. Oui, comme témoin aussi... Mais, il a existé... Il faut bien comprendre que toutes ces choses que nous avons faites, ont été extrêmement déifiantes. Dans la réalité polonaise de l'époque. Ça a été contre toutes les règles du théâtre conventionnel... Alors, le milieu théâtral normal a été très contre nous. Vraiment. Ça a été comme si nous avons brisé les règles du jeu. Et, sauf certains grands metteurs en scène et grands acteurs d'ailleurs, qui, pas du tout, allant dans la même direction, sont devenu extrêmement intéressés et très grands amis. Mais, ils ont été une toute petite minorité. D'autre part, en tant que, ça a été contre les règles de jeu de la doctrine officielle de l'État, ça a été presque insupportable pour les officiels. D'autre part, ça a été une hérésie pour l'Église. Pour l'Église ça a été choquant en manière incroyable, et tout ça a été comme être attaqué de trois points : le milieu traditionnel théâtral, la doctrine officielle de l'État et l'Église. De trois cotés, une sorte de point d'attaque. Ce qui a, dans notre situation psychologique, nous a aidé, par ce que il était nécessaire une très grande solidarité dedans le groupe pour confronter ce type de situation. Alors, s'il était le conflit dedans le groupe, ils n'ont pas été, jamais, visibles en dehors. Pour les gens de dehors... Pour les gens de dehors ça a été un gang totalement solidaire. Dedans ils ont existé les conflits, mais, jamais visibles en dehors. Alors, moi même, j'étais présent pendant... quand mes collègues ont joué, chaque spectacle. *Le Prince constant* : ça a été à peu près cinq-cents spectacles. J'ai été cinq-cents présent... cinq-cents fois j'étais présent. Et ça a été comme... Moi même j'étais, en même temps, le spectateur et le témoin, et, comme ça, j'ai perçu les autres. Il était les choses choquantes pour les polonais... Et je m'ai dit : « Alors, choquantes pour nous, pour nous comme les polonais. Et, choquants pour moi comme un polonais ! Est-ce que ça ouvre quelques portes qui étaient fermés? Est-ce que ça libère de quelques mensonges que nous avons cru comme un tribu ? Est-ce que ça ouvre une autre

perspective? Je devais être chaque jour présent pour sentir, sentir en eux, dans le spectateur, mais sentir en moi... Comme j'ai su que chacun de mes collègues a senti... Ça a été comme une sorte de voyage vers cassure de notre propre conditionnement limitant de découvrir où nous sommes hypocrites? Où nous sommes, où nous sommes en train de jouer notre histoire tribale pour sauver nos faces? Et où il y a la vraie situation humaine qu'on peut découvrir? C'est de cette chose qui était entre mes collègues et moi, entre un des collègues et l'autre collègue. Avec toutes les motivations associatives de la vie personnelle, des souvenirs, que chacun a mobilisé pour pouvoir jouer. Et, avec cet énorme territoire de confronter nos traditions, aussi bien, tribales, on peut dire, que religieuses, que métaphysiques... Et dans cette situation encore, d'une pression politique autour. C'est quelque chose qui se dégageait, qui était extrêmement forte, et qui a été, en vérité, favorable à cela que dans ce film j'appelais la *axialité*. Quelque chose qui monte, quand même, qui va vers plus haute, qui est plus pure, vers plus vraie, plus propre... Oui! Il y a dans *Le Prince constant*, dans un des fragments que vous avez vu, il y a le moment quand Ryszard, le Prince, il est couché, et les autres arrivent, un après l'autre, et comme il lui... Ils sont en train de le mordre ici... (*G. montre une partie de son corps : xxxx*) Et là il y a un texte que les acteurs répètent. C'est le texte polonais des personnes qui prennent la communion⁴⁶. Alors, la communion c'est prendre le corps du Seigneur. Et... Dans ce moment Ryszard, ça a été le corps du Seigneur. Alors, ils ont pris sont corps en manière littérale avec cette invocation, cette incantation sacrée, de prendre la communion. En même temps, ça parlait à nous même, en notre *back ground* religieux, et, parlait en manière positive. Et, d'autre part, ça a été parce que ça a été sans... sans ridiculisation, ça a été très sérieux, en certaine manière. Et en même temps... Faire cette chose : manger le corps, le corps saint. C'est très blasphématoire, entre les deux... Entre la recognition du sacré et entre le blasphème... S'il y a un tremblement, quelque chose dans nous tous, et dans le spectateur, et dans moi.

⁴⁶ *Seigneur, je ne suis pas digne que tu viendras dans moi, mais dis seulement une parole et mon âme sera sauvée.*

42. Oui! Il y a la lignée organique et en même temps quand vous observez l'*Akropolis*... Vous voyez comment la composition est exacte. Tout est élaboré. Les pas, les voix, le bruit d'un objet contre l'autre objet... Tout crée une musique, alors... tout est élaboré. La structure est de fer. Et en même temps ce n'est pas froide... Vous pouvez voir quelqu'un qui ne fait rien. Dans certains moments il regarde, mais, il est présent... C'est cette chose qui est tellement difficile souvent, d'obtenir dans le théâtre... Que la présence est tout le temps. Pas seulement quand on a une initiative. Pas seulement quand, soi-disant, on fait quelque chose... Mais, aussi quand on est juste présent. Cette présence elle est. L'être humain, l'acteur, n'est pas vide. Quelque chose... De flux de la vie, d'énergie, des associations, ils passent à travers de lui. Cette connexion entre la composition et la vie... Disons la spontanéité. C'est une très... C'est une affaire essentielle et qui domine totalement le champ : « Est-ce que c'est la lignée organique ? Est-ce que c'est la lignée artificielle? » C'est généralement quelque chose de très important... Et, là, je me rappelle de comment un jour Stanislavski a dit... Il a été demandé à propos de spontanéité... Et il a répondu: "On peut être spontané si on connaît tellement bien sa partition du jeu, qu'on ne pense pas, dans un moment quand on fait un morceau de cette partition : « Qu'est ce que je dois faire après? ». C'est mieux en anglais: « *What to do next? What to do next?* ». Il ne pense pas, il connaît « *What to do next* ». Il connaît sa partition et l'a absorbé par son esprit, par son corps, par toutes ses dispositions... Le flux des associations même autour est libéré. Et, il connaît comment... Quel est le berceau de ce fleuve qui coule... Et, dans ce moment, il y a quelque chose d'autre, plus libre, qui arrive. Parce que il n'est pas bloqué par cette question : « *What to do next?* ». Il n'est pas bloqué par ça. Et, alors, quelque chose comme une improvisation dans les minuscules détails, on peut dire, beaucoup plus dans son âme que même, même que dans son corps. Il peut arriver et ça devient totalement spontané. Et, ça pénètre tout. Pas bloqué. Pas arrêté par les spéculations. Pas divisé entre la tête qui paniquée demande: « Qu'est ce que je dois faire? », et entre le corps. Et, là, on peut arriver jusqu'à un niveau qui comme... Qui est comme dépassant le corps, le mental, tout ça... Quelque chose d'encore plus

subtile. Très spéciale. Et très pure. (*Pause*) Alors... Oui! Ça que j'ai dit que l'acteur qui mène, il ne fait rien en vérité. Et il ne montre pas qu'il est présent. Il ne cherche pas à montrer au spectateur qu'il est présent. Mais, il est présent ! Que l'acteur dans tel cas, tout cour, il n'est jamais vide... Il n'est jamais vide, toujours quelque chose passe par lui, il est comme un canal ouvert où les forces, les associations, les énergies, les bas, les hauts... Tout peut passer... Et il laisse cela passer... Il ne montre pas que ça passe même... Il n'a pas ce souci... Ça c'est quelque chose extrêmement important que j'ai cherché dans ma vie... Oui. Pour finir cette explication, je dois vous dire que il y a les différentes notions de metteur en scène... En polonais, comme en russe aussi, il y a les deux mots... Il y a le mot *postanóvsick* en russe et *regiciora*. Et en polonais c'est *inscenizator* et régisseur. *Inscenizator* c'est quelqu'un qui fait la construction, la vision, la composition du spectacle. Il peut ne pas avoir une capacité de retrouver un contact réel avec l'acteur. Il peut même, en manière parfaite, manipuler l'acteur qui s'il est compétent et capable, il va trouver sa place, mais dedans cette image, ce montage, ces changements de rythmes et tout ça... Mais, finalement *inscenizator* il fait une vision de... On peut dire, quelque chose de presque visuelle, visuelle et acoustique aussi mais de... De cela qui se passe. Il fait la composition. Et, régisseur, c'est quelqu'un qui sait retrouver avec l'acteur la vie de l'acteur. C'est... on peut être un très bon régisseur et ne pas être un grand *inscenizator*. On peut être un grand *inscenizator* et ne savoir rien de travail avec l'acteur... Je connais les cas comme ça... Pour moi ça a été toujours nécessaire les deux. Et, graduellement j'ai fait plus et plus l'accent sur régisseur, sur le travail avec l'acteur. Parce que ça me fait sortir de ma solitude et en même temps ça m'a fait de... comme de m'enraciner dans... de m'enraciner dans quelque chose qui était... pas seulement une personne et pas seulement beaucoup de personnes, et pas seulement une seule tradition mais quelque chose de plus haute, comme une tradition montante. Tout cela a été pour moi très important. Mais, en même temps j'ai travaillé toujours comme *inscenizator*... Chaque spectacle a été élaboré aussi de point de vue de changement de tempo rythme de... Où l'attention des personnes présentes comme observateurs doivent être dirigé... Comment?

Qu'est-ce qu'il est avant? Qu'est-ce qu'il est après? Comment couper certains fragments pour faire la scène vraiment intense? Le miracle de montage, de couper, qu'on connaît dans le cinéma, et, est très peu connu dans le théâtre. C'est... quelqu'un me racontait que après la Révolution de l'Octobre en Russie les... les bolchevique ont apporté plusieurs films de l'occident, spécialement les films français. Et ils ont les projeté pour les spectateurs du période révolutionnaire. Mais, ils ont fait les petites coupures. C'est comme on m'a raconté, c'est Eisenstein⁴⁷ qui a parlé de cela : un grand metteur en scène de cinéma. Qui a parlé de cela quand il a fait les leçons de la mise en scène, de montage dans le cinéma. Alors, par exemple, il était un fragment où... Peut être je peux confondre le nom et tout ça, bon... Mais, disons que ça a été Robespierre, dans le film français de l'époque... Robespierre qui est approché par une personne qui dit que... Qui le renseigne que Marat est mort! Marat est assassiné. Et qui crache sur son visage.

43. Alors, dans la version soviétique on a coupé le fragment quand il crache... Alors... Il est resté l'information : *Marat est mort*. Et il a resté le mouvement de Robespierre qui a essuyer ses larmes parce que ce crachat est devenue une larme par associations vous voyez... La force de montage elle est incroyable. Si on élimine un fragment, tout le sens de cela qui se passe change. On peut aussi passer les différents temps comme les différentes époques... Comme dans le *Shakuntala* à la fin... Ça n'a pas été fait comme je vous raconterai maintenant mais... Mais, en manière très similaire. A *Shakuntala* dans le Théâtre Laboratoire, il était le moment vers la fin, quand les deux amants jeunes, ils ont un dialogue et... juste dans une fraction de seconde ils deviennent vieux... Et c'est le même dialogue et ça continue, ils deviennent vieillards... Alors, comment on a pu faire, par exemple, on a pu faire en

⁴⁷ **Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein** (1898-1948), est un réalisateur du cinéma russe de la période soviétique. Il est souvent considéré comme le « Père du montage ». En 1925, il tourne *Le Cuirassé Potemkine*. La célèbre scène de la poussette descendant l'escalier est filmée le 22 septembre à Odessa. Tout l'art de Sergueï Eisenstein s'exprime à travers ses montages uniques et l'utilisation de ce que les critiques nommeront « le cinéma poing ».

manière suivante : que le jeune couple se parle, il y a ce dialogue et il y a quelqu'un qui enflamme une bougie, ou quelque chose, il y a une flamme qui sort *pchh* (*Grotowski fait le son de la bougie*), de l'autre côté... L'attention des spectateurs est attirée. Ils ne regardent plus le jeune couple pour deux secondes, une seconde, ils vont regarder la flamme. Dans ce moment le jeune couple devient le vieux couple... Alors, quand ils tournent le regard... Ils ne retrouvent plus le jeune couple... Ce sont les miracles de montage qui sont possibles... Cette histoire avec Robespierre : le crachat. C'est très instructif. On voit comment tout le sens de la perception peut-être changé à travers le montage... C'est pour ça, la connaissance du montage, ce qui est dans le théâtre, plutôt la fonction du metteur en scène, *inscenizator*, celui qui fait la composition, est fondamentale... Est fondamentale... Pour moi cette découverte a arrivé en certaine manière à travers de Meyerhold. C'est Meyerhold qui m'a indiqué indirectement, je ne l'ai pas connu évidemment... Qui m'a indiqué qu'il y a le montage dans le théâtre... Et après Meyerhold a été Eisenstein, avec sa théorie de montage dans le cinéma. Toutes les règles de montage dans le cinéma, ont peut les appliquer comme éléments de montage d'une action théâtrale... Le problème est que bien souvent dans le travail sur une pièce, sur un spectacle, on n'arrive pas à créer une partition du jeu suffisamment tangible et élaborée... Alors, on ne peut pas cela couper et déplacer le morceau d'un autre fragment... Créer le nouveau montage, parce que il n'y a pas de cette partition du jeu. Si on arrive à la partition du jeu, réellement. Et si en arrivant (ce qui est pas du tout facile) on ne perd pas la vie des acteurs... Parce que c'est très facile de faire une structure du jeu, une partition qui marche, mais, en même temps devenir froid et mort. Ça c'est toute une affaire a travailler. C'est très difficile... la vie doit rester... Et après on peut faire... Doit se même développer... Débloquer... Et après on peut faire le montage, qui de sa part va communiquer quelque chose aux observateurs. Tout cela c'est très complexe. Mais, il y a les choses simples comme le fait que dans le montage on peut faire dans le théâtre aussi bien qu'ont fait dans le cinéma... Alors, maintenant je vais faire un intervalle, disons de

vingt minutes, vingt cinq minutes... Et après, je vais vous demander à me poser les questions. Merci.

Collection Collège de France

Aux sources du savoir

JERZY GROTOWSKI

La lignée organique au théâtre e dans le rituel

Cours et séminaire du 23 juin 1997

(Pistes 54 à 72)

54. Bonsoir, je vais aujourd'hui, prendre certaines conclusions des leçons précédentes : j'ai remarqué que, quand j'ai entendu les questions, que en vérité, plusieurs personnes ressentent un besoin de recevoir les exemples de différents types des travaux. Et, ça je comprend très bien. Le problème est que, si on trouve des exemples, disons, objectifs, comme les modèles, ils fonctionnent comme une sorte de cliché... C'est inévitable, parce que dans l'art, tout est... la recherche, une surprise, quelque chose inattendu, il n'y a pas de possibilité de donner le modèle objectif, mais, on peut essayer, ça veut dire, je vais vous raconter aujourd'hui certaines situations dans lesquelles je m'ai trouvé, dans mon travail de metteur en scène, et comment j'ai essayé de me tirer, des difficultés... de... comment j'ai cherché à résoudre un problème. Alors, par exemple, l'autre fois je vous ai dit que mon temps

maximum de répétition, ça a été les trois ans... Oui, ça a été les trois ans pour une seule pièce. Mais, pourquoi ça a été si long? Nous avons commencé au Théâtre Laboratoire, a travailler sur une nouvelle chose, après *Le Prince constant* qui était quelque chose de... qui est arrivé très loin, très haute... dans la recherche, dans l'acte des acteurs, dans tout... Et là, j'ai senti très fort, et mes collègues aussi d'ailleurs, que nous sommes menacés par commencer à répéter cela que nous savons faire déjà. Et, ça c'est un désastre. Alors, on a cherché, et tout le temps on est tombé dans le même piège. C'est comme si nous avons su comment ça doit fonctionner, comment il faut travailler... Oui, ça fonctionnait mais tout était comme mort... Et, moi même j'étais aussi bien stérile, comme les autres. Alors, j'ai juste regardé ce que mes collègues ont proposé, on a fait les répétitions sur la base d'une pièce polonaise de commencement du XIXème siècle... Bon... On a même fait déjà les décors, les costumes, tout ça... Tout était mort... C'était clair que nous répétons quelque chose, que nous croyons que nous avons découvert. Oui, nous avons le découvert. Mais, dans le moment, quand nous avons essayé de cela répéter comme... comme retrouver les neiges d'un temps. Alors, ce devenait mort : pas créatif. Et j'ai entendu. Et, un jour, mes collègues ont essayé a improviser un peu autour du texte qu'ils ont connu déjà... ils ont essayé de faire différentes propositions... même élaborées comme les petits scénarios, bon, j'ai attendu. Alors, un jour, pendant une sorte d'improvisation, par hasard, j'ai vu que un de mes collègues, Antek Jaholkowski, un de mes collègues, il a quelque chose. Je n'ai pas su qu'est-ce que c'est ça... Mais, ça a été dans son comportement. Une sorte de comportement, en même temps très serein, et en même temps redoutable... *Paf!* La lumière de la vie a apparue. Et, je me dis, mais je dois comprendre qu'est ce qu'il fait. Parce que, probablement, si je le demande... Il ne serait pas lui même s'il doit capter une association. Qu'est-ce que c'est ça? Alors je l'ai observé, je l'ai poussé : « Oui, oui continue, continue ». Il a fait quelque chose, pas même claire, de point de vue de l'histoire avec les autres acteurs, mais, tout le temps il était en lui cet aspect humain mystérieux. Bon. Alors je m'ai dis : « Oui, oui, mais je connais ce type de personne... Ça c'est un Pope... Pope c'est un prêtre orthodoxe...

Ça c'est un Pope... Oui, nettement, c'est un Pope ». Alors, j'ai suspendu la répétition et j'ai dit à mon collègue Antek : « Il faut éliminer tout les décors, tout ça que nous avons déjà préparé, et il faut mettre une longue table... Et, tu dois provoquer tes collègues, qui ne seront pas prévenus, de aboutir à une sorte de Sainte Scène... Comme la Sainte Scène avant le martyr de Christ... Il doit... Mais... Toi, tu dois être comme un Pope orthodoxe, redoutable et en même temps magicien, qui va nommer le Christ. » Alors, je lui ai dit qu'il doit nommer comme Christ, Ryszard... Ryszard Cieślak... Bon, tout le monde était très excité parce que la situation était inattendue... Et, Antek a longtemps marché autour des autres qui ont été assis à longueur de cette table, comme pendant la Sainte Scène... Il a marché. Il y a les regardé. Il a dit quelque chose, même pas tellement clair... Et, tout d'un coup, il a dit : « Toi, tu est Christ! » Il a dit. Mais, il a se trompé, et il a nommé l'autre. (*Rires*) Alors, l'autre est devenu extrêmement agité lui même parce que ça a été une chose inattendue. Mais, il a voulu bien confronter la situation. Et, il a commencé à rentrer, mais en manière, comment dirai-je, très calotine, très artificielle, dans sa fonction de Christ... Quand Antek a dit : « Non, pas toi ». Et, il a nommé, maintenant, Ryszard. Cette situation insupportable, elle a créé une tension et une sorte de vérité... Tout d'un coup, c'est comme de rien il a apparu une Sainte Scène, qui était une Sainte Scène fausse. Mais, en même temps, quelque chose était vraie... Qu'est ce qu'il était vrai en réalité? Le plus vrai était Antek, comme nominataire, et même avec son erreur... que après encore, de beaucoup de mois, de répétitions, ça a resté dans le spectacle... Cette... Ce malentendu : « Qui est le Christ? » Alors, comme ça, on a commencé, on a abandonné le texte et la pièce que nous avons préparés... On a abandonné les décors et les costumes qui ont été déjà préparé... On a commencé à suivre seulement cette chose, qui a apparue, un jour, parce que dans mon collègue Antek a apparu le vrai Pope. Alors, je m'ai dit : « Mais, quel est l'association textuelle avec ça? » Et, j'ai me rappelé de monologue de *Grand Inquisiteur* dans le roman de Dostoïevski: dans *Les frères Karamazov*... Où *Le Grand Inquisiteur* attrape Christ qui a réapparu sur la terre. Il l'a le demandé. Il l'a fait arrêté. Il devait être brûlé comme les autres hérétiques. Et, là, il y

a toute une explication de ce *Grand Inquisiteur* : pourquoi? Parce qu'il est conscient que c'est Christ... Pourquoi il faut le brûler? Parce que... Christ originel, c'est comme un désordre, c'est un rebelle... Alors, aucun ordre social ne peut pas être obtenu. Elle est là... disons, la chance pour l'humanité, c'est pour *Grand Inquisiteur*, c'est s'il suive une sorte de route bien définie, organisée, structurée... Et, si ils sont obéissants.

55. Alors! Ça a été le texte que j'ai demandé à Antek, qui a déjà été ce Pope initial, d'apprendre par cœur, et, d'essayer de commencer à faire une interaction, avec Ryszard comme supposé Christ... Bon... Et, pas après pas on a abouti à plusieurs improvisations autour de ce thème. Finalement, au commencement, pendant plusieurs mois, nous avons travaillé sans texte... On a improvisé le texte, il a apparu le texte de *Grand Inquisiteur*... Mais, après, j'ai demandé, à chacun de mes collègues, de proposer quelque chose des textes qui étaient les plus importants, des romans ou des écritures, les plus importants pour eux, dans leurs vies. Et, moi même j'ai proposé aussi : avec Ryszard nous avons pris les textes de Eliot⁴⁸, qui ont été d'une énorme force pour nous. Et... des poèmes ...une des collègues a pris le texte de la Bible, l'autre... On a cherché les textes qui ont été, qui ont été vivants pour nous... Ça a été la première fois quand nous avons commencé le travail sans une pièce écrite... Finalement. Cette bloque de travail qui s'est commencé par l'apparition de Antek comme Pope, ça ouvert une route, vers créer un spectacle sans une pièce initial. Jamais nous n'avons pas travaillé en cette manière... Je sais que, aujourd'hui, beaucoup de groupes travaillent en cette manière, mais, il faut être conscient que ça prend énormément du temps, parce que beaucoup de mois, déjà, vont être mangé par le travail pour retrouver une structure. Et, après... Et alors, on a abouti à une structure. Mais, cette structure, il faut faire plus dense, plus organisé, ça prend de nouveau beaucoup du temps. Après, il y a la question de travail sur le rôle. Et ça,

⁴⁸ T. S. Eliot, Thomas Stearns Eliot (1888-1965), est un poète, dramaturge, et critique littéraire américain naturalisé britannique. Il a reçu le prix Nobel de littérature en 1948.

normalement, ça prend de nouveau beaucoup du temps. Mais, quand même, nous avons fait cette expérience et le spectacle qui est apparu *Apocalypsis cum Figuris*, a été un des spectacles les plus important pour notre activité. Alors... D'ailleurs je dois dire que quand nous avons fait la totalité de tout cela que nous avons préparé, ça a été vingt et une heures : des esquisses, des choses qui ont été structuré après les improvisations. Et, le spectacle que nous avons fait, finalement, c'était cinquante cinq minutes... On a condensé, condensé, condensé... On a éliminé les détails qui n'ont pas été vraiment essentiels... Condensé, condensé... Alors, bon, comment l'histoire de *Apocalypsis* a se créé? Alors, nous avons commencé, dans la phase déjà consciente de travail, quand la chose a été claire, qu'est ce que nous cherchons... Par une sorte de réunion, quelque part, matin, avant le lever du soleil... La réunion dans une maison abandonnée... Peut-être... Ou quelqu'un qui cherche un autre appartement... Des gens qui font la fête avant de quitter cette maison... Et, comme en Pologne on fait la fête, donc, pendant cette occasion, les gens s'amuse... Ils boivent beaucoup... Et, ils deviennent... Ils cherchent quelque chose d'intéressant à faire parce que ça fait déjà plusieurs heures... On a déjà épuisé toutes les possibilités de bêtises... De possibilités... Alors, on cherche quoi faire. Et, un des participants dans cette sorte de fête, il tombe a une idée : il voit une sorte de vagabond, de clochard, il le fait entrer... et, il lui impose la fonction du Christ. Alors, le clochard ne sait pas qu'est que c'est. Il ne comprend pas toute la situation. Mais, graduellement, ça devient une sorte de réalité : il commence à suivre toutes les motifs évangéliques... Tout ça... Il commence à se, réellement, transformer. Quelque chose apparaît, c'est bizarre... Mais, comme pour ces gens qui font une fête assez suspect et assez... Et pleine de débauche... Il y a une transformation de clochard qui devient plus et plus comme... un canal, un passage a quelque chose de christique, très bizarre... Bon... Alors, là, il était, par exemple, le problème de fragments très risqués... Il a apparu dans la recherche des esquisses, des improvisations, des études de jeu, il a apparu un fragment où, soit disant, prétendu Christ... Il a une sorte de rencontre amoureux avec Marie Madeleine... Mais... Ça c'est 'ok', ce n'est pas, nécessairement, une profanation... ça

peut être une blasphème, ça veut dire, quelque chose qui renouvelle... Mais, en même temps, il faut compter avec quelqu'un qui va cela regarder : si il va voir juste que Christ fait l'amour avec Marie Madeleine... Marie Madeleine, en Pologne, il sera tellement obsédé, par ça, par cette fête défiante en manière claire, qu'il ne pourra pas vraiment passer vers un autre aspect de la chose, beaucoup plus profond et caché. Alors... Je m'ai dit : il faut trouver quelque chose qui fait l'allusion sans faire l'image... j'avais une association, ça a été dans certain poème, on parle de l'acte amoureux, ou, de l'amour, comme, en comparaison avec une course d'un cerf (un animal avec les deux cornes, dans le forêt)... d'un cerf dans le forêt.

56. Bon, alors, j'ai demandé quelqu'un qui a déjà devenu... parce que comme le clochard est devenu, graduellement, presque Christ... les autres... les gens qui ont fait la fête, ont pris certaines fonctions, par exemple, le Pope a pris une fonction, *Le Grand Inquisiteur*, il a pris une fonction de Simon Pierre. Parce que c'est le premier Pape. Et, le... Et, il était quelqu'un qui était Jean... Il était Marie Madeleine... Graduellement, ça apparu... Bon... Alors... Jean, il a commencé à courir, avec un rythme et une sorte de... il a couru en place. Mais, il a couru en manière quasi monotone, mais, qui a abouti, tout d'un coup, à une sorte de sommet. Et, après, il s'est arrêté et de nouveau il a couru... Devant lui, dans un autre place dans l'espace du jeu... Il était supposé Christ et Marie Madeleine... Mais, ils n'ont pas... Ils ont fait quelque chose ensemble, qui était liée à l'image d'un arc et d'une flèche... comme tirer à l'arc... un arc et une flèche... une flèche qui part... Et, ça a été toute la vision. C'est comme ces qui ont étaient les impulsions dedans... Ryszard qui a joué le Christ et Elisabeth qui a joué... ou Rena qui a joué Marie Madeleine... Les impulsions ont été lié à un rencontre amoureux, à un rencontre de... d'accomplissement amoureux... Mais, comme les formes, ce qu'ils ont fait, ça a été... comme si elle est une flèche, et lui est un arc. C'est tout. Alors, on a vu : d'un coté le cerf qui cour... parce que l'association a été... Il l'a

tellement bien fait, mon collègue qui a joué Jean⁴⁹, cette manière de course... que ça, les gens, le spectateur a capté que c'est un animal dans un forêt... qui cours... De l'autre coté, il a été ce couple qui a fait quelque chose très intime et même très structuré, mais, où, toute l'action amoureuse réelle, a été cachée dans les impulsions et pas dans les formes... Dans les formes ça a été : tirer l'arc... Et, encore... Je me rappelais d'un moment, quand il se passait quelque chose comme ça dans la vie... Et... Comme une chose intime...  a a été dans un village... Et, on a entendu de loin, aboiement de chien. De plusieurs chiens. Alors, je me dis bon...  a c'est le souvenir... Je dois essayer ce souvenir... Alors, dans chaque moment de climax, de sommet... où, le cerf s'arrêtait et le couple s'arrêtait aussi... de loin, on a pu entendre les voix des autres acteurs qui ont crée comme une acoustique. Comme une sonorité de différents aboiements de chiens, quelque part loin... Et, de nouveau, la course a remonté... Comme ça, les spectateurs, je dirais que la vraie conscience des spectateurs, ou cela que nous pouvons nommer l'inconscient... a capté  a...  a a été très clair dans les réactions des spectateurs.  a a été très clair. Ils ont capté... Il était une scène à bord d'un risque énorme, d'une blasphème incroyable... Une scène amoureuse. Mais, le mental des spectateurs n'a pas été dérangé... n'a pas été... parce

⁴⁹ **Stanislaw Scierski** (1939-1983), acteur, né en L dziny, Haute-Silésie. Dans son adolescence, il a travaillé comme ouvrier manuel. De Septembre 1963 to Avril 1964, il a travaillé au Bureau régional de l'Union de la jeunesse rurale dans Olesno  l skie avant d'être employé en Septembre 1964 en tant que technicien au Th tre de 13 Rangs. Son premier rôle était le prince Enrique dans la deuxième version de *The Constant Prince*. En 1967, il a interprété les rôles de Leah et Helen dans la cinquième version de *Akropolis* (première le 17 mai). Autour de ce temps, il a également été impliqué dans le travail de *Apocalypsis cum Figuris*. Au cours de ce travail, il a crée son plus grand rôle - Jean. Pendant la période paratheatrical il appartenait initialement à l'équipe qui travaille sur le  wi to projets (vacances) et des projets spéciaux. Vers la fin de 1973, il a commencé animation d'ateliers en collaboration avec Rena Mirecka et Zbigniew Cynkutis, alors qu'un an plus tard, il a crée ses propres ateliers connus sous le nom *Spotkania Robocze* (« Réunions de travail ») qui ont été réalisées à Wroc aw. En 1979, il a été membre de l'équipe travaillant sur le projet *Arbre de gens*, avant participe également au travail qui a abouti à *Thanatos polonais*. Entre 1981 et 1983, il a participé à la formation continue et des ateliers organisés par le Th tre Laboratoire. Le 18 Juin 1983, il épousa Danuta  uczak, qui autour d'un mois plus tôt avait donné naissance à leur fille Hanna. Le 11 Juillet 1983 Scierski s'est suicidé, avec de nombreuses personnes affirmant que cela a été causé par la dépression provoquée par le acte de la fin aux activités du Th tre Laboratoire. Il est connu comme un individu doué d'une sensibilité extraordinaire qui a dépassé toutes les limites habituelles. Scierski a été compar  à Polonais poète et écrivain Edward Stachura (qui s'est suicidé à 41 ans en 1979) et sa flamme vitale a été éteint, comme Tadeusz Burzynski écrit de Scierski, quand la rivière dans laquelle il était un poisson séché.

que, bon, ce qui s'est passé n'a pas été une chose mot à mot. Alors, en tant que ça passait, en apparence, par biais d'une métaphore visuelle, acoustique, etc. Ça a été acceptable. Sinon, les spectateurs deviendraient complètement obsédés... Et, ils ne pourraient pas participer. Dans la chose. En certaine manière, c'est l'image d'une métaphore théâtrale. Comme une poésie théâtrale. Un poème. Qui s'éloigne d'une histoire narrative réaliste. Même si la base est réaliste. Les impulsions sont... Qui sont comme sous la peau, presque invisibles... Ont été réalistes. Mais, toute l'image n'a pas été réaliste. C'est une autre chose... Et, alors, ça a pu communiquer. Pour les spectateurs. Ce qui n'a pas été... même je dirais... recherché de communiquer. Non. Mais ça a été : « il faut faire cela en manière très délicate »... C'est quelque chose qui peut blesser plusieurs personnes. Et, qui a, même, en certaine manière, blessé nous même... Il faut cela faire en manière extrêmement délicate. Aboutir à quelque chose qui a une réalité poétique et les racines réelles... Alors! D'un part c'est comme la proposition de travail, en s'éloignant de l'image réaliste, vers une autre chose... D'autre part... C'est aussi le montage. Parce que il y a différents points dans l'espace... Cette couple... Ce cerf qui cour... Et, ce moment de s'arrêter... De climax... Et, tout cela après le montage, a créé quelque chose d'extrêmement intense. Qui a marché sans être trop véridique... Souvent c'est très important, pouvoir raconter comme une histoire aux spectateurs. Parce que si le spectateur, dans la situation d'un spectacle, soi-disant ordinaire, il ne voit pas, il ne peut pas reconstruire que c'est une histoire : « On me raconte ça », alors, son mental devient fou. Le spectateur est complètement affolé, il ne sait pas qu'est-ce qu'il se passe, pour lui tout devient suspect... Par contre... Et, alors, il devient aussi complètement insensible à une vie réelle qui est réalisée devant lui... Par contre, si il a cette petite histoire... Bon, il y a, par exemple, Romeo et Juliette... Il y a les deux familles qui sont en conflit... Il y a un garçon... Il y a une fille... Ils ont fait la connaissance... Tout ça... C'est les choses très simples... Alors, son mental est serein, ce que il regard, c'est quelque chose compréhensible... Et, alors, il devient beaucoup plus ouvert... À une vérité cachée. Qui apparaît, ou de la composition, ou beaucoup plus, de l'action des

acteurs... Ce qu'il regarde... C'est quelque chose qu'il accepte... Jusqu'à un certain point parce que c'est compréhensible. Pour les spectateurs, une petite histoire est toujours compréhensible. Il y a une sorte de... l'habitude qui fait que... On peut travailler comme nous travaillons maintenant à Pontedera... Sans une histoire. Mais c'est beaucoup plus difficile pour quelqu'un qui est le témoin de ça... Bon.

57. Il y a... il y a aussi, les choses qui peuvent apparaître dans le travail, comme une sorte de mystère... Et ça c'est... Il faut bien comprendre que cela que les spectateurs observent, ce n'est pas la même chose, nécessairement, que ce que l'acteur fait. C'est comme avec Ryszard Cieślak dans *Le Prince constant*, où pour lui ça a été l'histoire de son grand événement amoureux, de son adolescence... Et, pour les spectateurs, ça a été l'histoire d'un martyr... Et, ça a marché très bien ensemble, parce que pour le spectateur qui a observé ce martyr, et, pour son inconscient, je peux dire : pour sa conscience cachée, pour sa conscience profonde... Que... Il était un mystère dedans. Quelque chose très spéciale qui... qu'il acceptait, parce que, dans notre point de vue, comme une histoire, ça a été clair : il y a un martyr, bon, ces sont les moments intimes de sa vie, tout ça... Bon, c'est compréhensible... Alors, je vais vous donner l'autre exemple de cette chose mystérieuse et créative, qui peut apparaître, si nous sommes conscients, que cela que l'acteur fait et cela que le spectateur voit, ce n'est pas, nécessairement, la même chose. Il y a à peu près trente ans, quand j'ai travaillé avec un groupe des acteurs à New York... Et là, j'ai les demandé, à chacun, de préparer une sorte de proposition basée sur une scène d'un texte plus ou moins classique que je pu connaître. Bon. Alors les deux acteurs, une femme et un homme. Ils ont préparée le fragment de Othello. Où Othello est en train de... Il arrive... Il abouti à l'assassinat... À tuer Desdémone. C'étaient les bons acteurs... Les deux... Mais, ça a été tout cour les choses que nous savons déjà... Ça c'est un désastre. Ça veut dire ils ont... Il était porté par la jalousie, il devenu violent, tout ça, tout ça... Elle priait : « pitié, pitié »...Bon... Ça a été les choses banales, même si elles ont étaient bien jouées... Et, aucune réelle surprise créative dedans, rien de ça... Rien de mystère

derrière ce fragment que finalement la majorité des spectateurs même connaissent... Non, rien. C'est juste comme illustrer un texte. Ça n'a pas marché. Alors, un jour je les dis : « Écoutez, on va faire une chose, sans que les autres participants de ce travail qui... Les uns acteurs ont observé... Les acteurs ont observé le travail des autres acteurs... Qu'ils sachent qu'est-ce que c'est... On va faire... Imaginez-vous que Othello et Desdémone, ils ont eu une sorte du jeu amoureux... Ça veut dire que lui a joué Othello, normalement, quand il n'a pas été encore la raison de conflit... Qu'il a joué un brutal, un fort, un animal incroyable... Et, elle a joué qu'elle est effrayée, qu'elle est en peur, qu'elle crie « pitié, pitié », tout ça... Et, ça les donne un énorme plaisir... Je les dis : « Imaginons-nous, que pour Desdémone, par exemple, quand Othello commence à la menacer, qu'il va la tuer... Que elle considère cela comme les autres jours du jeu amoureuse... du jeu amoureux... Et, pour elle, c'est très excitant! Alors, elle est très contente! Mais, elle joue beaucoup plus qu'elle est en peur. Elle demande pitié et tout ça... » On a fait ça sans prévenir les autres observateurs. Les autres acteurs qui ont regardé... Ils ont tous trouvé que ça a été extrêmement fort et que la première fois ils ont vu que réellement, l'assassinat de Desdémone par Othello a passé... Vous voyez. Ce qu'ils ont joué ça n'a pas été l'assassinat... Mais, ils ont joué une sorte de... d'un jeu excitant entre eux... qui, en montage avec le texte et l'histoire, a donné l'assassinat... Il était... Pour les observateurs, il était quelque chose comme cachée, comme mystérieux... Derrière ce qu'ils ont vu. Parce que en vérité ils ont vu réellement comme dans la réalisation classique, même banale de Othello... l'approche à l'assassinat, l'assassin et tout ça... Et, elle demande pitié, tout ça... Mais, ils ont senti que derrière il y a quelque chose *révifiant*. Quelque chose réelle. Quelque chose cachée. Et, ça a donné une énorme force à ce fragment... Et, vous voyez, toujours ce que l'acteur fait peut n'être pas cela que le spectateur observe. Mais, les spectateurs doivent recevoir le matériel pour construire, pour lui, une sorte de l'histoire qui le tient serein... Pas inquiet dans le sens que "je ne comprend pas". Non. Il y a quelque chose à comprendre. Mais, derrière, il se passe quelque chose qu'il ressent sans même pouvoir comprendre. Et, cela donne cette dimension d'un mystère, d'un

secret, de quelque chose extrêmement vivante. Il y a souvent... Oui. Il y a une histoire de Gombrowicz⁵⁰ qui se passe avec un roi, bizarre, qui est un cleptomane. Le roi fait le nécessaire pour une réception diplomatique et... Mais le problème est que tous les ambassadeurs sont conscients qu'il est cleptomane... Alors, ils font les bruits avec les monnaies... les petites monnaies, tout ça, pour le provoquer... Finalement, le Roi ne peut pas tenir plus... Et, il vole quelques monnaies... Alors, là, il se rendu compte de ce qu'il a fait. En présence de tout ces grands ambassadeurs. Et, il veut se fuir... Il veut fuir... Alors, il s'évade. La situation est extrême parce que toute la majesté de l'État est menacée. Toute la raison d'État... Et, alors le grand Chamberlain, il a une idée géniale... Il dit... Il commence à crier : « Le roi conduit ». Alors... Le roi s'évade ! Tous les ambassadeurs le suivent... C'est une évasion, une fuite... Et, les gens qui essayent de l'attraper. Mais, dans le moment, quand ils ont compris que le Roi conduit... Le Roi... Alors, toute l'essence se transforme... Maintenant, c'est un cortège qui sort dans la nuit... Conduit par un Roi! Par le vrai chef! L'autorité de l'État est sauvée.

58. Alors, vous voyez. Il peut être aussi, tout petits changements qui ne changent pas la forme de l'histoire. Mais, le changement de l'interprétation d'un événement. Est-ce que le Roi est en fuite? Où est-ce que le Roi dirige le cortège? Dans la forme extérieure, plus ou moins, c'est la même chose... Mais, tout se transforme avec une autre intention... C'est ça une autre chose qui peut donner, qui est juste instructive. Qu'on pense dans la lignée organique de travail des... Des possibilités. Il y a plus ou moins la même action... Mais, son sens, peut évoluer seulement par cette petite différence, comme dans l'histoire de Gombrowicz. Quand on parle des choses comme le montage... Parce que je donnais, j'en suis conscient, que je donnais juste un exemple d'élimination. Comme dans cette falsification de film à propos de

⁵⁰ **Witold Gombrowicz Marian**, (1904-1969), est un écrivain et dramaturge polonais. Ses œuvres sont caractérisées par l'analyse psychologique profonde, un sentiment de paradoxe et l'absurdité, mais ayant une certaine "tang" antinationaliste.

Révolution Française qui ont été faites... La falsification a été faite par Eisenstein et ses collègues au commencement... Après, la, soi-disant, Révolution d'Octobre... Et, quand quelqu'un qui a dit à Robespierre : « Marat est mort ! » ou la chose comme ça, et, il crache sur son visage... Les cinéastes françaises... Russes! Ils ont juste coupé que quelqu'un crache... Alors, il y a « il est mort. » Et, on voit la deuxième partie de cela que Robespierre a fait, ça veut dire... en temps que on a craché sur son visage et il a fait le mouvement d'éliminer la salive. Mais maintenant quand le crachat n'a pas été visible, ça a été la réaction des larmes qui coulent. Vous voyez, c'est comme ça, le montage peut changer tout le sens. Alors, le montage c'est... comme je vous ai dit les autres fois... il a une fonction extrêmement importante. Aussi bien, dans le théâtre que dans le cinéma... Seulement, dans le théâtre il faut cela modeler dans l'action préparée et pas sur les bandes visuelles... ou sonores. Alors, le montage, premièrement, peut indiquer si il travaille bien dans le spectacle, où le spectateur doit regarder. Je connais le cas d'un metteur en scène qui a fait un spectacle... Pas du tout raté, du point de vue de travail avec les acteurs. Mais, qui n'a pas connu l'art de montage. Alors, quand dans un... dans une place de l'espace scénique il se passait quelque chose de très délicate et très complexe qui était faite par un acteur... les autres acteurs ont continué à faire les autres actions... Et, des bruits et de tout ça... Et, alors, le spectateur n'a pas regardé cette personne, ce seul acteur qui a apporté, dans ce moment, l'essentiel... Ils ont regardé l'image, en générale, et, un autre endroit qui était plus plein de bruit, ou de, soi-disant, actions visuelles... Et... La chose essentielle n'a pas été captée. Il faut savoir conduire l'attention du spectateur, quand on fait le spectacle, ça veut dire que cela qui vraiment compte doit attirer l'attention. Aucune chose à côté ne doit pas déranger... Il y a plusieurs moyens pour faire ça. On peut comme éteindre ou suspendre l'action des autres acteurs. Alors, automatiquement, l'attention du spectateur va vers celui qui est dans ce moment actif... Mais, il y a beaucoup des autres possibilités... Parmi les autres, c'est par exemple, si il y a une sorte de tempo rythme commun, du groupe théâtral, dans ce type de scène... Que ils sont dans un tempo rythme commun, même si les réactions

sont individuelles, ou dialoguées, ou séparées... Et, si une personne a un autre tempo rythme, ça veut dire, par exemple (en manière très primitive on peut dire) si sur le fond d'une action avec un tempo rythme rapide, il y a l'action d'un acteur avec un tempo rythme lent... Il va attirer l'attention. Ou au contraire... Ça veut dire... Ça peut être la lumière. Ça peut être la suspension de l'action des autres. Ça peut être les différents tempo rythmes... Tout ça. Mais il faut toujours savoir... Oui. Il est très important pour un témoin d'une action, de capter cette personne, ou ce dialogue, ou ces deux personnes parmi les autres... Il faut qu'il... vraiment... que son attention soit attirée par eux. Parce que, sinon, il ne peut pas... il ne pourrait pas capter le sens de la totalité... Et, ça on fait par... soi-disant, le montage de tempo, de rythme etc. etc. Ce sont les choses qu'on peut faire pendant les dernières répétitions... Mais, si on ne les fait pas, les points essentiels du spectacle disparaissent pour le spectateur. Alors, le spectacle peut avoir une sorte de diamant, de perle, dedans, mais, ils ne sont pas perçus... Oui. Dans le montage, comme dans la classique définition de Eisenstein, ce qui compte c'est : qu'est ce qu'il est avant? qu'est ce qu'il est après? Ce qui compte, aussi, c'est une association la plus simple. Par exemple, Eisenstein, pour parler du montage dans le cinéma, il a donné l'exemple suivant : « Il y a une vieille femme qui marche... Ça pourrait être, selon Eisenstein, n'importe quelle vieille femme... Assez fatiguée, assez... Qui marche avec une certaine difficulté. Qu'on peut filmer sur la rue. Et après, il y a l'image d'un cimetière et d'un tombeau. Alors... Par le fait de voir une vieille femme qui marche avec une certaine difficulté... Et le tombeau. Il va apparaître l'image dans le mental du spectateur : la veuve. Vous voyez c'est juste l'ordre des images... Il y a un image après l'autre image. Et, ça communique quelque chose... Ça c'est dans le cinéma. Dans le théâtre c'est beaucoup plus compliqué, beaucoup plus complexe... Mais, c'est toujours : cela qui est avant, cela qui est après. Comment on fait dans une action, quand on l'a structure... on met en ordre ! Qu'est ce qu'il y a avant ? Qu'est ce qu'il y a après? Il peut être aussi le montage, comme nous avons fait dans certains périodes de travail à Workcenter à Pontedera... Que... Par exemple, il y a deux personnes... Et chaque des deux personnes a une ligne

d'actions élaborées... Mais, liées, principalement, aux souvenirs personnels, à une sorte du monde de la mémoire de l'acteur... Et, ces deux personnes... Ils ont les différentes lignes, comme dans le cas de quel je pense, ça a été... Un homme et une femme. Ils ont eu les lignes différentes, liées à leurs vies, à leurs souvenirs importants, à tout ça. Et, après, dans le montage, on fait que... Dans l'espace, la femme, quand elle fait ce qu'elle fait, elle fait dans direction de l'homme. Et, l'homme, quand il fait ce qu'il fait, il le fait dans la direction de femme. Ce sont les deux structures complètement indépendantes. Mais, pour un témoin, en tant qu'il y a comme une liaison, dans l'espace. Ça devient un dialogue, même si ce n'est pas un dialogue : parce que le montage dans l'espace fait que ça fonctionne comme un dialogue. Avec une qualité dedans, mystérieuse... Parce que chacun a quelque chose qui n'est pas montré en manière démonstrative... Mais, il y a quelque chose entre eux... Ça c'est... Comment on peut faire le montage entre les deux structures de l'action, on peut dire, les deux partitions du jeu, qui à travers... Juste, les connections dans l'espace, devient un dialogue, pour les spectateurs... Pas pour celui-ci qui font.

59. Mais, bon. Ça c'est une question assez particulière. Ça, ce n'est pas comme une modèle de recherche normale... Mais, quand même il faut le voir parce que, en regardant cette possibilité, on se rend compte de force du montage. Oui! Prenons un autre cas. Comme avec le... l'intention et la réalisation... Comme : le Roi s'évade ou le Roi conduit? Disons, qu'il y a un fragment d'une pièce où le Roi est tué... On assassine un Roi. Je pense, maintenant, de travail sur une pièce classique précise. Mais, en tout cas. Il y a le, bon... que l'acteur doit, soi-disant, montrer que il est en train d'assassiner le Roi... Alors, si, il n'a aucune expérience de ça. Il n'a jamais assassiné un Roi. Probablement, il n'a jamais assassiné personne... (Rires) Pour lui c'est une affaire complètement lointain de ses expériences... Bien sûr, on peut cela élaborer comme une structure dans le sens de la lignée artificielle : comme une sorte de structure formelle. Mais, nous parlons maintenant de la lignée organique... Qu'est-ce qu'il peut faire ? On ne peut pas lui demander, quand même, d'essayer de

tuer quelqu'un... Alors... Alors, je pense d'un travail précis... J'ai demandé à l'acteur... Oui, oui... Qui a été très banal quand il a fait ce fragment et ça a été un bon acteur... Mais, il était très banal. J'ai demandé : « Mais, dit moi, est-ce que tu te rappelles d'un moment très fort, dans le sens négatif, dans ta vie ? Quand tu as tué un animal ?... Quelque chose ? » Et il a dit : « Oui, ça a été quand dans le village on m'a demandé, la première fois, parce que j'étais un jeune garçon mais commençais à être homme... j'étais obligé d'égorger un poulet... », « Et comment tu as fait ? ». Alors... Je lui ai demandé de faire une improvisation d'un retour à son souvenir quand il était l'enfant, de cette action qui était pour lui horrible... Il l'a fait, c'était très vivant... Maintenant j'ai dit et maintenant : « Fait la même chose face à cette personne qui joue... Comme si cette personne qui joue le Roi soit cet animal que tu tues... » La même manière dans toutes les détails. Il l'a fait, et ça a été formidable, incroyable... Et, évidemment, personne, des spectateurs après, n'a pas pensé qu'il a fait l'assassinat d'un animal et pas du Roi... Tout le monde a vu l'assassinat du Roi, qui a eu quelque chose de réelle pour l'acteur par une autre association. C'est encore un exemple de chose ouverte et de chose cachée. Oui, c'est très important que l'acteur est conscient du fait qu'il peut faire, en apparence une chose, et réellement une autre chose... Et, que ça peut marcher. Par exemple, si le metteur en scène avec qui il travaille, c'est un metteur en scène dans le sens comme je l'ai dit l'autre fois : *inscenizator*... celui qui fait l'image, composition de l'image, de sonorité... Mais, complètement du dehors, qui ne sait pas travailler avec l'acteur. Alors, ce type de metteur en scène, lui propose de faire quelque chose qui est nécessaire pour l'image, disons... Pour la composition d'un fragment. Mais, pour l'acteur c'est totalement faux, il ne ressent pas du tout cela... Il ne trouve rien d'intéressant dans cela... Alors, il y a deux routes. Un acteur qui n'est pas un grand artisan... Il va se quereller avec le metteur en scène... Ça va créer les conflits, et évidemment ça n'aboutirait à aucune chose vraie, finalement. L'acteur qui est un grand artisan, il va accepter la forme extérieure de cela que le metteur en scène le demande... Mais, dans le sens de ses impulsions, de ses associations et de tout ça, il va suivre la ligne qui est organique

pour lui. Ça veut dire, il va jouer une autre chose dedans, comme dans cet exemple où quelqu'un a joué qu'il est en train de tuer un animal, quand pour le spectateur, il a tué un homme. Il fait une autre chose, mais, il accepte les éléments formels extérieurs, alors, le metteur en scène est content... ce type de metteur en scène ne comprend jamais qu'il y a quelque chose, qui va du dedans de l'acteur réellement, qui est nécessaire... Pour lui c'est l'image qui compte. Il a son image, mais l'acteur fait une autre chose. Ou comme dans le cas, j'ai donné le cas d'Othello et Desdémone. L'assassinat demandé par le texte, ou, disons, par le metteur en scène, est accompli. Mais, la vraie action des acteurs est différente... Il y a aussi un secret, de..., comment dirais-je, du métier qui est, spécialement dans la lignée organique, que **si** la partition du jeu... les petites réactions, tout ça qu'on fait... doit être nécessairement actif... C'est une action, c'est actif... Mais, si on fait cette partition ou ce fragment qui est actif... si on fait en manière actif... actif, actif... ça devient bloqué comme... ou ça donne un effet ou de pompage, de superficialité, d'exagération ou de quelque chose tendu, par contre, si la partition élaborée, est parfaitement active... mais, on rentre dans cela, en tant que l'acteur, comme en manière passive... on fait les choses actives mais sans pousser, c'est comme...comme... Oui, je ne trouve pas un autre mot, on approche en manière passive, comme quelque chose qu'on ne refuse pas... Une partition active... Ça marche. Ça devient léger, ça devient vivant, délicat... Ça marche.

60. Alors, je me rappelle par exemple, dans le même travail, de quel j'ai raconté, il y a trente ans, à New York... Les deux... Aussi, les deux acteurs qui ont pris un fragment de Romeo et Juliette. Et, ils ont élaboré la partition en manière intéressante, ça a été quelque chose pas du tout... Il était même un certain secret que je n'ai pas demandé, demander le secret, c'est toujours... briser la chose. Ils ont suivi quelque chose qui était pour eux, pour la fille et pour le garçon, réel. Mais, il était clair que les deux, ils ont préparé une structure du jeu qui était intéressante, claire, fluide. Mais, qu'il y a comme une sorte d'exagération, comme une sorte de... quand ils commencent à jouer cela, pas dans le petit fragment, mais dans totalité du fragment... C'est comme... Il y a

une sorte de... On ne voit pas les personnes, on voit les acteurs. Il y a quelque chose qui est, dans le mauvais sens, artificielle... Alors, je leurs ai proposé la chose suivante... Les autres acteurs qui ont participé dans ce travail, ont regardé. Et, j'ai dit aux observateurs alors... qui ont été professionnels. J'ai dit : « Écoutez! On va faire deux fois, cette action, ce fragment de Romeo et Juliette... Et, regardez qui est vrai et qui est faux, parmi les deux... Et, dites moi immédiatement après qu'ils font : qui vraiment arrive à une vie qui attrape l'attention, et, qui n'y arrive pas. » Et après j'ai dit à deux acteurs, à la fille et à l'homme, j'ai dit : « Écoutez... Cette fois, la première fois, tout est fait pour la fille, c'est pour Juliette, est pour l'actrice qui joue Juliette... Et, toi, qui joue Romeo, tu dois seulement suivre ta partition pour la aider. C'est tout... Tu travail pour elle, c'est elle qui est importante, c'est pas toi. » Ils ont fait comme ça, parfaitement, ils ont réalisé ce que je leurs ai demandé... Et, évidemment, les autres acteurs qui ont observé ont dit que Juliette a été artificielle et que Romeo a été vivant. *(Rires)* C'est naturelle, parce que il, **en temps** qu'il a eu une partition précise, et, en même temps, il a rentré dans cette partition active, en manière passive... Juste... Pas pour lui, pas pour son ego d'acteur, mais pour son partenaire, et dans ce moment, il a devenu délicat, complexe... Et, elle a joué avec toute conviction que... Elle est importante... Après on a changé, j'ai dit à l'acteur : «Maintenant **tout...** On fait pour toi, c'est toi qui es important. » Et, à elle, Juliette : « Tu dois seulement aider, c'est tout. » Et, de nouveau le même phénomène pour tout les observateurs : c'est lui qui était artificiel, dans le mauvais sens du mot, pas dans le sens créatif. Et, c'est elle qui était vivante : ça c'est très important, c'est le vrai secret. Ce n'est pas une question moraliste, que quelqu'un qui joue pour aider un autre c'est mieux, non, c'est plutôt que on approche une partition active, en manière passive, sans trop montrer soi même. Et, dans ce moment les sources cachées se libèrent, tout est fluide et vivant, tout est délicat... Par contre, quand on veut : « Et maintenant c'est moi qui est important », et on joue, plusieurs choses se bloquent... C'est comme si on est canal obstrué, la force ne passe pas, quelque chose est tendu, est pompé. Oui. Maintenant, il y a à propos de la... Comment dirai-je... La logique du comportement, quand on

fait, dans le sens même plus ou moins, soi-disant réaliste ou non réaliste... Mais, si on fait une ligne de l'action. Et, si on travail avec les petits détails de comportement de quelqu'un... Soi-disant, une personnage, si on va jouer une personnage. Alors, il y a la question : mais quelle est logique de comportement de cette personne? Il y a un bouquin extraordinaire, malheureusement, qui n'est pas traduit en français. J'ai pu faire que ça soit traduit en italien, ça existe évidemment en anglais. C'est le livre de Toporkov⁵¹ : *Stanislavski in Rehearsal...* (*Stanislavski pendant les répétitions*). Et, là il y a plusieurs exemples, si quelqu'un de parmi vous connaît l'anglais... Celui-ci qui m'ont demandé les exemples de travail. Là il y a plusieurs exemples très intéressants... Mais je vais vous raconter un des exemples. Dans les temps tardifs de Stanislavski, quand il a travaillé sur la méthode des actions physiques... Il a... En vérité, il était déjà très malade... Alors, ça était les autres metteurs en scène, comme les assistants qui ont préparée le matériel, et après il a arrivé et il a cela pré... élaboré de nouveau... Alors... Dans *Les âmes mortes* ... Ils ont fait « Les âmes mortes » de Gogol... Dans « Les âmes morte », il y a une sorte de *business man*, Chichikov, très bizarre, qui arrive dans un... en province, en Russie, et, qui veut acheter les *âmes mortes*. À l'époque, c'est le commencement du XIXème siècle, en Russie, tous les paysans ont été *esclavés*... Et, si on a voulu acheter un morceau de la terre, on a acheté avec les paysans, et on a compté combien de paysans habitent là bas et travaillent... Ça a été : on achète avec les âmes... Et, on paye les âmes. On a pu aussi acheter les paysans, et les transférer dans un autre territoire. C'est... On a acheté des âmes des paysans... Ça a été un code commercial : acheter les âmes. Évidemment, si quelqu'un a eu beaucoup des âmes, dans ce sens là, il était riche... Alors, il a pu avoir une prêt en

⁵¹ **Vasilii Osipovich Toporkov**, né le 4 mars 1889, à Saint-Pétersbourg, mort le 25 août 1970, à Moscou. Soviétique acteur russe. Artiste du peuple de l'URSS (1948). Docteur en études d'art (1965). En 1909, Toporkov diplômé de l'École de théâtre de Saint-Pétersbourg. Il a travaillé dans le théâtre de Saint-Pétersbourg de la Société de la Littérature et des Arts et plus tard au Théâtre Korsh ancien à Moscou. En 1927, il rejoint la société du Théâtre d'Art de Moscou, où, sous la direction de Constantin Stanislavski, il a interprété les rôles de Vanechka dans *Kataev* de *Les Concussionnaires* et Chichikov dans une adaptation de *Âmes Mortes* de Gogol. Toporkov était un élève et disciple de Stanislavski et un des principaux partisans du système de Stanislavski. Toporkov a reçu le Prix d'Etat de l'URSS en 1946 et 1952, ainsi que deux ordres et des médailles différentes.

banque. Il a pu prêter l'argent, parce que il a les documents que il possède beaucoup des âmes. Alors, Chichikov, il tombe à une idée, que entre enregistrement de qui est vivant et qui est mort, et l'autre année d'enregistrement, il y a plusieurs personnes qui sont mortes déjà, dans une village, et qui sont encore considérées, légalement, comme vivantes. Parce ce qu'on n'a pas barré de registre. Alors, il a voulu proposer aux différents propriétaires de terres, en province, en Russie, qu'il va acheter les âmes mortes... Ça veut dire, les âmes qu'on va en tout cas barrer de registre... Alors, ça doit être très bien marché... Et, il a fait la combinaison que après il va avoir les preuves qu'il a beaucoup des âmes, même si ils sont morts, personne ne sait pas. Et, il peut avoir... prêter aux banques une grande somme, bon... Evidemment, ça demande, que il arrive chez un propriétaire de terre... Il parle avec lui, il se présente, il dit : « Ah oui, j'ai une proposition assez spéciale... Je veux acheter chez vous des âmes », ça veut dire, des paysans. Le propriétaire dit : « Oui, oui, ok, oui », « Mais je veux acheter les âmes mortes », ça c'est très bizarre, quand même... Alors, alors, toute l'histoire qui était présenté, c'était un roman, mais, qui était présenté dans ce spectacle, fait dans le théâtre de Stanislavski... Ça a été les différentes rencontres de Chichikov, le business man, avec les différents propriétaires de terre.

61. Alors, il y a un moment, quand il arrive, parce qu'il a arrivé dans les maisons, dans les maisons des gens qu'il n'a pas connu. Il arrive... Et, il y a **un monsieur** qui l'accueille... Il dit qu'il a un business à proposer, le monsieur dit : « Oui, oui, entrez s'il vous plait, entrez... » Mais, il ne le laisse pas parler... Chichikov. Le propriétaire essaye de... Le maître de la maison ne le laisse pas parler, mais tout le temps il le touche... Alors, il est mit derrière une table. Mais, il touche ses mains, il est comme... Il les modèle, ses mains. Il invite toute sa famille, le maître de la maison, mais, tout le temps, il manipule le corps de Chichikov qui est totalement effrayé : « Qu'est-ce qui se passe ? » Évidemment, c'est un fou... Bon... Alors, ils ont... C'est très amusant ce fragment... Mais bon, ils ont fait cela, mais, avec une clé d'interprétation, la logique de comportement : il est fou. Evidemment, ça n'a pas marché... Un fou c'est

quelqu'un qui se comporte en manière illogique... Ça ne peut pas marcher parce que pour faire une action vivante, il faut découvrir la logique de comportement. Alors, Stanislavski a demandé à les acteurs, et les metteurs en scène qui ont travaillé avec eux... Mais, écoutez, vous jouez une chose très générale et très banale : c'est que... ce monsieur il est fou, et pour cette raison il traite en cette manière Chichikov... Mais, ça ne donne rien, ce n'est pas une chose qui peut intéresser ou convaincre, ça ne donne aucune étude de comportement humain. Il est fou! Un fou réel... Il y a une logique! C'est une autre logique, que logique ordinaire, mais il y a une logique ! Vous devez découvrir pourquoi ce monsieur modèle tout le temps le corps de son visiteur... Sans le laisser a parler. Finalement, ils n'ont pas découvert et c'est Stanislavski qui a les dicté quoi faire, il a dit : « Bien. Imaginez-vous... Il y a beaucoup de gens qui aiment faire les photos de famille. Alors... Il y a la fête de naissance, il y a le mariage, il y a l'enterrement. Il y a toutes les possibilités... Il y a une grande fête familiale... Toujours cette personne va faire un photo, ça pour cette personne c'est une chose très importante. » Dans notre... Ça a été dans le temps de Stanislavski. Aujourd'hui, ça serait quelqu'un qui tourne les petits films. Alors... Il a dit : « Imaginez-vous que ce monsieur, qui se comporte comme un fou... Il fait les photos invisibles... » Ça veut dire, il n'a pas d'appareil, mais dans sa manière de penser, il fait les compositions... Alors, il a comme le titre : « Chichikov » ça veut dire « le visiteur est accueilli par monsieur tel ou tel avec toute sa grande famille ». Et, il forme le collectif pour les photos, est modèle Chichikov dans sa chaise pour cette occasion. L'autre photo, c'est : « Chichikov visite son ami après vingt ans de l'absence ». Alors, c'est une autre, il le modèle... Comme ça il fait les photos sans appareil... Et, évidemment, ça a marché cette scène... Ça veut dire, ils n'ont pas joué une chose générale : un fou. Ils ont joué quelque chose qui a proposé une logique de comportement. Qui était une logique, disons, folle. Mais, qui était une logique : il fait les photos invisibles. Un jour, j'étais en Perse, en Iran, dans un temple islamique où la présence d'un non islamique est totalement interdite... Mais, en tant que... Le Sufi local a devenu très amical avec moi, une sorte de profonde relation *transreligieuse*, quelque chose comme ça... Il a arrangé

avec le temple et j'ai pu rentrer. Bon. Et là, après sortir, les gens qui ont gardé le temple, ils m'ont raconté une histoire. Et, ils ont dit... Parce que les femmes, quand elles rentrent dans un temple islamique, comme celui-ci, elles gardent les visages couverts... Alors, il était une femme américaine, qui a voulu visiter le temple, et elle était totalement habillée en femme islamique, en femme locale, le visage était couvert. Et, elle a été découverte par les gens du temple. Battu et chassé. Alors, je leur ai demandé... les gens du temple : « comment vous avez découvert? » Et, ils me dit : « Mais, parce que elle fait les photos avec son visage » (c'est une relation avec l'histoire de Chichikov et le bizarre maître de la maison), Elle a rentrée et elle a fait comme ça : elle a marché vers un endroit et elle a arrêtée (*Rires*) et elle a arrêtée. Et, elle a fait les photos avec son visage. Alors, vous voyez cette idée, tellement bizarre, que Stanislavski a proposé : que quelqu'un fait les photos sans appareil, a se confirmé dans un autre endroit géographique, dans les autres circonstances, avec l'histoire de cette femme américaine qui a fait les photos avec le visage. Et, elle a été reconnue. C'est ça... Au fond c'est quelque chose qui est très objectif. (*Rires*) Quand on fait ce transfert d'un sens à un autre sens. Comme par exemple tuer le Roi... Tuer un animal... Ou... Othello... Est-ce que c'est l'assassinat de Desdémone ? Ou est-ce que c'est un jeu amoureux ? Ce transfert du sens... Où, un sens pour les acteurs est différent que un sens pour les spectateurs. On peut aussi se tromper, très profondément... Quand j'étais à l'école dramatique à Cracovie, sur la faculté du jeu de l'acteur... Alors, on nous a proposé une exercice fameux... Qui était de... Qu'on veut sortir d'une chambre. On veut ouvrir la porte, mais la porte est fermée, à clé... On commence à secouer la porte. Et, on cri : « Je ne peux pas sortir, je ne peux pas sortir ». Il était un de mes collègues. Je me rappelle même son nom... Qui a abouti avec cette, soi-disant, improvisation, à une vraie hystérie...Alors... Je l'ai toujours regardé avec une grande fascination, quand même... Il a abouti à quelque chose de totalement fausse... Mais...

62. Alors, ça c'est... ça j'ai me rappelé, quand j'ai découvert que parmi les différents types de travaux qui ont été fait à New York, dans Actor's Studio⁵², et qui ont été supposé d'être selon Stanislavski... Le plus souvent n'ont pas du tout été liés, réellement, à ce que Stanislavski a cherché, mais, plusieurs de ces exercices, qu'ils ont fait à Actor's Studio, ont été intéressantes pour les acteurs qui n'ont pas le temps, comme les acteurs américains, d'élaborer leur rôle... ils ont... ce type des exercices a fait l'acteur prêt a, immédiatement, confronter une situation. Alors, même si je n'ai pas été d'accord, d'un certain point de vue, de l'autre coté, j'ai cela estimé. Mais, il était par exemple, le problème très similaire à cet exercice de : « je ne peux pas sortir, je ne peux pas sortir »... Ça c'est... ils ont essayé, ils ont fait les répétitions d'un fragment... d'une pièce, disons, d'une pièce connue... d'une pièce, comment dire, classique... Et là, il y a quelque chose de très... une sorte de ascension des énergies vitales, de haine, de tout ça... Et... l'instructeur a demandé à l'acteur qui devait faire ça... De battre les tables... (*G. fait du bruit avec ses mains sur la table*) de battre la porte, les table, la terre, tout ça... Comme si la porte est fermée et il ne peut pas sortir... Alors, pourquoi ça ne pu pas marcher? Parce que la chose qu'il devait jouer ça a était une chose d'une grande intensité... Et, pas du tout, de quotidien : c'est un moment exceptionnel dans la vie courante... Mais, ça a été ramené à une situation très banale, où la porte est fermée... Et alors, ça ne peut pas marcher. Ça c'est quand le secret ça doit avoir, toujours, la chose cachée. Une dimension plus grande que cela qui est visible... Si c'est l'opposite, c'est une catastrophe. Il y a aussi la question, d'une fonction d'un objet... L'objet par lui même, sauf, le travail d'un metteur en scène qui fait tout par associations des images, des sonorités... Ça veut dire... Qu'il ne cherche pas une ligne organique humain. Si on cherche une ligne organique humain la fonction de l'objet, ce n'est pas l'objet lui même... Jamais. Ça veut dire, c'est cet objet ou l'autre, on peut le changer : c'est pas ça qui compte... C'est cela, d'un part, qu'on fait avec un objet... Et, d'autre part... Comment on le comprend, l'objet... L'objet c'est

⁵² L'Actor's Studio est une association regroupant des acteurs professionnels, metteurs en scène et dramaturges, située au Old Labor Stage, 432 West 44^e rue à New York. Consacrée à l'art dramatique, elle a été fondée par Cheryl Crawford, Elia Kazan et Robert Lewis à New York en 1947.

juste un accessoire scénique : c'est juste un petit écran pour faire la projection de quelque chose. Dans un roman français, écrit par un auteur qui était très mal vu en France... Je pense que pour les raisons politiques... ou pour les autres, je ne sais pas... Peut-être que son style n'a pas été vivant... J'ai lu son roman en polonais... Une traduction... Ça a été intéressant... Mais, le... Je vais raconter un fragment, court, de ce roman, que d'un point de vue de... c'est Jean Cau⁵³, « La Pitié de Dieu »... Le... Ce qui m'a intéressé, ça a été un court fragment. Les quatre personnes, si je me rappelle bien, sont condamnées à prison en perpétuité... Et, alors... Ils se racontent des histoires, par exemple, quel était le crime de chacun. Comment ça s'est passé. Ces histoires se changent chaque jour, finalement... Mais, en tout cas, il y a une histoire qui m'a beaucoup frappé de point de vue de considération d'un objet : ça a été l'histoire où un ex boxeur raconte pourquoi il a tué son amante. Il raconte que quand il a arrivé à la maison, où ils ont vécu ensemble, il a joué en certain manière : il a prétendu être endormis... Et, il a regardé comment son amie, cette fille, a repassait ses pantalons... Et, pour repasser ses pantalons, elle devait faire sortir de la poche les différents objets, les objets ça étaient : un couteau et un mouchoir. Alors, ce couteau dans ses mains a fonctionné comme une arme dangereuse, une arme de guerrier, elle a pris cela comme une arme d'un guerrier. Avec une grande estime. Et, le mouchoir, pour elle, ça a été évident quand il a joué qu'il est endormi et il a observé, il a une odeur attractive... Bonne... Mais, un jour... Il voit... Qu'elle fait sortir de la poche de son pantalon, un couteau. Elle le regarde comme un jouet infantile: sans aucun valeur... Et, elle fait sortir le mouchoir... Et, elle trouve qu'il a une odeur mauvaise : c'est sale... Alors, il a compris qu'elle ne l'aime plus. Et, il l'a tué... Bon... (*Rires*) Ça c'est l'histoire. Mais, c'est une histoire qui n'est probablement pas vraie, qu'il raconte aux autres prisonniers... Mais, ce qui est intéressant, là bas, c'est reconnaître une relation humaine, à travers de traitement de l'objet. Et, c'est vrai, c'est pas qu'elle est

⁵³ **Jean Cau** (1925-1993), est un écrivain et journaliste français. Il repose au cimetière La Conte de Carcassonne. Il fut le secrétaire de Jean-Paul Sartre et reçoit en 1961 le prix Goncourt pour son roman *La Pitié de Dieu*; il fut classé politiquement à droite (il appelait la gauche « la Grande Prostituée »³).

objectivement ce mouchoir. C'est pas qu'elle... Est c'est que ce couteau est objectivement quelque chose d'important ou non? C'est le faite que sur l'objet, on projette une relation, une association... On pensait... quelque chose... Alors, l'objet par lui même n'a pas d'importance. Mais il est le petit écran sur quel on projette quelque chose qui est réel... On peut changer un objet... Comment on peut aboutir à découvrir les impulsions qui précèdent les actions? Il y a une manière, très spéciale, qui pour certains acteurs peut marcher... C'est que... Les acteurs, spécialement si ils travaillent dans le cinéma, ils n'ont jamais le temps à se préparer... Aussi, les temps de répétition dans le théâtre sont de plus en plus courts. Et superficiels. L'acteur qui va prendre un métro, pour arriver de l'endroit où il habite à l'endroit où il travail... c'est une heure ou quarante cinq minutes perdues. Mais, il y a certains acteurs, qui quand ils sont, par exemple, dans un métro, ils se rappellent le fragment du rôle qu'ils travaillent, qu'ils préparent... Il y a déjà un esquisse, peut-être, de la partition du jeu... Et, en place de faire, ils ne peuvent pas faire, parce qu'ils sont dans le lieu public, dans le métro (ça peut être aussi dans un café, bon). En place de faire une réaction, ils commencent... Comme la initiation... sans être encore visible : c'est comme en place de faire ça (*G. fait quelque chose*), par exemple, on fait les petites choses qui est presque invisible... en place de regarder comme ça (*G. fait quelque chose*) on fait une petite initiation... un petit début d'une action possible... Et là, c'est pas seulement qu'on peut travailler toute une structure du rôle, en cette manière, qui n'est pas visible pour les autres... Si vous allez cela faire avec les autres... vous étiez avec les autres passagères, dans le métro, personne ne peut pas rien remarquer. Quand même, vous travaillez. Et, ça mobilise les associations, les souvenirs, pourquoi, qu'est-ce qu'on fait, ça mobilise toutes ces ressources. Mais, en même temps, on peut gagner, par ce type de travail, la découverte : qu'est ce que sont les impulsions. Parce que les impulsions, c'est quelque chose (comme je vous racontais plusieurs fois), c'est quelque chose qui précède une action visible. C'est quelque chose qui est comme dedans le corps... qui presse un peu en dehors, mais, qui est toujours sous la peau.... Encore, ce n'est pas purement physique, mais, c'est quand

même physique. Et après... C'est comme si la petite action qu'on fait est enracinée. Si on n'a pas cette chose qui précédé, ce n'est pas enraciné.

63. Alors, en travaillant en cette manière. Comme, par exemple, quand on est dans un endroit publique... On attend... Avant, quand on travail un film... On attend tout le temps, avec les collègues... Ou on est dans un métro... Ou on est... Oui. Et, on peut faire comme une répétition individuelle, avec cette manière de initier la réaction sans la faire. Et, là, on découvre qu'est ce que ce sont les impulsions... On a une tendance, dans notre culture, de traiter le corps, seulement, comme une marionnette, ça veut dire que le corps doit être obéissant est réaliser les ordres du mental... comme ça, jamais on ne peut pas être organique. Parce que, si il y a un décalage entre ce qu'on veut faire et entre faire avec le corps, toute la continuité, toute la fluidité est déjà cassée. Il y a une manière de regarder le travail avec le corps, comme si le corps c'est une mémoire. C'est comme toujours, dans le métier que je représente on se dit 'comme si'... Est-ce que c'est objectif ou non? Je ne sais pas... Mais 'comme si' le corps est la mémoire. Parce que... Et, dans tel cas il n'y a pas de projet dans le mental... Et de réalisation, dans le corps qui est dirigé comme un mécanisme indépendant. En vérité, nous nous disons que, normalement, avec notre éducation, que cela que nous nous rappelons, c'est quelque part dans la tête... Non, c'est mécanique comme ça... Mais, en vérité, si la chose qu'on fait, ou qu'on se rappelle, se référé à une mémoire de la vie réelle, c'est comme si le corps se souvient le premier. C'est comme si le corps se souvient... se souvient d'un petit mouvement... d'un regard... on découvre la chose que le mental a oubliée. Mais, si on improvise, on laisse le corps de se rappeler : qu'est-ce que j'ai fait? qu'est-ce que j'ai fait là bas? qu'est-ce qui s'est passé? qu'est-ce que j'ai fait? Et, c'est le corps qui n'a pas... qui ne possède pas des souvenirs... mais, c'est comme s'il est la mémoire lui même... Dans tel cas le corps devient totalement fluide. C'est comme si il est plus rapide que le reflexe dans les pensées. Et, alors ce décalage, entre le mental qui dirige et le corps qui est une marionnette, ça disparaît complètement. Est-ce que c'est? Est-ce que c'est vraiment le

corps qui est la mémoire? Peut être non. Mais, si nous traitons le corps comme si il est la mémoire... Et, il se rappelle... Et, il se dirige vers quelque chose... Alors, les petites réactions sont extrêmement rapides, ils arrivent toute suite. Et, beaucoup de choses que notre mémoire mental a déjà oublié vont se présenter... C'est comme si on fait une pêche, (*G. fait une sonorité*), est comme un poisson. Il arrive quelque chose qu'on a oublié. Qu'est ce que je fais dans ce moment? On demande pas son mental, on demande son corps. C'est comme si on se dit : « Qu'est-ce que tu fais dans ce moment? Qu'est ce qu'on fait (c'est la meilleur formule) dans ce moment ? Qu'est ce qu'on a fait ? » Et, les choses... la mémoire s'ouvre. Maintenant, je vais passer à un exemple de quelque chose qui est assez risqué... Alors... Si on veut traiter son travail d'artiste dans le domaine, disons, du théâtre, des arts performatifs, de tout ça... Si on veut la traiter, pas seulement comme la chose qui est pour le spectateur. Mais, comme une recherche dans la vie, comme une recherche, comme une sorte de travail sur soi même, comme cela, a appelé Stanislavski... Comme cela qui fait que quelque chose en nous grandit. Si on veut avoir ça ! On peut être très bon artiste et n'avoir pas du tout... Mais, si on veut, le danger est que on peut facilement se dire : « Je peut être moins précis et moins maître dans les détails de mon métier, de mon artisanat parce que, au fond, je suis en train de chercher les autres richesses qui sont les richesses intérieures ». Et, là c'est une catastrophe ! Ça veut dire, si on cherche quelque chose d'une réalisation intérieure, en utilisant le domaine de l'art, par exemple, des arts performatifs... Et, si, dans ce qui a un aspect de l'art, n'abouti pas à une vraie perfection. À une vraie maitrise. À un vrai artisanat impeccable, tout cela, qui est de cette prétendue recherche intérieure, est faux. Ça, ça c'est absolument comme ça! On peut dire que... Je m'ai demandé d'un certain âge... Parce que, pour moi toujours, le travail sur l'art, disons, performatif, les choses comme ça, ça a été intéressant, seulement, si ça m'a apporté cette quête, cette recherche : de grandissement, de *nourrissement*, de développement intérieur, de travail sur soi même, seulement. Alors, je m'ai dit, je m'ai toujours dit (ça c'est une particularité personnelle), mais, quelqu'un d'autre peut avoir totalement, les autres objectifs.... Mais, pour moi ça était

toujours été important. Et, j'étais toujours, toujours, très conscient... Que, pour que le travail artistique pourrait fonctionner comme une sorte de yoga personnel, il doit être, d'un point de vu artisanal, impeccable. Alors, j'étais très sensible quand j'ai lu dans les mémoires d'un peintre polonais, du commencement de notre siècle, il parlait de ce période dans XXXX dans un mémoire... Une histoire assez amusante à propos de comment les deux jeunes peintres, dans les territoires de l'est de la vieille Pologne, où il y a beaucoup de gréco catholiques, ça veut dire, c'est très proche de l'orthodoxie... Où dans XXXX dans l'église gréco catholique, ils devaient faire des figures de saints. Alors, ils ont, lui, celui qui a raconté cette histoire, et son collègue, aussi un peintre, ils ont voulu, juste, gagner quelques sous. Alors, ils ont fait ça : dans une petite village, ils ont commencé à faire les images de différentes saints orthodoxes. Et, évidemment, pour faire les peintures plus hautes, ils ont mis un échafaudage. Alors, ces figures de saints qui ont été en bas, ont été très bien élaborées parce que ça va être visible pour chacun dans l'église et pour le Pope, pour le prêtre orthodoxe... Mais, celui-ci qui ont été très hautes... Ils vont être quasi invisibles... Alors là, ils ont fait plutôt les ombres de ces figures. Parce que d'en bas ça n'a pas était pas visible... Bon. Ils n'ont pas fini son travail et il arrive le Pope (le prêtre gréco catholique ou orthodoxe de ce village) et il regarde, il est très content, il dit : « Ah oui, cette figure du saint est parfaitement faite... Ce saint est très semblable... Et ce saint c'est formidable. » Mais, en tant qu'ils n'ont pas éliminé l'échafaudage, il monte! Il monte et quand il est en haut, il dit : «Mais qu'est-ce que c'est ça? Il n'y a pas du saint! Ce sont les ombres! Ce sont les... C'est pas du tout les saints! » Alors, les deux peintres disent: « Mais écoutez prêtre... ça va... l'échafaudage va être éliminé, personne ne va pas voir d'en bas que c'est seulement une esquisse, tout le monde va voir d'en bas, les grandes figures qui sont prêts, et qu'il y a les figures qui continuent en haut. C'est tout. Personne ne va pas voir cela. » Et, le Pope a dit: « Mais, Dieu va voir! » (*Rires*) Ça, ce Pope a été très sage! Je dois dire ! N'importe quoi nous allons nous dire... Est-ce que c'est le Dieu ? Est-ce que c'est quelque chose plus haute en

nous? Est c'est que? N'importe comment nous allons se référer à un regard plus important.

64. C'est face à ce regard : les choses doivent être parfaites. Oui! Personne parmi les spectateurs (si on peut dire comme ça), de cette église orthodoxe, ne pourrait voir que les figures sont vagues en haute. Mais, le Dieu va voir. Quelque chose va voir... Face à ce quelque chose: il faut être parfaite! Alors, dans le même période quand j'ai lu les mémoires, qui ont été très amusantes, de ce peintre, j'ai visité une exposition de l'autel de Wit Stwosz à Cracovie, dans l'église, dans le vieux église de Marie, à Cracovie : le plus vénéré église en Pologne, il y a un autel qui est de plusieurs étages, fait par un grand sculpteur, ancien de plusieurs de siècles avant, qui était d'origine allemande (mais les polonais le considèrent un polonais) qui s'appelle, en polonais, Wit Stwosz. Je pense qu'en allemand c'est Veit Stoss⁵⁴. Alors, toutes ces figures... Il a fait comme un monde de différentes figures, dans différents étages... Comme le monde que il a créé : des personnages, des hommes, des animaux. Tout cela c'est fait en bois. Et, dans certain période on a découvert que ces bois sont mangés par les insectes. Alors, on devait, complètement, déconstruire cette œuvre, et, de le protéger par les choses chimiques contre les insectes. Et quand on l'a déconstruit, la première fois après beaucoup de siècles, on a déconstruit cet autel et on a fait une exposition. Et, là j'allais regarder cette exposition, et il a été une chose qui m'a beaucoup frappé : il était les figures qui ont était visibles, du côté des gens qui ont pu regarder cet autel, c'était les figures parfaitement accomplies et complètement visibles... mais, il était derrière ces figures, les autres figures... Qui n'étaient jamais visibles... Et, ces figures ont été faits avec un énorme souci... Aussi bien que ces figures qui ont été visibles. Et là, en temps que j'ai lu ses mémoires amusantes de ce peintre... Et, de l'histoire du

⁵⁴ **Veit Stoss** (en polonais : Wit Stwosz) (1448-1533), est l'un des plus importants sculpteurs du gothique tardif. D'origine probablement souabe, il est actif en Pologne dans les années 1470, 1480 et 1490. Il tient son atelier à Cracovie, en travaillant pour le patriciat de la ville (le retable en bois polychrome de l'église Notre-Dame) et la basilique Sainte-Marie de Cracovie.

Pope qui a dit : « Le Dieu va voir », je m'ai dit : « C'est face à cette quelque chose qui est plus importante... Peut-être que c'est quelque chose très subjective... Peut être que c'est lui même sur un autre état de l'être, sur une autre perception... Face à cette quelque chose pour que il y a un sens intérieur de cela qu'on fait : tout doit être impeccable ! Et, ça c'est quelque chose que vraiment je traite comme... Que ça peut aider... Si on regarde ça, on ne fait jamais cette erreur de se dire: « Je fais un travail intérieur. Ce sont les richesses spéciales que je cherche. Alors, le niveau de mon métier peut être non accompli.» Non jamais. C'est au contraire : « Le niveau de mon travail doit être accompli». Maintenant, je veux faire un intervalle et après un intervalle je vais vous projeter... Vous montrer quelques fragments d'un film documentaire à propos de Bâuls en Inde à Bengale. Bâuls, ce sont les artistes, les chanteurs... Performers. Les danseurs d'une certaine manière, de tout ça. C'est une très vieille tradition rebelle... Où l'art est traité en même temps comme un yoga. Qu'en même temps, c'est l'art, quand les observateurs arrivent... Et, en même temps, c'est un travail *yogique* pour les gens qui font cela quand ils travaillent seules. Ça c'est un phénomène très spécial... Alors, je vais vous montrer cela... Je vous remercie.

Aux sources du savoir

JERZY GROTOWSKI

La lignée organique au théâtre e dans le rituel

Cours et séminaire du 06 octobre 1997

(Pistes 73 à 91)

73. Mesdames et messieurs, bonsoir. Je vais vous dire quel est le plan pour aujourd'hui. Premièrement on va vous montrer le film⁵⁵ lié au travail à Workcenter à Pontedera, travail, conduit par Thomas Richards et pour moi, qui est, en vérité, basé sur les chants anciens, toujours enracinés dans les impulsions organiques. Ce que vous allez voir c'est l'étape de ce travail, il y a sept ans, maintenant. Ça veut dire, c'est un vieux film. Il était enregistré en 89, quelques années après le commencement du Workcenter, et alors, c'est encore le niveau de travail initial. Le travail est précise, parce que le film a été fait en manière suivante : on a filmé la totalité huit fois, et, on a pris le son d'une seule journée. Alors, vous pouvez voir que le son avec le mouvement, avec les petites actions vont ensemble : la coordination est complète. Ce qui est la preuve que c'est très précis. Évidemment, ça a été encore le période très, comment dirai-je, initiale, alors, il y a une naturelle tendance à se baser sur l'énergie vitale. Il n'y a rien de mauvais dans cela, l'énergie vitale c'est une grande joie : c'est un carburant extraordinaire... Mais, je dois dire que maintenant, toute le travail sur les chants anciens basé sur les impulsions organiques... Elle va... Elle est beaucoup plus concentrée sur le passage de l'énergie subtil, si on peut dire le mot énergie... Nous ne savons pas si c'est de l'énergie? Est-ce que c'est une autre affaire?... Mais, pour juste faire les choses plus faciles, on utilise ce terme que veut dire rien... Alors, normalement, quand on parle de l'énergie dans notre civilisation, on pense, exactement, seulement de l'énergie vitale, ça veut dire de cela qu'en médecine, en

⁵⁵ **L'Action** c'est le film, dirigé par Mercedes Gregory, qui documente la première phase du travail du Workcenter à Pontedera, filmé en 1989.

biologie, on appelait dans certaines périodes *tonus*. Tonus : c'est avoir beaucoup de force. Ce n'est pas cela qui nous intéresse. Et, même dans le période de ce film, ça n'a pas été ça qui nous a intéressé. Ce qui nous a intéressé c'est comment passer de ce carburant, souvent violente, très vivant, vitale, comme nous allons parler de ça, vers quelque chose d'autre qui est comme monter vers les sources beaucoup plus subtiles, délicates... oui, moins vitales... la vitalité, ou cela qu'on appelle l'énergie dans le sens vitale, c'est comme j'ai dit : c'est une chose très joyeuse. Spécialement, quand on est jeune, c'est extrêmement important. La... mais, la vitalité, elle s'épuise avec l'âge. L'âge fait qu'on a moins, et moins de vitalité. Par contre, une autre genre de force, d'énergie ou de niveau de perception, on peut très différemment parler de ça, il ne devient pas moins accessible avec l'âge, non... on peut même trouver plus d'accès dans un âge avancé. Mais, on peut trouver aussi cet accès quand on est jeune. Alors, maintenant, on va vous montrer ce film. Et, s'il vous plait, qui est le magicien pour le film? Oui, on commence maintenant. Comment je peux éteindre la lumière ? Oui.

74. (*Chant*) (1'06'')

75. Ok. Comme vous avez pu remarquer, il y a les deux parties : *Préparation* et *l'Action*. *Préparation* a été filmé une seule fois parce que *Préparation* ça a été, à l'époque nous avons, évidemment, nous avons eu des répétitions : six fois par semaine de beaucoup, beaucoup des heures. Mais, aussi, on a fait chaque jour *l'Action*. Et, chaque jour on a remarqué quelques petites choses qui devaient être vérifiées, avant reprendre *l'Action*. Ça n'a pas été une répétition, mais juste comme une contrôle, et, ça c'est la *Préparation* : c'est court. C'est chaque fois différent. Alors, on a pu, cela filmé seulement une fois, parce que, sinon, ça ne rentrerait pas dans une structure précise. Après, *l'Action*. *l'Action*, comme je vous ai dit, elle a été filmée pendant huit jours en totalité. Et, en principe, on a pris la sonorité d'une seule journée, si je bien me rappelle, ça a été le deuxième jour. Alors, là, on voit que tout cela est extrêmement précis... dans le... Comme on a filmé seulement une fois la

Préparation, il y a les difficultés, par exemple, un des *actnants*⁵⁶ rentre presque entre la caméra et les autres, etc. Parce que ça a été une seule fois, on ne pu pas dans le montage cela changer. Bon, quand on fait une recherche, un travail, il faut avoir une raison. Il faut avoir une motivation. Alors, il y a les motivations fanatiques, qui peuvent marcher pour certaines personnes, que tout le monde doit faire ça, etc. Ça m'a été toujours extrêmement lointain parce que j'étais, souvent, beaucoup plus intéressé par les phénomènes artistiques qui ont été aux antipodes de cela que je cherchais que par les phénomènes artistiques qui m'ont été voisines. Alors, mais, évidemment, chacun a ses motivations qui peuvent être juste, on peut avoir une victoire, un succès... Une sorte de... d'être reconnu. Et, ça c'est normal. Rien de mauvais en ça... Ça donne beaucoup des forces... Ça nous transforme dans une sorte de guerrier... Oui, ça mobilise : c'est comme un carburant. Mais, est-ce que c'est suffisant? Pour faire une chose pour longue distance. C'est nécessaire, c'est bien, mais, je ne pense pas que c'est suffisant. Au minimum, pour moi, ça n'a jamais été suffisant. Alors, il était les deux choses qui ont été une motivation plus profonde, pour moi. Évidemment, le problème quand j'étais jeune, le problème de la victoire... le problème d'être un bon guerrier... le problème de dépasser tous les obstacles... rentrer dans le monde... Ça a joué : ça m'a donné beaucoup de forces. Mais, ça n'a pas été suffisant. Les deux autres choses ont été pour moi, personnellement, nécessaires. Une chose ça a été que chaque travail qu'on fait, ça doit être une sorte de l'aventure : c'est comme une expédition pour découvrir le terrain inconnu. Et, quand ce terrain est déjà découvert, on cherche, un pas après **l'autre**, à découvrir. Pour moi, ça a été extrêmement important parce que quand je n'avais pas quelque chose, nettement, à découvrir j'ai... j'ai... Alors, quand je n'ai pas travaillé sur l'inconnu... Alors, j'ai perdu tout l'intérêt : pour quoi faire? Bon, je sais déjà. Pourquoi faire? Bon. L'autre motivation ça a été, je m'ai dit : « Bon, dans les arts performatifs, dans le théâtre et les autres choses autour, il y a un travail avec tout son organisme, en apparence avec le corps, mais, en vérité avec quelque chose qui est beaucoup plus

⁵⁶ *Actuant* c'est le terme que Grotowski a trouvé pour désigné les personnes qui travaillait objectivement dans *l'Action*.

dedans et autour de nous... » Et, je m'ai dit : « C'est, finalement, comme dans le sens noble, dans les techniques intérieures, que c'est quelque chose qui doit me donner une expérience quasi *yogique*. Si on utilise le mot *yoga*, pas dans le sens de gymnastique, mais, dans le sens d'une approche à une perception, de la réalité, plus subtile. » Ça a été deux motivations pour moi. Dans la période quand j'avais fait mes spectacles plus connus comme : *Dr. Faustus* selon Marlowe⁵⁷, ou *Le Prince constant*, ou *l'Apocalypsis cum Figuris*, ou *Akropolis*... Dans cette période, évidemment, j'ai cherché toujours, pas comme une chose importante, mais comme une chose qui était nécessaire... Une histoire, quand même... Ça veut dire, je m'ai dit : « Le spectateur, si il n'a pas une histoire... alors, il s'affole, il ne sait pas de quoi il s'agit, il s'affole, il devient très nerveux. » Et alors, il devient complètement coupé d'une perception essentielle, qui est une autre perception, complètement indépendante des petites histoires, de fabulations, de narratives... C'est une autre affaire... Mais, pour qu'il est réceptif, il faut qu'il ne s'affole pas. Alors, il doit avoir une petite histoire, même si pour moi ou pour mes collègues du Théâtre Laboratoire, ça n'a pas du tout été essentiel... Mais, il doit l'avoir pour qu'il ne s'affole pas. Évidemment, dans la période de Workcenter, c'est très différent. Là, c'est vraiment le travail autour du chant, et, qu'est-ce qu'on peut faire avec le chant? Basé sur le corps. Avec les chants de la tradition. Qu'est-ce qu'on peut faire? Comment on peut opérer avec ça? Comme avec une sorte d'outil pour changer le niveau, disons, de l'énergie. Ou, peut-être, de la perception. Comme pour passer des sources plus vitales, plus biologiques, plus joyeuses, en certaine manière, vers les sources plus hautes, plus subtiles, plus délicates, plus lumineuses. Ça... Et là, on n'a pas cherché aucune histoire, raconté aucune histoire. Bon.

⁵⁷ **Christopher Marlowe** (1564-1593), est un dramaturge, poète et traducteur anglais de l'ère élisabéthaine. Tragédien élisabéthain contemporain de Shakespeare, à deux mois près son jumeau, il est connu pour sa maîtrise du pentamètre iambique, pour ses protagonistes emblématiques, ainsi que pour sa mort violente, prématurée et entourée de mystère. Il passe pour l'un des précurseurs de la tragédie moderne, pour le créateur du vers blanc, et pour père fondateur du drame élisabéthain.

76. Il y a plusieurs choses qu'il faudrait analyser pour voir comment les chants de la tradition peuvent aider à cette : monter sur l'échelle et descendre sur l'échelle. C'est comme l'échelle de Jacob. Vers quelque chose qui est lumineux et subtile, et descendre vers la densité du corps. Aussi. Alors, par exemple, il faudrait penser d'un phénomène qui a apparu dans plusieurs civilisations, ça veut dire, les gens ont s'imaginé : est-ce que c'est vrai ou est-ce que c'est faux, c'est difficile à savoir. En certain manière, d'un point de vu expérimental, c'est vrai. Parce qu'on expérimente ça. Mais, est-ce qu'il y a une base physiologique? Ou, est-ce que c'est une base purement psychique? J'ai pas de réponse absolue. Ça c'est la question des centres de l'énergie, soi-disant, centres des forces, dans le corps. Il y a une perception très forte de cela dans différentes cultures. En Europe, par exemple, ça a été développé dans une sorte de branche hérétique de recherche intérieure. Et, il y a, par exemple, les dessins, de Gichtel⁵⁸, du XVIIIème siècle, qui font toute une sorte de cartes, de ces différents centres, soi-disant, de l'énergie : depuis denses, lourds, mais, vitales, jusqu'à celui ci qui sont très subtiles, très hautes. En Inde, c'est très connu, c'est les chakras. En Chine, dans le Taôisme, etc., ça était toujours travaillé. Mais, ça c'est, en certain manière, l'influence de la tradition indou. Bon. Mais même, quand on voit les petites figures du période précolombien, en Amérique, spécialement dans le terrain de Mexico, par exemple, on voit les figures où dans le corps humain sont marqués ces centres. Est-ce qu'ils sont vraiment dedans? Dans la perception, souvent, on a l'impression que c'est dedans et dehors, en même temps. Oui. On a fait beaucoup de spéculation. En Europe, par exemple, on a cherché : « Est-ce que ce n'est pas lié aux différents plexus et glandes *endocrinales*? » Je ne pense pas qu'on peut cette affaire régler en cette manière, c'est beaucoup plus comme Stanislavski a parlé *comme si*. C'est *comme si*. Si on se dit... C'est *comme si* il y a une sorte de différent souche de nos capacités, de nos ressources, et, les différents centres dedans et dehors. Comme autour. Là... Ça me paraît beaucoup plus simple, parce que sinon on est en train de créer une doctrine. Et, chaque doctrine devient, en manière inévitable, doctrinaire,

⁵⁸ **Johann Georg Gichtel** (1638-1710), est un leader allemand mystique et religieux qui était un critique du luthéranisme.

dogmatique. Alors, c'est mieux juste se référer à l'expérience : quelqu'un qui conduit le voiture, il conduit le voiture et, tout d'un coup, un enfant cours et passe devant le voiture. Dans ce moment, celui qui conduit le voiture, il ressent comme si il est tapé dans le ventre : *pak!* (*G. fait un bruit avec les mains, une contre l'autre*) Qu'est ce que c'est? Ça c'est le centre vital, qui réagit. Au dessous il y a encore le centre sexuel biologique, très puissant, après il y a quelque chose que les gens dans le christianisme, mais pas seulement, associent avec le cœur... Pas dans le sens sentimental, mais dans le sens... De comme il y a... Par exemple, j'avais une grand-mère adoptive qui n'a pas eu aucune éducation. Mais, quand j'avais le grand problème, j'ai toujours allé la visiter et je l'ai posé la question, parce que c'était une personne qui m'a toujours donné les conseils parfaits. Mais, tout mon monde a été complètement étranger a elle... Comment elle a compris? Alors, je m'ai dit, à cette époque : « Elle a une sagesse du cœur. » Et c'est ça. C'est le cœur dans ce sens là. Et, après il y a une chose de beaucoup plus haute encore. C'est comme quelque... C'est comme si on est lié, si on se fait un image mythologique, c'est comme si on est lié à quelque chose verticale, très haute, à une connexion haute... Bon. En tout cas, si on arrive à ce territoire, on a l'expérience de ça. Mais, je suis très loin de proposer cela comme une doctrine objective ou la chose comme ça... Alors, d'autre part, il faut bien comprendre que tout ce domaine de, soi-disant, ressources, et les qualités des forces, que tout ce domaine c'est très différent, si on fait une sorte de diagramme. C'est, comme vous savez, si on fait l'image du monde sur un globe, alors, dans trois dimensions, c'est un image. Et, si on fait dans deux dimensions, c'est l'autre image. Si on fait dans deux dimensions toute la planète, alors, certain pays sont très grands, les autres sont plus petits, etc. C'est une cartographie, ça. Alors, c'est la même chose avec ces centres de ressources, de forces. C'est la même chose : il y a les grands différences en différentes traditions qui sont en vérités les différences de cartes. Il y a aussi certaines techniques qui déterminent la carte. Par exemple, en Europe, chez Gichtel, ces centres ont été perçus d'un ligne verticale, mais, en manière tournant. C'est comme si il y a une montée, disons, en tour, ou, disons, en cercle, ou, disons, en

spirale. Dans la tradition Indou c'est beaucoup plus... Extrêmement vertical, tout court, il y a un centre, l'autre centre, l'autre centre, l'autre centre, l'autre centre, l'autre centre... Et, bon... Dans les traditions, par exemple, de Zen... On voit tout cela autour d'une chose de base, qu'ils appellent *hara*⁵⁹. Et qui veut dire 'ventre' en vérité. Mais *hara*, en pratique, on peut percevoir aussi dans différents endroits du corps. C'est comme un point de concentration de toutes les disponibilités. Et, si on est assis, bon, *hara* c'est en bas. Mais, si on est dans une action rapide, elle se déplace. C'est comme quelqu'un a dit : « *Hara* n'a pas de patrie ». *Hara*, ça veut dire le ventre, n'est pas nécessairement dans le ventre. Ça ce sont les différences de cartes géographiques. Ça il faut voir. D'un part, ça dépend comment dans une certaine culture on a perçu l'être humain. Et d'autre part, il y a, tout court, l'aspect : quelle technique on a utilisé. Pour certaines techniques cette notion circulaire est plus efficace. Dans le christianisme orthodoxe ou dans l'indouisme, c'est beaucoup plus vertical. Dans le christianisme orthodoxe, spécialement dans la tradition de *Philokalia*, on pense de la... On parle de l'échelle. C'est évidemment la référence à l'Échelle de Jacob⁶⁰. On pense, où les forces montent et les forces descendent. Et pour eux, c'est très clair que on peut commencer d'en bas, par les forces qui montent. Ou, on peut commencer d'en haute... Ouvrir à quelque chose qui descend. Dans le travail comme nous avons fait, et que nous faisons, en manière plus avancée maintenant. C'est...

⁵⁹ 腹 *hara* : ventre, en japonais.

⁶⁰ L'Échelle de Jacob se réfère au rêve du patriarche Jacob fuyant son frère Ésaü, représentant une échelle montant vers le ciel. Cet épisode est décrit dans le Livre de la Genèse (28:11-19). Il est aussi souvent connu sous l'appellation « songe de Jacob ».

« Jacob quitta Beer-Shev'a, et s'en alla vers Haran. Il arriva en ce lieu et y resta pour la nuit car le soleil s'était couché. Prenant une des pierres de l'endroit, il la mit sous sa tête et s'allongea pour dormir. Et il rêva qu'il y avait une échelle reposant sur la terre et dont l'autre extrémité atteignait le ciel ; et il aperçut les anges de Dieu qui la montaient et la descendaient ! Et il vit Dieu qui se trouvait en haut [ou à ses côtés] et qui lui disait : « Je suis Dieu, le Dieu d'Abraham et le Dieu d'Isaac ton père ; la terre sur laquelle tu reposes, je la donnerai à toi et à tes descendants ; et tes descendants seront comme la poussière de la terre, et ils s'établiront vers l'ouest et vers l'est, vers le nord et vers le sud ; et par toi et tes descendants, toutes les familles sur la terre seront bénies. Vois, je suis avec toi et te protégerai là où que tu ailles, et je te ramènerai à cette terre ; car je ne te laisserai pas tant que je n'aurai pas accompli tout ce dont je viens de te parler. » Jacob se réveilla alors de son sommeil et dit : « Sûrement Dieu est présent ici et je ne le sais pas. » et il était effrayé et dit : « Il n'y a rien que la maison de Dieu et ceci est la porte du ciel. »

Basé sur le chant. La route la plus évidente mais, pas unique. C'est de commencer de cette zone, qui est vitale, qui est biologique, etc. Et de la sublimer, sublimer, sublimer... Jusqu'à arriver à quelque chose de lumineux et qui est comme au dessus de nous.

77. Mais, moi même, personnellement, je capte cette expérience beaucoup mieux, si je me dis, quelques fois, si je me dis : « Laisse toi juste percevoir, c'est comme le courant qui descend. » Pour moi c'est différent. Alors, il faut pas dogmatiser tout ça. Mais, si on sait que, même quand on part de centres de l'énergie ou de forces, ou de choses comme ça, c'est très risqué. Parce que on peut, facilement, aboutir à une sorte de dogme. Mais, si on traite cela en manière purement pragmatique, pratique... Qu'est ce que... Est-ce que ça marche pour toi? Quoi marche pour toi? Comment? Qu'est ce qui est fort, maintenant, chez toi? Si tu es jeune, tu dois avoir une très forte ressource vitale. Mais, si les ressources vitales ne sont pas fortes chez toi, alors, probablement, tu es bloqué. Il faut libérer tes ressources vitales, mais, après... Après il faut ne pas se limiter à ça... C'est comme... Il faut monter cette échelle. Et, il faut, après, descendre avec cette quelque chose subtile... dans toute la... *the frame*... dans tout le cadre corporel. C'est, au fond, dans le sens pratique, c'est très palpable, très palpable. Et, les impulsions vivantes du corps, ça veut dire organiques, ils aident... ils aident... Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas une autre approche... Il y a plusieurs autres approches qui ne sont pas organiques. Aussi bien dans l'art que dans, disons, techniques intérieures, c'est toujours le mot risqué. Mais, ils existent, qui sont basées sur une sorte de pré structure, d'une artificialité, de l'entraînement par artificialité. Et ça aussi peut agir. Alors, il n'y a pas d'un seul choix. Au fond, je pense que la chose, la plus naturelle, c'est juste de se laisser conduire par ce qui est notre appétit, notre intérêt, notre... Là! Il ne faut pas changer tout le temps parce que on ferait rien de valable. Mais, il faut pas, aussi, commencer une grande aventure de recherche artistique et de recherche sur l'être humain, en contradiction avec nos prédispositions, personnelles. Il faut, en certaine manière, aller en d'accord avec nos

prédispositions. Je dirais même avec nos tentations. Il faut aller en d'accord, et dans tel cas, on peut vraiment monter parce que toutes nos ressources sont mobilisées. On peut pas se dire : « Non, il y a une chose objective qui marche et je dois la prendre. » Ça ne marchera pas... Ça ne marchera pas, ça sera difficile... Il faut trouver toujours comme une sorte de connexion : entre le besoin de notre propre nature et entre quelque chose d'autre, qui est plus objective. Il me paraît. Oui. C'est très paradoxal, souvent, parce que on peut s'imaginer que cette voyage vertical, c'est comme passer d'une qualité de source à une autre qualité de source. Bon, souvent nous disons dans notre travail, pour juste faire les choses plus simples, mais, c'est plus simple, mais aussi c'est simplifié, que il s'agit de transmuier, de transformer : cela qui est vitale vers différents points, vers différents passages, vers cela qui est subtil. Mais : est-ce que c'est vraiment la transformation ? Ça je me demande. Ou, est-ce que c'est plutôt que, en travaillant avec le corps et le chant, on arrive à passage d'une source à l'autre? Et, en vérité, ce sont les différentes sources : que le voyage, c'est le voyage de différentes sources. Des sources plus vitales, vers les sources plus subtiles et plus hautes. Ça me paraît, si je parlerais de mon penchant, de cela qui est convainquant pour moi, ça me paraît même beaucoup plus objectif, que cette formule que c'est juste la transformation de l'énergie. C'est, probablement, pas la qualité de l'énergie qui change, mais la qualité de source qui change. Alors, la qualité aussi de la perception... Perception de l'être... Perception de cela qui aspire en nous à quelque chose... Quelque chose... Il n'y a pas de termes... À quelque chose plus lumineux et en même temps... Et ça c'est la verticalité. Et, en même temps, qu'il ne faut pas s'arrêter sur ça parce que ça serait comme une fuite de notre vie organique. Faut aussi savoir que ça descend dans la perception sensuelle, dans le... Dans les impulsions biologiques, disons... Tout ça... Vitale même... Tout cela c'est très complexe. D'un part j'utilise la terminologie de qualité de l'énergie de passage des énergies plus lourdes, mais vitales, vers les énergies plus légères, plus lumineuses. Mais, d'autre part, profondément, j'ai le sentiment que cette verticalité est ouverte des deux cotés : d'en bas et d'en haute. Ça veut dire des vitales et des subtiles... Et que... Et que c'est

pas même clair : « Est-ce que c'est l'énergie? » Oui, oui... C'est ça... ça serait beaucoup plus facile de créer une sorte de dogme à propos. Non, mais ça ne marcherait pas.

78. Oui, ça, souvent ça apparaît comme ça, chez quelqu'un. C'est comme quand Thomas Richards a commencé, sans se rendre compte, de parler, en vérité, il a commencé à parler : les sources plus hautes. C'est comme si il a oublié, à juste titre, nos doctrines des centres de l'énergie, et il a commencé à parler que ces centres ce sont les sources qui... où on peut bouger vers les sources plus hautes... Oui. Quand on travail, tout d'un coup, le langage évolue, quelque chose apparaît, ça ne veut pas dire que ce langage devient plus objectif, mais, il devient plus opératif. Et, c'est cela qui compte, parce que nous ne sommes pas les savants. Et, ce que nous pouvons découvrir c'est toujours : comment ça fonctionne. Ou, *comme si* ça fonctionne de cette manière. Oui. Il y a alors verticalité dans ce sens là, on peut dire, et, il y a horizontalité. Et, là, il y a une facile malentendu quand on se dit : alors, si on est pour verticalité, on est contre horizontalité. Mais, c'est comme se poser la question : « Est-ce qu'il faut se laver les pieds ou les mains? » Non, les deux choses sont importantes. La horizontalité c'est toutes les relations, par exemple, l'action entre les partenaires. Ce qui se passe. La perception des partenaires dans l'action. On le voit. On l'écoute. On ne sait pas d'avance, que ça doit être comme ça, même si la structure est, parfaitement, établie. Mais, quand même, chaque jour quelque chose est différent. Parce que chaque jour, chacun de nous est différent. Et, si il n'y a pas cette perception horizontale, chacun devient totalement renfermé en lui même. C'est très import... Alors, toute la coopération est exclue dans tel cas... Non, il est nécessaire, la relation horizontale : avec les autres, avec l'espace, avec tout. Mais, il y a aussi cette verticalité qui pour certains personnes, pas pour tout le monde, mais, pour certains personnes, peut être la plus fascinante. Oui. Ça c'est le mot : fascinante. Ça veut dire on... Il faut chercher en manière rigoureux et concentré sur un seul point. Mais, chercher dans le domaine de cela qui est fascinant pour nous. Sinon ça ne marchera pas. Peut être ça c'est plus facile à capter, si on regarde son travail, son métier, son approche, comme

quelque chose qui peut donner le sens de la vie. Une partie de ce sens, c'est la victoire, éventuellement, c'est une gloire... c'est tout ça... ça c'est vrai... mais, c'est une partie, c'est pas la totalité. Il y a quelque chose d'autre qui peut être très cachée, et, ça doit, d'une certaine manière, être caché, et, qui peut nous motiver profondément. Parce que sinon, on fait les énormes efforts dans la vie pour arriver à... je ne trouve pas le mot français, c'est : *blind alley*, *dead end*, la fin où finalement il n'y a plus... On peut avoir tout les succès, on peut avoir toutes les victoires, mais, il est encore nécessaire qu'il y a quelques routes ouvertes, qu'il y a une attente, une aspiration à quelque chose qui est plus valable. Ou, on peut dire aussi, qu'en dehors de tous les aspects nécessaires de victoires, de succès, de tout ça, il se passe la question : « Est-ce que cela que nous faisons, peut nous conduire à une sorte de bonheur ? » Oui. Il me paraît, que ça doit nous conduire à une sorte de bonheur parce que, sinon, tout les succès sont passagers. Ça arrive... Ça disparaît... Il y a quelque chose qui manque finalement. Alors, peut être, toutes ces questions, d'un aspect d'une technique, soi-disant, intérieure, *yogique* ou la chose comme ça, dans les approches performatives, peut-être que c'est tout court : « Est-ce qu'il n'y a pas quelque chose de beaucoup plus délicat qui est liée à une quête de bonheur ? » Dans notre civilisation moderne, la notion de bonheur a été remplacée par la notion de plaisir : c'est pas la même chose. Le plaisir peut être très intense et... Plaisir ça fait beaucoup de plaisir... Mais, c'est passager quand même... Bonheur c'est une autre chose... Dans les anciens, par exemple, les vieux grecs, ils ont toujours souligné cette différence. Mais, dans notre culture, actuelle, cette différence a disparu. C'est d'ailleurs Eliot qui a dit que : « On a perdu le bonheur dans le plaisir ». C'est Eliot. C'est très bien dit. Oui, souvent on trouve... comme les analogies, de cette chose. En tant que je déteste toute la... limitation, comment dirai-je... Seulement une religion a raison, seulement une philosophie a raison, seulement... Ça je déteste, tout ça... D'ailleurs, ma mère a aussi détesté, et, quand elle a allée... parce qu'elle était très hindouisée. Mais, elle a, par principe, elle a allée, une fois par année, à la confession et à la communion. Quand elle est arrivée à la confession, elle a commencé par une déclaration au prêtre, elle a

dit : « Écoutez, je ne crois pas que le catholicisme c'est une vérité plus grande que les autres religions. » Et après elle a dit : « Et, aussi, je ne crois pas que les animaux n'ont pas de l'âme. » Alors, le prêtre a été toujours extrêmement bouleversé. (Rires) Et, il a commencé, avec elle, à faire une discussion, mais, vite, il s'est rendu compte, parce que ma mère parlait de plus et plus fort, il s'est, vite, rendu compte qu'il était en train de démoraliser, par sa discussion, les bonnes âmes qui sont dans la queue pour la confession. Alors, il lui a donné la absolution (Rires), le plus vite possible, pour qu'elle s'en va. Oui. Là, je suis d'accord avec ma mère. Il n'y a pas une seule attitude qui est juste. Ça c'est clair. Et, il peut aussi arriver que cette chose qui est d'une... comme lumineux... et, qu'on essaye, par exemple, de capter par certains types de travail sur le chant ancien. Par exemple. Mais, on peut aussi chercher cela par une autre manière. C'est... Ça peut aussi arriver dans une situation complètement opposée. Mais, maintenant je ne suis pas sûr... Est-ce que je vais vous raconter le vrai fragment de *Journal du Voleur* de Jean Genet⁶¹? Ou, est-ce que, comment ça a laissé dans ma mémoire, quand j'ai lu cela et quand j'étais adolescent? Ce qui m'a resté dans la mémoire, c'est intéressant, je dois comparer : est-ce que c'est réellement dans le texte? Que Genet décrit, dans ma mémoire c'est comme ça, il décrit qu'un voleur, il a été arrêté, en Pologne, à Katowice, il a été mis en prison, et, il a été, extrêmement, humilié par les gardiens polonais qui ont été très satisfaits de pouvoir tyranniser, un certain manière, martyriser un français... alors, ils ont le... ça a été plutôt les humiliations, après les humiliations : de nettoyer les toilettes avec la brosse à dent, tous ces vieux trucs... Et... Genet dans ma mémoire, il raconte que après il était dans la cellule, complètement brisé... Et, quand il était complètement brisé, comme si... il n'y a plus de force de autodéfense ou de résistance, il a aperçu comme un fil de lumière qui est descendu sur lui. Alors, ça s'est passé dans une situation extrême, pas du tout positive aussi. Évidemment, il n'y a aucun sens de chercher des situations

⁶¹ **Jean Genet** (1910-1986), est un écrivain, poète et auteur dramatique français. Par une écriture raffinée et riche, Jean Genet exalte la perversion, le mal et l'érotisme à travers la célébration de personnages ambivalents au sein de mondes interlopes.

extrêmes négatives. Mais, c'est juste un exemple. Tout est possible. Il n'y a pas d'une route, comment dirai-je, un *highway*, une autoroute parfaite.

79. Oui! D'un part, dans le période actuelle de... ça veut dire, dans le Workcenter, c'est le travail sur le chant. Mais, je suis convaincu que cette échelle de sources, qu'elle peut exister et peut être touchée par un travail très différent, par exemple, ça dépend en vérité, des qualités professionnelles, d'un part, et, des aspirations du cœur, d'autre part, de celui-ci qui cherche. Le vieux Décroux. Je pense de vieux Décroux, le mime, le mime, alors, il n'y a pas de chant. Le mime. Mais, pour lui, la pantomime ça a été quelque chose qui devait transformer la vie, de celui qui la fait. Et, chez vieux Décroux on voit, spécialement quand il était très vieux, et, déjà son corps était quasi détruit, il y a... il a fait, on peut dire, les exercices... mais, comment il a les fait? C'est pas seulement la précision technique. C'est une attitude... Et ça a été, réellement, perceptible quand il a monté l'échelle. Il a monté l'échelle avec son corps quasi détruit et sans aucun chant ! D'ailleurs si on parle de chant, on peut aussi se poser la question: « Quel chants? » Il y a les chants organiques et il y a les chants qui ne sont pas organiques. Les deux peuvent servir. Comme certains types de mantra, ce n'est pas organique. Les deux peuvent servir. Ou les incantations dans le... comme la prière de cœur dans le christianisme orthodoxe. Ça peut aussi servir : il n'y a pas de monopole. Nulle part, il n'y a pas de monopole, mais, ce qui est important, c'est que il faut se concentrer sur une domaine, une route. Parce que, sinon, on se disperse. On devient... comme on cherche un pays... C'est comme quelqu'un qui essaye d'apprendre, en même temps, cinq ou six langues. Ça ne marchera pas... Il faut apprendre un langue. Après on peut apprendre l'autre. Mais... c'est... Mais, les outils parfaits existent seulement du point de vue de nos intérêts, de nos fascinations, de nos capacités, personnelles. C'est comme ça si comment... Si quelqu'un n'a pas une oreille musicale, il ne peut pas travailler sur le chant. Mais, il peut trouver une autre manière, disons, dans les arts performatifs ou dans une autre domaine : une autre manière de travailler la même chose que j'appelle, en manière traditionnelle

européenne, l'échelle. C'est, avec une autre affaire, mais, il se trompera si il voudrait, sans une oreille de la musique, s'il voudrait se consacrer sur le chant. Ça c'est sur le niveau très bas, mais, il y a aussi le niveau plus haute de toute cette question... ça veut dire : qu'est-ce qui nous fascine? Le travail, en dehors de tous les autres aspects, doit être fascinant. Si pour nous ce n'est pas fascinant, on n'a pas suffisamment de ressources pour le faire... ça me paraît... Je pense que certains bons artisans, dans le domaine artistique, qui parlent que pour eux le travail n'est pas fascinant, ils disent ça, mais, ils sont arrivés à un niveau superbe parce que, en manière cachée, c'est fascinant. Ça pourrait être comme dirigé contre eux même. Comme dans le cas de Dostoïevski par exemple, de *Les Frères Karamazov*, de... *Père Zossima*, de tout ça. Ça... Ça a été dans une grande mesure contre lui même parce que cette approche à une grande aventure de l'existence, et, je ne sais pas comment dire... d'un état d'être... cette aventure, elle peut être déclenché aussi par 'auto attaque' : on ne s'accepte pas et on veut trouver quelque chose où on pourrait s'accepter. C'est... Sans pouvoir nous accepter, rien n'est pas possible : il faut pouvoir nous accepter. C'est pas le narcissisme, c'est une autre affaire. Alors, maintenant, je propose que nous faisons, à peu près, une heure de pause, d'intervalle, et pour celui-ci qui ont des questions ou ils veulent encore assister à la session... au séminaire, à la session de questions et réponses... que nous nous rencontrons ici à neuf heures... Je comprends très bien, il est déjà tard... Alors, ça sera un petit groupe. Mais, moi même, je serais à la disposition et on va... c'est que j'aimerais seulement, comment dirais-je, avoir de part des personnes qui me posent les questions : c'est les questions importantes pour eux, pas les questions d'un journaliste... (*Rires*)... informatiques, pas les questions à propos de fragments de ma biographie, de tout ça. Mais, juste les questions intéressants, importants pour celui-ci qui demande. C'est ça. Alors, à celui-ci qui ont encore la patience, je propose à nous rencontrer à neuf heures. Merci.

Collection Collège de France

Aux sources du savoir

JERZY GROTOWSKI

La lignée organique au théâtre e dans le rituel

Cours et séminaire du 13 octobre 1997

(Pistes 92 à 108)

92. Alors ! Je pense que là où on n'a pas de temps pour faire les longues répétitions... C'est pas juste de encore perdre, un certain manière, un fragment de temps pour faire l'entraînement. Mais, d'autre part, il y a toujours le même problème qui Stanislavski a déjà bien souligné, ça veut dire, que le corps, avec l'âge, mais aussi pour les gens jeunes, le corps devient lourd, il rentre en état d'inertie très facilement. Alors, quelque chose est nécessaire. Mais, ça, je pense, aujourd'hui doit être faite, plutôt, en manière individuelle par les acteurs. Et là, par exemple, pour les acteurs jeunes, je dirais, que la meilleure technique d'entraînement physique, ça serait de faire les arts martiaux. Pas *Tai Chi*⁶², parce que ça c'est très facilement esthétisé, *narcistique* et tout ça. Pas toujours ! Mais, très facilement, ça tombe dans ça. Mais, les arts martiaux réguliers qui sont les arts de combat, et où on ne se... c'est pas la peine de se dire : « Je lutte pour concentrer mon attention », parce que si on ne concentre pas, son attention, on perd les batailles. Alors, c'est ça qu'il faut. Les acteurs adorent souvent... de dire, de faire les exercices de la concentration, ça veut dire : rien. Il n'y pas aucun exercice qui peut aider la concentration, directement. Mais, par contre, si ce qu'on fait c'est une sorte de piège : « Tu n'es pas concentré tu fais un erreur ! » Et cette erreur est immédiatement visible. Si c'est un combat, tu perds le combat. Alors, dans tel cas ça marche. Bon. Dans le Théâtre Laboratoire nous avons utilisé les trois types d'exercices : les exercices, disons, d'ordre vocal, les exercices physiques, les exercices, que nous avons appelé, plastiques. Ça a été un produit d'une évolution. Ça n'a pas été un projet initial. Ce qui est apparu, très vite, je dirais dès commencement, c'est que les exercices ne peuvent pas amener à l'acte créatif. C'est pas du tout vrai que si, comme certains groupes du théâtre parallèle, on commence à se torturer en

⁶² Le **tai-chi-chuan** ou **tai chi** ou **taiji quan**, est un art martial chinois, dit « interne » (*neijia*), d'inspiration taoïste. Souvent réduit en Occident à une sorte de gymnastique, il est apprécié de tous pour son effet bénéfique sur le corps et la santé ainsi que des personnes s'intéressant aux arts martiaux.

faisant, tout le temps, les exercices, que ça va amener à quelque chose de créatif. C'est pas du tout vrai ! Ça devient juste une sorte de satisfaction, par soi-même, qu'on travail. Sans voir que l'objectif de travail, c'est la créativité, c'est construire le rôle. C'est construire une composition. Tout ça. C'est tout le champ des associations et des autres choses. C'est beaucoup plus complexe. Par contre, les exercices, ils, premièrement, ils retardent le processus de descente avec l'âge, dans une sorte de l'inertie corporelle. Et, d'autre part, ils peuvent débloquent certains possibilités techniques. C'est vrai ! Par exemple : pour les exercices d'ordre vocal, nous avons travaillé de deux points de vue, et ça a été très technique. D'un part on a fait : déblocage de larynx, ce qui est très important parce que larynx est comme les deux cercles, ça se ferme, presque complètement, quand on est en stress. L'acteur... est presque toujours est en stress. En situation de stress. Alors il faut savoir d'ouvrir larynx. Et, dans tel cas, la force de expiration peut porter la voix. D'autre part, nous avons travaillé sur les résonateurs dans le corps. Dans le théâtre classique, normalement, on connaît seulement un résonateur, ça veut dire, ce qu'on appelle la masque, ici, et dans certains endroits, comme à l'opéra, par exemple, on connaît aussi le résonateur de poitrine. Mais, en vérité, il y a une quantité de résonateurs énorme dans le corps humain, et, on peut cela manipuler très facilement, en manière technique, mais, ça devient mort. Alors, il y a une autre manière de procéder : c'est de faire marcher le résonateur en manière organique à travers de diriger la voix, porté par l'expiration, diriger vers différents endroit dans l'espace. C'est, par exemple, si on dirige vers le plafond, c'est le résonateur plus haut qui marche. On peut, aussi, voir la différence, de différents résonateurs, en observant la différence entre différentes langues. Par exemple, dans le russe il y a quelque chose dans le ventre : « ils parlent dans le ventre » (*Grotowski fait une petite démonstration de la voix en utilisant le résonateur du ventre*). C'est... C'est... Bon, théoriquement, c'est pas le résonateur, on dit, parce que il n'y a pas des os qui vibrent. Mais, en vérité il y a un résonateur là-bas, c'est très clair. Je ne sais pas comment ça marche de point de vue anatomique. Mais, ça marche! Et c'est ça qui est décisif. Alors, le... dans... en

allemand, par exemple, il y a le résonateur (*G. montre où est ce résonateur ...*) ici : c'est comme un loup. Que si le russe c'est comme un ours ou une vache, l'allemand, c'est comme un chien, un loup : il y a ici la résonance. Oui, ce sont les choses en apparence très naïves que je dis, mais ce sont les choses naïves qui marchent! Après, il y a évidemment le... par exemple, dans le chinois... dans certains... (il y a plusieurs langues chinoises) mais, disons, dans le chinois quotidien, du Pékin, c'est le résonateur qui abouti jusqu'à très haut. Même jusqu'à l'occipital. C'est... il y a aussi le résonateur qui est très risqué, parce qu'on peut, si on l'applique mal, il peut casser la voix : c'est le résonateur de la gorge. C'est, par exemple, Armstrong⁶³ qui a utilisé ça. Si on écoute Armstrong on capte comment il opère, à cause de sa base psychobiologique. Mais, il opère avec ce type de résonateur, etc., etc. Bon. Alors, nous avons travaillé sur la base, comme une recherche technique, et, ça n'a pas été pour préparer les acteurs, pour jouer, je dirais, mais, parce que quand nous avons fait le spectacle, nous avons vu le problème de différents acteurs. Par exemple, avec blocage de larynx, avec une respiration courte, avec le manque de la voix qui porte, alors, là c'est le résonateur. Ça a été juste comme se confronter avec les problèmes, en apparence, purement technique. Mais, d'autre part, très vite, nous avons cherché de nous aider par les associations. Par exemple, jouer avec la voix que... avec la portée de la voix que c'est direct comme une flèche ou c'est une sorte de serpent dans l'espace, etc. Et, même les associations personnelles ou associations des images animalesques, de différents animaux. Par exemple.

93. Bon. L'autre type d'exercices, ça a été les exercices plastiques. C'est... dans le théâtre, normalement, on s'imagine, que il faut... l'acteur doit avoir le geste. C'est comme j'ai dit l'autre fois, il y a une sorte de canon, d'une image assez banale, qui fait que l'acteur c'est quelqu'un qui prononce les mots et fait les gestes. Bon... En

⁶³ **Louis Daniel Armstrong**, (1901-1971), est un musicien américain de jazz. D'une musique de folklore afro-américaine enracinée dans le gospel et le blues traditionnel et enfermée dans un terroir, Armstrong en fait un courant musical national et populaire à vocation universelle. Il créa un nouveau style vocal le *scat*, ce qui fit de lui l'un des chanteurs de jazz les plus influents de son époque.

vérité les gestes, ils existent, mais ils sont la fin d'une impulsion organique, la fin de quelque chose. C'est comme la dernière articulation, c'est pas que on commence par le geste, mais, on arrive à quelque chose qui est perçu par l'observateur comme gestuel. Alors, comment faire? Comment se prendre à ça? Nous avons nous demandé. Pour moi, la question s'est posée à travers de travail d'une actrice, au Théâtre Laboratoire, qui a fait plusieurs rôles, remarquables : Rena Mirecka. Mais, qui a eut, au commencement, une sorte de blocage de respiration et du corps, quand elle a commencé à rentrer dans un processus, c'est comme si... Bon c'est... J'ai perçu cela quand j'ai observé, comme le problème de colonne vertébrale qui est rigide. Alors, bon... Et, ça, aussi, parce qu'elle a eut une poitrine très étroite : ici. Comme dans plusieurs cas des actrices avec la poitrine très étroite, elle a eut la difficulté d'avoir la respiration abdominale... Alors, pour débloquer j'ai vu qu'elle doit mettre, en manière vivante, la colonne vertébrale en... on peut dire en mouvement, comme un serpent. Bon. Mais, évidemment on peut jamais aboutir à quelque chose si on cela propose mécaniquement. Dans tel cas, elle pourrait se torturer en faisant le mouvement de la colonne vertébrale et rien ne marchera pas. Alors, j'ai inventé une sorte de truc. J'ai dit à Rena : « Écoutes : il faut, chez nous, faire les exercices plastiques, alors, tu dois être l'instructeur. » Ça veut dire, j'ai la demandé d'être instructeur dans le domaine inconnu, que nous n'avons pas encore, vraiment, travaillé, et elle, qui a eut les plus grandes difficultés de point de vue de sortir la vie de la colonne vertébrale... Bon, mais comment? Il faut qu'elle commence avec quelque chose, il faut toujours commencer par quelque chose. Alors, j'avais une seule chose de quelle je pensais... Tous les exercices similaires que j'ai connus de l'école théâtrale, j'ai su qu'ils ne vont pas servir, qu'ils vont se transformer immédiatement en une sorte de forme extérieure et rigide. Alors, mais, il y a... Il était une sorte de fou, artiste fou, qui s'appelait Delsarte, au XIX^{ème} siècle. Et, il a élaboré quelque chose totalement fantastique, qui était le modèle autour de grandes sculptures et de tout ça, les réactions du corps humain jusqu'au gestuel. Mais, Delsarte avec... ça qui donnait un effet, évidemment, totalement banal, stéréotypé. Mais, il a découvert une

chose : de cela, j'ai donné à lire, à propos de Delsarte, à Rena. Et j'ai dit : « Remarque : il fait l'accent sur les réactions humaines, que les réactions humaines se dirigent en extérieur ou vers soi-même. Ou c'est neutre. C'est comme une réaction vers quelqu'un, ou une réaction de quelqu'un vers soi. Ou quelque chose neutre. » Bon. « Alors cherche...Juste cherche avec ça. Tu peux commencer avec les petites choses doutés, qu'il propose, dans le sens presque gestuel... tu peut commencer avec ça, mais, toujours en déclenchant, consciemment pour toi, une réaction vers les autres, ou une réaction des autres vers toi. » Et j'ai dit : « Et commence tout de suite à enseigner les autres.» Pourquoi je lui ai dit ça ? Parce que c'est seulement dans tel cas, elle a pu essayer, en oubliant elle même, elle devait travailler pour les autres, avec les autres. Alors, le processus d'auto observation qui paralyse, va être libéré... Va être éliminé. Ça marchait très bien. Et, graduellement, quand elle a travaillé avec les autres... Et, moi-même quand j'ai observé de l'extérieur... On a développé, vraiment, quelque chose qui était comme, sortir l'impulsion du corps. Mais, techniquement, dans tels cas, nous avons cherché toujours sortir... de la vie de la colonne vertébrale, de la colonne vertébrale vers l'extérieur... Et... C'est comme sur le niveau extrêmement simpliste : la naissance de l'impulsion. Et aussi... Qu'est ce c'est réagir a cela qui arrive de l'extérieur? Concrètement, physiquement. Jusqu'à l'engagement de la colonne vertébrale. Alors, ça était les exercices plastiques. Alors, les gens qui ont voulu apprendre cela de nous... Ils ont fait les deux erreurs, le plus souvent. Le premier, ça était qu'ils ont pensé qu'il y a une seule route. Nous avons parti de cette petite chose, de Delsarte, parce que je n'ai connu pas l'autre chose. Tout court. Et, je devais partir de quelque chose que j'ai connu et après la transformer... la transformer... la transformer... L'autre chose qui a fait... qui est une erreur très dangereuse... C'est qu'on a capté les formes finales, comme, par exemple... Exactement... Le geste final... Et, pas cette route qui amène de la colonne vertébrale jusqu'à cette chose extérieure... Ou de cette chose extérieure jusqu'à l'intérieur du corps... Alors, comme toujours, on imite les formes et tout devient mort. Par contre, on peut dire, que dans notre groupe, ça... Cette recherche sur les exercices plastiques

a se développée, vraiment, pendant des années. L'autre entraînement, ça a été l'entraînement physique. Là, il se posait aussi la question, pour moi : quoi faire? comment faire ? Moi-même, je n'ai pas connu, vraiment, aucune technique, ni aucun de mes collègues, parce que si quelqu'un de mes collègues connaissait quelque chose qui a pu nous servir, nous commencerons par ça. Mais, personne ne connu rien, alors... dans ce domaine, sauf les choses les plus ordinaires ou technique, des écoles théâtrales. Alors, je m'ai dit : mais, moi-même, je fais un seul type de l'entraînement personnel, en manière extrêmement élémentaire, ce sont les éléments de *hatha-yoga*⁶⁴. Alors, même les choses très amusantes comme les positions sur la tête et tout ça. Bon. Ça j'ai fait, un tout petit peu, par intérêt, pour *hatha yoga*, un tout petit peu parce que ça a été en d'accord avec mon type de tempérament. Alors, j'ai proposé à mes collègues, spécialement à Cieślak, à Ryszard Cieślak, de commencer par ça. Parce que je devais le, on peut dire, montrer quelque chose, et je n'ai pas su rien d'autre à montrer, ça a été toute raison de commencer par ça. Évidemment, j'étais conscient que les exercices de *hatha-yoga*, ils ont un objectif très, très lointain de cela qui est nécessaire pour l'acteur. Ils sont concentrés sur la tendance de stabiliser le corps et ralentir le processus vital. Alors, ça a été comme une sorte de... total... avec le travail de l'acteur, de commencer à proposer aux acteurs ce type de travail. Mais... Alors, parce que dans le classique *hatha yoga*, le yoga physique, on stabilise la position qui doit aboutir à une sorte de fait, comme un repos, même. Et, il doit être dans cela, une sorte de ralentissement des fonctions de mental, de respiration, disons, notre ordre, de respiration, de battements du cœur, à cause de la respiration, et de mental. De processus de penser. Par contre, l'acteur doit aboutir, au minimum, dans ce type de travail que nous avons fait, doit aboutir à une sorte de dynamisme ! Alors, il était clair que il faut transformer ces exercices, ces types de positions de yoga, de *hatha-yoga*. Transformer à une chose dynamique. Il était un aspect de cet entraînement qui était intéressant : beaucoup des acteurs a toujours le problème d'avoir la foi, d'avoir une sorte de confiance en lui même. Alors, il se dit : « Je ne peux pas. » Et si on

⁶⁴ Le **Hatha yoga**, est une forme particulière de yoga qui a été codifiée en Inde, avant d'atteindre, au XX^e siècle, l'Occident.

l'amène à faire une chose qui paraît extrêmement difficile et qui en vérité est extrêmement simple. Comme la position sur la tête, debout. Il se dit : « Mais je peux. » Et ça débloque beaucoup de chose. Juste ce découverte : « Je peux. » Il faut qu'il commence à penser qu'il peut faire aussi les autres choses qui sont réellement difficiles. Alors. Mais, je répète, si je connaissais un autre type de l'entraînement physique, je commencerais par un autre. Ça n'a pas été une option méthodique, nécessaire à ce type de travail théâtral que nous avons fait, ça a été juste la fonction, qu'il faut commencer par quelque chose qu'on connaît un peu. Et... Oui. Aujourd'hui, par exemple, je dirais que dans certains types de théâtre, au minimum, je commencerais par les choses très proches, comme je dis pour le travail individuel, des arts martiaux. Alors... Mais, bon, nous avons commencé avec asanas, que nous avons transformées à une affaire dynamique. Toujours avec une implication de la colonne vertébrale, du dedans du corps, etc. Ryszard Cieślak est devenu un incroyable instructeur dans ce domaine et ça a commencé à évoluer.

94. Maintenant, je vais dire quelque chose à propos de *hatha-yoga*. *Hatha-yoga* n'est pas considéré par tout le monde comme une branche de yoga dans le sens classique du mot. Bon, il y a une sorte de texte qui définit les bases de yoga, les *Yoga Sutras de Patanjali*⁶⁵. Mais, après, historiquement ou avant... Ça a commencé à se différencier en différents types d'approches, et, certains des traditionalistes indous, ils pensent que *hatha-yoga* n'est pas vieux, que c'est une chose assez récente qui est apparue, et que ce n'est pas une des branches de *yoga* classique. Les autres pensent que c'est très ancien parce que ça était plus vieux que la technique des *Aryens*⁶⁶. Que ça a été les

⁶⁵ **Les Yoga Sutras de Patanjali** il y a 196 Indiens sūtras (aphorismes) qui constituent le texte fondateur du Raja Yoga. Yoga est l'un des six orthodoxes Astika écoles de la philosophie hindoue, qui, selon l'Upanishad Yogatattva, est divisé en quatre formes - Mantrayoga, Layayoga, Hatha-yoga et Rajayoga dont la dernière est la plus élevée (ou royale) la pratique. Bien que les Yoga Sutras sont devenus le texte le plus important du yoga, de l'avis de la plupart des savants est que Patañjali n'était pas le créateur du Yoga, qui existait bien avant lui, mais simplement un exégète grand.

⁶⁶ **Les Aryens**, ou "Nobles", vont former une entité homogène, détachée de la grande mouvance indo-européenne. Cette entité prend place dès le III^e millénaire entre les mers Caspienne et Aral. Vers le II^e millénaire, ce vaste peuplement va gagner le sud, très lentement, vers l'Iran, vers l'Inde, mais aussi

techniques des peuples *dravidiques*. Encore... Bon. N'importe... Dans *hatha-yoga*, évidemment, il y a la notion de *yoga*. *Yoga* ça veut dire jonction. *Jonction* (*G. parle avec la prononçe anglaise*). C'est joindre cela qui est d'en bas, on peut dire terrestre, vital, avec cela qui est d'en haut, de haute. Comme ce que, dans mon langage de travail, j'appelle le subtil, le lumineux. Alors, cette jonction qui a été cherchée aussi en Europe, on a eu aussi le terme, étymologiquement, extrêmement proche de *yoga*, ça était *coniunctio*⁶⁷. *Coniunctio* est ce mouvement, *schhh* (*G. fait un son de glissement*), de quelque chose que nous pouvons métaphoriquement appeler l'énergie ou le... de vital, dense, forte vers subtile, lumineux, translucide, comme certains disent. Bon. Alors, moi-même je m'occupais avec les techniques de, qu'on peut dire, les techniques de la jonction. Les techniques de *coniunctio*. Depuis... depuis... (mais pas dans le sens de *yoga* physique) depuis quand j'étais très jeune. Depuis de l'âge de neuf ans, de manière très systématique. Ça a été lié à tout mon contexte, assez paradoxal, de l'éducation, qui était complètement transculturelle. D'un part elle était, par nature des choses, chrétienne, d'autre part elle était très hindouiste, d'autre part, comme l'enfant, j'ai rentré en connaissance de certains textes. Comme *Zohar*⁶⁸, de la

vers le Proche et le Moyen-Orient. Arrivé en bordure du plateau iranien, ce groupe qu'on dénomme souvent "indo-iranien" se divise : appellation logique puisqu'il peuplera l'Inde et l'Iran. En effet, une partie passe par Kaboul, en Afghanistan, et se fait "aspirer" par l'Inde, la pénétrant par le Penjab, au nord-ouest du sous-continent. L'autre partie débouche sur le plateau iranien". « Iran » signifie en sanskrit « pays des Aryens », des nobles. Les Aryens, en tant que populations indo-européennes, auraient été établies sur le plateau iranien vers le deuxième millénaire avant J.C. De là, le terme « Aryens » vient à désigner aussi un groupe linguistique qui, vers la fin du troisième millénaire avant l'ère chrétienne, s'est scindé en au moins deux branches, qualifiées d'*indo-aryenne* et d'*iranienne*. Le mot « Aryen » désigne aussi le groupe de peuples proto-indo-aryens et de langue indienne qui au XIV^e siècle avant notre ère a occupé le plateau iranien. Ce qui ferait d'eux des indiens qui ne sont jamais allés en Inde.

⁶⁷ **Coniunctio** est un terme de l'alchimie se référant à l'image archétypale de l'union des contraires. Elle correspond à un état de plénitude psychologique, un état dans laquelle conscience de l'ego et le travail inconscient ensemble en harmonie. C'est le but de l'individuation, impliquant la prise de conscience du Soi. Définition copyright © Daryl Sharp, condensée à partir de: Lexique Jung: A Primer des termes et concepts (études en psychologie jungienne par les analystes jungiens).

⁶⁸ **Le Sefer Ha Zohar** (*Livre de la Splendeur*), aussi appelé **Zohar** (זוהר), est l'un des ouvrages majeurs de la Kabbale. Rédigé en araméen, la paternité en est discutée ; originellement attribué à Rabbi Shimon bar Yohai, Tana du II^e siècle, la recherche académique considère aujourd'hui qu'il fut rédigé par Moïse de León ou par son entourage entre 1270 et 1280. Il s'agit d'une exégèse ésotérique et mystique de la Torah ou Pentateuque.

tradition juïaïque, important texte... Tout ce... C'est comme une sorte de l'éducation depuis l'enfance par jeu de plusieurs circonstances qui ont fait que... pour moi il n'a pas existé la différence entre cela qui est, disons, propre et légitime, de point de vue religieux, national, etc., etc., et, cela qui est étranger et lointain... Non... Il était toujours la question: «Qu'est ce qu'il marche? Comment savoir comment ça marche?» Et, qu'il faut se concentrer pour longue période sur une chose pour pouvoir aboutir à un accomplissement. Alors, ça fait même une sorte de... avec les années de concentration, par exemple, en dehors de Pologne, le pays que je connais le mieux, c'est l'Inde. Et, d'autre part, c'est Haïti. Mais, je n'est pas essayé de connaître tous les pays autour. Même si un peu, j'ai connu... Il était nécessaire de connaître certains choses liées au, soi-disant, *yoga* taoïste, etc., en Chine, par exemple. Bon. Mais, pour moi il était toujours la question fondamentale : c'est, de faire ce *coniunctio*, pas sur la base de ralentissement et de immobilité. Mais, sur la base de dynamisme et de flux des impulsions vivantes. C'est ça, probablement, c'est pour ce raison... bon... quelles ont été les raisons, c'est plus complexe, probablement, j'avais le doute à propos de ma propre organicité, je suppose. D'autre part, ça a été lié aussi à un certain aspect qui rentrait avec les années, dans ma vie, ça veut dire, le travail théâtral. En tout cas, j'ai cherché une possibilité de travailler sur cette échelle de *coniunctio*, de jonction, vivante, vitale, subtil, lumineux. De chercher cela à travers ou en relation avec pas passivité, comment dirai-je, ça peut être pas en manière statique. Mais, en manière dynamique. Et, par exemple, quand, lundi dernier, je vous ai montré le film de commencement de travail à Workcenter, à Pontedera, ce n'est pas du tout qu'on cherche, ou qu'on a cherché une sorte de reconstruction d'un rituel africain caribéen. Ça serait absurde. On a cherché après une très longue investigation dans ma vie, où j'ai cherché : qu'est ce qu'il peut servir à cette manière pas statique de la jonction? J'ai trouvé que certains types de chants sacrés de la tradition afro caribéen, elle a cet aspect, vital. Mais, d'autre part, cette échelle c'est, plutôt, une notion, si on veut, européenne. Mais, le plus, on peut dire, c'est indou. C'est

coniunctio dans le sens de *yoga*... Pas de *yoga* physique. Mais, tout court, de *yoga*. Alors là, c'est comme les deux aspects que... Comme j'ai cherché, ils ont pu rentrer dans un seul canal, qui n'est pas un canal de... statique. Mais, de... (dynamique c'est peut être pas le mot) évolutif. Bon... Alors, comme j'ai dit, pour moi cet intérêt, depuis l'enfance, et pratique, de certaines choses, liées à *yoga*, n'a pas été lié à *yoga* physique. Ça a été une autre type. Mais, en tant que plus tard, j'ai essayé un tout petit peu de faire le *yoga* physique, juste pour faire quelque chose, pour ne pas être totalement incapable physiquement. Alors, ça a été la chose de quelle j'ai commencé, quand, au Théâtre Laboratoire, nous avons été obligés de... nous avons découvert que nous sommes obligés d'avoir les exercices physiques. Bon, c'est ça. Maintenant, je vais vous proposer, premièrement, de voir un court fragment. C'est d'un film qui a arrivé à nos mains grâce à la gentillesse de Monsieur André van Lysebeth⁶⁹, qui... mais, nous avons ce court fragment... nous allons éliminer le commentaire parce que ça serait... c'est le commentaire d'un autre point de vue, beaucoup plus thérapeutique. Mais, le plus important, c'est qu'on ne peut pas donner un court morceau de commentaire sans son commencement, sans son développement. C'est absurde. Alors, juste que vous voyez la manière, comment quelqu'un fait les positions de *yoga*, plus ou moins similaire de cela que nous avons travaillé au Théâtre Laboratoire, en une autre manière. Alors, ça serait la première chose, après, je vais vous montrer le fragment de l'entraînement de Cieślak. Est-ce que monsieur l'hôte est ici? (*quelqu'un répond que oui*) Ah, oui. Alors, maintenant je propose que on passe ce fragment de hatha-*yoga* indou. Bon, dans l'entraînement, dirigé par Ryszard Cieślak, on a basé tout sur les différentes asanas des positions sur la tête, on peut dire, les positions renversées. On a découvert que ça a fait une sorte de... Que si on fait cela en manière libre. Pas au ralenti. Avec un autre objectif que dans hatha-*yoga*

⁶⁹ **André van Lysebeth** est un professeur belge de hatha yoga, né le 11 novembre 1919 et mort le 28 janvier 2004. Il a acquis ses connaissances durant des séjours en Inde dans l'ashram de Swami Sivananda à Rishikesh ou celui de Vishwayatan Yogashram à Delhi. Ses livres présentent le yoga de manière très détaillée en insistant sur les effets de chaque asana. Sans se contenter de donner une description des asanas, André van Lysebeth détaille aussi les maux des occidentaux comme l'insomnie, les erreurs alimentaires, et tente d'y apporter des solutions.

classique... Alors, on trouve cet effet paradoxal de la confiance à son propre corps. Mais, quand vous allez voir le travail de Cieślak, comme l'instructeur, vous devez faire l'attention à sa capacité de l'instructeur, ça veut dire : comment il approche les gens? Ces gens ce sont les acteurs qui sont arrivés juste, on peut dire, encore pas les acteurs, à Odin Teatret. Et, avec qui, il, pendant quelques journées, il a fait le... Tout cela que vous voyez c'est, si je me rappelle bien, les trois jours. Comment il a dirigé à aboutir à une sorte de liberté corporelle. Et, d'une certaine organicité dans cela, et, même d'une certaine joie. Comment il a abouti à travers de sa manière de conduire? De contact humain... Il n'a jamais eu aucun peur de cela qui, aujourd'hui, par exemple, en Amérique devient totalement *maniacale* : « Il faut pas toucher. » Oui, il a touché, il a touché, il a joué, il a... Mais, il était quelque chose, dans sa manière de diriger, qui donnait la confiance aux autres. Confiance en eux-mêmes. Alors, maintenant c'est les exercices dirigés par Cieślak.

95. La part première ça était les exercices plastiques. (*Fragment de film⁷⁰ avec Ryszard Cieślak comme instructeur*) Bien, vous voyez que quand... Ça c'est une capacité de Ryszard, qui est une capacité de chaque grand instructeur : il parle très peu. Presque pas du tout. Les mots, les paroles, tombent quand il est nécessaire... ou quand il faut juste éclairer quelque chose très simple, comme, comment, au commencement, il l'a montré, dans certain moment, comment tomber sans faire du mal à la colonne vertébrale. Tout court, très simple, très peu des mots. Le mauvais instructeur il toujours parle beaucoup et, en même temps, il se réfère au mental, ça veut dire, il décrit un effet. Ça c'est un mauvais instructeur. Et, Ryszard ne décrit pas un effet. Il juste amène, amène... Et, l'autre chose c'est la capacité... mais ça a été, je dois dire, généralement, au *Théâtre Laboratoire* : immédiatement essayer de faire. C'est comme un miracle, on croit impossible... Sereinement, mais, immédiatement... Pas de préparer mentalement... Pas de raconter quel doit être un effet... Pas de... C'est! Oui.

⁷⁰ Training in the Theatre Laboratory in Wrocław / *Work Demonstrations: Ryszard Cieślak*

L'autre chose c'est la fluidité... Tout passe en manière fluide... Fluide... Pas staccato. C'est organique. Fluide... Fluide... Et d'autre part... de ne pas essayer forcer, comment dirai-je, en manière musculaire. C'est comme... en place de... (ce qui est typique dans l'éducation moderne) par le muscle, par un effort aveugle même, par une sorte de manipulation, arriver. Non, non, c'est une autre route. C'est une autre route : par l'équilibre, par fluidité, arriver. C'est une autre route. Oui. On a beaucoup raconté, et, ça devenu une légende qui est mon terrible compagnon : c'est que nous avons fait le théâtre physique. C'est complètement absurde ! Nous n'avons jamais fait un théâtre physique. Dès commencement, chez nous, le problème ça était que le corps ne pose pas l'obstacle : c'est tout. Mais, la vraie chose, c'est que le processus fluide et qui va du dedans même, de la vie de la personne, et qui s'impose, qui se couche, qui arrive vers ces détails techniques, par exemple, qu'on fait. Vous pouvez voir cette légèreté, cette fluidité, on peut dire, cette non physicalité, dans la manière quand, Ryszard, fait les exercices, il y a silence. Le plancher ne fait pas de bruit. C'est comme il n'y a pas de bruit du tout. Et, quand les débutants font, il y a énormément de bruit, ça veut dire, il y a cette tendance encore naturelle et, aussi, un effet de l'éducation moderne, de violier la chose ! D'arriver par un effort aveugle ! Pas par fluidité, l'équilibre, processus. Oui. Troisième chose c'est que après résoudre la première, disons, découverte, (ce n'est pas même d'un point de vue technique) découverte qu'on peut faire. Que Ryszard arrive à proposition de quelque chose que il appelle le dialogue : « Alors, faites maintenant les deux, comme un dialogue », « Comment dialogue ? », « Je ne sais pas... » il répond « ...essayer ». Alors, après... (normalement, l'instructeur va, tout de suite, raconter une grande histoire qu'est-ce que ça veut dire) ... alors, après, il arrive et là on voit cela quand il fait lui même : aux associations personnelles. Il fait, on peut dire, les transitions physiques, mais, avec quelques souvenirs de l'espace, de sa vie, de contacts humaines, de tout cela... Et, ça devient transformé. Et, en même temps, il ne perd pas la capacité technique. C'est... Ça, se sont les choses essentielles... Et, de ce point de vue, parler même des exercices physiques, que ça était le théâtre physique, par exemple... C'est totalement absurde !

Cette légende est absurde, comme j'ai dit, c'est mon compagnon, toujours. Parce que, dans le... par exemple... j'ai lu, dans un texte à propos de travail de Workcenter, que dans l'Workcenter⁷¹ on travail sur le corps. Celui qui a écrit n'a pas même remarqué qu'on travail sur le chant ! Non... Travail sur le corps... C'est une éternelle légende. Évidemment, le corps est nécessaire de travailler, aussi, parce que, sinon, il devient *inertique*, il devient lourd, il perd ses capacités. C'est... au fond... Ça j'ai dit, dans un des premiers textes de *Vers un théâtre pauvre*⁷², que il s'agit de bruler toutes les résistances du corps, c'est comme si le corps lui même disparaît, est brulé et ce que nous sommes en présence de quoi, c'est juste un processus, un flux des impulsions vivantes, un processus, qui en polonais s'appelle *duchowy*, la traduction littérale ça c'était : invisible processus spirituel. Mais, spirituel a, en français, une autre connotation. Alors. Oui. C'est ça que j'aimerais de vraiment souligner : l'aspect qui n'est pas, quand on travail avec le corps, ça... on élimine... le corps doit être comme un canal vide. Il doit être... que tout peut passer par le corps. Mais, c'est pas le corps qui est important, on peut dire, c'est pas la viande qui est importante. Alors... Oui. Le

⁷¹ **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards** Le Workcenter de Jerzy Grotowski a été fondée en 1986 à Pontedera, Italie, à l'invitation du Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, Italie (maintenant: Fondazione Pontedera Teatro). C'est ici que, pour les treize dernières années de sa vie Grotowski développé une ligne de recherche sur la performance connue sous le nom d'art comme véhicule, qu'il continua jusqu'à sa mort en 1999. Dans cette enquête créatif, il a travaillé en étroite collaboration avec Thomas Richards qu'il appelait son «collaborateur essentiel», finit par changer le nom de la Workcenter de Jerzy Grotowski à inclure celle de Richards. Au cours de ces treize années de travail pratique intense, Grotowski transmis à Richards le fruit de ses recherches à vie, ce qu'il a appelé «l'aspect intérieur de l'œuvre." Grotowski a confié Richards et Mario Biagini, un membre clé de l'équipe depuis sa Workcenter débuts, comme les légataires universels de sa succession, qui comprend l'ensemble de son œuvre écrite. Grotowski a précisé que cette désignation constitue une confirmation de sa «famille de travaux." Depuis 1999, agissant à titre de directeur artistique du Workcenter et directeur associé, respectivement, Richards et Biagini continuer à développer la ligne de Workcenter de recherche sur la performance. Aujourd'hui, le Workcenter est composé de 18 artistes venant de neuf pays.

⁷² **Vers un théâtre pauvre** c'est le titre du livre qui parle de expérience du Théâtre Laboratoire. Grotowski a se référé comme ça a propos de ce livre dans une conférence en 1971 : *Ce livre n'est pas un manuel. Je ne pense pas que dans le domaine dans lequel nous avons sacrifié nos vies serait possible de suivre les manuels. Il s'agit d'une sorte de «journal de bord» d'une certaine période de notre existence, notre recherche des 1960-1965 années, et en tant que telle doit être traitée. Je ne pense pas que la transcription de toute doctrine qui peut être introduit dans la vie théâtrale. Peut-être un travail comme un défi, car certains contestent ou de l'aide dans la recherche de votre réponse. Dans ce cas, ce n'est pas grave. Mais, sinon de le traiter comme la base d'un jeu, je suis complètement opposé à ce qui se passe et je regrette que ce livre a vu le jour et, en général, il est.*

point de départ, comme je vous ai raconté, a été complètement accidentel. Bon. On a commencé de faire les exercices physiques, sur la base de *hatha-yoga*, en la transformant complètement, pour vrai dire, et... mais... on pourrait commencer par une autre chose, je pense que c'est même absurde, aujourd'hui, de commencer en cette manière. Ça a été la situation d'un certain groupe, d'un certain temps. J'ai vous mentionné que, par exemple, on peut commencer par quelque chose qui est proche des arts martiaux, mais, on peut aussi... parce que ça développe une sorte de reflex, d'attention réelle et pas une attention de conscience : « Je travail sur l'attention », et tout ça. Mais, d'autre part, on peut encore procéder différemment, à Workcenter a se développé, totalement, un autre type de l'entraînement, physique, qui, finalement, comme j'observe comment Thomas Richards dirige ça, ça va, nettement, vers quelque chose comme, faire le corps, tellement, un canal ouvert que le chant peut rentrer sans être obstrué. C'est ça. Oui. Mais il y a encore une autre manière. Il y a... Il n'y a pas une seule manière et c'est jamais imiter l'effort extérieur qui donne les résultats réels. Évidemment, il y a les détails dans chaque type de l'entraînement, et, ces détails il faut dominer, il faut pas les perdre, comme Ryszard même, quand il va vers la fin, avec une suite des associations personnelles, il toujours garde ce qui est nécessaire des détails : il garde, il garde, il garde. Et, il ne se facilite pas en perdant les détails. Mais, c'est pas l'image extérieure de qui il faut partir, mais c'est une sorte de quelque chose qui abouti à une forme. Toujours comme ça.

96. Bon. Il y a encore, pour retourner vers la question de *yoga* classique. *Hatha-yoga* qui est connu en occident, le mieux, c'est seulement une des formes, et même, je dirais, une forme préparatoire, bien souvent, de *yoga*. Cette affaire de jonction, de *coniunctio*. De *coniunctio* en cela qui est d'en bas, du ventre, et, cela qui est d'en haut, subtil... Ça c'est une affaire beaucoup plus complexe que les positions... C'est pas une affaire, tout cour, physique. Du tout. Mais... Alors, dans le *hatha-yoga*, dans le sens classique du mot, on fait certaines choses sur la base corporelle, comme une préparation à un aboutissement plus complexe. Mais... Pour moi ça a été toujours

important, plus et plus dans... C'est comme une recherche : comment aboutir à cette échelle de passage de... de biologique, d'organique vers le subtil et du descente. C'est comme la montée... Descente... Comment aboutir avec les éléments, comment dirai-je, des impulsions vivantes, d'un flux, d'un approche qui peut passer, par exemple, par les qualités d'énergie liées à certains chants anciens... cette échelle, comment le approcher? Certainement, c'est pas seulement les chants qui... autour desquels... les chants anciens autour desquels le travail de Workcenter est concentré, c'est pas seulement eux qui peuvent conduire, c'est pas seulement ce type de chant, il y a les chants liés à certaines qualités de, soi-disant, l'énergie qui appartient à un autre approche, à une autre base évolutive, culturelle, quelque chose comme ça. C'est... Alors, là, les options il faut faire en d'accord avec sa propre nature. Seulement, il faut pas oublier que l'option est pour très longue période, de recherche. L'option qui est faite pour une courte période, elle n'abouti à rien. On peut pas changer l'option d'une à l'autre. On peut faire une longue période d'investigation pour trouver une option naturelle : pour une personne, pour quelqu'un, pour un groupe, pour une investigation. Mais, finalement, il faut aboutir à quelque chose qui doit être investigué par des années en manière conséquente, pas après pas, très régulièrement. C'est inévitable, parce que sinon on devient un éternel amateur. C'est... dilettante. C'est ça. Oui, c'est très important de voir que ce type de technique, de l'échelle, comme le *yoga* dans le sens plus complexe ou plus haut que le *yoga* physique, hatha-*yoga*, comme les techniques des autres genres, en Europe et ailleurs. Que tout cela c'est d'un part c'est lié à une capacité. Oui, c'est pour moi. Mais, d'autre part, c'est lié aussi à une marche, un approche qui est pour très longue durée. Avec le théâtre, je me posais toujours cette question, ce que... et ça... parce que, avant le théâtre, quand même, c'est avant le théâtre que j'ai commencé une pratique, un effort, une investigation pour cette chose qui est... qu'on peut nommer les techniques de *coniunctio*, d'une échelle, de tout ça... Et, après il est arrivé le théâtre, dans ma vie. Pas avant. Alors, mais le théâtre était pour moi comme un champ intéressant. Parce que le théâtre il englobe l'être. C'est... Là il faut un certain manière faire. Il y a l'action qui

englobe cela qui est psychique, cela qui est physique. Mais, qui va vers quelque chose de plus haut, plus haut... Vers une connexion. Je répète... dans le moment de faire. C'est pas de se dire: «Bon, on arrive quelque part et on devient libéré ou la chose comme ça». Non, là je me sens pas compétent. Mais, le... le... dans un moment de faire... C'est en même temps une œuvre, et en même temps quelque chose qui est comme un secret du cœur. Comme... qui est comme réponse à une nostalgie éternelle en nous, de dépasser le niveau brut de notre condition humaine. C'est ça il me paraît. Et là...Oui. Mais d'autre part, il faut... il faut souligner que s'il n'y a pas de l'œuvre... Si l'œuvre n'a pas une validité, une importance, une force... quelque chose est ratée. C'est un paradoxe: l'œuvre, comme l'œuvre, si on fait un spectacle, c'est un spectacle, par exemple, comme l'œuvre, doit être en certaine manière, impeccable. Sinon tout devient abaissé. Et là... On peut analyser même pourquoi. Parce que on se dit: « Bon. Je travail dans le domaine de, soi-disant, *acting*, dans le domaine de... d'un aspect performatif. Mais, en vérité c'est les autres richesses que je cherche. » Oui, mais, si on se dit comme ça... on se donne la liberté de ne pas accomplir son travail. De ne pas accomplir son œuvre. De ne pas aboutir à une qualité dans cela qui est le travail artistique. Et, c'est inévitablement **brise**... ça devient malhonnête. Alors, c'est... Là il faut toujours être conscient. Oui. Ça doit, ça peut être, quelque chose qui dépasse l'œuvre... qui est cette porte d'ascendance dedans nous même. Mais... ou vers quelque chose de nous même, ou vers quelque chose... Oui. Mais l'œuvre en tant que l'œuvre, doit être impeccable. C'est absolument nécessaire. Il n'y a pas aucune justification qui peut cela changer. Si on fait, ça doit être bien faite. Si on veut accomplir cet l'autre aspect, il faut accomplir le premier aspect. Qui doit être impeccable. C'est contre toute notre paresse et c'est contre tout notre besoin de faire les choses facilement et rapidement. Mais, il n'y a pas d'une autre route. Il y a une quantité de routes possibles, dans les options. Mais, il n'y a pas une route efficace qui est, tout cour, facile... *hum*. Alors. C'est avec cela que j'aimerais maintenant finir et nous allons nous rencontrer à neuf heures. Avec celui-ci qui ont encore la force et qui

ont les questions, pour le séminaire où je vais répondre aux questions des personnes qui arrivent de nouveau. Merci.

Aux sources du savoir

JERZY GROTOWSKI

La lignée organique au théâtre e dans le rituel

Cours et séminaire du 20 octobre 1997

(Pistes 109 à 127)

109. Bonsoir à tout le monde. Aujourd'hui je vais vous montrer un documentaire ethnologique... Ou, on peut dire, ethnomusicologique. Ça se réfère à une pratique qui a existé encore vers la fin des années cinquante, à l'Italie de sud. Et, qui s'appelle *Taranta*. Dans *Taranta*, on a lutté avec le danger d'une personne qui a été mordu par tarentule... On a lutté à travers d'une certaine pratique liée à danse. Alors... Je ne veux pas me concentrer sur l'aspect thérapeutique, c'est une autre affaire, je ne suis pas compétent là-bas. Dans ce domaine. Mais, je veux que nous regardons ce documentaire de point de vue que on fait quelque chose qui, bon... ce n'est pas un chef d'œuvre d'art, mais, quand même, il y a une musique qui est très bien faite. Et, il y a une danse qui est faite par une personne mordue par tarentule et qui lutte pour son survie, à travers de ce type de danse. Alors, ce n'est pas que ces personnes, la fille qui danse et les musiciens qui jouent, qu'ils font quelque chose pour avoir, comment dirai-je, un succès dans les yeux des spectateurs, des observateurs, de la public. Ils font pour quelque chose spéciale. Pour sauver la vie. Pour sauver la vie d'un autre, dans le cas des musiciens face à la jeune fille... Pour sauver sa propre vie, la jeune fille. Tout cela, ça montre une deuxième perspective, des arts, disons, performatifs. Il y a une perspective qui peut être lié à certains besoins d'acceptation ou de chose comme ça. Mais, il a aussi une autre perspective, possible. Une raison, on peut dire, seconde, mais, crucial, de faire quelque chose, dans ce domaine. Et ça, je pense, est extrêmement important. Maintenant, le... Alors, là nous ré entrons dans le problème, le domaine, la question de la public, du spectateur... Paradoxalement parce qu'il n'y

a pas de la public là-bas. Mais, nous approchons ce point qui va *remaître*, de nouveau, la question de l'importance ou de manière à se rencontrer avec le spectateur. C'est un paradoxe, mais ça va se clarifier. Alors... Dans le film il y a comme trois parties. C'est un film court. C'est dix-sept minutes, à peu près. C'est le... La première partie peut être considérée par certaines personnes comme ennuyeuse. Parce que c'est juste l'image d'une petite ville, presque village, en sud de l'Italie. Et, il se passe rien. La caméra enregistre juste la vie courante... quelque chose qui est monotone, dans chaleur du soleil, dans les travaux quotidiens... Il n'y a aucune interprétation de ça, dans ce documentaire. Juste, on vous montre et c'est assez long, c'est une grande partie de ces dix-sept minutes, le rythme de la vie. Il faut voir ce rythme de la vie pour comprendre dans quel contexte, dans quelle situation, il se passe cette danse pour sauver la vie. Bon. Deuxième chose qui apparaît, comme deuxième partie, c'est la jeune fille qui danse parce qu'elle a été mordu par tarentule. Alors, là il y a comme deux fragments, quand elle est couchée... Et là, on peut dire, qu'il y a une sorte d'effort assez automatique qui est souvent fait par les acteurs qui veulent arriver à un certain état psychologique. C'est un erreur. C'est ce que nous avons appelé au Théâtre Laboratoire *pumping*. Elle veut pomper quelque chose... Elle est couchée. Et, c'est typique... elle fait cela avec le mouvement de la tête... C'est comme si on veut devenir ivre. Mais, d'un part il y a une interprétation de ça, ça veut dire que on dit que, quand elle est couchée, elle laisse entrer en elle l'esprit, disons, la force, de la tarentule. Alors, c'est pas elle : c'est la tarentule. Après, elle commence à danser dans position debout. Là c'est beaucoup moins forcé, c'est assez précis. Et, avec un plein engagement... pour les raisons compréhensibles... de sa part. Mais là, soyez très attentifs de regarder les musiciens. Après, il y a la troisième partie : c'est où on voit une vieille femme, comme une sorte de dépositaire de secret de cette pratique, et, qui montre, qui fait une sorte de démonstration, qui montre les éléments techniques de cette danse. Elle est très vieille, son corps est abîmé, mais, il y a quelque chose d'incroyable dans sa précision et dans son élan, quand elle fait cette démonstration. Alors, le documentaire est exceptionnel. Je l'ai découvert il y a dix-sept ans. Après.

Oui. C'est le documentaire qui a été fait vers la fin des années cinquante par... directement, ça a été filmé par Diego Carpitella⁷³, ethnomusicologue, si je me rappelle bien, dans l'équipe de Ernesto De Martino⁷⁴, deux très grands anthropologues italiens. C'est celui qui a écrit un livre, « Le monde magique », qui est, si on compare, personnellement, si je compare cela avec Eliade, ce petit livre est beaucoup plus haut. On voit que Ernesto De Martino a eu une connaissance, pas seulement livresque, pas seulement théorique, de certains phénomènes. Qu'il a connu, beaucoup plus profondément, et, qu'il a approché en aspect pratique. C'est d'ailleurs intéressant, Eliade qui est devenu un très grand savant des domaines de l'histoire et des religions etc., dans ma perception, il a en vérité écrit un seul livre qui est sensationnel. Ce livre c'est de *yoga*. Et pourquoi? Parce que il a pratiqué, il a eu en Inde son *Teacher*, son enseignant, il a travaillé pratiquement sur les exercices de *yoga*, c'est pas de hatha-*yoga*, c'est de *yoga* dans le sens beaucoup plus large et essentiel comme cette jonction, ce *coniunctio* de quel je parlais l'autre jour. Et ça fait que après, quand il a écrit un livre, très savant, à propos de *yoga*, il y a quelque chose qui a comme une vibration humaine : on voit qu'il parle de choses qu'il a approché en faisant. Dans les autres livres il y a... comme son livre, par exemple, à propos de chamanisme etc., dans ma perception, il y a une très grande connaissance de sources, de choses, mais, c'est très mentalisé. C'est comme... Il y a une colonne dans une culture, une arbre dans l'autre culture, et une forme verticale dans l'autre culture... Alors, ça veut dire, ça se réfère aux mêmes choses. Mais, c'est très, très mental. Par contre, le livre de *yoga* est vivante. Alors, Ernesto De Martino, il a s'occupé, comme dans certaines choses... dans certaines écritures. Eliade, il s'occupait de chamanisme, par exemple. Mais, il y a chez lui, comme dans « Le monde

⁷³ **Diego Carpitella** (1924-1990), est un anthropologue et ethnomusicologue italien.

⁷⁴ **Ernesto De Martino** (1908-1965), est un historien des religions et un ethnologue italien. L'aspect le plus innovant de sa recherche fut l'approche multidisciplinaire qui le porta à constituer une équipe. Par exemple la « Terre du Remords » à sa synthèse de ses recherches sur un territoire donné (la région de *Salento*), accompagné d'un médecin, d'un psychiatre, d'une psychologue, d'un historien des religions, un anthropologue des cultures, d'un ethnomusicologue (Diego Carpitella) et, enfin, d'un documentariste de cinéma. Pour l'étude du tarentisme furent utilisés aussi des films tournés entre Copertino, Nardò et Galatina.

magique » qui était, il y a beaucoup d'années, il a été publié en français. C'est... Il y a une sorte d'approche où on voit que c'est pas seulement mental, quand il parle de ça. Bon. Ernesto De Martino vers la fin des années cinquante, est arrivé dans cette petite ville ou village, en sud d'Italie. Et... avec cette équipe de Diego Carpitella, il a fait ce film. Ça veut dire, en vérité, c'est Diego Carpitella qui a fait le film. Bon... Il est frappant comment ce documentaire est honnête... il y a beaucoup de films, de documentaire, soi-disant, à propos de *Taranta*. Mais, ils sont déjà, comment dirai-je, améliorés. Cette authenticité qui est dans le film qu'on va vous montrer, et cette authenticité elle s'efface, on fait la mise en scène de certaines choses... on... si la musique se casse parce que l'appareil n'a pas marché, on fait supplémentaire la musique etc. C'est une très grande différence. Dans ce court documentaire, il y a par exemple, dans la troisième partie, que les appareils sonores ont arrêtés à travailler, et il n'y a pas de musique. Mais, ils n'ont pas cherché à trouver en manière truquée, la musique là où elle manque, ils ont laissé comme on voit les musiciens qui jouent, et il n'y a pas de musique. C'est... chaque chose est absolument authentique. C'est ça une très grande affaire. Maintenant, on montre plutôt les autres documentaires, améliorés, à propos de *Taranta*... et... ça a été un certain effort de trouver ce vieux document. On a le trouvé... trouvé ce vieux document qui est honnêtement authentique. Bon. Alors, maintenant, on va vous montrer ce film... Monsieur l'hôte, s'il vous plaît, on va passer ces dix-sept minutes.

110. (*musique*)

111. Oui, vous voyez Carpitella et l'équipe de Ernesto De Martino, ils n'ont pas cherché de faire un film qui va avoir le succès de la public. Ils ont cherché juste d'enregistrer honnêtement, un phénomène. Et, même, si au commencement, ça pourrait être ennuyeux, de donner le contexte, d'ailleurs dans les versions déjà, comment dirais-je, améliorées, tardifs, du même documentaire, évidemment, on a raccourci la première partie, on a supplémenter la musique là où elle manque, tout

ça... Mais... C'est pas ça l'attitude de l'équipe de De Martino. L'attitude c'est... approcher la réalité. Approcher quelque chose qui est vraie. Pas du tout chercher à plaire au spectateur. Mais, si le spectateur est attentif, il peut avoir, de cela, les informations et une sorte de vue profonde du phénomène. Exactement, parce que c'est pas falsifié. C'est pas amélioré. C'est comme ça s'est passé. Bon. Vous voyez que la jeune fille au commencement, elle fait le mouvement de la tête que j'associerais avec une sorte de pompage psychologique : elle veut se mettre à un certain état. C'est artificiel. La vieille dame, quand elle fait la même partie, de cette pratique, elle ne fait pas cela, au commencement, du tout. Elle fait juste à la fin! Un court moment. Et ce n'est pas pompé, les émotions. Il faut pas oublier que quand la personne qui danse est dans la position couchée, elle est tarentule. Quand elle danse en manière, comment dirais-je, verticale, elle est elle même qui lutte contre la mordue de l'insecte. C'est elle même ! Et là la jeune fille aussi elle devient, pendant ce fragment quand elle danse en position verticale, elle devient authentique. Il est, évidemment... Il y a aussi la question de niveau de la maîtrise : la vieille dame, qui est une sorte de dépositaire de la tradition, elle a beaucoup de petits détails qui manquent à jeune fille même si la jeune fille essaye de réaliser la partition de cette danse comme elle a appris, comme beaucoup des personnes, dans cet endroit, ont appris. De qui? De types de personnes comme la vieille femme. La vieille femme, dans un certain moment, elle tient la porte ou quelque chose, mais ce n'est pas que c'est une partie de la danse, c'est tout court, son corps n'est pas suffisamment fort, parce qu'il est très âgé, pour mouvements sans support. Alors, elle s'aide. Mais, elle fait les détails en manière extrêmement précise. Dans le fragment avec la jeune fille, ça veut dire la fille qui a été mordue, il y a... on peut, pendant un court moment... quelques courts moments, voir les musiciens et, spécialement, un des musiciens. Là il est vraiment intéressant les types de participations : c'est une attention réelle sur la fille, c'est fait pour elle. Ce n'est pas fait pour, par exemple, avoir les applaudissements. Est-ce que c'est toujours sans témoins? Non, pas nécessairement. Je suppose que dans certaines circonstances il était beaucoup de témoins qui ont participé à cette action de sauvetage... je suppose.

Mais, ça ne pourrait... Alors là, peut-être... Ils ont pu juger. Est-ce que les musiciens sont vraiment, suffisamment... donnant le support à la personne mordue? Est-ce que ça marche bien? Tout ça... Mais, il est clair... Alors, ça pourrait influencer les musiciens. Mais, il est clair, pour moi, au minimum, il est clair que les musiciens, réellement, sont concentré sur l'action de aide, de sauvetage. Et, que c'est ça la perspective. C'est pour sauvetage, la musique doit être bien faite. Remarquez ça. Ça veut dire, il n'y a pas de sauvetage si la musique n'est pas bien faite. Ça doit être bien accompli. Et, c'est ça la deuxième perspective : si on fait quelque chose acceptant les spectateurs, non acceptant, acceptant comme témoins, acceptant comme visiteurs. N'importe. Si on fait quelque chose pour cette seconde perspective, pour une cause, pour une raison... Qui dépasse juste le phénomène esthétique, dans tel cas, ça marche seulement si de point de vue esthétique, exactement, c'est fait en manière parfaite. Si c'est vraiment bien accompli. Dans le troisième fragment avec la vieille femme. Il y a le moment plus long, où on peut voir les musiciens, là ils ne luttent pas pour le sauvetage, mais ils, aussi, ne cherchent pas à plaire. C'est une autre affaire. C'est comme les gens, techniquement capables, entraînés, attentifs, qui doivent aider, cette fois, la vieille femme à montrer les éléments. C'est comme une attitude honnêtement technique. Ça c'est un aspect fondamental et il m'est très difficile de l'expliquer clairement : qu'est ce que c'est cette seconde perspective? Elle peut être de différents ordres, ici c'est quelque chose qui est en même temps très compréhensible et en même temps... Pas tellement sophistiqué. C'est le fait qu'il est nécessaire certains types de mouvements de danse, portés par la musique, pour sauver une personne qui a été mordue par cet insecte. Mais, la seconde perspective de cette chose... Elle peut avoir beaucoup de différentes justifications qui dépendent des personnes, des traditions, de cela qui mène dans la vie de celui-ci qui fait. Ça pourrait être, par exemple, comme ça a été dans ce théâtre sacré, de quel j'ai vous parlé l'autre jour... En Pologne... Le Théâtre Reduta⁷⁵... Ça pourrait être que c'est pour le Dieu... Ça

⁷⁵ **Théâtre Reduta** le groupe de théâtre considéré en Pologne comme le premier laboratoire de théâtre. Elle a été fondée en 1919 à Varsovie par Juliusz Osterwa et Mieczysław Limanowski, qui ont créé ensemble l'idéologie Reduta et a mené son travail. Principe essentiel du groupe a été le travail en

pourrait être aussi en cette manière.  a pourrait être que c'est pour dépasser soi-même d'un niveau habituel, à un niveau beaucoup plus subtil... Mais... Et ça, a apparu aussi parmi les très grands acteurs et metteurs en scène. Spécialement acteurs, je dois dire... Quelques fois, dans une situation extrême, par exemple, il était... J'ai connu un grand acteur polonais, Woszczerowicz, qui était un acteur... qui fut un acteur de la composition, des effets extrêmement élaborés. Il n'a pas servi les spectateurs comme un esclave. Mais, il a été en relation avec les spectateurs parce qu'il a cherché à les mener, et même de les mettre en piège. Il a utilisé les effets paradoxales, souvent. Comme dans « Richard III », il a joué comme un grand singe, qui a joué avec les symboles de sa pouvoir comme un bébé avec les jouets. Et, il a su de vraiment conduire l'attention des spectateurs, mais, en manière qui, finalement, a tourné contre les spectateurs, ça veut dire, c'est comme s'il se moquait, en manière subtile, des spectateurs, et, il les a amené où il voulu. Bon. Il était... il a devenu, quand le Th tre Laboratoire a été pas du tout accepté par le milieu th tral... Avec quelques grands acteurs, il a devenu... D'ailleurs, il était à ce Th tre Reduta quand il était jeune. Il a devenu le grand ami. Alors, nous avons nous rencontrés souvent et un jour j'ai vu le spectacle qu'il a joué, que j'avais vu déjà plusieurs fois, à Varsovie, que toute la structure a été parfaitement la même que avant, mais, il était quelque chose d'autre : comme une radiation qui était beaucoup plus lumineux, beaucoup plus particulière. Alors, après le spectacle je lui ai demandé: « Qu'est ce qui se passe? » Et il a dit: « Tu as remarqué? Tu est un démon», il a dit. Alors, il a raconté, il a raconté que les médecins lui ont dit que si il continu à jouer, il va mourir sur la scène. Et, dans ce moment, il a dit, il a bien compris que on fait certaines choses pour

studio vers une reconstruction fondamentale artistique et éthique de grâce polonais scène de th tre à laquelle il serait devenu capable de créer un th tre national d'origine, issu des travaux et des projets de Mickiewicz, Slowacki et Wyspianski. Reduta est le premier à combiner le travail artistique et l'éducation à multiples facettes des activités pédagogiques, qui devaient conduire à la formation d'artistes matures et conscient, à son tour, entraînant la création de méthodes novatrices de travail sur soi. La création de Reduta a été précédée par des conversations tenues à Moscou en 1916 entre les fondateurs, qui comprenait également la visite conjointe au premier studio du Th tre d'Art de Moscou, tandis prédécesseur direct Reduta était le Polskie studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza (le polonais Adam Mickiewicz Studio de Th tre des Arts), fondé par Limanowski   Varsovie.

les spectateurs, ou contre les spectateurs, ou en relation avec les spectateurs. Mais, il y a une autre chose, mais, pour cette raison, il ne prendrait pas le risque de mourir sur la scène. Il a pris le risque de mourir sur la scène parce que il y a comme une autre chose, c'est pour une autre chose qu'on peut faire. Et, il a dit: « Depuis, je garde tout cela qui est ma partition du jeu. Mais, il y a quelque chose d'autre de plus haut qui est rentré ». C'est ça... c'est la deuxième perspective. Il a découvert cela dans le dernier période de sa vie. Il était déjà un très grand acteur, de la composition, de la structure, on peut dire, d'artificialité, dans le sens noble de mot. Mais, après, c'est devenu un phénomène encore plus grand, parce que quelque chose, qui était comme dépassant... *transumanare*⁷⁶, comme dirait Dante, dépassant la condition humaine ordinaire, a rentré là-bas. Sa réaction après cela que je lui ai dit... j'ai compris que,, consciemment les gens n'ont pas... même ses collègues, n'ont pas remarqué ça... Et, quand même, la différence était énorme. Et, pour lui, la différence était fondamentale.

112. Oui. Le problème des spectateurs c'est ici comme j'ai dit. Quand la vieille dame fait la démonstration... ce n'est pas les spectateurs, normalement, qui devaient être. C'est les gens du village qui veulent apprendre les détails. Alors, probablement, elles travailleraient un peu avec eux. Comme un instructeur. Mais, peut être les autres personnes arrivent et observent aussi. C'est... Quand il y a la situation, comme avec la jeune fille... Certainement, dans certains cas il y a beaucoup de personnes qui veulent voir : qu'est ce qui se passe? comment ça marche? Et, certainement, dans tels cas ils sont (pas dans le même sens que j'ai dit l'autre fois) les témoins, comme dans l'histoire de moine bouddhiste qui s'est brûlé. C'est pas dans ce sens. Mais, qui veillent sur la situation. Qui veulent comprendre jusqu'à quel point la deuxième perspective... (évidemment pas compris de cette manière) Un objectif spécial est touché. Et là, ils sont quand même en une autre manière les témoins. Mais, je ne

⁷⁶ **Transumanare**, le verbe italien a été utilisé pour la première fois par Dante Alighieri (1265-1321) dans la Divine Comédie. Cela signifie sortir de la condition humaine et de la perception.

suppose pas qu'ils sont, dans tel cas, comme une bête collectif. Comme un organisme collectif. Je ne suppose pas... Je suppose que chacun est l'individu, parmi les observateurs... S'ils sont... Chacun est l'individu, parce que chacun pense de possibilité que lui est mordu par l'insecte. Alors, ça devient une histoire personnelle pour chacun. Et, chacun est l'individu. De nouveau, je dois souligner que la présence des spectateurs comme un organisme collectif, pourrait être d'un grand valeur artistique. Pas seulement dans le phénomène, comme le grand phénomène de rock... Où c'est... Ça se passe sur le niveau d'énergie en certaine manière... Mais aussi... Par exemple, je mentionnais ici Dario Fo⁷⁷, quand avec ses textes, il joue lui même... quand il... ou improvise, aussi avec le texte... J'ai dit, (peut-être ça n'a pas été précis) j'ai dit que les gens sont en capacité de rire et de pleurer avec lui : c'est pas vrai. De rire et de contester. Parce que Dario Fo c'est l'action de contestation. C'est la provocation politique. C'est... Mais, ça donne un phénomène collectif, nettement, d'un grand humour. Souvent défiant! Souvent défiant. Et... En même temps, c'est très beau, cette relation. Mais, j'aimerais de vous dire, à propos d'une histoire que j'ai lu quand j'étais l'enfant. C'est une histoire écrite par un grand poète, écrivain polonais du commencement de notre siècle, Leśmian ⁷⁸. Il a écrit sur le motif... un texte qui était théoriquement, un texte pour les enfants, en vérité pas du tout. Il a écrit un texte sur le motif de mythes, des histoires, de légendes persanes... Et là, ça c'est un des livres de cette série, ça s'appelle *Les aventures de Simbad Marin*. Et là, il y a une histoire du *Roi Mirage*... Du *Roi Mirage*... Ça m'a beaucoup impressionné quand j'étais l'enfant. *Roi Mirage*, il dort et il rêve... Et, quand il rêve, il apparaît une réalité de ce rêve : complètement objective. Alors, il y a premièrement, les mondes qui apparaissent : le monde rouge, le monde bleu, le monde vert... Il rêve et les mondes apparaissent... Alors, quand le *Roi Mirage* pleure, dans son rêve, dans son sommeil... les personnes du rêve pleurent, les personnages, qui apparaissent dans son monde de rêve, ils pleurent. Quand le *Roi Mirage* est en train de rigoler... Quand il rigole, les

⁷⁷ **Dario Fo** né en 1926 à Italie, est un écrivain italien, dramaturge, metteur en scène et acteur.

⁷⁸ **Bolesław Leśmian** (1877-1937), est un écrivain polonais d'origine juive, poète de l'époque du modernisme polonais.

personnes rigoles... C'est. Il y a le phénomène de spectacle avec les spectateurs, comme un organisme collectif, qui sont similaires, si c'est un niveau extrêmement haut, à l'histoire du *Roi Mirage*... Le théâtre fait quelque chose... C'est comme un rêve bleu ou rouge... Les gens rassemblés, ce public, cette collectivité... Pleur avec... Ris avec... C'est très beau ! Ça, jamais, ça n'a pas été pour moi intéressant, à faire. Mais, c'est très beau ! C'est très rare que ça abouti à ce type de niveau... Mais, quand ça abouti, c'est quelque chose quasi magique... C'est incroyable. Quand je parle à propos des spectateurs et de tout ça, il y a un grand danger pour vous, mais, même pour moi... de mélanger les différentes périodes des investigations a quelles j'étais lié, ou que je conduis... Alors... Parce que il y a un période et... souvent, c'est comme si l'histoire, si la mémoire se change en relation avec cela qu'on fait maintenant... Et je vois que, souvent, quand je pense des recherches que j'ai faites dans ce domaine... Dans, disons, il y a vingt ans, trente ans, quarante ans... Alors... Je vois que c'est déjà influencé par le point de recherche où je me trouve... Et, si c'est pour moi le danger, le danger doit être énorme pour vous, parce que c'est comme il y a certaines approches qui ne sont pas identiques. Qui se changent, ce n'est pas même qu'ils sont changeants, parce que on trouve que quelque chose est fausse. C'est plutôt, dans mon cas, ça a été toujours : « Ah, oui, ça je comprends... alors, je dois maintenant investiguer le pas prochain... Ce que je comprend, n'est plus la domaine de mon activité.» C'est une particularité personnelle, mais, ça a été très fort, chez moi, toujours. Quand je retourne dans la mémoire, vers certains spectacles du Théâtre Laboratoire... Oui, c'est vrai... Comme dans ce théâtre polonais sacré, Reduta... Nous avons gardé un principe de fer : on joue devant les spectateurs, on ne joue pas pour les spectateurs. Ça c'est... Ça a été comme une sentence clé. Mais, d'autre part, il a existé une relation extrêmement profonde avec un spectateur. Évidemment, ça a été toujours le spectateur comme l'individu, pas les spectateurs comme un organisme collectif : c'est pas le rêve du *Roi Mirage*. C'est une autre affaire.

113. Alors... Parce que il y a certaines approches. Comment on peut les nommer? C'est bizarre si on parle des européens, mais, c'est... Mais, je ne vois pas une autre manière d'approcher que dire qu'il y a certains approches ou vérités, ou blasphèmes ethniques. Entre... Il a existé dans le spectacle du Théâtre Laboratoire tout un domaine qui était comme entre les polonais. Et, ça n'a pas été, comme, souvent, ça s'est fait, pour faire plaisir aux polonais. Dans tels cas, c'est l'esclavage, c'est servir, et, encore plus... Ça ne donne pas, normalement, un vrai art. Non, ça n'a pas été pour plaire, pour être accepté. Ça a été, plutôt, pour retrouver le point douloureux, ou faible, ou rigolot, de nous. Et, c'est comme blasphémer quelque chose qui est profondément enraciné. Vous voyez, il faut vraiment voir la différence entre blasphème et une profanation. Une profanation ça n'implique pas l'engagement de la personne qui fait la profanation. Une personne... Si pour une personne, par exemple, la Vierge, est quelque chose sans aucune importance, sans aucune... Je ne veux pas dire croyance, mais même l'éducative influence depuis l'enfance, comme une figure puissante, mythologiquement... Et, s'il commence à se moquer de la Vierge, ça veut dire, de Marie Vierge, je dis : « C'est une profanation ». Ça peut être drôle, mais c'est, en même temps, toujours très vulgaire. C'est comme se moquer de quelque chose qui appartient aux autres. Mais, si on a, une sorte de tremblement dedans soi-même, si on tremble et on joue avec cette image de la Vierge comme déesse, en certaine manière, si on blasphème alors, la foi qui, en y croyant ou non, mais, qui nous conditionne, quelque chose qui appartient à nous depuis l'enfance, et, nous résonnons avec ça... ça devient un blasphème et pas une profanation. Alors, il y a les vérités ethniques aussi, je dirais. Qui sont de cette qualité, et au Théâtre Laboratoire toute l'attitude face aux polonais, aux mythes des polonais, aux saintes histoires des polonais, a été traité de pont de vue d'une sorte de blasphème où nous avons, nous même, ça veut dire, notre groupe, tremblés de faire ça. C'est comme si on était presque convaincu qu'un tonnerre va tomber, qu'il va être la réaction du Cosmos ! Ou des divinités ! Et là, c'est revivifiant. C'est comme, en même temps, trouver un dramatique éloignement de ses racines et, en même temps, les reconfirmer... C'est...

Très spécial, et, ça fait entre l'acteur qui fait ça, et le spectateur qui est, encore plus, en état de choc, une sorte de profonde connexion. Évidemment... Si ça ne marcherait pas, ça serait le désastre... Mais, si ça marche, ça... Finalement, les spectateurs, ou la majorité des spectateurs, suivent. C'est comme si ils osent aussi avoir ce regard, qui en même temps blasphème et renouvelle... Et, là, est-ce qu'on peut dire que nous avons travaillé sans relation avec le spectateur? Non, c'est pas tellement ça. Parce que d'un part, ça a été cette chose, ce défi. Cette... manière de regarder a quelque chose liée aux racines archaïques essentielles, ou liée au destin national, comme l'esclavage de la nation. Et... Ça était comme, en même temps, pour nous est important. Mais, en même, nous avons su que le spectateur vibre avec ça, nous avons su que avec un effort, et, souvent, en manière très dramatique, ils peuvent, finalement, suivre, intérieurement, cette route. Et que là, ils deviennent quelque chose de plus que les spectateurs : ils deviennent comme les frères (les sœurs et les frères on dirai aujourd'hui). C'est... En passé, en polonais, quand on dit les frères, ça était aussi un collectif, ça était aussi les femmes que les hommes. Alors, c'est quelque chose de fraternel et de profonde, qui peut être douloureux, qui peut être drôle... Et qui, comme, change l'attitude. Aussi, on a pu attaquer certains points qu'on n'accepte pas dans son ethnie, ou si vous voulez, dans son peuple, ou si vous voulez, dans son nation. C'est comme, a 63/64, nous avons fait un spectacle sur le motif de *Hamlet*, où toute le complexe de primitivisme paysan, typique, pour les polonais... en même temps, romantique, beau... en même temps passif, sauvage... a été confronté avec Hamlet comme l'homme de *intelligentsia*, qui était juif. Et là, tout l'aspect, de tel ou tel manière, où il peut se présenter l'antisémitisme en Pologne, a été, directement, confronté. Ces deux mondes. C'est cet homme de *intelligentsia*, Hamlet, juif. Ce paysan fascinant, avec une sauvagerie cachée, qui le traite comme un autre espèce... Ça a été comme le jeu des miroirs, extrêmement dramatique. Finalement, ça a été joué très peu, parce ce que nous avons joué cela illégalement, ça n'a pas été permis par la censure. Alors, nous avons fait le spectacle pour des gens invités, seulement. Mais, quand même, il était pas mal de personnes qui ont vu. Certains personnes ont

été extrêmement choquées, par ça. Parce que là aussi nous avons confronté la résistance polonais, et d'un part, quelque chose d'héroïque, d'autre part, quelque chose nationaliste... Tout ça a été confronté en manière très douloureux pour nous même. Mais, en même temps, fascinant. Et, ça nous fait beaucoup de rire même, dedans nous même... De faire... Est-ce que ça a été de faire quelque chose aux spectateurs? Ou a nous même? Aux deux. Nous avons fait quelque chose aux spectateurs, aux leurs mythes, aux leurs confortables croyances. Mais, ça a été aussi, nos mythes et nos confortables croyances. Alors... Ça fait une sorte de relation entre nous, et, de nouveau, ça a fait comme si... la relation acteur/spectateur a été dépassée : ça s'est passé comme dedans les tribus. Comme une méditation, on peut dire, dedans les tribus. Face aux choses tribales. Dans *Le Prince constant* il y a... C'est le motif de Calderon réécrit par Slowacki, au XIXème siècle. Il y a là-bas, le motif d'un prince chrétien, qui est emprisonné par les islamiques et qui le torture pour le briser et recevoir de lui, une île: Celta. Bon. Alors. On peut dire que ça a été comme histoire de bon chrétien et de l'intégriste islamique. Mais, là où il a appliqué la violence face au Prince... Nous avons utilisé pas le texte qui se réfère à la religion islamique, mais, à religion chrétien, catholique, les litanies... Ça veut dire, ça devenait, tout d'un coup, l'image de l'intégrisme catholique. Et, les spectateurs parfaitement ont capté ça. Immédiatement. Que c'est comme quelque chose qui se dirige, dedans cette structure, qui se réfère à un autre siècle, un autre temps, tout ça... qui se dirige contre nos capacités à fanatisme. Et, c'est pas intellectuel ! Quand je dis capacité à fanatisme, c'est intellectuel, c'est mental. Non, c'est quelque chose d'autre, c'est comme préférer nos vérités aux vérités des autres... Tout ça, c'est tout un complexe de évasion, de fuite de la vérité.

114. Je vous mentionnais certains éléments de *Apocalypsis Cum Figuris*. Tout était autour de... Comme de rencontres de gens qui font la fête, et qui, pour se moquer, (parce qu'ils ont utilisé déjà toute les attractions, sensuelles etc.), ils emmènent un vagabond, un type de rue, primitif, ils l'amènent et ils le mise en situation de Christ.

Et, finalement, pas après pas, ça devient une réalité : C'est Christ. Et, finalement, on le chasse. Ce pas : Tu n'est pas nécessaire ici. On le chasse. Entre nous, et entre les gens qui ont arrivés, nous pouvons dire, les spectateurs, les visiteurs, les témoins, n'importe.... Il s'est créé comme une sorte de champ d'une énorme potentiel. On peut pas dire que ça a été fait pour eux. Ça a été fait face à eux. Mais, tout cela qui était un défi, un autre regard, une vérité qui est double : qui a un aspect et l'autre aspect... Tout cela, nous avons partagé. Alors là, il y a comme une sorte de passage de période ou du temps, quand il y a la différence fondamentale entre observateur et *actuant*. C'est comme... Il y a un passage vers un champ commun où il ne compte plus la notion de spectateur. C'est, oui. Il est observateur, il est présent : il commence à vibrer comme l'individu. Il est confronté avec cela que nous avons confronté pendant des mois ou des années comme dans le cas de *Apocalypsis Cum Figuris*. Entre nous, dans notre groupe... Il se confronte... C'est... C'est plutôt comme quelqu'un qui appartient à notre champ familial, s'il rentre dans ça. Alors, d'un part, comme une sorte de doctrine du Théâtre Laboratoire, il n'a pas existé le spectateur comme quelqu'un pour qui on fait le spectacle. Et, d'autre part, la relation entre nous, et les gens qui ont arrivés chez nous, cette relation était plus forte et plus profonde que dans beaucoup de théâtres, qui font son travail pour le spectateur. Il était typique, par exemple, dans le période de *Apocalypsis cum Figuris* les gens ont arrivés de différentes villes de Pologne. Ils ont cherché a... ils ont, juste en attente, quand ils peuvent trouver les places dans le spectacle, ça veut dire, comme les observateurs, comme les visiteurs, comme les spectateurs... Mais, ce qui était frappant, que il était beaucoup de gens... Les mêmes ! Qui ont arrivés dix, vingt fois, sans même savoir : est-ce que ils vont trouver les places ? Tout ça, qui ont attendu, comme une sorte de, devant l'endroit où il était le Théâtre Laboratoire, il se crée comme une sorte de place de réunion, des gens qui ont arrivés. Est-ce que c'était les spectateurs? Pas dans le sens comme quelqu'un qui doit être content que il a vu quelque chose de bien, d'intéressant, de tout ça... C'est plutôt une relation beaucoup plus profonde. (*silence*) Alors... On peut se dire que on ne fait pas le spectacle pour le spectateur, comme

nous avons nous dit au Théâtre Laboratoire après ce Théâtre Reduta... Nous avons pris la même formule. Et, en même temps il peut se créer une relation interhumaine. Durable et profonde. Parce que c'est basé sur le fait qu'on ne cherche pas à plaire : c'est une autre relation, c'est comme... Il y a quelque chose qu'on fait, entre nous, et ça devient un fait, aussi, dedans les gens qui arrivent. (*silence*) On partage un approche. C'est... Et même le mot approche n'est pas... On partage une opération de vérité, je dirais, une... Comme il y a une opération chirurgicale, médicale, une... On partage quelque chose, quelques explorations, quelque regard de vif organisme, qui nous conditionne. Organisme pas physique : l'autre organisme. Organisme interhumain un certain manière. Même si, chacun, reste l'individu. (*silence*) Mais, toujours, toujours, l'histoire de *Roi Mirage* est aussi très belle. Nous n'avons pas cherché ça. Je n'ai jamais fait aucun spectacle dans cette direction. Mais, je sais que ça pourrait être, que ça peut être, un accomplissement créatif de très grande valeur. C'est juste pas ma route. C'est tout. Mais, ça peut être grand, extraordinaire. (*silence*) Et, quoi dire à propos de relations avec l'observateur, le visiteur, le spectateur (n'importe comment on peut cela appeler)... Quelle a pu être la relation en *Akropolis* ? Qui se passait dans le camp de concentration en Auschwitz, même si le texte était classique, d'une autre époque. Ça c'est encore une autre histoire. Ça c'est encore une autre relation. Toute cette... c'est la mémoire de la chose était encore très fraîche. Là, même dans l'espace, chacun des spectateurs a été isolé. Dans tout l'espace de l'action. Parmi les spectateurs, les acteurs qui ont été en situation de prisonniers, ils ont construit des tuyaux de fer, comme des prolongements de crématoire. Ils ont construit cette réalité, avec les rythmes et chaque... Même les mouvements de pas. Tout était comme une sorte de musique non harmonique et quand même harmonique. Là, ça n'a pas été un effort de créer une image de prisonnier noble. Non, parce que la réalité est différente. La réalité... C'est comme ma mère a répété que dans une situation de désastre, ce ne sont pas... Ce n'est pas vrai que c'est le bien qui apparaît.

115. Il était nécessaire d'éviter, tout effort, à jouer en manière réaliste des prisonniers. Alors, tout était comme formalisé : les mouvements, les pas, les mots qui ont été presque... le texte, presque emmené à niveau des incantations. On peut dire que tout était, en apparence, presque artificiel. Parce que c'est comme un manque de pudeur, c'est comme quelque chose d'horrible de l'acteur qui joue un persécuté du camp. C'est impossible. C'est pas la même situation **qu'il se trouve**... Et, en même temps, chaque chose a été remplie du dedans par un processus associatif, vivant. Tout était organique, en même temps, dans cette structure artificielle. Le spectateur a devenue, plus et plus, entourés par ces tuyaux, ces objets métalliques, tout ça. Chacun a devenue, pendant l'action, plus et plus isolé. Et, sans se rendre compte, il a commencé à rentrer dans cette réalité : démoniaque. Mais, de cette réalité démoniaque, ce sont les rêves qui ont sortis. Les rêves dans le sens... Les rêves de journée. La nostalgie de quelque chose, la mémoire, des souvenirs... Comme si les personnages ont voulu retrouver un morceau de vie humaine. De quelque chose humain. Dans cette situation impossible. Même si ça était comme absurde, comme le rêve de mariage où la femme c'est un tuyau. Les choses très extrêmes qui ont apparus. Mais, là, déjà, la réaction de la relation avec le spectateur ça était comme une vibration profondément émotif. (*silence*) Dans le texte... dans la pièce de Wyspianski : *Akropolis*. Il y a le... Toute la chose se passe dans la cathédrale de Cracovie, dans le moment de résurrection, dans la fête de résurrection. Alors, les tapisseries et les figures qui sont là-bas, ils deviens vivants et ils reconstruisent l'histoire ancienne grecque et l'histoire de la Bible. Les histoires de la Bible. Chez nous, tout était emmené à l'histoire juive. Il a existé la partie grecque, dans le spectacle. Mais, la manière de la faire, une sorte même d'accent, était profondément juive, il est juif polonais. Et les histoires de la Bible ont été par la nature juif. Et ça... Ça n'a pas été comme une proposition intellectuelle, ça a été comme faire un pas vers : qu'est-ce que c'était? Qu'est ce que ça a été réellement Auschwitz? Qu'est ce que ça a été réellement Auschwitz? Sans s'identifier parce que nous n'avons pas le droit de nous identifier. Quelle est notre possibilité de rêver? D'avoir les nostalgies?

Qui peuvent s'incarner dans cette réalité créée dans le spectacle. Vers la fin du spectacle, il y a la résurrection. Et là, c'est le prisonnier qui tient un cadavre. Ça a été une figure, une sorte de *puppet*, de poupée. Abimée. Et ce cadavre ils amènent, devant eux, avec le chant de l'espoir. C'est Christ et c'est Apollo, en même temps, chez Wyspianski. C'est le grand arrivé. C'est le Messie. Et là, ils descendent dans le crématoire. Mais, le crématoire a été aussi, pas une image réaliste : c'était une boîte. Une boîte où il rentre. Où il rentre... Et après il y a le dernier fragment du texte qui parle : « Ils ont entrés. Ils ont entrés dedans. Et ce qui reste, c'est la fumé ». Tout cela entre réel et non réel. Entre artificielle et organique. Toute la ligne intérieure organique. Toute la ligne extérieure composée. Même les bruits de construction, de pas, de sabots. Tout cela, organisé. Transformé dans une musique. Mais, c'est pas une musique de la beauté. Alors là, de nouveau, il y a encore une autre relation avec le spectateur. C'est... (*silence*) Quand on travail dans la direction comme maintenant à Workcenter, qui n'est pas la même direction que au Théâtre Laboratoire, dans les deux cas il y a une organicité de base, mais l'approche n'est pas le même. Alors, là on cherche cette jonction, cette *coniunctio* entre cela qui est d'en bas et cela qui est d'en haut. D'en bas (pas dans le sens négatif du tout), la vitalité, les forces de la vie, cela qui nous porte... Et d'en haut, ce qui est plus subtile. C'est comme aller à faire une jonction. Et là, c'est cette image d'une échelle qui peut se présenter. Où, de cela qui est organique, vital, même biologique... Il sort comme une voyage, comme une montée vers plus lumineux, plus léger, plus subtil. Mais, il y a aussi l'action de descente. Ça veut dire, de cela, si on arrive, à cela qui est plus subtil, il faut que on amène quelques qualités, on peut dire, de l'énergie ou d'une autre chose, ou de sources, plus subtiles, vers notre réalité vitale et biologique même. Le courant doit passer dans les deux directions. C'est comme si... Si on prend l'exemple des choses liées aux actions autour des chants de la tradition... C'est comme si on a abouti de passer de cela qui est extrêmement vivant, dans le sens biologique, vers niveau tellement délicat, tellement transparent, tellement subtil que... Il paraît que tout devient un hymne. Mais, là il faut... Et, après il y a le moment, de nouveau, des

choses qui ne sont pas, juste, subtiles. Ça veut dire, il y a une descente dans cette échelle, mais il faut garder quelque chose de subtil. Il faut garder une qualité. Il n'y a plus de *shymne*. Et quand même il faut garder comme dedans, dans son cœur, il faut garder quelque chose qui est toujours vivant de cet hymne, même si ce qu'on fait, si ce qu'on chante, n'est pas plus un hymne.

116. Ça ouvre totalement, différente relation avec un observateur. Si l'observateur n'est pas bloqué sur le niveau mental, par exemple, quelle est l'histoire, quel est tout ça... Parce que ça peut bloquer... Alors, il peut comme accompagner dedans lui même, il peut comme accompagner... Et, il peut se présenter le phénomène que nous appelons le phénomène de l'induction. Que cette montée, de cela qui est, soi-disant, biologique ou d'en bas, vers cela qui est, soi-disant, subtil ou d'en haut. Que dans ce passage, on commence... Celui qui est présent il commence à sentir comme une induction. Ça veut dire... J'ai dit l'autre jour : un fil électrique sur le courant, un autre fil qui n'est pas sur le courant électrique... Et... S'il y a une sorte de vague, des ondes électriques dans un courant, dans l'autre ils vont apparaître aussi. C'est le phénomène d'induction. Ce phénomène d'induction commence, peut commencer à se présenter dedans celui-ci qui est présent. Est-ce que dans tel cas, il est témoin dans le sens, comme on a parlé dans certains périodes au Théâtre Laboratoire, comme dans le cas... L'Acte est réel, le témoin est réel... Comme dans l'exemple de ce moine bouddhiste qui a se brulé. Non, c'est un autre type de témoin. On ne peut pas dire... Ça peut être un visiteur, ça peut être observateur. Mais, c'est pas ça. Observateur c'est comme quelque chose qui ne s'engage pas nécessairement, qui est beaucoup plus technique, ça peut aussi exister. Mais... Oui. Alors, c'est témoin mais dans un autre sens. Quelque chose en lui témoigne d'un processus similaire. D'une action similaire. Dedans. Pas en manière extériorisée. Mais, ça apparaît. C'est encore une autre relation. Et là, on peut se dire... Nous pouvons nous dire que nous ne faisons pas cela pour l'observateur. Évidemment. Nous ne faisons pas pour l'observateur. Mais, en tant que il arrive, il est présent. Alors, le *fairplay* même demande que il peut

voir, qu'il y a un place pour lui d'où il peut voir ce qui se passe. De point de vue de *acting*, de jeu. Dans le sens de *acting*... Où il peut vraiment suivre cette échelle des actions et des chants anciens. Il peut voir. Il peut écouter. Il faut lui créer... Il faut que la logique, qui pour nous est évidente, soit possible à être captée par lui. Alors, même dans la structure de l'action qu'on fait, il y a quand même une pensée à propos de quelqu'un qui va être, qui arrive, comme visiteur. Et qui doit, sans être inquiété que il ne peut pas voir l'histoire ou quelque chose comme ça. Qu'il peut capter une certaine logique, de cela qu'on fait. Alors, en certaine manière, quand même, il est présent. Et, d'autre part, si ce phénomène d'induction apparaît, de nouveau la relation qui peut se créer... Peut être une relation pour longue période extrêmement profonde. Alors, il faut voir toutes ces contradictions. Que d'un part on peut nous dire : nous ne faisons pas pour, comme au Théâtre Laboratoire, nous faisons face à, face au spectateur, comme les individus. On peut nous dire : ce qu'on fait c'est cette jonction. C'est cela qui pour nous est essentiel. C'est cela qui décide. C'est cette échelle de passage comme d'un source à l'autre source, de plus biologique à plus subtile, plus subtile... Et, c'est cela qui compte. Mais, d'autre part... Si nous acceptons quelqu'un qui regarde... Nous devons lui créer les conditions... Qu'il peut avoir cette induction. L'induction n'est pas l'objectif pour nous. Mais... Les circonstances doivent être créé. Que si pour lui ce processus similaire, dedans lui, est possible... Que... Il a cette chance. Alors... C'est de nouveau une autre relation. Ou... Est-ce que c'est un spectateur? En certaine manière oui... Est-ce qu'on fait pour lui? Non. Mais, on assure les conditions pour lui. Et, cette manière d'assurer, c'est même dedans la structure de l'action. C'est inévitable... Tout cela c'est très complexe. Et quand on cela verbalise, ça devient comme contradictoire. Mais, toute la réalité est contradictoire, pour vrai dire. Toute la chose vraie est contradictoire. Nous... C'est la capacité de langage qui fait que nous pensons que les choses sont telles ou telles. En vérité elles sont telles et telles. Pas telles ou telles. Mais, telles et telles. C'est ça la réalité. La réalité est telle. Sur le niveau mentalisé, sur la manière de construire une doctrine autour des choses... Ce n'est pas contradictoire. Mais, exactement, ce n'est

pas contradictoire parce que ce n'est pas réel. Là où il y a une réalité, il y a les profondes contradictions qui se touchent... Comme déjà, les anciens grecs dans la période présocratique. Ils ont su ça. Oui. Alors, je pense que si il y a les gens qui arrivent, il y a une relation qui peut se créer. Si on voit quelqu'un qui arrive comme l'individu, c'est pas la même relation que si on voit la collectivité qui arrive, comme l'histoire de *Roi Mirage*. Qui est une belle histoire. Si... Mais, tout dépend... Là, tout dépend de... Est-ce que c'est propre? Est-ce que c'est propre? Propre ça veut dire... Oui, c'est très humain de vouloir être accepté par les gens. C'est très humain que on veut être reconnu comme un artiste, comme tout ça, tout ça... Mais, d'autre part, il est nécessaire encore, cette autre perspective. Et là, je retourne vers ce terme. Oui, on fait certaines choses aussi en cherchant à être accepté, c'est pas nécessairement qu'on veut plaire. C'est pas nécessairement qu'on veut avoir le succès dans le sens banal. Non... Mais, il est nécessaire une autre perspective comme cette perspective que, par exemple, le vieux acteur, en Pologne, Woszczerowicz a découvert quand il a su que chaque son spectacle est peut être le dernier. C'est l'autre perspective. C'est comme si il y a deux horizons. Il y a un horizon où toutes nos ambitions humaines, en manière plus ou moins noble, peuvent se réaliser... Bon c'est... C'est mieux si c'est réalisé en manière noble mais... Si c'est réalisé en manière qui n'est pas parfaitement noble, c'est aussi humain. Est-ce qu'il y a une autre perspective encore? Comme un autre horizon... Alors quand je regarde ce documentaire de *Taranta*. Cette chose très simple, on peut dire naïve. Je pense de l'autre perspective. Là, les gens captent une autre perspective, parce que la situation est comme une piège. C'est... La fille doit survivre. Alors, il faut jouer en certaine manière, qui aide ce qu'elle fait, pour survivre. Ça paraît être presque primitif. Oui. Et, c'est presque primitif. Mais, il y a une leçon de cela, à tirer. Cette leçon est que ça doit être bien faite, par exemple, par les musiciens. Et... C'est pas pour être accepté en manière spectaculaire. Non. C'est pour une autre raison. Pour les uns, c'est juste la manière de survivre comme dans *Taranta*. Pour les autres c'est aboutir à une haute niveau de perception, de la vie, de sa présence... Pour un autre, c'est jouer pour le Dieu. Jouer pour Dieu. C'est... Tout ça ce

sont les mots, mais ce qui compte, c'est qu'il y a une raison. Et, que ce raison n'est pas, directement, raison de profit. De profit moral ou de profit matériel. Qu'il y a une raison. Alors... Maintenant, je vais vous proposer encore une fois, voir la jeune fille. Voir cette première partie où elle pompe un peu l'état psychologique quand elle est, disons, l'insecte. Le moment quand elle danse en position verticale et quand vraiment quelque chose devient fluide et organique. Et ce court moment, quand vous pouvez voir les musiciens. Ils jouent avec une motivation qui n'est pas seulement une motivation d'être accepté.

117. (*musique de Taranta*)

118. Oui. Alors. Et, maintenant, je vais vous demander dans un certain moment, de regarder la vieille femme. Encore une fois. Remarquez que la vieille femme ne fait pas ce mouvement de la tête qui pompe un état. Au commencement, sa tête est dans une autre position. Par contre, les mouvements par terre, sont les mouvements structurés. Alors, ils sont analogues. Ils sont, seulement, faits en manière plus précise que cela que fait la fille. Mais, elle est capable de dissocier les éléments. De dissocier un fragment d'un autre. Et, de montrer les détails : la vieille. Alors, ce qui est important parce que sans cela, sans les détails, il n'y a pas de la chose. Disons que, il n'y a pas de sauvetage. Il n'y a pas de chance. Il n'y a pas de ce... Dans ma perspective personnelle, je dirais: « Il n'y a pas de l'autre horizon. De second horizon. » Pour second horizon, il doit être accompli la tâche technique, et créative, si on peut dire, esthétique, si on peut dire. Artistique tout court. Elle doit être accomplie en manière vraiment précise, avec les détails. Sinon, rien ne peut pas marcher. Là, il se pose aussi la question de passage d'une chose à une autre. Ce n'est pas lié directement à cette fille. On peut se dire que, par exemple, dans cette montée sur l'échelle. De biologique jusqu'à plus subtile. Et de descente avec quelque chose, vers le biologique. Avec quelque chose de subtile... On peut penser que c'est juste une continuité. Mais ce n'est pas tellement net que c'est une continuité. Là, il se pose,

par exemple, la question de relation entre cela qui est le processus dedans qui nous mène, et entre le corps. Le corps doit ne pas mettre des obstacles à ce processus. Pour cela je peux toujours être extrêmement intéressé par les approches organiques. Même si l'autre approche est aussi possible. Mais... C'est comme quelqu'un qui conduit un voiture. Il conduit un voiture. Mais, si il se identifie avec le voiture, alors... Il va faire une catastrophe. Il va avoir un accident. Parce que, c'est comme si il pense que la force vitale que il mis en processus de conduire le voiture... elle a une influence sur le voiture... En vérité, c'est un autre organisme, avec lequel il faut être en balance. Mais, ce n'est pas que si on applique plus de force vitale, par exemple, la vitesse de voiture va changer... Et c'est la même chose, similaire, avec le processus, on peut dire... on n'a pas des autres mots, alors on peut dire, intérieur, et entre le corps... Il est nécessaire une balance, une relation. Mais, c'est comme une compréhension entre celui qui chevauche le cheval et son cheval. Mais, ce sont quand même les deux êtres. C'est pas le même être. Ce sont les deux êtres. Il y a une histoire qui raconte Buber⁷⁹ dans son texte que j'ai lu en italien. Je n'ai pas trouvé en français. Je sais qu'il y a. En français, ça a été une sorte de première ébauche de ses mémoires, quand il était jeune. En italien, ça s'appelle « Incontro ». Et, là, il raconte l'histoire de sa relation, quand il était l'enfant, avec un cheval. Il lui amenait des choses, pour manger. Il s'est créé une sorte de jeu entre eux. D'une compréhension, de tout ça... Mais, un jour, il a voulu... Toujours, ça se passait, en gardant la différence. Ça veut dire, il y a l'être humain, le petit garçon, Buber, Martin Buber, et, il y a l'autre, l'autre, le cheval. Qui n'est pas l'être humain... Et là il se créé une balance, une coopération... Ça marche. Mais, un jour, le jeune Martin Buber, le garçon, il a été contenté, par quelque chose, et il a commencé à caresser le cheval comme si c'est l'être humain. Et, en même temps, quand il caressait, il trouvait le plaisir de caresser. Il ne dit pas cela ouvertement. Dans ce fragment, très fort. Dans ses mémoires. Mais c'est comme il a trouvé une sorte de plaisir *narcistique*, dans ça. Il a caressé l'animal comme l'être humain. Mais, c'est comme si il caressait lui même en caressant. Et là, la relation de cheval face à lui

⁷⁹ **Martin Buber** (1878-1965), est un philosophe, conteur et pédagogue israélien et autrichien.

a changé. C'est comme si cette compréhension profonde qui existait avant, a disparu. Et, pendant deux années, Buber a été obsédé par une sorte de sentiment de culpabilité. Il a fait quelque chose, qui n'a pas été propre. Oui, ça veut dire... Il a s'identifié avec le cheval. C'est la même chose... Comment... Oui, on peut trouver toute la joie de regarder le corps à retrouver sa vie. Et, là vraiment, c'est pas de diriger en manière mentale: qu'est-ce que doivent faire les mains? Qu'est-ce que doivent faire les pieds? Si ce n'est pas une partie de la partition. Il faut comme laisser le cheval à marcher. À faire son affaire. Laisser le corps à marcher. À faire son affaire. Mais, si on commence, un premier erreur, c'est qu'on veut... C'est comme quelqu'un qui chevauche un cheval et qui veut manipuler comment il pose les jambes. Diriger ses jambes. C'est... Le cheval va devenir invalide. C'est pas possible. Il faut le laisser. Il faut l'aider à se laisser. Il faut coopérer avec sa manière de se laisser. Oui. Mais, il ya aussi l'autre danger... C'est cette fausse identification où on trouve le plaisir de caresser son corps, en certaine manière (je dis métaphoriquement) en faisant. C'est l'erreur du jeune Buber face à son cheval. Qui a brisé la relation. C'est une autre relation. Alors... Il y a entre le corps et cela, qu'en manière un peu artificielle, on peut dire, ce qui se passe dedans. Parce que ça ne se passe pas seulement dedans. Alors... Entre ce processus et entre le corps, il est nécessaire une compréhension. Une coopération. Un approche presque de joie de coopérer. Mais, c'est pas l'identification. C'est ça qu'on oublie bien souvent. On se dit : ou on dirige le corps comme une marionnette, et alors on devient invalide, comme beaucoup des acteurs dans sons actions, comme des invalides, parce que c'est tout manipulé, ou, ça devient *narcistique* parce qu'on s'identifie. Et ça c'est une autre affaire. C'est comme il y a les affaires du corps, les sons, le corps, d'avoir sa joie, sa liberté, ses possibilités... Il y a sur cette base, un autre départ qui est chevauché vers haute, on peut dire, monter et descendre. Ce n'est pas identification. C'est beaucoup plus profond comme relation, entre le corps et le processus. Beaucoup plus profond que l'identification... Mais ce n'est pas l'identification. C'est une autre affaire... Bon. Maintenant je vais vous proposer encore voir la vieille femme. Comment elle tient, par exemple la position,

parce que là elle est correcte... De la tête, dans la position couchée... Après on peut reconnaître les éléments qui a fait la jeune fille, en manière moins précise. Quand elle était en position couchée... Mais, si on n'a pas d'orientation, on peut croire que c'est une improvisation. Pas du tout. La vieille femme montre cela techniquement... Après, il y a beaucoup plus de détails, dans cela que la jeune fille a fait dans la position déjà verticale, du corps. Dans la danse. Bon, c'est clair. Parce que la vieille femme, c'est un Maître... Et là on voit aussi la différence entre connaissance de faire et la capacité corporelle, parce que, la vieille femme, de point de vue biologique, a très bas les capacités corporelles... Mais, en tant que il y a connaissance de la chose, elle dépasse ça. Là où ça c'est nécessaire. Bon. Et, aussi, vous pouvez voir... Je sais que c'est très difficile de regarder les musiciens, par exemple, dans le partie avec la jeune fille, c'est un court moment qu'on peut les regarder... L'attitude des musiciens. C'est de nouveau une autre affaire que jouer pour le public. Mais, ce n'est pas l'affaire pour aider le sauvetage. C'est l'affaire pour supporter la démonstration. C'est une attitude, on peut dire, très professionnelle! Dans le sens noble de mot, technique, tout court... Quand même, essayez de capter ça. Bon. Alors, monsieur l'hôte, encore la vieille femme. Ça veut dire, là où se fini le précédent fragment.

119. (*musique de Taranta*)

120. Oui. Le créateur de ce film, avec De Martino, ils n'ont pas supplémentés le manque de musique là où s'a c'est coupé. Et grâce à ça, on peut voir des musiciens, comment ils travaillent. Ils travaillent en manière technique. Mais, tout leur être, quand même, participe en ça. On ne peut pas dire que c'est une engagement comparable avec l'action de sauvetage, avec le deuxième horizon. Mais, comme les vrais artistes, finalement. Ils engagent, par exemple, les impulsions corporelles. Vous voyez que ce ne sont pas les mains, seulement, qui opèrent les instruments. Il y a quelque chose qui englobe, au minimum, le tempo rythme du corps. Et, certains supports du corps avec ses capacités des impulsions. C'est très limité mais c'est net.

Alors... Oui, ça me rappelle une histoire, pourquoi je suis normalement contre, même si on travail sur le champ des traditions, par exemple, afro caribéen, je suis contre utilisation de tambour. Parce que, normalement, nous travaillons avec les occidentaux. Et les occidentaux, ils s'imaginent que jouer le tambour c'est frapper le tambour. Ce qui n'est pas vrai. Alors... Le corps est plus où moins immobilisé et les mains frappent. Il y a beaucoup de bruit, et, chaque occidental, s' imagine que il est capable de jouer le tambour, parce que c'est très simple. En vérité jouer le tambour c'est très compliqué. Maintenant, si on observe quelqu'un qui réellement sait jouer le tambour, ce ne sont pas les effets sonores de frapper le tambour. Mais, c'est comme dedans le tambour... il se commence une voix qui chante. Ce qui domine ce n'est pas le coup de bruit sur le tambour... il se dégage une sonorité... comme du dedans, du tambour... c'est comme une voix qui chante. Dans les vieux traditions, aussi bien européenne qu'extra-européenne, dans ce domaine, on sait ça. Pendant certaines périodes dans le travail du programme transculturel que j'ai conduit... le Théâtre des Sources, parmi d'autres choses, nous avons fait les expéditions de gens de différentes religions. Notre groupe était de différentes religions, différentes ethnies et tout ça... Nous avons fait les expéditions dans les endRoits traditionnelles, dans le monde... Et aussi, dans mon endRoit en Pologne, j'ai amené les gens des autres traditions. J'ai amené un Baul, ça veut dire un chanteur, danseur... On peut dire, un performer... yogin, hérétique, d'en courant hérétique, de Bengale. Alors... Et, je l'ai associé avec quelques collègues Européens... Et, je lui ai dit de justes travailler avec eux, le tambour. Et, quand il ne travaillait pas avec eux le tambour... ils devaient travailler, eux, le tambour... en cherchant cette manière où c'est pas frappé, mais, laissé le tambour chanter. Ça n'a pas marché... c'était les semaines et les semaines et ça n'a pas marché... Finalement, le vieux Baul, il n'a pas été vieux en vérité, mais, finalement, le Baul est parti... Et, il était la dernière rencontre de ces personnes autour de tambour. Et... ils se sont dit : bon... on a raté... on a raté... mais quand même... on va encore une fois, comme pour la mémoire... on a raté peut-être... on va essayer de jouer... Et là, quand ils n'ont pas eu une attitude active que ça va... que ça

doit marcher... La première fois, ça a marché en manière pleine. Le tambour a chanté, les tambours ont chanté. Il était plusieurs tambours. Ils ont chanté. Quelque chose s'est passé... Et, comme ça, on a fini avec les tambours chantant. Oui. Là il y a l'autre affaire. Ça veut dire... C'est comme *wu wei*⁸⁰ dans le taoïsme. L'action de non faire. Là ils ont déjà renoncé à combattre activement cette possibilité. Alors, ils ont laissé en vérité, le tambour faire son affaire. C'est comme dans le technique de tirer l'arc. D'envoyer une flèche, dans le technique japonais. Il faut aboutir à un moment où c'est pas moi qui envoie une flèche. C'est la flèche qui part, par lui même... C'est le même phénomène... Le mental déjà ne cherche pas une victoire. Il n'y a pas d'application volontaire et mécanique à faire quelque chose... Et tout d'un coup, ça se fait. Ça se fait. Ce n'est pas moi je fais. Ça se fait... Et, comme ça, ce dernier jour, ça s'est fait. Les tambours ont chanté. Il y a, si on part de ce support, de notre nature corporelle ou charnelle, je pense de un collaborateur de ce Théâtre Reduta, lequel j'ai mentionné, qui était, en certaine manière, la tradition qui a précédé dans certains domaines le Théâtre Laboratoire... pour nous. Alors, là il était les deux chefs : très grands acteurs qui a été miraculé aussi comme metteur en scène, et, un professeur de géologie, qui était fameux dans toute l'Europe, comme un très grand spécialiste d'écologie. Et, qui a une sorte de intelligence, de discipline et de folie, en même temps. Il a écrit un court texte qui s'appelle « L'art de l'acteur ». Ce texte, c'est une discussion entre l'acteur et non acteur (représentant des arts, soi-disant, créatif), où la question est : Est-ce que le travail de l'acteur c'est un travail créatif ou un travail juste de reconstruction? C'est comme être le membre d'une orchestre philharmonique qui doit juste tenir son partie. Et, pour Limanowski⁸¹, ce qui était à l'époque et même

⁸⁰ **Wu Wei** (chinois traditionnel: 无为 - Wuwei, chinois simplifié: 无为) est le principe central de la philosophie taoïste pratique et correspond à une façon de vivre qui cherche à retrouver un état de parfaite harmonie avec le Tao (le retour «précoce»). C'est un mode de vie qui consiste à ne pas faire «artificielle» quoi que ce soit, conventionnelle ou purement volontaire, et de se comporter sans essayer de forcer les choses soient comme nous le souhaitons, ou avoir un comportement complètement serein, sans effort et sans tension, sans interférer avec le cours naturel des événements.

⁸¹ **Limanowski Mieczysław** (1876–1948), géologue, artiste de théâtre, et l'une des figures les plus extraordinaires du XXe siècle de la culture polonaise. Le fils du célèbre militant socialiste Bolesław Limanowski, il a été expulsé de son école secondaire après avoir été dénoncé par un collègue à qui

aujourd'hui, je pense, encore, pas du tout reconnu, que l'art de l'acteur peut être vraiment **créatif**... Limanowski... Il était pour, cette thèse et pour la développer, il a parlé d'une peinture. D'un grand peintre de l'autre siècle, japonais. Qui a fait l'image de l'océan. Le mouvement de l'océan... Et il a dit: « Si vous regarder comment c'est faite cette peinture, vous pouvez voir, que pour aboutir à l'image de l'océan... Son corps devait faire quelque chose. C'est pas la main qui a fait seulement.» Et après il a dit: «Regardez un vrai peintre quand il travail... Il danse. C'est le moment quand il mit une ligne en couleur. C'est comme un sommet d'approche qui est un approche réellement comme dans un danse. Si vous pourrez mettre les couleurs, les formes, là où il mit ses pieds, vous allez voir une chorégraphie», il a dit. Là il a touché... Pour moi ça a été très important. J'ai lu le texte quand j'ai été à l'école théâtrale et ça m'a fait une énorme impression. Là, il a touché cette chose essentielle... C'est que il y a comme une vague d'approche qui est précédé par toute une ligne... Pas du tout même réaliste, mais comme une ligne du danse... Nous disons, du danse moderne, pas de danse classique... Il y a toute une ligne qui doit se développer, et finalement, le moment de mettre une ligne ou un couleur, c'est le sommet d'un processus. Oui. Alors... Ça je dis seulement, que même dans le faite qu'il n'y a pas de musique, on peut voir comme des petits grains de cette ligne vivante qui abouti dans la musique... C'est pas les mains qui frappent, c'est une complexité qui englobe plusieurs facultés de l'être humain... Évidemment, ce ne sont pas les grands artistes. Mais, ils font bien son boulot. Et c'est noble. Là... Vraiment, avec cet exemple, nous pouvons, un tout petit peu, toucher sur un niveau de sauvetage, comme il y a les autres niveaux comme j'ai dit, la question de deuxième horizon... C'est faire parfaitement, nettement, correctement. Mais, même en acceptant qu'on est accepté, ce qui est très beau, mais, il y a un autre horizon pourquoi on fait... Et, là, il se commence comme

Limanowski avait révélé qu'il ne croyait pas en la transsubstantiation qui est dit de se produire au cours de l'Eucharistie. Impossible de fréquenter une école secondaire classique, il était également impossible pour lui de gagner l'entrée à l'université. Au début du XXe siècle, il était à Paris, où il se passionne pour le théâtre non européens, en particulier l'action de Sada Yacco et à Javan Wayang. Pendant ce temps, il a également publié ses premiers articles sur le théâtre (y compris un examen critique des Dziady [Ancêtres 'Eve] dirigé par Wyspianski).

un autre niveau de l'approche. On peut dire, artistique et non artistique. Qui dépasse l'art. Quelque chose d'autre est ouverte. Bon. Maintenant, nous avons huit heures dix. Alors, disons que à neuf heures dix, nous nous rencontrons pour le séminaire. Celui-ci qui veulent poser les questions... Alors, à bientôt. À tout à l'heure.

Collection Collège de France

Aux sources du savoir

JERZY GROTOWSKI

La lignée organique au théâtre e dans le rituel

Cours et séminaire du 12 janvier 1998

(Pistes 128 à 147)

128. Quand j'ai regardé ce documentaire, exactement il y a quarante ans, j'étais, en certaine manière, frappé par les autres choses que quand j'ai regardé maintenant. En tout cas, il faut remarquer que il y a typique pour un rituel qui se répète, qui est enraciné, qui est dans un endroit où les gens arrivent du dehors, et habitent là-bas, une typique, un typique mélange de sacré et de profane. Par exemple, le commerce de souvenirs. D'ailleurs, le film s'appelle : *Souvenir de Kalwaria*⁸². Kalwaria⁸³ c'est le

⁸² **Souvenir de Kalwaria** (Pamiętka z Kalwarii) 1958. Rapport des pèlerinages des fidèles à Kalwaria (30 Mars - Avril 5/1958). D'enregistrement passion, joue chaque année par des acteurs amateurs, errant à travers le Chemin de Croix du Christ. Mise en œuvre: Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski. (Ce film est, aujourd'hui, disponible a Youtube)

⁸³ **Kalwaria** en 1600, c'est en Pologne le premier sanctuaire du Calvaire a été créé en Kalwaria Zebrzydowska, une petite ville dans les contreforts des Carpates situé à environ 33 km de Cracovie sud-ouest. Le but était d'offrir aux pèlerins une solution de remplacement de Jérusalem perdue pour

nom de localité. Et évidemment, ça veut dire aussi Calvaire. Alors... Et il y a cette *sérialité* pas seulement de l'action, mais, des gens qui arrivent, on peut dire, comme les pèlerins, tout ça. Ces deux choses, dans certains types de rituels, sont extrêmement caractéristiques. C'est comme, par exemple, dans les cultures islamiques : on peut trouver, si on veut trouver un tombeau d'un grand saint, souvent, il faut arriver à un marché. Parce que ce tombeau des grands saints, soufi normalement, il... il est... Les gens sont en train de croire que ça apporte la bonne chance. Alors, ils font son commerce autour. Autour, autour, et après il y a plus de gens. Et, alors, ça fait qu'un énorme marché entour ce noyau, où il y a le tombeau du saint. C'est une personne de la culture islamique, dans un endroit du monde, qui m'a dit: « Tu dois chez nous, toujours, arriver dans les vieux marchés, chercher le point central, là, habituellement, il y a quelque chose de sacré. » Bon. Ça c'est une version, l'autre. Mais, si vous allez aussi voir ce mélange caractéristique de sacré et de profane. Les gens ne se mélangent pas à l'action. Ça veut dire, certains rituels, où on laisse les exécutants de faire ce qu'ils doivent faire, selon la tradition. Mais, ils marchent avec, alors, en tant qu'ils marchent avec. En certaine manière, ils sont des participants actifs qui ne se mélangent pas à l'action. Évidemment, ils chantent... Ça c'est, quand même, quelque chose qui est faite en manière collective. Ils... Et là, il y a aussi toutes les choses liées à prière. Bon. Quand, il y a quarante ans, et j'ai regardé ce documentaire, je l'ai regardé tout de suite après quand il ait été fait. Ce qui m'a frappé, ça a été le côté, je dirais, barbare. Je m'ai dit : « Voilà ! Ce catholicisme intégriste en Pologne qui, en certaine manière, se réduit à quelque chose de fanatique. Mais, en même temps, j'étais très impressionné par la force. Comment ça marchait. Et comment ça a été filmé, je dois dire. Bon. Maintenant, quand j'ai regardé, c'est très différent. C'est très différent. Est-ce que cet aspect de quelque chose qui pourrait facilement devenir intégriste, ou qui devient intégriste... Est-ce

les Turcs musulmans. Avec ses 42 églises et chapelles de toutes formes et de la basilique centrale et le monastère franciscain, le vaste complexe de bâtiments est le plus grand en Europe. Il est également la deuxième destination la Pologne historique le plus important pour les pèlerins après Czestochowa. Au cours de siècles le pèlerinage à Kalwaria Zebrzydowska influencé des millions de Polonais, dont le pape Jean-Paul II, né dans la ville voisine de Wadowice.

que cet aspect pour moi a disparu? Non. Ça veut dire, mon vieux conflit entre l'Église, comme organisation religieuse, et cela qu'elle stimule dans certains endroits... Et, entre l'histoire des Évangiles... Ce conflit a s'est prolongé. Il n'a pas disparu. Mais, cet aspect fanatique a été absolument secondaire pour moi : maintenant, quand j'ai regardé. La première fois, j'ai été très frappé par une séquence qui a resté dans ma mémoire. Ça veut dire, quand je me dit : « Il faut faire venir ce documentaire qui est remarquable ». Je me rappelais une chose. Ça a été, les gens qui marchent sur une sorte de... Des escaliers. De marcher en genoux... C'est comme certains scènes en Inde de... Extrêmes scènes d'un auto supplice ou quelque chose comme ça. Mais, bon... Cette fois ça a été... Quand j'ai regardé maintenant. Ça a été une autre chose. Quelque aspect dedans, m'a profondément ému. Je me demandais: « Mais qu'est-ce que c'est ça? Qu'est-ce que c'est ça? » Est-ce que c'est que toujours, même si je sors, je prends, je travail en dehors, je suis le citoyen d'un autre pays... Il y a toujours cette souche polonaise qui à travers de distance est réactivée. Mais, ce n'est pas seulement ça. Non. Il y a quelque chose d'autre que je veux analyser... Après quand vous aller voir ce film... Il est court. C'est un quart d'heure à peu près. Mais, dans un certain moment, nous allons le répéter. Pour le regarder encore une fois. Alors. Maintenant c'est le film.

129. *(le son du film) (1 :18)*

130. Oui... Je pense que, probablement, il y a certains éléments de ce documentaire, qui ne sont pas tellement clairs ici, où la tradition de ce type de cérémonie ou, disons même, de... De Calvaire. Est, presque, éteinte dans certains milieux. Mais, mais en vérité, ce qui m'a frappé dans ce documentaire, comme documentaire, c'est que, on communique pas grande chose. Très simples choses. Et, on capte réellement qu'est ce qu'il se passe. Par exemple, les gens qui dorment. C'est les pèlerins qui ont arrivés des autres villages... Ils doivent rester pendant plus d'une journée... Alors... Ils dorment dans un endroit, par terre, mélangés... Il y a, en cela même, une sorte de

sérialité. C'est... Mais... Quand je me demandais pourquoi ça m'a frappé maintenant d'une autre manière... Ce documentaire... je m'ai dit: «Voilà. Ça c'est le cas où un mythe personnel se croise avec un mythe tribal». J'ai dit un peu en manière métaphorique. Le mot « mythe », ça ne veut pas dire que c'est faux. Le mot « tribal », ça veut dire, tribal des polonais... Mais, il y a le point où ces deux choses se croisent. Et là, ça devient très fort. Et, encore, pour parler de certains détails... Évidemment, l'homme qui joue avec les monnaies, c'est Juda. Celui qui arrive pour indiquer Jésus, pour l'embrasser sur la bouche. Alors... Les mythes personnels. Pendant la guerre, je me trouvais dans un village. Toute la guerre. Où il était une église qui me paraît très grande à l'époque. En vérité elle devait être assez petite. Et, il y a été une statue du Jésus crucifié qui était très naturaliste. Alors, ça m'a donné l'impression que ce... La dimension réelle de l'homme. Et... C'était tellement naturaliste dans forme, dans couleur... Que quand quelqu'un est arrivé pour embrasser les pieds et les jambes. Ça a été comme il embrasse pas une sculpture, mais un être humain, sur la croix. Ce qui m'a beaucoup frappé à cette époque... J'avais là, bon, entre huit ans et onze ans. À peu près... Ça a été les femmes. J'ai connu le village. C'était, normalement, les femmes d'un certain âge, mais pas, nécessairement, vieilles. Qui ont eu une grande perte dans la vie : la perte humaine. Ça veut dire, les maris tués, les fils morts... Oui. Normalement, ça se référait plutôt aux associations masculines. Parce que, je pense, c'est plus facile de projeter sur cette figure du Jésus. Alors, quand elles ont embrassé les jambes de cette figure très naturaliste... Ça a été comme si elles embrassaient ses proches qui ont disparu en manière, ou trop précoce, ou, le plus souvent, tragique. Et, en même temps, elles se unifiaient avec la souffrance de celui-ci qui était comme leur fils, comme leur père, comme leur mari... Ça c'était une réflexion que j'avais à cet âge... Que c'est clair qu'il ne s'agit pas d'une chose cérémoniale, du tout. Il s'agit de quelque chose de personnelle. De quelque chose personnelle. Bon. L'autre fois je vous ai raconté, mais, malheureusement, je dois répéter. Et, même avec les petits détails. Parce que c'est les détails qui portent la mémoire. L'histoire de comment j'ai lu, en secret, les Évangiles. Que dans cette époque. Quand dans ce village où j'étais.

Dans cette époque, ça a été interdit par l'Église de lire les Évangiles, seul. Il devait être toujours le prêtre qui a interprété, etc. Et, j'ai voulu... Alors, j'ai demandé à un vieux prêtre qui fait la leçon de la religion, dans l'école, j'ai demandé... J'ai remarqué certaines contradictions. Je l'ai dit. Et, j'ai le demandé de lire, que je veux lire. Alors, un grand scandale et un grand conflit. Finalement, j'ai sorti de l'école, très bouleversée, et, comment dirai-je, ça a été le commencement de mon conflit avec l'Église comme institution religieuse : l'Institution. Alors, j'ai sorti mais il a arrivé un autre prêtre, qui était jeune. Une sorte d'assistant de premier, sans importance, sans pouvoir. Et, il m'a mis dans la poche un petit livre. C'était les Évangiles. Et, il a dit: « Le vieux », ça veut dire son chef, le vieux prêtre, « ne doit, jamais, savoir ça. Tu doit lire cela en conspiration ». Alors, j'ai arrivé à l'endRoit où je habitais. Et, j'ai trouvé qu'une place le plus *secur*, c'est au dessus d'un grenier pour les cochons. J'ai mis une échelle. J'allais au dessus. J'ai pris l'échelle dedans. Il était les bruits des cochons en dessous. Et... comme si ils parlent... Et, j'ai regardé par le petit trou là, là... Cette baraque a été faite de bois. Et, il y avait certains trous dans certaines planches. Alors... à travers de cela, c'était la lumière du soleil qui rentrait. J'ai pu voir par les petits trous les quelques maisons, proches. Et, dans l'horizon, une petite, petite montagne. Avec deux arbres. Pas même tRois, deux. Alors j'ai commencé à lire. J'ai commencé à lire... Je ne pense pas que j'ai lu en totalité, ni en ordre. Mais, j'ai sauté, je suppose. J'ai commencé à lire. Et ça a été pour moi l'histoire de quelqu'un... Pas du tout d'un Héros Divin... D'un héros humain. Humain. Peut être supra humain dans le sens plus humain. Peut être, humain avec quelque chose de plus, mais, nettement humain. Et, ça s'est projeté sur l'endRoit. Ce qui est apparu c'est que cette personne : c'est l'Ami. C'est l'Ami. C'est l'Ami de... Pas du tout de ce prêtre qui, en certaine manière, a me brutalisé quand j'ai demandé de lire les Évangiles. Peut-être déjà, l'Ami de ce jeune prêtre qui a risqué... Mais, au fond ça a été l'Ami des autres personnes. Par exemple, de certains paysans là-bas c'est spécialement les gens que... les maisons que j'ai pu voir par ces petits trous, d'un cheval qui a été martyrisé par son propriétaire, et qui avait seulement un œil. Ce cheval était très important, il

certainement a été l'Ami de ce cheval. La petite montagne est devenue : Golgotha... Et, ça n'a pas été comme une sorte d'apparition d'une figure religieuse, du tout. Ça a été une apparition de quelqu'un courageux. Tragique, certainement. Courageux, défiant. Quelqu'un qui n'a pas eu la peur de ne pas mentir. Et, quelqu'un qui a se solidarisé avec les gens dépossédés. Quelque chose comme ça. Ça a évidemment été d'une autre manière pensé. C'est intéressant que tout cet événement. L'Ami. Ça veut dire, ça a été comme une sorte de 'toi'. Mais 'toi' pas dans le sens divin. Pas dans le sens de majuscule. De minuscule. Quelqu'un... Ah, oui, je me dis. Il y a un ami quelque part. Ou, ça pu être un ami. Ou, ça n'a pas été même il est toujours, non. Ça pu être un ami. C'est très important de lire ce type de texte en conspiration. Parce que, dans tel cas, c'est pas une obligation institutionnelle, mais, on capte certains fragments qui vraiment portent quelque chose. Mais, quand je dis que il était une association avec 'tu', 'toi'. C'est dans le sens de Buber, je dirai. Mais, pas dans cette partie où il dit même... C'est pas même dans cette partie où il dit «Toi!» dans le sens de Dieu. Mais, où il dit «moi et toi» dans le sens d'un niveau interhumain, de quelque chose entre les êtres. Bon. Alors! Par force des choses, cette histoire des Évangiles est devenue mon mythe personnel, beaucoup plus que (comme habituellement dans certains milieux en Pologne) un mythe tribal. Mais, il a été le moment quand ça s'est croisé. Comme pour moi se croisés ces deux mythes on se croisé avec ces femmes qui ont perdu, en manière tragique, quelqu'un proche, et, qu'elles ont, en manière très spéciale, très spéciale, embrassé ces jambes, de figure : cela, évidemment, ça a été pour elle... Ça a été pour le Christ, comme une figure de mythe tribal, mais, il a été aussi un mythe personnel. Mélangé dedans. En manière obscure.

131. Oui. Alors... Le dernier (maintenant je saute, en apparence, mais en vérité pas du tout), le dernier spectacle que j'ai fait au Théâtre Laboratoire ça a été *Apocalypsis Cum Figuris*. Ça a été un spectacle qui a apparu après un processus long, très difficile, de travail : de trois ans. Ça n'a pas été que ça a été projeté pour être travaillé longtemps.

C'est, tout court... Ça n'est... Ce travail, comme, refusait de se réaliser. Alors on l'a recommencé, on l'a recommencé. Bon. Dans ce qui est apparu comme *Apocalypsis Cum Figuris*, qui a été connu dans certains pays après, et évidemment en Pologne. C'est... C'est dans un endroit comme, peut-être, l'appartement abandonné. Ça était une salle vide du Théâtre Laboratoire. Qui n'a pas été grande, qui était petite. Complètement vide... Il y a les gens qui sont à moitié en sommeil. On voit qu'ils ont bu. Ils ont épuisé toutes les propositions de quelque chose de drôle... Drôle, triviale... En même temps triviale... Comme les ivrognes un peu. Et, ils cherchent encore quelque chose pour de nouveau se stimuler, se réveiller, tout ça... Et, ils trouvent, proche de la porte, un vagabond... Un vagabond un peu bizarre... C'est comme un fou. Mais, c'est pas qu'il se comporte en manière folle. Non. C'est comme en lui il y a quelque chose. Alors, c'est une victime parfaite. Ils commencent à jouer avec lui, à lui suggérer qu'il est le saint. Après, lui suggérer qu'il est Christ... Le type panique, tout ça. Mais, graduellement, ça devient une réalité. Les gens qui font cette provocation, ce jeu, ils ont, comme par hasard, les noms des apôtres. Qui sont les noms ordinaires : Jean, Pierre, Marie, Marie Madeleine... Oui, Lazare c'est un peu plus exceptionnel. Mais, il y a qui utilise ça, dans les familles. Alors, les noms apparaissent... Jean, oui... Et, avec ça apparaît que ce jeu, plus et plus... Qui est comme une moquerie, développée... Il arrête d'être une moquerie, finalement, quelque chose devient réelle. Finalement, oui! C'est le Christ. Oui! Ils veulent le chasser. Oui. Ils veulent le humilier. Ils veulent le refuser. Ils le provoquent dans toutes les manières. C'est très extrémiste, comment nous avons fait les choses sexuelles, les choses... tout ça. Ils le violent. Bon. Et, finalement, Simon Pierre, il le chasse réellement. Mais, avant de le chasser, il dit le texte de *Grand Inquisiteur* de Dostoïevski, de *Les frères Karamazov* : où le Grand Inquisiteur mit dans la prison le Christ qui a retourné. Et, il a lui dit, dans la nuit, pourquoi il va le brûler : « Parce que il a proposé la chose inhumaine. Il a proposé la relation d'une sorte d'amour impossible. Qui met les gens dans un profond désarroi intérieur... Et nous (ça veut dire l'Église), nous avons pris la responsabilité pour ces gens. Tu as cherché pour eux

la liberté. Ce qui a le fait souffrir. Et, nous avons pris la liberté. Ils n'ont plus de liberté : ils sont beaucoup plus heureux ». Bon. L'histoire se fini, chez Dostoïevski, que il n'a pas... Il a le laissé sortir, *Le Grand Inquisiteur*, le Christ l'embrasse sur la bouche, et bouleversé, l'Inquisiteur dit: « Vas t'en, vas t'en. Sort, sort. » (*G. dit ça a la voix très basse*) Bon. Chez nous ça a été le Simon Pierre, ça veut dire, cela qui est associé à l'Église. Qui abouti à ce texte. Qui accuse. Et, finalement, quand il n'y a pas déjà de lumière, quand il y a une obscurité, il dit: « Sort, sort ». Mais, comme si il le chasse. Bon. Tout cela, cette structure, ça a été organisé dans dernier moi, ou dans dernière semaine de travail. De ces trois ans de travail... Avant, on n'a pas eu, on n'a pas trouvé une action, une partition propice... On a cherché en différentes manières... On n'a pas trouvé des textes... Alors... Premièrement, a été créé la structure, finalement... Après, il a été créé... Après, ils ont été trouvé les textes, finalement... Et, après, à la fin, nous avons trouvé le titre. Bon. Quand, dans les années soixante-dix, plusieurs groupes de recherche théâtrale, ont cherché de faire un spectacle sans un texte dramatique de base, on a raconté que c'est l'influence du Théâtre Laboratoire. Peut être, oui, peut être non. Mais, en tout cas il faut pas oublier que le Théâtre Laboratoire a fait tous ses spectacles, sauf *Apocalypsis Cum Figuris*, avec un texte dramatique de base. Il était le montage du texte... D'ailleurs aussi pour les raisons, juste, que nous avons été un groupe très petit... Par exemple, pour jouer *Le prince constant*, il faudrait y avoir dix-sept personnes ! Alors, nous avons réduit ces personnages, mais, c'est pas seulement ça... Ça a été, réduire à l'essentiel par les coupures du texte, le montage spécial pour ce spectacle. Et, pas le montage, nécessairement, de l'auteur... Par contre, *Apocalypsis Cum Figuris*, qui a été sans un texte dramatique de base... Ça n'a pas été une décision, mais, une nécessité : ça apparu comme quelque chose de inévitable. Dans certain moment. Nous avons commencé... (ça a été après *Le Prince constant*) *Le Prince constant* a amené une grande gloire au Théâtre Laboratoire... Spécialement en dehors de Pologne. En Pologne ça a été toujours encore très attaqué. Mais, ça a été en dehors, une grande gloire. Et, c'est très difficile, après quelque chose qui a le caractère d'un grand succès, si on peut dire

comme ça, d'un grand accomplissement... de faire l'autre pas... On a tout le temps une tentation de répéter cela qu'on connaît déjà. Qui a se bien réalisé. Dans *Le Prince constant* et dans les autres spectacles... C'est comme une chose désespérée que... On connaît trop bien le métier et on tombe dans le piège, tout le temps. On tombe dans le piège de répéter quelque chose qui était vivant, qui était une exploration et... La vraie expression, c'est la fonction d'une investigation, comment dirai-je, d'une... (*silence*) d'une exploration de l'inconnu.

132. Alors, tout était déjà connu. Techniquement, nous avons devenus un groupe extrêmement compétent. C'était assez facile de imiter la vérité, et pas, faire la vérité. J'étais conscient de ça. J'étais en certaine manière désespéré... Nous avons commencé à travailler sur une pièce de Slowacki, le même qui a fait l'adaptation de Calderon, en période romantique, en Pologne: *Samuel Sborowski*. Et, la pièce a été très intéressante, très belle, très forte, plein de défis. C'est comme le romantisme polonais qui est plus proche de Dostoïevski... Que des romantiques français, par exemple. Alors... Mais, ça... Les acteurs ont fait les esquisses, ont a commencé à utiliser le texte... C'était en certaine manière parfaite. Mais... Pas vraiment vivant. Ça veut dire... Je m'ai dit : « Voilà. Moi-même je suis comme eux. Je ne peux pas même les vraiment aider. Je sais comment tricher... Je suis tenté de tricher. Mais non. Je dois refuser. » Alors, ça a duré. Je m'ai dit : « Je dois regarder où il y a même un petit grain de quelque chose vraie. Vrai, réel. Inconnu qu'on pénètre ». Je m'ai dit ça... Et, les journées ont passé. Les propositions que nous avons trouvés, les esquisses et tout ça... Parfait, parfait... Parfait, mais, pas la vraie vie. Pas la vraie découverte. Alors... je m'ai dit : « Peut être il faut déjà réaliser quelque chose de matériel, les costumes... On a pour... *Samuel Sborowski* toujours. » On a fait ça. Bon... Pas grande différence... ou il faut alors déjà réaliser la scénographie. Que on travail dans l'environnement spatial, pas ordinaire. Bon, regardons... Ça a été très bonne scénographie. Bon, rien. Toujours parfait ! Nous avons fait les choses parfaites, mais, pas vivantes. Alors... Ça a été déjà beaucoup de mois. Et je me dis bon, il me faut une chose, une chose vivante. Une chose vivante...

Et j'ai regardé l'acteur Antek Jahołkowski⁸⁴, qui a joué le rôle, le personnage de titre : *Samuel Sborowski*. Et, je m'ai dit : « Il y a dans certains moments, chez lui, quelque chose de vraie. C'est quelque chose de mystérieux, d'inconnu. Mais, vrai, alors, vrai avec ça. Qu'est-ce que c'est ça? » Je l'ai observé et je m'ai dit : « Dans le moment! » (parce que ça a été seulement le moment) « Quand il apparaît cette chose réelle... Il me fait penser d'un Pope, d'un prêtre orthodoxe. Chrétien orthodoxe. » Ce qui n'a pas rien commun avec *Samuel Sborowski*. Rien. Mais, c'est seulement mon association. « Oui c'est un prêtre. Il est russe. Certainement, il est russe... Mais c'est un Pope. Comment il regarde les gens. Comment. Ça doit être un Pope. » Ça a été juste avant les vacances. Et, j'ai parti en vacances avec cette observation : « Il y a une chose vraie dans certain moment. Chez Jahołkowski, chez Antek. Cette chose vraie a quelque chose d'un Pope orthodoxe russe. Qu'est-ce que c'est ça? Je ne sais pas. » Bon... Après les vacances... J'ai dit à Antek... J'ai dit: « Écoute, il faut débarrasser tout les décors. Éliminer tout. Laisser la salle vide. Mettre les tables longues comme pour une grande réception. Et, il faut que tu invite tout le groupe et que tu... Tu sais, dans cette manière... » (je ne lui ai pas dit le Pope, je lui ai dit dans quel moment ça est apparu) « Cette manière de te comporter... Comme dans ce moment de *Samuel Sborowski*. Cette chose... Est-ce que tu sais qu'est-ce que c'est? », il a dit « Non je ne sais pas, mais, je sens qu'est-ce que c'est. » Bon, alors je lui ai dit: « Indique un qu'il est parfait et... » Pendant cette réception. « Et après... Suggère-lui qu'il est superbe. » C'était tout que je lui ai proposé. Alors, il était une certaine excitation. Parce que ça a été surprise : les décors ont disparu, les costumes ont disparu. Bon... Une sorte de réception, conduite par Antek. Et dans un certain moment... Antek a regardé un de mes collègues et il a dit: « Tu es Jésus. » Alors... En tant, qu'il était déjà une atmosphère assez bizarre dans

⁸⁴ **Jahołkowski Antoni** (1931–1981), actor who worked with The Theatre of 13 Rows from the outset until his death. Before working with the Theatre of 13 Rows, he was employed as an entertainment performer and actor at Kraków's Teatr Rozmaitości, although it wasn't until 1963 that he gained his formal acting qualifications as an extramural student. He was involved in every performance by the Theatre of 13 Rows and The Laboratory Theatre. His death on 1 September 1981 was one of the first signs of the end for the Laboratory Theatre.

cette réunion... Assez intense... Son collègue, il a se levé. C'était Cinkutis. Il a se levé. Et, il a commencé d'improviser quelque chose, plein d'auto importance. Et là Antek a dit: « Non, j'ai me trompé. » Et il a indiqué l'autre : c'était Ryszard. Et là, il a dit un texte qui finalement a resté même, dans l'*Apocalypsis*, dans *Apocalypsis Cum Figuris*. Il a dit : « Tu est nait à Nazareth ! » Mais, en manière très sévère... Bon. Et, Rena, l'actrice, a une sorte de crise improvisée, si je peux dire comme ça, d'excitation par cette figure si parfaite. Et, elle a commencé à improviser un chant, très bien d'ailleurs, qui était: « Gloire au seul grand et au seul juste » Très équivoque. Et alors par ce faite que c'est très équivoque, tout le monde a fait cela avec une grande satisfaction. C'est devenu une sorte de cérémonie de triomphe moqueur. Bon. Je m'ai dit: « Voilà, ça n'a rien commun avec *Samuel Sborowski*. Mais, c'est une seule chose vivante. Qu'est ce qu'on peut faire avec ça? Peut être on ne veut pas faire *Samuel Sborowski*. Peut être que ça va trouver sa place dans cette pièce. Ou, peut être, on ne va pas, on ne fera pas aucun spectacle... Mais, il y a quelque chose de vivant. Pas seulement chez Antek, maintenant... Chez tout le monde. » Et, je m'ai dit : « Peut être... Peut être il faut réaliser mon projet de quel j'ai pensé, mais, jamais, je n'ai pas me pris : de faire un spectacle des Évangiles. » Ça a toujours été retardé pour plusieurs raisons. Un des raisons, ça a été déjà un tel conflit avec l'Église a propos de manière blasphématoire, soi-disant, ou, l'Église a considéré cela de nos spectacles, que je m'ai dit : « Bon, plus tard, plus tard. » Et, je m'ai dit : « Mais, essayons quand même. Il y a cette chose, qui est apparu dans cette réunion, provocatif. Ça agit. Et, essayons! » Alors j'ai dit a mes collègues: « Il faut lire les Évangiles. Chacun de vous doit lire et trouver le fragment qui pour toi est forte, révélateur, vivant... Pas dans le sens de foi ou de religion. Non. Dans le sens que ça porte quelque chose, humainement, valable. Spéciale, ça résonne.» Je m'ai mit aussi à lire les Évangiles et là, ça a été clair que, même, si le mythe tribal me paraît plutôt loin de moi... Le mythe personnel lié à ce mythe tribal à l'histoire des Évangiles... est très fort. C'est là où je me rappelais de cette expérience, quand j'ai lu les Évangiles comme une chose interdite.

133. Bon. La situation de lire les Évangiles et de penser, de faire quelque chose autour... Au Théâtre Laboratoire... Ça a été aussi, un contexte de conspiration parce que... d'un part, pour l'Église, c'est horrible ce que nous pourrions faire. D'autre part, pour le régime, qui a été déjà, extrêmement, inquiet de nous. Ça a été comme idéologie, comme philosophie, comme une sorte de mystique, aussi un défi... énorme. Après... Alors, on devait... Il était cette chose qu'on ne fait pas une histoire admit. En certaine manière comme obligatoire dans une école... Mais une histoire qui va créer des conflits... Une histoire, presque comme en conspiration. Bon. Nous avons commencé à faire les esquisses. À improviser les fragments, différents fragments... *Aff*: de nouveau le même problème. Cette chose... Quelque chose est restée vivante. Mais, là où nous avons fait les esquisses de jeu, de fragments... Ça a été comme appliquer les moyens, les routes, les approches que nous avons connues. Je m'ai dit : « Bon. Je peux crever, mais je ne vais pas accepter rien de cette manière. Alors il ne sera pas de spectacle. Il ne sera pas de Théâtre Laboratoire, d'accord. Mais, pas de mensonges. » Alors, souvent pendant toutes les journées, j'étais muet quand mes collègues ont travaillé. Ce qui était une situation jamais connue avec les autres pièces, avec les autres travaux, les autres spectacles... Mais, quand même, autour de ce noyau de Pope, quelque chose commençait à vivre. Autour de Ryszard, par exemple. Et des autres aussi... Quelque chose... Ça a été tout le temps, que ça a été très courts fragments qui étaient vivants. Et après ils ont toujours disparu et redevenu morts... Mais, ça a été suffisamment présent pour me dire : « Oui. Il y a quelque chose. Qu'est-ce que c'est ça ? » Et alors... Je m'ai dit : « Peut être il faut nous confronter avec les gens du dehors. Peut être ça va nous amener une information. » On a fait les affiches, sous le titre : *Les Évangiles*. On a invité en manière quasi privée, les gens... Et, immédiatement, tout a devenu mort : complètement, cent pour cent ! Mes collègues ont pensé déjà d'un effet sur les spectateurs... Ils ont été parfaits techniquement... Mais, c'est pas ça... Bon... Alors, de nouveau on a recommencé les répétitions. De quoi? On n'a pas su... On a recommencé autour, en retournant vers cette agape, ce rencontre, où Antek a indiqué premièrement Cinkutis et après Cieślak

comme Christ... Et il a été une explosion de moquerie glorieuse, de gloire, de chant, tout ça... Et là, je m'ai dit, mais, bon... Quand j'avais, à peu près, vingt deux ans, vingt trois... J'étais très impressionné par le texte de *Grand Inquisiteur* : pourquoi? Ça n'est pas humain. À cette époque, ça a été l'époque de batailles politiques anti stalinistes, où j'étais profondément impliqué... Je, je... cette histoire... dans cette époque, dans ma mémoire, a été l'histoire de quelque chose qui est devenu sa contradiction. C'est comme *Grand Inquisiteur*, avec son image de l'Église, c'est l'opposé de cela que Jésus a proposé. Et, c'est à son nom... Cette histoire de *Grand Inquisiteur* a été publiée par un journal de jeunes anti stalinistes. Et, elle a eu la fonction politique, ça veut dire, une doctrine est devenue contradiction d'elle même... Mais, comment je me rappelais très fort ce texte, maintenant dans la période de faire ce travail de quel je raconte... Je m'ai dit : oui, ça a été ça, mais pas seulement. C'était ça, mais pas seulement. Et je m'ai dit... Peut être Antek, pour moi, c'est une personnalité. Un personnage de cette... de cette... zone Dostoïevskienne. Peut être que ce *Grand Inquisiteur* à la Dostoïevski... J'ai commencé à travailler avec Antek sur ce texte.

134. Après, autour de ça, commençait à s'organiser quelque chose. Ça n'a pas été plus l'histoire des Évangiles, mais plutôt l'histoire d'un retour de Christ. Comme l'Apocalypse, dans notre époque... Mais, qui est fait, en manière... Sans respect, on peut dire... C'est, en même temps, sérieux et en même temps sans respect. Et en même temps moquerie. Bon. J'ai commencé à travailler avec mes collègues sur ça... Beaucoup de choses ont commencé à apparaître. Et là, il s'est commencé à s'activer certains souvenirs. Il était comme passages du présent au passé... De l'histoire ancien ou légendaire des Évangiles avec l'histoire du temps contemporain, le retour de Christ. Et... Par exemple, il a apparu une scène, une esquisse d'un fragment, qui était un fragment à propos des femmes qui arrivent a tombeau de Jésus... Mais là, c'est ça, cette mémoire qui se active : mémoire personnelle. Dans ce moment, en moi, s'est activée la mémoire de dimanche a village. Quand les gens ont se lavé les pieds pour prendre, mettre les chaussures et elles ont allé à l'église, pour la messe... Alors, le

plus frappant, étaient les femmes qui ont, après se lavée les pieds, ont se mit en habits spéciales, très... en manière très décidé. Comme sévère ! Pas seulement les vieilles. Mais aussi les jeunes. Comme sévère! Il était un très long sentier, pas même la route, vers l'église, avec ses pas déterminés, elles ont marché, dans ce sentier. Alors... J'ai commencé à travailler avec Rena Mirecka et Komorowska qui a après... devait quitter le Théâtre Laboratoire... Et, avec ce fragment, l'histoire d'arriver a tombeau a devenu comme... Pas secondaire, mais... Mais, la vraie chose ça a été que j'ai voulu revoir et ressentir... ces femmes... de village. Et, quelque chose, dans Maya Komorowska et dans Rena Mirecka, a capté ça, même si je ne l'ai jamais formulé verbalement... Et... Ça c'est associé avec quelques souvenirs pour elles. Et alors, c'est devenu quelque chose de très vivant, très fort... Et qui a connecté les souvenirs personnels, les souvenirs tribales, on peut dire, les mythes... Quelque chose en deux... Alors... Ça a commencé à vivre, le travail. Ça a commencé à vivre... Dans ce fragment de femmes qui marchent, ça a resté en *Apocalypsis Cum Figuris*. Pas déjà associé avec arrivé a tombeau. Mais, un élément de cette arrivé a tombeau a survécu : c'était le chant que Rena et Maya ont chanté : « Il sait qu'est que c'est les souffrances... ». Oui, oui, ça c'est le point, je pense, où le mythe personnel et le mythe tribal se croisent. Bon... Je m'ai dit : « Maintenant, on a eu seulement un texte, ça a été le texte de Antek. C'est clair que Antek, dans cette chose, doit avoir ce texte. Mais, quels autres textes? Les autres collègues... » C'est... Je m'ai dit : « Laissons à part cette question. Cherchons qu'est-ce qu'il est vivant? Qu'est-ce qu'il est possible? Qu'est ce que se développe dedans mes collègues? » Cette curiosité. Alors... Il a arrivé le moment, quand, quelque chose, a été déjà approchant la figure d'Apocalypse, se présentait, mais j'ai vu qu'il n'y a aucun matériel pour construire... construire le minimum, d'une... pas vraiment d'une narrative, de la narrative, d'une histoire... Le minimum, d'une structure qui pourra avoir une logique... Non. Il n'a pas été... Alors, là, j'ai fait une chose et j'ai vu que ça bloque nous tous. J'ai fait une chose que jamais ont a pas fait au Théâtre Laboratoire, ça veut dire, nous avons toujours, au Théâtre Laboratoire, travaillé et très peu parlé. Même pas vraiment, des analyses verbales...

Là, j'ai suspendu le travail. Et, pendant plusieurs semaines, nous avons nous rencontrés seulement pour nous parler... Ça était une seule fois dans l'histoire du Théâtre Laboratoire. Mais, parce que je n'ai pas vu une autre route... ça doit séquencé cette structure, ça doit apparaître. Ça doit apparaître. Alors... « Où ça se passe? » J'ai posé à mes collègues, et à moi même, les questions les plus élémentaires : « Ce que nous faisons. Où ça se passe? Dans quel endroit? » Après... « Dans quel temps? Est-ce que c'est aujourd'hui? Ou est-ce que c'est à une autre époque? Ou est-ce que dans un temps mythique? », etc., etc. Mais... La question qui a paru essentielle, était la question, paradoxalement, de l'espace : « Où ça se passe? » Chacun a eu une autre association... Et, **Starski Scierski** Stanley, qui a joué après, c'est apparu comme Jean : Saint Jean dans *Apocalypse*. Il a amené quelque chose... Il a amené quelque chose... C'est lui qui a parlé d'une fête. C'est quelque part quand les gens se déplacent, ils changent l'appartement. L'appartement est déjà vide. Les meubles sont déjà dans l'autre appartement. Et, ils se rencontrent pour fêter qu'ils quittent ce place, ils boivent, trop. Ils cherchent quelque chose de drôle. Et, comme ça... Ils tombent sur un vagabond. Ils le provoquent... C'est cela qu'il a amené... Et ça a été très important.

135. Bon, ça a été après, à peu près, trois ou quatre semaines de parler. Et, là j'ai su, oui. Maintenant nous savons. C'est aujourd'hui, c'est dans les conditions que **Starski** Stanley a décrit... C'est quelque chose de très bas, cette fête. Et, quelque chose qui par... ça a passé et sa moquerie monte vers une réalité... Vers quelque chose quasi sacré... Alors, je m'ai dit, dans tel cas c'est *Grand Inquisiteur*, celui qui parle ce texte. Ce Pope orthodoxe. Ça doit être Simon Pierre, parce que c'est ça le chef, mythique : le fondateur de l'Église. C'est l'Église. Et le... Mais, il a... Alors, il y a Jean, c'est celui-ci qui a un contact, quand même, avec le vagabond. Plus compréhensible, mais encore plus fort dans sa moquerie... Alors, j'ai me dit : « Lui, quand il devient ivre, dans la vie privée : **Starski**. Il parle... Il improvise le texte... Fantasmagorique, très métaphysique, totalement absurde. Mais... Plein de sens. » Alors, j'ai lui dit: « Écoute **Starski**, tu dois prendre l'*Apocalypse* en Jean, et, trouver les fragments qui pour toi

sont tellement fascinant et tellement drôle, en même temps, comme a propos de grandes prostituées, de tout. Que tu coupes seulement ces fragments. Et... C'est comme tu sais, quand tu as eu une soirée d'ivresse telle ou telle... tu as raconté les histoires bizarres avec les femmes légères : c'est ici la grande prostituée. Ça c'est ce... c'est toute ces choses de la... » Oui. Il a commencé à chercher. Il a appris, ça a marché très bien. Mais... Très bien. Mais, il était extrêmement vivant avec ça... Mais, il a manqué une fin de sa relation avec ce vagabond, ou ce Christ, ou ce quelqu'un. Et... Là, je lui ai proposé le texte de Simone Weil⁸⁵. Qui est un fragment. C'est pas même un texte fini. C'est un court fragment. Très beau. Où elle dit: « Tu m'a invité ». C'est exactement... Elle parle à quelqu'un qui est une personnalité comme Christ. Elle parle... Elle parle que: « Tu m'as invité, tu m'as donné à manger, tu m'as parlé de choses importantes... Et un jour, tu m'as chassé ». Alors, maintenant, elle dit : « Je ne peux pas oublier. Je ne peux pas oublier. Je me demande est-ce que tu m'as aimé ou non? Et, je me dis, peut être, quand même, tu m'as aimé » Bon. Ce texte, j'ai donné, pour finir le fragment de texte de Stan Scierski comme Jean... Ça a été le texte face au vagabond qui a déjà, dans ce fragment final de l'action possible, devenu comme le réel Christ. Alors, à l'autre collègue, a Judas. Il était le problème parce que le vrai traître, dans cette structure qui a commencé à apparaître, ça a été le *Grand Inquisiteur*. Alors, en certaine manière, présenté par Simon Pierre... Mais, qui était, dans tel cas, Judas? Bon... Un petit dénonciateur... Alors, j'ai dit, ça a été Zygmunt⁸⁶. Secondaire, secondaire... J'ai dit à Zygmunt: « Écoutes. C'est comme, il y a certains agents de police de sécurité qui vont parmi les gens raconter quelques blagues, quelques histoires assez risquées. Mais, ils ne finissent pas. Quelqu'un qui est bête, il tombe dans le piège et il fini. Il se *déconspire* comme un adversaire. Il le dénonce. » Je lui ai dit: « Il y a les paraboles dans les Évangiles... Qui coupées, pas fini, mais coupées en moitié, sont comme ce type de provocation. C'est quelque chose qu'on raconte,

⁸⁵ **Simone Adolphe Weil** (1909-1943), est une philosophe française.

⁸⁶ **Zygmunt Molik** (1930-2010), est acteur de théâtre polonais et acteur de cinéma, théoricien de théâtre, enseignant et acteur du Théâtre Laboratoire.

mystérieux, qui se développe... Et, tout d'un coup s'arrête. Cherche parmi ces paraboles... » Il a trouvé les choses très, très bien. Et, il a commencé à travailler dans sa fonction de Judas, petit agent. Avec ces textes... À Marie Madeleine... Dans sa période, ça a été... Au commencement, on a cherché les deux femmes. Après, une femme a été malade. Et bon... Finalement il a été une. Et, ça a été le texte de *Chant de Chants, Song of Songs* ... Alors, que elle a... Ça a été Elisabeth qui a trouvé. Elisabeth Albahaca⁸⁷ : elle a trouvé le fragment le plus sensuel. Et, en même temps... Bon, alors, provocatif... Des descriptions quasi sexuelles du corps masculin, du corps féminin. Comme c'est dans la Bible. Dans le Vieux Testament... Et, de cela, elle a trouvé un matériel textuel pour opérer. Là il était le fragment... Par exemple, il y a dans les Évangiles... Il y a cette histoire de Jésus qui chasse, de temple, les commerçants. Alors, ça a été... Il est apparu ce fragment, d'une certaine manière, dans notre structure primaire... De future Apocalypse... Où le vagabond chasse les gens qui se comportent comme les commerçants... Mais, ce qui était important, c'est que mes collègues ils ont improvisé ce qu'ils vendent. Alors... Ça a été comme un marché populaire où on cris pour attirer l'attention. Et, dans cette période en Pologne, il était le manque de viande... Alors, quelqu'un a crié: « Je veux vendre de la viande frais. » Et l'autre a crié: « La vieille mère! Je veux vendre... La vieille mère qui est en train de prier. » L'autre... Ça était les choses terribles... Et là, le vagabond commençait à les chasser. Et chacun, quand il a reçu le coup, c'était les cris de triomphe! De gloire! Parce que ça veut dire qu'il a bien provoqué... Le vagabond. Oui. Le vagabond... quel texte? Ça a été évident... Aussi bien pour moi que pour Ryszard. Ça a été le texte d'Eliot. Des certains texte d'Eliot, que nous avons lu souvent. Spécialement lui et moi. Et, où il y a cet aspect... C'est... Eliot, dans certains textes

⁸⁷ **Elisabeth Albahaca** né en 1942, est actrice et directeur vénézuélienne. Dans les années 1960 à Paris, elle a étudié, entre autres, l'art du mime à l'école Jacques Lecoq et la danse contemporaine sous la tutelle de Winifred Winerer. Entre Septembre 1965 et Octobre 1967, elle a collaboré avec le Théâtre Laboratoire en tant que stagiaire étranger, avant de devenir un membre à part entière du groupe. Elle a participé à des travaux sur Ewangelie (Les Evangiles) et *Apocalypsis cum Figuris*, dans laquelle elle a alterné avec Rena Mirecka dans le rôle de Marie-Madeleine. Elle est restée un membre du groupe jusqu'en 1980 ayant également participé aux travaux paratheatrical, projet spécial et Arbre de Personnes.

tardifs, il a utilisé, pour parler de temps contemporain, il a utilisé un langage, comme un langage biblique. C'est très fort... Mais, il y a aussi l'histoire de gloire qui est passé. Dans certains... dans plusieurs de ces textes... Et, comme ce fragment où il dit: « Toi », ça veut dire toi, « Tu donnes trop tard, quand les mains sont déjà trop faibles pour porter. » Ou : « Tu donne trop tôt, quand tes mains n'ont pas de forces encore, pour porter. »... Il y a ce texte incroyable, *Gerontion*⁸⁸, où quelqu'un parle, quelque part, exactement dans un... probablement appartement horrible... Il parle de sa vieillesse. Il parle que tout se répète... Il y a le bruit d'une chèvre en dehors... Il y a la femme qui fait le ménage et qui tousse... Tout se répète.

136. Ce sont les textes terribles. Et, associés avec le vagabond qui devient Christ... *Ouf...* J'ai senti moi-même les frissons. Alors. Comme ça, ils ont apparus comme les personnages... Mais, qui était le vagabond? Ça n'a pas été facile... Premièrement, dans *Le Prince constant*, Ryszard a joué avec une association directe d'un martyr, ou peut être, oui, il a été habillé comme le Christ en croix. Très dangereux. Mais, ça a été quelqu'un qui, dans son parcours de martyr, il abouti à une très grande beauté. Même organique, biologique. Et, évidemment, le danger, ça a été de ne pas répéter ça... C'est une autre chose... C'est quelqu'un qui est comme dans le texte d'Eliot exactement. Quelle raison pour le vieil aigle d'ouvrir les ailes? Ça devait être déjà quelqu'un après... après. Alors. Ça a demandé un très long parcours de travail : les mois et les mois... Toujours nous avons retombés dans quelque chose proche, de *Prince constant*... Mais, quand même finalement on a trouvé. Ça a été une autre chose. Ça a été quelqu'un... Vagabond, fou, Christ, mais, qui était déjà après toutes les connaissances. Après toutes les connaissances de cela qui est perdu. De cela qu'on a joué sans gagner. De cela qui est la vacuité de la gloire... C'était ça... Bon, comme ça on est arrivé. Alors, on a commencé à faire une sorte d'esquisse, d'un possible

⁸⁸ *Gerontion* est un poème de T. S. Eliot qui a d'abord été publié en 1920. Le travail porte les opinions et les impressions d'un homme gerontic, ou des personnes âgées, à travers un monologue dramatique qui décrit l'Europe après la Première Guerre Mondiale à travers les yeux d'un homme qui a vécu la majorité de sa vie au 19ème siècle. Eliot considérée l'utilisation de ce poème déjà publié en préface à *The Waste Land*, mais a décidé de le garder comme un poème indépendant.

spectacle, d'une structure. On a commencé à rassembler le matériel. Déjà, la place où ça se passe, c'était clair. Déjà il était clair au commence... Que c'était un vagabond dans le sens... Et un peu quand même, quand même... C'est quelque chose que j'ai hérité de Dostoïevski : c'est *Yurodivyy*⁸⁹. C'est dans la culture russe. Il y a une notion de *Jurodivij* qui est bizarre... Qui est bizarre... Qui est en, même temps, un saint et en même temps un fou... Qui est toujours une personnage très proche d'un idiot... Pour moi... Pour quelque raison, c'est pas la culture polonaise... Pour quelque raison... Cette notion qui a développé... À quelle j'ai accédé à travers de Dostoïevski⁹⁰, a été très tôt très forte. Et, quand je me demande à propos de mon mythe personnel, à propos de cet Ami qui était dans le village pendant la guerre. L'Ami de quel on a raconté les Évangiles. Et qui a été l'Ami d'un cheval qui avait un seul œil... J'ai fait la connexion : c'est *Yurodivyy*... C'est le mot russe pour dire ça... C'est *Yurodivyy*... Est-ce qu'il est vrai? Oui, il est vrai. Mais, est-ce qu'il est divin? *Ouf*... Peut être il est fou... Mais il est vrai. Mais, il est toi face à moi. Bon... Comme ça, la chose a devenue très claire. Il y a ce vagabond, *Yurodivyy*. On peut dire c'est 'innocent', en français. Mais, c'est pas ce mot. C'est *Simpleton*, en anglais. Mais, c'est pas ce mot... En polonais nous avons, après Stanislaw Scierski, nous avons... Parce que... à Silésie. Il était de Silésie, Stanislaw Scierski... Il y a cette notion. Sous un autre nom de *Yurodivyy*. On dit de ce type de personne : *Ciemny*. Ça veut dire obscure. *Ciemny*, mais c'est... C'est *Ciemny* mais c'est obscure dans le sens en même temps troublant, dangereux et même sacré. C'est ça. Alors, en polonais on a utilisé le mot *Ciemny*. Et,

⁸⁹ **Yurodivyy** le « fou de Dieu », ou le *fol-en-Christ*, est une personne qui abandonne ses biens matériels et mène une vie de transgression des conventions sociales dans un esprit religieux. Cette attitude provocante permet de remettre en cause les normes d'une époque, de lancer des prophéties ou de masquer sa piété. Le terme de fou pour le Christ est attribué à Saint Paul. En occident, Saint François d'Assise fondateur de l'ordre mendiant franciscain, et d'autres religieux ont adopté cette attitude de vie, tout comme dans le monde orthodoxe, les *yurodivyy*. Selon les conceptions chrétiennes, la folie en Christ est une imitation du Christ dans plusieurs de ses aspects : abandon des biens matériels et affrontement des moqueries et des humiliations de la foule parfois choquée par le message délivré. La « folie » dans les premiers siècles du christianisme était proche de la non-acceptation des règles communes de l'hypocrisie sociale, de la brutalité et de la soif de pouvoir et du gain.

⁹⁰ **Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski** (1821-1881), est un écrivain russe. Il est généralement considéré comme l'un des plus grands romanciers russes, et a influencé de nombreux écrivains et philosophes.

alors c'est *Ciemny*. C'est *Yurodivyy*. Ce vagabond qui arrive, qui devient victime... On joue avec lui, en certaine manière on le use... Mais, il devient réel. Est-ce que c'est *Ciemny*? Est-ce que c'est *Yurodivyy*? Est-ce que c'est fou? Ce n'est pas par hasard, réellement, Christ ? Et là, l'intervention de Simon Pierre, avec l'accusation: « Tu as voulu nous donner la liberté. Et tu nous as fait malheureux ». Ça devient quelque chose d'intégrale... Alors, je m'ai dit... Il faut faire le montage quand même, nous avons rassemblé le matériel pour vingt quatre heures. Nous avons fait la première fois la totalité, ça a duré vingt quatre heures... Ça a été horrible et extraordinaire: cette répétition. Parce que rien n'a pas été possible, si quelqu'un se reposait. Chacun doit être pleinement en action. C'est pas marquer, c'est faire. Alors, pendant vingt quatre heures, plus et plus, comme dans une sorte de rêve bizarre, nous avons tenu. Et, exactement ces conditions qui ont été possibles pour nous parce que nous avons été jeunes, et, en même temps, qui ont nous mis par... probablement l'action de l'adrénaline de tout ça, en un état seconde... Ça a fait que tout s'intégrait. Alors, après j'ai su. Oui, c'est comme ça. J'ai commencé à lentement réduire. Jusqu'à cinquante six minutes. De vingt quatre heures... Ça a été très important de ne pas couper la chose qui était vivante pour un acteur. Réellement importante... Ou de ne pas couper dans le point que ça peut tuer le processus de l'acteur... Alors, de nouveau les mois et les mois... Et, là on a réduit, mes collègues et moi, nous avons pensé que c'est probablement prêt. Mais, alors, de nouveau, il a apparu devant nous la question : « Ça doit être parfait ». Ça commençait à tuer l'action, parce que si on cherche une perfection, mais si on n'a pas encore les moyens de tricher, ça peut conduire loin... Mais, si on sait tricher : c'est la tricherie qui commence à dominer. Alors, j'ai me rendu compte que je participe dans ça très fort, parce que je suis un œil regardant. Et eux, ils veulent être parfaits pour mon œil... Alors, en même temps nous sommes malheureux. Eux avec moi, moi avec eux. C'est ça. J'ai me dit, bon... En certaine manière j'étais très irrité. Et, en certaine manière j'ai me dit, à moi-même: « Écoute ! Ton regard fait qu'ils sont tendus. Quand ils marchent, dans leurs fragments, il y a les bruits. Il y a une tension. Il y a une recherche d'être l'impeccable

dans le processus de jeu. Mais, qui est tendu. Ce n'est pas organique. Ce n'est pas vraiment vivant. Ça devient : démonstration. Qui défend chacun : qui est une sorte d'autodéfense face à ton, de metteur en scène, regard. » Alors, j'ai sorti d'une répétition, j'ai dit: « Continuez sans moi ». Ils ont continué pendant quatre semaines... J'ai me fermé dans la maison, très malheureux, rebellé, sans rien faire. Et après quatre semaines j'ai retourné. Et, tout a marché bien. Tout marché bien et ils ont été contents que je reviens. Moi même j'étais content d'être de nouveau avec eux. Il n'a pas été cette relation, que tout doit être forcé à la perfection, alors, ils ont devenus réellement parfaits. Sans tension... C'était le temps d'approcher le spectateur : tRois ans, après le commencement du travail sur *Samuel Sborowski*.

137. Alors... Mais, il était encore le problème de la censure... La censure a arrivée normalement en Pologne, à cette époque, c'était un monsieur qui a arrivé, premièrement, on devait lui donner le texte... Bon... Deuxièmement, il devait arriver un délégué : pour voir, qu'est-ce qu'on a fait avec le texte. Alors... Là j'étais déjà très, très compétent comme tricheur avec la censure. Alors, j'ai fait le texte, le montage, sans donner le nom des personnages : « Un, deux, tRois, quatre... » Ça devenait un texte totalement absurde. (*Rires*) Mais, alors, pas dangereux. Mais, je m'ai dit: « Il va arriver ce monsieur. Il va arriver ce monsieur, alors, il faut pour ce jour là, inviter aussi certaines autres personnes... Certains amis, certaines personnes plus ou moins officielles... Et, ça il faut le faire vite... Même si nous sentons que encore la chose n'est pas prête, parce que s'il elle n'est pas prête elle est encore confuse dans certains moments. Alors, il ne pu pas vraiment voir, qu'est ce qui se passe ». Et, dans même temps, j'ai dit à mes collègues de prononcer certains fragments en manière tellement manquée, dans la prononciation... Ou de faire les actions en manière tellement non clair... Que le censeur ne peut rien comprendre. Et, ça a été le cas... (*Rires*) Il a compris que c'est une folie totale, une bêtise... C'est tout le scandale qui a paru après, quand la vraie version a été faite. Oui, oui mais... Il était important dans la stratégie, que ça a été le jour avant notre longue tournée en extérieur. Alors, en tout

cas! Le censeur n'a pas eu le temps même de discuter l'affaire. Il a arrivé et l'autre jour nous avons disparu pour quelques mois... (*Rires*) Après nous avons retournés et ça c'est la date officielle qui a resté dans les chroniques. Mais, ça n'est pas la vraie première. La vraie première a été une année plus tard quand ça a été profondément, encore, réélabéré avec beaucoup de choses très différentes. Profondément différentes... Bon. Mais, évidemment, le grain était déjà dans cette première esquisse... Après... Oui. La chose a fait un grand scandale dans le milieu officiel de régime, et dans le milieu officiel de l'Église... Maintenant, on a publié après la chute de régime précédent en Pologne... On a publié maintenant, le contenu... Le sténogramme de négociation entre le gouvernement polonais de l'époque et entre les représentant de l'Église Catholique. Normalement, ils ont été des différents points de vue à propos de différentes choses. Mais, sur un point ils ont été d'accord : qu'il faut finir avec le Théâtre Laboratoire. (*Rires*) Ça a été, clairement pour les deux cotés, quelque chose profondément inacceptable. Bon... Voilà. C'est... Je vois dans toute cette histoire, pour moi, mais, en vérité, pour différentes raisons, pour mes collègues.... la cRoix... la manière de se cRoiser un mythe personnel, comme pour moi cette mythe de cette personne bizarre, l'Ami d'un cheval d'un seul œil, qui était le Héros non Divin des Évangiles. Et, ça a été le mythe personnel. Et, entre le mythe tribal, ce qui a fait que les polonais scandalisés et, en même temps fascinés, ont créé une sorte de (les jeunes spécialement) de culte autour de ce spectacle. C'est comme le culte dans la musique pop, ça devenait quelque chose de... Comme... le mot de passe entre les gens. Spécialement les jeunes. Vous voyez dans la même période, quand j'ai lu ces Évangiles, comme, en conspiration, je n'avais pas aucune réelle association de ça avec la religion... Oui, j'avais avec le prêtre qui m'a interdit de lire. Mais, pas avec la religion. Ou pas avec, comment dirai-je, ce que dans un langage assez inopportune, on appelle spirituel (c'est tellement usé ce mot, que je n'aime pas l'utiliser). Par contre, dans la même époque, j'avais à peut près neuf ans... Dans la même époque, pour un certain raisons, très différentes... Je rentrais violemment et profondément dans les techniques, comment dirai-je, *yogiques*. Pas dans le sens juste

gymnastique, mais dans un autre, profond sens, hindouistes. Et, ça a été quelque chose qui était à faire... Ça a été quelque chose qui était à vivre, pour moi... Qui a donné une motivation que nous pouvons dire, métaphysique... Et, ça n'a pas été en contradiction avec l'Ami de cheval. Non. C'était les deux choses distinctes... Je dirais que plus près d'une expérience religieuse était cette chose hindouiste... La première était humaine. C'est certainement chez chacun, c'est différent. Mais, tout cela, j'ai repensé quand j'ai vu ce documentaire... J'ai me dit: «Voilà. Ça a réactivé en toi », ça veut dire en moi, « toutes ces souches différentes : tribales, personnelles, les rêves d'enfance, d'un tu, d'un toi face à moi. Quelque chose... » Et ça devenu plus important que l'analyse froide, objective et juste, de quelque chose qui est fanatique ou barbare...» C'est secondaire... C'est cette activation qui font que nous commençons à voir, comment profond et lointain... Lointain, dans le sens d'une autre vie... Sont certaines racines des images, des associations... C'est pas les idées... C'est quelque chose de beaucoup plus... C'est pas aussi les doctrines... Ça est rentré dans notre vie... Et, ça devenu une sorte de langage pour nous. Bon. On n'a pas le temps déjà de projeter encore une fois le film... Alors, je vais finir et je vous remercie pour tenir bien dans cette frigo. *(Rires)* Et qui a encore quelque chaleur en lui... Chaleur physique... Je l'invite pour retourner à neuf heures, pour le séminaire. Mais, c'est seulement ceux qui peuvent tenir plus longtemps. Moi même, si je pourrais m'évader je m'évaderaient... Alors, merci. *(applaudissements)*

Collection Collège de France

Aux sources du savoir

JERZY GROTOWSKI

La lignée organique au théâtre e dans le rituel

Cours et séminaire du 26 janvier 1998

(Pistes 148 a 157)

148. Aujourd'hui, je vais vous raconter l'histoire à propos d'une personne bizarre et très spéciale. En Inde. Cette personne, maintenant on dit en manière élevée, comme tout les gens de cultes et aussi particulièrement les hindous, on dit *Bhagavan*, ça veut dire Divine, on dit *Le Maharish*, ça veut dire Le Grand Sage. Tout ça... Mais, il a s'appelé, tout simplement : Ramana⁹¹. Et, il a se moqué de tous ces titres. Alors, il était nait vers la fin du XIXème siècle, dans une famille Bramine. Aisée, mais, pas du tout riche. Où il n'a pas montré aucune chose particulière, on peut dire que c'était un enfant plutôt normal. Ou même médiocre. Intéressé principalement par le sport, qui était très fort physiquement. Il a souvent lutté avec ses collègues, et il a toujours été le vainqueur... Alors, les collègues, ils ont pris leur revanche quand il a dormi. Parce qu'il a dormi en manière tellement profonde que ils ont le battu et il ne pu pas se réveillé. Ça était une seule chose qui a pu signalé quelques particularités : il n'a pas eu aucun intérêt pour les choses, disons, métaphysiques, *yogiques*. Rien. Une seule religieuse, non. Une seule chose qu'il a lu, de cette domaine, parce que ça a été les histoires fascinantes, intéressantes, un peu comme les histoires des *Milles et une nuits*, ça a été les histoires à propos des Saints Tamil Shivaïtes⁹² de région. Quand il a eu à peu près dix-sept ans, il est arrivé à lui un expérience bizarre : il était à l'époque, envoyé par son père, à une localité plus grande, où il existait une sorte de lycée, dirigé par les chrétiens anglais. Et... où il a eu un écolier, disons, très moyen : rien de spécial. Alors, un jour il a eu un bizarre expérience qui a été pour lui comme un foudre : ça a été quand il a, après, notion de ça, il a dit que aucun raison, disons

⁹¹ **Ramana Maharshi** (1879-1950), est un des maîtres de l'Advaita Vedānta. Son enseignement est essentiellement centré sur le Soi et la question "Qui suis-je ?". Il est considéré comme l'un des grands maîtres traditionnels de cette école philosophique du Vedānta.

⁹² Les **shivaïtes** sont des hindous qui vénèrent le dieu Shiva, considéré par eux comme l'être suprême et le seigneur (*pati*) du monde aux multiples aspects

rationnelle, n'a pas se présenté. Il était dans une parfaite santé. Mais, tout d'un coup, il a eu l'impression qu'il est mourant. Et après il a eu l'impression qu'il est mort : ça a été extrêmement violent, son corps, il l'a mis, consciemment, en position de cadavre. Comme disent les hindous. Allongé sur le dos. Et il s'est dit: « Bon, alors je suis mort, mais Je les vois, Je ! » Où il est? Où il est? Il n'est pas avec cette chose qui est mourant ou mort. Non, il est... Où il est? Qu'est-ce que c'est ça? Avec ça, d'un écolier très médiocre, il a devenu un écolier très mauvais. (*Rires*) C'est comme... Il a perdu tout l'intérêt pour étudier. Il a passé des heures devant quelque chose, un livre qu'il doit lire, comme dans un état d'absence. Et, finalement, son frère, qui était aussi dans cette localité plus grande. Il a lui dit: « Écoute. Si tu ne veux pas étudier et tu veux être en position assise, dans une sorte de contemplation... Alors, tu dois être yogin et pas rester dans ce lycée. » Il a dit cela ironiquement pour le mobiliser à faire quelque chose, mais, Ramana a compris cela comme une indication extrêmement juste. Alors, il a quitté l'endroit où il a été. Il a laissé un petit lettre pour ses proches, que : « Appelé par le Père » il a dit « Je vous quitte. Il faut pas me chercher. » Alors... Il a disparu. Qu'est-ce que s'est passé avec lui? Il a eu à peu près dix-sept ans, dans ce moment. Il a arrivé près d'une montagne. Qui s'appelait... Qui s'appelle toujours Arunachala. A Tiruvanamalai. À l'Inde Sud-Est, ça veut dire, pas loin de la localité de sa famille... Mais, bon, ça a pris quelques journées pour arriver là-bas. Il a arrivé là-bas. Et en dehors de cette montagne qui est considérée comme sacré, comme incarnation de quelque chose plus haute, divine ou la chose comme ça : il y a un vieux temple *dravidique*, d'une extraordinaire architecture. Énorme. Très large. Là, il a rentré dans un sous-sol, et il a resté... Les enfants, qui ont rentrés dans ce temple, ils ont jeté les pierres sur lui, alors, il s'est caché dans un autre sous-sol. Ils ont passé les mois : il était immobile, quelques gens, qui avec cette attitude, traditionnelle en Inde, qu'ils ont trouvé que probablement il est dans une méditation profonde. Alors, il faut le nourrir. Ils ont le nourri. Il était complètement immobile. Ils ont le nourri par force. Le nom Arunachala, il l'a entendu encore quand il était au lycée. Il est arrivé un oncle (je pense) qui a prononcé ce nom, de cette montagne. Il était déjà très frappé par ce

nom. Alors, après (juste par le nom), après, quand il a quitté sa famille. Il a se dirigé vers cette Montagne. En tant qu'il ne pu pas trouver... Il n'a pas parlé du tout... En tant qu'il n'a pas pu trouver la paix dans le sens. La paix des gens, des enfants, de tout ça... Alors, il a quitté ce temple et il a allé dans un endRoit au bord de cette Montagne. OÙ, de nouveau, pendant les mois et après des années : il a été immobile. Les fourmis ont mangé la chaire d'un de ses jambes. La forme de jambe a été, complètement, abimée, par ce temps de retirement dedans lui même. Et... Il était nourri par les gens pieux qui sont arrivés pour lui donner quelque chose. Après, il a se déplacé dans une cave, dans cette montagne, où il a vécu à peu près quinze ans. Toujours... Il n'a pas parlé... Quand on a le demandé qui il est? Il n'a pas répondu. Dans notre civilisation, et c'est là, un point intéressant... Certainement, il serait considéré comme un malade mental, en catatonie, et il serait soumis à quelques traitements propices, comme l'électrochoc ou la chose comme ça. Certainement, il ne sera pas laissé en paix. Là, on a le laissé en paix. Quand il était dans cette cave... Après, il était quelqu'un... D'ailleurs un grand *Pandit*⁹³. C'est comme un savant. Qui a arrivé. Parce qu'il a entendu à propos d'un jeune saint qui est très bizarre, qui ne parle pas. Et, il a voulu savoir : qu'est-ce que c'est ça? Il a lui posé la question. Évidemment, Ramana n'a pas répondu. Alors, il a mis le papier devant lui pour essayer... Est-ce que... Peut être, par hasard, il sait écrire... Il a répondu, en écriture. Il a répondu, et ses réponses, qui ont été liées aux questions extrêmement subtiles et difficiles de tradition *Advaita Vedanta*⁹⁴, ses réponses ont été d'une compétence complète. Très intelligent en même temps, tout ça... Alors ce *Pandit* a commencé à le fréquenter, après, il l'a lui amené ses propres disciples. Et après, il a est devenu une

⁹³ Un **Pandit** (Hindi, devanagari, le sanskrit: Pandita) est un érudit, un enseignant, en particulier une profonde connaissance du sanskrit, le droit, la philosophie de la musique hindous. Le mot anglais «Pundit» (expert) vient du mot indien .. L'utilisation originale du mot «Pandit» se réfère à un Hindou, presque toujours un brahmane, qui a mémorisé une partie importante de la «Védas» avec les rythmes et les mélodies correspondantes, chantant et scandant le même.

⁹⁴ **Advaita Vedanta** est l'une des trois écoles de pensée moniste hindoue Vedanta. Le Vedanta mot vient de «Védas - anciens livres sacrés de l'Inde» et «anta - fin", c'est à dire, est le point culminant des Védas, le dernier et le plus avancé des Védas.

sorte de propagateur de ce jeune homme. Dans certain moment, il a commencé à parler. Mais, ça a été après une très longue période de cette apparente catatonie... Et, on a découvert qu'il parle bien. Pas seulement Tamil⁹⁵, mais aussi Anglais.

149. Et, il a commencé à errer dans la montagne. Autour de montagne, c'est comme s'il a trouvé une sorte de trace, de route, qui a devenu pour lui une sorte de rituel répétitif. Il a... Souvent ça était un ou deux ermites (parce que cette montagne est très connue par les ermites qui sont arrivés là-bas, ou habités dans une autre cave) qu'ils sont allés avec lui... Ça... Quand il était déjà âgé, et quand il a parlé de cette période, il a parlé de cela avec une énorme nostalgie. Comme si ça était un période le plus heureux de sa vie. Par contre, en Inde il y a la tradition que les, soi-disant, grands sages, ou la chose comme ça... Ils ne peuvent pas refuser aux gens d'être parmi eux s'il est demandé. Parce qu'il doit donner l'exemple que quelque chose, une réalisation, quelque chose, disons, d'accomplissement vertical, est possible. Alors, graduellement, il se crée un groupe qui a le ramené de cette montagne, au pied de cette montagne, où on a créé une sorte de premier *Ashram*⁹⁶, ermitage, où on a le mis à tous les éléments d'un culte. On a parlé de lui : qu'il est un Avatar, ça veut dire, Incarnation de Dieu... Il a ri de ça. Il a ri de ça, et, en même temps, il était pas du tout heureux de cette situation : mais, n'a pas refusé. La famille, ça veut dire, sa mère quand elle est devenue veuve. Et son frère qui, un certain manière, était un organisateur très efficace : ils ont commencé a cela développer comme une institution bien conduite, etc. On a parlé de lui, les gens qui ont le rencontré, que, au fond, il n'a pas été intéressé par les gens... Au fond, il était intéressé, évidemment, par la

⁹⁵ Le **Tamil** est une langue dravidienne parlée principalement par les Tamouls du sud de l'Inde et du nord-est du Sri Lanka. Il a un statut officiel dans l'Etat indien du Tamil Nadu et dans le territoire de l'Union Indienne de Puducheri. Le tamoul est aussi une langue nationale du Sri Lanka et une des langues officielles de Singapour. Elle est l'une des 22 langues reconnues de l'Inde et est la première langue qui a été déclaré une langue classique par le gouvernement de l'Inde en 2004. Tamoul est parlé par des minorités importantes en Malaisie et Maurice ainsi que les communautés d'émigrants du monde entier. Le tamoul est une des plus anciennes langues classiques survivre dans le monde des évidences disponibles. C'est aussi la seule langue indienne autre que le sanscrit être considéré comme ancienne et authentique original dans sa forme et sa riche littérature.

montagne ou il a toujours continué de faire son parcours. Mais, il a été aussi profondément intéressé et aimant des animaux... Alors, il était par exemple, une vache, qu'il a aimée énormément. Et, cette vache, quand il a rentré dans une sorte d'état spécial, immobile, calme, elle a rentrée en même moment. On a l'appelé Lakshmi. Après, il a été les singes de montagne. Quand il a été le changement de chef de ce groupe de singes (ce sont des animaux avec très fort aspect hiérarchique) le nouveau chef a arrivé chez lui, dans son *Ashram*, pour se présenter, pour s'asseoir dans ses genoux, etc. Il était les oiseaux qui on eu le contact particulier avec lui... Quand il était encore dans la Montagne. Alors, dans son période heureux on n'a pas l'emmerdé, on peut dire, dans cette période il, par exemple, les gens on a vu qu'il a arrivé un tigre, et, il l'a laissé immobile à coté de lui. Bon, ça... Ou une cobra. Mais, ça c'est possible, que c'est lié, pas seulement, à une atmosphère très particulière que sa présence a créé, et que, comme nous racontons les histoires des Saints en Europe, et les autres histoires. Aimé par les animaux, mais, c'est aussi la question de son immobilité, ça veut dire, les animaux, normalement, n'attaquent pas quelque chose qui est immobile. Et, il a passé dans cette première période, la majorité de son temps, dans une immobilité. Il y a, évidemment, quand il a devenu fameux... Ils ont commencé à noter chaque chose qu'il a dit... Et là j'ai remarqué une chose, que j'ai remarqué dans les autres cas aussi, que en majorité des cas, les hommes notent les idées. Alors, la majorité des notes qui ont été publié après par ses disciples, c'est : qu'est ce qu'il a répondu aux questions, dans le sens philosophique, métaphysique, tout ça. Par contre, il était une femme, qui a arrivée là-bas, envoyé par sa famille, et qui a écrit les lettres à sa famille : qu'est-ce qu'il se passe dans cet *Ashram*, dans cet ermitage, autour de Ramana. Elle a écrit ça, et ça c'est un livre où... C'est ça que j'ai remarqué : les femmes, plus souvent que les hommes, sont capable de voir, qu'est-ce que la personne fait : pas qu'est-ce qu'elle formule. Pas les idées. Mais, les faites. Et ça c'est un trésor... Là il apparaît clairement l'aspect de sa relation avec les animaux, son agacement avec les gens qui toujours arrivent pour lui poser les mêmes questions mentales, artificielles, son énorme, son extrême refus de toutes les cultes,

sa moquerie de ça. Mais, moquerie qui n'est pas insulter les gens, mais une nette et ouverte moquerie. Tout ça, c'est dans ces lettres, qui a écrit cette fille : jour par jour, elle décrit le comportement de cette personne. Et là, on voit, comment, après un période de bonheur, de liberté, il fait son boulot parce que la tradition le demande. Mais, il n'aime pas ça... Il n'aime pas ces questions mentalisés. Il n'aime pas ces formes de culte. Il n'aime pas que on attaque les animaux. Les rares moments quand il a été très irrité... Ça a été par exemple, dans la grande salle d'*Ashram*, où les oiseaux ont fait les nids, et un jour, quand il était absent, on a les abolit. Il a été furieux... Quand on a traité mal un chien. D'ailleurs ça a été aussi intéressant, il a parlé au chien, et, il a pris un rendez-vous, en disant: « Tu vas m'attendre dans cet endroit de la montagne ». Évidemment, Lakshmi, ça été sa préféré, cette vache. Parce qu'elle était capable de le suivre dans son processus intérieur. Il était aussi certains oiseaux qui ont fait ça. Alors... Quel était l'axe? Au fond, de quoi il était occupé? Ça, dès commencement, quand il a commencé à écrire et après à parler, écrire pour répondre aux questions et après à parler... Il l'a formulé très nettement, il a dit: « Qui suis-je? » C'est une seule chose qu'il faut suivre. Pas penser : « Qui suis-je? » C'est pas penser... C'est pas faire les réflexions à propos de ça... Mais, comme chercher en soi-même, d'où arrive cette impression : Je. C'est comme si on peut aller en arrière. Aller en arrière vers le point, vers une source, où cette notion du Je apparaît. Mais, pas mentalement, comme une impression, ça apparaît. Mais, là où ça apparaît : un pas plus loin, ça n'existe pas. Il y a quelque chose qui certainement n'est pas Je, et qu'il n'a pas voulu définir : ça a été tout. Maintenant, quand il était visité déjà comme l'objet d'un culte, quand il était visité par les gens, ils ont lui posé différentes questions. Et, évidemment, c'était inévitable, que la personne qui a posé la question a utilisé Je. Elle a dit par exemple: « Je veux savoir... » dit la personne, alors, il a dit: « Bon, bon. Tu dis, Je veux savoir. D'où vient ce Je? » Alors... Et là s'est commencé une profonde, selon moi, une profonde mal entendu de part des gens, mais, un mal entendu inévitable, parce que la majorité de nous veut penser et mentaliser, et pas faire : ce qu'il a demandé c'est faire. Faire cette voyage en arrière.

150. Alors, on a le demandé : « Quel est la relation entre ça et Advaita Vedanta », et, « Est-ce que Je c'est le soi dans le sens Atman⁹⁷? », « Est-ce que c'est le Dieu dans le sens Brahman⁹⁸? », « Est-ce que Atman et Brahman c'est la même chose? ». Tout ce *blabla* qui n'est pas privé d'une profonde signification quand ces formules ont été prononcées par les grands prophètes anciens, par exemple, mais, qui était déjà cette machine mentale qui n'a pas voulu de faire ce qu'il a proposé. Mais, tout court, de parler dedans soi-même, ou dehors, ou publiquement, à propos de ça. Alors, là, tout cela que j'ai dit c'est, pour les gens liés à ces traditions de Ramana, probablement, c'est une grande hérésie. Mais, j'en suis convaincu. Et, j'ai les arguments. Alors, il a réagi très peu aux gens, dans ces moments... On a dit, les gens qui l'entouraient, ils ont dit: « Au fond, il aime les animaux, même les arbres. Il aime la montagne. Mais, il n'aime pas des gens. ». Oui, il fait quelque chose pour eux s'il est demandé. En vérité, il a fait. Pourquoi ces gens sont restés, pendant, souvent, des années, à son côté? Parce que ça a été le cas de plus fort phénomène de l'induction, ce que j'appelle l'induction : que les gens qui étaient autour de lui, pas loin, quand il a rentré dans cette voyage vers la source du Je, où déjà, le Je disparaît, ils sont rentrés par une sorte

⁹⁷ **Atman** ou l'Atma dans l'âme mot Sanscrit signifiant ou souffle de vie. La Théosophie est la Monade, le principe 7ème constitution septénaire de l'homme, le principe suprême de l'être humain. Pour la Théosophie, chaque être humain a Atman, ou l'esprit individuel, ce qui est un reflet de l'âme universelle. L'Atman est l'idée abstraite de "moi-même." Il ne diffère pas tout ce qui est dans le cosmos, à l'exception de la conscience de soi. Dans l'hindouisme, Atman est le principe suprême de l'homme, l'essence divine, sans forme et indivisible. Le terme est également utilisé dans l'hindouisme pour exprimer Brahman ou Paramatman.

⁹⁸ **Brahman** (en sanscrit brahman c'est la forme masculine et neutre, brahma) est un concept de l'hindouisme, le terme désigne le principe divin, le brahmanisme, non personnalisé, et neutre du brahmanisme et de la théosophie. A ne pas confondre avec Brahma, qui, avec Vishnu et Shiva forment la trinité hindoue classique. Dans la théosophie, Brahman est la "Absoluité", la "Esprit Infini et Divin" émanant de Parabrahman au début d'un nouveau cycle de manifestation (appelé Mahamanvantara). Par conséquent, il est la source et la racine de toute conscience qui évolue dans ce monde. Dans l'hindouisme, cette évolution se produit à travers des incarnations successives, que cette doctrine est appelée métempsycose. La métempsycose hindoue repose sur deux concepts principaux: Samsara - ce qui signifie que la réalité est considérée comme une évolution phénoménale; Karma - indiquant le lien entre les actes dans le monde phénoménal. Ce monde phénoménal est considéré comme illusoire et la source de toutes les souffrances humaines. Ainsi, dans l'hindouisme, la libération de ce cycle de la souffrance est conçue comme une absorption dans l'absolu (Brahman ou Parabrahman) : le nirvana. Ainsi, Brahman est considéré comme l'origine et la fin de tout.

de résonance, aussi. Ils ne savaient pas quoi faire avec ça, après. Ils ont voulu parler de ça. Mais, il n'a pas voulu parler de ça. Mais, l'expérience était là. Ça a été une expérience qui a été tellement intense, que, beaucoup de ces personnes étaient capables de rester des années à son côté. Bon. Ça... C'est un cas spécial, ça veut dire, au fond, il a laissé aux gens, pas seulement sa réponse spéciale à propos de quoi faire, que personne n'a pas voulu (ou presque personne), n'a pas voulu le suivre, seulement parler de ça. Mais, sa présence, quand il a entré dans son processus intérieur, elle a émané quelque chose qui, par l'induction, a approché l'expérience, ou disons, a donné l'expérience similaire (pas probablement, du tout, de même intensité) aux gens qui ont été autour. Et, il était... d'autre part il était... il se comportait en manière très normale, qui était aussi choquant. Quand on a dit, parce qu'évidemment on a dit qu'il fait les miracles. Chaque fois il a dit : « C'est aucun miracle. Ça s'est passé. » Et il a donné une explication complètement rationnelle. Il a lu les journaux. Ça! C'est une chose incroyable pour un saint, encore plus, l'incarnation divine. Et, ce qu'il a lu, c'étaient les journaux comme les journaux politiques de l'époque, en anglais, les meilleures. Il a pris un journal, il a lu. Il s'intéressait de ce qui se passe... et dans un certain moment il a fermé le journal. *Paf*. Et, il était dans son processus, pour très longtemps. Il est devenu fameux, spécialement dans les pays occidentaux, quand il a arrivé (plus ou moins par hasard) chez lui, un journaliste anglais, Paul Brunton⁹⁹. Paul Brunton, qui a écrit un livre, *A Search in Secret India* (En Recherche dans l'Inde Secrète), qu'il ne faut pas lire en français parce que la traduction est complètement... donne complètement l'autre... c'est tellement mentalisé exactement, que ça... c'est une autre histoire... Mais, il existe aussi en anglais, parce que ce Brunton l'a écrit en anglais. Oui, il a parlé de différents phénomènes, en Inde... Ça était les années trente... Les différents phénomènes...

⁹⁹ **Paul Brunton** (1898-1981), est un philosophe britannique, mystique, voyageur, et le gourou. Il a quitté une carrière journalistique à vivre parmi les yogis, mystiques et les saints hommes, et a étudié l'Est et de l'Ouest enseignements ésotériques. Consacrer sa vie à une quête intérieure et spirituelle, Brunton se sentait chargée de communiquer ses expériences à propos de ce qu'il avait appris dans l'Est à d'autres. Ses travaux ont eu une influence majeure sur la propagation du yoga et de la mystique orientale à l'Occident.

Truqués, trichés, plus ou moins parapsychologiques, spirituels, soi-disant... Tout cela c'est... C'est un bon livre... Et là, il a été fasciné par ce Ramana. Ramana Maharish comme on dit. Et, il a le décrit avec... Évidemment, Ramana a eu un facile écho dans les européens, dans les occidentaux, parce que il a refusé toutes mythologisations... Son langage a été langage de seulement : *Qu'est-ce qu'on peut faire?* C'est comme un langage qui, si le niveau mental, seulement, peut être très bien absorbé par les européens. Ou par les occidentaux. Alors, dans ce livre, *A Search in Secret India*, il y a un fragment, aussi, à propos d'un soufi, c'est dans l'autre endroit en Inde. Il était un soufi qui jamais n'a pas parlé. On a construit pour lui... Alors un islamique... On a construit pour lui une sorte de cabane pour le protéger. Il a été immobile. En Inde, dans cette époque, dans certaines régions encore aujourd'hui, il y a une sorte de respect pour, soi-disant, les saints hommes. Ça... Qui peuvent être des hommes ou des femmes. Ça... des ermites très spéciales. Ça, ce respect fait qu'on ne regarde pas vraiment quelle est la religion. Alors... Ce soufi, il a été protégé. Dans cet endroit, dans cette cabane où il a... Avant, c'était un champ vide où il a s'assis. C'est tout. Il n'a pas même fait chercher la nourriture. Quelqu'un a vu qu'il y a un type, certainement une sorte d'ermite, il faut le nourrir, ça donne une bonne chance... Alors... Et quand Brunton a arrivé chez lui... Il a, un certaine manière, fait un fraction dans cette cabane... Il a découvert que, cet ermite soufi, il peut lui répondre en écrivant. Comme dans certaines périodes Ramana Maharish. Et, il a lui posé plusieurs questions, évidemment, toutes philosophiques, mentales : comment comprendre et pas comment faire... Et ce soufi a dit: « Écoute, ce », il a écrit , « ce que je peux te dire, ça veut dire, cela où je me trouve, ce que je sais, c'est que toute la pensée, tout les mécanismes, la fleuve, la rivière des pensées, qui est, au fond, lié à la notion du Je, de séparation, de différence... Du Je... Que tout cela c'est comme... On peut comparer à un car tirée par le bœuf dans un tunnel obscure: plus on avance avec ça, c'est plus obscure. Ce qu'il faut faire et ce qu'on peut faire c'est : détourner le bœuf, le car, et sortir de ce tunnel. Quand on détourne et on va vers l'endroit d'où on est arrivé.... Tout devient lumineux. Plus et plus lumineux. C'est une seule chose

que je peux te dire.» C'est très similaire à cela qui était une seule chose palpable pour Ramana. C'est cette voyage en arrière. Cette voyage en arrière... Et bon, avec le soufi nous ne savons pas : est-ce qu'il a eu cette capacité de créer une sorte de l'induction d'un processus chez les gens parce qu'il était complètement isolé... Chez Ramana ça a été clair qu'il a eu cette capacité. Et, c'est fascinant parce qu'il n'a pas eu aucun support. Il n'a pas eu de chants pour faire ça, il n'a pas eu des éléments, des actions. Rien. C'est juste une sorte d'immobilité, dans laquelle il a rentré, chaque fois il a rentré dans cette voyage... Et ça, une radiation. Est-ce que cette radiation est quelque chose d'objectif ou est-ce que c'est une influence psychologique, tout ça : nous pouvons discuter. C'est seulement. Le phénomène était là.

151. Alors... Paul Brunton... Il a écrit ce livre. Dans la leçon précédente, je vous ai raconté l'histoire de cRoisement de mon mythe personnel et mythe tribal, en Pologne. Ça veut dire l'histoire quand j'ai lu les évangiles, en secret, comme une lecture interdite. Et, après, comment tout ça... avec cette notion de Jésus qui était de cette village, pour moi. J'avais neuf ans, maximum dix, à cette époque... Comment tout ça à former une sorte de consistance mythique qui a finalement abouti dans l'histoire turbulent, difficile, dramatique, de création du spectacle *Apocalypsis Cum Figuris*. Mais, après, influencé plusieurs autres spectacles... Ça, était, comme j'ai dit, quand j'étais, pendant la guerre, dans un village, et, ça, (une fois, il me paraît que j'avais neuf ans, une autre fois que j'avais dix ans, quelque part là), alors, dans le même période, j'ai connu l'histoire de Ramana. Comment ça s'est passé ? Ma mère, qui a eu une sorte d'œcuménisme presque défiant, elle a voulu que dans cette situation de danger, de mort chaque jour, de pacification, de... Que moi et mon frère nous avons quelque chose à lire. Et, pas quelque chose banale... Alors, un jour elle a pris le risque d'aller à une localité, pas un village, mais, une ville, vingt kilomètres, à peu près, de l'endRoit, de ce village, où nous avons habité... Et, elle a trouvé un bouquin : ça était l'édition polonaise de ce livre de Paul Brunton. Ce livre de Paul Brunton dans cette édition polonaise est d'ailleurs sous un autre titre : *Dans le sentier*

des yogins, c'est le titre polonais. Mais, c'est pas mal traduit. Alors, ce bouquin, il a été publié, juste avant commencement de la guerre, et presque tous les exemplaires ont été détruits par les bombardements. Mais, il a resté quelques copies... Un des cousins de ma mère, qui était un grand bibliophile, il a eu ça, et elle a lui prié, elle a dit: « Je veux apporter cela pour mes enfants». Alors, ça a été, à peu près, le même période que l'histoire des évangiles et de tout ça : c'est entre neuf et dix ans... J'ai lu ça, et quand... Ce qui m'a frappé premièrement... Parce que ce... Oui. Ça a été... C'est pas du tout, toutes les autres histoires indiennes, des gens bizarres, de tout ça, mais fascinantes... Ça a été ce soufi et Ramana. La réaction a été tellement forte que j'avais une haute température. On a pensé que j'attrapais quelque chose de dangereux pour la vie. Et, après, j'ai commencé à recopier ce que Ramana a dit à Brunton. Et, je dirais que là, il se commençait ma voyage. Ma vraie voyage intérieur, se commençait avec ce bouquin que ma mère a apporté, en risquant... Ce qui était risqué à l'époque : cette route de vingt kilomètres... Et, ça a commencé à me... accompagner... On peut dire que dans un autre sens... Comme avec l'histoire des évangiles, ça a été la racine mythique polonaise... Ça a été la racine mythique hindou qui a se présenté. J'avais l'impression de voir cette montagne. Voir ce type bizarre. Au fond... Souvent, j'ai mentionné pendant mes leçons, le phénomène d'un fou qui est sage... Ça, c'est une chose qui a trouvé son incarnation extrêmement développée, en Europe, parmi les russes. Parmi les russes... C'est *Yurodivyy*. Celui-ci qui est en même temps le fou, le saint... François d'Assise c'est aussi *Yurodivyy*. C'est fou. Il fait les choses inattendues, bizarres, contre les règles... Dans le livre de Dostoïevski « L'idiot ». « L'idiot » de Dostoïevski. Le Prince Mishkin c'est un *Yurodivyy*. C'est pour ça le titre de livre, « L'idiot »... On dit, dans différentes cultures européennes : « innocent, *simpleton* » Bon. Mais je pense que ce terme *Yurodivyy* est le plus exacte... Ça existe aussi par exemple, pour donner seulement en exemple, dans Zen, spécialement au Japon, on dit: « Les fous des Zen ». Ce sont les sages qui se comportent en dehors des conventions. Qui sont différents. Qui provoquent un processus dans les autres à travers de leur différence... Alors, oui, pour moi ça a été l'image de *Yurodivyy*. Et

pourquoi cette réaction si forte? Certainement, je suppose, que je m'ai senti, physiquement, beaucoup plus faible que les autres enfants. Et que je cherchais quelque chose consistant. Une sorte de base, de support, paradoxalement, on peut dire que j'avais le besoin d'un fort égo. Du Je fort... Mais, c'était aussi que j'ai rencontré certaines expériences, certains... J'ai fait certaines choses qui ont été bizarres, et que je voulu que personne ne sais pas, parce que on va penser que je suis fou... Comme une sorte de cérémonie autour d'un arbre et tout ça... Alors, tout d'un coup, avec ce livre j'ai compris que : « Non ! Il y a aussi cette possibilité ! Il y a cette possibilité, c'est... de s'intéresser de quelque chose différent, que normalement les gens s'intéressent. Et de trouver un sens consistant dans ça. » Je pense que ça a été... d'un part, ça a été comme un support psychanalytique... Paradoxal : Égo... Mais, d'autre part, ça a été que ma bizarrerie n'a pas été exclue de l'ordre du monde. Alors, depuis... Oui, j'ai essayé, tout de suite, de faire ça. Ce qui est intéressant pour moi, c'est quand même... Aussi bien, ce soufi que Ramana, n'ont pas dit des choses tellement compliquées... Ce qu'ils ont demandé c'était très simple, pour vrai dire. C'était pas facile de tenir longtemps, mais c'était très simple... Et, en tant que, probablement, mon mental n'a pas été encore suffisamment développé, il ne dominait pas : alors j'ai fait! Et ça, avec plusieurs détours, les autres horizons qui ont se ouvert dans les mêmes racines mythiques, on peut dire, hindous, d'Inde... Ça! M'a accompagné pendant des années et des années... Au fond, jusqu'à maintenant... Alors, vous voyez, ça a été bien, bien avant, toute la recherche théâtral ou culturelle... Je pensais, je me posais la question : comment... Si. Parce que je suis convaincu que il n'y a pas aucun approche, ni dans, soi-disant, vie intérieure, ni dans la culture... Aucun approche exclusive. Qu'il y a plusieurs approches, et que, dans le moment, quand on devient dogmatique sur exclusivité d'un seule approche, on tue : on est en train de tuer cette approche... Mais, comment alors... Si on ne veut pas parler de position d'une doctrine, d'un dogme, et, on veut, quand même, transmettre qu'elle était, quels on été certaines des aventures liées à mon approche... C'est pas la choix : ça tombe sur l'homme. On est comme condamné à un approche... Alors,

comment parler de cela sans créer une doctrine? J'ai trouvé c'est... Il faut, tout court, dans certains cas, de dire comment ça s'est passé dans la vie, dans ma vie dans tel cas... En certaine manière, on peut voir cette indifférence de Ramana pour la vie conventionnelle. Même quand il était déjà fameux, avec son grand *Ashram*, avec le temple qu'on a construit pour le mettre dedans... Tout cela c'est comme (selon mon point de vue), c'est comme le mettre dans un prison dorée... Et, qu'il a toujours refuser, mais, quand même, il, comme la tradition lui dictait : bon, ils veulent, il faut pas lutter contre. Mais, il ne faut pas se laisser être pris par ça.

152. Alors, il y a, par exemple, quelques vieux documents de films. Ces documents... Ça a été en trente cinq. Alors, quand il eu, je pense, je suppose, autour de cinquante ans... Et, il était déjà très fameux, et il y a... Et les autres, jusqu'à quarante sept, ou quelque chose comme ça... Ce sont les fragments très courts, que certains visiteurs ont fait. Et, ces fragments, ils n'ont pas été conservés, pendant des années et des années, alors ils sont très abimés... Mais, quand même, on voit certaines choses. Par exemple, dans un des fragments, on voit... Et ça c'est les gens qui ont fait un rassemblement de ces court documents cinématographiques, ils ont remarqué ça, que, ils ont arrivées les personnes importantes, par exemple, il y a arrivé *Yogananda*¹⁰⁰ qui était un grand guru très fameux, tout ça... Et, il est arrivé aussi Paul Brunton, l'auteur de ce livre... Alors, Ramana est assis. Il y a plusieurs personnes autour, comme autour d'un grand politicien, qui se rassemblent, et qui sont sensibles à caméra : ils font les choses, par exemple, *Yogananda* fait la salutation pour Paul Brunton et il répète ça... On voit qu'il y a l'influence de cela qu'il faut faire dans une situation sociale, et aussi une sensibilité au faite qu'on est filmé. Par contre, Ramana est comme totalement indifférent : rien. Mais, ce qui est frappant et ce que les gens qui ont trouvé ce document ont remarqué : il est totalement immobile. Alors, c'est... les autres sont agités, mais lui est immobile. Mais, ce n'est pas une immobilité comme dans certains exercices traditionnels, soi-disant, spirituels. On cherche une

¹⁰⁰ **Paramahansa Yogananda** (1893-1952), est un yogi et un guru (précepteur spirituel) de grande renommée qui a fait la promotion du Kriya Yoga en Occident.

immobilité. Dans tels cas, c'est toujours une forme, quand même. Chez lui c'est une immobilité, organique. C'est simple. Il n'a rien à faire : il est immobile. Ces plusieurs petites choses de ce document court, *amateuriste*, qui ont été fait, qui, quand même, donne l'image. Par exemple, il se crée autour de lui ce qu'il, selon ce que, par exemple, cette fille a écrit à sa famille, ce qu'il a détesté : une sorte de cour, de culte, de cérémonialisme, tout ça... Et, lui a toujours voulu comme s'évader, ou vers les animaux, ou vers sa montagne. Alors, il s'est créé une sorte de cortège où les autres on le suivi, comme on a suivi, par exemple, comme une grande vedette, Krishnamurti¹⁰¹, quand il a fait ses promenades... Mais lui, il est indifférent. C'est comme si il ne remarque pas du tout ça, et, en même temps il y a quelque chose de royal, naturellement royal. C'est très frappant. Ses jambes sont complètement déformées. Le corps est déjà en état, même en trente cinq, dans un état mauvais. Et vers après la guerre, dans les années quarante, il a souffert énormément à cause de cancer. Mais... Alors, le corps est comme a moitié détruit... Mais, il y a cette chose qui, je dirais, témoigne la vraie grandeur! C'est sa manière, il ne joue pas rien de royal. Quand on le voit marcher, avec sa canne et tout ça... Les autres qui le suivent... C'est comme... Oui, c'est le vrai Roi mythique. C'est quelqu'un qui a l'accès à très haute... C'est comme les Rois bibliques : comme David en certain... C'est comment on peut s'imaginer ça. Alors, j'ai voulu... Je veux vous montrer quelques fragments de ce court document. Au commencement, c'est... Je n'ai pas gardé complètement l'ordre chronologique parce que j'ai voulu que premièrement vous pouvez voir l'entourage de lieu... Le milieu naturel, avec ce temple, tout cela on voit très peu, mais, quand même, la montagne, le *Ashram* en trente cinq, tout ça... Et ça c'est un peu... Non, ce n'est pas trente cinq, c'est un peu plus tard, trente huit, je pense, quelque chose comme ça... Je l'ai mis au commencement... Et après c'est déjà chronologique. Ça veut dire, quand on voit Ramana, c'est déjà 1935 : les premières images. Et, plus tard et plus tard... Ce que je vous invite, c'est de remarquer la pression conventionnelle,

¹⁰¹ **Jiddu Krishnamurti**, (1895-1986), est un philosophe et promoteur d'une éducation alternative d'origine indienne. Apparue au sein de la théosophie et de la contreculture des années 1960, sa pensée exerça une influence notable sur des auteurs et des personnalités de différentes disciplines.

même sur les gens, comment dirai-je, honnêtement pieux... Cette... Que ce culte autour d'un, soi-disant, grand maître, qu'il refuse d'être... Que ce culte, il est comme le culte d'une vedette ou d'un politicien... Que les gens s'agitent... Je n'ai pas pris les fragments où ça, c'est le plus frappant, parce que là, les images de Ramana sont presque inconcevables, on ne peut pas les voir. Mais, quand même on voit en certains moments... Ce n'est pas uniquement que être près de quelqu'un de sa dimension, pour les gens, spécialement les gens simples, pourrait apporter une bonne chance dans la vie (ce qui est une conviction des hindous simples, très enracinée), c'est quelque chose d'autre. C'est... Au minimum c'est pas seulement ça... Il y a aussi le fait que... On n'a pas filmé, parce que, je suppose que Ramana a été très contre de filmer le moment quand il était dans son processus. Et là, certainement, les gens ont se comportés différemment. C'est évident. De tous les témoignages, c'est clair... Mais il y a ici, à la fin de ces fragments, que je vais vous montrer, il y a, tout court, le moment exactement, quand il : le grand Avatar, l'Incarnation Divine et tout ça... Le Divin Bhagavan, et, tout court, il lit un journal. C'est je pense quelque chose, « Times » de l'Inde ou je ne sais pas... Je me rappelle pas le nom... Alors... Il lit comme quelqu'un qui est intéressé par les événements politiques. Il lit, c'est comme ça... Et, tout d'un coup, il le mit à part, et il est calme... On ne peut pas dire qu'il rentre vraiment dans son processus, mais quelque chose est là dedans... Sa tête bouge parce que... À cause du corps déjà tellement abimé, la tête a le mouvement autonome. Mais, on voit ce profond calme... Et, si on regarde cela assez longtemps, on se rend compte qu'il est possible, même avec ce processus très initial, pas le plein : l'induction.

153. Alors, Mario¹⁰², si tu peux dit les détails à propos de qui a fait cette chose.

¹⁰² **Mario Biagini**, né en 1964, en Italie, est directeur adjoint du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Après plusieurs expériences professionnelles en tant qu'acteur en France et en Italie - a commencé à travailler en 1986 en tant que membre de l'équipe de recherche pratique du Workcenter. Il est rapidement devenu un membre clé de la recherche du Workcenter connu comme « l'art comme véhicule » en travaillant dans l'équipe dirigée par Thomas Richards. M. Biagini était *doer* en *Downstairs Action* (filmé en 1989 par Mercedes Gregory), et est actuellement le principal *doer* dans

Mario: - Les fragments ils sont tirés d'un...d'un... de Archive films 1935-1950¹⁰³. Ils ont été restaurés et édités par Arunachala Ashram et Bhagavan Sri Ramana Maharshi Center aux États-Unis.

Le premier fragment, il a été filmé en 1948, par **Arabin Bose**.

Le deuxième, en 1938, par Jayadevlal Dave

Le troisième, en 1935, par **M. Right**.

Le quatrième, en 1945, par M. Reddy (Ramachandra)

Le cinquième fragment, c'est un fragment qui a été filmé par le Indian Information Bureau, en 1946.

Le sixième, en 1947, par **Mr. Nambia**.

Le septième, c'est comme le premier, ça a été filmé en 1948 par **Arabin Bose**.

Le huitième a été filmé en 48, et le neuvième en 49. Et les deux par **Nambia**.

Alors, maintenant, vous allez voir premièrement, ce qu'on peut voir de ce vieux document à propos de l'entourage. Les temples... Les grands temples, les petits temples... Ça, c'est, maintenant on voit la forme de cette montagne. Les gens se racontent que la montagne qui était le lieu de Dieu, de Shiva, où, pour sa mémoire et pour le descend du feu, chaque année ont mit un grand colonne de feu au dessus. Alors, que cette forme a quelque chose de suggestif. Quand j'étais là-bas, je dois dire, parce que, après la guerre évidemment, j'ai été plusieurs fois là-bas, mais ça a été nécessaire de voir de plus larges dimensions. Oui, il y a dans cette forme quelque chose qui a une fonction comme une cathédrale, par exemple, une fonction de mettre un processus de verticalité. Quelque chose là-bas, peut être que j'étais suggéré par cela que les gens racontent. Mais, pour vrai dire, je suis convaincu que non. Mais, ici juste, c'est le fragment de la montagne. Là il y a les caves aussi, comme cette cave où Ramana était pendant quinze ans. Bon continuons... Autour de la montagne il n'y a pas seulement le grand temple, mais plusieurs petits... Oui. Maintenant vous allez voir le fragment où Ramana est à la fin de son route autour de la montagne. Comme d'ailleurs dans la tradition aussi européenne, il y a cet entourage répétitif d'un endroit autour du centre... Alors, vous allez le voir, comment il marche, tout court... Il descend de la montagne...

Action, et un acteur dans *The Twin* : une Action en création, opus performatifs au Workcenter dans le domaine de «l'art comme véhicule».

¹⁰³ You tube

(Fragment de film commenté)

Oui. C'est là où vous allez voir l'arrivée de ces grandes personnes et sa immobilité. A droite c'est Brunton avec *Yogananda*. À droite d'écran... Regardez le rythme des autres... Et son immobilité... C'est Brunton, c'est *Yogananda*.

154. *(son d'un fragment du film)*

Vous voyez, on peut penser que c'est le photo. Mais, quelqu'un est passé derrière lui.

155. Oui. *(G. commente les images du film)* C'est là, autour, les gens qui veulent se montrer avec lui... Oui, il n'est pas heureux de tout ça... De toute cette chose... Il ne conteste pas... Oui, là c'est les vrais compagnons en certaine manière... Les animaux... Vous voyez ça c'est Lakshmi, cette... Regardez qu'il va voir Lakshmi, cette vache qui a l'intérêt et la capacité de rentrer avec lui dans cet état d'un processus... Et de sortir quand il sort, pas dans ce moment qui est filmé... Et, que il va la voir et il va sourire. Et là il dit quelque chose... Quand c'est fait sur le mouvement lent de l'enregistrement, les gens qui ont fait le montage... Ils ont trouvé qu'il dit : « *Ama* », ça veut dire... C'est un mot de grande estime et de... Très chaleureux, pour dire à la mère : « Maman » ! Oui. Ça c'est le... Cette séquence avec le quotidien... Oui, ce dernier fragment, il a été prolongé par les gens qui ont fait ce montage... parce que c'est le seul fragment où on le voit... On ne peut pas dire dans son procès intérieur. Mais, en tout cas, dans un procès calme. C'est le fragment... Et c'est... Si on regarde bien, on peut voir que une induction est possible... Très initiale encore, parce que c'est pas encore le plein processus... Alors... On pourrait se mettre la question premièrement : « Est-ce que c'est dans un approche hindou interprété comme Advaita Vedanta? » Même si pour lui, quand il a eu dix sept ans, il n'a pas su ce qu'était Advaita Vedanta. C'est purement expérimental ça à quoi il a abouti... Est-ce que c'est une seule possibilité? Même dans cette route très traditionnelle et très connue comme une chose importante par les européens. Alors... Évidemment, non. Évidemment non... C'est... Pour moi cette affaire a plutôt conduit vers... vers le... entrer plus et plus profond dans différentes techniques et traditions hindous... Et là,

 videment, toutes mes motivations ont été très différentes des motivations classiques religieuses hindous. Et quand même... Ce qui m' st beaucoup frappé dans la culture hindou, liée aux techniques, soi-disant, intérieures, c' st un pragmatisme... C' st même dans *Yoga Sutra de Pata jali*¹⁰⁴, où (qui est une sorte de texte ath iste), ça veut dire, la divinité, comme tel, n'apparaît pas. Ce sont les approches possibles, on peut dire, *manipulatif*, dedans la zone de psych , de mental, etc. Et là... Mais, là il est dit après plusieurs fragments, on peut dire, agnostiques, mais plutôt ath istes... Il y a une phrase : On peut aussi par la foi en Dieu.  a veut dire, on cherche un processus qui apporte un résultat expérimental. C' st pas la doctrine qui décide, mais le pragmatisme. Qu' st-ce qu'il peut apporter cette chose qu'ils ont appelé Kaivalya¹⁰⁵, ou qu'ils ont appelé Samadhi¹⁰⁶? Cette chose qui fait sortir de conditionnement du temps et d'espace ordinaire... C' st ça qui est important, et les doctrines n'ont aucune importance, pour vrai dire, c' st ça qui est déjà dans *Yoga Sutra*. Et, c' st ça qui m'a beaucoup frappé : ce pragmatisme. Nous avons une sorte d'inclination, en occident, de penser en manière, premièrement, doctrinaire.  a veut dire, il faut avoir une vision du monde, qu'elle est la structure du monde, comment il faut supposer qu'il a

¹⁰⁴ **Pata jali** a souvent été appelé le premier codificateur du yoga, mais celui-ci dépasse l'œuvre de Pata jali. Les *Yoga Sétra*, traité sur le yoga, reposent sur l' cole S mkhya et les textes hindous de la *Bhagavad-G t * (voir aussi : *Vy sa*). Le Yoga se retrouve aussi dans les *pur na*, le Veda et les *Upani ad*. Cependant son travail est une des écritures hindoues majeures, et sert de base à ce qu'on appelle le R ja Yoga. Pata jali y analyse les principes et les techniques psycho-physiques sous forme de propositions aussi générales que possible. Ce n'est donc pas un manuel permettant de pratiquer le yoga. Le yoga de Pata jali est une des six écoles (ou *dar ana*) de la philosophie hindoue.

¹⁰⁵ **Kaivalya** (*devan gar *) est un terme sanskrit qui signifie « isolement », « détachement de tous les liens » ou encore « libération ».

¹⁰⁶ **Samadhi** (en sanskrit *devan gar *)¹ est un terme sanskrit qui est lié à la philosophie indienne. Il correspond dans les *Yoga Sétra* de Pata jali au huitième membre (*a ga*) du Yoga. Il signifie complet (*sam-*)  tablissement, maintien, « reposition » (*- dhi*) de la conscience, de l'attention. Son usage généralisé a entraîné un important élargissement sémantique: ce substantif masculin signifie « union, totalité, accomplissement, achèvement, mise en ordre, rangement, concentration totale de l'esprit, contemplation, absorption² ».

- Dans l'hindouisme, c'est le nom de la huitième et dernière étape de l'*asht nga-yoga* (signifiant huit membres) qui est exposée dans les *Yoga Sétra* de Pata jali, durant laquelle l'esprit du yogi réalise la « réalité ultime » (l' tman qui n'est pas différent de Brahman).
- Dans le bouddhisme, ce terme a deux acceptions : concentration et établissement dans l'éveil.

apparu, etc. Et, dedans cette structure à travers d'une sorte de compréhension profonde on peut arriver à quelque chose. Ce qui est d'ailleurs vrai, on peut arriver à quelque chose... Mais, toujours, il manque, un peu, ce pragmatisme... Ça veut dire... Bon, toujours c'est exagéré, parce que c'est pas toujours... Mais, dans la plupart des cas, il manque ce pragmatisme. Ça veut dire, la première chose c'est la doctrine, la deuxième chose c'est : « qu'est-ce qu'on peut faire ». Alors, dans les techniques et traditions hindous, ce qui est prédominante... Au minimum, cela qui m'a frappé, c'est opposé : « qu'est-ce qu'on peut faire? ». Et, si la doctrine apparaît, elle apparaît... Dans tel cas elle apparaît comme un instrument dedans, avec la possibilité que pour quelqu'un c'est un autre instrument dedans qui est nécessaire, alors une autre doctrine aussi... C'est ça que je trouve intéressant... Oui, est-ce que c'est complètement absent en occident? Non, c'est pas absent. Là, j'ai exagéré. C'est présent. Même cette chose qui est indiquée par Ramana ou par ce soufi décrit dans le texte de Brunton... Même là, il y a... Cette chose a une analogie en Europe. C'est... Dans le travail de Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à Pontedera, ici je cite, formellement, tout le nom... Là, il y a dans une sorte de composition qui est faite là-bas... Il est utilisé certains fragments, d'ailleurs, un parmi les autres, d'une tradition judéo-chrétienne, très ancien, et qui a été traduit de la version qui a été conservé en copte, égyptien.

156. Alors là, on pose la question, quelqu'un pose la question à celui-ci qui doit savoir : « Dit a nous quelle sera notre fin? » Et la réponse est : « Est-ce que vous connaissez le commencement pour chercher le fin? » (*Silence*) « Celui qui découvre (je ne cite pas exactement) celui qui découvre le commencement, il sait qu'elle le fin est. Béni celui-ci qui se tient au commencement ». Là, il y a déjà comme une esquisse de ce processus, quand il dit dès le commencement, c'est une vieille tradition, aussi bien hindoue qu'europpéenne, de l'arbre inversé : c'est comme l'arbre qui a les racines en quelque part, dans une domaine subtil, en haute, et qui pousse vers les choses plus sensibles, plus matérielles, plus substantielles, plus vitales. Mais, alors sortir vers le

commencement, c'est sortir vers cette zone qui est, on peut dire, en haute de la verticalité, c'est là où il y a le commencement. Dans un des textes que j'ai rédigé, qui s'appelle « Performer », je fait une composition de quelques fragments de Maître Eckhart. Maître Eckhart a été un très grand, ancien, mystique chrétien, d'ailleurs condamné par l'Eglise, finalement. Et, maintenant, redécouvert par les théologiens. Catholiques aussi. Alors, Maître Eckhart il parle comme si il y a un endRoit. Oui, c'est cela que dans ce texte copte on dit : Le Lieu. Le Lieu de commencement. Et, c'est comme si il est dans ce Lieu, et là où il est, il n'y a pas de dissociation, de différence, ça veut dire, de cela qui apparait de notre mental. Il y a, seulement, la... Il n'y a pas même de Dieu. Il n'y a pas... personne d'autre. Rien. Mais, il est là... Et après il sort, ou il descend, ou il flue... Et là, le monde apparait et tout parle de Dieu. Avant ça était : « Je n'avais pas de Dieu. » Et maintenant le Dieu apparait, les choses, tout ça... Et après il dit : « Quand je reviens », ça veut dire, reviens dans cet endRoit, dans ce Lieu, de nouveau il n'y a rien, il n'y a pas de Dieu. Et là, finalement (je suivie de mémoire, c'est pas précis), finalement, il dit : « C'est comme la source de quelle arrive toute chose ». Toute cette description de voyage, c'est la même voyage de quelle a parlé cet ermite soufi, ou de quel a parlé Ramana... Et c'est... Dans la culture européenne ça apparait. Ça a été normalement considéré comme hérétique. Mais, ce qui est important de comprendre dans ça, c'est que ce n'est pas... Ça n'a pas fonctionné pour ces gens comme doctrine. Mais, comme indication : qu'est-ce qu'on peut faire comme voyage personnel, ou disons, intérieur, n'importe comment, vertical... Mais, pourquoi ce choix? Ce choix a été fait, seulement, parce que quand j'ai étudié qu'est-ce qu'il peut fonctionner, pour, comme le support de cette voyage vertical, vers plus subtil. Commencer par vital vers plus subtil. Quand j'ai cherché ça... J'ai trouvé que pour moi, au minimum, et, probablement, pour différentes raisons pour beaucoup des autres personnes, les autres traditions anciens de chants, qui peuvent très bien servir pour ça, comme les mantras hindous, disons, mais aussi comme les chants orthodoxes, chrétiens orthodoxes. Mais, plusieurs choses est possible... Mais, bon... Finalement, j'ai trouvé que cette ligne, pour moi, qui est

enraciné dans la culture africain caribéenne, elle est, en même temps, très liée à une qualité de l'énergie, et en même temps elle englobe le corps. Alors, probablement le faite que pendant beaucoup des années j'ai m'occupé avec les acteurs, le théâtre et tout ça... J'avais le besoin de ce type de support. Alors, je m'orientais vers cette direction. Mais, quelqu'un d'autre pourrait s'orienter vers direction d'une autre ligne de chants traditionnels. Mais, ce qui était essentiel dans cette recherche, ça été (je dis recherche de Workcenter), ça été la conscience de différentes qualités d'énergie, pas avoir beaucoup d'énergie, plus d'énergie, vitale. Non. On commence par ce qui est vital, par exemple, éventuellement, mais, après, on cherche cela qui est plus et plus subtile, transparent, lumineux. Et se forme, ça forme une ligne de chants, de l'ordre des chants, parce que les uns servent à cela qui est plus vital, et les autres à cet décollage... Et, après décollage, il y a toujours le retour. Parce qu'il faut amener cette chose subtile dans notre existence vital. Alors, ça a été la chose qui, pas comme une doctrine, mais comme une sorte d'orientation, a défini notre travail: si on travaillerait sur les autres éléments, les autres types de chants, de traditions, on chercherait la même chose, c'est pas la quantité de l'énergie mais la qualité. Le passage d'une qualité à l'autre. Ça! Ça existait évidemment, dans la tradition européenne. Mais, c'est par les notions de centre de l'énergie et tout ça...mais, ça a été vraiment développé et élaboré dans la doctrine de tRois genres de l'énergie de base: lourde, active, deuxième, et transparente, lumineuse, tRoisième. En tout cas, c'est cet aspect de recherche, ancienne en Inde, qui m'a suggéré de regarder avec l'attention: pas comme aujourd'hui on regarde toujours la quantité de l'énergie, mais, la qualité. Le passage d'une qualité à l'autre. Alors, en tant que nous travaillons à Workcenter avec le support de chants afro caribéen, qui sont, pour quelques raisons, pas seulement très bien enracinés dans le corps, mais aussi, chaque chant se réfère à un certain aspect d'énergie. Sans chercher le passage vers vital... de vital vers subtil. Non. Mais, le chant est lié comme avec un genre d'énergie. C'est la particularité de cette culture. Alors, en tant que nous travaillons sur ça, sur cette ligne, comme j'ai dit, on pourrait travailler sur une autre ligne, de chant

traditionnel... Alors, on ne voit pas l'aspect, comment dirais-je, hindou dans ça. Parce que c'est afro caribéen. Mais, la manière d'opérer avec les niveaux, avec les qualités d'énergie, de passer d'un à l'autre, à l'autre, de descendre, de tout ça, c'est beaucoup plus proche de tradition hindou. Évidemment, c'est pas exactement cela qui a cherché Ramana, de quel je vous ai raconté, je vous ai raconté, mais, je vous ai raconté cette histoire parce que d'un part on voit, comment autour d'une grande personne, toutes les choses limitant liées aux cultes peuvent se créer. Et d'autre part, parce que, pour moi, les rencontres avec l'histoire de ce Ramana et de ce soufi, quand j'avais neuf ou dix ans, ça a été le commencement de mon voyage. Mais... Bon.

157. Alors, c'est pas seulement, dans Workcenter, l'aspect des chants afro caribéens, il y a tout cet aspect, disons, *yogique* de passage en verticalité et de descente, qui est beaucoup plus proche de certains techniques hindoues. Évidemment, il est très important que Thomas Richards il a devenu tellement compétent, dans cette voyage vertical à travers des chants... Il m'a dépassé, nettement... Alors, c'est important que s'a s'enracine. Mais, l'aspect hindou est, au fond, comme aspect caché, est là-bas... C'est... Et, vous voyez, c'est pas la question de syncrétisme... C'est pas que on a eu une idée : il faut prendre quelque chose judéo-chrétienne, hindou, africaine ou afro caribéen, mélanger ensemble : un peu ça, un peu ça, un peu ça... Comme ça jamais ça ne marcherait... C'est juste une route, qui quand on cherche quelque chose tangible, quelque chose palpable, quelque chose pratique dans ce sens pragmatique, il arrive les possibilités qui ont se manifestées dans des différents territoires... Et là, dans ces moments, c'est pas de additionner une chose à l'autre. C'est comme vérifier : « Oui, ça c'est ça, ça a été ça : comment ils ont fait? Et comment nous faisons?... » C'est comme corroboration dans les sciences. Oui, finalement, tout cela qui est prendre les éléments dans le sens syncrétique, c'est plutôt bloquant... Tout cela qui est comme vérifié les pratiques. Vérifier les pratiques : comment ça travail pour nous? Comment ça a travaillé pour les autres à une autre époque? Comment ça a travaillé dans une autre culture, aussi? Oui... Pour moi ça a été évidemment important que la racine,

soi-disant, polonaise et la racine hindoue, ils ont se précisées dans le même âge, quand je n'avais pas encore le mental analytique développé. Ça c'est, certainement ça a aidé... Mais c'est les règles toujours : tout est corroboration. Ça veut dire, oui, ça, peut être, marche. On a l'impression que ça marche. Est-ce que ça peut marcher mieux? Est-ce que quelque part, les gens ont essayé de faire en manière plus efficace, mais, la même chose? Est-ce que? C'est... C'est pas additionné, c'est vérifié. Oui. Tout, finalement, se réduit à cet aspect pragmatique... C'est pas les idées qui décident, c'est les pratiques qui décident... Aussi bien, dans la culture, dans les arts, dans, comme on dit, la vie intérieure, ou la chose comme ça, et comme je préfère de dire, dans verticalité. Tout ça, ce sont les questions pratiques. Les mots, on peut toujours changer. Les doctrines, on peut toujours formuler d'une autre manière. Et ça n'a aucune importance, pour vraie dire... Ce qui a l'importance c'est : quoi faire. Quoi faire? Dans chaque domaine. Je vous ai parlé d'une certain domaine lié à mon aventure personnelle, mais dans les autres domaines, c'est les mêmes règles. C'est pas les idées qui décident, mais les faites. Et, sur ça, j'aimerais de finir. Et, celui-ci qui ont encore le besoin de me poser les questions, je l'invite à arriver ici, disons, à neuf heures cinq. Merci. (*Applaudissements*) Alors, je rappelle les quatre propositions : la proposition de Ramana, ça a été de regarder où se commence la sensation du Je. Et comme reculer, avec ça, jusqu'à là où ça se commence. La proposition de soufi islamique, ça était, une autre manière de penser habituelle, et liée avec une rivière de mental qui est autour de sentiment du Je... C'est comme un car tirée par le bœuf qui rentre plus et plus dans un tunnel obscure : il a proposé a renverser la direction du bœuf avec le car... Et vous allez s'approcher a cela qui est lumineux, ça veut dire, il a proposé aller vers cela d'où vous avez arrivé. Ça a été sa proposition. Maintenant, il y a la proposition de Maître Eckhart¹⁰⁷, dans ce montage. Je pense qu'il faut la lire en totalité : ça se commence avec l'homme intérieur :

¹⁰⁷ **Eckhart von Hochheim**, dit **Maître Eckhart**, (1260-1328), est un spirituel, théologien et philosophe dominicain, le premier des mystiques rhénans. Il étudia la théologie à Erfurt, puis Cologne et Paris. Il enseigna à Paris, prêcha à Cologne et Strasbourg, et administra la province dominicaine de Teutonie depuis Erfurt.

Entre l'homme intérieur et l'homme extérieur il y a la même différence infinie qu'entre le ciel et la terre.

Quand je me tenais dans ma cause première, je n'avais pas de Dieu, j'étais dans ma propre cause. Là, personne ne me demandait où je tendais ni ce que je faisais ; il n'y avait personne pour m'interroger. Ce que je voulais, je l'étais et ce que j'étais je le voulais; j'étais libre de Dieu et de toutes choses.

Lorsque j'en sorti (en fluai) toutes les créatures parlèrent de Dieu. Si l'on me demandait : - Frère Eckhart, quand êtes-vous sorti de la maison? - J'y étais encore il n' y a qu'un instant. J'étais moi-même, je me voulais moi-même et me connaissais moi-même, pour faire l'homme (qu'ici-bas je suis).

C'est pourquoi je suis non-né, et selon mon mode non-né je ne puis mourir. Ce que je suis selon ma naissance mourra et s'anéantira, car cela est dévolu au temps et va pourrir avec le temps. Mais dans ma naissance naquirent aussi toutes les créatures. Toutes éprouvent le besoin de s'élever de leur vie à leur essence.

Quand je reviens, cette percée est bien plus noble que ma sortie. Dans la percée-là, je suis au-dessus de toutes les créatures, ni Dieu, ni créature ; mais je suis ce que j'étais, ce que je dois rester maintenant et à tout jamais. Quand j'arrive là, personne ne me demande d'où je viens, ni où j'ai été. Là je suis ce que j'étais, je ne grandis ni ne diminue, car je suis là une cause immobile, qui fait mouvoir toutes choses.

Et, maintenant, lu le texte qui est dans l'Action de Workcenter, en français, en totalité. C'est la question et la réponse. C'est le texte judéo-chrétien, très ancien, traduit de copte :

Dit-nous : - Mais notre fin sera comment? - Avez-vous découvert alors le commencement, que vous cherchez la fin? Mais, dans le lieu qui est le commencement, là, la fin sera. Là. Heureux celui qui se tiendra debout dans le commencement, il connaîtra la fin et ne prendra pas le goût de mort.

Bon. Alors, laisse moi, oui. Ça je vais faire. Alors... Il faut pas oublier que dans cela que je vous ai dit, je vous présentais une sorte de mythe personnel... C'est... Et, évidemment, les catégories dans lesquelles j'ai parlé, ce ne sont pas les catégories universelles. Par exemple : cette voyage vers le Lieu originel, original, le commencement, n'importe... Ce processus, dans certains... Pour certaines personnes et pour certaines traditions, ça pourrait n'être pas vertical... Ça pourrait se concentrer

autour d'un centre. Comme dans Zen, comme chez Thérèse D'Avila¹⁰⁸ : « La forteresse intérieure ». C'est... Ça pourrait être vu différemment, la topographie, c'est une topographie qui est ouverte à différents systèmes de topographies... En Inde, je dirais que c'est plutôt, pas vertical. C'est plutôt lié à la recherche de cela qui est central, même s'il y a aussi les traditions où verticalité apparaît... Je suppose que la manière de penser, en manière formulée, en forme de verticalité, à une catégorie de verticalité, c'est chez moi, l'influence de la culture européenne, je suppose, pour moi c'est naturel. Mais, on peut formuler complètement d'une autre manière et avec une autre topographie. Oui, c'est ça que j'ai voulu vous a dire.

¹⁰⁸ **Thérèse D'Avila Thérèse d'Ávila**, (1515- 1582), est une sainte catholique et une réformatrice monastique du XVI^e siècle. Elle est connue pour ses réformes des couvents carmélites et est considérée comme une figure majeure de la spiritualité chrétienne, en plus d'avoir été la première femme reconnue comme docteur de l'Église catholique.