

UNIVERSITATEA „BABEȘ - BOLYAI” DIN CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE TEATRU ȘI TELEVIZIUNE

VIA NEGATIVA ÎN TEATRUL LABORATOR ȘI TEATRUL DE AVANGARDĂ
JERZY GROTOWSKI- EUGÈNE IONESCO

- rezumat -

Conducător de doctorat

Prof.univ.dr. Marian Popescu

Doctorand

Bârză Nicoleta-Adriana

Cluj-Napoca

2013

VIA NEGATIVA ÎN TEATRUL LABORATOR ȘI TEATRUL DE AVANGARDĂ JERZY GROTOWSKI- EUGÈNE IONESCO

Cuprins

Argument

Capitolul 1. Percepția „noului” și disprețuirea axiomelor tradiționale de expresie

- 1.1. Nu, negația inaugurală a unei gândiri controversate
 - 1.1.1. Negația, renunțarea și refuzul – resorturile mecanismului ionescian
 - 1.1.2. Negația, o cale spre noi direcții
- 1.2. Libertate și căutare
 - 1.2.1. Avangarda, o soluție de ieșire din banal
 - 1.2.2. Căutarea începutului
- 1.3. Textul/Corpul un necunoscut ostil supus descoperirii
- 1.4. Cuvântul/Imaginea – Corpul ca vectori esențiali de expresie
 - 1.4.1. Imaginea
 - 1.4.2. Cuvântul
 - 1.4.3. Corpul, vector esențial de expresie în teatrul grotowskian
- 1.5. Jurnalul, vocația cunoașterii de sine

Capitolul 2. *Via negativa*, o cale spre o nouă formă de teatru

- 2.1. Scurtă prezentare a principalelor direcții în Teatrul Laborator al lui Jerzy Grotowski
- 2.2. *Via negativa*, *conjunctio oppositorum*, verticalitatea, actul total – baza conceptuală a teatrului lui Jerzy Grotowski
- 2.3. Dimensiunea ritualică a teatrului lui Jerzy Grotowski
- 2.4. Conceptul de „sărăcie” aplicat dramaturgiei lui Eugène Ionesco
 - 2.4.1. Jerzy Grotowski - Eugène Ionesco

2.5. Eugène Ionesco între absurd și sine

2.6. Spre o redescoperire a mecanismului teatrului în starea cea mai pură. „Sărăcia” ca izvor de autenticitate și libertate

2.7. Teatrul ionescian – tradiție și inspirație

Capitolul 3. Eliminarea blocajelor gândirii. Depășirea limitelor CUVÂNTULUI

3.1. Procesul visului și înlăturarea canoanelor de scriere dramatică

3.2. Lucrarea visului

3.3. Visul și Intuiția. Amprenta aventurii onirice asupra operei lui Eugène Ionesco

3.4. Textul dramatic și lucrarea visului

3.5. Textul și imaginea „manifest”

3.6. Textul ascuns. Esența corpului textual Scaunele

3.7. Relația text dramatic – vise, text dramatic – experiențe trăite

3.8. Visul și luciditatea în teatrul lui Eugène Ionesco

Capitolul 4. Eliminarea blocajelor de expresie corporală. Descoperirea CORPULUI VIU

4.1. Mijloacele descoperirii Corpului viu în teatrul grotowskian

4.2. Conceptul de limbaj plastic. Relația Corpului cu exprimarea verbală și nonverbală în Teatrul Laborator

4.3. Calea spre un corp eliberat

4.4. Corpul și actul iluminării

4.5. Textul spectacolului grotowskian prin prisma dinamicii corpului deblocat

Concluzii

Bibliografia

Anexa – Interviu cu Jaroslaw Fret

Cuvinte-cheie, concepte : teatru, via negativa, regizor, Jerzy Grotowski, cuvânt, text dramatic, dramaturg, Eugène Ionesco, corp, actor, mod de expresie, verticalitate, conjunctio oppositorum, act total, eliberare, refuz, Yoga, Hatha yoga, absurd, condiție umană, mișcare, interior, impuls, reacție, vis, eliminare, purificare, blocaj, corp viu, corp eliberat, clișee, Sine, nou, imagine, psihic, fizic, ființă, conștiință.

Structura lucrării: Teza este structurată pe patru capitole: *Percepția „noului” și disprețuirea axiomelor tradiționale de expresie, Via negativa, o cale spre o nouă formă de teatru, Eliminarea blocajelor gândirii. Depășirea limitelor CUVÂNTULUI, Eliminarea blocajelor de expresie corporală. Descoperirea CORPULUI VIU*

Lucrarea este structurată în așa fel încât să reflecte punțile, conexiunile, care se pot trasa între regizorul polonez Jerzy Grotowski și dramaturgul Eugène Ionesco; între conceptul de Corp și conceptul de Cuvânt; între exprimarea prin Corp și exprimarea prin Cuvânt.

Scopul cercetării îl constituie analiza conceptului de *via negativa* în aceste două moduri de expresie, Corp și Text/Cuvânt. Argumentul care prefațează lucrarea relevă teritoriul comun între Jerzy Grotowski și Eugène Ionesco, între cele două mari concepte, Corp-Cuvânt.

Prezentarea lucrării:

Capitolul 1. Percepția „noului” și disprețuirea axiomelor tradiționale de expresie

Primul capitol al lucrării cuprinde o analiză a naturii negativismului ionescian și grotowskian și o analiză a vectorilor esențiali de expresie în arta ionesciană și grotowskiană: Cuvântul/Textul, Imaginea și Corpul. La amândoi descoperirea unei noi „forme” de teatru ia naștere din respingerea clișeului de orice fel.

În acest capitol analizez resorturile mecanismului în arta dramatică a lui Eugène Ionesco și în arta lui Jerzy Grotowski, „sâmburele” din care va „crește” întreaga viziune.

Teatrul ionescian e născut din nevoia de autenticitate, nevoie pe care dramaturgul o experimentează încă din perioada românească. Mă refer la publicistica din tinerețe, articolele de critică literară sau artistică, publicate în reviste românești între anii 1930-1945. Publicistica din tinerețe, *Război cu toată lumea, NU*, poate fi privită ca fiind sâmburele din care s-a dezvoltat mai târziu opera ionesciană.

Ceea ce mi-am propus a fost descoperirea resorturilor acestei „nevoi” de a se opune și de a refuza tipare.

Cultura română și literatura română sunt acuzate, de Eugène Ionesco, de non-autenticitate, cauzată din împrumuturi ale unor procedee, tehnici, tematici, banalizate tocmai prin preluare, imitație. Această direcționare pozitivă asupra autenticității vine dintr-o dimensiune obsesiv negativă a banalității.

La Eugène Ionesco, conceptul de banalitate devine o obsesie. Banalitatea existențială reprezintă „trăirea prin alții”, „trăirea lăuntrică falsă”, iar banalitatea estetică înseamnă preluarea unei tehnici deja utilizată și uzată, depășită.

Banalul este definit ca fiind comunul, obișnuitul, normalul, iar Eugène Ionesco proclamă nevoia perpetuă de nou, insolit și experiment. Nemulțumirea lui face ca participarea acestuia să fie de pe postura de opozant la construcția unei estetici obișnuite.

Publicistica, această creație a negației, face posibilă descoperirea *noului*, inovației, în materie de mijloace de expresie. După cum am putut observa mai devreme, preocuparea autorului spre un negativism, adresat creației artistice în general, a reprezentat un prim pas spre deconstrucție.

Întreaga viziune a lui Jerzy Grotowski a luat naștere dintr-o negație, aceea de a accepta clișeeului de orice fel. Metoda lui de lucru cu actorul presupunea o abandonare a tuturor mijloacelor deja cunoscute. Presupunea pășirea pe *via negativa*, pe calea respingerii și a purificării. Jerzy Grotowski a vorbit, de multe ori, despre respingerea unor bariere de expresie, iar principiile *Teatrului sărac* vin să susțină acest lucru. Am încercat să punctez aceste direcții pe care Jerzy Grotowski le-a trasat pentru a ajunge la un *Teatru sărac*. În trasarea marilor direcții am apelat la seminarile pe care le-a susținut Jerzy Grotowski în Skara, în 1966. Ce este interesant de remarcat aici este modalitatea prin care principalele direcții ale *Teatrului sărac* sunt prezentate. Se pornește de la o negație, de la o respingere a unor principii deja clișeizate. Jerzy Grotowski prezintă ce ar trebui să se evite în teatru și exemplifică modalitatea prin care acest proces ar fi posibil. Practic putem remarca câteva reguli, sfaturi, pe care Jerzy Grotowski le-a impus în munca cu actorul dar și după aceea.

Următoarele concepte pe care le-am analizat ar fi: cel de avangardă în arta ionesciană și cel de „început” în arta grotowskiană. Eugène Ionesco și Jerzy Grotowski sunt interesați să atingă un înalt grad de libertatea de expresie în actul artistic.

Dramaturgul, în viziunea lui Ionesco, este nevoit să ducă o luptă cu sine însuși pentru a putea spune ceva nou sau ceva ce n-a fost spus bine.

Eugène Ionesco îndeamnă la un refuz al tradiționalismului pentru a redescoperi tradiția. Îndeamnă la invenție, la imaginar, la o expresie dincolo de clase, exprimând obsesiile fundamentale, la o adâncă umanitate, la spontaneitate dincolo de toate barierele impuse unei expresii *pure*, purificate.

Teatrul are nevoie de un loc precum laboratoarele științifice, la adăpost de superficialitatea marelui public. În teatru e nevoie de experiment pentru a descoperi noutatea. Teatru de avangardă ne prezintă ceea ce ne privește pe toți, doar că așa cum spunea și Ionesco, „ceea ce ne privește pe toți în chip fundamental, este în mod curios mai puțin accesibil.”(Ionesco Note și contranote 82) Operele artistice de avangardă au rolul să regăsească, să rostească, adevărul uitat, să-l reintroducă, în chip inactual în actual. Bineînțeles că aceste opere sunt de neînțeles, ele nu pot fi incluse în norme prestabilite, nu sunt populare și devin de cele mai multe ori respinse.

La Jerzy Grotowski, dar și la Eugène Ionesco, regăsim acea dorință de a redescoperi libertatea de expresie în forma cea mai „pură” a teatrului. Un teatru izvorât din interior, un teatru care înlătură tot ce e artificial. Prin teatru de acest gen se ajunge la o redescoperire a ideii de teatru și la o redescoperire a Sinelui.

Jerzy Grotowski dorește descoperirea „începutului”. Prin intermediul operelor teatrale și a proiectelor de după această perioadă, Jerzy Grotowski încearcă să redescopere faptul că este „fiul cuiva” și că poate sta în starea de „început”. Cu alte cuvinte, dorește o redescoperire a sursei esențiale care stă la baza actului artistic: ființa umană, cu toată complexitatea interioară. Actul artistic devine un mijloc de descoperire a „stării de început”, un mijloc de descoperire a celor mai ascunse și profunde întrebări legate de ființa umană.

Ceea ce cred că-i apropie cel mai mult pe Jerzy Grotowski și Eugène Ionesco este tocmai acea dorință de a explora noi forme teatrale și folosirea teatrului ca mijloc în căutarea adevărului. Și unde se poate găsi adevărul mai mult decât în noi?

Scritura lui Eugène Ionesco anunțase o nouă tendință de „dezinhibare” a scrisului, o corporalizarea a scriiturii, o răsturnare a raportului suflet - trup. În acest caz vorbim despre un corp condamnat la moarte, supus unui final implacabil. Corpul este locul *adevărului*, ceea ce face Eugène Ionesco este o „radiografie” a *corpului* fără sens, gol, în fața unei existențe efemere.

Corpului uman este căutat precum la o autopsie, căutarea unui răspuns la întrebările: de ce suntem supuși acestui final și de ce corpul devine un prizonier al sufletului? De ce avem speranța unei eliberări doar după moarte?

Comparația dramaturgului Ionesco și a regizorului Jerzy Grotowski cu niște medici legiști mi s-a părut potrivită având în vedere faptul că studiul celor doi merge înspre căutarea sensului vieții literaturii și a sensului actului teatral.

Ultima parte a primului capitol își propune analiza principalelor mijloace de expresie în teatrul ionescian și grotowskian: *Cuvântul/Imaginea-Corpul*.

Dramaturgul Eugène Ionesco nu este preocupat de găsirea unui nou „corp” textului dramatic, ci de a găsi un corp textual conectat la propriul corp, actul creator fiind expresia unui act viu personal. Își dorea ca textul să devină o transcriere a complexității lumii interioare prin intermediul dinamicii imaginii și a limbajului ludic. Imaginea pe care o creează textul său dramatic nu are cum să fie descriptivă, narativă, explicită, ci ea ia forma unei imagini abstracte, o imagine care coincide în cele din urmă mai bine cu Ființa.

În dramaturgia lui Eugène Ionesco, cuvântul suferă niște transformări evidente dinspre sens înspre noi valențe. Cuvântul tinde să nu reprezinte, ci să fie parte componentă dintr-o structură vizuală și sonoră care are ca și scop eliberarea dintr-un sistem mecanic prestabilit, finisat stilistic. Important pentru dramaturg a fost să găsească forma de expresie cea mai apropiată de Ființă.

Textele lui Eugène Ionesco neagă o serie de postulate comunicaționale, această incoerență logică a textului ionescian vine din negarea unor postulate ale comunicării convenționale dintre emițător și receptor. Refuzând toate postulatele comunicării „normale”, refuzând componentele inerente genului dramatic (intriga, caracterul, dialogul), dramaturgul descoperă noi resurse ale teatralității: ritmul, mișcarea, surpriza, accelerarea verbală, accelerarea gestuală, accelerarea imagistică, proliferarea obiectelor, ca forma de expresie a interiorului. Analiza principalelor postulate negate se dezvoltă pornind de la analiza celor doi semioticieni ruși, Isaak Iosifovic și Olga Revzine.

În opera ionesciană, jurnalul devine un mijloc de expresie a interiorului și o sursă pentru textele dramatice ionesciene. Opera lui Eugène Ionesco este un edificiu complex care are menirea de a surprinde viața în complexitatea ei, dar nu se referă la aspectul vieții generale, ci la universul interior. Jurnalul a devenit model, iar confesiunea de tip jurnal va constitui parte importantă din dramaturgia ionesciană. Jurnalul devine expresia unui act artistic viu, brut, izvorât spontan din

gândurile și sentimentele cele mai intime. Multe din confesiunile prezente în jurnalele lui, *Jurnal în fărâme*, *Prezent-trecut*, *trecut-prezent*, *Căutarea intermitentă*, sunt preluate și introduse în componența textului dramatic. Jurnalele ionesciene au drept componente cele mai intime mărturisiri, sentimente și gânduri. Dramaturgul nu alocă jurnalului date, experiențe ce țin de faptele și picanteriile din domeniul profesional sau social, ci jurnalul este compus din mărturisiri cu privire la spaimile, obsesiile și visele personale. În scrierea acestor mărturisiri putem observa dorința dramaturgului de a păstra forma brută, neșlefuită, neprelucrată a gândurilor și sentimentelor sale. Jurnalul ionescian este unul „în fărâme”, mărturisirile sunt fragmentate, caracterizate de o transcriere a individualității scriitorului lipsită de artificii și trucuri.

Pentru analiza conceptului de Corp, ca vector esențial de expresie în arta grotowskiană, aduc argumente din arta secolului XX, care vin să evidențieze faptul că arta lui Jerzy Grotowski subsumează o serie de idei prezente în explorarea corpului de până atunci, dar deschide și noi căi spre explorare.

Cea mai evidentă preocupare a lui Jerzy Grotowski, cu privire la corporalitate, ar fi eliberarea corpului de clișeele de expresie acumulate în timp și explorarea corpului ca vehicul expresiv a unei interiorități. Corpul devine o mărturie vie a stării interioare. La Jerzy Grotowski nu putem spune că regăsim un singur centru generator, un centru inițiativ al mișcării expresive. În modul său de lucru întreg corpul devine un centru energetic pentru mișcare.

Ceea ce-și dorea regizorul polonez este să găsească o modalitate prin care corpul să se simtă în confort, să găsească expresia fără a trece printr-o formă de expresie artificială, o deformare a expresiei inițiale. Acest lucru se regăsește și astăzi în cele mai neobișnuite căutări în domeniul dansului.

De foarte multe ori, în analiza exercițiilor fizice, plastice și compoziționale ale lui Jerzy Grotowski, se regăsește tocmai această căutare a unei expresii inițiale și personale. Jerzy Grotowski nu apela, în munca sa, la „formule”, încerca să înlăture obstacolele încurajând o libertate deplină.

Capitolul 2. *Via negativa*, o cale spre o nouă formă de teatru

Al doilea capitol este consacrat analizei conceptului de *via negativa* din teatru lui Jerzy Grotowski și modalitatea în care această „cale” se poate regăsi și în dramaturgia lui Eugène Ionesco.

Primele trei subcapitole cuprind o prezentare a principalelor direcții de cercetare din *Teatru Laborator*. Ceea ce m-a preocupat a fost analiza conceptelor teoretice, a treptelor de cercetare și experiment, care stau la baza *Teatrului sărac*, în relație cu conceptele, obiectivele, principiile din Yoga. Iar spre finalul lucrării am analizat dimensiunea ritualică a artei lui Grotowski, resursele, elementele și condițiile ritualului preluate în arta grotowskiană.

Căutând sursele de proveniență a conceptelor *Teatrului sărac*, am regăsit multe similitudini între metoda lui, conceptele folosite de el și conceptele apărute în Yoga, Yoga Sutra, Hathayoga, ritualuri balineze, dansurile Kathakali și teatrul Nō .

După cercetarea acestor similitudini, pot spune că există patru mari concepte teoretice dezvoltate de *Teatrul Laborator* și care stau la baza *Teatrului sărac*: *conjunctio oppositorum*, *via negativa*, *verticalitatea* și *actul total*. Primele trei concepte devin metode, mijloace de a ajunge la al patrulea concept, la ceea ce devine și scopul artei lui Jerzy Grotowski- actul total. Între toate aceste concepte există o strânsă legătură și fără această simbioză nu este posibil acel moment special de dialog profund cu sinele, o stăpânire deplină a corpului, care duce la o stăpânire a întregului spațiu din jur.

Prin cercetarea pe care am făcut-o, am remarcat că cele mai multe concepte au fost împrumutate din Yoga Sutra a lui Patañjali, un vechi filozof Indian, și din Hatha yoga.

Tehnicile și scopul Yoga au fost preluate de către Jerzy Grotowski și folosite pentru conturarea metodei sale. Mai evidentă este asemănarea între cele trei condiții de bază impuse de Jerzy Grotowski în arta actorului (autorevelația, coordonarea acestui proces și eliminarea rezistențelor fizice și psihice) și direcțiile de orientare în Yoga numită Hatha yoga (autorevelația, dorința de a stăpâni corpul și purificarea fizică și psihică). Obiectivele prezente în Hatha yoga nu numai că îmi par asemănătoare, dar se regăsesc pe deplin și în scopul artei spectacolului grotowskian. Acestea sunt: dorința de a stăpâni corpul, de a-l purifica și de a-l elibera pentru a trăi un experiment sacru.

Alături de cele trei condițiile impuse în arta actorului a lui Grotowski, de cele trei orientări din Hathayoga s-ar adăuga și obiectivele Yoga. Tehnicile Yoga sunt menite pentru a conduce yoghinul spre eliberare. Toate etapele spre eliberare au ca și scop decon condiționarea, oprirea fragmentării conștiinței umane.

Scopul Yoga fiind decon condiționarea totală, eliberarea. Yoga are câteva obiective clare: *înfrânările, disciplina, practica respirației, concentrarea, renunțarea, meditația și extazul*, care devin și mijloace în atingerea obiectivelor artei actorului lui Grotowski.

În teză am analizat cele patru concepte care au stat la baza *Teatrului Sărac: via negativa, conjunctio oppositorum, verticalitate, act total*, evidențiând legătura care există între definierea lor de către Grotowski și mijloacele, conceptele, preluate din Yoga și Hathayoga.

După această analiză concentrată a conceptelor de bază a *Teatrului sărac* propun analiza dimensiunii ritualice a artei lui Jerzy Grotowski.

La Jerzy Grotowski putem vorbi de o formă experimentală de ritual, nu de o formă tradițională. *Teatru sărac* are la bază, pe lângă conceptele deja amintite, resurse și elemente ritualice.

În Teatrul Laborator a lui Grotowski putem identifica câteva resurse importante ce aparțin riturilor, incantațiilor balineze, riturilor voodoo (aparținând comunității din Haiti), dansurilor și cântecelor din Japonia, practicilor Yoga. Atracția lui Grotowski pentru aceste culturi l-au ajutat să descopere sursele posibile pentru a putea ajunge la forma de teatru „sărac” dar expresiv.

Regizorul polonez a împrumutat mijloacele din expresia unor culturi tradiționale, a împrumutat principiile care au stat la baza culturii tradiționale.

Lucrarea lui Grimes. L. Ronald, *Beginnings in Ritual Studies*, m-a ajutat să descopăr că există resurse și condiții impuse în orice ritual, iar Jerzy Grotowski le-a preluat în munca sa cu actorii. Elementele de bază ale ritului sunt: cântul, dansul, incantația, meditația, pictura, iar condițiile ritului sunt: să „sacralizezi” spațiul în care lucrezi, să înveți să vezi fără să privești, să te eliberezi de povara dată de „a crede, a explica și a juca”, să sporești limbajul gestual și corporal, să cultivi receptivitatea, să împletești singularul în plural, concretul în transcendent.

Pe lângă aceste condiții necesare pentru săvârșirea unui ritual, regăsim și preluarea principiilor folosite în ritual, principii folosite de regizorul polonez în antrenamentul actorilor: să stabilești contact; să eviți repetiția mentală și planificarea; să insiști spre concret; să asociezi o imagine în timpul execuției; să adaptezi tot corpul și psihicul la fiecare mișcare; să acționezi dinspre centrul corpului înspre exterior, spre extremități și voce; să depășești oboseala, zgomotul, trâncăneala, indulgența și măștiile, de dragul revelației.

Jerzy Grotowski examinează potențialul artelor spectacolului de a genera conștientizarea supremă, așa cum este generată în ritual balinez și impune reguli similare acestuia.

În timpul ritualurilor balineze corpul devine eliberat de rezistențe, eliberat de sub rezistența unui limbaj uzat și clișeic.

Corpul se bucură de implicarea sa într-o dimensiune aflată dincolo de limitele simțurilor, dincolo de dimensiunea corporală.

Grotowski preia intensitatea și atracția pe care o degajă ritualul și o duce dincolo de spațiul desfășurării acțiunii înspre spectator. Spectatorul nu poate rămâne pasiv în fața unui sacrificiu realizat sub ochii lor.

Premiza dialogului dintre public și actori poate fi chiar cunoașterea de sine, cunoașterea celuilalt.

Grotowski merge pe această idee că dacă în teatru ai adevăr, un act de revelație, atunci și spectatorul simte și va fi atras pe același drum, iar reacția poate fi una „magică”. Magică nu în sensul de truc, scamatorie, ci de întâlnire a unor ființe umane în sensul cel mai profund.

În *Teatrul sărac* accentul se pune pe corpul și expresivitatea actorului, scopul actului teatral fiind o descoperire, o dezvăluire totală a sinelui. Teatrul lui Jerzy Grotowski devine o provocare pentru actori, dar și pentru spectatori. Pentru actor devine o provocare în a se descoperi pe sine, în a sesiza cât e de ancorat în cotidian și clișeu și în a depista rezistențele fizice și psihice. Publicul e supus unui altfel de dialog, mult mai profund, parcă venit dintr-o altă dimensiune în care este invitat să participe cu sinceritatea cu care o fac actorii.

Pentru a realiza acest „tip” de dialog, Grotowski are în vedere și plasarea publicului astfel încât publicul să se simtă mai mult decât un martor la acest proces. Spectacolele lui Jerzy Grotowski dau posibilitatea publicului de a fi martor activ sau pasiv la acest proces.

După această analiză a conceptelor care stau la baza viziunii lui Jerzy Grotowski mi-am pus problema definirii conceptului de „sărăcie” în dramaturgia lui Eugène Ionesco.

Ce cred că înseamnă *sărăcia*, *via negativa* în dramaturgia lui Eugène Ionesco? La prima vedere, considerarea unui astfel de concept în raport cu opera dramatică a lui Eugène Ionesco pare a fi ceva abstract. Ce înseamnă, de fapt *sărăcia* în teatru? Și cât de bine poate să facă ea expresiei? Este acea metodă de eliminare, folosită de dramaturg, a ceea ce nu este esențial teatrului și presupune implicit eliminarea canoanelor de scriere a unui text dramatic. *Via negativa*, metoda de eliminare a lui Jerzy Grotowski, poate fi aplicată și textului dramatic a lui Eugène Ionesco. Putem vorbi, deci, de eliminarea, înlăturarea unor clișee și blocaje la nivel de gândire, de scriere, de expresie.

Când vorbim despre teatrul lui Eugène Ionesco, vorbim despre un altfel de teatru, un teatru de avangardă, un teatru „sărac”, dar în același timp expresiv. Un teatru în care tonul poetic nu e dat de limbajul vorbit, ci de limbajul imaginilor. La el, limbajul este dezarticulat, e suportul expresiei deriziunii.

E un teatru al confesiunii în care utilizează visele, pentru că acestea reprezintă esența gândurilor și a simțămintelor sale. Sunt asemenea teatrului său, o combinație de gânduri, stări, frământări, frici, angoase care, transformate în imagini, devin ceea ce numim absurd. Sau, cum îi plăcea lui Ionesco să spună, *insolit*, asemeni existenței noastre.

Ionesco scrie ceea ce gândește, ceea ce simte, scrie pentru a spori înțelegerea existenței noastre, a spori înțelegerea sufletului nostru și pentru a obține o eternizare în această lume măcar prin numele său dacă nu e posibil altfel. De aici și starea sa de revoltă cu privire la neputința sa de a putea face ceva, de a înțelege existența umană, de a schimba ceva, de a doborî acel zid care-i limitează existența. Neputința de a avea parte de o certitudine, poate chiar certitudinea că nu vom muri niciodată, că mai există o altă lume.

În dramaturgia lui Ionesco putem observa dorința de a înlătura clișeele și blocajele de orice fel. Putem vorbi de eliminarea, izgonirea literalității, de eliminarea gândirii coerente, de eliminarea conștiinței diurne, a canoanelor de scriere a textului dramatic, eliminarea limbajului convențional, eliminarea logicii discursive și dorința de păstrare a logicii extraconștiente a visului, toate pentru a realiza un act artistic spontan care are rol de cunoaștere nu de recunoaștere.

Teatrul lui Eugène Ionesco este, după părerea mea, este o împletire, merge pe aceasta schemă a îmbinării „expresiei vieții în complexitatea și incoerența ei (VISUL) cu „expresia gândirii intuitive, a conștiinței treze, menținută prin sentimentul uimirii și prin căutarea continuă a adevărului interior formulate în imagini (LUCIDITATEA).

Este interesant de urmărit cum a ajuns Eugène Ionesco să scrie în forma aceasta și de ce. Creația apare, în cazul său, ca o necesitate instinctiv, extraconștientă, fiindcă a imagina, a inventa, a descoperi, devin funcții asemănătoare cu respirația. „Scrișul e o formă de gândire în mișcare.”, scrie el. Prin creație se produce o dezvăluire a autorului, iar calitatea esențială a operei o constituie partea cea mai spontană, mărturisirile care par a fi acte spontane.

Autenticitatea teatrului lui Eugène Ionesco, scriitura sa, vin din exprimarea uimirii și debusolarea în fața existenței. Întrebările devin punctul de plecare spre o explorare, un traseu necunoscut.

Doar pentru autorii pedagogi, traseul este cunoscut dinainte. Opera, creația este o ființă vie și este important să rămână vie chiar și atunci când este citită sau reprezentată. Opera e un organism viu care cuprinde antagonisme care o mențin vie. Cu cât opozițiile, liniile de forță, pasiunile sunt mai complexe și mai numeroase, cu atât opera este mai importantă, ea e invenție, descoperire, imaginară, reală, folositoare, nefolositoare, obiectivă, neobiectivă, logică, nelogică.

Actul creator transmite propria experiență făcând o altă ființă să simtă ceea ce autorul sau actorul însuși a simțit. Atât în cazul teatrului lui Eugène Ionesco, cât și în acela al lui Jerzy Grotowski, idea este ca publicul, cititorul, să participe la actul de revelație printr-o revelație de sine și astfel, arta actorului în maniera lui Jerzy Grotowski și arta dramatică a lui Eugène Ionesco devin „invitația” spre o revelație de sine și au menirea să stimuleze actul descoperirii în public sau în cititor.

La începutul tezei am amintit condițiile impuse de Jerzy Grotowski în arta actorului, condiții care pot fi aplicate și dramaturgiei lui Ionesco. Sunt condițiile prin care Jerzy Grotowski a ajuns la un *Teatru sărac*, sărac doar dacă îl privim din unghiul bogăției clișeelelor de gândire, construcție și expresie, altfel el este un teatru expresiv și *sfânt*. Ca primă condiție, Grotowski a impus o stimulare a unui proces de auto-revelație, mergând până în adâncul subconștientului, canalizând apoi această stimulare pentru a obține reacția dorită. La Ionesco, regăsim aceeași dorință de a autodescoperire, mărturisire prin scris, de pătrundere în cel mai ascuns loc al subconștientului, prin vis, amintire, experiență personală. Scrisul devine un mijloc de descoperire a sinelui și de căutarea a unor răspunsuri cu privire la menirea noastră în lume. Procesul nu e ușor, nici la Grotowski nici la Ionesco, aceasta pentru că presupune o confruntare cu sine, o luptă, un curaj de te lăsa liber în actul creației.

A doua condiție ține de a ști să articulezi acest proces, de a-l disciplina și de a-l converti în semne. Grotowski numește această etapă „a da și a lua.” La Grotowski este vorba despre etapa în care, prin spontaneitate și disciplină, poți face „vizibilă” autorevelația la nivel corporal și poți astfel găsi mijloacele necesare: concentrare, meditație, practica respirației, toate pentru a ajunge la o stăpânire a corpului. La Ionesco poate fi etapa în care pune pe hârtie toate imaginile construite în actul revelației. În acest caz, actul de autorevelație devine un act de cunoaștere exprimat prin semne sau succesiune de imagini. Imaginile pot fi „traduse” folosind conștiința diurnă, important e ca în timpul scrierii să nu intervină rațiunea. De regulă visele, pe care Ionesco spune în *Jurnal în fărâme* că a transpus visele în textele dramatice, le-a descris fidel în

scris, imediat după trezire, fără a interveni în vreun fel. La Ionesco, actul scrierii devine un act liber, cu asociații aparent fără nici o legătură între ele, dar care vin din subconștient. Dramaturgul a învățat să-și disciplineze actul fără a interveni cu prejudecăți sau prin exercițiul rațiunii.

A treia condiție impusă artei actorului la Jerzy Grotowski, dar care poate fi aplicată lui Eugène Ionesco, este aceea de a elimina din procesul creator rezistența și obstacolele datorate propriului organism, atât fizic cât și psihic

Eugène Ionesco transformă teatrul într-un instrument prin care transmite situații umane și experiențe interioare profunde și complexe. Bineînțeles că teatrul tradiționalist, teatru pe care Ionesco îl denunță, a fost și este un instrument de comunicare a experiențelor fundamentale ale omenirii, dar el a avut de îndeplinit alte funcții, precum relatarea unei povești sau discutarea unor idei. Dramaturgul Eugène Ionesco detestă piesa bine scrisă, raționalistă, construită pe baza unor scene desfășurate într-o formă logică, prin care, astfel, scenele finale să reprezinte concluzia logică a scenelor introductive. Ionesco respinge astfel piesa care spune o poveste.

Este de remarcat cum ajunge Eugène Ionesco la acest *teatru pur*, cum izolează esențialul din teatru. Acest proces e posibil prin: izgonirea literalității textului; prin înlăturarea „statutului” de personaj tradițional; prin eliminarea conștiinței diurne făcând apel la două procedee: spontaneitatea și contradicție; prin eliminarea canoanelor de scriere a textelor dramatice; eliminarea limbajului convențional; prin apelul la toate formele de limbaj; prin înlăturarea logicii discursive și prin dorința de păstrare a extraconștiinței onirice

Toate aceste procedee duc la realizarea unui act artistic, spontan, cu rol de cunoaștere nu de recunoaștere.

Următoarea etapă de cercetare a fost trasarea vechilor tradiții care au influențat evoluția teatrului absurd. Traseul este foarte complex, dar am încercat să sintetizez cele mai importante tradiții care se regăsesc în fizionomia teatrului absurd a lui Eugène Ionesco, așa cum apar ele la Martin Esslin în *Teatrul absurdului* : teatrul *pur*, respectiv efectele scenice abstracte, așa cum se întâmplă la circ, în spectacolele de revistă, în numerele acrobatice, jonglerie, coridă, pantomimă; clovnerie, gaguri și solo-uri de virtuozitate; nonsensul verbal; literatura visului și fantazării, adesea cu o importanță alegorică (292). La acestea se pot adăuga: folosirea modelelor de gândire mitică, alegorică. Apropierea de matricea gândirii subconștiente. Piesa devine o succesiune de imagini, fantasme, halucinații, o proiecție în termeni concreți a realităților psihologice; dincolo

de realitate: irealul devine concret, nu realismului pur; respingerea teatrului psihologic; respingerea elementelor discursive, narrative și concentrarea în imagini a realității interioare.

Am considerat absolut necesară trasarea acestei linii de cercetare a eventualelor influențe în teatrul absurd, pentru a putea delimita care sunt elementele specifice creației ionesciene.

Specificitatea creației ionesciene o voi evidenția în cele ce urmează.

Capitolul 3. Eliminarea blocajelor gândirii. Depășirea limitelor Cuvântului

Capitolul își propune o analiză a modalităților de transgresare a gândirii logice din scriitura dramatică a lui Eugène Ionesco și depășirea limitelor Cuvântului înspre Imagine.

În dramaturgia ionesciană putem vorbi despre înlăturarea canoanelor de scriere dramatică. Întrebarea firească ar fi: de ce este nevoie de o înlăturare a canoanelor de scriere? La această întrebare am încercat să răspund în capitolele ulterioare. Răspunsul cel mai simplu ar fi: din necesitatea descoperirii unui mod de a te exprima în afara clișeului. Mă refer la o necesitate organică de a vorbi cu Sine prin scriitură, de a te înțelege pe tine prin ceilalți, de a înțelege o lume prin intermediul lumii tale interioare.

Cum se face această înlăturare? Ce rămâne pentru a o putea numi operă dramatică? Sunt întrebări pe care ni le punem în fața unui proces atât de abstract, cum e scriitura dramatică ionesciană.

Analizând textele dramatice am fost atrasă să descopăr mecanismele scrierii și din punctul meu de vedere, în opera ionesciană înlăturarea canoanelor de scriere dramatică se face prin acceptarea unui model absolut surprinzător pentru un proces precum cel de scriere dramatică. Acest model este procesul visului cu tot ce cuprinde el: formare, structură, limbaj, gândire, ritm.

Eugène Ionesco avea încredere în două mijloace de cunoaștere: în vis și intuiție și mai puțin în logică. Această încredere se vede clar în piesele de teatru, ele fiind formate din fragmente din vise personale, din emoții, amintiri, experiențe personale pe care le găsim și în jurnalele sale. Teatrul devenind astfel unul subiectiv.

Ce este foarte interesant, fapt care îmi întărește și mai mult acea credință în asemănarea, în analogia visului cu teatrul lui Eugène Ionesco, este faptul că imaginile sunt dinamice, câteodată ai impresia că nu au deloc legătură unele cu celelalte ele, până și textul suferă o schimbare, în sensul că devine de multe ori absurd, ai impresia că nu înțelegi nimic. Dar toate aceste aspecte ascund o singură idee, o singură temă, o singură angoasă care permite o reprezentare atât de ciudată, de complexă sau poate chiar banală. Reprezentarea finală a imaginilor se face pe fondul

unei intuiții, nu pe fondul unui clișeu de gândire a construcției dramatice. Teatrul lui Eugène Ionesco poate porni de la o imagine care poate da naștere altor imagini sau de la o imagine care poate fi obținută din suprapunerea multor imagini.

Dacă am aplica modalitatea de analiză folosită de Sigmund Freud la analiza viselor lui Ionesco, din *Jurnal în fărâme*, dar și din piesele sale, vom constata că în spatele unei absurdități se ascunde ceva profund, lumea sa. Referitor la acest lucru J.-B. Pontalis spunea în lucrarea *Atracția visului* că: „în vis, fiecare se îndreaptă spre lumea sa proprie, în vreme ce în stare de veghe oamenii au o singură lume, comună tuturor”.

Analiza procesului visului am făcut-o bazându-mă pe informații provenite din domenii precum psihanaliză, medicină, studiul imagii, psihologie, filozofie, literatură. Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Jean-Baptiste Pontalis, Paul Valéry, Gilbert Durand, Émile Benveniste, Martin Heidegger, dr. Liviu Popoviciu, Jean-Jacques Wunenburger sunt cei care m-au ajutat să „descifrez” structura visului, limbajul și dinamica unui astfel de proces. Studiile acestora m-au ajutat să ajung la, ceea ce cred eu că este, mecanismul care stă la baza operei dramatice ionesciene.

Sigmund Freud tratează în detaliu subiectul visului. Doctorul vienez analizează mecanismele, modul în care se ajunge la visul pe care noi ni-l amintim sau nu la trezire. Visul devine produsul unui detaliat proces de trecere, de transformare și de combinare a ideilor latente în conținutul manifest (produsul final reprezentat). Freud numește procesul de transformare a visului latent în vis manifest, lucrarea visului iar munca opusă, cea care duce la o transformare în sens invers, o va numi travaliul analizei. Conținutul manifest al visului trimite întotdeauna la un alt conținut, mai profund, ascuns, inconștient; pe de altă parte, visul este produs pentru a satisface o dorință necunoscută, inconștientă.

Freud a descoperit patru etape în formarea visului: *condensarea*- care presupune procesul de strângere a materialelor pentru mozaicul ideatic și imagistic al visului; *figurabilitatea*- care ar presupune selecția și transformarea gândurilor prezente în vis, în imagini; *deplasarea*- Freud impune această noțiune a *deplasării* pentru a explica formarea simptomelor, a simbolurilor, a tuturor substituirilor din cadrul trecerii de la latent la manifest, din proiecția primarului în secundar; procesul *elaborării secundare* presupune o remaniere a visului, destinată să-l prezinte sub forma unui scenariu relativ coerent.

Aceste etape de formare a visului pot fi regăsite în modul în care sunt scrise textele dramatice ionesciene. În cazul visului vorbim de două mari procese:

- *lucrarea visului*, pe care l-am definit cu ajutorul celor patru procese (condensarea, deplasarea, figurabilitatea și elaborarea secundară) analizate de Sigmund Freud. Acest proces reprezintă transformarea visului latent în vis manifest, crearea unui ansamblu coerent, o reprezentare ordonată
- *travaliul analizei*, acest proces presupune trecerea dinspre visul manifest spre visul latent, o descompunere a mesajului, o descifrare a imaginii finale pentru a ajunge la conținutul care determină această imagine

După părerea mea, Eugène Ionesco a aplicat modul de formare al viselor la procesul de scriere dramatică. De aici și caracterul abstract, illogic, incoerent, fragmentarea „scenariului” și greutatea înțelegerii textului dramatic.

Cum am ajuns la o astfel de afirmație? Folosind exact procesul travaliului visului indicat de Carl Gustav Jung și Sigmund Freud.

La Eugène Ionesco, neavând posibilitatea de a fi ghidat de cuvinte, sau mai bine spus de sensul cuvintelor, am procedat prin analiza celei mai complexe, puternice, imagini din textul dramatic. Analizând în modul acesta un corpus de texte dramatice am sesizat că imaginea finală a pieselor este cea mai puternică, este cea mai complexă, din punct de vedere vizual și deține o compoziție simbolică puternică.

Astfel, într-un subcapitol, am urmărit aceste etape de dezvoltare a conținutului manifest în piesa *Scaunele* a lui Eugène Ionesco, iar în alt subcapitol am realizat analiza procesului *travaliul analizei*, propunând o analiză a piesei dinspre final spre început, dinspre imaginea „manifest” înspre conținutul „latent” al textului. Această trecere dinspre conținutul manifest înspre cel latent a presupus o descifrare a imaginii în cele mai mici detalii. În acest caz, am descoperit un *corp textual viu* și plin de însemnătate care era „acoperit” de un *corp mort*, plin de nonsens și clișeu. Astfel, textul viu era greu accesibil în plan semantic până la înlăturarea *corpului textual mort*.

Ultimele două direcții din acest capitol ar fi presupune o argumentare a legăturii strânse care există între textul dramatic ionescian și visele și experiențele personale ale dramaturgului și o analiză a conceptului de luciditate în opera ionesciană.

Întreaga operă dramatică a lui Eugène Ionesco se bazează pe prezența unui mare număr de amintiri, fragmente din vise, emoții trăite, experiențe personale. Originalitatea stilului său e sesizabilă în modalitatea de combinare și de selecție a acestora.

Citind *Jurnal în fărâme*, am descoperit douăzeci și șapte de descrieri de vise și o mulțime de gânduri, întrebări referitoare la problema existenței umane. După această lectură, mi-am dat seama de subiectivitatea și profunzimea teatrului lui Eugène Ionesco, de sinceritatea, curajul acestui autor dramatic în exprimarea gândurilor și trăirilor sale interioare. Eugène Ionesco nu are idei înainte de a începe să scrie, la el actul artistic e spontan, se poate naște de la o imagine, o trăire, un vis, un gând, o angoasă, o frământare. Din visele prezentate în *Jurnal în fărâme* reies gândurile cele mai profunde, temele viitoarelor piese ale sale. Visul devine produsul unui „laborator de gânduri, produsul unui aparat al sufletului”, așa cum îl numește Paul Valéry, fiind rezultatul unui travaliu. (Pontalis Atracția visului 21)

Analiza legăturilor dintre vis - text dramatic, experiență personală - text dramatic am realizat-o analizând toate jurnalele dramaturgului pentru a găsi acest „laborator de gânduri” și sentimente. Am căutat descrierile de vise și experiențe pe care le-a reprezentat fidel în textul dramatic.

Eugène Ionesco surprinde două moduri de a funcționa ale conștiinței: conștiința diurnă și în conștiința nocturnă. Pe cea nocturnă o consideră mult mai adevărată, mai profundă și are încredere în ceea ce ne înfățișează aceasta. Ionesco spune că aceasta este ceea ce ascunde un limbaj cifrat al visului. Paul Valéry spune la un moment dat un lucru care este susținut și de Sigmund Freud, și anume că orice este formal în starea de veghe poate tinde să aibă un înțeles în vis. O apăsare vagă în starea de veghe se împlinește în vis. Aventura aceasta onirică, să-i spunem așa, poate fi interpretată ca fiind o căutare de sine, o căutarea de răspunsuri, de explicații, de înțelegere a noastră și a existenței noastre. În vis fiecare se îndreaptă spre o lume a sa, dar în starea de veghe toți ne raportăm la aceeași lume.

Ionesco ne îndeamnă să menținem conștiința trează, să menținem conștiința care dă importanță existenței umane, o conștiință care se menține prin neuitarea faptului că suntem muritori și prin punerea noastră într-o stare de permanență interogație. Aceasta încearcă Ionesco să mențină, să regăsească, acea conștiință simplă dar superioară care este întreținută de uimirea existențială.

Uimirea fără de răspuns este reacția conștiinței cele mai adânci. Uimirea este starea de spirit în care o anumită conștiință este sfărâmată, în care o altă conștiință apare ori este pe cale de a apărea.

Ce înseamnă starea de uimire cu privire la existența noastră? Înseamnă acel moment când devii pe deplin conștient, în care îți dai seama că ești înconjurat de lucruri, că ești înconjurat de oameni, iar dacă în acea stare privim un cer sau orice alt lucru, avem impresia că îl vedem pentru prima dată, e ca și cum ne-am naște în momentul acela, nu intrăm în rutină și în acea uitare că trăim și mai ales că trăim limitat. Faptul că trăim limitat ar trebui să ne facă să avem mai multe momente conștiente, să nu trecem în uitare și să nu ne minunăm de frumusețea, complexitatea acestei vieți. Acest moment l-a simțit dramaturgul când a avut acea *iluminare* despre care a tot scris atât în lucrările sale. De fapt în aceasta a constatat momentul de *iluminare*, când a regăsit acea copilărie a sufletului, acel mod pur de a privi ca și cum ar fi pentru prima dată. De ce am făcut referire la copilărie? Pentru că Eugène Ionesco consideră că acea perioadă frumoasă nu mai există din clipa în care lucrurile nu mai sunt uimitoare.

În ultima parte a capitolului am analizat cum este descris și redat acest moment de *iluminare* în jurnalele și piesele sale. Dramaturgul avea nevoie de cele două stări, de uimire și de *iluminare*, pentru a menține vie conștiința, pentru a înțelege lumea și pentru a nu cădea în banal, în clișeu.

Capitolul 4. Eliminarea blocajelor de expresie corporală. Descoperirea corpului Corpul viu

Ultimul capitol își propune o cercetare a modalităților de eliminare a rezistențelor expresiei corporale *pure* și definirea conceptului de *corp viu* în arta lui Jerzy Grotowski.

Regizorul polonez nu a teoretizat mult conceptele și principiile pe care le-a folosit în antrenamentul expresiei corporale ale actorilor. În antrenamentul actorilor din perioada *Teatrului de Producție*, Jerzy Grotowski a introdus și apoi a elaborat numeroase exerciții pentru dezvoltarea expresivității corporale, exerciții faciale, exerciții fizice și exerciții de compoziție care aveau la bază contrastul, verticalitatea și dinamismul impulsurilor.

Ceea ce m-a interesat foarte mult a fost să descopăr proveniența acestor principii și concepte, aceasta și din dorința de a le înțelege mai bine și de a le aplica în lucru cu studenții de la actorie.

Cercetarea acestei teme a presupus apelarea la definirea altor concepte, din mai multe direcții, care vin să susțină teoretic demersul grotowskian de eliminare a clișeului de expresie.

La Jerzy Grotowski observăm o nouă percepție a conceptului de *corp viu*, plastic. În viziunea sa corpul este singurul element esențial din întreaga operă dramatică. Corpul actorului

nu este analizat și cercetat în relație cu celelalte elemente spectaculare. Singurul raport care-l interesează pe regizorul polonez este *întâlnirea*, raportul dintre actor și spectator, în special schimbul energetic dintre acestia. Când avem parte de o operă de acest gen, intervine un mare semn de întrebare cu privire la relația dintre textul dramatic și actul interpretării. Întrebarea ar fi: care este rolul textului dramatic într-un act artistic în care corpul devine mijlocul principal de expresie? Jerzy Grotowski spune că „textul autorului este un soi de bisturiu care ne permite să ne deschidem noi înșine, să ne depășim, pentru a găsi ceea ce se ascunde în noi și a săvârși actul de întâlnire cu ceilalți; altfel spus, să transcendem singurătatea noastră”.(Spre un teatru sărac 35) Astfel, teatru devine o experiență personală, de deschidere față de ceilalți, în care „ne confruntăm cu ei pentru a ne înțelege noi înșine [...] în sensul elementar și uman”. (Spre un teatru sărac 37) Pe Jerzy Grotowski îl interesează Corpul în relație cu interioritatea sa pentru a putea crea relația cu un alt corp. Așa cum am mai spus, cred că întreaga viziunea a regizorului polonez s-a construit pe tipul de relație „Eu-Tu”-„, Ich-du”, așa cum a numit-o Martin Buber.

Dinamica și „viața” corpului actorului erau stimulate și întreținute de contrastul în lucru, de situarea corpului între forțe contrare, între poli opuși. Armonia de care are nevoie un *corp viu* este aceea venită dintr-o structură precisă și din spontaneitate. Prin această armonie se ajunge la verticalitate. Verticalitatea cuprinde înțelesul ideii de linie verticală prin corp, linia ce străbate principalele puncte energetice și emoționale. Corpul va avea o activitate continuă, dinamică, dacă se va supune unui traseu între disciplină și spontaneitate și dacă va menține acțiunea în interiorul corpului chiar și după ce aceasta se încheie. Fiecare stop este de fapt un nou început și dialogul corpului cu interioritatea lui poate fi surprinzător și revelator.

Pentru a putea ajunge la definirea *corpului viu* în arta grotowskiană am apelat la definirea altor concepte. Spre exemplu, Zeami a analizat două concepte de bază pentru teatru Nō, concepte care se regăsesc într-o altă formă la Jerzy Grotowski și la Eugenio Barba. Conceptele despre care vorbesc sunt conceptul de Floare și conceptul de Grație.

La Jerzy Grotowski organicitatea este legată de imaginea copilului. Soluția pentru a menține această „prospețime”, naturalețe a expresiei ar presupune o luptă cu obiceiurile, eliminarea clișeelelor și a manierismelor acumulate treptat. Soluția pentru a rezista rutinei și încorsetării într-o expresie uzată e „să te pui mereu sub semnul întrebării și să te lupți cu tine însuși”, astfel ai șanse să menții prospețimea, să fii în contact cu tine, să menții „floarea tinereții”. La Zeami, organicitatea e legată de imaginea florii dar sensul este similar cu imaginea copilului folosită de

Jerzy Grotowski și Eugenio. Pentru a menține „floarea vie” și proaspătă, în tehnica teatrului Nō se utilizează cele două concepte pe care le-am descris ca fiind părți componente din conceptul *conjunctio oppositorum*: spontaneitatea și disciplina. Fără aceste două concepte se realizează o acumulare de lucruri, clișee; nimic din substanța creației nu va prezenta o noutate.

Floarea e sufletul pe care actorul îl insuflă personajului iar tehnicile sunt semințele din care crește Floarea. Sămânța e antrenamentul continuu, exercițiul, repetiția plină de obstacole, provocări și prăpăstii. Dacă sămânța este bine întreținută va înflori surprinzător pe scenă. Disciplina și libertatea (spontaneitatea) sunt calea spre menținerea „florii”. Corpul va avea o activitate continuă, dinamică, dacă se va supune unui traseu între disciplină și spontaneitate și dacă va menține acțiunea în interiorul corpului chiar și după ce aceasta se încheie. Farmecul florii, acea stare pe care o insuflă acest farmec este, așa cum spunea Zeami, o „o stare de spirit peste gând și cuvinte, un alt nivel de inteligență, e nevoie de o minte liniștită și liberă, capabilă să vadă realitatea”.(79) Aceasta ar fi starea de Grație, de iluminare, la care dorește și Jerzy Grotowski să ajungă prin opera sa.

O altă problema care se pune pentru actor este compunerea unei „partituri”, necesitatea unui proces de acțiuni care vor dirija curgerea energiei prin corp. Eugenio Barba o numește *sats*. E ceea ce am defini în comportamentul fizic ca fiind trecerea de la intenție la acțiune, înseamnă a fi gata de acțiune.

Sats e momentul în care acțiunea e gândită de întreg corpul, corpul reacționând prin tensiuni chiar și în nemișcare. La Jerzy Grotowski acest traseu efectuat de energie are un rol important în conștientizarea fiecărei mișcări interioare (impuls) și revelarea acesteia la nivel corporal.

Linia cercetării mele merge mai departe spre analiza conceptului de *limbaj plastic*. Urmăresc care e relația corpului cu exprimarea verbală și nonverbală în societate și în arta lui Jerzy Grotowski.

În teatrul lui Jerzy Grotowski actul comunicării e percepută ca o întâlnire între actor și spectator, ca o reciprocitate, o necesitate de împlinire prin celălalt, ca o necesitate organică. În acest caz nu este important nici cine e spectatorul, receptorul mesajului transmis de actor; nici unde se află interlocutorul când va primi mesajul; nici ce dorește el să știe, ce dorește să afle; nici ce mod de comunicare ar fi apreciat. Ceea ce contează cel mai mult în teatru grotowskian, cum am mai spus, este întâlnirea între actor-sine, actor-actor, actor-regizor și actor-public.

În acest tip de comunicare limbajul verbal și cel nonverbal se contopesc pentru a crea un mesaj unitar. În teatrul lui Jerzy Grotowski cuvântul pierde din putere în fața expresiei corporale, iar limbajul nonverbal este expresia pură a ceea ce se întâmplă în plan interior, în sine. Limbajul nonverbal este mai puternic și, pe lângă faptul că susține mesajul verbal, de multe ori îl și înlocuiește. Antrenamentul actorilor din *Teatrul Laborator* a presupus un studiu amănunțit a fiecărui mijloc de expresie verbal și nonverbal. Spre exemplu, dacă luăm limbajul nonverbal ar presupune o analiză și un studiu în ceea ce privește informațiile venite din analiza expresiilor faciale, a gesturilor, a posturilor, a gestionării spațiale și temporale și a paralimbajului.

Pe parcursul cercetării am exemplificat cum se realiza acest studiu corporal și vocal în arta lui Grotowski, astfel încât să putem vorbi despre un limbaj plastic, expresiv.

Pentru Jerzy Grotowski *corpul* actorului este nu numai instrument, ci și posibilitatea majoră de căutare, cercetare și experiment. Metodele folosite în munca cu actorul indiferent de proveniența lor au un singur scop: de a face posibilă transcenderea condiției efemere și reducerea actului artistic la ideea de întâlnire.

La Jerzy Grotowski se poate vorbi despre un traseu, de un proces itinerant fizic și psihic, dar mai puțin spiritual (în sensul de comunicare cu Divinitatea). Prin antrenamentul pe care l-a inițiat în munca cu actorul, el dorea ajungerea la o stare de *iluminare* la fel ca și în Yoga și Hatha Yoga. Cred că deosebirea mare ar fi că în Yoga se pune mai mare accent pe acea căutarea spirituală, a comunicării cu divinitatea (caracterizată de lipsa oricărei fluctuații mentale, a imaginației și a oricărei modificări exterioare), pe când Jerzy Grotowski împrumută mijloacele, tehnicile de inițiere în căutarea spirituală, dar cu scopul conștientizării acestui proces de abandonare și renunțare la un „sine” clișeic și căutarea unei stări pure, descătușată din gândire.

Și în tehnicile yoga găsim această tendință către „unificare”, „totalizare”, scopul fiind depășirea condiției umane. Tehnicile yoga constituie și etape ale itinerarului fizic și spiritual la capătul căruia se află eliberarea. Tehnicile yoga sunt în număr de opt: Înfrânările (*yama*); Disciplinele (*nyama*); Atitudinile și pozițiile corporale (*āsana*); Ritmul respirației (*prāṇāyāma*); Eliberarea activității senzoriale de sub influența obiectelor exterioare (*pratyāhāra*); Concentrarea (*dhāraṇa*); Meditația yoga (*dhyāna*); Extaz divin (*samadhi*).

Câteva dintre aceste tehnici au fost preluate și dezvoltate în exerciții pe care Jerzy Grotowski le-a folosit în munca sa cu actorul. Tehnicile yoga au devenit mijloace de a elibera corpul actorului de clișee și blocaje

Am încercat să definesc aceste tehnici yoga și să le regălesc principiile în munca lui Grotowski. În acest demers am folosit *Yoga Sutra* a lui Patañjali și câteva lucrări de Mircea Eliade.

Toate tehnicile yoga își propun o finalitate similară cu cea propusă de Jerzy Grotowski: unitatea, conștiința „totalității” corpului. Simplificarea extremă a vieții, calmul, seninătatea, poziția statică a corpului, ritmarea respirației, concentrarea. Toate aceste tehnici urmăresc același scop și anume înlăturarea fragmentării și reintegrarea, unificarea, totalizarea. Pe măsură ce yoghinul se retrage din viața omenească profană, el descoperă viața Cosmosului.

Stare de grație, trebuie să precizez că, se regăsește și în sistemul lui Zeami și presupune un drum asemănător cu cel indicat de Jerzy Grotowski în munca cu actorul și asemănător cu cel indicat de yoga. Calea la care mă refer poartă denumirea de *sarugaku*.

Ce presupune acest *act total*? Presupune o reuniune a Corpului cu Mîntea, a materiei cu spiritul. Această reuniune este percepută ca fiind un act de comunicare între Sine și lumea înconjurătoare. Conceptul de *iluminare* (*grace*) este foarte greu de descris în cuvinte. În subcapitolul în care am analizat conceptele care au stat la baza *Teatrului Sărac*, am prezentat câteva impresii și descrieri a ceea ce înseamnă *iluminarea* în teatrul lui Jerzy Grotowski. Am încercat să descopăr cum putem defini fizic acest act. Cum se poate ajunge la un asemenea act? În teoriile lui Jerzy Grotowski nu este foarte explicit acest proces. El apare doar ca un act în care invizibilul este făcut vizibil, un act de maximă conștientizare, de revelație și autocontrol. El este descris ca fiind rezultatul unui proces îndelungat care presupune eliminarea obstacolelor, a clișeelelor de orice fel. Actul total, denumit și *grace*, are mai multe înțelesuri. Cele mai puternice sunt: un moment cu har, asemănător cu rugăciunea; un moment în care Sinele este conectat energetic la tot ceea ce-l înconjoară, realizându-se astfel un act de maximă revelație, de maximă conștientizare. Încercând să definesc mai bine acest proces, am descoperit o asemănare foarte mare între acesta și alte procese și principii venite din alte căi de cercetare. Am decis să aduc împreună aceste concepte pentru a crea indirect o analiză a procesului de iluminare în arta teatrală a lui Jerzy Grotowski.

Conceptul de *iluminare* (*grace*) îl regăsim și în teatrul Nō în Yoga. În Yoga, am mai spus, el poartă denumirea de *samādhi* (extaz divin). Cred că Jerzy Grotowski a preluat acest concept din teatru Nō și din Yoga, l-a elaborat și adaptat artei teatrale. Spun acest lucru deoarece există o mare asemănare între aceste concepte.

Pentru definirea acestui concept de *iluminare*, la nivel fizic, am definit și exemplificat niște concepte și principii absolut necesare acestui proces. Pentru a ajunge la o stăpânire de sine, la o

unitate între corp și minte, în acțiunea actorului este nevoie de: o *partitură* (coerența organică), de un *corp decis* (o desprindere de „practicile cotidiene, actorul se eliberează de cătușele „deciziei de a acționa, el reacționează), principiul de *jo-ha-kyu* (o stăpânire a acțiunii și a stării declanșate de aceasta), de conștientizare, de principiul japonez „10 în inimă 7 în mișcare” (care presupune ca experiența să iasă la iveală în stăpânirea de sine cu care execută mișcările, lăsând să se vadă numai 7 zecimi din întreaga capacitate), de *sats* (lucrând asupra acestor *sats* poți elimina separarea dintre gândire și acțiune) și de principiul japonez *io-in* (presupune prelungirea acțiunii în interior chiar și după ce aceasta se încheie).

Bineînțeles că, pe lângă analiza acestor concepte, prezint și viziunea lui Jerzy Grotowski cu privire la conceptului de *iluminare* (grace). El vorbește despre acest concept relatând etapele și experiențele prin care a trecut actorul lui preferat, Ryszard Cieślak, în spectacolele regizate de el.

În finalul tezei am analizat „textul spectacolului” grotowskian prin prisma dinamicii *corpului deblocat*. Punctul de plecare în această analiză îl constituie spectacolul grotowskian *Akropolis*. Spectacolul se bazează pe piesa scrisă de Stanislaw Wyspiański. Acțiunea piesei se petrece în noaptea dinaintea Învierii, în Catedrala Wawel, acropolisul polonez situat în Cracovia. Textul este conceput din fragmente din Biblie și din fragmente din epopeea lui Homer. În piesă, moartea este necesară pentru a renaște esența Paștelui. Triumful Învierii, de la finalul piesei, reprezintă expresia metaforică a eliberării politice a națiunii poloneze.

În *Akropolisul* lui Stanislaw Wyspiański sunt explorate tensiuni și momente care au la bază opoziții prezente în existența omului, dar și în conștiința unei națiuni, viață – moarte, realitate – vis, trecut – viitor. Jerzy Grotowski înlocuiește accentele date de Stanislaw Wyspiański, viață, dragoste și creativitate, cu moarte, distrugere și stază. Acest lucru este posibil datorită amplasării acțiunii din Capela Wawel într-un lagăr de concentrare nazist. Personajele sunt prizonieri în lagărul de concentrare, ei construiesc crematoriul în timpul reprezentării. Jerzy Grotowski are o viziune antitetică față de viziunea lui Stanislaw Wyspiański cu privire la Paște, la Înviere.

La Jerzy Grotowski „acropolele nostru” devine Auschwitz-ul. Prizonierii lagărului arată cu intensitate inutilitatea vieții desfășurată în lagăr și folosind cuvintele (textul) lui Stanislaw Wyspiański personajele realizează o trecere prin istoria omenirii readucând la viață trecutul, realitatea Auschwitz-ului. Acest „cimitir al triburilor”, cum îl numește Stanislaw Wyspiański, este literalmente la Jerzy Grotowski „un cimitir”.

Jerzy Grotowski preia tematici și texte din *Akropolis* și din Biblie pe care le adaptează realității interioare a prizonierilor din lagăr. În unele părți, „textul spectacolului” este introdus în atmosfera lagărului prin procedeul de visare. Interpreții au fantezii sau văd în persoana colegului de lagăr personaje legendare pentru umanitate. Este de remarcat maniera de a „reprezenta un text” într-un context absolut personal.

Corporalitatea devine, în spectacolul grotowskian, un mijloc esențial de a face vizibilă realitatea interioară a omului aflat în pragul suferinței superioare, la limitele condiției sale. Mișcarea și vocea sunt mijloacele de expresie care sunt și cele duse la extremă. Când spun acest lucru, mă refer la faptul că avem de a face cu un corp deblocat, eliberat de sub expresia lui cotidiană, un corp aflat chiar el la limita expresiei sale. Corpul deblocat este cel care stăpânește un proces de autorevelație în contextul unei suferințe extreme. Pe întreaga durată a spectacolului, corpul actorului este cuprins de suferință, frică, iluzie și de instincte animalice. Corpul pare să construiască un text mult mai profund decât cel enunțat. Practic s-au folosit toate formele limbajului.

Expresia vocală și corporală, în teatrul grotowskian, trece de limita unei expresii firești, căci sunt testate noi limite. Expresia actorului devine un mijloc a interiorității profunde.

Pentru a exemplifica modalitatea transgresării acestor limite de expresie, în teatrul grotowskian, am analizat scena care face parte din capitolul 32 din *Geneză*, *Lupta lui Iacob cu Îngerul*. Scena surprinde momentul în care Jacob, rămas singur, este surprins de un alt om care se luptă cu el până în zori. Văzând că nu-l poate birui, omul l-a lovit în timpul luptei la încheietura coapsei, dar Iacob nu cedase. Omul acela îl rugă să-l elibereze pentru că apar zorile, dar Iacob nu l-a lăsat să plece până nu a primit binecuvântarea lui, ba mai mult omul i-a preschimbat și numele din Iacob în Israel. Acel om s-a dovedit a fi *Îngerul*.

Analiza pe care am realizat-o are la bază raportul text – corp, text - corporalitate.

Privite din afară, scenele spectacolul *Akropolis* pot fi văzute ca niște imagini în care actorii par a fi nebuni, par a fi absenți, par a fi în altă lume. Prizonierii lagărului își doresc o îndepărtare de o existență mult prea dură, își doresc să se mențină în viață, să se salveze. Imaginile spectacolului *Akropolis* par a fi desprinse din xilogravurile *Apocalypsis cum Figuris* ale lui Albrecht Dürer. Prizonierii din lagărul de concentrare trăiesc apocalipsa. Trăiesc apocalipsa lumii lor, e ca și cum cei patru călăreți, din lucrarea lui Albrecht Dürer, ar trece peste aceștia în galop fără a le da șansa să se salveze.

Mijloacele de expresie ale spectacolului grotowskian sunt duse la extremă tocmai printr-o cuprindere a realității dure. Expresia actorilor, fără un antrenament special și fără un proces îndelungat de deblocare a unei expresii pure, nu ar fi putut ajunge la un asemenea nivel.

Bibliografie

Cărți și studii

Grotowski, Jerzy. *Spre un teatru sărac.* București: UNITEXT, 1998

Operele lui Eugène Ionesco. Eseuri, critică, proză și memorialistică:

Ionesco, Eugène. *Însinguratul.* București: Albatros, 1990

---. *Elegii pentru ființe mici.* București: Jurnalul Literar, 1990

---. *Note și contranote.* București: Humanitas, 1992

---. *Între viață și vis-Convorbiri cu Claude Bonnefoy.* București: Humanitas, 1999

---. *Jurnal în fărâme.* București: Humanitas, 2002

---. *Căutarea intermitentă.* București: Humanitas, 2002

---. *A rupe tăcerea. Convorbiri cu André Coutin.* București: Humanitas, 2008

---. *Prezent trecut, trecut prezent.* București: Humanitas, 2002

---. *Sub semnul întrebării.* București: Humanitas, 1994

Dramaturgia lui Eugène Ionesco:

---. *Teatru I. Cântăreața cheală. Lecția.* București: Humanitas, 2007

---. *Teatru II. Ucigaș fără simbrie,* București: Univers, 1991

---. *Teatru II. Jacques, Viitorul e în ouă, Scaunele.* București: Humanitas, 2002

---. *Teatru III. Victimele datoriei. Amedeu. Tabloul.* București: Humanitas, 2002

---. *Teatru IV. Teatru scurt,* București: Humanitas, 2002

---. *Teatru V. Improvizație la Alma. Ucigaș fără simbrie*. București: Humanitas, 2002

---. *Teatru V. Călătorie în lumea morților*. București: Univers, 1998

---. *Teatru VI. Noul Locatar. Rinocerii*. București: Humanitas, 2002

---. *Teatru VII. Regele moare. Pietonul aerului*. București: Humanitas, 2005

---. *Teatru VIII. Delir în doi. Setea și foamea*. București: Humanitas, 2006

---. *Teatru IX. Exerciții de conversație. Jocul de-a măcelul*. București: Humanitas, 2008

---. *Teatru X. Macbett. Ce nemaipomenită aiureală!*. București: Humanitas, 2007

---. *Teatru. Pietonul aerului. Vol II*. București: Editura pentru literatura universală, 1968

Abrie, Jean-Claude. *Psihologia comunicării*. Iași: Polirom, 2002

Appia, Adolphe. *Opera de artă vie*. București: UNITEXT, 2000

Armstrong, Karen. *O scurta istorie a mitului*. București: Leda, 2008.

Balotă, Nicolae. *Lupta cu absurdul*. București: Univers, 1971

Banu, George. *Ryszard Cieślak, actor emblematic al anilor '60*. București: Cheiron, 2009

---. *Dincolo de rol sau actorul nesupus*. București: Nemira, 2008

---. *În căutarea specificului teatral. Arta teatrului*. București: Nemira, 2004

---. *Spatele omului. Pictură și teatru*. București: Nemira, 2008

---. *Cortina sau fisura lumii*. București: Humanitas, 2012

Barba, Eugenio. *La Terre de cendres et de diamant: mon apprentissage en Pologne, Suivi de 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba*. Montpellier: L'Entretemps, 2004

---. *Teatru singurătate, meșteșug, revoltă*. București: Nemira, 2010

- . *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*. București: UNITEXT, 2003
- . Nicola, Savarese. *L'Energie qui danse. Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale*. 2e édition. Montpellier: L'Entretemps, 2008
- . *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*. București: Humanitas, 2012
- Battistini, Matilde**. *Simboluri și alegorii*. București: Monitorul Oficial, 2008
- Benveniste, Emile**. *Probleme de lingvistică generală*. vol. I-II. București: Teora, 2000
- Benmussa, Simone**. *Ionesco*. Paris: Seghers, 1966
- Berger, Réne**. *Mutația semnelor*. București: Meridiane, 1978
- Borie, Monique**. *Antonin Artaud, Teatrul și întoarcerea la origini*. București: UNITEXT-POLIROM, 2004
- Breton, Le David**. *Antropologia corpului și modernitatea*, București: Cartier, 2009
- Brook, Peter**. *Împreună cu Grotowski: teatrul e doar o formă*. București: Cheiron, 2009
- . *Spațiul gol*. București: Unitext, 1997
- Buber, Martin**. *Eu și Tu*. București: Humanitas, 1992
- Burzyński, Tadeusz. Osinski, Zbignieu**. *Laboratorium Grotowskiego*. Warszawa: Wydawnictwo, 1978
- Cage, John**. *Lecture and writings*. Wesleyan University Press, 1973
- Călinescu, Matei**. *A citi, a reciti*. Iași: Polirom, 2003
- . *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*. Iași: Junimea, 2006
- Chassequet-Smirgel, Janine**. *Corpul ca o oglindă a lumii*. București: Ideea Europeană, 2008
- Chekhov, Michael**. *To the actor. On the technique of acting*. New York: Routledge, 2002

Chiru, Irena. *Comunicarea interpersonală.* București: Tritonic, 2003

Claud, Emilyn. *Yes? No! Maybe... Seductive ambiguity in dance.* New York: Routledge London and New York, 2006

Corbin, Alain. Jean-Jacques, Courtine. George, Vigarello. *Istoria corpului* Vol.III. Mutatiile privirii. Sec XX. București: Art, 2009

Craig, Edward, Gordon. *Despre Arta teatrului.* București: Cheiron, 2012

Crăciun, Gheorghe. *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa.* București: Paralela 45, 2006

Cristea, Mircea. *Teatrul experimental contemporan.* București: Didactică și Pedagogică, 1996

Drimba, Ovidiu. *Istoria teatrului universal.* București: Saeculum I.O., 2000

Durand, Gilbert. *Structurile antropologice ale imaginarului.* București: Univers, 1977

Eco, Umberto. *Limitele interpretării.* Iași: Polirom, 2007

Eliade, Mircea. *Mitul eternei reînțarceri: Mituri Vise și Mistere.* București: Humanitas, 2002

---. *Arta de a muri.* Iași: Moldova, 1993

---. *Patañjali și Yoga.* București: Humanitas, 1992

---. *Tehnici Yoga.* București: Univers Enciclopedic, 2000

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd.* third edition. New York: Vintage, 1980

---. *Teatrul absurdului.* București: UNITEXT, 2009

Fernandez – Zoila, Adolfo. *Freud și psihanalizele.* București: Humanitas, 1996

Flaubert, Gustave. *Dicționar de idei primite de-a gata.* București: Grup Editorial Art, 2007

Flaszen, Ludwik. *Grotowski & Company.* Holstebro-Malta-Wroclaw: Icarus Publishing Enterprise, 2010

Frăteanu, Vasile. *Conștiință și luciditate.* Cluj –Napoca: Dacia, 1987

- Freud, Sigmund.** *Interpretarea viselor.* București: Măiastra, 1991
---. *Opere 8. Comicul și umorul.* București: Trei, 1999
- Fundoianu, Benjamin.** *Imagini și cărți.* București: Minerva, 1980
- Garcia, Nina.** *Ținuta perfectă pentru orice ocazie.* București: Litera, 2011
- Goffman, Erving.** *Viața cotidiană ca spectacol.* București: Comunicare.ro, 2007
- Glodeanu, Gheorghe.** *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței.* București: Libra, 1999
- Grimes, Ronald. L.** *Beginnings in Ritual Studies 3rd edition.* Lanham: University Press of America, 1982
- Heidegger, Martin.** *Ființa și Timpul.* București: Humanitas, 2003
- Ionescu, Gelu.** *Anatomia unei negații.* București: Minerva, 1991
- Ionesco, Marie-France.** *Portretul scriitorului în secol Eugène Ionesco 1909-1994.* București: Humanitas, 2003
- Jacquart, Emmanuel.** *Le Théâtre de Dérision.* Paris: Gallimard, 1974
- Jean-Blain, Marguerite.** *Eugène Ionesco. Mistic sau necredincios?.* București: Curtea veche, 2010
- Jones, Amalia.** Stephenson Andrew. *Performing the body. Performing the text.* New York: Routledge London and New York, 2005
- Jung, Carl. G.** *Amintiri, vise, reflecții.* București: Humanitas, 1996
---. *Civilizația în tranziție.* București: Trei, 2011
---. *Dezvoltarea personalității.* București: Trei, 2011
- Kott, Jan.** *Grotowski or the Limit, The Memory of the Body.* Evanston: Northwestern University Press, 1992

- Laban, Rudolph.** *Laban's Principles of Dance and Movement Notation*. 2nd edition. London: MacDonald and Evans, 1975
- Laignel-Lavastine, Alexandra.** *Cioran, Eliade, Ionesco. Uitarea fascismului*. București: Est Samuel Tastet Editeur, 2004
- Laplanche, Jean. Pontalis, Jean-Baptiste.** *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris: P.U.F., 1967
- Lefebvre, Henri.** *Rythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. New York: Continuum, 2004
- Marinescu, Valentina.** *Introducere în teoria comunicării*. București: Tritonic, 2004
- Marino, Adrian.** *Dicționar de idei literare*. București: Mihai Eminescu, 1973
- Martin, John.** *The modern dance*. New York: Princeton Book Company, 1989
- Masakazu, Yamazaki. Thomas, Rimer.** *On the art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*. New Jersey: Princeton University Press, 1984
- Mc Free, Graham.** *Understanding dance*. New York: Routledge London and New York, 2003
- Mehta, Rohit.** *Yoga: The Art of Integration (a commentary on the Yoga Sutra of Patanjali)*. Wheaton IL: Theological Publishing, 1982
- Meyerhold, V.V..** *Despre teatru*. București: Cheiron, 2011
- Miculescu, Sergiu.** *Măștile lui Eugen Ionescu*. Constanța: Pontica, 2003
- Mihalevski, Mircea.** *Tragic versus deriziune*. Constanța: Ex Ponto, 2003
- Miller, Alice.** *Revolta trupului*. București: Nemira, 2006
- Mirahorian, Dan.** *Patanjali Yoga Sutra. Reguli de aliniere ale lui Patanjali*. București: 2009
- Mnouchkine, Ariane.** *Arta prezentului*. București: Cheiron, 2010
- Monda, Virgil.** *Viața și vis: Memorile unui scriitor*. București: Univers, 1992
- Nietzsche, Frederich.** *Nașterea tragediei*. București: Meridiane, 1978

- Patañjali, Tamil.** *Yoga Sutra*. București: Herald, 2012
- Pavel, Laura.** *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic*. Pitești: Paralela 45, 2002
- . *Ficțiune și teatralitate*. Cluj-Napoca: Limes, 2003
- Pavis, Patrice.** *L'Analyse des spectacles*. Paris: Armand Colin, 2005
- . *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec, 1976
- . *Voix et images de la scène*. Press Universitaires de Lille, 1982
- Peirce, Charles S.** *Semnificație și acțiune*. București: Humanitas, 1990
- Petreu, Marta.** *Ionescu în țara tatălui*. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 2001
- Pontalis, Jean.-Baptiste.** *Atracția visului: Dincolo de psihanaliză*. București: Humanitas, 1994
- Popescu, Marian.** *Drumul spre Ithaca. De la text la imaginea scenică*. București: Meridiane, 1990
- . *Teatru ca literatură*. București: Eminescu, 1987
- . *Oglinda spartă*. București: UNITEXT, 1997
- Popoviciu, Liviu.** *Somnul normal și patologic*. București: Medicală, 1972
- . *Visul*. București: Medicală, 1972
- Popoviciu, L. Foișoreanu, V. Corfariu, O. Enătescu, V.** *Visul. Probleme de fiziologie, psihologie și patologie*. Cluj-Napoca: Dacia, 1978
- Richards, Thomas.** *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Actes Sud/ Académie Experimentale des Théâtres, 1995
- Richards, Thomas. Jerzy, Grotowski.** *From the Theatre Company to Art As Vehicle. At Work with Grotowski on Physical Actions*. London: Routledge, 1995
- Runcan, Miruna.** *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*. Cluj-Napoca: Dacia, 2005

Schneider, Rebeca. *The explicit Body in Performance.* New York: Routledge London and New York, 2002

Sfântul Augustin. *De dialectica.* București: Humanitas, 2003

Serreau, Genevieve. *Histoire du nouveau theater.* Paris: Gallimard, 1970

Simion, Eugen. *Tânărul Eugen Ionescu.* București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2006

Sora, Simona. *Regăsirea intimității.* București: Cartea Românească, 2008

Stanislavski, C. S.. *Munca actorului cu sine însuși.* București: Editura de stat pentru literatura și artă, 1955

Swami, Sivananda Radha. *Hatha Yoga The Hidden Language Symbols, Secrets & Metaphor.*

Spokane: Timeless Books, 2006

Tamaș, Veronica. *Mic dicționar al viselor/Mesaje nocturne.* București: Editura Nimbus, 1993

Tucan, Dumitru. *Eugène Ionesco, Teatru, metateatru, autenticitate.,* Timișoara: Editura Universității de Vest, 2006

Ubersfeld, Anne. *Termeni cheie ai analizei teatrului,* Iași: Institutul european, 1991

---. *Lire le théâtre. Vol.I.* Montolieu: Belin Sup, 1996

Ungureanu, Cornel. *La vest de Eden.* Timișoara: Amarcord, 1995

Valéry, Paul. *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică.* București: Univers, 1988

---. *Cahiers.* Paris: Gallimard, 1973

Vartic, Ion. *Ghici cine sună la ușă, [în] Dosar Eugen Ionescu.* Cluj-Napoca: Apostrof, anul IX, nr. 9 (100), 1998

- Viegnes, Michel.** *Teatrul. Problematică esențială.* București: Cartea Românească, 1999
- Wolford, Lisa. Schechner, Richard.** *The Grotowski Sourcebook.* London: Routledge, 2001
- Wunenburger, Jean-Jacques.** *Filozofia Imaginilor.* Iași: POLIROM, 2004
- Zeami.** *Șapte tratate secrete de teatru Nō.* București: Nemira, 2011

Articole

- Cesereanu, Ruxandra.** „Eugèn Ionesco – hermeneutici aplicate și diverse”. „Steaua” nr.10-11, 2009
- Grotowski, Jerzy.** „I said yes to the past” interview by Margaret Croyden, Village Voice 23 January, 1969
- . „Holiday”: „The day that is holy” New York University: The Drama Review, 1973
- Hubert, Marie-Claude.** „Ionesco și bilingvismul”. București: Caiete critice .nr. 1-2, 1993
- Jeandillou, Jean-François.** „Language pataphysique et discourse humoristique”. Poétique nr. 118,1999
- Klaver, Elizabeth.** „The play of Language in Ionesco’s Play of Chairs”. Modern Drama nr. 4, 1989
- Kyle, Linda Davis.** „The Grotesque in Amedee or How to get Rid of It”. Modern Drama nr. 3, 1976
- Lavy, Jennifer.** „Theoretical Foundation of Grotowski’s Total Act, Via Negativa and Conjunctio Oppositorum” Journal of Religion and Theatre vol 4. Nr.2, 2005
- Malița, Liviu.** „Interdicții și tabuuri la teatru”. Dilema Veche, septembrie 2010

- Mc Quillen, Collen.** „*Sanctity or Sanctimony in Stanisław Wyspiański's Akropolis: On Boundary Oppositions, Subverted Expectations, and Irony*”. *The Sarmatian*. Aprilie, 2009
- Pecican, Ovidiu.** „*Teatru încătușat și eliberat*”. *Apostrof*: nr.3, 2007
- Radu, Iulia.** „*Samādhi- starea supraconștientă de extaz divin*” *Yoga Magazin* nr.15, mai 2008
- Roventă-Frumușani, Daniela.** „*La sémiotique théâtrale*” Craiova: Fundația Meridian, 2001
- Shevtsova, Maria.** „*In Conversation with Thomas Richards and Mario Biagini. „With and After Grotowski”*”. *New Theatre Quarterly* 25 (4). 2009: 336-359
- Tucan, Dumitru.** „*Eugen Ionescu: NU: un binom paradoxal: cultură-existență*”. *Transilvania*. nr.11-12. 2006, 66-69
- . „*Autenticitate și estetică. Spre o estetică a insolitului*”. *Transilvania*. nr. 11-12, 2006: 66-69
- . „*Eugène Ionesco, Rinocerii: între alegorie politică și manifest personalist*”. *Transilvania*, nr. 10-11.2005:138-141.
- . „*Metateatralitate și „mesaj” în Victimele Datoriei de Eugène Ionesco*”. *Analele științifice ale Universității "Al. I. Cuza"*, nr. 51. 2005: 65-75.
- Ungureanu, Cornel.** „*Eugen Ionescu în deceniul al patrulea*”. *Orizont* nr. 42, 1991
- Ungureanu, Irina.** „*Jocul dublei identități: Eugen(e) Ionescu(o) despre naționalism și patrie spirituală*”. *Tabor*. Nr. 8. 2009
- Youngs, Sara.** *Grotowski movement theories*. Sara Youngs 2007 Web. 2 mai 2010
- The British Grotowski Conference Schedule. „*Grotowski: Theatre and beyond*”. University of Kent.11-14 June 2009.web 3 decembrie 2011
- Articole din revista *Teatrul azi*, Numărul 3-4/2009

Webografie:

<http://owendaly.com/jeff/grotdir.htm>

<http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?lang=en>

<http://www.theworkcenter.org/>

<http://www.grotowski.net/>

<http://www.teatrzar.art.pl/>

<http://owendaly.com/jeff/grotows2.htm>

<http://www.odinteatret.dk/>

www.teatrul-azi.ro

<http://www.slideshare.net/N0181642/jerzy-grotowski#btnNext>

<http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=13855>

<http://www.scribd.com/doc/20263516/Grotowski-Movement-Theories>

<http://www.scribd.com/doc/36091516/Grotowski-Theatre-and-Beyond>

<http://www.romaniaculturala.ro/imagesarticole/Jocul%20dublei%20identitati-Irina%20Ungureanu.pdf>

<http://www.revistatransilvania.ro/arhiva/2006/pdf/numarul11-12/p66-69.pdf>

<http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/409/294mcquil.html>

<http://www.rjournal.org/vol-4/nr2/lavyhtml>

<http://www.scribd.com/doc/25425558/PATANJALI-YOGA-SUTRA-REGULI-DE-ALINIERE-ALE-LUI-PATANJALI-DE-MIRAHORIAN>

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/416766/Noh-theatre>

http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_Poland

http://www.academia.edu/444797/A_Series_of_Openings_The_Year_of_Grotowski_in_New_York

<http://www.scribd.com/doc/28789208/Thomas-e-Mario>

Materiale video

Actorul total. Amintire despre Ryszard Cieslak (1937-1990), regia Krzysztof Domagalik, producție Televiziunii Poloneze, 1994. Durata: 66 min

Jerzy Grotowski. Încercare de portret, regia Maria Zmarz- Kocznowicz, Producție: Televiziunea Poloneză/ ARTE, 1999. Durata: 58 minute

The Body Speaks, producție CBS, 1975

Filmul *Akropolis*, în introducere Peter Brook și Lewis Freedman, regia James Mc Taggart, BBC, 1968

<http://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c>

<http://www.youtube.com/watch?v=g3Kp0dtzHso&feature=related>

http://www.youtube.com/watch?v=14pdy9U13_Q&feature=related

<http://www.youtube.com/watch?v=TCB-oHnHly4&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=c97uQ6VSau0&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=y1nA4HCa6zI&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=TI-p3KmpfDM&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=P7n-hTTIffk&feature=relmfu>

<http://www.youtube.com/watch?v=C1lrAHA45Pc&feature=relmfu>

<http://www.youtube.com/watch?v=kNzESIKUQhw&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=t7D6W3Ah-0E&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=2dwXJ2yLegs&feature=relmfu>

<http://www.youtube.com/watch?v=HrTffzyO7FI&feature=relmfu>

<http://www.youtube.com/watch?v=0xVvKQedXuo&feature=relmfu>

<http://www.youtube.com/watch?v=bh7T10IUBuU&feature=relmfu>

http://www.youtube.com/watch?v=NPnuGHs6HDo&feature=watch_response

<http://www.grotowski.net/mediateka/wideo/cwiczenia-plastyczne-reny-mireckiej-wroclaw-1976>

<http://www.grotowski.net/mediateka/wideo/laboratorium-grotowskiego>

<http://www.grotowski.net/mediateka/wideo/voice-and-body-staz-zygmunta-molika-turyn-1992>

<http://www.grotowski.net/mediateka/wideo/acting-therapy-staz-zygmunta-molika-wroclaw-1976>

<http://www.grotowski.net/mediateka/wideo/trening-prowadzony-przez-stanislawa-scierskiego-wroclaw-1976>

<http://www.grotowski.net/mediateka/wideo/fragment-spektaklu-tragiczne-dzieje-doktora-fausta>

<http://www.grotowski.net/en/media/video/proba-rehearsal>

<http://www.yogajournal.com/>

<http://www.arthistory.net/artstyles/bodyart/bodyart1.html>

<http://www.thamesandhudson.com/The Body in Contemporary Art/9780500204009>

<http://www.youtube.com/watch?v=1p09ULGL0uU>

<http://www.youtube.com/watch?v=cTiy-wGxR34&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=vI7TImn1egM&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=PuKd0IJziB0&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=JNclSg2-Y2s>