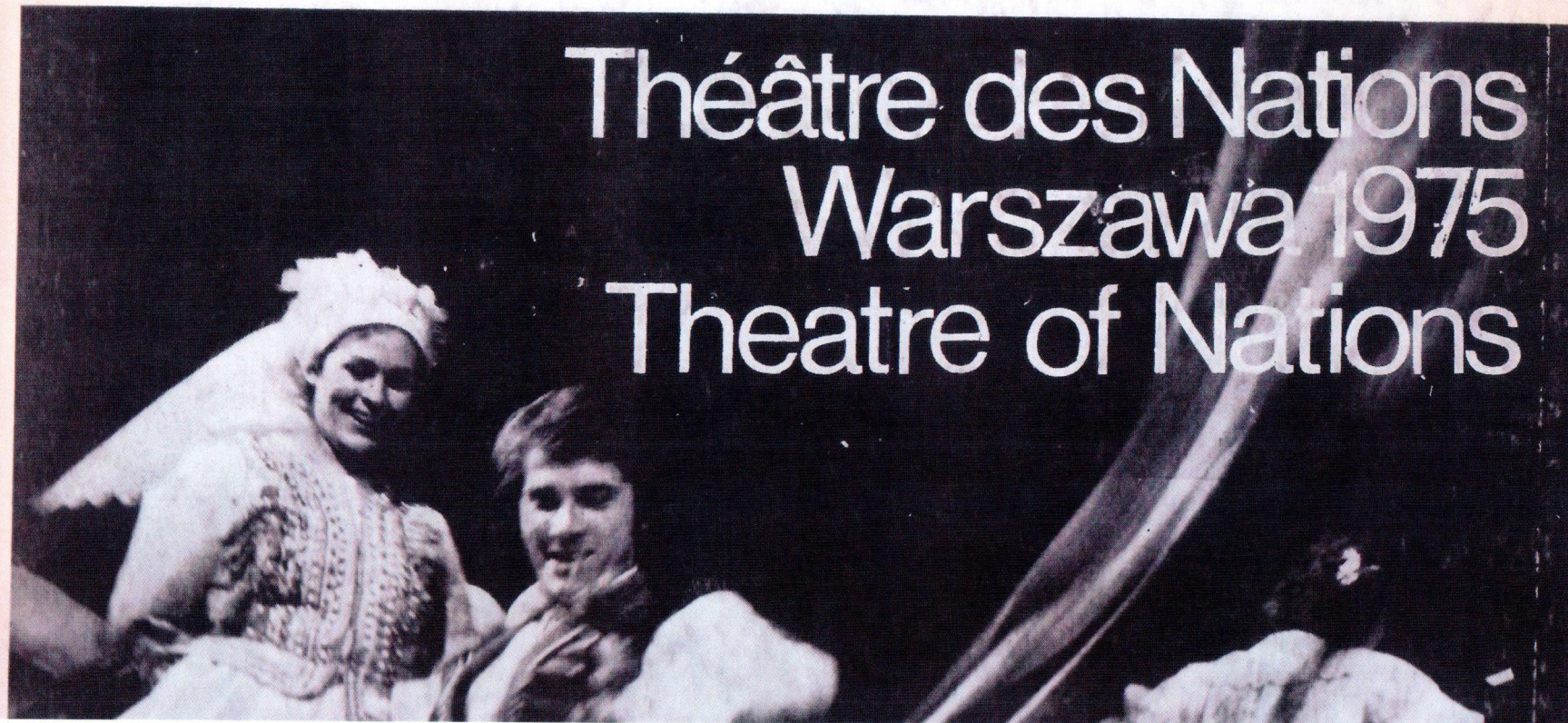


Le
THEATRE
en Pologne
numéro spécial

The
THEATRE
in Poland
special issue

4-5
1975

Théâtre des Nations
Warszawa 1975
Theatre of Nations



Janusz Warmiński



52, directeur du Teatr Ateneum de Varsovie, metteur en scène

52, manager of the Teatr Ateneum in Warsaw, director

La littérature et l'acteur

C'est un truisme de constater que, contrairement aux pronostics les plus sombres, le théâtre n'a jamais été en danger de mort. Que chaque crise suscitait une réaction de l'organisme théâtral qui se mettait à produire de nouveaux tissus sains, et le processus de régénération s'amorçait. A regarder le théâtre dans sa phase actuelle, on constate aisément qu'il y a longtemps qu'il n'a chatoyé de tant de couleurs. On est en présence d'innombrables variantes du théâtre expérimental, intellectuel, politique et populaire. Il y a Grotowski, Wilson, Szajna, Kantor, Schechner, Mnouchkine, Planchon, Strehler, Bergman, Barrault, Stein, Swinarski, Brook, Loubimov et nombre d'autres excellents hommes de théâtre. Y a-t-il eu dans l'histoire du théâtre — hormis l'époque de la Grande Réforme — une si grande abondance de metteurs en scène de talent? Chacun des noms précités ou presque représente une conception de l'art théâtral qui s'incarne dans un théâtre différent. Chacun de ces derniers offre un style propre, une formule artistiquement achevée.

Le spectateur d'aujourd'hui est souvent amené à se poser la question le quel de ces Grands est le vrai «Juste» et lequel d'entre eux mérite sa confiance. Lequel n'est que créateur d'excellents spectacles et lequel est auteur d'une conception du théâtre authentiquement nouvelle? C'est-à-dire un réformateur comme Antoine, Appia, Craig, Stanislavski, Copeau, Meyerhold, Vakhtangov, Taïrov, Artaud ou Brecht? Un réformateur ou un épigone? Lequel a opéré une révolution effective au théâtre au point d'en modifier la structure, si tant est qu'elle soit modifiable? Une modification n'amène-t-elle pas le risque d'une destruction? Qu'est-ce que la structure du théâtre ou plutôt quels en sont les éléments constitutifs? Où finit une forme de spectacle et où en commence une autre? Quels sont les facteurs qui déterminent l'appartenance d'un spectacle au genre dramatique? Sommes-nous à même de faire une nette distinction des différentes formules du théâtre qu'on nous a proposées ces dernières années? Une division de ce type ne serait-elle pas nécessairement artificielle? Mes préoccupations ne sont guère théoriques. Elles portent sur l'aspect du théâtre contemporain, sur ses tendances évolutives.

L'analyse des faits de théâtre se fait aujourd'hui au moyen des acquisitions les plus récentes des différentes disciplines scientifiques depuis la psychologie, à travers la philosophie, l'esthétique, la sociologie, la sémiologie jusqu'à l'anatomie. On n'a jamais tant écrit au sujet du théâtre. Et jamais le chaos et la confusion d'idées n'ont été aussi grands qu'à l'heure actuelle. Trop de pages consacrées au théâtre d'aujourd'hui ne sont rien d'autre qu'une spéculation intellectuelle qui vise à l'effet. Trop de dilettantes talentueux se sont senti la vocation pour la plume. Leurs jugements ont souvent été érigés en Bible du théâtre et en profession de foi des générations montantes. Or, l'histoire du théâtre n'est pas révisable. Si minutieux soient-ils, un enregistrement ou une pellicule ne sauront jamais devenir objet d'étude de l'art théâtral. Celui-ci est éphémère, déterminé par le temps et par le lieu; irrépétable et immensurable. Chaque jugement risque d'être subjectif et arbitraire. Aussi toutes les fois qu'il me faut parler publiquement du théâtre, suis-je pris d'angoisse. Et cependant on est irrésistiblement tenté de faire état des doutes et des craintes qu'inspire l'observation de certains faits de théâtre et des opinions qu'ils suscitent. Je ne suis pas contre la diversité des formes du théâtre et je ne conteste pas la nécessité de mener des recherches de laboratoire, de remonter aux origines du théâtre, au théâtre oriental etc. Mais je m'élève contre l'élimination ou la dégénérescence des éléments qui constituent la structure du théâtre. Non pas contre leur façonnement nouveau et novateur. Comme on le sait, il existe deux facteurs fondamentaux qui déterminent la structure du théâtre: la littérature et l'acteur. Existe-t-il un homme de théâtre qui avouerait les négliger? Dans le meilleur des cas il assignera une «nouvelle fonction» à la littérature et se prononcera pour le «nouvel art de l'acteur». Dans le premier cas le texte ne devient que prétexte du fait théâtral; dans le second, le «nouvel» acteur atteindra la dextérité du corps propre à un acrobate de cirque et apprendra à émettre des «ultra-sons». Ce n'est qu'au moyen des mots, de la littérature, que le théâtre est capable de parler du monde. C'est l'homme-acteur qui est porteur des idées et des sentiments qu'elle

exprime. Le nouvel art de l'acteur doit-il se manifester par la manière inédite dont Roméo, suspendu à un trapèze, la tête en bas, déclare son amour à Juliette, et dont Othello produit un accès de jalousie au milieu d'une course folle autour de l'arène une demi-heure durant, pendant laquelle il pousse des rugissements et des gémissements, respire bruyamment et se vautre dans la fange, au point de couper le souffle aux spectateurs moins résistants? Vous allez me dire que j'exagère? Peut-être, mais je suis inquiet de constater qu'on estompe de plus en plus la ligne de démarcation entre un amateurisme habile et un professionnalisme impeccable. Nous manquons de plus en plus de discernement en ce qui concerne l'art de l'acteur. Installé dans une chaise et condamné à un texte de Tchekhov, le Roméo acrobate se révèle complètement désarmé. Sans le trapèze, il n'est pas en mesure de capter un instant l'attention du public. Et il en est de même de l'impressionnant Othello: une fois que les sons de l'illustration musicale pop se seront tus, on l'entendra zézayer. C'est à dessein que je grossis l'image mais je crains être témoin, aux fanfares de la critique et à l'enthousiasme d'un public admirateur, d'une dégradation de la littérature et de l'acteur et de l'oubli de ce qui, au théâtre, est facultatif: les arts plastiques, l'éclairage, la musique, la technique. Ce processus n'intervient pas seulement au théâtre «riche» mais également là où l'acteur est le signe unique.

Que pouvons-nous dire au spectateur d'aujourd'hui quand le plus grand auteur cède le pas à un metteur en scène moyen et que l'acteur se trouve réduit au rôle d'instrument-attrape? En dépit des credo nouveaux proclamés à cor et à cri et promettant l'union absolue de la scène et de la salle, nous déshumanisons le théâtre. Or jamais de son histoire celui-ci n'avait sans doute autant de chances qu'aujourd'hui d'influer directement sur les idées et les sentiments des contemporains. Nous vivons dans un monde tragiquement déchiré.

Outre des avantages incontestés qu'elle a valus au théâtre, la remise en question obsessionnelle des éléments de la tradition, lui a causé de sérieux préjudices. Elle en a dangereusement sapé la structure. Il est vrai que le théâtre d'aujourd'hui doit tenter de dépasser les limites des genres qui le forment. La parole, le son, le mouvement doivent remplir une fonction nouvelle, prendre une forme et exprimer un contenu nouveaux. La musique, l'image, la sculpture, l'architecture et la lumière déterminent le temps et l'espace. Il faut sans doute rechercher entre elles des heurts dramatiques. Oui, mais sans anéantir l'homme-acteur et l'homme-écrivain quand ils se trouvent dans le champ d'action de ces forces. Car ce qui est essentiel dans le théâtre «vrai» c'est l'entente ou, si l'on préfère, la communauté de l'homme-acteur avec l'homme-spectateur. Or, celle-ci a pour promoteur l'homme-écrivain.

and political theatre, as well as folk theatre. We have Grotowski, Wilson, Szajna, Kantor, Schechner, Mnouchkine, Planchon, Strehler, Bergman, Barrault, Stein, Swinarski, Brook, Liubimov and a host of other remarkable artists. Was there ever, except for the period of the Great Reform such a rich crop of talented stage directors? And they are not merely directors. Nearly every one of the personalities mentioned represents a proposal of a different theatre. And each of those theatres has its own artistically finished shape.

The present day playgoers must often ask themselves: which of the great ones is the "just" one? Which is to be believed? Which one merely creates outstanding productions and which one formulates genuinely new ideas of the theatre? Is there one among them who is a reformer like Antoine, Appia, Craig, Stanislavsky, Copeau, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Artaud or Brecht? Is he a reformer or an epigonus? Which one had truly revolutionized the theatre, changed its structure? Can the structure of the theatre be changed? Does not every alteration of the structure threaten it with destruction? What is, or rather what constitutes, the structure of the theatre? Where does one theatre form end and another begin? What factors determine that a given production is dramatic theatre? Are we capable of drawing a clear line between the various forms of theatre proposed in recent years? Will not every division be artificial? I'm not concerned here with theoretical reflection. I am interested in the shape of the contemporary theatre, in its line of development.

The analysis of theatrical phenomena now involves the latest findings of science, ranging from psychology, through philosophy, aesthetics, sociology, semiology up to anatomy. Perhaps never before has so much been written about the theatre. And never before has there been such a chaos of ideas and confusion of concepts. Too many statements on the subject of the current theatre are simply a brilliant display of intellectual speculation. Too many talented dilettanti have taken up pen and paper. Their opinions have in many cases become Holy Gospel and the credo of the younger generations. However, the history of the theatre cannot be verified. Not even the most skilful description or film can serve as material for the study of theatre art. It is ephemeral, defined by time and place, unique and incommensurable. Every opinion is subjective, arbitrary. Consequently, I am always apprehensive whenever I make a public statement about the theatre. Yet it is

Literature and the Actor

To say that despite the gloomiest predictions, the theatre was never in danger of dying, that every crisis evoked a reaction in the organism of the theatre which began to produce healthy new tissue and set off the process of regeneration is to utter an

obvious truism. But when we look at the present situation, we may easily ascertain that it has been a long time since the theatre has scintillated with so many colours. We are now faced with various forms of the experimental theatre, the intellectual

hard to resist the temptation to voice one's fears and doubts when one observes and then reads an evaluation of certain phenomena. I am not opposed to the diversity of theatre forms. Nor do I deny the need for laboratory experiments, the need for reaching to the original sources of the theatre, oriental and others. I am opposed to the elimination or the degeneration of those elements that comprise the structure of the theatre and not against shaping them in a new and creative manner. As we know, two basic factors — literature and the actor — determine the structure of the theatre. Is there a single creative artist who would admit to discounting them? At best he will assign a "new function" to literature and will declare his support for "the new acting".

In the first case, the text serves only as an excuse for the theatrical event, in the second case "the new" actor achieves the physical nimbleness of a circus artist and acquires the ability to produce "supersonic" vibrations (vibes). Yet the theatre can speak about the world only through words, through literature. And it is man-the actor, who is a vehicle of its thoughts and emotions. Is it new acting when Romeo confesses his love to Juliette hanging head down from a trapeze or when in a fit of jealousy Othello sprints around the arena for half an hour bellowing, moaning, snorting and wallowing in mud, until those in the audience with weaker nerves are driven to distraction? Am I exaggerating? A little. I am disconcerted by the realization that the difference between the skilfulness of an amateur and high professionalism is becoming obscured. We are losing our sense of judgement about the acting art. The clowning Romeo when told to sit in a chair and when reduced to the text by Chekhov is suddenly disarmingly helpless. He fails to capture the interest of the audience for a single moment, a thing he succeeded to do when he hung from the trapeze. When the rock rhythm of the "background music" fades, we hear that our terrifying Othello lisps. I have deliberately overdrawn my description because I fear that literature and acting are being degraded before our very eyes to the loud fanfare of the critics and the enthusiasm of admirers, while the things that are optional in the theatre, hence the setting, lights, music, techniques, are being ennobled. This process may be observed not only in the "rich" theatre. It occurs in the theatre where the actor is the only symbol. What can we possibly say to the modern audience when even the greatest author is considered not able to hold a candle to the

most mediocre stage director? When the actor is only an instrument, just plain window dressing? Despite the proudly and loudly hailed new faiths which are to bring about the integration of the stage with the audience, we are dehumanizing the theatre. And yet, perhaps never before in its history has the theatre had the chance to influence the thoughts and emotions of the audience as it has today. We live in a tragically divided world.

Apart from certain undoubted benefits, the obsessive questioning of traditional elements could not fail but do serious damage to the theatre. It has perilously strained its structure. It is true that the contemporary the-

atre must strive to overcome the limitation of its different formative conventions. The spoken word, sound and movement must perform a different function today, they must have a different form, a different content. Music, pictures, sculpture, architecture and light construct time and space. We must certainly look for dramatic tension between them. But let us not kill man the actor and man the writer when they get caught between those conflicting forces. Most important in the "real" theatre is understanding or, if one wishes, a communion of man the actor with man the spectator. This communion is initiated by man the writer.

BAL MANEKINÓW (Le Bal des mannequins) de Bruno Jaseński. Reg.: Janusz Warminski, Dec. Krzysztof Pankiewicz. Th. Ateneum, Varsovie (1974).

