



Zamkow Lidia, actrice et metteur en scène. Née le 15 juillet 1918, elle termina en 1941, dans la clandestinité, l'Institut National de l'Art Théâtral à Varsovie. Elle débuta en 1944 à Cracovie dans une représentation clandestine de *Freuda teoria snów* (La Théorie des rêves de Freud) d'Antoni Cwojdzinski, jouée dans un appartement privé, dans une mise en scène de Jan Swiderski (14 représentations). Le 22 septembre 1944 elle a joué à Białystok dans *Uciekla mi przepióreczka* (La Caille m'a échappé) de Stefan Zeromski, après quoi elle s'est rendue à Lublin avec un groupe de jeunes acteurs sous la direction de Marian Meller. En 1947, elle est au Théâtre Juliusz Słowacki de Cracovie où elle crée entre autres le rôle d'Essie dans le drame de G.B. Shaw *The Devil's Disciple*. En 1948 elle termine la classe de mise en scène à l'Ecole Nationale Supérieure de Théâtre de Varsovie, ayant son siège à Łódź. Elle fait de la mise en scène au Teatr Wybrzeże à Gdańsk (1953—1954), au Teatr Domu Wojska Polskiego (actuellement Teatr Dramatyczny) à Varsovie (1954—1957), au Teatr Stary à Cracovie (1957—1964) et, depuis 1964, au Théâtre Juliusz Słowacki. Parallèlement elle joue sur la scène, principalement dans les pièces de sa mise en scène; elle a campé le Commissaire dans *Optimističeskaja tragedija* (La Tragédie optimiste) de Višnevskij (1955), Claire Zachanassian dans *Der Besuch der alten Dame* de Dürrenmatt (1958), la Jeune Fille Nastia dans *Na dne* (Les Bas-Fonds) de Gorki (1960), Anne Fierling dans *Mutter Courage* de Brecht (1962), Médée dans le drame d'Euripide (1960), Césônia dans *Caligula* de Camus (1963) et d'autres rôles. Ses mises en scène lui valent plusieurs prix, entre autres un des premiers prix ex aequo au 2e Festival National des Pièces russes et soviétiques en 1963 pour *De-duškin son* (Le Songe) d'après Dostoïevsky et le Prix Tadeusz Boy-Zeleński décerné par le Club de la Critique théâtrale en 1964. Plusieurs de ses mises en scène ont été jugées remarquables: *Optimističeskaja tragedija* de Višnevskij (1955), *Romeo and Juliet* de Shakespeare (1956), *Imiona władzy* (Les Noms du pouvoir) de Jerzy Broszkiewicz (1957), *Der Besuch der alten Dame* de Dürrenmatt (1958), *Na dne* de Gorki (1960), *Médée* d'Euripide (1960), *Mutter Courage* de Brecht (1962), *Caligula* de Camus (1963) et, dernièrement, la réalisation controversée de *Wesele* (Les Noces) de Stanisław Wyspiański (1969) et *Voskresenie* (Résurrection) d'après Tolstoï (1969). La critique lui a reconnu une maîtrise parfaite du métier de la mise en scène, le don d'une interprétation précise du drame, un sens infallible du climat, la faculté d'exagérer l'effet et de dégager le maximum d'expression du jeu de l'acteur. Edward Csa-

Zamkow Lidia, actress and theatre director. Born on 15th July 1918. In 1941 graduated at the clandestine State Drama Institute in Warsaw. Made her debut in 1944 in Cracow in a clandestine production, *Freuda teoria snów* (Freud's Theory of Dreams) by Antoni Cwojdzinski, directed by Jan Swiderski and staged in a private apartment (14 spectacles). On 22nd September 1944 she appeared in the Białystok production of *Uciekla mi przepióreczka* (Breaking the Spell) by Stefan Zeromski and subsequently moved to Lublin with a group of young actors led by Marian Meller. In 1947 she appeared on the stage of the Juliusz Słowacki Theatre in Cracow where among her roles was that of Essie in G. B. Shaw's *The Devil's Disciple*. In 1948 she graduated from the direction department of the Warsaw State Drama School in its Łódź abode. In 1953—54 she worked as a director at the Teatr Wybrzeże in Gdańsk, in 1954—57 at the Teatr Domu Wojska Polskiego (presently the Teatr Dramatyczny) in Warsaw, and in 1957—64 at the Teatr Stary in Cracow. In 1964 she was appointed director at the Juliusz Słowacki Theatre in Cracow. She also acted, mostly in plays directed by herself; her roles include: the Commissar in *Optimističeskaja tragedija* (The Optimistic Tragedy) by Višnevskij (1955), Claire Zachanassian in *Der Besuch der alten Dame* by Dürrenmatt (1958), the Girl Nastia in *Na dne* (The Lower Depths) by Gorky (1960), Anne Fierling in *Mutter Courage* by Brecht (1962), Medea in Euripides' tragedy (1960), Césônia in *Caligula* by Camus (1963). Frequently distinguished for remarkable attainments in directing, she was awarded one of the several first prizes at the Second All-Poland Festival of Russian and Soviet Plays in 1963 for the staging of *De-duškin son* (The Dream) based on the story by Dostoïevsky, and the Tadeusz Boy-Zeleński prize for 1964, awarded by the Theatre Critics' Club. The following stagings of hers were regarded as outstanding: *Optimističeskaja tragedija* by Višnevskij (1955), *Romeo and Juliet* by Shakespeare (1956), *Imiona władzy* (The Names of Power) by Broszkiewicz (1957), *Der Besuch der alten Dame* by Dürrenmatt (1958), *Na dne* by Gorky (1960), *Medea* by Euripides (1960), *Mutter Courage* by Brecht (1962), *Caligula* by Camus (1963), and more recently: the controversial production of *Wesele* (The Wedding) by Stanisław Wyspiański (1969) and *Voskresenie* (Resurrection) after the work by Tolstoy (1969). She was commended by the critics for her perfect knowledge of stagecraft, great accuracy of the interpretation of dramas, infallible sense of the mood, gift for using strong effects and capability of drawing out most expressiveness from the actor. Edward Csató in his book *The Polish*

Entretiens avec les gens de théâtre
Interviewing Men of the Theatre
Lidia Zamkow

té, dans son livre *Le Théâtre polonais contemporain*, écrit à son sujet: «Elle se passionne avant tout pour les drames classiques dont elle souligne fortement l'actualité, parfois en violant un tant soit peu la convention selon laquelle l'oeuvre a été écrite. (...) sa conception des *Bas-Fonds* de Gorki et de *Médée* d'Euripide a également suscité un grand intérêt et donné lieu à de nombreuses controverses; sa tendance à actualiser a fortement déformé le *style* traditionnel de ces oeuvres.» Ses mises en scène des pièces de Mrozek avaient également beaucoup d'expression.

M. HAUSBRANDT: La difficulté que présente de nos jours tout entretien sur le théâtre tient au souci des interlocuteurs de ne donner ni dans les truismes ni dans un hermétisme excessif. Le développement de ce qu'on peut appeler grosso modo «la réflexion sur le théâtre» ainsi que la spécialisation si propre à notre époque (avec tout ce qu'elle comporte d'effets positifs et négatifs) font que parler du théâtre apparaît comme tâche ingrate, hérissée de risques, et qui requiert de celui qui a le courage de s'y lancer quand même, une attention continuellement en éveil. Tout cela n'est, bien sûr, valable que pour des opinions émises dans des conditions qui en rendent possible la diffusion car tel n'est plus le cas des jugements formulés en privé, à l'usage de l'entourage le plus proche qui ne nous inspire pas la crainte de paraître soit des esprits primaires soit des esprits confus, cette dernière variante étant d'ailleurs considérée comme moindre péché.

Libre de ces craintes élémentaires, je tiens à vous proposer, Madame, une séance de réflexion sur quelques aspects du théâtre contemporain, qui, précisément, peuvent nous faire courir le risque des truismes au même titre que des divagations par trop hermétiques. Il me semble que le théâtre d'aujourd'hui (et en disant «le théâtre d'aujourd'hui» j'ai à l'esprit un champ plus vaste que celui de la dramaturgie contemporaine) est en général marqué par une certaine froideur de sentiments. Il se situe bien loin des grandes et sublimes émotions qui agitaient le coeur des héros romantiques, des passions du théâtre élisabéthain et même de la sombre libidinosité des Scandinaves. Le théâtre d'aujourd'hui est un théâtre intellectuel battant en brèche le rationalisme; un théâtre qui met la logique au service de l'absurde et vice versa. Et cependant ce théâtre froid et qui se montre tel tant dans les pièces modernes que dans celles écrites dans des époques «passionnées», est saturé de sensualité. C'est un théâtre où la dé-

Theatre wrote: "She is most particularly interested in the staging of classical dramas in which she brings out sharply all that is timely even when to do so she must break with the convention in which the play was written. (...) Her concept of Gorky's *The Lower Depths* and *Medea* by Euripides gave rise to sharp controversy over the deformation of the traditional style of these dramas as seen by Zamkow whose whole attention was focussed on the timely allusions contained in the dramas." Her stagings of Mrozek's plays were also noted for their great suggestiveness.

Mr. HAUSBRANDT: It is becoming extremely difficult to carry on any kind of conversation about the theatre nowadays, for those talking live in constant dread of lapsing into truisms or too esoteric concepts. The growth of what may be roughly described as "theatrical thought", and a specialization so characteristic of our epoch (a phenomenon with all its attendant blessings and curses) makes talking about the theatre a dangerous business. One needs sharp wits. Of course, all this refers to the expressing of official opinions, opinions which be recorded or spread. Private opinions are another thing entirely. They are for a limited circle, and we do not feel hindered by the fear of seeming trite or obscure. Anyhow, the latter is usually the lesser evil.

Overcoming those primary fears, I should like you to think about several phenomena in the contemporary theatre, the stating of which may be added to the list of truisms as well as of strictly specialist divagations. It seems to me, that the theatre of today — and I stress that I am not just thinking of productions of modern drama — is generally marked by a certain coolness of emotion. It is far removed from the great and magnificent feelings which assailed the hearts of Romantic heroes; it lacks the passion of the Elizabethan theatre, and even the murky, swirling lusts and sexual cravings of the Scandinavians. Our theatre is the irrationalizing theatre of the intellect, a theatre in which logic aids nonsense and vice versa. And yet this cool theatre — cool towards contemporary texts as well as those from "hot-blooded" epochs — is saturated with sensuality. This is the theatre in which the demonstration of sexualism has almost become a compulsory principle of primary importance, a universal key which provides directors with solutions to nearly all their problems connected with the psychology of the characters and the motivation of their actions.

monstration du sexualisme devient en quelque sorte la règle suprême, la clé universelle permettant au metteur en scène de résoudre presque tous les problèmes que posent la psychologie des personnages et la motivation de leurs actes.

Sans être le seul à mériter l'attention et la réflexion, cet aspect particulier n'en est pas moins important, aussi bien pour l'intensité avec laquelle il se manifeste que pour les antinomies symptomatiques qui lui sont immanentes: froideur et passion, intellect et sensualité.

En même temps on observe bien plus d'antinomies se profilant dans le champ d'action du théâtre d'aujourd'hui, antinomies reposant sur l'unité dialectique des contraires et cependant sortant de l'ordinaire. Par exemple la fascination par la mort et par les processus de désagrégation et de destruction dont la scénographie contemporaine aime à se faire l'interprète, règne sur nos scènes parallèlement au culte de l'existence biologique et à la peur de sa fin, cette fin qui fascine tellement.

Tous ces aspects, et on pourrait en citer bien d'autres, résultent, je pense, de la conviction justifiée de nos contemporains que le théâtre d'aujourd'hui, un théâtre qui doit nouer le contact avec l'homme de la seconde moitié du XXe siècle, doit soulever sous quelque forme littéraire ou dramatique que ce soit, les problèmes qui le préoccupent, qui se situent dans la sphère des expériences de l'homme des années 60 de notre siècle et des questions qu'il se pose. Il est clair qu'ainsi délimitée, la gamme des problèmes est extrêmement vaste et pour cela même floue. C'est que tout comme les gens des autres pays et des autres continents, nous nous sentons concernés par tout ou presque tout ce qui se passe dans le monde et notre expérience se trouve enrichie par une époque qui a donné naissance aussi bien aux idées et aux institutions les plus humanitaires qu'aux idées et aux institutions les plus inhumaines. D'un autre côté cependant nous avons pris l'habitude de l'assertion que l'homme d'aujourd'hui, c'est-à-dire, principalement, celui des grandes civilisations industrielles et urbaines, se distingue par une sphère de centres d'intérêt extrêmement réduite car l'intensification de l'activité professionnelle, l'extension de la télévision et l'accroissement constant des stress lui laissent peu de temps pour une vie strictement personnelle. A vrai dire, il ramène la plupart de ses intérêts extra-professionnels aux problèmes de l'amélioration de ses conditions de vie, de la multiplication de ses impressions visuelles et de l'enrichissement de la gamme de ses occupations de loisirs. D'où l'éternel sujet de conversation:

This phenomenon which I have mentioned is obviously not the only one which must give us pause, but it is undeniably important, both because of the intensity with which it appears, and also the symptomatic discrepancy immanently inherent in it: coolness and passion, intellect and sensuality.

At the same time we observe many more antinomies appearing in the field of theatre in our time. Contradictions, which though connected by a dialectic unity of opposites are yet unusual. For instance, fascination by death and the process of decay and destruction — of which contemporary stage designing especially gives us so generous a serving — reigns in our theatres, together with the cult of biological existence and the wild fear of its ultimate climax, that very climax which is so fascinating.

All these phenomena, and there are many more we could mention, result, in my opinion, from one thing, namely the well-founded conviction of those living today, that the contemporary theatre, if it is to make any kind of communication with a man living in the second half of the 20th century, must discuss his problems. That means problems within the scope of the experience and questions of a man of the Sixties, regardless of what kind of literary-dramatic material we use for the purpose. It is obvious, that a thematic area thus outlined is unusually rich, and does not really define anything. We, like people of other regions, countries and continents, are interested in everything or almost everything; our experience has been enriched by an epoch, which has given birth to ideas and institutions both thoroughly humanitarian and absolutely inhuman. On the other hand, we have come to accept the thesis, that contemporary man — I am thinking primarily of the man living in immense industrialized and urbanized civilizations — is characterized by an incredibly narrow field of private interests, because the intensification of work, the growth of TV programmes and the continual increase in nervous tension leaves him little time for any private life. In reality, the major part of his interests outside his work boils down to problems of improving his living conditions, increasing the number of his visual impressions and enriching his leisure activities. Thence the eternal topic of the motor-car, the TV mania, the increasing popularity of record-seeking sport.

Let us then consider where our world really lies: in an unlimited or closed circle of problems? Is nothing human strange to us, or is it that everything strange we regard as unworthy of us — as people?

If the contemporary theatre is to appeal to us as contemporary people, it is of no small

l'automobile, d'où aussi la vogue de la télévision et la prestigieuse carrière, en progression depuis des années, du vedettariat sportif.

Réfléchissons donc où se situe notre monde: dans un univers illimité ou circonscrit? Est-il vrai que rien de ce qui appartient à la nature humaine ne nous est étranger, ou bien que tout ce qui est étranger est, à nos yeux, indigne des êtres humains?

Si le théâtre doit en appeler à la conscience des hommes de notre temps, il n'est pas indifférent de savoir quel genre d'appels ont la chance d'être entendus et ce qu'il doit apporter aux gens s'il veut être écouté.

Certes, on peut se dire qu'on se désintéresse des attentes du public mais il n'est pas possible de proclamer un désintéressement total à l'égard du public comme tel, car sans lui il n'y aurait pas de théâtre. Qui dit «théâtre» pense forcément «public» et pour que ce terme ne soit pas gratuit, il faut que le théâtre sache attirer le public, ce qui, à son tour, implique pour lui la nécessité de se référer à ce par quoi le public se sent intéressé et concerné et qui est capable de le détacher du petit écran au profit du théâtre vivant, de se référer à ce qui saura déplacer l'intérêt des hommes de l'univers des machines vers celui des êtres humains et l'attention des femmes — du réel vers le conventionnel.

Mme ZAMKOW: Il n'est pas possible de trouver le chemin qui mène droit aux gens, aux spectateurs, au public, tant qu'on ne comprendra pas ce que ces gens attendent de nous, du théâtre et du monde... Or, ce qu'ils attendent, c'est quelque chose d'infiniment simple et d'évident: ils veulent ce dont ils ont peur et qu'ils ne sauront jamais avouer ouvertement. Ils attendent un modèle éthique, un modèle dont ils ressentent le manque et qui éveille leur curiosité et leur inspire la peur. Oui, la peur, car l'adoption d'un modèle éthique vous impose des responsabilités et vous prive de la liberté absolue, et que les gens veulent être libres et cyniques. Ainsi, la situation apparaît comme extrêmement compliquée et bourrée d'antinomies. Un modèle éthique exclut la liberté, celle-ci empêche l'adoption d'un modèle éthique et que vaut la vie sans l'un et sans l'autre?

Il m'est arrivé une fois de monter *A Midsummer Night's Dream*. J'ai divisé le spectacle en deux parties: la première où l'action se jouait dans le bosquet, haut lieu de la licence sexuelle, de la passion et du mépris des bien-séances; et la seconde où l'action se passait à la cour du Prince. Or, transportés du bosquet à la cour, les personnages changeaient totalement: ils cherchaient à arriver en prenant soin de ne dire et de n'écouter que ce qui

importance to ascertain what kind of appeals, on what topics, have any chance at all of being listened to with attention. What must this theatre bring, so as not to fall on deaf ears?

We may say that we are not interested in what the public wants, but we cannot say that the public does not matter to us at all, for without it, there would be no theatre. So when we say "the theatre", there is the hidden implication of "the public". For this to be something more than just an empty phrase, we must create some kind of chance for the public, or rather a chance to reach the public and entice it into the theatre. We must, therefore, pay attention to what vitally interests that public, what can manage to prise it away from the TV screen and into the living theatre. Something, which can divert men's attention from machines to people, and women's from the factual to the metaphoric.

Miss ZAMKOW: You cannot get through to people — to listeners, audiences, the public — until you yourself are sure what they want. From us, from the theatre, from the world... People, in fact, want something incredibly simple and obvious: they want what they fear, what they cannot, and do not know how, to own. They expect a moral pattern, a pattern which they lack and which excites their interest and fear simultaneously. Fear, for the recognition and acceptance of any kind of moral pattern brings commitment, ties one down, deprives one of complete freedom — and people want to be unrestricted and cynical. So the situation becomes unusually complicated and overloaded with antinomies. A moral pattern rules out freedom, freedom does not permit the acceptance of a moral pattern, and life is impossible without both. That is to say, life is possible, but of the kind that gives no satisfaction, no inner harmony, and does not stand a test.

I once staged *A Midsummer Night's Dream*. I divided the production into two parts: the first part was set in the forest, which emanated sex, freedom, passion and liberation from convention; the second setting was the ruler's court. The same people, transported from the forest to the court, became completely different: they began to carve out a career for themselves, said and listened only to what the Duke wanted. Both pairs of lovers were also affected by this rule; on the basis of an unwritten agreement, they too began to make their career at court. I had a discussion with students after one of the performances. Several of them told me that they were afraid of that second part of the production in their own lives. They said they were terrified of

plaisait au Prince. Cette règle de conduite a été suivie également par les deux couples d'amants qui, en vertu d'une convention tacite, ont embrassé la carrière de courtisans. Il s'est trouvé qu'à l'issue d'un spectacle de la pièce, j'ai eu une discussion avec un groupe d'étudiants. Plusieurs d'entre eux m'ont dit qu'ils craignaient cette seconde partie du spectacle dans leur propre vie: la fondation d'un foyer et le moment où ils verraient leur «bosquet» se dégarnir progressivement jusqu'à la disparition totale et ne devenir qu'un beau souvenir d'une vie à laquelle il n'y aurait plus de retour. Seule la cour leur resterait... On peut être moraliste par ses écrits, par ses propos, par l'exemple de sa vie et par l'art que l'on fait. Cette dernière manière est la mienne car elle m'offre la possibilité de me servir de l'instrument que je sais manier. C'est pourquoi je fais de la morale en mettant en scène des pièces de théâtre. Je ne cherche pas de héros, je sais que le Décalogue n'épuise pas tous les problèmes que notre époque nous pose à résoudre, et qu'il devient un code insuffisant dès qu'on atteint l'âge de dix ans. Tout homme de la fin du XXe siècle doit rechercher son propre décalogue élargi et s'il manque de le faire, il risque de se noyer, de périr...

A propos de ma manière de faire, quelqu'un a pu dire une fois qu'elle recelait nettement de l'élément féminin. Je ne pense pas que j'aie à en rougir: c'est qu'il n'est ni possible ni indiqué de chercher à se libérer de son sexe. Tout au contraire, c'est en l'affirmant qu'on y découvre des valeurs constructives. Toute femme a une foi profonde en la force créatrice de la vie et l'affirme car il est de sa vocation de donner la vie et de prolonger l'existence du genre humain. Grâce au sexe auquel j'appartiens, je ne suis pas une sceptique; je crois en la vie. Mon affirmation de la vie se manifeste dans ma mission de moraliste par laquelle je cherche à aider les gens dans le labeur de formuler leur propre décalogue, de trouver cette ceinture de sauvetage qui les empêche de se noyer dans les flots de l'époque contemporaine.

Je suis un moraliste d'un petit auditoire — celui des spectateurs des pièces que je monte. Quel est mon public? Que sais-je de lui? Brecht qui avait une connaissance exceptionnelle du public théâtral était d'avis que le spectateur devait se voir offrir au théâtre ce à quoi il ne s'attendait pas. Si un spectateur trouve au théâtre ce qu'il espérait y trouver — il est satisfait, apaisé, assouvi. Chaque fois qu'il se voit offrir ce qui le surprend, le voici décontenancé, hors de l'état de quiétude et d'assouvissement, et sujet à la sensation de la soif et de l'angoisse. Or c'est ce qui s'appelle faire un bon début.

setting up a family, and then of the wood growing thinner and afterwards disappearing completely, leaving only a beautiful memory of things to which there is no returning. There will be only the court...

One can be a moralist in the written or proclaimed word; one can illustrate one's moralizing by the example of one's own life; one can also use art as a tool for this purpose. For me, it is the most perfect and effective tool, and besides, it is the tool that I actually use. This is why I moralize by directing a play. I am not looking for a hero; I know that the Decalogue does not exhaust the problems which contemporary existence faces us with, and that it becomes an insufficient code after we have reached ten years of age. Man at the end of the 20th century must seek out his own, extended Decalogue. If he does not — he will sink, perish...

It was once said of my directing, that it clearly contains an element of femininity. I don't regard that as a disparagement — one cannot get away from one's sex, nor is it necessary. It is by affirming one's sex that one can find in it a constructive value. Every woman has a deep-rooted faith in the creative life force, and affirms it — for her calling is to bear life, to prolong the existence of the species. My sex saves me from scepticism; I believe in life. My affirmation of life makes its appearance in moralizing, in helping a man with the difficult task of forming his own Decalogue, that life-belt which prevents him from drowning in the vastness of contemporary life.

My moralizing, of course, has a very narrow range, for I am speaking to only a small section of the world; I am my audience's moralist. What is that audience like? What do I know about it?

Brecht, who had an exceptional knowledge of his audience, held that the spectator should find what he least expects in the theatre. If the spectator finds in the theatre what he expects, he is pleased and quietly content, he is satisfied. Every time one presents him with what he doesn't expect, he is jolted out of his state of contentment and satisfaction; a feeling of hunger, of uneasiness, is aroused in him. And that is a good beginning.

There is no way to form one's attitude to the theatre-goer without imagining him after he leaves the theatre, after he comes back home. There we have that house, which he liked before he went out, which he accepted and which was some kind of positive model

Il n'est guère possible de prendre une attitude envers le spectateur sans se l'imaginer tel qu'il peut être à la sortie du théâtre et au retour chez lui. Son foyer qui, avant la sortie au théâtre, lui plaisait, qu'il acceptait et qui avait à ses yeux la valeur d'un modèle positif, maintenant, au retour du théâtre, doit lui paraître imparfait, insuffisant. Le spectateur doit devenir mécontent de sa propre existence, sentir qu'elle est incomplète, qu'il est facile de la rater irréversiblement mais qu'il existe des chances de la refaire en mieux, de rectifier ses chemins comme disaient les prophètes. C'est qu'au théâtre les gens veulent apprendre la vérité sur la médiocrité de leur existence mais aussi celle sur la possibilité d'une manière de vivre meilleure. Or, c'est cet espoir, et même plus que l'espoir parce que la certitude, que nous devons leur offrir.

Tous au fond de nos âmes, jusqu'à l'âge le plus avancé, nous restons éclaireurs par esprit et regrettons de voir cet enthousiasme juvénile se dégrader en nous-mêmes au point de n'être plus un mobile mais rien qu'un souvenir d'action. Les êtres exceptionnels sont des éclaireurs actifs toute leur vie durant. A l'âge de 72 ans, Léon Tolstoï regrettait chaque journée qui s'était passée sans qu'il l'eût marquée d'une bonne action. Il y a dans cette attitude quelque chose qui nous émeut et qui nous inspire de l'envie, la seule peut-être qui reste noble parce que désintéressée.

Si le théâtre sait aider l'homme dans sa recherche d'un modèle éthique, s'il réussit à éveiller en lui cet enthousiasme assoupi d'«éclaireur» et à lui donner la foi que tout n'est pas perdu, que toujours il vaut la peine de recommencer la lutte pour une vie meilleure et qu'il n'est pas permis de renoncer aux recherches car elles poursuivent un but qui n'est pas imaginaire, si le théâtre est capable d'opérer tout cela, c'est dire qu'il s'acquitte bien de sa mission.

Certains disent que les gens vont au théâtre pour y trouver les préceptes à suivre dans des situations concrètes de leur vie. Ce point de vue est faux. Ce que veut le spectateur c'est se servir de la pièce comme d'un «projecteur de la vérité» à la lumière duquel lui apparaîtra sa propre existence, celle de ses proches et de toute la société dans laquelle il vit. Utilisant une telle arme ou plutôt un tel critère de la vérité, le spectateur veut conserver le droit au jugement critique, au jugement de valeur.

Il est évident qu'il n'est ni facile ni commode de vivre quotidiennement muni d'un «projecteur de la vérité». Ceci est pourtant une nécessité. Il me semble donc que j'ai été en

for him: now, after his return from the theatre, it should seem imperfect and insufficient to him. The theatre-goer should become dissatisfied with his own life, and feel that it lacks something; that it may be wasted irrevocably, but that there do exist means to remedy this. He must realize, along with the prophets, that every man can mend his ways. People would like to learn from the theatre that their way of life is bad, but that it could be made better. The theatre should give them this hope, and perhaps more than hope, a certainty.

All of us remain Scouts in the depth of our hearts to a ripe old age, and each of us is sorry that that "scout-like" element buries itself deeper and deeper inside him, and from a motive becomes more and more a memory of action. Unusual people are active scouts all during their life. At 72 years of age, Leo Tolstoy wrote ruefully of a day he passed without accomplishing a single good deed. There is something impressive and enviable about it. Perhaps it is the only pure and noble envy.

If the theatre can help a man in his quest for a moral pattern; if it can rouse the sleeping "scout-like" element in him; if it can at least ignite a flicker of faith, that all is not lost, that it is always worthwhile to start the struggle for better things over again from the beginning, that one must not stop searching and that the quest has a real purpose: then the theatre fulfils its tasks.

There is a view which contends that the spectator goes to the theatre in search of a prescription for the concrete ailments of his fate. This is not true. The spectator wants to benefit from the play as a "reflector of truth", which permits him to see into his own life, the life of those near to him, his environment, and finally the life of the society in which he exists. Using a weapon like this, or rather a gauge of truth, the spectator wants to retain his right to form his own critical judgements. To assess, to evaluate.

Of course, living one's day to day existence with a "reflector of truth" to hand is neither comfortable nor easy. But it is necessary. Therefore I think I had the right to say, at the beginning of our conversation, that man is afraid of and waits in expectation for a moral pattern — he longs for it and fears it.

Perhaps what I am saying about contemporary man may seem anachronistic to many. We have become accustomed — thanks to existentialists and various kinds of anti-

droit de dire au début de cet entretien que l'homme aspire à un modèle éthique et en même temps le redoute.

Il se peut que ce que j'ai dit à propos de l'homme d'aujourd'hui paraisse à beaucoup un anachronisme. C'est que les existentialistes et les anti-pièces de tout aloi nous ont habitués au personnage d'un souffrant volontaire qui se plaît au supplice de sa croix existentielle et qui périt sans espérance, dans la solitude et en pleine conscience de l'irréversibilité de son destin. En ce qui me concerne, j'y préfère une tout autre vision de moi-même et des êtres qui m'entourent en lesquels je vois non pas des naufragés agités par la frayeur de l'anéantissement et par les instincts biologiques indomptés, mais des hommes dont la grandeur humaine se manifeste au travers des craintes, des instincts et de la solitude. Il s'agit là d'un problème qui est propre non pas à l'homme d'aujourd'hui mais à l'homme tout court.

Je ne crois pas en la fonction éducative du théâtre, je crois par contre en sa fonction créatrice et d'enrichissement intellectuel. Tout art, et le théâtre en est un, rend l'homme plus subtil, c'est-à-dire plus résistant, en lui donnant la force d'endurer la pression des adversités et en lui permettant de les juger d'après les critères de la vérité et de la morale... Mais pour cela il nous faut de l'art vivant et non pas conservé au moyen d'un procédé technique, un phénomène artistique et non pas son enregistrement, c'est-à-dire du théâtre et non pas de la télévision...

M. HAUSBRANDT: Il y a une large part de paradoxe dans ce que vous dites à propos de la fonction moraliste du théâtre dans une époque soupçonnée à la gauche et à la droite, d'outrage à toutes règles, entre autres, morales. Bien sûr, les jérémiades les plus courantes sur la démoralisation de l'art visent le côté érotique et plus exactement l'ensemble des problèmes du sexe assez fortement mis en vedette au théâtre contemporain. J'ai l'impression que dans vos considérations, vous avez passé outre à ce problème qui tient une place si importante parmi ceux de l'homme d'aujourd'hui.

Au début de notre entretien j'ai dit en passant que malgré sa froideur et son rationalisme le théâtre d'aujourd'hui est en même temps saturé de sexualité qu'il est difficile de classer comme phénomène strictement intellectuel. Le « sexe » a été mis au grand jour, et servi tout nu et tout cru au public. Indubitablement, il faut y voir l'effet conjugué de deux facteurs: l'influence du freudisme sur le mode de penser contemporain et la crise de la morale religieuse, catholique dans le cas

play — to the silhouette of the sufferer nailed on the cross of existentialist tragedy, who dies bereft of hope, lonely and fully conscious of his inexorable fate. I prefer to look on myself and those around us not as lost specimens of a scattered herd, torn between a wild fear of destruction and uncontrolled biological urges, but as people. People, whose greatness is evident in spite of fears, instincts and loneliness. This after all does not only concern contemporary man, but man in general.

I do not believe in the theatre as a preceptor; I believe in its informative and creative function. Art (not just the theatre) makes a man more sensitive, and therefore more resistant, for it gives him the strength to survive pressure from negative phenomena, by allowing him to evaluate them according to the criteria of truth and morality... But to do this, art must be alive and not preserved; artistic phenomena are needed, not mere recordings, e.g. the theatre and not television...

Mr. HAUSBRANDT: There is a good deal of perversity in what you have said on the moralizing function of the theatre in the modern age, i.e. the epoch fairly widely suspected, by the left as well as the right, of violating all rules, moral rules included. Of course jeremiads on the demoralization of art in its most banal concept refer to erotic strata, and more strictly to the range of sexual matters, which are — we must admit — fairly strongly exposed in the contemporary theatre. I think, even, that you left out this question which figures prominently among the problems of 20th-century man.

At the beginning of our conversation, I incidentally remarked that the cool rationalistic contemporary theatre is at the same time impregnated with sexualism, which is in turn difficult to include among phenomena of a purely intellectual calibre. Sex has been brought out into the daylight, stripped bare of all mystery and served up to the contemporary world "on a plate". This must in a large measure be ascribed to two factors: the influence of Freudism on contemporary modes of thought, and the moral crisis of the church — in the Polish case, the Catholic church. The toppling or the serious shaking of religious authority in highly-industrialized countries, in societies using modern techniques, and at the same time fascinated by psychoanalysis, have created favourable conditions for bringing to light the matters concerning sex and the sexual life. Family ties and authority have been gravely loosened in many countries, while the authority of

de la société polonaise. L'abolition ou l'ébranlement dans les pays hautement industrialisés de l'autorité morale de la religion et la carrière de la psychanalyse ont favorisé cette extériorisation des problèmes de la vie sexuelle. Dans nombre de pays on a pu observer un relâchement des liens et de l'autorité au sein de la famille, dans tous — la dégradation de l'autorité des adultes aux yeux des jeunes générations. Gênés dans le passé par une tutelle rigoureuse des adultes, les jeunes ont réclamé plus d'une fois le droit à une libre manifestation de l'amour et à la liberté sexuelle en y voyant le symbole de la délivrance de l'emprise du passé. Dans les sociétés stabilisées ceci a fait du sexe un synonyme de la révolte, un étendard de la révolution dans les moeurs. Il est bien évident que ces processus n'aient pas pu rester sans influence sur l'art.

Au théâtre, cette poussée de l'érotisme a pu, en principe, s'épargner la peine de défoncer les portes, celles-ci lui étant ouvertes depuis des siècles. Toutefois jamais auparavant, excepté la comédie antique grecque, l'érotisme ne s'y est manifesté aussi ouvertement et avec autant de précision, en premier lieu pour ce qui est de toutes les déviations et anomalies possibles. Sur ce plan, la palme revient à un groupe d'auteurs américains avec, comme chef de file, Tennessee Williams. La nudité est devenue sur la scène un fait de tous les jours, tout comme le spectacle d'un lit débordant d'amateurs d'une partie de plaisir. La scabrosité des situations ne connaît d'autre limite que celle de l'invention des auteurs. Les scènes d'accouplement dans la maison des aliénés du spectacle de la pièce de Peter Weiss *Marat-Sade*, l'onanisme collectif d'adolescents sur la demande d'une adolescente dans l'adaptation théâtrale du roman de Günter Grass *Katze und Maus*, le commerce charnel d'une femme avec un cerf et les scènes homosexuelles dans le spectacle pantomimique de Henryk Tomaszewski *Ogród miłości* (Le Jardin de l'amour) — voilà quelques-unes de mes observations théâtrales recueillies en l'espace d'une année et dans un seul pays — le nôtre. Ainsi, même chez nous, où le théâtre subit quelques limitations dans le domaine de la censure morale, la liberté de montrer les manifestations de la vie sexuelle est assez large. L'on sait qu'il existe des pays où cette liberté est incomparablement plus grande. Il ne s'agit pourtant pas de faire de la surenchère sur ce point précis entre divers pays mais bien d'un problème général, celui de la présence du sexe au théâtre et de la généralisation du phénomène dans le monde. L'on sait, bien sûr, que le théâtre est une projection de la vie sur la scène et vice versa. Un monde libéré de la pudibonderie et

older people over the younger generation weakened in probably all countries. The right to the unrestrained manifestation of love and sexual freedom was often pushed to the fore by youth as the symbol of their struggle to free themselves from the domination of the past. This made of sex a synonym of rebellion, the banner of a moral revolution in the most stable societies. Of course, these processes could not but have an influence on art.

In the theatre, sexualism did not have to force open doors, as they had been open to it for centuries. We must remember, however, that it had probably never before — with the exception of ancient Greek comedy — been manifested so openly and with such accuracy, primarily in the field of presenting every conceivable anomaly and perversion. Here the lead was taken by a certain group of American authors, headed by Tennessee Williams. Nudity became an everyday on-stage occurrence, as did the sight of a bed overflowing with heterosexual occupants. The spiciness of the situation on stage is not curtailed by any factor except the ingenuity of the creator. The copulation scenes in an asylum in the performance of Peter Weiss's play *Marat-Sade*; the scene where a group of teenagers masturbate at the command of a teenage girl in the stage adaptation of Günter Grass's novel *Katze und Maus*; the woman having sexual intercourse with a stag and the homosexual scenes in the mimed *Ogród miłości* (The Garden of Love) by Henryk Tomaszewski: these are several of my own theatrical observations made during one year, in one country — in Poland. So even here, where the theatre is subject to a certain limitation as regards moral censorship, the freedom to demonstrate aspects of sexual life is very wide. It goes without saying, that there are other countries, where this freedom is incomparably wider. I am not thinking of a contest, as to who, where, can show the most in public. I am concerned with something else: the existence of sexualism in the theatre; with the fact that it is making a general appearance all over the world. We know, of course, that the theatre is as much a projection of life on to the stage as vice versa. A world freed from the bonds of prudery, and even more than prudery, the social custom and norm generally observed for centuries, had to manifest itself in art, and therefore in the theatre. It had to show its changed face.

But on the other hand, we can see contrary phenomena. Alongside such general freedom, and, more important still, public expression

même de quelque chose de plus: des règles plusieurs fois séculaires, universellement reconnues, a dû manifester sur le plan de l'art, c'est-à-dire également au théâtre, les changements survenus et montrer son visage transformé.

D'un autre côté cependant nous assistons à un phénomène inverse. Devant cette liberté générale et le caractère manifeste de la vie sexuelle, on observe une désexualisation totale des domaines d'activité faisant traditionnellement une large part aux problèmes de l'amour et du sexe. Il ne faut guère en chercher loin les exemples: la danse en fournit un. Je pense à la danse moderne et à la manière dont les jeunes s'y adonnent; à cette danse solo, pratiquée en groupes, exécutée individuellement, sans contact physique avec le ou la partenaire. Ce sont là, quelquefois, de très belles danses, fort entraînant, mais totalement dénuées de leur connotation érotique. Il en est de même avec la peinture de nos jours détachée du souci de l'anecdote réaliste et de la représentation de la réalité. Là aussi on observe une faillite totale du nu tellement pratiqué par les maîtres du pinceau des époques aux moeurs pourtant beaucoup plus austères. Le problème se serait-il définitivement réparti en deux pôles: ceux de la liberté dans la vie et de la tiédeur dans le rêve? Le bon psychiatre viennois, le docteur Sigmund Freud, nous aurait-il si entièrement libérés tant des complexes que des règles morales, que leur emprise appartient au passé?

Mme ZAMKOW: Je ne suis pas d'accord avec ce que vous dites à propos de Freud. En Pologne, ce n'est ni de la faute ni du mérite de Freud si l'interdit et le voile de la fausse pudeur ont pu être levés des problèmes de la sexualité. Il en est ainsi parce que, tout simplement, Freud n'a pas fait son chemin en Pologne. J'en ignore les raisons mais quelles qu'elles puissent être, toujours est-il que notre pays n'a pas accepté la greffe de ses théories et que la vogue de celles-ci a été chez nous un phénomène bien passager. Ainsi, tout ce qui est de Freud nous est étranger. Même la psychanalyse n'est pas pratiquée chez nous. Quelle qu'elle soit et devant qui que ce soit, la confession a fait son temps. Ce qui n'a pas fait son temps c'est l'érotisme et tout l'ensemble de ses dérivés, car ils constituent l'essence même de la vie.

Les données de ma propre observation me confirment dans la conviction que l'érotisme se manifeste avec le plus de vigueur dans les époques et dans les sociétés placées sous le poids d'une menace. D'un point de vue biologique, l'explication du phénomène est des

of the sexual life, we come across, time after time, instances of the complete desexualization of those areas or aspects of life, which had been linked with the problems of love and sex for centuries. One does not have to look very far: take dancing, for example. I am thinking of modern dances, of what and how the youth of the whole world is dancing today. Those solo dances, or rather dances done by individuals in a crowd, without making contact or touching one's partner. These dances are sometimes beautiful and entrancing, but they have been completely sterilized of their erotic function. Probably the same thing is happening with painting, separated from the realistic anecdote, from the presentation of reality. Here too, we can observe the complete decline in nudes — that is, the naked human body — which were presented by master artists even in morally the strictest epochs. Might it be, then, that the problem has been completely and finally split into two poles: freedom in life, and frigidity in dreams? Might it be, that the eminent Viennese psychiatrist, Dr Sigmund Freud, has liberated us completely, both from our complexes and from the moral norm; that we really have all that behind us, but in diffusion?

Miss ZAMKOW: I don't agree with you on Freud. Here in Poland, Freud does not take either the praise or the blame for the liberation or abolishing hypocrisy in matters of sex. This is because Freud never caught on in Poland, never gained popularity. I don't know the reason for this, but Poland rejected Freud; he only came into our lives on the crest of a transitory fashion. Everything derived from Freud, therefore, is foreign to us. Nobody here goes in seriously for psychoanalysis. Confession — no matter what kind, and to whom — is completely played out. On the other hand, sex and the whole stock of its attendant problems is not outmoded. It is not outmoded, because it is in itself the essence of life.

My own observation makes me firmly convinced, that sex has always been most strongly manifested in those epochs, countries and societies where an element of threat existed. This is moreover — from the natural point of view — probably all too obvious as an expression of the instinctive form of the struggle to preserve the species. The threat psychosis has its greatest triumphs in countries, which have not really been threatened for centuries and whose existence is stabilized beyond measure. Sweden may serve as an example. There we observe the most striking manifestations of sexual freedom, both in the life of society

plus évidentes: il s'agit d'une expression de la lutte naturelle pour la conservation du genre. La psychose de la menace de mort fête son plus grand triomphe dans les pays qui depuis des siècles n'ont pas vécu l'état d'une menace réelle et dont l'existence atteint un degré outre mesure de stabilisation. L'exemple — la Suède. C'est là qu'on observe les manifestations les plus hardies de la liberté sexuelle tant dans la vie sociale que dans l'art (faut-il nous référer au cinéma suédois?), dans les publications pornographiques, dans la publicité faite à l'échange de services sexuels, etc.

Chez nous la situation est quelque peu différente et paradoxale à la polonaise. Depuis des siècles nous sommes un couloir des nations et il y a 25 ans la menace pesait sur nous 365 jours dans l'année, et ceci pendant plus de 5 ans. Ainsi nous avons perdu pour une période plus longue, me semble-t-il, le sens de la menace en général, quelle qu'elle puisse être: totale, sociale, atomique, de civilisation. Les craintes cosmiques nous sont — heureusement — étrangères à l'échelle nationale. Cela ne veut pas dire que cette délivrance du sens de la menace ne comporte pas d'exception mais ce sont là des cas individuels, des états d'âme isolés.

A l'époque d'un danger réel, en particulier lorsque les conditions mettaient l'existence sous une menace constante, nous avons tous observé les explosions d'un érotisme le plus souvent primitif. Les exemples de septembre 1939, de l'insurrection de Varsovie, etc., sont très instructifs à cet égard. Menacé d'une mort subite et totale, l'être humain tend instinctivement à laisser à la postérité la seule trace d'existence dont il est capable, substitution de l'immortalité individuelle. Mais aujourd'hui nous ne sommes plus menacés ou tout au moins nous ne nous sentons pas aussi menacés que le sont à leurs yeux les riches sociétés de stabilisation n'ayant pas connu de guerres.

Il n'existe à vrai dire que deux choses que nous ne sommes pas en mesure de montrer au théâtre bien qu'elles soient les deux plus importantes de notre existence; c'est l'amour et la mort. Or si tant est qu'elles échappent à tout procédé de représentation, c'est à plus forte raison qu'il ne nous est pas permis d'en tenter la simulation. Et cependant aussi bien la mort que l'amour se situent au centre d'intérêt de l'homme qu'il soit artiste ou spectateur. Comment donc faut-il procéder?

En réfléchissant sur la manière possible de montrer la mort sur la scène, j'en suis venue à la conclusion que chaque fois il faut en

and art (does one need to refer to the Swedish film?), in mass pornographic publications and advertised exchange of sexual services, etc.

The situation is rather different in this country, and peculiarly paradoxical. We have been a corridor of nations for several centuries, and a quarter of a century ago, we were under threat for 365 days a year. For 5 years. Thence, we have now lost — for a long time to come, it seems — the sense of threat completely. Total, social, atomic, civilization — any kind you care to name. Cosmic fears are — happily — unknown to us on a national scale. This, of course, does not mean liberation from the sense of threat felt by individuals, but this is their own affair, and to some extent internal.

In times of real threat, and especially when surrounding conditions placed existence in particular danger, we all observed outbreaks — most frequently primitive ones — of sexualism. The examples of September, 1939, of the Warsaw Uprising and so on, are sufficiently instructive in this respect. A man threatened by inevitable death instinctively endeavours to leave the only trace he can behind him: the trace of existence, the substitute for his individual immortality. But we are not threatened today, and in any case we do not feel threatened to such a degree, as a rich, stabilized society which has not been through wars.

There are only two things which we cannot show on stage, in spite of their being the most important problems of our existence: death and love. And since we can't show them, all the more reason why we mustn't pretend to. But both death and love are at the focal point of man's interest, of the artist as well as the spectator. What, then, can we do?

While wondering how to present death on the stage, I came to the conclusion, that one should create each time a new, different image, suggesting death by different means, without calling on biology. Here, means drawn from art's arsenal, and not from the arsenal of experience in life, become essential. The word "artificial" has a pejorative meaning in our language (differing, for example, from the French word "artificiel"), but here, too, it points to its "artistic" derivation, that is its derivation from art. The whole theatre should be artificial in this sense, both when it shows the end of life i.e. death, and when it shows its beginning i.e. love or merely sex. Sex, in its natural, or rather naturalistic form, must be driven out of the theatre. This liberates the theatre

plus évidentes: il s'agit d'une expression de la lutte naturelle pour la conservation du genre. La psychose de la menace de mort fête son plus grand triomphe dans les pays qui depuis des siècles n'ont pas vécu l'état d'une menace réelle et dont l'existence atteint un degré outre mesure de stabilisation. L'exemple — la Suède. C'est là qu'on observe les manifestations les plus hardies de la liberté sexuelle tant dans la vie sociale que dans l'art (faut-il nous référer au cinéma suédois?), dans les publications pornographiques, dans la publicité faite à l'échange de services sexuels, etc.

Chez nous la situation est quelque peu différente et paradoxale à la polonaise. Depuis des siècles nous sommes un couloir des nations et il y a 25 ans la menace pesait sur nous 365 jours dans l'année, et ceci pendant plus de 5 ans. Ainsi nous avons perdu pour une période plus longue, me semble-t-il, le sens de la menace en général, quelle qu'elle puisse être: totale, sociale, atomique, de civilisation. Les craintes cosmiques nous sont — heureusement — étrangères à l'échelle nationale. Cela ne veut pas dire que cette délivrance du sens de la menace ne comporte pas d'exception mais ce sont là des cas individuels, des états d'âme isolés.

A l'époque d'un danger réel, en particulier lorsque les conditions mettaient l'existence sous une menace constante, nous avons tous observé les explosions d'un érotisme le plus souvent primitif. Les exemples de septembre 1939, de l'insurrection de Varsovie, etc., sont très instructifs à cet égard. Menacé d'une mort subite et totale, l'être humain tend instinctivement à laisser à la postérité la seule trace d'existence dont il est capable, substitution de l'immortalité individuelle. Mais aujourd'hui nous ne sommes plus menacés ou tout au moins nous ne nous sentons pas aussi menacés que le sont à leurs yeux les riches sociétés de stabilisation n'ayant pas connu de guerres.

Il n'existe à vrai dire que deux choses que nous ne sommes pas en mesure de montrer au théâtre bien qu'elles soient les deux plus importantes de notre existence; c'est l'amour et la mort. Or si tant est qu'elles échappent à tout procédé de représentation, c'est à plus forte raison qu'il ne nous est pas permis d'en tenter la simulation. Et cependant aussi bien la mort que l'amour se situent au centre d'intérêt de l'homme qu'il soit artiste ou spectateur. Comment donc faut-il procéder?

En réfléchissant sur la manière possible de montrer la mort sur la scène, j'en suis venue à la conclusion que chaque fois il faut en

and art (does one need to refer to the Swedish film?), in mass pornographic publications and advertised exchange of sexual services, etc.

The situation is rather different in this country, and peculiarly paradoxical. We have been a corridor of nations for several centuries, and a quarter of a century ago, we were under threat for 365 days a year. For 5 years. Thence, we have now lost — for a long time to come, it seems — the sense of threat completely. Total, social, atomic, civilization — any kind you care to name. Cosmic fears are — happily — unknown to us on a national scale. This, of course, does not mean liberation from the sense of threat felt by individuals, but this is their own affair, and to some extent internal.

In times of real threat, and especially when surrounding conditions placed existence in particular danger, we all observed outbreaks — most frequently primitive ones — of sexualism. The examples of September, 1939, of the Warsaw Uprising and so on, are sufficiently instructive in this respect. A man threatened by inevitable death instinctively endeavours to leave the only trace he can behind him: the trace of existence, the substitute for his individual immortality. But we are not threatened today, and in any case we do not feel threatened to such a degree, as a rich, stabilized society which has not been through wars.

There are only two things which we cannot show on stage, in spite of their being the most important problems of our existence: death and love. And since we can't show them, all the more reason why we mustn't pretend to. But both death and love are at the focal point of man's interest, of the artist as well as the spectator. What, then, can we do?

While wondering how to present death on the stage, I came to the conclusion, that one should create each time a new, different image, suggesting death by different means, without calling on biology. Here, means drawn from art's arsenal, and not from the arsenal of experience in life, become essential. The word "artificial" has a pejorative meaning in our language (differing, for example, from the French word "artificiel"), but here, too, it points to its "artistic" derivation, that is its derivation from art. The whole theatre should be artificial in this sense, both when it shows the end of life i.e. death, and when it shows its beginning i.e. love or merely sex. Sex, in its natural, or rather naturalistic form, must be driven out of the theatre. This liberates the theatre

créer une image nouvelle, différente de la précédente, qui sache suggérer à l'aide de moyens inédits, sans faire appel à la biologie, le fait de la mort. Les moyens à y mettre en oeuvre doivent être puisés non pas aux ressources de l'expérience de la vie mais à celles de l'art. Le mot «artificiel» a, dans notre langue, une connotation péjorative (il en est autrement dans la langue française) mais même en polonais il trahit son origine «artistique», sa source étymologique qu'est le mot «art». Or, pris dans ce sens-là, tout le théâtre devrait être artificiel, tant lorsqu'il montre la fin de la vie, la mort, que lorsqu'il en montre l'origine, c'est-à-dire l'amour ou tout au moins l'érotisme. Ce dernier dans sa formule naturelle ou plutôt naturaliste, devrait être banni du théâtre. Ceci délivrerait le théâtre de l'imitation de la publicité faite aux soutiens-gorge et aux bas mais en même temps rendrait plus ardue la tâche du metteur en scène en l'obligeant à inventer ses propres images, à créer un érotisme «artificiel».

Il vaut la peine de noter un phénomène qui frise le paradoxe: d'une part l'égalité en droit des deux sexes, de l'autre — la situation ambiguë des femmes dans un monde pansexuel où les seuls destinataires du sexe «manufacturé» sont les hommes. C'est d'eux essentiellement qu'émane la demande de cette «marchandise»; quant aux femmes, elles suivent la mode sans trop y trouver de quoi satisfaire à leurs centres d'intérêt. Les hommes ont su imposer à l'industrie de la distraction et, en plus, à de nombreuses disciplines de l'art et à l'art visuel dans son ensemble, ce modèle d'ostentation sexuelle. Sans les hommes, la formule aurait vite fait faillite...

M. HAUSBRANDT: En référence à ce que vous avez dit tout à l'heure, faut-il croire que les femmes ne sont pas susceptibles de la psychose de la menace et si elles le sont, elles la subissent autrement que les hommes? Car, en fait, c'est du sens de la menace que vous avez déduit la carrière moderne du sexualisme. C'est là une thèse suggestive mais sujette à discussion. Une thèse, je dirais, biologique, alors que dans notre monde d'aujourd'hui la biologie n'est pas, me semble-t-il, un moyen d'explication universellement valable, comme ne l'a pas été, au XIXe siècle, la tentative mécaniste d'expliquer le monde, qui s'est vu opposer le démenti des études d'un plus vaste horizon et des découvertes plus récentes, pour ne rappeler que ce menu «détail» qu'est la théorie de la relativité d'Albert Einstein. Quoi qu'il en soit, si le sens de la menace amène des conséquences sociales telles que nous les avons évoquées, il le fait à coup sûr à l'égard des deux sexes. Enfin, si le sens de la menace est tellement essentiel et que nous, les Po-

from having to imitate advertisements for bras and stockings, although at the same time it makes the director's work more difficult, for he is forced to think up his own images, to create "artificial" sexualism.

The paradoxical order in this field is worth noting: on the one hand, equality of the sexes, on the other, the ambiguous situation of woman in a pan-sexual world, where the recipients of "fabricated" sex are almost exclusively men. The demand for these "goods" comes from men, and women succumb to the fashion, only following their own interests to a minimal degree. Men have managed to dictate to the show-business, and many branches of art besides, including almost all visual art, the model of sexual presentation. Without them, the whole enterprise would flop in an incredibly short time...

Mr. HAUSBRANDT: Linking up with what you said earlier, are we to hold that women do not undergo a feeling of threat, and even if they do, it is in a different way? After all, you have traced the contemporary "career" of sexualism back to states of feeling threatened. This is an effective thesis, but a controversial one. I would say, a biological thesis, but I don't think that everything in the contemporary world can be put down to biology, just as the 19th-century attempt to explain the world mechanistically did not pass the test in the light of more extensive research and further discoveries, even such a "trifling" one as Albert Einstein's theory of relativity. But notwithstanding all this — if threat does give rise to effects in social customs like those we have been talking about, it probably gives rise to them in relation to both sexes. And finally if the threat aspect is the most important one, and if we Poles do not suffer from this complex to such a degree as other nations, then the sexualization of contemporary culture should take a completely different course here. But we know that this is not so, in spite of the fact that there are no strip-tease shows in Poland, that no pornographic periodicals are published, and that there is not even a nudist movement — the most puritanical form of liberated sexualism.

Miss ZAMKOW: I am not sure whether the deliberations you have proposed wouldn't take us too far towards divagations on sex psychology. Taking the matter in general and in short, I should first and foremost like to refer to what I said at the outset about the affirmative character of the feminine psyche. A woman accepts life, because it is her function to give life. For this reason, women

lonais, nous en sommes moins susceptibles que certaines autres nations, le phénomène du sexualisme de la culture contemporaine en devrait prendre chez nous un aspect différent. L'on sait toutefois qu'il n'en est rien, malgré l'absence dans notre pays des spectacles de strip-tease, des publications pornographiques et même du mouvement nudiste, la formule la plus austère du sexualisme libéré.

Mme ZAMKOW: Je crains que vos considérations ne nous mènent trop loin dans les divagations sur la psychologie du sexe. Pour traiter le problème dans ses aspects généraux et par une sorte de raccourci, je tiens à me référer à ce que j'ai dit au début du caractère affirmatif du psychisme féminin. La femme affirme la vie car elle est donneuse de vie. Par conséquent elle se montre moins susceptible de tout «Weltschmerz», de la peur de l'anéantissement et de la mort du genre humain. C'est qu'elle n'arrive pas à y croire. En outre la femme constitue généralement (sauf cas contraires) la partenaire érotiquement passive. Ce n'est pas sans raison que l'on raconte l'anecdote d'une jeune fille de l'époque de nos grands-mères, qui, ayant pris conscience du secret des rapports de sexe, a dit: «quelle joie que de donner le bonheur et d'y assister». Je ne suis ni sociologue ni sexologue mais il paraît qu'en donnant le bonheur la plupart des femmes ne font qu'«y assister». Faut-il donc s'étonner de leur faible intérêt pour les problèmes du sexe débattus sur la scène, sur le grand ou le petit écran? Pour elles, la carrière de l'érotisme est absurde mais elles «y assistent» puisque c'est tellement nécessaire aux hommes.

Je pense que chez nous, en Pologne, la vogue de l'érotisme se fonde sur d'autres prémisses que partout ailleurs (mises à part celles de la mode). La refonte du système social a fait surgir des chances extraordinaires de promotion. Les jeunes ont franchi ce seuil spontanément, les adultes — non sans quelques réticences. Les moeurs de la jeunesse traduisent fréquemment non point la vraie attitude des jeunes mais leur prise de position quelquefois provocante à l'égard de celle des adultes. D'où les contradictions apparentes, telles que relâchement des moeurs et goût des chansons sentimentales, dévergondage et gêne, toupet et timidité.

Ceci n'amoindrit pas le rôle du «sexe» dans la vie individuelle et collective. Il sait être la source du développement et de la régression, de la joie et du désespoir; une impulsion et un frein. L'érotisme n'est pas un petit sentier de notre existence; c'en est un des grands chemins, menant vers l'avenir de notre genre humain, tant biologique qu'émotif. Dans mon

suffer less from "Weltschmerz", the foreboding of destruction and the total extinction of the human species. We simply cannot believe in it. Moreover, women are usually (and this does not mean, that there are no exceptions) erotically passive. It was not without a deeper reason that the anecdote arose about the young woman living in our grandmothers' day, who, when initiated into the secret of sexual intercourse said: "What pleasure there is in making someone happy and being present when it happens." I am no sociologist or sexologist, but apparently the majority of women are merely "present", when they cause happiness. Should one wonder, then, at their faint interest in the issues of sex on the stage, screen or television? To women, the growth of sexualism is absurd, but they look on it, since it is so vital to men.

I think, that the return to sex in Poland — apart from being fashionable — has a somewhat different basis than elsewhere. The structural changes in society caused unusually dynamic possibilities of advancement. Young people crossed that threshold naturally and spontaneously; older people not without resistance. Customs among young people are often not a direct expression of their standpoint, but a manifestation against the standpoint of older people, a manifestation which is sometimes nothing short of provocative. Thence apparent contradictions, e.g. the loosening of customs and the predilection for sentimental songs, unruliness and embarrassment, self-assurance and bashfulness.

This, of course, does not lessen the role played by sex both in the life of the individual and of the collective — of society. It can be the source of development and regression, of joy and despair, an impulse and an inhibition. Eroticism and sexualism are not the side roads of our existence, and if not its main road, at least one of them. The road leading to the future of our species. Both the biological and the emotional future. In my work in the theatre, my aim is that sex and eroticism should not be used to create states of excitement in the spectator, but arouse a vitality in him, which will give him an incentive to struggle and act, set a "joie de vivre" alight within him, be an impulse towards constructive action... Sex, being a device to appease the libido, limits and confines a man; sex as the driving force behind action, gives him breadth. And for this reason it is not only necessary but essential, independent of its purely biological functions.

activité de metteur en scène je cherche à faire en sorte qu'au lieu d'exciter le spectateur, l'érotisme l'éveille à l'action, à la lutte et à la joie de vivre et le stimule à des initiatives constructives... L'érotisme en tant que mécanisme d'assouvissement de la sensualité limite et circonscrit l'homme, mais il amplifie ses virtualités lorsqu'il constitue la force motrice de l'action. Et c'est pourquoi il est utile et indispensable indépendamment de ses fonctions purement biologiques.

J'ai quelquefois l'impression que les jeunes de notre temps tentent par le recours à l'érotisme d'écarter la souffrance qui est pourtant inhérente à l'existence de l'homme adulte. Je ne pense pas qu'une telle fuite soit rentable à longue échéance. Refoulée et atténuée aujourd'hui, la souffrance reviendra intensifiée dans les jours à venir et les valeurs utilisées pour l'écarter ne seront plus à réemployer. La fraîcheur des sentiments et leur respect sont indispensables pour leur durabilité. C'est ce qui me semble, mais, comme je l'ai dit au début, je suis avant tout moraliste...

M. HAUSBRANDT: Puisque nous en sommes à la morale, il ne serait peut-être pas inopportun de réfléchir sur les problèmes de notre profession théâtrale. Et ce ne sont pas les problèmes de l'éthique professionnelle au sens propre du terme, tels que le grand Jaracz les avait traités dans son testament, que j'ai à l'esprit. L'abolition des barrières sociales à l'égard de toutes les professions artistiques, y compris celle de l'acteur, nous délie de l'obligation de considérer les problèmes éthiques sous l'aspect spécifique de ce métier-là. C'est là une profession aussi honorable que les autres et, partant, qui pose des exigences éthiques aussi élevées que les autres aux gens qui l'exercent. Je veux parler d'autre chose, des problèmes éthiques vis-à-vis de la profession elle-même. C'est-à-dire de ce qu'on peut exiger ou de ce qu'on ne peut pas exiger d'un artiste. Le problème est de savoir jusqu'où s'étend la sphère de la responsabilité de l'artiste de l'effet de son travail. En un mot, si, et dans quelle mesure un artiste peut être libre de l'erreur et s'il lui arrive d'en commettre une, dans quelle mesure il en est responsable.

Il y a quelques années on en était à une discussion qui passionnait les esprits, celle sur le droit de l'artiste à l'erreur. J'avoue n'en avoir pas été ému, car, à mon avis, l'erreur est une chose parfaitement naturelle dans quelque domaine d'activité que ce soit. On peut exiger que tous les gens tant soit peu responsables de leurs actes se gardent des erreurs là au moins où il est possible de les éviter. Par contre, je ne pense pas qu'il soit nécessaire de mener campagne en faveur du

Sometimes I think, that the youth of today is attempting to use sex to ward off suffering, which is an inherent element in the existence of mature people. I don't think this kind of escapism could pay in the long run. That suffering which is distanced and stifled today, will return with increased intensity tomorrow, and the value once squandered in putting it off will not be of use any more. Freshness of sensations and some kind of respect for them are essential to make them endure. So it seems to me, but I am after all — as I mentioned at the beginning — first and foremost a moralist...

Mr. HAUSBRANDT: Since we have come back to moralizing, perhaps it would not be beside the point to stop and consider the issues in our own theatrical back-yard. I don't mean here the matter of the morality of the profession *sensu stricto*, as Jaracz, for example, conceived it in his will. Breaking the social barrier in all artistic professions, including acting, does not impose on one the duty of any special examination of moral problems in terms of that profession. It is as honourable a profession as any other, and in consequence, makes equally great ethical demands of those who practice it. I am getting at something completely different. At issues, which could be called the problems of a moral approach to the profession, to the creator. That is, at some aspects of the code, of what one can demand or not demand of the artist. Here again, by the way, it is not a question of what can or cannot be demanded at all, but only to what extent one can look for blame or even the responsibility of the creator for the result of his work. In brief, the question is whether, and to what extent can a creator be perfect, and if he falls short, what is the extent to which he can be blamed.

A few years ago, everyone or almost everyone was agitated by the discussion on the artist's right to make mistakes. I admit that I somehow was never very much affected by the discussion, because to make mistakes, no matter in what field of human activity, is, to my mind, something completely natural. One can demand that everyone more or less responsible for his actions should avoid making mistakes where he can; on the other hand, I don't see any necessity to fight for the "right to make mistakes". I can demand of a doctor carrying out an operation that he should disinfect his instruments and wash his hands; I can demand that he should acquaint himself as closely as possible with the patient's state before he begins to cut him up, but I cannot stop to consider whether he has the right to make a mistake. A mistake does not spring from

«droit à l'erreur». Il est parfaitement légitime d'exiger que le chirurgien se lave les mains et stérilise ses instruments avant de procéder à une intervention et qu'en plus il ait la connaissance de l'état du patient, alors que ce n'est plus le cas lorsqu'on vient à se demander s'il a le droit à l'erreur. Une erreur ne participe d'aucun droit, elle procède d'une méprise. Il en est de même des artistes. Un artiste peut se tromper et il est évident que sa méprise sera plus difficilement percevable que celle d'un chirurgien. Ce n'est souvent qu'après la mort de l'artiste qu'on arrive à définir si tel de ses accomplissements était un fait de méprise ou une découverte géniale, alors que dans le cas du chirurgien c'est de son vivant ou plutôt de celui du patient que l'on peut constater l'existence ou la non-existence de l'erreur. Malgré l'absurdité de cette discussion on en perçoit encore ça et là des échos lointains, le plus souvent à l'enseigne du débat sur le droit non plus à l'erreur mais à l'expérimentation, celle-ci étant considérée comme quelque chose de douteux, de risqué et d'incertain dans ses effets imprévisibles, c'est-à-dire quelque chose qui, en fin de compte, peut se révéler une erreur. C'est là que nous arrivons au problème du «droit à l'expérimentation» comme variante particulière du «droit à l'erreur». Il me semble que tout artiste a le droit d'expérimenter car toute création est une expérimentation. Créer tout en étant certain de l'effet final c'est multiplier les modèles conçus par les autres. Aucun artiste ne peut préjuger des effets futurs de son travail. L'élément de risque est une constante de la création; sans lui il n'y aurait pas d'art, cette découverte des horizons inexplorés. Toutefois si ce risque et cette expérimentation sont inhérents à la création artistique, ils n'en sont pas les buts exclusifs. On peut expérimenter sur l'art mais il n'est pas permis de considérer la création comme suite ininterrompue d'expériences car ceci risquerait de nous faire admettre la nécessité d'imaginer un spectateur de laboratoire à vocation de cobaye. C'est là, me semble-t-il, un problème d'une importance particulière au théâtre où il n'est guère possible de faire de l'art sans la participation du spectateur, sans le spectateur comme fin ultime de l'action.

Mme ZAMKOW: Je n'ai jamais considéré mon activité comme expérimentation, ceci pour la simple raison que dans l'ordre de succession l'expérimentation précède la création d'un spectacle et que ce dernier n'est pas et ne peut pas être de l'expérimentation. Le spectacle est un fait acquis. L'essai, l'expérimentation, etc., sont des moyens d'aboutir à un spectacle mais ils ne sauraient s'identifier à ce dernier. Il ne m'arrive jamais d'expérimenter au théâtre, ce que je fais c'est con-

a right, but from an error. The same thing goes for artists. The artist can err. His mistakes are, of course, more difficult to spot than those of a surgeon. We often only find out after the artist's death whether he made a tragic mistake or a brilliant artistic discovery; we find out the surgeon's shortcomings not only in his lifetime, but first and foremost in the lifetime of the patient. In spite of the absurdity of the discussion on mistakes, we still keep on hearing its echoes in Poland. No longer under the old rubric, the right to make mistakes, but more often as the right to experiment, for an experiment is something doubtful, risky; we cannot vouch for its result, we can't make any forecasts. It is, therefore, something that may turn out to have been a mistake. So we approach the issue of the "right to experiment", as a special version of the "right to make mistakes". I think, that every creative artist has the right to experiment, since every real act of creation is an experiment. Creative work "on a cert" is mechanical reproduction. No artist can be sure of the results of his work in advance. The element of risk is a constant factor, and without it, there would probably be no art. The expedition into an unknown land that art is, would not exist at all. But insofar as risk and experimentation are — in my opinion — integral to artistic creation, they are not its sole purpose. They are not usually its purpose at all; they are one of its elements. One can turn art into an experiment, but one cannot regard art as a series of experiments. If this were so, one would have to think up a kind of laboratory recipients, like laboratory animals, for experimental purposes. I think that this is an especially important issue for the theatre, where one cannot create without the participation of the audience, and even without the audience as the purpose of action.

Miss ZAMKOW: I have never regarded my creative work as an experiment. This happened for the simple reason, that the experiment precedes the spectacle, whereas the spectacle is not, nor can it be, an experiment. The spectacle is a fact. It is something complete. Experiments, trials, etc. all lead to the performance, but never make up the performance itself. I do not try things out in the theatre; I merely realize some premeditated problem on the canvas of literary material specially selected for the purpose, using what I hold to be the most suitable means of stage expression. Activity like this may or may not work — but consequently it is finished. The director's experiment never goes beyond the sphere of

crétiser un problème (que j'ai pris le soin d'analyser au préalable) sur le canevas d'un ouvrage littéraire choisi en fonction du but poursuivi et à l'aide des moyens d'expression qui me paraissent les mieux appropriés. Une telle tentative peut aboutir à un succès ou se solder par un échec, mais en définitive elle offre l'aspect d'une action achevée. Chez le metteur en scène l'expérimentation se situe à un stade purement intellectuel de travail; on expérimente en pensée tout en imaginant une conception de mise en scène que l'on met ensuite à l'essai au cours des répétitions avec les acteurs. Ce qui en sort est déjà un spectacle de quelque qualité artistique qu'il soit. Bien sûr, c'est pour différentes raisons, bonnes ou mauvaises, que les critiques et les administrateurs trouvent commode d'appeler «expérimentaux» les spectacles qui sortent des ornières du stéréotype et de la tradition. Pourtant ce n'est là qu'un fait de terminologie ou éventuellement des intentions (mais non des réalités) dont une terminologie peut se faire l'interprète.

Le problème du «droit à l'erreur» ou, pour voir plus large, celui de l'erreur, me paraît plus essentiel. Et c'est à cela qu'il vaudrait la peine de réfléchir. Le théâtre, comme on le sait, est le seul art qui soit d'une existence aussi éphémère. Il dure tant qu'un spectacle tient l'affiche. D'innombrables tentatives d'enregistrement des faits de théâtre ont démontré la stérilité de tous les procédés jusqu'ici proposés. Il ne faut pas s'en étonner, car l'essence du théâtre consiste en ce qu'il échappe à toute reproduction. Et c'est là que réside sa grandeur et son côté tragique: il est un art qui meurt constamment et qui ne renaît jamais, qui crée une réalité mais qui est irréel au point de passer sans laisser de trace. Si je veux que mon spectacle fasse de l'effet sur le spectateur, il faut que ce soit à l'instant même, à l'égard du spectateur dans une salle de spectacle. A la différence des autres disciplines de l'art, il n'y est guère possible d'en appeler au verdict des générations futures et il n'y a pas de chances de voir la postérité réviser le verdict sur votre spectacle. Chaque artiste peut dépasser le cadre des normes professées et reconnues par ses contemporains, seul l'homme de théâtre y fait exception. Chaque artiste peut s'en remettre à la postérité pour un jugement définitif de son oeuvre. L'homme de théâtre ne connaît pas ce privilège: si son spectacle n'est pas accepté par le public, il meurt étant considéré comme n'ayant pas eu lieu. C'est pourquoi les acteurs sont les plus traditionalistes parmi les artistes. Chaque soir ils se voient ramenés à l'alternative: plaire maintenant ou jamais. En plus, l'acteur est le seul artiste soumis à la décision d'un autre artiste, le metteur en scène

intellect; he experiments with ideas, creating a stage conception, which is verified during rehearsals with the actors. What results from this is already a spectacle, independent of its final value. Of course, for various reasons, it is convenient both for the critics and bureaucrats to call certain spectacles which depart from the traditional pattern, experimental, in the positive or negative sense of the word. But this is only a matter of nomenclature, or the intentions behind the nomenclature, never of the contents.

The so-called "right to make mistakes", or more extensively, the question of error, is a more substantial problem. It would be worthwhile to consider it for a moment. The theatre — as is generally known — is the only art form, whose impact is temporary. It endures, until the spectacle is exploited. Innumerable attempts of recording the spectacles have shown the absolute fruitlessness of all methods proposed up to now. No wonder, since the essence of the performance lies in its inability of being repeated. Herein lie both the greatness and the tragic quality of this art form, which is for ever dying and is never reborn; which creates reality and is so unreal that it leaves no trace behind it. Since I want the spectacle to have some kind of effect on the spectator, then it must have its effect today, on the spectator who is at that moment taking his seat in the auditorium. One cannot — as in many other artistic disciplines — appeal to the judgements of future generations; there is no opportunity to revoke the verdict of the audience in the time to come. Every artist — apart from the man of the theatre — can go beyond the norms recognized and accepted by his contemporaries. Each of them can entrust the final judgement on his work to history. The theatre cannot take advantage of this benefit. If the spectacle is not accepted, it dies. The spectacle makes its impression on a limited number of people, and if they do not accept the performance, it is as if the performance had never occurred. This is why actors are among the most traditional of artists. Every evening they face the alternative: please people now or never. The actor is the only artist, whose creative work is controlled by another artist: the director. The director can use a sequence of productions to overcome the resistance of the audience. He can fight his way through the wall of indifference, or reluctance, by using skilful tactics. He must find a group of means of stage expression, which will enable him to expand the sensitivity and consciousness of the audience; and at the same time will not deter them from the new theatrical workshop. He must

ne. Ce dernier peut, avec une série de spectacles, surmonter la résistance du public, il peut, en usant d'une bonne tactique, percer le mur de l'indifférence et de l'éloignement dont il se voit cerné. Il doit rechercher un ensemble de moyens d'expression scénique qui lui permette d'enrichir la sensibilité et la conscience du public sans l'éloigner des procédés de théâtre nouveaux. Il doit établir une posologie savante de l'inédit et de l'inconnu de manière à ne pas s'aliéner le public.

EDWARD CSATÓ

Les metteurs en scène polonais

Ouvrage qui examine l'évolution de la mise en scène théâtrale en Pologne depuis le début du XX-e siècle.

Nombreuses illustrations.

Publication du Centre Polonais
de l'Institut International du Théâtre.

Adressez vos commandes au:

CENTRE POLONAIS DE L'IIT
VARSOVIE (POLOGNE)
ul. Mollera 1

C'est un truisme que d'affirmer qu'il n'y a guère de théâtre sans le public. Mais il faut en même temps être un peu contre le public, c'est-à-dire contre ses habitudes, contre sa conception stéréotypée du théâtre, contre son esthétique, etc. L'essentiel est de trouver des moyens d'expression qui tout en s'adressant au spectateur d'aujourd'hui lui parlent également de demain. Ceci demande de la patience. Il ne faut pas escompter des résultats trop rapides. Une action persévérante permet de constater qu'au bout d'une dizaine d'années on est arrivé à faire un pas en avant.

La plus grave erreur d'un artiste (c'est toujours le théâtre et sa spécificité que j'ai à l'esprit) c'est de ne pas trouver une longueur d'onde commune avec la conscience du public. La tâche n'est pas facile, le public est la somme de personnalités différentes, il existe toutefois quelque chose qui en ramène la diversité à un dénominateur commun. Une conscience collective du public se forme. Et c'est elle qu'il faut attaquer. Le public aime ce qu'il connaît et nous lui proposons quelque chose d'inconnu et encore voulons-nous qu'il se prenne à l'aimer. Il est évident que dans cette tendance à mettre le spectateur en familiarité de l'inconnu nous avons des alliés précieux: les autres disciplines autonomes de l'art (beaux-arts, littérature, musique) qui favorisent l'évolution du théâtre par celle de leurs propres formes. Par rapport à ces disciplines, le théâtre constitue habituellement un bastion de la tradition ce qui résulte de la nature éphémère de ses manifestations, les spectacles, et de la condition de se mirer dans la conscience du spectateur. On en revient de nouveau au problème de la patience tant du metteur en scène que de l'acteur et de tous les gens de théâtre; de cette patience sans laquelle nous n'avancerons d'un seul pas. Mais si c'est une erreur que de ne pas trouver une longueur d'onde commune avec le public, c'en est une autre et non moindre que de se soumettre docilement aux vues du spectateur. C'est même pire qu'une erreur: cela équivaut à la capitulation.

Dans ce sens-là peut-on parler du droit à l'erreur? Plutôt que du droit, c'est bien du danger qu'il faudrait parler. Comme vous l'avez bien dit, l'erreur est l'enjeu de toute création, tout comme l'expérimentation est une étape de celle-ci. Il n'existe pas de recette valable permettant d'écarter le risque de l'erreur tout comme il n'est pas d'oeuvre d'art qui ne soit précédée d'un effort créateur d'expérimentation. Seule une froide analyse intellectuelle au moment du choix permet à l'artiste de réduire la part de l'erreur. Il appartient aux génies d'éviter les erreurs et encore ce n'est pas toujours le cas.

take care that the new and unknown are so administered, as not to discourage the audience.

To say that there is no theatre without the audience is a truism. But one must surely, at the same time, make a small stand against this audience i.e. against its habits, its stereotyped concept of the theatre, its aesthetics, etc. The difficulty lies in finding the means of expression, which in making their effect on today's audience, say something about tomorrow. This asks for patience. One cannot and should not expect too quick results. Persistent activity allows us to state 10 years afterwards, that we did succeed after all in taking some kind of step forward.

The greatest mistake that the artist can make (I am still thinking about the theatre and its specific situation) is to fail to appeal to the audience's consciousness. This is a difficult assignment; the audience contains a variety of people, but there is something which somehow unites them. A collective consciousness arises. It is to this that one must appeal. The spectator likes what he knows, and we want to propose to him what he doesn't know, and what's more, want to make him like it. Of course, in the aim to get the spectator used to the unknown we have allies: other autonomous art forms (the plastic arts, literature, music) which help the development of the theatre by their own development in form. In relation to them, the theatre usually is a bastion of traditionalism, which comes from its evanescence and the condition that it is mirrored in the spectator's consciousness. And so, the question of patience again arises: the patience which the director, the actor, and everyone in the theatre must have in order to take a step forward. But if the artist's failure to make an impact on the spectator is a mistake, then an equally grave mistake is for the artist to allow himself to be dictated to by the spectator. This is even worse than a mistake: this is capitulation.

Can one talk about the right to make a mistake in this sense? Perhaps not about the right, but the danger. Making mistakes — as you said — is an inherent risk in creative work; whereas the experiment is one of its stages. There is no prescription for the elimination of the possibility of making mistakes, just as there is no work without its preceding artistic experiment. Only cool intellectual analysis on the part of the artist, while he is making his choice, can reduce the percentage of mistakes. It takes a genius to avoid them. And even he not always can.