

PREZENTUL UNEI LEGENDE

Acum 20 de ani, aproape toate experimentele se judecau prin raportarea la Grotowski (experimente văzute în România de foarte puțini, dar citite și auzite de toți cei care contau). Treptat, numele lui a dispărut. După cum se vede, nu pentru că a trecut moda, ci pentru că el, regizorul, a trecut dincolo de luminile rampei. Reportajul amplu pe care i-l dedică revista „Le Nouvel Observateur”, sub semnătura lui Odile Quirat, nu evocă doar tumultul anilor '60, ci și veghea unui artist la răscrucea dintre artă și viață.

Rezumatul capitolelor precedente

Numele lui figurează în toate dicționarele de teatru. Ultima oară a fost văzut de un public restrâns, la Paris, în 1989, la o întâlnire la Teatrul Bouffes du Nord. Regizor și director de teatru, polonezul Jerzy Grotowski s-a născut în 1933. A studiat actoria, apoi regia la Cracovia și Moscova. A denumit „Teatrul Laborator” instituțiile subvenționate pe care le-a condus la Opole și Wrocław. Din 1959 până în 1969, cu un mic grup de actori – a căror artă constituie de la începuturi scopul cercetărilor sale – produce spectacole, cam unul pe an. Zvonul se răspândește cu repeziune în Europa. Astfel, Grotowski este cunoscut și invitat mai peste tot, cu: *Faust* (întâi după Goethe, apoi după Marlowe), *Străbunul* după Mickiewicz, *Akropolis* după Wyspiński, *Prințul Constant* de Slowacki după Calderón (trei versiuni între 1965 și 1968) și în cele din urmă *Apocalypsis cum figuris* după Biblie. Însă, la sfârșitul anilor '60, el abandonează publicul de dragul studiului, creând în 1977 „Teatrul Originilor”. Părăsește Polonia în 1982, în timpul stării excepționale. Călătorește, participă la colocvii, vizitează școli de teatru, cu precădere în Statele Unite; este doctor honoris causa al multor universități europene și americane. În 1986 se instalează în Italia, la invitația lui Roberto Bacchi, regizor și directorul Centrului de experimentare și cercetare teatrală. De atunci conduce Centrul de lucru (Workcenter) Jerzy Grotowski. Își continuă cercetările fiind susținut de instituția lui Bacchi. A obținut, de asemenea, sprijinul Ministerului Culturii din Franța și colaborează strâns cu Academia experimentală a teatrelor, condusă de Michèle Kokossowski. Are cetățenie franceză. A publicat două cărți: *Către un teatru sărac* (L'Age d'Homme, 1971), o carte legendară, care figurează în biblioteca oricărui om de teatru din Brazilia până în China (unde tocmai a fost tradusă), și *Zile sfinte și alte texte* (Gallimard, 1973).

Prezentul

Știam regula jocului: Grotowski nu mai dă interviuri, de foarte multă vreme. Discutăm liber despre politică, despre Stanislavski, despre miza cercetărilor lui, despre aroma și gustul conlacului. Pare leșit dintr-un tablou de Chagall, casa lui, extrem de modestă, din Pontedera e plină de cărți, vrafuri de ziare și larăși cărți. Întâi te izbește privirea: străpungătoare, înfricoșătoare, dacă n-ar fi scilipirile jucăușe.

De când s-a retras, legenda lui se alimentează cu zvonuri false și devieri aproximative. Se spune că e depășit, unii cred că a murit. Și totuși, peste tot în lume, sunt numeroase grupuri de teatru fidele unei metode Grotowski (?!). Care Grotowski detestă diletantismul, aproximațiile, pseudo-reînnoirea la izvoare. Și cercetările sale evoluează. Desigur, ele nu sunt utile majorității. Și nici nu și-o dorește. Nu toți astrofizicienii pot fi și propagandștii științei lor.

Cu toate acestea, Grotowski transmite regulat rezultatele sale. Oameni de știință, teologi, filosofi îi sunt

oaspeți la Pontedera. Și, desigur, actori și regizori: din 1986 până astăzi au lucrat la Centrul său vreo șazeeci de grupuri de Italiani, americani, francezi, germani, ruși. Veniți din cu totul alte universuri estetice, selecționați riguros după criteriul măsurii în care sunt exigenți și devotați artei lor. Dacă nimeni nu scoate apă din fântână – spune în esență Grotowski, citând un proverb oriental –, apa devine stătută și o năpădesc algele.

Thomas Richards, colaboratorul principal al lui Grotowski, povestește: „Aici se desfășoară un dialog foarte delicat și tainic între exercițiu și teatru. Într-un anumit moment, confruntarea activității noastre cu cea a altor grupuri teatrale ne permite să judecăm calitatea măiestriei noastre. Suntem în drum spre o iluzie sau pe calea cea bună? Cred că această confruntare a fost importantă pentru vizitatorii noștri, din aceleași motive”. Richards e un actor american de 31 de ani, are o diplomă de absolvent al Departamentului de artă, muzică și spectacole al Universității din Bologna. I s-a alăturat lui Grotowski acum opt ani. La început l-a fost greu, pentru că Grotowski „lupta contra diletantismului, a turismului meu, a felului meu naiv de a merge din improvizație în improvizație”.

Ca să explice obiectul activității cotidiene în prima perioadă de lucru cu Grotowski, Thomas evocă un exercițiu – „corpul pisicii”: „La pisică, fiecare mișcare este la locul ei, nimic nu se irosește, nimic nu este în plus, totul este armonios. Omul are aceleași capacități ca pisica, dar adeseori mentalul îi blochează corpul”. Astăzi, Thomas „nu joacă” în fața spectatorilor.

Teatrul a devenit pentru el treapta unei scări ce duce într-altă parte. „Prin munca asupra calității, exigența extremă a meseriei, căutările actorilor, sau mai curând ale *actantului*, se transformă într-o căutare asupra sinelui, care rămâne direct legată de meseriile artei teatrului. Noi lucrăm asupra acțiunilor fizice, cum o făcea Stanislavski cu actorii, la sfârșitul vieții sale. Totul trebuie să fie elaborat în cele mai fine detalii și să poată fi repetat. Cântecul – într-o măsură mai mare decât textul – este materialul nostru. Trebuie descompusă melodia, ritmul, acțiunea care acompaniază cântul, modul în care corpul vibrează, în care spațiul rezonază. Lucrăm opt până la paisprezece ore pe zi, în special pe cântece foarte vechi, cântece «vibratorii». Astfel se ivește o cantitate de energie densă, puternică și joasă care, încetul cu încetul, devine mai subtilă, mai ușoară. Și această vibrație acționează asupra corpului, a inimii, a minții. Dar, spre deosebire de teatru ca atare, acest montaj nu este dirijat spre spectator, este elaborat pentru cel care e pe cale să-l producă. Continuitatea atenției este o luptă zilnică, deoarece fluxul nu trebuie întrerupt. Printr-o formă de antrenament precisă, se dezvoltă calitatea prezenței și capacitatea de a susține această prezență”.

Atent, uneori malițios, niciodată condescendent, Grotowski îmi arată un film despre activitatea lui, *Arta ca vehicul*. Pe dușumeaua unui hambar (singurul loc de un lux relativ, din Centrul Grotowski), cântă bărbați și femei, se deplasează într-o arie de joc precis delimitată; departe de orice figură narativă sau psihologică. Par că au rădăcini în pământ și totuși trupul lor are o tensiune spre înalt. Mai este acesta teatru? Da, dar aproape de ritualurile





Scenă din Akropolis, faimos spectacol grotowskian

intemeietoare ale acestei arte. Calitatea vocilor e sesizabilă. Ele evocă mânia, bucuria, plânsul, violența, revolta. E un imn pentru viață, pentru prezența în lume; actorii degajă o energie arzătoare, dar atât de stăpântă, atât de precisă încât dispare de îndată ce ies din aria de joc. Acela care, în 1966, l-au văzut pe Ryszard Cieslak în spectacolul emblematic al lui Grotowski, *Prințul Constant*, înțeleg poate ce înseamnă actorul sfânt pentru Grotowski. Celui care vorbește despre actorul care se „dăruiește” publicului i se opune actorul ideal care se dăruiește unei instanțe superioare nouă; în lipsa unul cuvânt mai bun, se dăruiește „spiritualului”.

Tot așa cum industria nu se poate lipsi de cercetarea fundamentală, lunga căutare a lui Grotowski se situează la extremitatea unei estacade ce duce spre teatru. Grotowski a explorat toate căile Occidentului și Orientului. A călătorit, a observat, a studiat, a citit, a ascultat. Și și-a alcătuit o substanță în care intră Evangheliile, Maestrul Eckart sau Martin Buber, misticii Hinduși, Stanislavski, Meyerhold, cântece gregoriene și africane. A scris: „Nu descopăr nimic nou, ci ceva care a fost uitat”.

Thomas Richards își amintește ziua în care Ryszard Cieslak (care a apărut pentru ultima dată în *Mahabharata* lui Peter Brook) a fost invitat la cursul de teatru pe care-l urma în Statele Unite: „l-a cerut unui actor să plângă ca un copil de doi ani. Actorul n-a putut, s-a trântit la pământ și a început să strige: «Poți găsi în trupul tău viața acestui prunc și să plângi ca el?» Și atunci Cieslak a sărit și s-a transformat într-un copil înlăcrimat. Nu știu cum a făcut asta, într-o clipă. Acum pot să înțeleg această transformare, care este cheia meseriei noastre: el căuta procesul fizic exact, n-a căutat în mod direct emoțiile”.

Peter Brook: „Prietenul meu Grotowski”

Fragmentarea este însăși baza vieții, o simțim în toate domeniile. Lumea nu poate fi schimbată. Dar se poate observa cum, în interiorul fiecărei discipline, există o continuitate, care uneori este uitată. Actorul lucrează asupra corpului său exact ca un violonist cu instrumentul său. Între o vioară oarecare și un Stradivarius înrudirea

este evidentă. La fel ca între trupul unui actor trivial, care nu se îngrijește, și cel al unui actor ideal. Astfel, ajungem la Grotowski. El îl citează pe Stanislavski ca pe un maestru, deși nu există nici o legătură vizibilă cu Teatrul de Artă din Moscova sau căutările de la Actors' Studio. Dar Stanislavski a fost primul care a afirmat că trupul actorului – în sensul global al cuvântului – este un instrument. Și acest instrument funcționează mai bine dacă este pregătit. Deci, cum să găsești exercițiile adecvate acestei pregătiri? Stanislavski a creat un sistem. El a deschis o cale, așa cum a făcut-o Freud pentru psihanaliză. Grotowski a preluat ștabela de la Stanislavski.

Dacă acceptăm că trupul nu este alcătuit doar din mușchi, ci și din activitatea cerebrală, nu doar din emoții, ci este o alianță misterioasă între aceste elemente, producând un lucru inefabil care poate fi denumit interioritate sau spiritualitate, atunci contribuția lui Grotowski a fost că și-a dat seama că posibilitatea reală a trupului actorului este inseparabilă de cea a oricărei ființe umane. Deci studiul asupra actorului depășește problema profesională. După cum se vede, estacada merge foarte sus. Grotowski o urcă, dar rămâne în teatru. Stanislavski a urcat-o, dar până la un anumit punct, pentru că nu a gândit dincolo de eficacitatea artei. Dimpotrivă, Artaud se afla într-o asemenea măsură în altă lume, încât nu a putut niciodată să reintre în concretul teatrului. Formulele lui Artaud nu ajută pe nimeni să facă teatru bun. Grotowski ajunge să rezolve această opoziție.

Fără a-l trăda pe Grotowski, cred că și el e din ce în ce puțin convins că puritatea poate să reziste asaltului forțelor din jurul nostru care trag în jos. Pentru el dificultatea de a ajunge, măcar momentan, la o anumită calitate, sau puritate, e atât de evidentă, încât trebuie protejată. Sunt de acord cu el. Dar viața, cu toate defectele ei, este realitatea noastră. Și cred că teatrul nu este căutarea purității, ci arta impurității. El obligă fără încetare, într-o manieră foarte artizanală, la căutarea legăturii între această puritate dorită și lumea practică. Teatrul poate să ne facă să simțim că suntem acolo, suspendați între cele două părți ale estacadei, cea care urcă atât de sus și cea care coboară atât de jos.

După Odile Qulrat – „Le Nouvel Observateur”,
8-14 iulie 1993