

# EUGENIO BARBA

## Antropologie teatrală\*

A

ntropologia este știința care studiază originea și evoluția omului în corelație cu condițiile social-culturale, dar și cu cele biologice, naturale. Ce înseamnă deci antropologie teatrală? Cercetarea atitudinii umane pe plan atât biologic, cât și socio-cultural, în cadrul situației scenice.

Informațiile mele în această direcție se datorează curiozității stărnite de teatrul Orientului Îndepărtat. Nu puteam înțelege cum de actorii orientali au capacitatea, în timpul unei repetiții tehnice aspre, să-și păstreze atât de puternic și de vizibil prezența personală, fapt ce captează atenția privitorului. În astfel de situații actorul nu interpretează nimic, nu exprimă nimic și, totuși, pare că iriază spontan un flux de energie ce trezește interesul, având un efect magnetic asupra simțurilor noastre. Ani la rând am crezut că e vorba despre un truc tehnic, însă, încercând să depășesc definiția cunoscută a ceea ce noi numim tehnică, mi-am dat seama că, de fapt, este vorba despre utilizarea specifică a corpului.

În viața de toate zilele, respectiv în situații scenice, noi ne folosim corpurile în chip diferit. Tehnica corporală cotidiană este determinată de cultura, poziția socială și ocupația noastră; în scenă, ne folosim corpurile în mod complet diferit. Putem vorbi despre tehnici cotidiene și tehnici extracotidiene.

Această diferențiere se manifestă în orice formă teatrală codificată, dar îndeosebi în cea extrem-orientală; în Occident ea este mai puțin evidentă, deoarece, după cum arăta Brecht, în Occident arta actorului lipsește cu desăvârșire: aici există doar modalități și convenții, toate dominate de subiectivism, individualism și lipsă a unei optici clar definite. Singura excepție este baletul clasic; regulile, terminologia sa, prin codificarea rezultatelor obținute, fac ca un copil de opt ani să fie capabil să înțeleagă și să memoreze corporal experiența și cunoștințele acumulate de generațiile anterioare.

Metoda cercetării științifice presupune alegerea unor teritorii din care, observând repetarea unor fenomene, putem deduce anumite elemente perpetue sau „legi”. Dacă alegem ca tărâm de analiză teatrul Orientului Îndepărtat și cercetăm cum își folosește corpul actorul oriental, descoperim trei „legi”.

Prima este „legea” schimbării echilibrului.

Actorul teatrului japonez Nô nu-și ridică picioarele în timpul mersului, ci le glisează pe sol. Dacă încercăm și noi acest mers, observăm că centrul nostru de greutate, deci și echilibrul nostru, se modifică. Dacă vrem să ne deplasăm precum actorul Nô, trebuie să ne îndoim genunchii și coloana vertebrală; așadar, întregul corp exercită o ușoară presiune verticală asupra solului. Poziția astfel luată corespunde exact celei de pregătire a săriturii.

În teatrul japonez Kabuki există stiluri diferite: **aragotô** și **vagotô**. În stilul **aragotô**, adică cel exagerat, domină legea diagonalelor: linia mult înclinată a diagonalelor are ca puncte de plecare capul actorului și piciorul lui. Întregul corp se află într-un echilibru modificat, dinamic, sprijinit pe un singur picior. Poziția aceasta este în contradicție cu cea a actorului occidental care, în vederea economisirii forțelor, ia o poziție lesnicioasă, care nu implică un consum de energie, echilibrul său devenind astfel static.

**Vagotô** este stilul așa-zis realist din cadrul teatrului Kabuki. Aici, actorul, în timpul mișcării, ia poziția numită „tribhangi” (trei arcuri) din dansul indian.

În dansul indian **odissi**, corpul dansatorului – șoldurile, umerii și capul – ia forma literei „s”. Curbura caracteristică poziției „tribhangi” o întâlnim în sculptura indiană clasică. În expresia **vagotô** a teatrului Kabuki, actorul execută mișcări ondulatorii laterale. În vederea obținerii acestei mișcări, însăși șira spinării va trebui să aibă o mișcare ondulatorie, echilibrul actorului schimbându-se continuu și modificându-se astfel relația obișnuită greutate-podea.

În teatrul balinez, actorul-dansator se reazemă pe tălpi, ridicându-și însă degetele și reducând la jumătate suprafața de contact cu solul. Dar el nu cade la pământ deoarece își îndepărtează picioarele și își îndoie genunchii. Actorul indian kathakali se sprijină pe muchiile labelor, însă rezultatele sunt identice: corpul lui fiind altfel rezemat, se modifică esențial atât echilibrul, cât și poziția sa corporală; de aceea, și el va sta cu picioarele îndepărtate și cu genunchii îndoii.

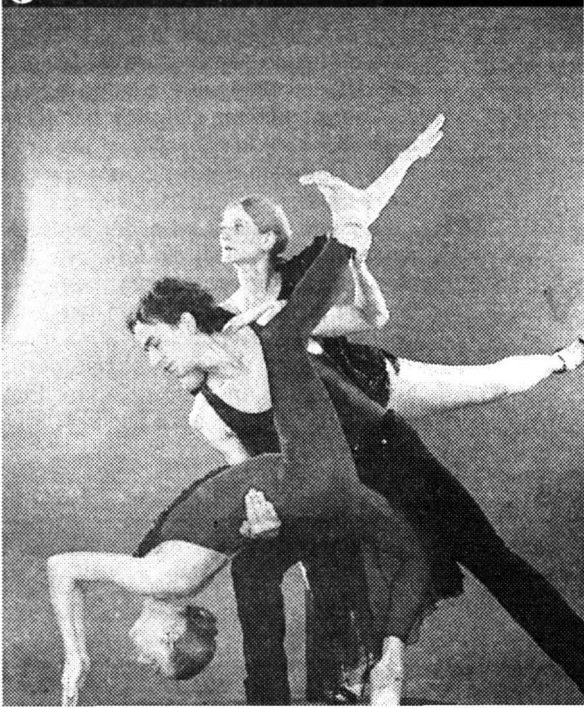
Regulile unice forme codificate a teatrului european – baletul clasic – obligă, parcă intenționat, dansatorul să ia o poziție nesigură de echilibru. Aceasta devine evidentă atât în pozițiile de bază, cât și în arabescuri, gesturi și în totalitatea sistemului de mișcări, în care greutatea corpului se concentrează asupra unui singur picior sau, uneori, asupra degetelor de la picioare. Într-una dintre pozițiile cele mai importante, **plié**, se stă cu genunchii îndoii, în vederea piruetelor și salturilor ce urmează.

Oare din ce motiv în formele teatrale codificate ale Orientului Îndepărtat și ale Occidentului apare ca un element constant, ca o „lege”, deformarea tehnicii mersului, a mișcării în spațiu și a imobilității? Ei bine, această deformare a tehnicii corporale obișnuite, această tehnică extracotidiană se bazează de fapt pe schimbarea echilibrului. Actorul oriental respinge „echilibrul obișnuit”, construindu-și unul deosebit de complex, cu un aparent inutil de mare consum de energie – așa-numitul „echilibru de eleganță”. Am putea spune că acest echilibru de lux este un stil ce duce la un oarecare subiectivism estetic. Cuvântul „stil”, ce se folosește cu foarte mare ușurință, începând cu salturile dansatorilor de balet clasic și terminând cu convulsile unui preot woodoo, nu ne ajută la înțelegerea procesului. Este vorba despre alegerea unor poziții corporale ce anulează modalitățile spontane de folosire a corpului din existența noastră obișnuită.

De ce?

Se poate spune: echilibrul – capacitatea omului de a se ține drept și de a se mișca în spațiu – provine din interacțiunea ligamentelor, ten-

Scenă de balet contemporan



\* Conferință ținută de Eugenio Barba în mai 1980, la Varșovia; textul a apărut pentru prima dată în revista varșoviană „Dialog”, în aprilie 1981, mai târziu fiind inclus în volumul „Beyond the Floating Islands”.



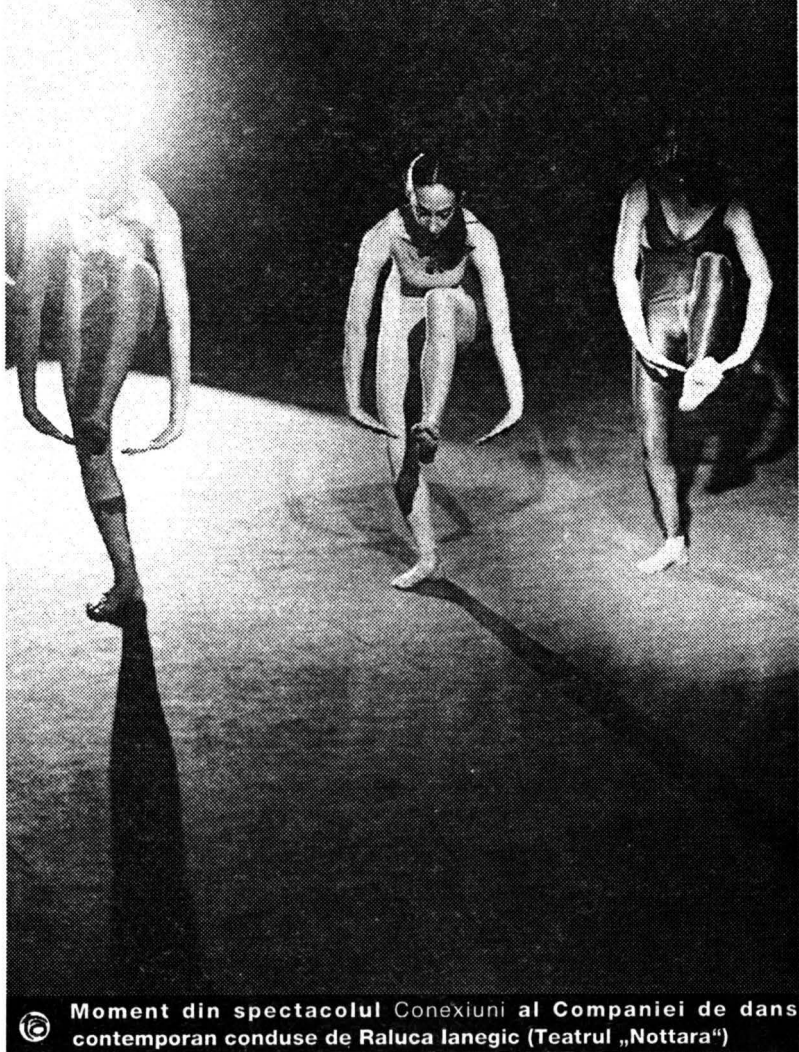
doanelor și tensiunilor unor mușchi din interiorul organismului uman. Pe măsură ce mișcarea devine mai complexă – de exemplu, dacă facem pașii mai mari sau ne înclinăm capul în față ori în spate –, echilibrul se va afla în primejdie. Pentru a ne împiedica să cădem întră în acțiune o sumedenie de tensiuni; se produce încordarea. Pantomima europeană are la bază acest **déséquilibre** nu ca modalitate estetică, ci ca metodă de accentuare a intensităților și fațetelor anumitor procese organice ale existenței corporale. În urma modificării echilibrului, apar o serie de intensități organice ce evidențiază prezența fizică anterioară stadiului de exprimare, adică la nivelul care premerge particularizării conștiente a expresiei.

Despre actorul din teatrul Nô și Kabuki, care are o prezență originală, emană energii extraordinare, se spune că are **kosi**. În limba japoneză, cuvântul **kosi** înseamnă **șold**. În condițiile mersului normal, șoldurile urmează mișcarea picioarelor. Dacă dorim reducerea mișcării șoldurilor – adică dacă dorim să formăm o axă stabilă în cadrul corpului nostru –, trebuie să ne îndoim genunchii, iar capul va trebui să-l mișcăm de parcă ar alcătui un singur bloc cu trunchiul. Dacă împiedicăm șoldurile să urmeze mișcarea picioarelor, apar două centre de tensiune: în partea inferioară (în picioare, care trebuie să se miște) și în cea superioară (în trunchi și în coloana vertebrală, care participă la mișcarea șoldurilor). Apariția acestor nuclee de tensiune contrare în interiorul corpului ne impune o stare de echilibru specifică, la care participă simultan capul, mușchii gâtului, trunchiul, șoldurile și picioarele. Tensiunea musculară a actorului se schimbă. El va consuma mai multă energie, va fi obligat să dezvolte mai multă forță decât în mersul obișnuit, cotidian.

Cuvântul „energie” ascunde o capcană. De obicei, îi asociem o forță vitală mai accentuată, care se manifestă prin mișcare, prin activitate musculară efectuată în spațiu. Numai că... (Mă gândesc cum să explic această chestiune.) Pauza aceasta pentru gândire a însemnat și ea un tip de energie: energia spirituală. Nu m-am mișcat, și totuși am luat parte la acest proces cu întregul meu corp. Trebuie să înțelegem: cuvântul „energie” nu se limitează doar la acțiune și la mișcarea în spațiu. Energia este de fapt o diferență de potențial ce se ivește la orice nivel, de la celulă până la întregul corp.

Teatrul japonez a înțeles perfect calitatea specifică a energiilor din diferite niveluri ale organismului nostru. În Nô se vorbește despre o „energie spațială” și o „energie temporală”.

Energia spațială mi-o pot arăta astfel: întind brațul și apuc cu mâna sticla din fața mea. Dar asta o pot face și cu ajutorul energiei temporale. Întregul meu corp participă la proces, m-am pregătit pentru o acțiune definită: apucarea sticlei. Nu mă mișc, dar mi-am activat mușchii ce controlează poziția corpului, în corpul meu s-a produs o anumită mișcare, insesizabilă aproape, care, totuși, mobilizează aceleași energii de care aș avea



Moment din spectacolul *Conexiuni* al Companiei de dans contemporan conduse de Raluca Ianegic (Teatrul „Nottara”)

nevoie pentru o acțiune propriu-zisă. Efectuez ceva, dar nu în spațiu, ci în timp; adică mi-am activat mușchii ce dirijează poziția corporală, mai puțin pe cei ce ajută la schimbarea locului (și care mi-ar mișca brațele) și pe cei cu ajutorul cărora aș putea apuca sticla.

Potrivit unei legi a teatrului Nô, trei zecimi dintr-o acțiune trebuie să se desfășoare în spațiu și șapte zecimi, în timp. Dacă ridic o sticlă în condiții normale, mobilizez doar atâta energie de câtă am nevoie pentru a-mi duce la capăt intenția. În Nô am nevoie de șapte zecimi mai multă energie, dar nu pentru acțiunea spațială, ci pentru reținere, pentru ca acțiunea să se mențină în interiorul corpului. Aceasta este energia temporală; adică actorul Nô consumă nu de două, ci de **n** ori mai multă energie decât ar avea nevoie pentru efectuarea spațială a unei acțiuni. Pe de o parte, actorul emite în spațiu o anumită cantitate de energie, pe de altă parte, își reține de peste două ori pe-atât.

Asta ne duce la cea de-a doua „lege”, cea a contradicțiilor.

Dacă vrem să înțelegem la nivel corporal dialectica teatrală, va trebui să studiem actorii Orientului îndepărtat. Principiul contradicției este fundamentul pe care actorul oriental își edifică și își desfășoară acțiunile.

Să presupunem din nou că vreau să ridic sticla de pe masă. Atunci când îmi întind brațul și apuc sticla cu degetele, depun o energie spațială. Atunci când, potrivit principiului energiei temporale, îmi rețin energia, creez o contradicție: pe de o parte îmi întind brațul, pe de altă parte, mi-l opresc.

În condiții normale, la folosirea mușchilor extensori cei flexori rămân pasivi, și invers. Orice activitate musculară



se asociază cu o descărcare bioelectrică. Pe parcursul unei acțiuni spațiale – de exemplu, când brațul și mâna se mișcă înspre sticla de pe masă –, descărcarea bioelectrică este egală cu aceea emisă de mușchii extensori. Dacă, în același timp, îmi folosesc și mușchii flexori în scopul reținerii mișcării, depunând astfel energie temporală, atunci îmi dublez cantitativ descărcarea bioelectrică.

La începutul anilor '60, Grotowski a fost în China. Revenit de acolo, el povestea că actorul chinez, înaintea efectuării unei acțiuni, începe cu opusul acesteia. De exemplu, dacă un actor occidental vrea să se uite la o persoană din dreapta sa, el se va folosi de o mișcare liniară, directă. Actorul chinez – și cel oriental, în genere – își începe mișcarea de parcă s-ar uita în direcția exact opusă, apoi își schimbă brusc sensul mișcării, ațintindu-și privirea asupra persoanei în cauză. Actorul oriental își declanșează mișcarea în direcția opusă finalizării ei. În virtutea acestui principiu, dacă vrem să ne ducem înspre stânga, pornim spre dreapta și apoi, dintr-o dată, prin întoarcere, plecăm spre stânga; dacă vrem să ne ghemuim, ne ridicăm în vârful picioarelor, apoi ne ghemuim.

Atunci când Grotowski ne-a povestit asta, am crezut că este vorba despre o convenție scenică prin care actorul chinez, profitând de efectul-surpriză, își face acțiunile mai sesizabile, mărindu-le amploarea. Fără îndoială, așa este. Însă acum știu că nu este vorba despre o convenție teatrală chinezească, ci despre o regulă pe care o întâlnim în întregul Orient îndepărtat. În teatrul oriental nu există mișcare liniară, directă, sau dacă totuși există, ea e folosită într-un mod neobișnuit, ca în Nô. Dacă urmărim un dansator din Bali, un actor Nô (chiar și în cel mai banal gest, de exemplu în felul cum își ridică evantaiul ca să-și acopere fața), un actor Kabuki din școala **aragotô** sau **vagotô**, un dansator **khon** clasic, thailandez sau indian, vom observa că mișcările lor nu sunt liniare, ci parcurg traiectorii ondulatorii sau circulare. Trunchiul, brațele, mâinile accentuează această curbura. În Occident, se dansează cu picioarele, în Orient, cu brațele.

Din nou putem face referiri la convențiile teatrale, la regulile estetice. Însă ce se ascunde în spatele acestor expresii?

Să ne întoarcem la construcția biologică a omului. Orice activitate musculară, cu descărcările bioelectrice corespunzătoare, trece prin articulații. Dacă vreau să arăt spre o persoană din stânga mea, îmi întind brațul și îmi îndrept degetul arătător într-acolo, adică fac o mișcare la care participă, dintre articulații, numai cotul. Un actor oriental nu s-ar mișca niciodată așa. Mâna lui ar porni, pe o traiectorie arcuită, înspre direcția opusă, folosind trei dintre articulațiile sale: încheietura mâinii, cotul și umărul, apoi, cu o mișcare bruscă, necesitând acțiunea precisă și variată a celor trei articulații, s-ar opri arătând spre persoana din stânga sa. (...)

A treia „lege” am putea-o numi legea „illogicului logic”.

Din punctul de vedere al scopului și al economiei de energie, pare illogic ca actorul oriental sau dansatorul clasic european să ia niște poziții ce-i îngrădesc libertatea de mișcare și, îndepărtându-se de tehnicile obișnuite, să adopte niște tehnici artificiale, obositoare și mari consumatoare de energie. Această tehnică

neobișnuită face însă posibilă descoperirea unor calități energetice noi. Actorul – prin exerciții, antrenamente, prin dezvoltarea unor procese de acomodare și a unor reflexe musculare și nervoase noi – înlocuiește lipsa logicii cu o cultură corporală de factură nouă; iar tehnica astfel creată, depășind limitele cotidianului, devine foarte logică.

Unul dintre mijloacele cele mai surprinzătoare ale actorului Nô se manifestă atunci când, în timpul mersului prin glisare, începe deodată să alerge, glisând însă picioarele în continuare. Efectul produs l-aș asemui cu o fulgerare uluitoare, cu un șarpe, cu o săgeată ce zboară arcuit în aer. Chiar dacă alegerea punctului de plecare pare lipsită de logică în raport cu tehnica uzuală, prin exerciții se poate obține ca această tehnică, extravagantă într-o anumită măsură, să pară spontană.

Cele trei „legi” ne arată cum, prin folosirea unor procedee biologice, actorul poate ajunge la diferite niveluri de energie. Prin folosirea acestor procedee devine mai puternică prezența fizică anterioară manifestării, anterioară intenției actorului de a exprima o anumită reacție.

Rolul jucat de procedeele biologice în rafinarea calităților energetice se poate manifesta diferențiat; de exemplu, în privire. De obicei, privirea noastră e îndreptată direct înainte și ușor înclinată în jos cu treizeci de grade. Dacă ne menținem capul nemișcat în poziția aceasta și ne ridicăm privirea cu treizeci de grade, în gât și în trunchi apar niște tensiuni care ne modifică starea de echilibru.

Actorul katakhalî își urmărește mâinile cu ochii ridicați deasupra liniei de vedere normale. Actorul balinez se uită în sus. Pe toată durata poziției imobile (**llan san**) din opera chineză, privirea e îndreptată în sus. Actorii Nô susțin că, din cauza orificiilor practice în măștile pe care le poartă, își pierd simțul spațial, menținându-se foarte greu în echilibru. De aici, mersul lor prin glisare, fără desprinderea picioarelor de sol, precum orbii oricând pregătiți să se oprească în fața unor obstacole.

Pe scenă, actorii folosesc un alt câmp de vedere decât în viața de toate zilele. Li se modifică întreaga ținută fizică: încordarea musculară a trunchiului, presiunea ce acționează asupra picioarelor, echilibrul. Distorsionarea privirii firești atrage după sine modificarea calitativă a energiilor. Prin simpla alterare a privirii firești, acești actori pot crea noi niveluri de energie, pe care și noi le putem atinge (...). Civilizația noastră occidentală neglijează, s-ar părea, ori frânează intenționat orice abatere de la „normal” și se plasează în defensivă, de parcă aceste noi energii ne-ar periclita raporturile comod așezate. Alte culturi au descoperit posibilitățile biologice deosebite ascunse adânc în orice om și au reușit să le socializeze.

Tehnici corporale neobișnuite întâlnim nu doar pe scenă, ci și în alte domenii bine delimitate, precum artele marțiale.

Artele marțiale nu sunt identice cu tehnicile de luptă, confuzia aceasta fiind hrănită de numeroase filme și publicații. Originile și evoluția artelor marțiale se leagă de spiritualitatea budhistă. Potrivit legendei, Bodhidharma, pe când slujea în templul Saolin (în secolul VI înainte de Christos), a observat cum sunt cuprinși de somn călugării veniți să mediteze. Nu puteau să-și păstreze acea calitate







 Imagine din *Insula labirinturilor*, în regia lui Eugenio Barba, la Teatrul Laborator din Holstebro

a energiei prin care se poate atinge un anumit nivel specific al lucidității, între somn și starea de veghe. (...) Bodhidharma a imaginat o serie de exerciții fizice menite să anuleze automatismele vieții cotidiene și să genereze energii adecvate meditației.

Este vorba despre niște procedee fizice foarte concrete, chiar dacă sunt etichetate drept mistice (...). Ele nu numai că sunt cuantificabile, nu numai că li s-au găsit explicații științifice, dar sunt utile exercițiilor pedagogice noi. Aceste exerciții ne servesc la înțelegerea unor procese din organismul nostru; prin însușirea lor, putem declanșa aceste procese, le putem ține în frâu sau canaliza într-o anumită direcție. Toate acestea sunt realizabile în cadrul unui teatru sau al unei școli, dar și în cadrul oricărei alte activități.

Cum se prezintă aceste „legi” obiective cu ajutorul cărora individul își poate mobiliza energiile de pe anumite niveluri ale organismului? Metodele și rezultatele științelor naturii pot fi aplicate într-o mai profundă înțelegere a muncii actorului? Mi-am pus, printre altele, aceste întrebări atunci când a început să mă preocupe antropologia teatrală.

Curiozitatea aceasta m-a condus la înființarea ISTA (International School of Theatrical Anthropology) unde, în octombrie 1980, s-a ținut primul **workshop** care a adunat la Bonn savanți reprezentând diferite discipline și actori veniți din diferite culturi. ISTA este și în sensul propriu al cuvântului o școală, unde se întâlnesc vreo cincizeci de actori și regizori veniți din diverse țări, cu metode pedagogice insolite. Țelul este „să învățăm a înțelege”. Astfel, vom înțelege mai ușor, cu aportul actorilor din Orient, felul în care teatrul oriental aplică legile mai sus-amintite, precum și modul în care aceste legi determină calitatea energiilor exprimate de faptele și gândurile noastre. Oamenii de teatru occidentali se vor afla față-n față cu provocarea de a învăța cum să

folosească aceste legi în sistemul de relații teatrale tradiționale (...).

Interesul meu față de antropologia teatrală are două fațete. Pe de o parte, vreau să demasc conceptul de „probabil” ori „eventual”, foarte des folosit în caracterizarea unor legi încă nedescoperite. Pe de altă parte, interesul meu se leagă de însuși trecutul meu.

Anii de ucenicie mi i-am petrecut stând pe un scaun și privind cu atenție. Aspiram spre comprehensiune intelectuală; am scris și o carte, cu scopul de a explica procedeele de creație ale Teatrului Laborator. Am înființat compania Odin Teatret fără să am experiență practică. Colac peste pupăză, colegii mei erau tineri neadmiși la Institutul de Stat de Artă Teatrală din Oslo. Trebuia să ne formăm propria pedagogie, bazată, într-o oarecare măsură, pe ceea ce „furasem” de la Grotowski, urmărindu-l, și, în altă măsură, pe ceea ce colegii mei aduseseră cu ei de la cursurile de pantomimă, balet sau dans modern pentru amatori.

Mă simt foarte puternic legat de anumiți măestri: unul dintre ei, Grotowski, trăiește, alții au trecut în neființă. Din operele acestora din urmă, Odin Teatret a preluat o serie întreagă de sugestii și de idei, pe care încercăm să le punem în practică. Ani la rând am pășit pe urmele acestor măestri, mânați și de un oarecare sentiment de inferioritate: noi nu eram profesioniști, nu obținusem calificare academică, simțeam că nu știm ceea ce trebuia să știm. Cel mai important lucru era să devenim profesioniști.

Într-o bună zi, spre surprinderea noastră, oamenii au început să spună că munca noastră are unele merite. Am observat cu uimire că devenisem sursă de inspirație pentru alte grupuri. Numai că „drumul nostru” era unul special: îl defineau, pe de o parte, condițiile și greutățile nemaîntâlnite, pe de altă parte, idealuri tehnice și norme etice precise, motiv pentru care rezultatele noastre artistice și tehnice se leagă strâns de grupul nostru, de existența fiecărui membru în parte.

Am vrut să evităm ca celelalte grupuri să fie fascinate, copleșite de modestele noastre rezultate. Aceste grupuri, numite de mine Teatrul al Treilea, există cu sutele în lumea întreagă. Actorii lor n-au beneficiat de pregătire profesională în timpul petrecut în școlile de teatru oficiale. Ei sunt autodidacți ce încearcă să descopere și să identifice singuri căi tehnice și artistice proprii.

Cum am putea să-i facem să înțeleagă procedeele fundamentale, fără să-i fascinem cu rezultatele noastre și să-i ademenim a încerca repetarea acelor lucruri pe care noi eram obligați să le săvârșim?

Au trecut mulți ani până când am rezolvat această problemă, iar interesul meu pentru antropologia teatrală provine din necesitatea de a găsi metode noi și de a le aplica în împărtășirea experienței mele. La ISTA, visul unei pedagogii originale a căpătat forme concrete.

Mă fascinează posibilitatea de a fructifica cunoștințele științelor naturii în munca teatrală; dar, în același timp, aplicarea practică a pedagogiei nou create mă încântă și ea. Viitorul va decide dacă antropologia teatrală n-a fost cumva doar un vis, o ipoteză atractivă.

Traducerea de **STRACULA ATILA**