



George BANU

GROTOWSKI, un răzvrătit al secolului

Jerzy Grotowski (Rzeszow, Polonia, 1933) a incarnat revolta în teatru, însă fără a-i adopta mijloacele de expresie obișnuite. La el, figură exemplară a anilor 60, revolta îmbracă virtuțile ordinii și ale sistemului. Se sustrage haosului și oricărui alt romantism al răzvrătirii ca să procedeze metodic la o punere în cauză generalizată a teatrului fără de care gândul lui nu se poate afirma și nici constitui practica. De la bun început Grotowski se străduie, urmând o *via negativa* - formulă care-i este scumpă - să elimine sedimentele depuse pe ceea ce constituie scopul căutărilor sale, miezul activității teatrale înțelese ca o activitate de neascultare fizică față de tot ce parazitează dialogul dintre actor și spectator. Acest *enchainé* direct, personalizat, deloc mediatizat, devine pentru Grotowski fundamentul teatrului său, rațiunea și specificitatea lui. Pentru a reuși, trebuie să conteste datele moștenite de la un teatru supus unei tradiții literare și obnubilat de expresia psihologică.

Revolta grotowskiană a trebuit să înfrunte în primul rând contextul cultural din Polonia anilor 50-60, supusă programului cultural propriu țărilor zise socialiste de atunci, un program oarecum atenuat însă, grație puterii de opoziție pe care o reprezenta Biserica. Îndepărtându-se de capitală, Grotowski se stabilește întâi, în 1959, în micul oraș Opole unde crează în 1962 celebrul Teatru Laborator. Se mută apoi la Wrocław (1965) unde Teatrul său Laborator va dobândi statutul de Institut de cercetări pentru actorie. Grotowski se lasă astfel marginalizat, căci disidența geografică îi apare ca o condiție prealabilă necesară disidenței teatrale pe care o va reprezenta. Teatrul Laborator pe care-l conduce, împreună cu Ludwig Flaszen, se sustrage oricărui ordin oficial și se constituie într-un adevărat pol de rezistență.

Grotowski îmbină practica și discursul teoretic, întreținând un echilibru puțin frecvent în istorie, căci, timp de cincisprezece ani, nici o

distorsiune nu va interveni între cei doi termeni. Se lămuresc unul pe altul și acționează în comun. Marile spectacole grotowskiene de la *Fuats* (1960) la *Prințul constant* (1965), de la *Akropolis* (1962) la *Apocalypsis cum figuris* (1968), tulbură datele teatrului occidental, după cum și lucrarea sa *Vers un théâtre pauvre* (Spre un teatru sărac) (1971), publicată la *L'Âge d'Homme*, zdruncină teoriile jocului. Grotowski procedează la o explozie organizată a exercițiului teatral ca să parvină la un model care-l va duce dincolo de teatru, model hrănit, de altfel, încă de la început de influența practicilor corporale împrumutate civilizațiilor ne-occidentale.

Grotowski atacă întâi ceea ce califică drept teatru bogat, un teatru deviat de la chemarea sa întru profitul seducțiilor subsidiare și a podoabelor

* Folosim titlul de *Prințul constant*, încetățenit în lumea teatrului românesc, deși l-am fi preferat pe cel de *Prințul statornic*, mai apropiat de sensul piesei (N.T.)

de prisos, înțelegând prin acestea tot ce ține de protocolul decorativ, și anume decorul, costumele, eclerajul. Cere ca astfel de rătăciri să fie sacrificate spre folosul unei căutări îndârjite a viului, a relației umane primordiale, a expresiei esenței pe care doar teatrul sărac, teatrul cu care se mândrește și pe care îl apără, o poate satisface. Ceea ce-l duce inevitabil spre o dicotomie încărcată cu accente inchizitoriale, căci pe de o parte flagelează actorul-târfă, negustor al farmecelor sale, iar pe de alta actorul-sfânt, pierdut într-un vis de intransigentă absolută și refuzând să-și comercializeze trupul. Ceea ce-i va permite, de asemenea, să atingă acea măiestrie în stare să-l ducă, spune Grotowski, spre ceea ce caută cu îndărătnicie, miezul operelor. Nu mai este vorba să incarneze personaje, ci situații arhetipale prezente în marile texte, dar care nu pot fi descoperite decât în urma unor investigații prelungite cu ajutorul unui instrument - trupul - perfect pregătit.

În acest sens, revolta grotowskiană capătă, de asemenea, înfățișarea unei revolte tehnice. El

atacă tradiția de joc occidentală pentru a-i antrena pe actori către o explorare completă a resurselor trupului, de la măștile faciale la centrele de rezonanță sonore : fiecare membru al Teatrului Laborator se antrenează pe această cale, sub imboldul unei viziuni fizice propusă și dezvoltată sub controlul lui Grotowski. Inspirându-se din tehnicile orientale, atent la cheștiunea energiei și nu a psihologiei, preocupat atât de controlul impulsurilor cât și de refuzul oricărei degradări a semnelor folosite, Grotowski parvine să impună un model corporal incarnat de actorul său emblematic, Ryszard Cieslak, care va perturba toate codurile obișnuite de interpretare. Radicalizând raportul față de trup, Grotowski poate să fie plasat, în chip neașteptat, dar legitim, la originea a ceea ce va fi numit teatrul-dans al cărui succes a fost enorm pe scenele occidentale ale anilor 80. Azi, renunțând la orice referință la texte sau la spectatori, căutările lui continuă în direcția trupului, a ceea ce numește *the Performer* - performerul, susceptibil de a deveni un conducător perfect al energiilor. Revolta

l-a antrenat dincolo de frontierele teatrului, devenite prin el incerte.

Grotowski a atacat menirea estetică a teatrului ca să-i poată atribui un scop mai înalt : el trebuie să servească, pentru a relua formula lui Peter Brook, de vehicol ființei care aspiră să depășească cotidianul și istoria și să aibă astfel acces la valorile spiritului și ale esenței. Bănuit de vocație religioasă, acest teatru nu a fost niciodată admis ca atare de biserica poloneză care l-a contestat în aceeași măsură ca și puterea oficială. Grotowski a fost socotit eretic și de unii și de ceilalți.

Revolta grotowskiană a întemeiat actul teatral pe principiul unei relații actor-spectator a cărei împlinire se realizează prin exercițiul unei dăruiri de sine și printr-o stăpânire absolută a trupului. Această țintă nu poate fi atinsă decât pe calea antrenamentului care sfârșește prin a ridica actorul la statutul de artist deplin, dedicându-se în prezența noastră dezvoltării absolute. Teatrul se sustrage atunci acuzațiilor de duplicitate pentru a se constitui într-un teritoriu al autenticității.



Materiały i Dyskusje - Wrocław
1965

