Irina IONESCU

EUGENIO BARBA – antropolog teatral

Principii transculturale

Aşa cum o defineşte Eugenio Barba, **Antropologia teatrală** studiază „comportamentul uman în situaţii teatrale organizate, de reprezentare", situaţii în care expresia artistică nu poate fi atinsă, în afara unui mod de mişcare extracotidian, artificial, convenţional. Ea încearcă să găsească elementarul, să descopere baza oricărei tehnici actoriceşti, suportul material fără de care nu se poate, din cauza anatomiei speciale a corpului uman, a legii gravitaţiei etc. În fapt, să conştientizeze şi să folosească corect, în teatru, legile naturale ale firii, în scopul mobilizării eficiente a energiilor.

Antropologia teatrală formulează ipoteza potrivit căreia, există un fond comun, nişte principii transculturale de la care porneşte orice actant, fie el actor, dansator sau mim, atunci când îşi construieşte un stil personal sau o tehnică determinată de un anumit gen.

Teoria presupune relaţionarea perfectă a trei componente. Prima priveşte toţi actanţii, indiferent de epoca sau cultura din care fac parte, este numită şi „nivelul biologic al teatrului", *bios*-ul scenic al actantului, baza oricăror tehnici actoriceşti personale şi are un caracter invariabil; a doua este comună tuturor celor care practică acelaşi tip de spectacol; iar ultima este individuală:

1. folosirea corpului şi a minţii conform unor tehnici extracotidiene, în cadrul cărora pot fi detectate principii recurente. Aceste principii, care pe plan operativ fac comportamentul teatral eficient sunt definite de antropologia teatrală ca pre-expresive, suma a ceea ce reuşeşte actorul să comunice prin dinamismul simplei sale prezenţe fizice
2. particularităţile tradiţiei artistice şi contextul istorico-cultural în interiorul cărora se manifestă actantul
3. personalitatea actantului, sensibilitatea, inteligenţa lui, în general toate caracteristicile care îi oferă un caracter unic printre indivizi

Ultimele două componente determină, în fapt, trecerea de la pre-expresivitate la spectacol, la creaţie.

Puncte de plecare

Există cel puţin trei motive (complexe, frustrări) care l-au îndemnat pe Barba să studieze comportamentul actorului, să înceapă cercetarea antropologică.

În primul rând, el a fost nevoit să inventeze, în lipsa unor studii de specialitate, o ştiinţă teatrală proprie, un mod de lucru cu actorul şi al actorului, astfel încât a căutat elementarul, deprinderea uceniciei necesare măiestriei.

Nu ştia în ce direcţie se poate orienta un actor occidental pentru a pune bazele materiale ale artei sale, în condiţiile în care, spre deosebire de actorul oriental, nu are la dispoziţie un repertoriu organic de legi pe care să se sprijine şi după care să se orienteze.

În al doilea rând, a observat că, în cultura europeană, nu există suficiente texte despre arta actorului. După părerea lui, studiul comportamentului actorului, a fost blocat de multe ori, tratat conjunctural, de critici, teatrologi sau teoreticieni, ce aveau impresia că știu despre ce vorbesc și care au încercat să ridice la rangul de știință ceva ce nu experimentaseră niciodată, pe baza simplelor lor impresii de spectatori. Étienne Decroux este, după părerea sa, singurul actor european care a elaborat un complex de reguli comparabile cu cele tradiționale orientale, în care forțele pe care le acționăm în viața reală sunt folosite exact invers și în care se schimbă întotdeauna poziția centrului de greutate.

Un alt motiv al întreprinderii cercetărilor sale de antropologie teatrală l-a constituit pentru Barba interesul deosebit pe care l-a manifestat întotdeauna față de teatrul oriental. Fascinat fiind de actorul oriental, și-a dorit să cunoască felul în care acesta se formează și lucrează. Nu înțelegea cum poți impresiona publicul spectator prin intermediul unei tehnici, aparent, lipsite de căldură sufletească. Chiar atunci când „nu exprimă nimic, este în el un sâmbure de energie care reușește să capteze". Ani de zile a crezut că e doar măiestrie, dar a descoperit, apoi, că este vorba, în primul rând, de o folosire specială a corpului.

Miturile teatrului occidental

În societatea occidentală, teatrul indică – după părerea lui Barba – ceva foarte vag, încât sub acest nume sunt acceptate cele mai diverse lucruri.

„Uneori, ajunge ca cineva să spună ceva mișcându-se. Sterilitatea artei teatrale obligă pe fiecare să înceapă mereu de la zero și să se ascundă în spatele alibiului – că în acest fel are libertatea unei dezvoltări personale." (Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

El crede că, teatrul occidental este bântuit de niște false mituri, urmare a ignoranței și a vânării succesului cu orice preț:

1. **mitul spontaneității** – consecința unei rupturi între ceea ce este în realitate un actor și imaginea pe care o are el însuși despre sine

Produce întotdeauna manifestări violente împotriva imaginii reale și împinge actorul la un comportament haotic, care îi forțează artificial corpul.

Evanghelia după Oxyrhyncus

În mod normal, spontaneitatea este un proces natural, organic. Este ceva care reţine atenţia pentru diferenţa sa, care apare opus a ceea ce suntem.

Doar fiindcă comportamentul nostru cotidian este condus de funcţionalitate, mediocru şi nu îşi cunoaşte maximul capacităţilor sale fizice şi psihice - spontaneitate nu înseamnă explozie. Comportamentul haotic, plin de fragmente de acţiune şi gesturi neterminate – inexpresiv – nu reprezintă libertatea de creaţie.

În teatru, o acţiune spontană trebuie să aibă loc în deplină libertate de alegere, în siguranţă, să existe certitudinea că o dată aleasă va fi realizată fără blocaje, fără complexe, că tehnica pe care o necesită este posedată în întregime.

Este obligatoriu ca actorul să accepte ceea ce este, ceea ce a devenit în timp, să-şi recunoască laturile negative, să încerce să le domine, să le transforme. Spontaneitatea înseamnă de fapt, revelarea propriei naturi. Este un proces bine determinat, clar, controlat de reguli precise, care oferă actorului deplină siguranţă şi care permite, în mod paradoxal, exerciţiul libertăţii. Nu are nimic de-a face cu emotivitatea, se bazează pe o dinamică a acţiunilor şi a relaţiilor; se dezvoltă şi se distinge în cadrul unui proces dialectic, ce reglează prezenţa fizică a actorului.

„Când actorul ajunge să posede toate regulile pe care şi le-a impus şi să treacă de ele aproape fără să se mai gândească, compunându-le şi variând ritmul, ajunge la o formă de siguranţă şi de libertate care pentru cel care-l vede apare drept – spontaneitate". (Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

2. **mitul comunicativităţii** – de multe ori, actorul este doar suportul comunicării altora

În mod normal, el ar trebui să comunice prin intermediul ficţiunii, dând formă energiei sale, făcând-o publică. Energia nu corespunde, obligatoriu, mişcării în spaţiu. Ea poate fi fizică – exces de vitalitate, care iese la suprafaţă prin intermediul mişcărilor, activitate musculară în spaţiu, dar şi mentală – implicând tot corpul, chiar atunci când acesta nu se mişcă.

În teatrul Nô se vorbeşte, astfel, de energie în spaţiu (fizică) şi de energie în timp (mentală), ultima mobilizând aceeaşi cantitate de energie necesară acţiunii reale, fără să o realizeze însă.

Există chiar o regulă care spune că 30% din energie trebuie să se desfăşoare în spaţiu şi 70%, în timp. Acţiunea se realizează în astfel de condiţii cu un maxim de intensitate printr-o activitate redusă la minim. Rezultatul este un plus de expresivitate.

Astfel, regulile care par a bloca actorul teatrului oriental sunt, în realitate, mijloace pentru a-i modela energia.

3. **mitul creativităţii** – astăzi, când un actor vorbeşte despre „creativitate" înţelege prin aceasta un soi de creaţie directă, căreia adesea îi spune şi improvizaţie, ceva care poate revela laturi ascunse, când, de fapt, nu este vorba decât de „picurarea unor energii inerte în mişcări fortuite, sunete nearticulate, moduri de comportament fosilizate"

Antropologia teatrală recomandă conducerea procesului creativ al actorului „la rece". Pe baza unei dialectici fizice, actorul poate construi o imagine spectaculară, care să facă vizibile şi tensiuni emotive, conceptuale sau psihologice. Creativitatea constă astfel în capacitatea de modelare a propriilor energii,

în ştiinţa de a manipula tensiunile dintre disciplina tehnică (regulile compoziţiei) şi varietatea inovaţiei (creativitatea, în sens restrâns).

Elementul personal nu trebuie să fie niciodată cel mai important aspect al artei actorului. În primul rând contează rezultatul obiectiv al acţiunii sale, intenţia în sine neavând nici o valoare: „singura regulă care trebuie să ghideze lucrul actorului şi al regizorului în improvizaţii, ceea ce contează este rezultatul obiectiv – acţiunile, nu intenţiile... Important este ca procesul să aibă o logică, un punct de plecare bine stabilit şi să se traducă în acţiuni fizice precise."

Ceea ce şlefuieşte acţiunea actorului, ceea ce dă formă şi valoare artei sale şi decide în acelaşi timp viaţa organismului teatral este buna funcţionare, echilibrarea relaţiei personal–public/obiectiv. De calitatea lucrurilor aflate prin intermediul improvizaţiei depinde, în mare parte, calitatea spectacolului, dar numai logica şi rigoarea cu care actorul lucrează asupra lor le transformă în forme cu caracter repetabil. Iar după montajul final al regizorului, improvizaţia poate răzbate numai dacă forţa sa rezidă în energia cu care este încărcată.

Aceasta deoarece actorul pleacă în construirea unui spectacol de la ceva personal, ajunge, prin prelucrare, la un lucru diferit de ceea ce era iniţial, dar care este obligatoriu să aibă sens şi pentru ceilalţi, şi de la care aceştia din urmă să plece pentru a ajunge şi ei, mai departe, la nişte adevăruri personale. Avem de-a face cu un transfer ce acţionează asupra unor raporturi multiple: regizor–actor, actori–regizor, spectacol–spectatori. Fiecare pleacă din punctul în care a ajuns celălalt.

Munca de improvizaţie, punctul de plecare în realizarea unui spectacol, depinde de o anume calitate a relaţiilor existente în interiorul grupului teatral. Ea cere un anume timp, o anumită concentrare, siguranţă, discreţie etc. Nu poate avea loc decât în mijlocul unui număr limitat de persoane, într-un spaţiu izolat temporar, la care exteriorul să nu aibă acces. „Un spectacol este, în realitate, rezultatul unei întâlniri care decurge într-o situaţie de acceptare şi de încredere reciprocă." (Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

Pentru că nu poţi învăţa un mod de a reacţiona şi de a vorbi „liber, sigur, creativ", este foarte important să găseşti, în teatru, „dacă vrei să faci teatru, persoana în faţa căreia te simţi liber, sigur când reacţionezi, când vorbeşti, când creezi." (Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

Legi în teatrul oriental

Studiind felul în care actorul oriental îşi foloseşte corpul, Barba a observat existenţa a trei legi aplicabile oricărei forme de teatru oriental tradiţional.

a) **legea schimbării echilibrului** – felul în care actorii orientali îşi păstrează echilibrul nu corespunde niciodată cu obţinerea echilibrului necesar corpului în viaţa cotidiană

În Teatrul Kabuki există, de exemplu, reguli speciale ce au determinat şi apariţia a două stiluri diferite:

– *aragoto* – foloseşte regula diagonalelor: capul unui actor trebuie să se afle întotdeauna în opoziţie cu unul dintre picioarele sale. Echilibrul său este astfel dinamic, iar poziţia opusă acelora căutate de

actorul occidental, care încearcă să economisească energie prin folosirea unui echilibru static, obținut cu cât mai puțin efort posibil.

– *wagoto* (supranumit și stilul realist în Kabuki) – actorul se mișcă într-un mod similar regulii „tribangi" (trei arcuri) din dansul clasic indian Orissi, unde corpul dansatorului este modulat ca și cum litera *S* i-ar trece prin călcâie, umeri și cap. Corpul dansatorului se mișcă puțin lateral și ondulat. Mișcarea implică o acțiune continuă a coloanei vertebrale care îi schimbă permanent și echilibrul, distribuind în diverse moduri susținerea greutății corpului.

Dintre formele europene de spectacol Barba consideră că numai baletul clasic folosește reguli care impun dansatorului mișcări ce necesită obținerea unui echilibru diferit de acela al vieții cotidiene.

Ignorarea echilibrului natural conduce la un „echilibru de lux", aparent complicat inutil și realizat cu un exces de energie, dar în fapt, primul pas spre stilizare și spre sugestivitate estetică.

Astfel, regulile, codurile orientale nu sunt menite să aducă un plus de frumusețe corpului actorului, sunt doar mijloace de a „tăia" automatismele, pentru a-l împiedica să fie condamnat la asemănarea cu sine, la a se (re)prezenta doar pe sine.

„Diversele coduri ale artei actorului sunt, înainte de orice, metode de înlăturare a automatismelor vieții cotidiene. Înlăturarea lor nu înseamnă, neapărat, expresivitate, dar fără ele nu există expresvitate." (Eugenio Barba – *Antropologia teatrale*)

b) legea opoziției – în Orient, o acțiune începe întotdeauna cu opusul ei, în direcție inversă destinației sale finale

Nu este vorba, conform teoriei lui Barba, de un element-surpriză, ci de cunoașterea și exploatarea unui adevăr biologic. Descărcarea bioelectrică – descărcare ce corespunde activității musculare – se realizează la nivelul articulațiilor. Din acest motiv, actorul oriental încearcă folosirea în mișcările sale a cât mai multor articulații.

În teatrul japonez există convingerea că orice acțiune are loc în trei faze. Prima fază este determinată de opoziția între o forță care tinde să se dezvolte și o alta care o reține; următoarea fază începe în momentul când are loc eliberarea de forța oponentă, iar în cea de-a treia fază, acțiunea atinge valoarea maximă și forțele se adună din nou pentru a putea înfrunta alt obstacol, altă rezistență. Regula se aplică oricărei acțiuni, oricărui gest, chiar ritmului respirației actorilor și muzicii din spectacol. Este un cod care traversează toate nivelurile de organizare ale teatrului.

Opozițiile sunt esența energiei, iar măsura sa nu este forța musculară. Un actor oriental poate obosi foarte mult, fără să facă, aparent, nimic. Oboseala nu este determinată de un exces de vitalitate, nici de folosirea unor mișcări ample, ci de jocul opozițiilor. Corpul unui actor oriental devine plin de energie, pentru că în el se stabilesc o serie de diferențe de potențial, care îl fac foarte prezent, chiar în mișcări lente sau într-o aparentă imobilitate.

Foarte importantă devine, în acest moment, înțelegerea principiului conform căruia energia degajată nu corespunde, în mod necesar, mișcării propriu-zise. Actorul oriental are capacitatea de a absorbi, într-o

acțiune limitată în spațiu, energiile necesare unei acțiuni mai ample. El folosește pentru mișcări mici energia unor mișcări mai complicate. Acest proces duce la crearea unei energii speciale, care-i dă în mod teatral viață, care-i ține treaz corpul, chiar și atunci când acesta este imobil.

c) legea ilogicului logic – folosirea unor poziții dificile poate părea ilogică, dar tocmai prin artificialitatea lor și prin pierderea de energie pe care o presupun, acestea oferă actorului un nou potențial energetic.

Ceea ce este la o primă vedere incoerent poate deveni prin repetiții și antrenament măiestrie, o nouă cultură a corpului, și, în plus, poate părea și spontană, spectatorului. Ceea ce pentru limbajul cotidian este incoerent devine coerent în situații de reprezentare, antrenamentul ajutând actorul să obțină precizie și economie în mișcări. Ca pas intermediar între intenție și realizare, antrenamentul pune la încercare un actor, verifică cât de mult este el dispus să plătească pentru ceea ce crede și declară. În plus, ajută la găsirea unor noi justificări, a unor noi reacții și la clarificarea îndoielilor.

Orient–Occident

Deși a studiat foarte mult timp formele de teatru oriental, Barba nu face parte din categoria oamenilor de teatru seduși de felul lor de a fi. El susține că influența exercitată de teatrul oriental asupra teatrului occidental are, la rândul ei, o reciprocă.

Pentru a nu se prezenta anacronic, foarte mulți oameni de teatru din Orient au preluat stilul occidental. Ei au montat astfel piese de Ibsen, Shaw, Hauptmann sau au dramatizat romanele lui Dickens. Ceea ce au realizat nu a fost doar importul unor modele, ci descoperirea unui teatru capabil să vorbească la prezent, despre prezent.

În general, occidentalii invidiază tehnicile orientale de teatru, transmiterea lor de la o generație la alta, în timp ce orientalii tânjesc după posibilitatea permanentă de abordare a unor teme noi, existentă în teatrul occidental, după actualitatea sa, după faptul că permite interpretări personale ale unor texte clasice.

Prin intermediul antropologiei teatrale, Barba încearcă găsirea unei căi de mijloc, între o izolare sterilă, la care crede că se poate ajunge prin conservarea unui repertoriu organic de legi, și o deschidere către diversitate cu orice preț, către sincretism, posibilă în teatrul occidental sub dominația subiectivității, a individualismului, ce poate degenera în promiscuitate și în confuzia limbajelor.

„Un actor care folosește doar reguli este un actor care nu face teatru, ci doar prestează un serviciu. Pe de altă parte, un actor care nu are anumite reguli se află și el în afara artei teatrului, comportamentul său este doar cotidian, plictisitor și se vede nevoit să provoace direct pentru a putea ține trează atenția publicului."

În tradiția occidentală, lucrul cu actorul a fost orientat – spune Barba – după o serie de „magici dacă", ce priveau psihologia, caracterul, viața personală a actorului sau personajul său.

În schimb, în Orient există o serie de „magici dacă", ce privesc forțele fizice. „Ceea ce caută actorul, în acest caz, este un corp fals, nu o personalitate falsă." (Eugenio Barba – *Antropologia teatrale*)