

ANUL GROTOWSKI

Monique BORIE

Grotowski și Barba: pe calea teatrului-dans

Între teatru și dans: antrenamentul actorului grotowskian

Când Grotowski întemeiază Teatrul Laborator, îl definește ca fiind un centru de cercetare asupra jocului actorului. În fond, pentru Grotowski, actul îndeplinit aici și acum în organismul actorului este chiar miezul teatrului. În centru se găsește, deci, actorul, „omul în acțiune”, cu corp care trebuie să fie angajat integral în actul respectiv. Pentru aceasta e necesară eliberarea corpului de toate blocajele, ruperea zăgazurilor, eliminarea fricii și a tentației refugului în stereotipuri. Iar Grotowski conferă muncii actorului dimensiunea unei adevărate provocări, aceea a eliberării de bariere și limite pentru a se deschide experienței extremului. Ceea ce implică stăpânirea mișcării, a „plasticității corpului”¹, indisociabilă de cunoașterea de către actor a „legilor ce-l guvernează”². Cunoașterea legilor corpului în mișcare spre a le putea înfrunta mai bine și a încerca să le depășească limitele.

Din această perspectivă, Grotowski va propune un ansamblu de exerciții fizice și plastice³ în cadrul căruia pregătirea unui actor se aseamănă mult cu cea a unui dansator. În primul rând, la nivelul referințelor: regăsim biomecanica lui Meyerhold, moștenirea lui Delsarte, a lui Jaques-Dalcroze, practica *hatha-yoga*, tehnicile teatrului oriental – referințe deseori revendicate de către dansul modern. De asemenea, la nivelul concret al exercițiilor propuse: *grand écart*, exercițiu de zbor unde vârful unui picior este singurul contact cu pământul, insistența lui Grotowski asupra importanței acestui contact dintre pământ și tălpile goale... Aceste exerciții trimit automat la antrenamentul dansatorului. În mare, lucrul asupra echilibrului, centrul de greutate al corpului, greutatea sunt puse în discuție. Sfidarea gravitației, căutarea unei senzații de lejeritate și a posibilității de a-ți lua zborul constituie nucleul lor. În legătură cu exercițiile *yoga*, Grotowski insistă asupra necesității ca la reluarea lor, să fie introdusă o dinamică de lucru asupra echilibrului dintre energii și adaptarea la spațiu⁴.

În perioada Teatrului Laborator, Grotowski recunoștea că „în toate aceste exerciții, în afara factorului de cercetare și de studiu al organismului, există și un element care ține de ritm și de dans”⁵. Ulterior, referindu-se tot la perioada Teatrului Laborator, Grotowski evocă o descoperire legată de mișcare: „descoperirea că, dacă mișcarea provine dintr-un proces profund care înglobează întreaga ființă,

¹ Jerzy Grotowski – „Le nouveau testament du théâtre”, *Vers un théâtre pauvre*, l'Age d'homme, La Cité, Lausanne, 1971, p. 35.

² Jerzy Grotowski – „Recherches sur la méthode”, *ibidem*, p. 97.

³ Pentru amănunte despre aceste exerciții, a se vedea descrierile ce le sunt consacrate în *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*

⁴ Jerzy Grotowski – „Rencontre américaine”, *ibidem*, p. 208.

⁵ Jerzy Grotowski – „L'entraînement de l'acteur”, *ibidem*, p. 107.

se transformă într-un fenomen despre care cu greu se mai poate spune dacă este dans, mers sau mișcare¹.

Acest proces profund ce implică ființa umană în totalitatea ei (întreaga natură) conferă lucrului bazat pe exerciții adevărate sa dimensiune, semnificația sa artistică. Tehnicile corporale, puse în slujba dobândirii controlului asupra plasticității acestui corp (iar referinței la dans, Grotowski îi asociază gimnastica, acrobația și pantomima ca tehnici ale mișcării), nu-și găsesc sensul și importanța decât în relație cu impulsul intim. E necesar ca mișcarea, gestul să înceapă în interiorul corpului – sau „din lăuntru“, cum îi place lui Grotowski să spună.

„Să-ți crezi propriul dans“: elaborarea partiturii

Singură, prezența tehnicii nu înseamnă prezența actului. Prima aduce un element esențial, precizia, rigoarea. Însă, doar ea, nu permite elaborarea unei expresii organice. Ceea ce va da sens exercițiilor este individualizarea lor în raport cu ceea ce Grotowski numește „corpul-memorie“, „corpul-viață“, acest corp-viață care trimite la ce e mai intim, mai secret în ființa omenească, în miezul lui *essere umano*. În cursul *trainingului*, actorul trebuie să ajungă la construirea propriului limbaj, la elaborarea propriei partituri. În asemenea situații, Grotowski folosește metafore cu rapel la domeniul acrobației sau al dansului. Referindu-se la „acrobația organică“, el subliniază că, deși e necesar ca actorul să atingă nivelul artistului de circ, actorul nu trebuie confundat cu artistul de circ². Ceea ce e valabil și pentru pantomimă sau dans. În toate aceste cazuri, pentru a da corpului posibilitatea să „trăiască“, nu e suficient ca actorul să-și poată executa perfect mișcările preluate din acrobație, pantomimă sau dans, adică să-și dezvolte agilitatea, să-și stăpânească mușchii, să-și împlânzească trupul. E necesar ca impulsurile personale să confere adevăratul ritm. Astfel, Grotowski ne amintește că „actorul poate dansa în stil modern sau clasic, poate executa mișcări mai mult sau mai puțin disciplinate de dans, dar în felul acesta nu își creează propriul dans“³.

A-ți crea propriul dans, a-ți elabora propria partitură, acesta este scopul unui *training* în care tehnica țintește spre dezvoltarea impulsurilor vii ale unui corp care nu este numai un instrument plastic, ci un corp-viață, un corp-memorie. În construirea acestei partituri fizice – comparate de Grotowski cu scriitura unui poet care își creează din cuvinte propriul limbaj –, nu este vorba de a potrivi împreună semne disparate. Grotowski subliniază diferența între asamblarea unui sistem articulat de semne gestuale și procesul organic al unei partituri caracterizate prin fluiditate, referindu-se metaforic la o energie ondulatorie. Totul depinde de tensiunea dintre spontaneitate și rigoare, dintre impulsul intim și înscrierea într-o structură. În privința acestui „dans“ al partiturii care își trage seva din trăirea intimă, exemplul lui Ryszard Cieślak este emblematic. Comentând filmul din 1972 despre *trainingul* de la Teatrul Laborator⁴, Ferdinando Taviani propune o foarte pertinentă lectură a lucrului lui Cieślak: „asistăm – spune el –, la trecerea de la exercițiul corporal la acel flux

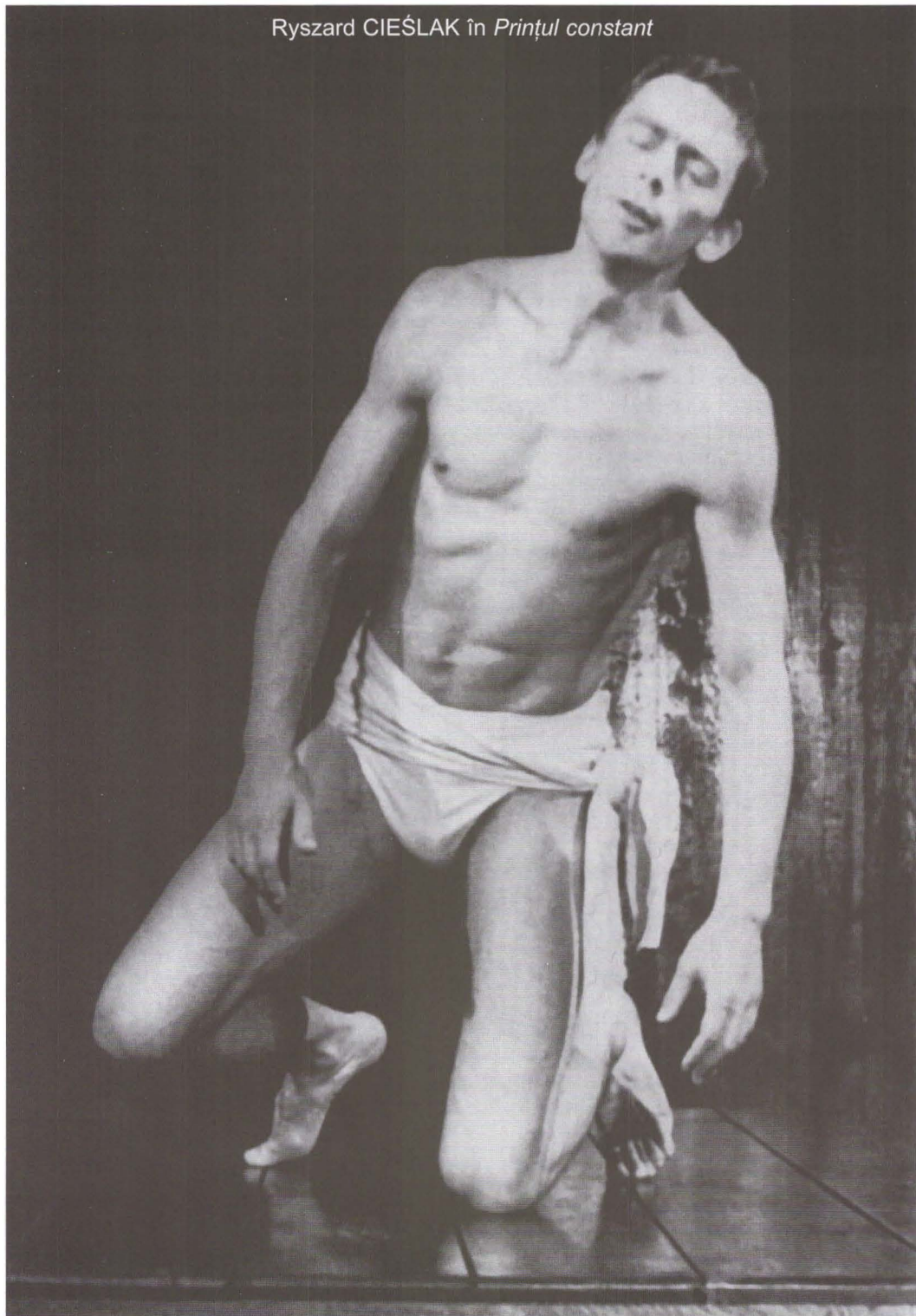
¹ „Grotowski: douăzeci de ani de activitate“, discuție cu Ugo Volli în revista *Sipario*, Milano, nr. 404, primul trimestru din 1980, p. 33 (număr consacrat Teatrului Laborator).

² *Ibidem*, p. 31.

³ „Il lavoro dell'attore“, *ibidem*, p. 26.

⁴ Ferdinando Taviani – „Cieślak pour mémoire“ în *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, volum colectiv îngrijit de Georges Banu, Actes Sud – Papiers/ Académie Expérimentale des Théâtres (A.E.T.), 1992, p. 48–49.

Ryszard CIEŚLAK în *Prințul constant*



organic care este gândire“, astfel că, după Taviani, în definitiv, nu este vorba de un „teatru al corpului“, ci despre un „teatru al spiritului, unde procesele mentale devin palpabile, vizibile“. În fond, „întotdeauna vedem doar ritmul gândirii“.

La temelia ritmului acestui fel de „dans al gândirii“ (ca să folosim un termen pe care-l vom regăsi la Eugenio Barba) nu se află doar stăpânirea unei temeinice cunoașteri tehnice privitoare la corp, ci și o trăire intimă, o experiență profundă. Fără îndoială, de aici s-ar putea hrăni imaginea apropierii între două texte ale lui Grotowski. Primul e cuprins în *Spre un teatru sărac* și se referă la noțiunea de „semn organic“ ca opus gestului comun. Conform celebrei formule, „pentru noi, *semnul organic*, iar nu gestul comun este expresia elementară“. Această formulă este concluzia directă a constatărilor asupra experiențelor trăite de ființa umană în situații extreme. „În momente de șoc fizic, groază, pericol mortal sau bucurie nemăsurată, omul nu se comportă ca *de obicei*. Purtat de entuziasm (în vechiul sens al cuvântului), omul folosește *semne ritmice* [s.a., M.B.], prinde a cânta și a dansa“¹. Dacă ne raportăm la un al doilea text al lui Grotowski, referitor la partitura lui Cieślak în rolul din *Prințul constant*², dansul rezultat este diferit de o simplă coregrafie. În textul respectiv, Grotowski respinge ideea susținută de anumiți critici, cum că ar fi vorba despre un balet al cărui coregraf este el însuși. Dacă refuză referința la coregrafia de balet, nu o face oare tocmai pentru că are în vedere un alt gen de dans care-și are izvorul în cel evocat în *Spre un teatru sărac*? (De altfel, Grotowski va face dese trimiteri la experiența intimă – la bucuria de nemăsurat a primei experiențe amoroase – care a constituit premisa lucrului lui Cieślak la *Prințul constant*).

Este cu neputință ca acest dans să fie redat prin simple semne trasate în spațiu, prin notarea partiturii coregrafice. Exact ceea ce mărturisește Serge Ouaknine în meditațiile cuprinse într-un volum din *Voies de la création théâtrale*³, unde evocă procesul laborios de transpunere grafică a spectacolului *Prințul constant*. Încercând să pună pe hârtie mișcările actorilor, el recunoaște că în privința lui Cieślak a eșuat complet. Pe lângă un anumit dans al imaginilor traductibile grafic, cum sunt, de pildă, mișcările, posturile lui Cieślak ce trimit la iconografia chistică, mai există un dans – în cele trei mari monologuri – căruia un fel de dans vocal îi este asociat, un dans guvernat de „combustia incarnării“, ce „nu poate fi desenat“, deoarece el mobilizează deopotrivă tot ceea ce e mai intim și o memorie din străfundul veacurilor.

Ca atare, în munca lui Cieślak se pot depista în germene obiectivele ce-și vor găsi expresia integrală odată cu Teatrul Surselor și care vor conduce la proiectul Centrului de cercetare de la Pontedera.

De la partitură la dansul ritual

Reflecția lui Grotowski asupra procesului organic cunoaște o nouă amploare odată cu realizarea proiectului Teatrului Surselor, și trebuie să amintim că, spre sfârșitul vieții sale, seria de conferințe din cadrul cursului pe care îl susține la Collège de France va avea ca temă exact chestiunea caracterului organic al expresiei.

¹ Jerzy Grotowski – „Vers un théâtre pauvre“ în *Vers un théâtre pauvre*, op. cit. p. 16.

² Jerzy Grotowski – „Le Prince constant de Ryszard Cieślak“ în *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, op. cit., p. 18.

³ Serge Ouaknine – „Etude et reconstitution du spectacle“, în *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, éd. du CNRS, 1970. Autorul revine asupra acestei chestiuni în „La graphie de l'acteur“, cuprins în volumul menționat mai sus, consacrat lui Ryszard Cieślak, p. 57 și următoarele.

De-a lungul anilor '80 și '90, se va impune din ce în ce mai mult o anume referință: aceea la ritual și, mai precis, la riturile de posesie. Pentru a-și susține propriile analize dedicate procesului organic, Grotowski proiectează, în numeroase rânduri, cu prilejul stagiilor sau al conferințelor, filme despre dansurile rituale de posesiune: film despre *voodoo*, despre o practică balineză, despre *bauli* bengalezi, film despre tarantela din Sudul Italiei... ca o continuare a reflecțiilor mai vechi asupra spontaneității și a rigorii, asupra legăturii indispensabile dintre impulsul intim și structură, Grotowski, apelând la documentul antropologic, își reînsușește noțiunea-cheie de *formalizare*. Niciun rit de posesie nu este haotic, el are o structură, o formă. Ce îl poate învăța dansatorul ritualurilor de posesie pe actor – acel actor care, în timpul lucrului cu sine, trebuie să fie capabil să se lase traversat de forțe? Ritualul presupune o competență, o cunoaștere asociată unei tehnici. Este un cadru unde acțiunea și cunoașterea sunt inseparabile, un cadru care trimite la o știință originară, la o corporalitate arhaică, la ceva regășibil *ab origine*¹. Când Grotowski pune pe picioare Teatrul Surselor, reunind „maeștri” din diferite tradiții rituale și dându-le prilejul să-și transmită cunoașterea, el vizează contactul cu tehnici ale căror principii preced diferențele culturale. El va vorbi despre „tehnici ale izvoarelor”.

E limpede că fondarea Centrului de la Pontedera se înscrie în continuitate directă cu Teatrul Surselor. Dacă ne referim la textul lui Grotowski intitulat *Performer*², din broșura-program a Centrului: „Performerul este omul în acțiune. Nu este cel care-l joacă pe un altul”. Actul său nu mai trimite la teatru ca spectacol, ca reprezentare, ci la ritualul înțeles ca act, ca săvârșire a unei acțiuni: „ritualul e *performance*, o acțiune săvârșită, un act”. Iar actul Performerului nu poate fi despărțit de cunoaștere. Performerul înțelege pentru că face. Cunoașterea e o chestiune de acțiune. Performerul e, deci, moștenitorul Teatrului Surselor.

Trecerea de la arta ca reprezentare (Grotowski preferă, de altfel, termenul de „prezentare”) la *arta ca vehicul* e bine definită. În broșura-program a Centrului, textul lui Peter Brook consacrat conceptului *Arta ca vehicul*³ precizează obiectivele. Mai târziu, când, într-un text din 1993, Grotowski face oarecum un bilanț al itinerarului său⁴, el notează în legătură cu ultima perioadă, cea desfășurată la Pontedera, că se poate spune „artă ca vehicul”, dar și „obiectivitate a ritualului” sau „arte rituale”. În fond, dacă a introdus noțiunea ritualului, e datorită obiectivității acestuia, „cu alte cuvinte, elementele Acțiunii sunt – prin impactul lor direct – instrumentele de lucru asupra corpului, inimii și minții *actanților*”. În același timp, și acesta nu e cel mai mic dintre paradoxurile aparente, activitatea Centrului îi privește nu mai puțin pe oamenii de teatru. Dând lămuriri asupra Centrului de la Pontedera, Grotowski face distincția între doi poli de interes ai activității: pe de o parte, unul formator în domeniul acțiunilor fizice, al exercițiilor plastico-fizice (unde regăsim chiar terminologia din vremea Teatrului Laborator) și în domeniul cântului; pe de alta, un pol care tinde către *Arta ca vehicul*, către acel ceva necunoscut sau mai degrabă uitat (unde recunoaștem acea cunoaștere uitată aflată *ab origine* în practicile rituale), Grotowski subliniind că, în cazul *Artei ca vehicul*, se insistă

¹ Jerzy Grotowski – „Tu es le fils de quelqu'un”, în revista *Europe*, n. 726, octombrie 1989, p. 16–17.

² Jerzy Grotowski – „Le Performer”, Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, broșură-program trilingvă (italiană, franceză, engleză), publicată de Centru, p. 53.

³ Peter Brook – „Grotowski: l'Art comme véhicule”, *ibidem*, p. 49 și următoarele.

⁴ Jerzy Grotowski – „De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule”, în Thomas Richards – *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, A.E.T., seria „Le temps du théâtre”, 1995, p. 175 și următoarele.

asupra cântului, a impulsurilor, a formelor de mișcare, uneori chiar și asupra motivelor textuale în scopul de a ajunge „până la crearea unei structuri la fel de precisă și desăvârșită ca și într-un spectacol: Acțiunea”¹.

În această Acțiune, este esențială dimensiunea verticalității; ea implică trecerea la energii mai subtile, dar fără renunțarea la corp, la coborârea subtilului spre densitatea corpului. Grotowski folosește imaginea scării lui Iacob, dar a unei scări care „e necesar să fie construită cu o credibilitate de-artizan”². Aceasta presupune o muncă îndelungată, în care cântecul și dansul se întrepătrund, concentrată asupra „cânturilor, partiturii reacțiilor, modelelor arhaice de mișcare, aceluia cuvânt atât de străvechi încât devine anonim”³. Cânturile asociate dansurilor sunt preluate din tradiție. Dacă pot deveni instrument al verticalității e pentru că „aceste cânturi sunt înrădăcinate în organicitate. E mereu un cânt-corp. Niciodată cântul disociat de impulsurile vieții care străbate corpul”⁴.

În definitiv, arta ca prezentare și arta ca vehicul nu se află pe poziții antitetice. Ele îi apar lui Grotowski mai degrabă ca fiind cele două capete ale aceluiași lanț. Ceea ce explică venirea la Pontedera a atâtor trupe teatrale și oameni de teatru: „deoarece arta ca vehicul pune în practică probleme legate de meserie ca atare, probleme artisanale valabile la cele două extremități ale *artelor performative*”⁵. În așa fel încât între cele două extremități „trebuie să fie posibil să circule ceva, descoperirile tehnice, conștiința artizanală”⁶.

Astfel, Grotowski ne invită, poate, să vedem, în spatele termenului de *Performer*, un dansator, sacerdot și războinic totodată, al cărui corp-dansator, prin provocarea pe care o lansează, asemănător luptei războinicului, se află în căutarea unei deschideri spre spiritualitate, unul dintre acele „cuvinte-umbre” despre care ne vorbește Eugenio Barba⁷. Pentru Barba, în fond, în paralel cu vocabularul tehnicii există această cale a cuvintelor, a marilor metafore care nu sunt simple aproximări, ci trasează umbre purtate pe calea muncii concrete. Oare nu e Performerul unul dintre aceste „cuvinte-umbră” pe calea teatrului-dans?

[...] *O canoe de hârtie* se încheie cu formula lui Decroux: „artele se aseamănă în principii, nu și în opere”. Chestiunea a fost ridicată de Barba în legătură cu spectacolele care-și caută genul, nefiind nici teatru propriu-zis, nici dans, nici pantomimă. Dincolo de diferențele dintre opere, nucleul comun al principiilor accentuează dificultatea departajării clare, a definirilor tranșante. Grotowski și Barba ne-au condus la nivelul principiilor ce depășesc clivajul dans/teatru. Astăzi, ne aflăm oarecum dincolo de afirmația lui Decroux. Chestiunea se pune la nivelul operelor. Revendicarea unei lucrări ca aparținând teatrului-dans implică altceva decât referirea la principii comune. Însă cu Grotowski și Barba, primii pași pe drumul acestor provocări erau făcuți.

(Fragmente din studiul *Grotowski et Barba: sur la voie du théâtre-danse. Entre théâtre et danse: l'entraînement de l'acteur grotowski*)

Traducere de Daria DIMIU

¹ *Ibidem*, p. 184.

² *Ibidem*, p. 189.

³ *Ibidem*, p. 195.

⁴ *Ibidem*, p. 192. În cartea sa, Thomas Richards dă câteva exemple de astfel de cânturi.

⁵ *Ibidem*, p. 199.

⁶ *Ibidem*, p. 200.

⁷ Eugenio Barba – *Le Canoë de papier*, „Bouffonneries” nr. 28–29, Lectoure, 1993, p. 217.