

ANUL GROTOWSKI

George BANU

GROTOWSKI și KANTOR: doi artiști ai nopții

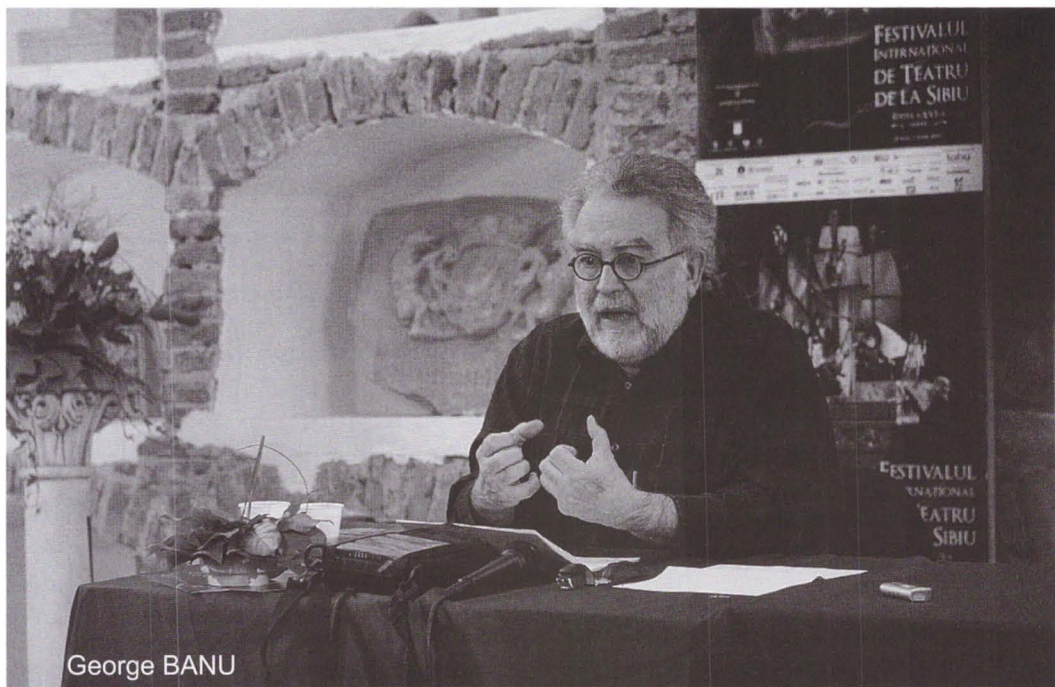
Conferință susținută pe 1 iunie 2009, sub semnul **Anului Grotowski**, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, care a găzduit totodată expoziția „Munca încheiată a lui Tadeusz Kantor” organizată de Cricoteka din Cracovia (Centrul pentru documentarea operei lui Tadeusz Kantor).

Nu poți vorbi fără a ține seama de un context, iar pentru mine contextul Sibiului este marcat de amintirea lui Aureliu Manea (care a debutat aici cu *Rosmersholm* al lui Ibsen). El a fost marele artist – și de altfel, singurul om de teatru român – complet consacrat nopții, el însuși fiind profund marcat de universul lui Grotowski. Aflând însă de la Constantin Chiriac că la Sibiu se vor expune fotografii și reconstruiri ale spectacolelor lui Kantor, am imaginat ipoteza reunirii celor două mari figuri tutelare ale teatrului mondial, Grotowski și Kantor, sub același semn al nopții, cu atât mai mult cu cât eu însumi am scris o carte, *Nocturnele*, ce concluea o trilogie, începută cu *Cortina* și continuată cu *Omul văzut din spate* (care a apărut la Editura Nemira, cu titlul *Spatele omului*). Ideea consta în a vedea cum se definesc față de un termen comun – *noaptea* – acești doi artiști uniți prin „polonitate” dar în același timp complet diferiți.

Înainte de a veni aici, am descoperit că de la începutul anului 2009 am fost în Polonia de trei ori, fie pentru a vorbi despre Grotowski, fie pentru a vedea spectacolele lui Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna sau ale maestrului lor, Krystian Lupa. Teatrul polonez a redevenit astăzi ceea ce a fost în anii '60-'70 – *marea referință a scenei europene* – și astfel descopăr azi legătura între călătoriile mele recente la Wrocław și amintirile mult mai îndepărtate ale spectacolelor lui Grotowski și Kantor. De aceea, aș vrea să încep spunând: „Polonia, iubirea mea”, parafrazând celebrul „Hiroshima, mon amour”, pentru că, într-un fel, teatrul polonez mi se pare că exprimă cel mai intens toate sfâșierile Europei de la Primul până la al Doilea Război Mondial și acum.

Dar înainte aș vrea să vorbesc despre noapte. Noaptea, față de zi, se află în același raport ca spatele omului față de chipul lui. Istoria culturii a privilegiat în mod constant fizionomia, fața, sancționând, într-un fel, spatele, care a fost considerat un element secundar, deși s-a impus ca un element alternativ, adevărata sursă de secrete. Același lucru s-a întâmplat și cu noaptea, deși într-un mod mai puțin violent. Totuși, în mod explicit, cultura lumii a privilegiat ziua, în detrimentul nopții, la fel cum a preferat și chipul, în detrimentul spatelui.

Inițial, putem distinge între ceea ce numesc *noaptea sacră* și *noaptea profană*. Noaptea sacră, în mod predominant, durează până la Revoluția Franceză, până în secolul XVIII. Este noaptea marilor pictori: Caravaggio, Rembrandt, Georges de La Tour. Este o noapte în care personajele plonjează în obscuritate, sunt absorbite de noapte, se confundă cu noaptea, dar întotdeauna în aceste tablouri se descoperă



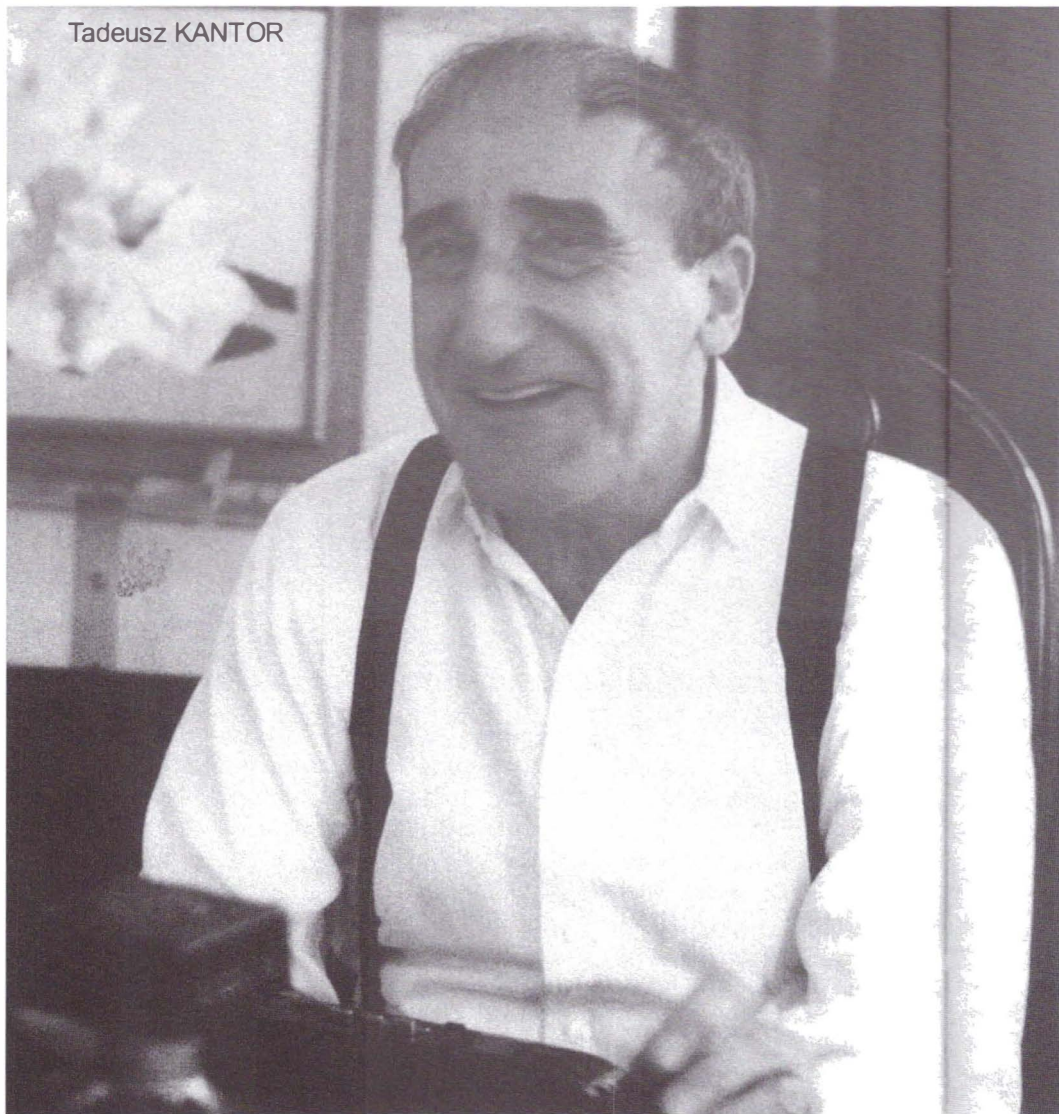
George BANU

o sursă infimă de lumină, lumină care provine de la o lumânare, de la o torță, de la o rază care traversează o fereastră, cu toate că e închisă. Aceste fascinante accente luminoase care apar în noaptea sacră sunt, evident, simbolul explicit și plastic al prezenței divine. Noaptea sacră nu e niciodată o noapte completă, o noapte a pierderii și rătăcirii, ci e o noapte constant marcată de perspectiva unei salvări, grație acestei prezențe divine în care cred în mod egal și protagoniștii tablourilor, și artiștii care le realizează.

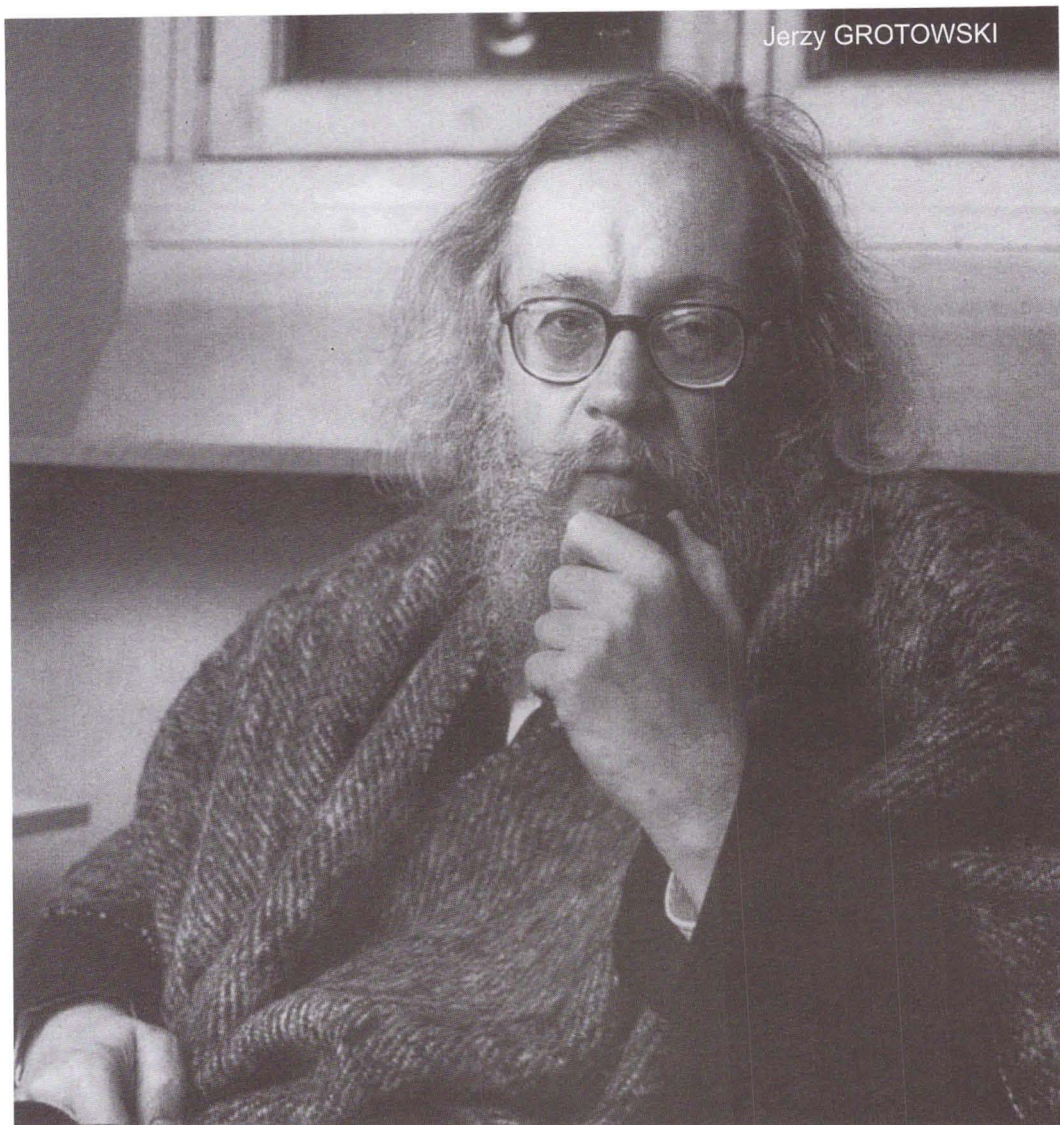
Noaptea sacră se definește prin existența luminii divine, chiar dacă personajele ajung până la ultima limită a negării de sine, ca în anumite pânze ale lui Caravaggio. Progresiv, această noapte va fi din ce în ce mai contestată de filosofii și oamenii politici ai secolului al XVIII-lea, care cred de acum încolo în puterea rațiunii de a învinge noaptea, în nevoia omului de a accede la lumină. *Secolul Luminilor* este contemporan într-un fel cu declinul nopții. Marii pictori ai secolului al XVIII-lea sunt pictori ai cotidianului, pictori ai lucrurilor care se fac în mod obișnuit în timpul zilei, ei abandonează noaptea. Ceea ce este foarte interesant de observat e că acest Secol al Luminilor a condus către marea ruptură din care s-a născut modernitatea – Revoluția Franceză. Ea s-a vrut a fi depășirea iraționalului și a nocturnului.

Revoluția Franceză a constituit pentru Europa o ruptură simbolică, politică, dar ea a încarnat și o enormă speranță de schimbare radicală. Această enormă așteptare a atins cea mai mare intensitate – poate mai mult decât în Franța, unde națiunea a fost totuși confruntată cu Teroarea, cu tot ceea ce a implicat Revoluția Franceză ca sancțiuni și excese – în Germania. Odată cu venirea lui Napoleon la putere, toate speranțele trezite de Revoluția Franceză vor declina în mod progresiv și se va impune, într-un mod aproape clinic, ceea ce am putea defini ca fiind simptomul nopții. Simptomul nopții este asociat cu decăderea speranțelor. El este

Tadeusz KANTOR



propriu îndeosebi romanticilor germani, marilor pictori, precum Caspar David Friedrich, în particular, a cărui operă e din ce în ce mai frecventată astăzi. Într-un fel, în această noapte profană dispăre perspectiva salvării, a unei intervenții divine, care poate consola omul grație acestui miracol mereu posibil. Noaptea profană este noaptea în care se instalează orizontalitatea unui cod de așteptare. Caspar David Friedrich, într-un mod panteist, își formulează crezul printr-o frază concludivă: „Dumnezeu se află printre trestii”. Dacă ne amintim că Pascal a definit omul ca fiind „o trestie gânditoare” evident că discursul lui Caspar David Friedrich afirmă implicit că Dumnezeu se află printre oameni, „printre trestii” că nu se mai situează undeva pe o verticală, ci se disimulează printre noi și aici el trebuie căutat. Aceasta nu se poate face decât îndepărtându-ne de lume, decât privind marea, decât



Jerzy GROTOWSKI

confruntându-ne cu noaptea. Și în acest spirit, noaptea profană se instalează. Ea e expresia însingurării.

Aseară, văzând *Leonce și Lena* (spectacolul Teatrului de Comedie, în regia lui Horațiu Mălăele – *n. red.*), o piesă care a acompaniat tinerețea noastră în regia lui Liviu Ciulei – Nicky Wolcz, care e aici, o cunoaște bine –, am remarcat o fază extraordinar de semnificativă. *Leonce* spune: „*Dați-mi o noapte!*”. Toate personajele începutului de secol XIX sunt fascinate de această noapte profană, a așteptării și a regăsirii. Dar noaptea profană este în același timp și o noapte a spiritelor, a fantomelor, o noapte în care omul pierde controlul rațiunii, a acelei rațiuni pe care Secolul Luminilor și Revoluția Franceză, pe de o parte, iar pe de altă parte, Kant și Hegel în Germania, o transformaseră în divinitate a Europei. Noaptea profană



Clasa moartă (1975); regia: Tadeusz Kantor



În regia lui Jerzy Grotowski: *Prințul constant* (sus) și *Akropolis* după Wyspiński (spectacol din 1962–1964)



capătă astfel un sens de mare contestație a valorilor istorice și politice de la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX. Această noapte profană va traversa secolul XIX și îi va marca în mod generalizat pe pictori, pe dramaturgi și, mai cu seamă, pe poeți. În această filiație „nocturnă” se înscrie și Eminescu.

O situație cu totul și cu totul aparte o ocupă Polonia, care la mijlocul secolului XIX dispare ca națiune, fiind ocupată de Prusia și de Rusia. Marii romantici polonezi, alături de romanticii germani, vor fi apărătorii principali ai nopții, noaptea devenind pentru ei echivalentul unui refugiu, un fel de refugiu al *națiunii-martir* care era Polonia, al acestui Iisus „obosit” cu care Polonia se identifică. Într-un fel, noaptea romanticilor polonezi devine o noapte a înfrângerii, dar în același timp, și o noapte profund mistică. Evident că cel mai celebru text, pe care toți polonezii îl cunosc și care rămâne sursa de referință principală, e textul lui Mickiewicz, *Strămoșii*, în care personajele asistă la reînvierea marilor simboluri ale culturii poloneze, în timpul nopții. Reînvierea mitică a trecutului polonez se petrece în Catedrala Vavel, loc sacru, în timpul nopții. Noapte a memoriei, a regăsirii speranței, în contextul intens dramatic al unei neliniștite așteptări de salvare – salvare istorică, și nu mistică.

În aceeași perioadă, mari poeți englezi se consacră nopții. Keats va scrie o carte, care m-a impresionat profund, despre noapte și „capacitatea ei negativă”. Cartea lui Keats confirmă într-un fel ipoteza de debut, aceea că noaptea este „spatele zilei”. Același lucru îl apără și el într-un mod teoretic: noaptea este momentul în care ne asumăm complet incertitudinile, misterele, îndoielile, dar în același timp, spune Keats, nu încercăm să ne protejăm prin virtuțile rațiunii. Această noapte „negativă” a lui Keats este, de fapt, noaptea, care, mult mai târziu, va succeda Primului Război Mondial și apoi celui de-al Doilea Război Mondial. Noapte postcataclismică, noapte postbelică. Și de aceea, câteva spectacole importante, care poartă pecetea acestor evenimente, pot fi definite ca spectacole ale nopții.

Această experiență a nopții, care va cunoaște apogeul în noaptea expresionistă, noaptea tuturor tulburărilor, va produce două atitudini complet opuse. Pe de o parte, e atitudinea pe care o va adopta Brecht, Brechtul maturității, Brechtul anti-expresionist – aceea a luptei contra nopții, a refuzului ei în numele rațiunii și al unei încrederi în posibilitățile de clarificare rațională a lumii. Teatrul lui Brecht se definește în mod indiscutabil ca un refuz al nopții expresioniste. Brecht propune o interpretare a lumii din perspectiva marxismului, dar, în același timp, pentru a crea un context favorabil analizei, el a cerut să se aprindă lumina în sală, a cerut să ne vedem unii pe ceilalți, refuzând soluția lui Wagner, care impusese stingerea luminii în sală. În mod programatic, Brecht va căuta să impună lumina în teatru, în timp ce, în mod opus, Grotowski va propune nu dialogul în contextul luminii, ci, dimpotrivă, comunicarea în sânul nopții. Convingerea lui Grotowski este că înțelegerea între ființe se exersează mult mai profund, mai autentic, mai adânc în contextul nopții decât în cel al zilei. De aceea, Grotowski, putem spune, a realizat mai degrabă un „teatru al nopții” în timp ce Kantor, un „teatru al morții”.

Lui Grotowski îi convine o frază pe care am găsit-o în *Jurnalul* lui Cioran: „noaptea îmi curge în vene” („la nuit coule dans mes veines”). Lui Grotowski, și lui, îi curgea noaptea în vene. Era un insomniac cronic și toată activitatea lui – e interesant de văzut la ce moment din zi sau din noapte lucrează artiștii –, e o activitate nocturnă. Și lucrând cu Grotowski de mai multe ori, am descoperit până la ce punct experiența nopții era, pentru el, decisivă, incontornabilă. Ziua îi era străină. Noaptea a fost necesară multor artiști. Putem aminti exemplul celebru al lui Michelangelo, care își pusese o coroană cu lumânări pe cap, pentru a putea lucra noaptea. El Greco

lucra noaptea, Caravaggio, de asemenea. Artiștii care lucrează noaptea sunt seduși de ea și îi comunică experiența.

Grotowski le-a impus și colaboratorilor săi faptul de a lucra noaptea și ea și-a pus pecetea pe universul Teatrului Laborator. Dacă privim săliile în care a repetat și jucat, descoperim că sunt închise, că lumina le e interzisă. Acest fapt e semnificativ. L-am întrebat când am fost la Moscova și am văzut sala de antrenament a lui Vasilev – care se reclamă de la Grotowski –, sală fără perdele, permițându-ne să vedem strada... Sală deschisă. Când l-am întrebat: „de ce nu o închizi, de ce nu e obscură...?”, el mi-a răspuns cu o frază foarte frumoasă: „când ești deschis spre lume, minți mai puțin”. Teoria lui Grotowski era că, dimpotrivă, trebuie să ne separăm de lume, să ne confruntăm cu noaptea pentru a ne putea regăsi pe noi înșine. Grotowski, pentru a lucra, se plasa întotdeauna undeva într-un loc fix, la o măsură foarte mică, unde actorii, în obscuritate, de-abia îi puteau vedea fața. În modul lui simplu, natural și organic, el găsisese poziția unui artist care semăna cu o divinitate prezentă și absentă. Grotowski nu se afla în centrul spațiului. Noaptea nu era organizată în jurul lui, ci, dimpotrivă, era retras, dar toată lumea îi recunoștea și îi atesta prezența.

Noaptea – spunea Grotowski – este punctul de plecare cel mai bun pentru memorie. Recent, un profesor de la Franța, Marc Fumaroli, evoca experiența unui actor suedez care nu își putea aminti vechi cântece pe care știa că le-a auzit cândva. Lucrând noaptea, povestește acest actor suedez, dintr-odată, după mai multe zile de exerciții, această pecete a experienței depuse în el, dar la care nu mai avea acces, s-a deschis și i-a permis să descopere sunetele pe care nu le mai putea atinge și obține. Prin munca de întoarcere spre sine în contextul nopții, el a regăsit centrul memoriei.

Această teorie e inspirată și de filosofii greci, convinși cu toții că cel mai bun context pentru a trezi adevărata memorie este noaptea. De aceea, în Grecia antică, foarte des s-a adoptat o adevărată terapie a nopții. Oamenii se închideau în spații închise, încercând să-și reactiveze o memorie altfel slăbită. Grotowski a făcut același lucru, dar – pentru că e interesant să vorbim aici și despre lucrurile pe care le-am aflat stând împreună cu artiștii – tot el mi-a explicat că a alternat aceste nopți de lucru intens cu nopți de adevărată dezlănțuire fizică. El îmi mărturisea: „Teatrul Laborator n-a fost o mănăstire fără petreceri, petrecerile noastre erau petreceri teribile, erau petreceri ale uitării de sine”. Mi se pare foarte important de a evoca această relație dublă cu noaptea: regăsirea de sine prin noapte și uitarea de sine prin noapte. Pe de o parte, noaptea ca o ocazie de a revela în lucru solitudinea actorilor ca ființe, iar pe de altă parte, de a se regăsi ca ființe colective în timpul petrecerii.

În spectacolele lui Grotowski, prezența nopții e constantă. El le prezintă într-un teatru fără ferestre, fără uși, totul e plasat de la început într-un context nocturn. În *Faust*, personajele și spectatorii sunt reuniți în jurul unei mese pe care are loc totul. De fapt, spectacolul este conceput ca o cină nocturnă, o cină demoniacă, o cină a pătrunderii enigmei în lume, cum spunea Grotowski, căci pentru el, Mefisto este personajul important. Această cină nu putea să aibă loc decât noaptea. Marele spectacol al lui Grotowski, *Akropolis*, este varianta derizorie a *Strămoșilor* lui Mickiewicz, despre care vorbeam. La Mickiewicz, personajele învie noaptea de pe peretii Catedralei de la Vavel, în *Akropolis*, aceste mari personaje mistice nu sunt decât prizonierii unui lagăr de concentrare din Polonia, care reînvie într-o noapte, într-un mod derizoriu. Noaptea nu este numai locul apoteozei, ci noaptea este pentru Grotowski și un loc al derizoriului. Apoteoza și derizoriul se împlinesc în mod excesiv în timpul nopții, și nu în timpul zilei. Evident că celebrul spectacol *Printul constant* este și el marcat de motivul nopții, aici totul este focalizat pe tema nopții. Dar de

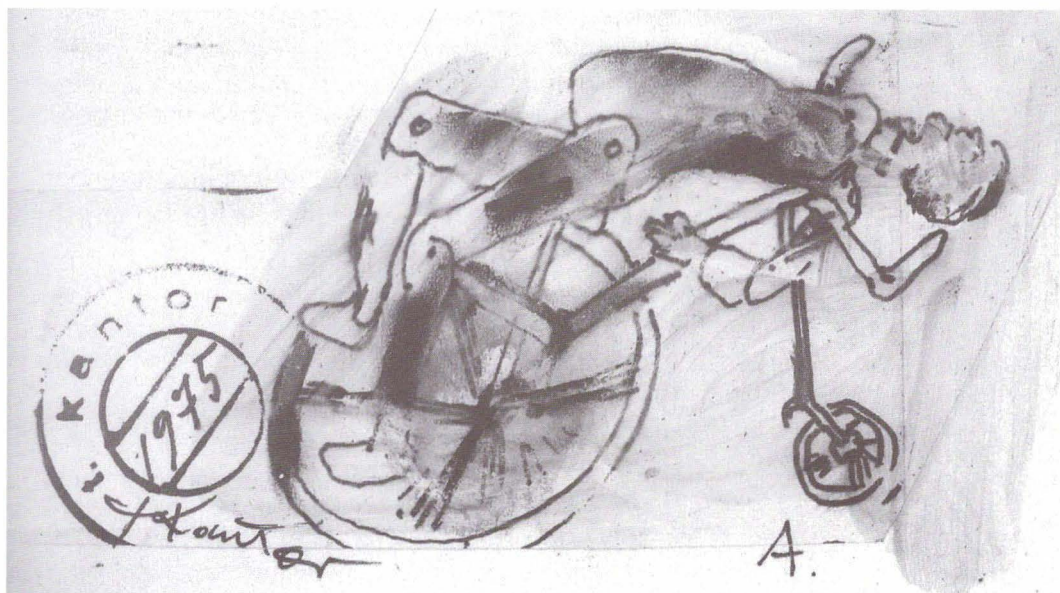
această dată putem spune că e o noapte sacră. Platforma pe care se afla Prințul constant este luminată, tabloul trimițând mai degrabă la Caravaggio, la nopțile sacre despre care vorbeam. Prințul constant este, în mod evident, varianta teatrală a celebrului Crist obosit, emblema Poloniei.

Apocalypsis cum figuris, care e ultimul spectacol al lui Grotowski, are loc în noaptea de Paște. Și această noapte a Reînvierii se termină cu o imagine foarte puternică, cu un proiector care luminează actorii și spectatorii reușiți. Într-un fel, *Apocalypsis cum figuris* anunța apariția luminii. Lumina încheie spectacolul lui Grotowski, dar în același timp *Apocalypsis cum figuris* este ultimul spectacol „teatral” al lui Grotowski. Evident, teoria pe care am elaborat-o cu toții – că Grotowski a atins limitele artei lui cu *Apocalypsis cum figuris* – e valabilă, dar, în același timp, ceea ce aș propune ca ipoteză este și faptul că *Apocalypsis cum figuris* este spectacolul în care Grotowski a ajuns la limitele nopții. Cu *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski iese din noaptea scenei, a descoperit lumina și astfel părăsește teatrul, pentru a se îndrepta spre o altă noapte – noaptea activităților parateatrale, în care nu mai e vorba de „reprezentatie”, ci de o aventură nocturnă, în cadrul căreia „participantii” se descoperă pe ei înșiși grație unor expediții și practici particulare. Noaptea e favorabilă unor asemenea întâlniri cu identitatea fiecăruia în contextul grupului reunit în jurul lui Grotowski. Aceste activități parateatrale aveau o forță absolut excepțională, pentru că el alegea locurile, ne invita să urmărim trasee pe care puteam să ni le alegem fiecare după voința noastră, dar, totodată, eram cu toții confrunțați cu experiența directă a nopții în prezența lui. Revin la această idee: noaptea grotowskiană este constant marcată de prezența lui. El era cel care dădea o valoare simbolică experienței directe a nopții. Grotowski ne invita să descoperim ceea ce noaptea poate produce în noi. Așadar, Grotowski nu optează pentru un discurs al nopții, ci ne invită să explorăm noaptea ca enigmă, ca depășire a rațiunii. Dar în același timp, trebuie să o recunosc, aceste experiențe parateatrale erau traversate de o profundă melancolie (rădăcina cuvântului melancolie este *melos*, care înseamnă „negru”), melancolia omului care părăsise teatrul, a omului care ne invita să facem o altă experiență – experiența nocturnului, care, cu toată aparența ei agnostică, era resimțită de mulți polonezi ca o experiență mistică. Și într-una dintre aceste aventuri poloneze, un prieten mi-a citat o frază din Biblie, extrem de enigmatică: „noaptea te învață noaptea”. Experiențele parateatrale ale lui Grotowski vizau tocmai acest lucru: cum să traversezi noaptea, cum să faci din experiența nopții o trezire a ta însuși. Ceea ce e interesant de amintit este faptul că noaptea lui Grotowski a fost considerată, și cred că în mod just, nu ca o noapte mistică, ci ca o noapte eretică, o noapte în care divinitatea nu era localizată, fără a înceta să fie căutată. De altfel, Biserica poloneză a înțeles acest lucru și nu l-a acceptat niciodată pe Grotowski, ci, mai mult, i s-a împotrivit într-atât, încât a refuzat ca o mică străduță să-i poarte numele.

Opusul lui este Kantor, care se referă la acest important artist care este pentru polonezi Witkiewicz. Witkiewicz este un artist al nopții, dar al unei nopți neunificate, al unei nopți fragmentate, sparte, contorsionate. Kantor spunea: „Nu-mi place Noaptea, nu-mi plac decât nopțile”. Nopțile lui Kantor sunt nopți neunificatoare, nopți neîmpăciuitoare, nopți care nu produc o legătură, care n-au nimic mistic. În comparație cu Grotowski, Kantor descoperă noaptea mult mai târziu, doar odată cu celebrul său spectacol *Clasa moartă*. Atunci, mărturisește el: „Am părăsit autostrada avangardelor pentru a lua poteca cimitirului”. *Clasa moartă* este rezultatul acestei avansări a lui Kantor pe poteca cimitirului, pe poteca către noapte, noapte care va fi la originea extraordinarei revelații a memoriei. *Clasa moartă* este opera kantoriană cea mai

împlinită din punct de vedere artistic, din punct de vedere al formei, ea însă e la originea a ceea ce va numi *Teatrul morții*, care se împlinește în contextul nopții. Dar ceea ce e interesant în comparație cu Grotowski este că noaptea kantoriană este o noapte derizorie, o noapte carnavalescă, o noapte în care nicio salvare nu e posibilă, în care însăși moartea e o femeie de serviciu care spală podelele.

Atunci când pui două lucruri față în față, e interesant să vezi nu numai ce le leagă, ci și ce anume le separă. În timp ce Grotowski era o prezență absentă, ca o divinitate retrasă din lume, Kantor se plasează în centrul propriului univers scenic, el fiind, în același timp, maestrul, șeful de orchestră al acestei lumi care se ivește din amintirea trecutului-noapte. El este un animator al fantomelor reînviată, dar și un cioclu grotesc. Un Caron ce traversează Styx-ul și un bufon ce-și agită regatul de umbre. Personaj dublu ce se agită într-o noapte dublă. Dacă noaptea lui Grotowski e o noapte eretică, aș spune că noaptea lui Kantor e o noapte mnemonică, dar nu a unei memorii liniștite, ci a unei memorii agitate, a unei memorii dispersate, și totuși reunite grație unui singur personaj: Kantor însuși. Diferența dintre ei vine din faptul că visul lui Grotowski era să pătrundă în noaptea spiritului, de unde poate să se ivească lumina, în timp ce la Kantor, căutarea este diferită. Kantor ne confruntă cu noaptea ființei, fără nicio perspectivă de salvare. Noaptea lui Grotowski este concepută ca un voiaj, ca o călătorie spre tine însuți, în timp ce la Kantor, noaptea e concepută ca o luptă cu tine însuți. Aș spune că din această cauză, într-un fel, Grotowski se înscrie în spiritul unei adevărate tradiții occidentale a nocturnului, în timp ce noaptea lui Kantor este mai degrabă o noapte a modernității. Una vine de departe și de demult, cealaltă este apropiată și familiară. Una este anonimă, cealaltă, profund personală, una este „optimistă” în sensul speranței de lumină, cealaltă, profund sceptică, în sensul consumării nopții fără nicio perspectivă de salvare. Noaptea lui Grotowski și Kantor sunt nopți opuse, nopți distincte, sunt cele două „nopți” complementare ale Poloniei, adevărat *Janus bifrons*. Doi artiști ai nopții, împreună, îi revelează dimensiunea dublă.



Manechin pe bicicletă, proiect de personaj pentru *Clasa moartă*