

George BANU

## Brâncuși și Grotowski, doi „antimoderni” moderni\*

Pentru Andrei Șerban,  
cel care m-a încurajat să scriu aceste rânduri

La originea intervenției mele se află două paradoxuri care mi-au reținut atenția în decursul acestui an și care, examinate îndeaproape, mi-au inspirat reflecțiile formulate aici. Primul dintre ele se referă la relația amicală ce îi leagă pe doi artiști complet diferiți: Marcel Duchamp și Brâncuși. Totul îi separă, totul îi desparte. Celălalt îi are în vedere pe Peter Brook și Jerzy Grotowski. Chiar dacă, în acest caz, diferența nu e la fel de marcată, la o privire mai atentă, cei doi artiști se plasează și ei pe poziții în mod subteran distincte. Nu îmi propun să enumăr ori să dezvolt aici termenii acestor cupluri binare, ci pur și simplu să formulez o constatare. Ea reprezintă punctul de plecare. Fiecare dintre acești membri desemnează o postură distinctă. Atât Brook, cât și Duchamp s-au dovedit – ce-i drept, în grade diferite – preocupați de modernitate ca invenție a Noului, ca ruptură și deflagrație radicală (mai ales acel Brook al anului '64, care-l invită pentru prima dată pe Grotowski la Londra). Amândoi se situează de partea modernilor, în timp ce Grotowski și Brâncuși adoptă o poziție distinctă, uimitoare și neobișnuită pentru secolul al XX-lea. Totul îi delimitează de opțiunile moderniste, totul îi îndepărtează de avangarde, ei se definesc în raport cu alte valori și principii, însă, în chip bizar, vor iniția legături privilegiate cu cei mai activi dintre moderni, ca și cum și unii și ceilalți ar resimți nevoia de a se constitui în cupluri binare. Prietenul cel mai apropiat ține de ordinul „diferenței” și nu de acela al „asemănării”. Relația cu el funcționează dincolo de ceea ce ne separă, afirmă ei în mod implicit. Și asta pentru că prietenul incarnează un angajament pe propriul drum, la fel de asumat precum angajamentul meu. El este deopotrivă Celălalt și ființa cea mai apropiată mie. Iată în ce constă sensul acestor prietenii „paradoxale”.

Pornind la drum, descopăr afinitatea care, de altfel, este posibil a fi stabilită între Brâncuși și Grotowski, afinitate în virtutea căreia cei doi ar putea fi integrați unei

---

\* Publicăm, începând cu acest număr, conferințele susținute în cadrul colocviului „În Laboratorul lui Jerzy Grotowski”, organizat pe 4 noiembrie, de Institutul Polonez din București și Fundația Culturală „Camil Petrescu”, cu sprijinul Festivalului Național de Teatru și al Institutului „Jerzy Grotowski” din Wrocław. Prelungim, astfel, ecourile anului 2009, declarat de UNESCO „Anul Grotowski”, când la București (ca și în numeroase centre culturale din Polonia, SUA, Franța, Italia, Spania sau Rusia) lansări de carte, filme documentare, o expoziție de fotografie și un modul teoretic au readus în atenția oamenilor de teatru figura marelui reformator al scenei secolului XX.

Reamintim că în cadrul acestui important eveniment găzduit de Teatrul ACT au conferențiat, alături de George Banu (a cărui comunicare o reproducem aici), profesorii Leszek Kolankiewicz și Dariusz Kosiński, nume de referință în domeniul studiilor grotowskiene.

familiei comune. Ea le este proprie tuturor celor numiți, cu un termen generic, „antimoderni”. Antoine Compagnon – care n-a descoperit, dar a lansat termenul – le-a consacrat un studiu de referință: *Antimodernii* (Paris, Gallimard, 2005). E ipoteza pe care îmi propun s-o dezvolt și s-o susțin în încercarea de a-i degaja sensul polemic. În accepțiunea îmbrățișată aici, un „antimodern” este, înainte de toate, complet străin de bătăliile avangardelor, de manifestele și dorința lor de a dinamita tradiția. Ei nu se afiliază acestor curente ce înțeleg să producă Noul aruncând peste bord moștenirea trecutului. În acest sens, Brâncuși și Grotowski sunt în mod explicit niște „antimoderni”, fără ca asta să reclame din partea lor dorința de a salva și perpetua formele străvechi. Ei iau parte la mișcarea artei contemporane și a istoriei, fapt care nu-i determină totuși să abandoneze trecutul. Atitudinea lor nu este nici melancolică, nici academică. Ea nu are nimic reacționar, ci semnalează pur și simplu un refuz, acela intentat de avangarde tradiției. Pentru Brâncuși, ca și pentru Grotowski, nu e vorba de a adopta o atitudine patrimonială, dar nici de a uita complet trecutul, cu tot ce comportă el ca resurse încă neepuizate. Iată de ce amândoi invocă un trecut mitic și nu unul istoric. Ei vor să regăsească „începutul”. E trăsătura comună acestor „antimoderni”. A depăși formele moștenite, repertoriile, degradate pentru a regăsi originile, energia primordială a surselor. Trecutul de la care se revendică și pe care își propun să-l redescopere e cel primordial, uitat, neconsumat. În acest sens – demersul lor va fi profund polemic.

„Antimodernii” Brâncuși ori Grotowski se aseamănă prin dorința lor comună de a elabora o formă nouă, aptă să integreze trecutul ca energie și raport cu lumea, fără a împrumuta totuși forme revoluate. Ineditul demersului lor provine din această atitudine specifică – a da naștere unor expresii, sculpturale ori teatrale, în întregime proprii lor, fără ca în felul acesta să rupă legătura cu trecutul. Înainte de a desprinde de aici asemănări între cei doi artiști, trebuie pusă în evidență noutatea dispozitivului lor de creație, dispozitiv triadic, în bună măsură. Artiști contemporani, ei refac punțile cu trecutul și, pornind de la această relație primordială, își inventează propria lor modernitate, cu totul diferită de cea a avangardelor. Și unul și celălalt practică „oculul” prin reîntoarcerea la surse și, fortificați de această întâlnire, propun o operă străină atât de practicile patrimoniale, cât și de cele avangardiste. Amândoi recurg la o dublă mișcare, care ar putea explica originalitatea poziționării lor în câmpul artistic. „Antimodernii” Brâncuși și Grotowski sfârșesc prin a deveni „ultramodernii” secolului al XX-lea. „Singurul modernism de acest cuvânt – va scrie Milan Kundera – este modernismul antimodern” (în Antoine Compagnon, p. 12), formulă programatică ce confirmă ipoteza pe care o avansează aici. „Modernitatea” lui Brâncuși și Grotowski s-a impus pe soclul „antimodernismului” lor explicit afirmat. „Antimodernism”, care – s-o mai spunem odată – nu dobândește sensul unei retrageri timide în umbra trecutului, unei nostalgii după „zăpezile de altădată”, unei dorințe de imobilitate. Ei sunt și rămân niște revoltați, diatribele lor împotriva formelor goale moștenite capătă accente de o violență extremă, intransigența lor nu se dezmente, acuzele lor nu cunosc surdina. În același timp, atașamentul lor față de un trecut care n-a cunoscut degradarea și care și-a conservat energiile rămâne fără fisură. Ei se găsesc în miezul acestor contradicții pe care au știut să le concilieze. Iată de ce nu îi percepem ca pe niște „artiști mistuiți”, ci ca pe niște „artiști împliniți”. Arta lor este una a armoniei și, pentru a-l cita pe Brâncuși, a „bucuriei”, o artă a unității care triumfă asupra dezacordului și dispersării, o artă care transcende individualul. Pentru că au băut din „apa vie” a tradițiilor primordiale, opera lor durează; și pentru că au ajuns la o formă care le e proprie, ei se afirmă ca niște „antimoderni moderni”. Nici revoltați cuminiți, dar nici nostalgici consolăți, Brâncuși și Grotowski se distanțează de timpul lor spre a-i propune mai eficient răspunsurile

care-i definesc, pe ei și operele lor, răspunsuri din care individul se retrage și Eul amuțește, luând calea acestui orizont de așteptare identificat, în toate marile tradiții, cu... *anonimatul*. Brâncuși plănuia să-și amplaseze operele în grădini, astfel încât copiii să se poată juca în voie fără să-i preocupe numele autorului lor, iar Grotowski se recunoaște în imaginea râului Merl, care dispare în deșert, dar – precizează el – acolo unde dispare, apare o oază. Iată de ce, pentru a-i defini, am putea împrumuta cuvintele filosofului francez Jacques Maritain: „ceea ce numesc aici *antimodern* s-ar putea numi la fel de bine *ultramodern*” (în A.C., p. 8). Se impune totuși o corecție, căci nu este vorba despre o simplă imprecizie a termenilor, de o posibilă sinonimie. Nicidecum, căci Brâncuși și Grotowski, fiind mai întâi „antimoderni”, sfârșesc, grație geniului și trudei lor, prin a deveni „ultramoderni”. Doar la capătul unui ocol și al unui proces de lungă durată izbutesc să ajungă la această modernitate construită pe temeiul Vechiului. De altfel, Brâncuși ne îndemna în mod explicit „să nu confundăm niciodată Arta nouă cu... artiștii noi!” (*Aforism*, 128).

Antimodernul este un „purist”, notează Compagnon, aducând în sprijinul său exemple literare. Observația se verifică, întrucât Brâncuși și Grotowski își revendică în egală măsură această valoare respinsă de „moderni” – puritatea. În jurul ei se adâncește, de pildă, diferența dintre Brook și prietenul său polonez, căci Brook afirmă și apără impuritatea teatrului. Atât la nivelul mijloacelor folosite, cât și al imaginii pe care ne-o oferă despre lume, căci nu pretinde el oare să fie restituită pe scenă „impuritatea” orașelor moderne, precum și alternanța „sacralului” și a „materiei brute”, așa cum proceda Shakespeare însuși? În teatrul său și, mai ales, în celebrul *Prinț constant*, Grotowski s-a angajat în căutarea obstinată a „purității”. Brâncuși a făcut la fel, situându-se la antipodul lui Duchamp, care dorea să integreze în artă impuritatea vieții, prin intermediul obiectelor și al gesturilor contemporane preluate ca atare. „*Ready made*” – „gata făcutul” este primul simptom al impurității pe care Duchamp înțelege s-o inoculeze artei. Modernul care era Duchamp nu putea decât să se distanțeze în raport cu... puritatea brâncușiană. *Modernul și antimodernul se instalează pe poziții contrare*.

Antimodernul este un îndrăgostit de forma împlinită, de perfecțiunea ei. Brâncuși, în celebrele *Aforisme*, insistă asupra imperativului muncii asidue și a dificultăților sale, acordând o importanță aparte cioplirii directe, confruntării cu materialul, refuzului oricărei precipitări. A tăia și a șlefui sunt erijate de Brâncuși în singurele practici capabile să-l conducă spre opere care evită imperfecțiunea mulajelor din lut și erorile oricărei îndeletniciri lipsite de efort. Nu detestă nimic mai mult decât sculptura rapidă, ce se sustrage acestor provocări. Grotowski se angajează pe același drum. Și la el, fapt semnificativ, metaforele sculpturale sunt frecvente: asemenea lui Brâncuși, el îndeamnă la „eliminare”, prin apropierea progresivă – la capătul unor îndelungi eforturi – de forma înscrisă în materia însăși. E vorba despre a dezvălui ceea ce e ascuns, a scoate din întuneric și a revela. Cei doi se lansează pe același drum care-i conduce la refuzul programatic al accidentului și al hazardului, imperatiile adoptate de „moderni” cu obstinație. Nimic mai străin de Grotowski ca invitația pe care Merce Cunningham o adresa dansatorilor săi de a privi strada spre a adopta mișcările aleatorii și neprevăzute ale acesteia, absența ei de centru și de ordine. Nimic mai contrar programului lui Brâncuși ca acest mod de a împrumuta din realitate un *ready made* și a-l expune. Nu e loc pentru accidental la cei doi „antimoderni”. Ei se angajează pe calea formei împlinite, ce se înscrie în durată și se sustrage deopotrivă imediatului și spontaneității. De altfel, e ceea ce-l desparte pe Grotowski de Brook care, din contră, le valorizează, grație unei practici din care a făcut virtutea esențială a teatrului său: improvizarea. Nu repeta oare Grotowski, în epoca improvizăției triumfătoare a anilor '60: „*Don't improvise*”? El se afirma astfel ca un „antimodern”. Ca și

Brâncuși, el asimilează creația unei trude lente, prelungite în timp, refractară accelerărilor intempestive și asumării de riscuri derutante. Brâncuși răspundea unui comanditar: „*Voi face ceea ce-mi cereți, însă nu mă grăbiți*“. Nimic mai contrar modernității decât lentoarea ca regim de lucru și durata ca perspectivă. Totul concordă pentru a-i clasa de partea „antimodernilor“.

Grotowski n-a încetat să se definească în raport cu moștenirea lui Stanislavski, dar această filiație este înșelătoare, el dovedindu-se mai apropiat de Gordon Craig, primul mare antimodern. Acesta va proiecta „renașterea“ teatrului luând vechiul ca punct de sprijin – vechiul din care ne îndeamnă să facem fundamentul oricărei tentative de modernizare. „Ceea ce era bun în vechiul teatru trebuie conservat, iar promotorii noii mișcări trebuie să se străduiască să studieze și să înțeleagă semnificația acestor dragi ruine.“ „Două teatre și un al treilea“ (în *Le théâtre en marche*, Gallimard, Paris, 1964, p. 81), scrie el în chip premonitoriu: revoluția începe cu deslușirea corectă a trecutului. Prin descoperirea vechilor „legi“ pe care grecii, mai ales, le-au elaborat și pe care artistul este chemat să nu le trateze cu dispreț. Trebuie să purcedem la o „anchetă harnică și inteligentă“ (*Servir le théâtre*, idem, p. 117) pentru a elimina „toate deșeurile care astăzi ne induc în eroare și înăbușă adevăratele adevăruri“ (*ibidem*). Lipsiți de această operațiune arheologică, precizează Craig, „rătăcim fără țel, trudind mereu fără legi care să ne ghideze și mulțumindu-ne, de la un secol la altul, să lăsăm parodia și imitația să uzurpe locul artei“ (*ibidem*). Cuvintele lui Craig îl plasează de partea „antimodernilor“, căci, la fel ca aceștia, el lansează o dublă interogație și ia poziție atât împotriva „maniacilor exhumării“ și a excesului lor de reconstituire, cât și împotriva „novatorilor“. „Așa cum arta nu trebuie să fie arhaică, ea nu trebuie să fie nici la modă, nici să se ia după modă – o simplă modă efemeră.“ (*„Ele și el“*, id., p. 163). Oamenii de teatru se vor înnoi doar regăsind „legile care au guvernat încă de la origini arta lor“ (*id.*), iar această „resurrecție nu va fi doar un ecou al timpului scurs“ (*id.*), ci pulsiunea reformatoare inspirată de dialogul cu instrumentele și principiile utilizate la începuturile teatrului. Numai prin redescoperirea arhaicului în expresia sa „organică“, scena va accede la... modernitate. Craig o afirmă: „am făcut planul unui teatru nou, e adevărat; dar nu pentru că disprețuiam ori uram vechiul teatru; căci eu iubesc vechiul teatru... chiar dacă îmi doresc să creez un teatru nou, îl cunosc bine pe celălalt, pe cel vechi; iar a-l cunoaște, înseamnă a-l iubi...“ (*„Conversații, întâlniri și scrisori către...“*, id., p. 183).

Grotowski nu va spune altceva. Nici Brâncuși, atunci când face trimitere la arta Cicladelor, la arta Greciei primitive ori la arta celtică, a cărei forță particulară o exaltă. Cum să nu evocăm, de altfel, raportul lor similar cu tradițiile naționale, căci dacă Brâncuși, cum se știe, a integrat motive sculpturale ale culturii populare – porțile, mai cu seamă –, Grotowski a preluat motivul Christului obosit, frecvent în sculptura poloneză tradițională. Și astfel au luat naștere *Coloana Infinitului* și *Prințul constant*. În amândouă se face auzită „vocea strămoșilor“ (J. Grotowski – „*Teatrul e o întâlnire*“, p. 57–58) și totodată, adaugă el, ecoul „propriilor noastre experiențe“, căci astfel, conchide Grotowski, „trecutul e prezent în măsura în care reușim încă să-i auzim și să-i înțelegem vocea“ (*id.*). Antimodernul se recunoaște în căutarea acestei comunicări recuperate. Ea face posibilă „germinarea“ unei arte noi, artă hrănită de energiile primordiale grație contactului cu „vechiul“. Celebra statuie *Cumintenia pământului* nu spune oare exact acest lucru? „Condiția originară este aceea de a fi asemenea forțelor naturii“ (*Arta începătorului*), pretinde Grotowski.

Grotowski se situează la răspântia căilor deschise de Craig și Artaud. Dacă unul invocă „legile“ artei, celălalt caută să acceadă la „focarele“ ființei, aceste fântâni de energii primordiale, aceste resurse corporale la care se poate ajunge doar pornind într-o adevărată expediție „cât mai departe, în urmă, ca și cum memoria

s-ar trezi" (Grotowski, *le Performer*, p. 56). Astfel, mai mult decât actorul, Performerul devine un soi de „dublu” prezent al ființei originare, care actualizează „corporeitatea necunoscutului din vechime” (*id.*). Totul confirmă convingerea că, în diferitele etape ale parcursului său, Grotowski a adoptat poziția „antimodernului ultramodern”, comună deopotrivă lui Craig și Artaud. Cu toții se recunosc în acest „orizont retrospectiv”. Brâncuși, ca și ei, mărturisea faptul de „a nu fi vrut niciodată să fie modern”, căutând doar ceea ce poate fi consemnat într-un singur cuvânt: „... înainte”. Arta e o formă de rememorare.

Remarca a fost deja rostită: pentru amândoi, scopul constă în a șterge prezența eului, a îndepărta urmele artistului, a face să amuțească orice proiect sau intenție de discurs personal. „Opera de artă, spune Brâncuși, trebuie să fie creată precum o crimă perfectă – fără pată și fără urmă de autor...” (*Aforism*, 92), pentru că, „prin artă, te vei detașa de tine însuși” (*Aforism*, 117). El adoptă perspectiva anonimului, anonim pe calea căruia Grotowski se va angaja la fel de hotărât, mai ales după ce aventura sa teatrală se va fi încheiat. Doar anonimul face posibil accesul la ceea ce rămâne țintă supremă: a răzbate, dincolo de istoria și diversitatea biografică, la esență. Toți acești „antimoderni” sunt în căutarea esenței, de personal și de hazard, ei se înscriu pe calea uitării de sine – drumul cel mai anevoios – încercând astfel să se depășească pe ei înșiși. „*M-am sacrificat întotdeauna pe mine însumi... sculpturile mele... libere erau mereu altfel iubite de oameni, ele însele mereu altfel iubind.*” (*Aforism*, 169). „*Prin artă, te detașezi de tine însuși... și te apropii de Absolut*” (117), mărturisește Brâncuși.

Modernitatea își propune să se manifeste în câmpul orizontal al artei bine racordate unei epoci și unei culturi. Brâncuși și Grotowski invocă virtuțile curative ale artei străvechi – aceasta trebuie să „vindece” (*Aforismul* 121) –, deschizând spre o dimensiune extracotidiană, sacră, spre cer, căci „arta este un vehicul”, formulă de acum celebră, care definește angajamentul grotowskian, atât de apropiat de cel al lui Brâncuși. Pentru asta trebuie căutată și inventată „o formă”. „*Eu forma o caut în tot ceea ce crez!*...” (*Aforismul* 138), spune Brâncuși, explicând astfel, în mod implicit, sensul secret al titlului dat de Peter Brook cărții sale despre Grotowski: „*Teatrul e doar o formă*”... formă deschisă și îndreptată spre înalt. Nu un „înalt” religios, de ambii artiști disprețuit, ci spre „spiritual”, spre ceea ce „este mai mare decât propriul sine”. „*Eu nu am sculptat păsări, ci zboruri*”, va mărturisi Brâncuși. Grotowski, la rândul său, va putea afirma că *nu a descris un „prinț”, ci însăși „rezistența morală*”. E vorba, și la unul și la celălalt, de a transcende individualul, de a atinge esența unui zbor ori a suferinței, prin intermediul unei forme. (Eugenio Barba, într-o conversație pe care am purtat-o la Sarajevo, mă surprindea recunoscând că nu e interesat decât de „forme, de ritmuri”. Acum, plasându-le în această perspectivă, am înțeles sensul cuvintelor sale, care mi s-au părut atunci atât de derutante.)

Cum aș putea să nu închei cu această precizare a lui Brâncuși, care confirmă reflecția asupra „antimodernilor ultramoderni”: „Eu nu sunt nici suprarealist, nici baroc, nici cubist; și nici altceva de soiul acesta; eu, cu *noul* meu, vin din ceva care este foarte vechi...” (*Aforism*, 147). La rândul său, Grotowski n-a fost „nici politic, nici psihologic”, el a creat Noul plecând de la un vechi pe care nu l-a trădat niciodată. Un Vechi care, la amândoi, s-a materializat grație Formelor noi.

Și o ultimă apropiere: Brâncuși spunea: „*India... Mă simt în India ca la mine acasă*” (*Aforism*, 154). Și Grotowski a făcut din India patria sa spirituală, într-o asemenea măsură, încât a cerut ca cenușa să-i fie risipită peste pământurile ei. India îi leagă.