

Tadeusz KORNAŚ

## Grotowski – după teatru

În Teatrul Laborator, pe care l-a condus mai întâi la Opole și apoi la Wrocław, Jerzy Grotowski a realizat câteva spectacole intrate pentru totdeauna în istoria teatrului mondial – mă gândesc aici în primul rând la *Akropolis* (1962), la *Prințul constant* (1965), la *Apocalypsis cum figuris* (1968). Pe Grotowski îl interesa substanța a ceea ce poate fi numit teatru. Încerca să ajungă la esență. Acest lucru l-a condus în anii '60 la formularea ideii de *teatru sărac*. Considera că ar trebui renunțat la tot ce nu este necesar pentru apariția unei creații teatrale. Cel mai important element este actorul. Munca în Laborator urmărea eliberarea actorului de orice fel de rezistență din partea corpului – jocul lui trebuia să fie o prezentare directă a elementelor spirituale. Spectacolul teatral nu este, așadar, o colecție de trucuri teatrale, o demonstrație a aptitudinilor dobândite. Esența lui este transmiterea celor mai profunde impulsuri, structurate într-o formă precisă. Referindu-se la lucrul cu actorul, folosea termenul *via negativă* – calea negativă: actorul nu ar trebui să însumeze noi și noi aptitudini, ci să meargă din ce în ce mai departe, să renunțe la tot ce a învățat, să uite, pentru a nu lăsa loc repetării mecanice a modelelor, simulării. Grotowski vorbea despre *sacrificiu* sau *actul total* al actorului.

O exemplificare specială a actului total a fost rolul titular al lui Ryszard Cieślak din *Prințul constant* de Calderón/Słowacki. Când a început munca la spectacol, Grotowski l-a întrebat pe Cieślak dacă este pregătit ca în finalul lui să intre într-un foc adevărat. Actorul a replicat că atunci va avea loc un singur spectacol, dar că este de acord. Însă acel foc trebuia să fie arderea interioară. Lucrul la rolul amintit a intrat în legendă și în istoria teatrului. În faza inițială, Grotowski a lucrat cu Cieślak separat de restul trupei. Cu el se raporta nu numai la textul piesei, ci în principal la trăirile lui interioare, la memoria propriului corp. Drama *Prințul constant* vorbește despre martiriu, în schimb, materialul de plecare în lucrul cu actorul a fost una dintre cele mai fericite trăiri din viața acestuia, din tinerețe, legată de erotism. În întâlnirea dintre text și organicitatea corpului s-a format partitura precisă a acțiunilor actoricești. Abia după multe luni, în timpul repetițiilor, s-a produs întâlnirea dintre Cieślak și restul trupei. Contrastul dintre organicitatea existenței *Prințului constant* (Cieślak) și artificialitatea jocului curții (restul trupei de actori) a constituit esența acestui spectacol.

Grotowski vorbea în perioada respectivă despre *montajul* pe care regizorul îl realizează pentru nevoile spectatorului. Actorul – de pildă Ryszard Cieślak în *Prințul constant* – își avea propria linie de acțiune, legată de trăiri fericite; spectatorii, în schimb, vedeau povestea supliciuului, a torturilor. Actorul se dăruia spectatorilor, mai degrabă dăruia o sursă organică redescoperită de trăiri spirituale, iar rolul regizorului era crearea unei rețele de senzori identice și unitare pentru toți spectatorii. Adevărul actorului nu trebuia să fie adevărul spectatorului.

Relația actor-spectator era, la rândul ei, una esențială pentru Grotowski, în continuă evoluție. În reprezentațiile de început, spectatorul era uneori „silit” să coparticepe (dar acest lucru – după cum avea să afirme mai târziu Grotowski – crea situații



Sabra DAICI și Tadeusz KORNAŚ

POLONEZ



problematică și jenante de ambele părți); mai târziu, în *Akropolis* sau *Printul constant*, el trebuia să fie exclusiv un martor al evenimentelor. Și mai târziu, Grotowski a dorit să distrugă și această graniță. În afara celor câtorva elemente de decor, în ultimul spectacol al Teatrului Laborator, *Apocalypsis cum figuris*, apărea doar o sală goală. Grotowski voia ca toți actorii să ajungă aici la actul total, la *actul dezgolirii*. Toate elementele teatralității au fost, rând pe rând, abandonate – în ultimele reprezentații actorii jucau deja în haine proprii, spectatorii stăteau așezați pe podea.

Dar și această barieră dintre actorul care se manifestă activ și spectatorul care privește sau – așa cum dorea Grotowski – este martor, a fost în scurt timp distrusă. În jurul anului 1970, Grotowski a declarat că nu va mai face spectacole, intrând în domeniul parateatrului, într-o perioadă numită și *cultura activă*. Granița dintre actor și spectator a fost distrusă, mai precis ea nu putea fi precizată, deoarece nu existau spectacole. Toți participau la acțiuni, iar membrii Teatrului Laborator au devenit niște „moașe” – ajutau la nașterea unei situații interumane bazate pe o relație complet diferită de cea din teatru, dar diferită și de cea din viața cotidiană. Omul trebuia să abandoneze orice fel de mască, de mecanism cultural de apărare, să fie complet dezarmat într-o situație interumană simplă. Atunci relația interumană ar permite crearea unui limbaj profund, nonverbal. De fapt, nu numai întâlnirea om-om era importantă. Esențială era și relația cu mediul întreg, cu natura sau cosmosul în sens larg. Acțiunile se desfășurau adesea într-un spațiu deschis, în pădure, uneori pe parcursul mai multor zile.

Totuși, după câțiva ani de practicare a parateatrului, Grotowski – care în perioada teatrală mizase pe o precizie extraordinară a activității actricești – nu a fost pe deplin mulțumit de munca în acest domeniu. Dacă la începutul activității parateatrale, atunci când lucra împreună un grup de câteva persoane, apăreau situații numite de Grotowski peste ani „la granița minunii”, în următorii ani totul a ajuns să cadă tot mai des într-o „supă sentimentală și în imitație”. Participanții repetau comportamentul „moașelor”, nu reușeau să se deschidă.

Grotowski și-a schimbat atunci din nou sfera preocupărilor. Și-a denumit noua etapă a muncii *Teatrul Surselor* (din 1976). A revenit la căutarea preciziei, a perfecțiunii. Într-un cerc restrâns, de câteva persoane, a pornit într-o expediție în colțurile îndepărtate ale lumii, unde mai putea fi întâlnit încă ritualul viu. A fost în Haiti (cercetând practicile voodoo), în India (la Bauli), în Africa (tribul Yoruba), în Mexic (la indienii Huichol), dar și în Polonia, în regiunea Białystok (în rândul sectelor create în ortodoxie). Grotowski a declarat atunci explicit că, prin abordarea practică a unor anumite tehnici dramatice din diverse culturi, nu caută începuturile teatrului, ci tehnici fundamentale, caracteristice „omului aflat la început”.

Mai târziu, la Brzezinka, lângă Wrocław, au avut loc două sesiuni practice cu participarea unor amatori de muncă aplicată. Grotowski a încetat să mai lucreze cu trupa sa din perioada teatrală. Participanții din afară erau un fel de „indivizi de experiment”, trebuiau să execute precis acțiuni demonstrate de persoane din diverse culturi. Învățau tehnici rituale (și nu numai) prin repetare, imitare. Trivializând puțin căutările din acea vreme, se poate spune că principiul era următorul: din moment ce tehnicile concrete de utilizare a corpului, transmise de-a lungul secolelor în diferite culturi, permit inițierea unei relații complet noi om–lume (sau poate om–univers, om–Dumnezeu), atunci probabil se obține un efect energetic similar executându-le perfect în afara mediului lor cultural natural.

Teatrul Surselor a luat sfârșit odată cu introducerea Legii marțiale în Polonia. Grotowski a plecat în străinătate; la Irvine, în California, s-a ocupat de proiectul *Dramei Obiective*, iar mai târziu, din 1985 până la decesul său survenit într-un sătuc din Toscana, în apropiere de Pontedera, a creat *Piese Rituale* sau, cum le-a numit Peter Brook, *acțiuni în domeniul Artei ca Vehicul*.

Atingerea fazei finale a creației lui Grotowski, Arta ca Vehicul, ar fi fost imposibilă fără etapele anterioare. La Pontedera cuvântul „actor” a fost preschimbat în „*performer*”. În perioada teatrală anterioară, Grotowski construia spectacole folosind tehnica montajului. Acum situația s-a schimbat – acțiunile erau importante exclusiv din punctul de vedere al protagonistului, în el avea loc montajul. Iar spectatorii... spectatorii pur și simplu lipseau. Cel puțin în faza inițială (adică timp de câțiva ani).

*Acțiunea* – o structură precis elaborată (putând aminti în ochii privitorului de un spectacol creat cu multă grijă) – era înfăptuită în fiecare seară. Nu era destinată privitului, ci realizării. Nu exista în ea improvizație, ci o formă foarte precisă, elaborată în cele mai mici detalii. De fapt, munca de la Pontedera era asemănătoare celei dintr-o mănăstire cu reguli aspre, dura mai bine de zece ore pe zi (doar excepțional puteau exista martori în persoana câtorva specialiști, de obicei practicieni teatrali). Grotowski folosea ca material de bază cântece (pe care le numea vibratorii) provenite, în primul rând, din culturile Africii și Caraibilor. Considera că o acțiune executată precis ar trebui să producă efectul energetic scontat. Importante sunt meșteșugul, precizia. Prin intermediul cântecelor și acțiunilor fizice, performe-



rul poate depăși energiile grele, dense, și ajunge la cele luminoase, menținându-le pe toată perioada acțiunii.

Grotowski spunea: „*Convențional vorbind, disciplina profesională, pe deplin comparabilă sau în general identică sub multe aspecte cu disciplina muncii divizate pe partituri din artele spectacolului, devine un fel de yoga – o tehnică proprie omului care acționează, mergând în direcția schimbării nivelului energetic din cel greu, dens, cu imperfecțiuni, dar totodată puternic prin forțele sale biologice – nivel la care ne aflăm în mod normal – în alte niveluri, cu mult mai subtile și, așa spune, mai luminoase. Arta ca Vehicul înseamnă coborârea din acele niveluri în cel cotidian, nivelul corporalității biologice, păstrând luminozitatea*”.

Arta devenea, așadar, un vehicul pentru cel care acționa. *Acțiunea* era similară construirii scării biblice a lui Iacob, pe care pot urca și coborî îngerii (comparația îi aparține chiar lui Grotowski).

Cu timpul, spectatori singulari au fost acceptați să urmărească *Acțiunea* (sau să asiste în calitate de martor – cum dorea Grotowski). Orice ar fi crezut despre scopurile muncii, pentru fiecare dintre ei era clar că precizia, forța, străduința, consecvența muncii erau neobișnuite. Aptitudinile tehnice ale protagoniștilor erau colosale.

Persoanele care doreau să lucreze la „Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards” trebuiau să se decidă pentru un efort de cel puțin un an, de câte 10–14 ore zilnic, de șase ori pe săptămână. Unii continuau această colaborare timp de câțiva ani, alții depășeau chiar zece. O altă formă de prezență în Workcenter erau întâlnirile cu grupuri de creație din diverse țări, organizate pe principiul prezentării reciproce. Cei sosiți din afară își prezentau realizările, iar grupa lui Jerzy Grotowski *Acțiunea*. Mai târziu, analizau împreună fiecare spectacol în parte. În 1989, Mercedes Gregory a realizat un film documentar despre a doua etapă a lucrului la *Acțiune*. Era proiectat exclusiv în prezența lui Jerzy Grotowski și Thomas Richards, însoțit de comentariul lor auctorial. Ca o dovadă a preciziei acestei structuri stă faptul că *Acțiunea* a fost filmată timp de câteva zile, de fiecare dată integral, dar din locuri diferite ale sălii, iar imaginile montate într-o singură secvență. Sunetul, în schimb, provenea numai din prima zi a înregistrărilor. Cu toate acestea, nu au existat probleme prea mari la montajul filmului, nu a existat niciun decalaj temporal între imagine și sunet.

Vizionarea *Acțiunii* în Polonia a fost posibilă pentru prima dată în 1997, cu ocazia celei dintâi vizite a „Workcenter of Jerzy Grotowski”. Thomas Richards amintea că, lucrând la *Acțiune*, s-a încercat găsirea unui soi de *fereastră* – cel mai bun loc din spațiul sălii, din care martorii ar fi putut eventual privi. La rândul său, Grotowski compara munca trupei cu un conductor electric închis, prin care circulă curent – atunci când „martorii” privesc *Acțiunea* apare un alt conductor, iar din cel aflat sub tensiune sar spre al doilea scânteie. Fereastră din *Acțiune* însemna cincisprezece scaune, amplasate în partea stângă a sălii, ușor în diagonală, pe trei rânduri. Sala era de un alb pur. Protagonii *Acțiunii* erau îmbrăcați în cămăși albe și pantaloni negri, doar Richards purta pantaloni albi, iar femeia avea o rochie colorată.

*Acțiunea* se raporta la arhetipuri fundamentale și trecea un număr impresionant de asocieri de natură direct religioasă. Însă nu povestea nimic, nu avea o narațiune în sens tradițional, iar fluxul de asocieri al spectatorului era nevoit să se îndrepte în direcții diverse. Trebuie remarcat un lucru – perfecțiunea și precizia creatorilor



Acțiunii erau extraordinare. Spectatorul care cunoștea expresia pe alocuri sălbatică din spectacolele lui Grotowski Prințul constant sau Apocalypsis cum figuris la Teatrul Laborator era uimit mai întâi de liniștea, concentrarea și calmul acțiunilor. Dar acesta era doar stratul interior, căci expresia era acolo la fel de puternică, doar că formulată în alt mod, cumva îmbibată în interiorul actorului. Acțiunea curgea extrem de armonios. Chiar și cea mai delicată mișcare avea o forță uimitoare. Aș da exemplu o scurtă secvență: unul după altul, toți protagoniștii se mișcă având genunchii îndoiti (pas denumit yanwaloo, preluat din tradiția voodoo), foarte subtil, în același ritm. Ating ușor podeaua cu talpa, cu degetele îndoite, și împing piciorul înainte, ca și când totul s-ar concentra în această mișcare delicată și paralizantă. Concentrarea crește continuu, iar ochii spectatorilor rămân prizonierii acestei mișcări-ritm. Și brusc, într-o fracțiune de secundă, totul se eliberează, protagoniștii se împrăstie liber în diferite direcții. Cu siguranță, aceasta nu a fost încheierea mișcării în urma unui impuls trimis de unul dintre protagoniști. Pur și simplu mișcarea s-a încheiat simultan la toți. Mi-e greu să explic, dar a fost un moment de extraordinară armonie.

Lucrurile stăteau asemănător și în cazul cântecelor. Thomas Richards, Performerul principal din *Acțiune*, vorbește mult despre eficiența organică a acțiunii cântecelor vibratorii folosite asupra interpretului lor. Jerzy Grotowski amintea că:

*„...în construirea «Acțiunii», majoritatea elementelor-sursă aparțin, într-un mod sau altul, tradiției apusene. Toate sunt legate de ceea ce numim «leagăn», în sensul de «leagăn al Occidentului». Asta înseamnă Egiptul antic, vechea Sirie, Israelul, Grecia antică. Sunt, de pildă, texte în cazul cărora nu se poate stabili proveniența, ci doar faptul că a existat un material care a circulat prin Egiptul antic, dar apare și o altă versiune, în grecește. În vremurile Antichității, întregul teritoriu al Egiptului, dar și Israelul, Grecia și Siria constituiau un leagăn unic. Cântecurile inițiatice pe care le folosim (atât cele provenite din Africa neagră, cât și cele din Caraibe) sunt înrădăcinate în tradiția africană; în munca noastră, le tratăm ca pe o continuare a unui fenomen care a funcționat în vremurile antice în Egipt (sau în rădăcinile care au precedat acel fenomen), deci ca o ramificație a leagănului nostru“.*

Este izbitoare, în schimb, diferența dintre modurile în care Jerzy Grotowski trata cuvintele rostite și cele cântate. Cântecurile erau interpretate în limbile din care proveneau, dar cuvintele rostite din acel „material care a circulat prin Egiptul antic“, adică din Evanghelia după Toma, erau în engleză. Însă nu într-o engleză până la capăt corectă gramatical, căci traducerea din coptă fusese realizată cuvânt cu cuvânt. Apoi, cuvântul copt fusese schimbat în cuvânt englezesc, fără a ține cont de regulile gramaticale. De fapt, în *Acțiune* apar puține cuvinte. Textul Evangheliei după Toma apare în diferite contexte. Iată exemplul unui fragment folosit în *Acțiune* – pilda (logion) 50 din Evanghelia după Toma:

*„Dacă vă vor întreba:*

*«De unde sunteți?», spuneți-le:*

*«Noi am venit din lumină, din locul unde lumina a luat ființă prin ea însăși, a apărut și s-a arătat în chipul lor».*

*Dacă vă vor zice: «Voi cine sunteți?», spuneți-le:*

*«Noi suntem copiii ei și aleșii*

*Tatălui cel Viu». Dacă vă vor întreba:*



«Care este semnul Tatălui vostru în voi?»,  
spuneți-le: «Mișcare  
și odihnă totodată»“.

*Evanghelia după Toma* a apărut la sfârșitul secolului al II-lea, probabil în limba greacă, deși unii cercetători susțin că a fost o traducere din limba siriană. A fost alcătuită la Edessa, potrivit tradiției siriene. Mențiunile și citatele din *Evanghelia după Toma* erau cunoscute din scrierile Părinților Bisericii și din manuscrisele descoperite în Grecia, la Oxirinhos. În 1945, la Nag Hammadi, în Egiptul Superior, a fost descoperită o bibliotecă cu treisprezece codexuri copte pe papirus, printre ele fiind și textul întregii *Evanghelii după Toma*.

În cântecele folosite în *Acțiune*, funcția semantică este însă una complet diferită. Cântecele provin din Africa sau America Latină, câteodată se leagă de cultul posesiunii (voodoo). Toate sunt extrem de vechi. Semnificația cuvintelor nu este cunoscută celor care cântă; totuși – spunea Richards – învățându-le, ei nu întrebau care este sensul. Mai mult chiar, uneori nici nu știau la ce „folosea” un cântec anume, care era locul lui în ritual.

O abordare atât de radicală a sensului cuvântului trebuie să atragă atenția. Pe de o parte, observăm imensa pietate în a nu trece cu vederea nici cel mai subtil sens al cuvântului rostit (*Evanghelia după Toma*), pe de altă parte împingerea semnificațiilor în afara zonei de înțelegere, combinată cu precizia față de cele mai mărunte sunete, intonații, timpi și ritmuri ale cântecelor.

Totuși, trebuie subliniat faptul că *elementul principal în activitatea lui* „Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards” rămân nu cuvintele textelor, ci cântecele vibratorii. Grotowski aștepta de la performer măiestria detaliului. Sunetele cuvintelor însușite cu precizie jucau rolul de transmitător al cântecului; citându-l pe Grotowski:

„Cântecul devine semnificație în sine prin calitățile vibratorii; chiar dacă nu se înțeleg cuvintele, e suficientă receptarea calităților vibratorii. Când vorbesc despre această «semnificație», vorbesc totodată despre impulsurile corpului; asta înseamnă că sonoritatea și impulsurile însele sunt semnificație, direct, nemijlocit”.

În opinia lui Grotowski, prin intermediul cântecului, tratat ca un instrument precis, se poate ajunge la elementele luminoase. Privind *Acțiunea* exclusiv ca un spectacol, ar trebui să afirm: o operă remarcabilă, una dintre cele mai frumoase. La nivelul tehnicii și structurii dramatice, la nivelul cursivității, calității, intensității și la multe alte niveluri, *Acțiunea* s-ar putea apăra în fața oricărui public. Pe de altă parte însă, după vizionarea *Acțiunii* sunt înclinat să împărtășesc ideea lui Grotowski potrivit căreia performerii au reușit prin intermediul acestei structuri să treacă într-un nivel subtil și să mențină, chiar dacă numai pe durata *Acțiunii*, subtilitatea și luminozitatea. Dar mie – spectatorului – mi-a fost dat numai dorul după acest fel de luminozitate. Căci nu am „realizat acțiunea”.

Apare aici o nouă întrebare: ce a reprezentat *Acțiunea* pentru Grotowski? De unde a știut el cum să folosească instrumentul care, ținând cont chiar și numai de limitările actoricești și vocale, nu i-a fost accesibil în practică? Niciodată nu a fost Performer. Își spunea chiar el învățătorul Performerului. Dar cred că nimeni nu va reuși să răspundă azi la această întrebare.

Traducere din limba polonă de Sabra DAICI