

Mihai FUSU

Mitul Grotowski și mișcarea teatrală din Moldova, la sfârșitul anilor '80 și în anii '90

Este extrem de important să vorbim astăzi despre moștenirea lui Grotowski.

Mi-am intitulat intervenția „Mitul Grotowski” pentru că, pe de o parte, orice eveniment important sau personalitate puternică, emblematică, odată cu trecerea timpului este percepută ca un mit, iar pe de altă parte, pentru că în ziua de azi, Grotowski nu este cunoscut în Republica Moldova și continuă să rămână doar la nivel de mit.

Pentru mine și pentru generația mea (mă refer la Școala „Șciukin” și la primii ani de existență și creație ai echipei care constituia Teatrul „Eugène Ionesco”), Grotowski a venit prin filiera sovietică, rusească. În general, pentru noi, cei din Republica Moldova, chiar la Moscova fiind, informația venea pe două căi sau prin intermediul a două limbi – româna și rusa. Or, Grotowski, din câte știu, a fost tradus în rusă abia prin 2003, iar în română, prima ediție a *Teatrului sărac* apărea în 1998. Așadar, în anii '80, pentru mine și echipa cu care învățam la Moscova, mitul existenței unui geniu al teatrului undeva, în spațiul dintre Polonia, India, America și Italia, era susținut de lipsa unei informații directe. Grotowski a ajuns prin filiera lui Peter Brook, care fusese tradus în rusă în 1976 (mă refer, desigur, la *Spațiul gol*, unde ne vorbește pentru prima dată despre *teatrul sărac* și, pornind de la el, despre teatrul viu. Or, acest teatru era cel pe care îl căutam noi atunci). Și mai circula o legendă, mai bine zis, o amintire vagă despre studentul Grotowski, care, în anii '50, trecuse pe la una dintre instituțiile teatrale din Moscova (era vorba de „GITIS”), dar că nu pierduse el prea mult vremea pe acolo, fie pentru că plecase singur, fie pentru că fusese exmatriculat. Faptul că ar fi putut fi exmatriculat ne plăcea mult mai mult, pentru că sporea și mai mult valoarea și faima lui (cu atât mai mult cu cât chiar din Școala noastră „Șciukin” fusese exmatriculat marele Kaliaghin). Lipsa unei informații ample despre mișcarea teatrală din Europa devine critică în anii '80. În aer mirosea deja a schimbare. Or, informația era selectivă, era triată pe criterii ideologice, politice, culturale etc. Puteam vedea din când în când, în turnee, spectacole de Giorgio Strehler, de Peter Stein sau Peter Brook. Informația despre Grotowski însă se afla pe partea întunecată a lunii. Era fragmentară și venea fie prin Brook, fie prin profesorii sau prin oamenii de teatru care se întorceau din călătoriile internaționale și cu care aveam contact.

Și aici trebuie să amintim despre acest paradox al școlii teatrale sovietice de atunci și, parțial, al celei rusești de acum. Știm bine că în acest spațiu s-au născut unii dintre cei mai mari reformatori ai teatrului din secolul XX – Stanislavski, Vahtangov, Meyerhold, Michael Cehov, și că acest lucru alimenta, pe de o parte, orgoliul, iar pe de altă parte, ignoranța mediului majoritar teatral. Ca să fac o paranteză, cu câțiva ani în urmă, mă aflam la Moscova (în vizită la Școala mea „Șciukin”), într-o discuție cu șeful catedrei, Albert Burov (o personalitate incontestabilă, colaborator al lui Lubimov), și discutam exact despre dezvoltarea și evoluția școlii. Burov a fost foarte reticent, spunând că școala trebuie păstrată și nu dezvoltată, altfel există pericolul ca ea să fie pierdută. Or, aici ajungem exact la punctul de divergență esențial care exista între grupul nostru și școală. Noi eram în căutare de tehnici, de metode care

să ne ajute, printre altele, să depășim sechelele școlii, ale realismului banal care se infiltrase și erodase din interior, osificând-o, metoda lui Stanislavski și a lui Vahtangov. Or, prin acele cunoștințe fragmentare, prin intuiție și prin efort intelectual, ghicisem că Grotowski făcea parte din acea direcție în care înțelegeam să dezvoltăm metoda și jocul actoricesc. Neacceptarea lui Grotowski de către regimul sovietic avea loc pe mai multe planuri – politic, ideologic, metodologic, cultural. Cam aceeași soartă a avut-o și Brecht, care fiind un om de stânga, comunist, era cvasiignorant din punct de vedere artistic: pus sub control, într-o primă perioadă, și aproape nemontat în U. R. S. S. Și dacă reticența față de Brecht era mai degrabă conceptuală, metodologică, atunci față de Grotowski era o chestiune politică și ideologică.

Încheind această mare paranteză politică, să revenim la teatru. Spectacolul care rămâne pentru mine ca un câmp sau laborator unde ne-am apropiat de tehnica lui Grotowski a fost *Așteptându-l pe Godot*, creat în 1985 la Moscova și adus ulterior la Chișinău. Alături de multitudinea de tehnici pe care le-am folosit în spectacol și care s-au împăcat de minune (cred că numai datorită tinereții noastre și a freneziei existenței scenice de care dădeam dovadă) – ludicul lui Vahtangov și ritmul *commediei dell'arte*, elaborarea psihologică a scenelor și expresionismul dansului *butoh* –, au încăput de minune și corporalitatea sacră și ritualismul lui Grotowski. Mai târziu, privind fotografiile lui Ryszard Cieślak sau urmărind caseta pe care o adusesem cu sfințenie de la George Banu, de la Paris, cu *Prințul constant*, regăseam similitudini cu lucrul asupra corpurilor noastre în rolurile lui Vladimir și Estragon. În *Godot*, jocul era extenuant, pentru că era total. Ne simțeam de parcă la fiecare reprezentație trebuia să traversăm Stixul, pentru ca la final să ne reîntoarcem pe malul vieții. Lucram cu o dăruire absolută, până la epuizare. Îmi aduc aminte și acum corpurile noastre semidezgolite, în stări apropiate de transă, vocile noastre în rugăciuni ritualice fiind solicitate până într-atât, încât simțeam parcă și vibrațiile scenei și ale sălii întregi. După *Godot*, poate doar în *Regele moare*, Petru Vutcărau mai reușea să atingă prin corpul lui, în scena finală (atunci când se despărțea de viață, pentru a pleca într-o dezolare și o deplângere sfâșietoare), acele note sensibile, acele fibre enigmatice care mă făceau să mă gândesc la Cieślak și la Grotowski. După anii '90 înapoi, mișcarea noastră teatrală s-a înstrăinat progresiv de munca actorului îndreptată spre interior, apucând calea ludicului, a satirei, simbolismului convențional ori pe cea a textului documentar și politic.

Aș putea remarca poate apariția tinerei regizoare Luminița Tâcu, care în montarea ei cu *Hamlet* de Shakespeare, realizată cu absolvenții Facultății noastre de Teatru în 2008–2009, încearcă să creeze în scenă o ambianță ce ne trimite cu gândul spre universul grotowskian. Chiar din primele clipe ale spectacolului înțelegem că ne aflăm în fața unei lucrări ce și-a propus să tindă spre valori absolute. Regizoarea creează o acțiune scenică de o densitate supremă, susținută pe parcursul întregului spectacol de o echipă unitară, iar fuziunea expresiei corporale și a celei vocale reușesc să creeze o energie deosebită.

Îmi închei aici intervenția cu speranța că această întâlnire va genera un nou val de interes față de teatrul și moștenirea lui Jerzy Grotowski. Dincolo de *training-ul* pe care l-a elaborat, de tehnicile pe care le-a practicat și care poate nu sunt în totalitate cunoscute sau abordabile, să nu uităm că elementul principal, primordial al acestui învățământ era ideea teatrului pur, a teatrului sărac, eliberat de convenționalismul elementelor care ne împiedică de cele mai multe ori să vedem că în centrul construcției teatrale se află actorul – actor care a fost, este și va rămâne elementul principal al teatrului.