

TEATRUL – LOCUL ÎNTÂLNIRII NEMIJLOCITE JERZY GROTOWSKI ȘI ACTORUL „SFÂNT“

Sabin Sabados

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.05

Abstract

Theatre – the place of unmediated meeting. Jerzy Grotowski and the “holy” actor

Getting to configure the profile of the “holy” actor, Grotowski remakes the entire structure of the theater, from the conditioning of the dramatic text (which constantly demands to be overcome) to the investment of the body with an unparalleled significance. Knowledge is replaced by an understanding of the actors’ gestures through emotions and a dynamiting of the social conventions. This leads to a reconfiguration of the stage dialogue, in which the spectator acquires a rank equal to that of the actor, mobilizing energies and giving meaning to the stage work.

Keywords:

Grotowski, Laboratory Theatre, sacred space, aesthetics, authenticity

La începutul secolului XX, teatrului i se cerea să răspundă unei provocări – desigur, formulate fără intenție – a noilor medii și, în special, a cinematografului: definirea specificității și, mai cu seamă, a singularității de care acesta se bucură, în contextul sincretismului artelor, al erodării codurilor de limbaj și al rafinării mijloacelor de expresie. Cu alte cuvinte, a fost urmărită recuperarea sensului profund al semnelor artistice/ teatrale și transformarea spectatori-

lor în martori activi la actul „sacru“ al reprezentației, adică în participanți care adoptă o aceeași logică a sacrificiului de sine întâlnită la personajele tragediei antice¹.

1. Teatrul – calea spre invizibil

Regizor, teoretician și filosof al teatrului, Jerzy Grotowski s-a apropiat de teatru într-o manieră cu totul inedită, impunând o radicală transformare a ceea ce am putea numi *conștiința artistică*. Viziunea acestuia cu privire la teatru este astăzi explicată prin teoretizarea a două principii: cel dintâi aduce în discuție o reducere a fenomenului teatral la esența sa; al doilea presupune o tentare a limitelor teatralității, cu alte cuvinte, o ieșire din cadrul prefigurat de textul dramatic și valorizarea, uneori în exces, a elementelor spectaculare. În mod evident, lucrurile sunt mult mai nuanțate, chiar dacă, la prima vedere, suntem tentați să credităm ideea potrivit căreia Grotowski a încercat să închidă teatrul într-un „laborator“, însă nu în beneficiul actului artistic și/ sau estetic, ci în cel al sondării ființei umane. Conceptul de „laborator“ ne conduce fie la un *savoir-faire* propriu cercetării științifice, fie la o căutare spirituală; în ambele cazuri, miza o reprezintă „întâlnirea nemijlocită, relația, dacă nu chiar contactul, dintre actori și spectatori în calitatea pe care o au ei de participanți activi sau martori ai evenimentului“². De altfel, în 1959, când a fondat Teatrul Laborator „13 Rânduri“ – pe urmele Redutei, celebrul teatru polonez interbelic, înființat de Julius Osterwa și Mieczysław Limanowski –,



1. Câțiva teoreticieni – între care Vladimir Maiakovski, Karel și Josef Čapek, György Lukács – au reacționat, considerând cinematograful „fiul nelegitim“ al teatrului, de al cărui destin nu ne putem îndepărta. Astfel, consideră aceștia, căutând punți de legătură și oferindu-și una celeilalte instrumentele de lucru, cele două arte ar putea coabita. V., în acest sens, Daniel Banda, José Moure (coord.), *Le Cinéma: naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Éditions Flammarion, 2008. V. și Emily Lombi, „«Vers un théâtre pauvre». Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski“, în *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, numéro zéro, avril 2010, pp. 26-33.

2. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, prefață de George Banu, București, Editura Nemira, 2014, p. 93.

Grotowski l-a definit centru de cercetări asupra jocului actorului, ceea ce îl apropie mai mult de domeniul științelor și al tehnologiei decât de cel artistic³.

În calitate de reformator al teatrului, Grotowski ne cere ca, atunci când decidem să ne apropiem de actul creației scenice, să pornim de la șansa pe care ne-o oferă întâlnirea dintre actor și spectator, cea care, prin intermediul privirii, face ca *relația* să se consume dincolo de granițele unei întâlniri obișnuite, ca o preocupare existențială fundamentală și ca un exercițiu spiritual de o nebănuită forță interioară. Astfel, teatrul reface istoria interpretării vizibilului și a gestului sacrificial expiator. În fapt, este vorba de o relație indicibilă, care alunecă, mai mult sau mai puțin controlat, spre zonele profunde ale ființei, căutând să răspundă reprezentării „ca atare“ a sinelui (adică dintr-o perspectivă fenomenologică), o reprezentare surprinsă la întretăierea dintre drumul cunoașterii și cel al înțelegerii. „Esența teatrului este o întâlnire, [...] o întâlnire între creatori“⁴, afirma Grotowski,



3. În secolul XX, numeroși reformatori ai teatrului – între care Konstantin Stanislavski, Gordon Craig, Anatoli Vasiliev, Jacques Copeau, Adolphe Appia, Émile Jacques-Dalcroze, Vsevolod Meyerhold, Édouard Autant și Louise Lara, Peter Brook, Eugenio Barba etc. – au încercat să sporească însemnătatea laboratorului în arta teatrului. Cu toate acestea, nu s-a izbitit promovarea unei estetici particulare, care să diferențieze noul spațiu de repetiții de cel al mai vechilor „atelier“ sau „studiouri“. Rămâne de interes faptul că, în cadrul unui laborator, cel puțin așa cum rezultă din preocupările lui Grotowski, accentul cade pe o *explorare creativă* a noilor practici teatrale și mai puțin pe dimensiunea artistică sau pe dorința reprezentării unui spectacol în fața publicului. Laboratorul este, în același timp, știință, religie și artă. Jean-Manuel Warnet consideră că, în teatru, „laboratorul“ descrie un spațiu închis (autonom) și un timp care se divizează între cel al cercetării și cel al repetițiilor, fiind desprins de cel al producției artistice. În plus, este pretinsă științificitatea procesului de sondare a acțiunilor scenice „în însuși interesul experienței“, cum afirma și Craig. V. Jean-Manuel Warnet, *Les laboratoires. Une histoire du théâtre*, Lavérune, Éditions L'Entretiens, coll. „Les Voies de l'acteur“, 2013, p. 241. V. și Izabella Pluta, „L'Espace du laboratoire entre création technologique et recherche scientifique: prémices d'une méthodologie“, în *Ligeia*, nr. 1 (137-140), 2015, pp. 48-49.

4. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și

atrăgându-ne atenția că, între cei care împlinesc actul creației, un loc însemnat îl ocupă spectatorul. Și asta pentru că nu este vorba despre o întâlnire oarecare, ci despre o întrevvedere fericită, urmare a unei experiențe artistice și totodată a unei viziuni estetice căreia, ce-i drept, artistul nu-i acordase o atenție deosebită. În acest sens, atitudinea lui Grotowski este iconoclastă, răspunzând nevoii de a scoate la suprafață invizibilul în detrimentul vizibilului, prin punerea în scenă a unor amintiri exceptate sau cenzurate, cu alte cuvinte, prin jocul de metafore și de metonimii. Ceea ce este supus „cercetării de laborator“ este tocmai actul confruntării sau, mai bine, cel al identității stabilite între participanți, pe măsură ce relația lor evoluează, refuzând a mai fi considerați simple monade. Totul, repetăm, cu scopul de a ajunge până la cele mai adânci straturi ale umanului și, implicit, pentru a da încă o șansă viitorului artei scenice printr-un joc tradus ca revelare a sinelui⁵. Astfel, teatrul nu se mai consumă ca reprezentare a unei (posibile) realități, ci ca punere în scenă a propriei imagini, ca expunere și „incendiere“ a propriei vizibilități.

O temă recurentă în activitatea lui Grotowski o reprezintă relația dintre actor și spectator, o relație care (cu sau fără intenția regizorului) imprimă creației scenice o forță transformatoare. Atunci când actorul și spectatorul se dăruiesc unul celuilalt și împreună artei teatrului, asemenea tinerilor îndrăgostiți care se lasă cuprinși de sentimentul iubirii, spectacolul poate beneficia din plin de rezultatele cercetării. În „Teatrul Laborator“ nu se operează cu „jumătăți de măsură“, ci se manifestă un gust pronunțat pentru imediatetea experienței (deci, pentru o ieșire în afara duratei) și, în corolar, pentru o confirmare a autorității privirii. Așa se face că, în logica grotowskiană, spectacolul de teatru devine un veritabil eveniment artistic care celebrează „miracolul existenței“, suflul eliberator al ființei, dar și un moment al asumării esteticului, prin care se reflectă frumusețea adevărului, deschizând atât



Mirella Nedelcu-Patureanu, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, Editura Unitext, București, 1998, p. 35.

5. Cf. Donald Winnicott, *Opere*, vol. 6: *Joc și realitate*, traducere din engleză de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2006, p. 84 sqq.

orizontul imaginației (al invizibilului), cât și cel al realului (al vizibilului). Așadar, menirea actorului constă în implicarea (și în exhibarea) totală a corpului în actul creației – un corp capabil a semnala, prin plasticitatea sa, legile care guvernează viața. În acest fel se creditează, o dată în plus, definiția dată de Étienne Souriau creației, ca „act în virtutea căruia un lucru, o ființă începe să existe. Ea desemnează și ființa care rezultă din acest act”⁶.

2. Actul revelator al cunoașterii

În „Teatrul Laborator” nu se caută atât transmiterea unui „ceva” cu scopul atingerii stadiului cunoașterii (cunoașterea în sine pare a fi depășită de o înțelegere ce-și desfide cauza!), cât mai ales elevarea spirituală a individului. Aici, actul cercetării de laborator este în același timp un act creator-revelator, oferind actorului șansa de a se re(crea) prin eliminarea a tot ceea ce este suplimentar, rezidual sau fortuit în existența sa (lumina, costumele, machiajul, dar și verbiajul, gesturile supradimensionate etc.) și de a se re(inventa) în planul imaginației, în fine, de a re(descoperi) împreună cu spectatorul adevărul care se ascunde în spatele convenționalului social: „Este vorba despre esența însăși a vocației actorului, de reacția ce-i permite să dezvăluie una după alta diferitele straturi ale ființei sale, de la sursa biologică prin canalul conștiinței până la culmea care este atât de greu de definit și unde totul devine unitate. Acest act de dezvăluire totală a unei ființe devine o ofrandă de sine, ce se învecinează cu transgresiunea barierelor și cu dragostea. Numesc aceasta un act total. Dacă actorul acționează astfel, el devine un mod de provocare pentru spectator”⁷. Iată cum „actul total” al creației scenice se dezvăluie în momentul în care, în semn de afecțiune și prețuire față de public, actorul consacră exercițiile fizice *întâlnirii* și mărturisirii năzuințelor, frământărilor, angoaselor, cu alte cuvinte, trăirii gestului expiator și a clipei în care



6. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 522.

7. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, ed. cit., p. 62.

„accidentalul primește brusc aparența destinului”⁴⁸. Personajul dramatic este un element esențial pe care-l regăsim doar în condițiile epurării spectacolului de textul și mișcările (sau gesturile) parazitare, de convenționalul formulat dincolo de scenă, în spațiul mundan.

Urmând metoda de lucru grotowskiană, vom descoperi în actor pe artistul care modelează obiectul inert, pentru a da formă și vitalitate creației și momentului celei dintâi „faceri”. Ceea ce Marele Sculptor săvârșește prin îndepărtarea surplusului de argilă, pentru a însuflă și a face vizibil „chipul de lut”, nu mai reprezintă o simplă metaforă, ci o proiecție a actului scenic inaugural – al întâlnirii Ideii –, în care confruntarea își afirmă rolul transfigurator. Și chiar dacă aderă la ceea ce este provizoriu și la o atât de greu de acceptat repetiție a unui „aici și acum” (adică a unei reluări esențiale a irepetabilului), actorul îl provoacă pe spectator să se implice într-un „exercițiu spiritual” în care corpul are un rol însemnat. Acest exercițiu al corpului și al corporalității poate fi considerat piatra de temelie a metodei grotowskiene. Ca urmare, actorul *este* (adică există) atunci când este perceput ca atare și devine ființă atunci când încarnează un personaj care își revendică dreptul de *a fi* în urma relației cu spectatorul. Se instituie un du-te-vino între cel care privește oglinzindu-se în actorul-personaj și un actor care intră în pielea personajului cu ajutorul spectatorilor care-i conferă statutul de actor. Altfel privită întâlnirea, conștiința de sine a actorului confruntă conștiința de sine a spectatorului, căreia, putem spune alături de Hegel, îi pretinde recunoașterea: „un individ se ivește în fața altui individ. [...] Relația celor două conștiințe-de-sine este deci astfel determinată, încât ele se încearcă pe ele însele și una pe alta, prin luptă pe viață și pe moarte. – Ele trebuie să intre în această luptă, căci ele trebuie să ridice la adevăr certitudinea lor înseși de a fi pentru sine, față de alții și față de ele însele”⁴⁹. În acest dialog, purtat adeseori cu



8. Charles Pépin, *Întâlnirea. O filosofie*, traducere din limba franceză de Valentin Protopopescu, București, Editura Trei, 2021, p. 27.

9. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei R.P.R., 1965, pp. 109-110.

tonuri ale luptei agonice, obiectivarea fiecăruia este condiționată de prezența celuilalt, întrucât, va considera Jean-Paul Sartre, „eu recunosc că sunt așa cum un altul mă vede”¹⁰.

Demn de reținut este și faptul că „metoda laboratorului” acordă o atenție deosebită sentimentului de uimire care apare la întâlnirea actorului cu spectatorul. Totul pentru a-i capta acestuia din urmă atenția și pentru a-i oferi șansa de a trăi o experiență unică, ca urmare a unei includerii autentice în atmosfera spectacolului de teatru. Desigur, aceasta nu înseamnă că actorul se va lăsa ghidat într-o manieră necontrolată, naivă, de reacțiile și așteptările publicului, că va trebui să dea măsura capacității sale spontane și creative. Relația actor-spectator, chiar și atunci când presupune „confruntarea”, nu are ca țel subordonarea unuia de către celălalt, ci recunoașterea, în sensul dialectic al oglindirii esențelor. Astfel, putem să ne imaginăm rolul actorului în relația cu spectatorul ca fiind similar cu cel al „călăuzei” lui Tarkovski, în măsura în care „celălalt” este condus spre zonele puțin explorate ale ființei, pentru beneficiul propriu și al însoțitorului său.

3. Despre spectacolul crud al vieții

Găsim de cuviință a completa perspectiva lui Grotowski asupra teatrului cu ideea potrivit căreia viața publică și cea privată au o temelie comună. Urmând acest gând, putem spune că experiența artistică prezintă o dublă manifestare, emoțională și rațională – și, *in extenso*, spirituală, în starea de transcendență. Or, ceea ce ne atrage atenția este paradoxala manifestare a celor două instanțe, emoțională și rațională, faptul că se opun una celeilalte în chiar clipa întâlnirii, într-un timp al efemerului. Raționalitatea pare să se justifice ori de câte ori ne propunem să fim „științifici”, preciși, atunci când încercăm să alungăm dubitativul, în timp ce emoțiile se pot manifesta doar prin renunțarea la „gramatica” minții, prin spontaneitate și, deci, în clipa în care părăsim rolul de



10. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1953, p. 260.

conștiințe active¹¹. Despre o dificilă negociere între suflet și minte ne vorbește Grotowski prin teatrul său, în încercarea de a ajunge la „actul deplin“ al rostirii indescriptibilului, când „actorul, adică ființa umană, își depășește starea de fragmentare la care singuri ne condamnăm în viața cotidiană“¹². În cazul preeminenței raționalității, nu avem o manifestare a ființei, cât, mai degrabă, a „eului“ social. Or, dacă ne lăsăm ghidați doar de jaloanele logicii și de principiile sistematice, metodice, riscăm să întreținem blocajele pe care ni le impune supraeul și să plătim un greu „tribut“ devenirii. Sinele pe care actorul îl caută în procesul creației artistice și al elevării spirituale pretinde însoțirea, pe care, cel mai adesea, o găsește în propriul corp, prin apelarea la tehnici inductive și prin renunțarea la inhibiții. Este vorba de un corp pe care, în timpul jocului, îl va „adopta“ și împotriva căruia – din nou, paradoxal – se va întoarce: „Deci, jucăm dublul joc al intelectului și al instinctului, al gândirii și al emoției; încercăm să ne scindăm în mod artificial în corp și suflet“¹³. Iată cum se face că, atunci când suntem la teatru, ajungem și noi, spectatorii, să intrăm în ceea ce Grotowski numea „starea de grație“, să facem pasul spre un „joc dublu“, care este în același timp rațional și irațional, susținând echilibrul fragil dintre trup și suflet, dintre forma creației scenice și esență operei. Oferindu-ne ceva pentru întâia oară, teatrul reface ceea ce deja a avut loc. Și, în ciuda faptului că se înscrie într-o circularitate ce sfidează sfârșitul prin al său prezent continuu, teatrul ne oferă spectacolul crud, total și ireversibil al vieții.

Teatrul are un destin aparte, fiind guvernat de convenții care îl îndepărtează de gesturile și expresiile de fiecare zi și de abordarea obișnuită a lucrurilor. Înainte de toate, arta spectacolului rămâne îndatorată miracolului existenței, cum credea și Grotowski, făcându-l pe actor să privească



11. Este adevărat, regizorul vorbește despre o spontaneitate autentică, specifică artelor spectacolului, care nu exclude disciplina sau – mai exact – care „poate fi atinsă numai pe baza unei partituri foarte precise pentru fiecare actor“, Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, ed. cit., p. 94.

12. *Ibidem* p. 159.

13. *Ibidem*, p. 133.

spre datele socialului cu multă curiozitate, pentru a scoate la iveală palimpsestul vieții sau, folosind cuvintele lui Derrida, pentru a relua ceea ce este *șters*, lăsând „să se citească ceea ce obliterează, înscriind violent în text ceea ce încerca să-l comande din afară”¹⁴. Privit astfel, teatrul dedublează oarecum existența umană, atât pentru a o exprima într-o formă artistică, nuanțată, dar și pentru a o împlini estetic, adică pentru a-i pregăti deschiderea spre universalitate. Așadar, aflat între oglinzi paralele, într-un du-te-vino între *realitatea* convenționalului social și *realul* manifestării scenice, teatrul evocă dublul, cel pe care îl pomenea și Artaud, în efortul depășirii imediatului, un dublu „al materiei și al îngroșării ideii”, prezent „în limburile incandescente ale viitorului”¹⁵. În acest sens, dacă omul de rând urmărește jaloanele realității în sfera socialului și compensează neliniștile irealității prin producțiile imaginarului, în teatru actorul va reflecta viața într-o formă proprie, iar spectatorul va întâlni alteritatea din *celălalt*, încercând cu sens acea „arealitate” a artei la care se referea Tudor Vianu. Astfel, magia teatrului se traduce ca proces de metamorfozare continuă a realității și de reprezentare a ceea ce doar irealul găzduiește, cu alte cuvinte, dă sens unei „arealități” a teatrului, al cărui țel este *înțelegerea în absența cunoașterii*¹⁶.

4. Împotriva „gimnasticii senzoriale”

Căutând să surprindă esența teatrului, regizorul polonez propune eliminarea a tot ceea ce este artificial, indiferent și independent de utilitatea sau importanța scenică. Mai mult, în conturarea viziunii sale, el va căuta să renunțe



14. Jacques Derrida, *Expoziții*, convorbiri cu Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, prefață de Aurel Codoban, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2001, p. 13.

15. Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin și de Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997, p. 43.

16. Cf. Tudor Vianu, *Estetica*, studiu de Ion Ianoși, București, Editura pentru literatură, 1968, pp. 112-113.

la principiile deja clișeizate pe care se sprijină arta teatrală. Spre exemplu, subliniind la ce anume ar trebui să se renunțe în arta spectacolului, Grotowski susține eliminarea efectelor de lumină și a recuzitei, care, din motive evidente, nu se poate realiza cu totul. Avem nevoie de păstrarea unei lumini care să facă posibil un prag minim senzorial, strict necesar procesului de receptare, așa cum avem nevoie de câteva elemente minimale de decor pentru susținerea reprezentației. La fel se întâmplă și cu eliminarea efectelor muzicale, ori a celor realizate cu ajutorul scenografiei. Și aici avem nevoie de ceea ce am numit a fi pragul minim senzorial. Cu toate acestea, Grotowski propune evitarea „gimnasticii senzoriale“ și manifestarea necontrolată a sentimentelor, afirmând că acestea nu au ce căuta în „Teatrul Laborator“, atâta timp cât nu putem stabili cu precizie o analogie între emoții și senzații: „Actorul nu trebuie să-și utilizeze organismul pentru a ilustra o «mișcare a sufletului», el trebuie să facă această mișcare cu organismul său”¹⁷. Prin eliberarea scenei de tot ceea ce este vătămător ființei, au rămas în preocuparea lui Grotowski doar actorii și spectatorii, dedicați unor situații particulare artelor spectacolului, prin care sunt reformulate imperatiivele dialogului teatral prin intermediul gestului, al mimicii și al unui limbaj discursiv distinct de cel prozaic. În viziunea regizorului polonez, aceste relații, manifestate în unicitatea lor, dau măsura însemnătății „actului total“ al teatrului.

Eliminarea rugozităților expresiei și configurarea acesteia în termenii acțiunii fizice constituie pilonii „teatrului sărac“ și ai „doctrinei“ teatrului grotowskian. Însă, în creația regizorului polonez, „expresia“ nu trimite la *forma* unui conținut ontic, ci la o *cale* prin care se poate ajunge la esența operei. Totodată, dacă teatrul se descrie ca „sărac“, aceasta nu presupune și abandonarea resurselor corporale, de care actorul trebuie să ia act și să profite din plin. Renunțând la artificiile jocului, actorul este nevoit să își compună o mască „organică“, ceea ce implică, pe lângă o tehnică obținută în urma unui antrenament susținut, și o înțelegere sincretică a



17. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, ed. cit., p. 57.

procesului de creație. Este, poate, primul pas al actorului în dobândirea unui limbaj definitoriu pentru artele spectacolului și spre o „spovedanie“ ce invocă un public „anume ales“, cum ar spune Camil Petrescu.

Există, însă, și elemente proprii *artei* teatrale, la care Grotowski nu a vrut (sau nu a putut) să renunțe în cadrul Teatrului Laborator: „variația infinită a relațiilor actor/ spectator“, sondarea (involuntară a) expresiei artistice, în acord cu principiile esteticii și ale frumosului, controlul pragului minim senzorial, necesitatea de a testa limitele somatice ale actorilor, „pentru a umple golul din noi – pentru a ne împlini“. Acestea reprezintă doar câteva dintre elementele indispensabile artei teatrului și care dau valoare întâlnirii dintre actori și public¹⁸. Sprijinindu-se pe pilonii metodei lui Stanislavski, Grotowski este interesat de corpul actorului, invocând singurătatea ființei, o singurătate pe care *performer*-ul încearcă să o depășească prin antrenament, spontaneitate, introspecție și cunoaștere de sine. Ca tehnică, este propusă *via negativa*, o formă radicală prin care sunt înlăturate blocajele mentale și corporale ale interpretului. Înțelegând „ce nu trebuie să facă“, actorul va elimina și „dresajul“ din antrenamentul scenic, făcând în acest fel posibilă spontaneitatea creatoare. Putem vorbi aici și de o autentică transgresiune, în termenii lui Jean-Paul Sartre, de ieșire din sine, pentru a se depăși pe sine grație întâlnirii cu un altul.

Același principiu este aplicat și în cazul relațiilor pe care le presupune arta teatrului: tot ceea ce se dovedește inutil sau chiar pernicios este eliminat din jocul actorilor. Aducând la lumină doar elementele vitale *dramei*, Grotowski favorizează relația directă dintre scenă și sală, întâlnirea în actul sacru al reprezentației, pe „portativul“ notelor vieții. Această „redefinire a relație scenice“ face posibil un moment aparte, în care acțiunea se răsfrânge în întreaga arie de joc și, de aici, în sală, printre spectatori, descriind aria teatrală ca spațiu al vieții. Accentul cade, așa cum susține Sorin Crișan, pe „*autenticitatea* întâlnirilor“: „Prin teatrul pe care l-a practicat, Grotowski a redefinit relația scenică, insistând asupra



18. Cf. *ibidem*, pp. 10-13.

autenticității întâlnirilor, pentru ca mai apoi să anunțe un «teatru al izvoarelor», în fapt un teatru al surselor vieții. [...] Prin noua sa formulă teatrală, Grotowski a dorit să elimine cu totul distanța dintre public și scenă, susținând importanța experiențelor comune¹⁹. Însă această manieră de a redefini relația scenică nu orientează procesul de creație doar dinspre scenă spre sală, ci și dinspre cei care privesc spre cei care, în actul sacru al scenei, își deschid rănila trecutului. Participarea spectatorului la joc este confirmată de acceptarea convenției teatrale și de imaginația celui care privește, dând sens dialogului dintre actanți. Dezgolirea sinelui și expunerea fără rest – act asemănător cu cel al transei! – confirmă existența unor „impulsuri spirituale” imposibil de reprezentat în afara artei scenice. În creația lui Grotowski, compoziția nu este cu totul străină de cea a teatrului de artă, dar se consacră căutării sinelui actorului-personaj, antrenând mișcările abisale ale ființei și confruntarea cu celălalt, cu spectatorul. La rândul său, acesta se descoperă pe sine în gestul teatral, într-un spațiu al proximității, în „locul care se vede” și care – ne face atenți regizorul – dezvăluie ființa.

Vocea actorului are valențele unui cântec, așa cum mișcărilor corpului și pașii făcuți întrețin ritmul muzicii, ca într-o compoziție riguros matematică. Astfel, Grotowski face o analogie între teatru și muzica unei orchestre, din dorința de a sublinia necesitatea sincronizării elementelor spectacolului, amendând – asemenea lui Antonin Artaud – literaritatea textelor dramatice, cărora le conferă statutul de canavale, pe baza cărora se construiesc gesturile și mișcările actanților. Tot astfel, corpul actorului pretinde a fi „acordat”, asemenea instrumentelor muzicale, pentru a face posibilă exhibarea sinelui și, totodată, pentru a permite jubilara spiritului creator și a sufletului sensibil, chiar și atunci când tema spectacolului este cea a disperării și a suferinței. Pe această direcție, nici utilizarea unei surse de lumină, cu ajutorul căreia poate fi urmărită mișcarea scenică, nu trebuie să aibă ca scop efectul scenic, ci relevarea zonelor ascunse ale sufletului, ceea



19. Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007, pp. 249-250.

ce este marginalizat, reprimat sau uitat. Mișcările corpului actorului și jocul de lumini și umbre pe care acesta îl generează sunt necesare purificării, renașterii și, în cele din urmă sacralizării spațiului de joc, fără a afecta aducerea aminte, memoria, ilustrarea adevărului despre sine. Efectul de *iluminare*, condus până la momentul dinamitării (al „incendierii”) avatarurilor existenței stă la îndemâna actorului, nefiind un atribut al tehnicii teatrale, ci al introspecției. Întregul proces creator al actorului, dacă este cu adevărat autentic, radiază din străfundurile ființei, strălucind mai puternic decât orice altă sursă exterioară: „Nu există o diferență în timp între impulsul «interior» și reacția «exterioară», în așa fel încât impulsul este în același timp reacție. Impulsul și acțiunea acționează împreună: corpul dispăre, arde și spectatorul nu vede decât o serie de impulsuri vizibile”²⁰.

5. „Dezlănțuire și cruzime”

În teatrul lui Grotowski, actorul manifestă o dorință profundă de a redescoperi libertatea de expresie în forma sa „pură”, prin revelația jocului. Urmărind ideea salvării ființei prin teatru, regizorul a alăturat tema depășirii de sine și cea a descoperirii de sine, prin „dezlănțuire și cruzime” (soluții preluate de la Artaud), „când simțim că actorul se ridică până la nivelul optim al vocației sale, când e în măsură să depășească barierele obișnuite, când realizează pe deplin un act de sinceritate, de dezvăluire de sine, de deschidere, de dăruire chiar și într-un act extrem, solemn, când nu dă înapoi în fața niciunei bariere de etică socială”²¹. Prin teatrul pe care l-a practicat și prin proiectele sale adiacente, Grotowski a căutat să reveleze „începutul”, timpul și spațiul dintâi al omului. Redescoperind sursa artelor spectacolului, spiritul eminent creator al ființei umane, regizorul a dat naștere unui „teatru al izvoarelor”. Actul artistic promovează descoperirea „stării de început” și astfel devine un mijloc prin care putem găsi răspunsuri la întrebările legate de destinul omului și de miracolul existenței.



20. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, ed. cit., p. 10.

21. Idem, *Teatru și ritual*, ed. cit., p. 112.

Unul dintre aspectele semnificative ale creației regizorului polonez leagă datele corporalității de cele ale interiorității ființei. Astfel, corpul este considerat vehicul de manifestare a spiritului, eliberând actorul de clișeele convenționalului social și de limbajul cu care suntem obișnuiți în viața de zi cu zi, dând măsura vitalității trăirilor și a expresiei scenice. De aceea, în timpul spectacolului, actorul lui Grotowski se află în căutarea expresiei creatoare, originare, lipsită de artificiale deformatoare ale lumii consumerismului, ocolind simulacrul, ceea ce, în opinia regizorului, îl apropie de sfințenie. Pentru a se recunoaște în celălalt (în spectator), actorul se sacrifică pe sine și își abandonează corpul emoțiilor, ceea ce, în parte, apropie doctrina regizorului polonez de concepția lui Aristotel cu privire la catharsis, la epurarea sufletului și la golirea trupului de energiile indezirabile. Această locuire temporară a unui altul, din care sinele a fost excavat, necesită eliberarea corpului de teama sacrificiului și de rezistența la transformare. Impresia pe care actorul trebuie să o facă spectatorului nu vizează surprinderea senzorială a celuilalt, ci iluminarea și *locuirea împreună*, în ambianța unei agape.

Bibliografie:

- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.
- BANDA, Daniel; MOURE, José (coord.), *Le Cinéma: naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Éditions Flammarion, 2008.
- CRIȘAN, Sorin, *Teatru de la rit la psihodramă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007.
- DERRIDA, Jacques, *Expoziții*, convorbiri cu Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, prefață de Aurel Codoban, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureanu, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998.

- GROTOWSKI, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, prefață de George Banu, București, Editura Nemira, 2014.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei R.P.R., 1965.
- LOMBI, Émily, „Vers un théâtre pauvre». Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski“, în *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, numéro zéro, avril 2010, pp. 26-33.
- PÉPIN, Charles, *Întâlnirea. O filosofie*, traducere din limba franceză de Valentin Protopopescu, București, Editura Trei, 2021.
- PLUTA, Izabella, „L'Espace du laboratoire entre création technologique et recherche scientifique: prémices d'une méthodologie“, în *Ligeia*, nr. 1 (137-140), 2015, pp. 47-58.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1953.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- VIANU, Tudor, *Estetica*, studiu de Ion Ianoși, București, Editura pentru literatură, 1968.
- WARNET, Jean-Manuel, *Les laboratoires. Une histoire du théâtre*, Laverune, Éditions L'Entretemps, coll. „Les Voies de l'acteur“, 2013.
- WINNICOTT, Donald, *Opere*, vol. 6: *Joc și realitate*, traducere din engleză de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2006.