

Arta teatrală

TEATRUL SPIRITUAL AL LUI PETER BROOK ȘI JERZY GROTOWSKI

THE SPIRITUAL THEATRE OF PETER BROOK AND OF JERZY GROTOWSKI

IRINA CATEREVA,

lector superior, competitoare,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Teatrul spiritual constituie un fenomen unic al artei teatrale europene din jumătatea a doua a sec. XX. El s-a format în procesul căutărilor arhetipului unui teatru comun întregii omeniri. Spiritualitatea teatrului nu poate fi determinată de apartenența lui la o religie sau alta, ci de disponibilitatea acestuia de a deveni purtătorul de idei al mărețelor tradiții spirituale. Cei mai reprezentativi exponenți ai teatrului spiritual sunt Peter Brook și Jerzy Grotowski.

Cuvinte-cheie: teatrul spiritual, transcendența teatrului spiritual, metafizica, limbajul arhetipurilor, subconștientul uman, forme arhaice și tradiționale ale teatrului, rolul și mesajul teatrului contemporan, spectacol.

Spiritual Theatre is a unique phenomenon of the European theatre art in the second half of the 20th century. It was formed in the search a prototype of human theater. The spirituality of the theatre is not a religious affiliation, but the ability of theatre to be conductor of the ideas of the Great spiritual traditions. The brightest representatives of the spiritual theatre were Peter Brook and Jerzy Grotowski.

Keywords: spiritual Theatre, transcendence of spiritual Theatre, metaphysics, language of archetypes, the human subconscious, archaic and traditional forms of theatre, the role and importance of modern theatre, performance.

*Teatrul spiritual constituie un fenomen unic al artei teatrale europene din jumătatea a doua a sec. XX, fenomen instalat în procesul căutărilor arhetipului unui teatru comun întregii omeniri. Constituindu-se drept chintesența interacțiunii dintre formele tradiționale ale teatrului de Apus și ale celui de Răsărit, ale teatrului arhaic și ale celui contemporan, teatrul spiritual a devenit expresia esenței spirituale universale și comună întregii omeniri. Ca fenomen transcendental, teatrul spiritual exprima o legitate comună, care întrunea toate *formele arhaice și tradiționale al teatrului*: calitatea teatrului de a fi promotorul ideilor Mărețelor tradiții spirituale; și se manifesta ca o comunitate de concepții ale creștinismului, budismului, iudaismului, islamului referitoare la evoluția spirituală a omului și a relațiilor lui cu diverse lumi și cu cosmosul.*

Evident, spiritualitatea teatrului nu poate fi determinată de apartenența lui la o religie sau alta, ci de disponibilitatea lui de a deveni purtătorul de idei ale Mărețelor tradiții spirituale. Dizolvând mitul despre rolul distractiv, didactic sau politic al teatrului, teatrul spiritual, prin intermediul artei teatrale, reflectă legitățile absolute ale existenței și legătura lor cu lumea spirituală a omului. *Transcendența teatrului spiritual* este determinată, întâi de toate, de esența lui interioară, plină de conținut. În calitatea sa de promotor al ideilor Mărețelor tradiții spirituale, teatrul spiritual se prezintă drept purtătorul cunoștințelor transcendente, adică a concepțiilor comune întregii omeniri despre existență, cosmos, despre om. *Metafizica*, având drept scop studierea spirituală a adevărului ascuns, și concentrând în sine esența acestor cunoștințe, a devenit pilonul interior al teatrului spiritual.

Astfel, prin intermediul artei teatrale, teatrul spiritual dezvăluie corelația dintre om (microcosmos) și Univers (macrocosmos), reflectând principiul metafizic al asocierilor. Dezvăluind legătura dintre om și diverse substraturi ale unei Realități comune, teatrul spiritual exprimă principiul unității care stă la baza diversității nivelurilor de existență. Teatrul spiritual în interiorul căruia lumea “...

vizibilului și invizibilului nu sunt niciodată despărțite” reflectă Realitatea ca pe un spațiu infinit de variante [1, p. 395]. Ca reflecție a lumii, bazată pe metafizică, teatrul spiritual tinde să ne prezinte Realitatea obiectivă, ascunsă în spatele trăsăturilor exterioare, și să ne prezinte natura reală a lucrurilor și a fenomenelor, contrapuse realității evidente. Astfel, teatrul spiritual a devenit locul în care omul poate cunoaște viața în esența ei adevărată, camuflată de înșelătoarea realitate vizibilă și care face trimitere la gândirea spirituală, la cea metafizică. Teatrul spiritual se prezintă ca un purtător al concepțiilor transcendentale și este chemat să-l determine pe om să atingă alt nivel de spiritualitate, prin intermediul unui alt procedeu de cunoaștere a lumii – arta teatrală.

În acest context, teatrul spiritual nu se prezintă ca o nouă invenție, ci drept o revenire a teatrului la originile lui spirituale. Ca și teatrul arhaic și cel tradițional, prin limbajul artei teatrale, el transformă ideile abstracte ale Mărețelor tradiții spirituale într-o experiență nemijlocită, și-i permite omului să urmărească practic legitățile absolute și relațiile dintre ele. Tocmai această calitate, prezentă în toate formele teatrale arhaice și tradiționale, devine una determinantă în teatrul spiritual. În același timp, reflectând tendințele evoluției societății contemporane, teatrul spiritual se bazează pe dialogul dintre arte, metafizică și știință. Acest dialog a permis elaborarea unor “... mijloace și metode contemporane proprii teatrului spiritual, de înțelegere a lumii care devine tot mai complexă” [2].

Indiscutabil, cei mai reprezentativi exponenți ai teatrului spiritual sunt Peter Brook și Jerzy Grotowski. Ei au readus în teatrul contemporan esența spirituală comună întregii omeniri și astfel au readus în teatru caracterul lui transcendent. În procesul constituirii teatrului spiritual, devin tot mai importante căutările spirituale ale artiștilor mișcării teatrale – Peter Brook și Jerzy Grotowski. Indicând “...unghiul de vedere al artistului asupra creației, ei au devenit suportul artistic prin care acesta privește lumea, omenirea și creația” [3, p.130]. La baza concepțiilor lui Peter Brook și drept punct de plecare în experimentele lui teatrale, au stat învățăturile metafizicianului greco-armean G.Gurdjiev. Interesul lui Brook pentru culturile ex-europene cât și peregrinările lui la propriu dar și spirituale către India, Persia, Afganistan, Iran, Africa, Mexic, sunt legate, întâi de toate, de pătrunderea esenței spirituale și metafizice a teatrului. Jerzy Grotowski, captivat de sanscrită și de yoga, a ajuns să considere induismul, ca filosofie și metafizică, drept esențial în concepția lui de viață. În același timp, Grotowski a manifestat un interes deosebit pentru cunoștințele spirituale ale indienilor mexicani care locuiau în pustiiurile Sonorei. Pe măsura propriei evoluții, experimentele de creație ale lui Brook și Grotowski în domeniul teatrului spiritual deveneau esențiale, iar pornirile interioare, provocate de cercetare, “...deveneau tot mai imperceptibile în fața unor încercări triviale de apreciere” [4, p.51].

Analizând *rolul și mesajul teatrului contemporan*, Peter Brook pune accentul pe esența lui spirituală. Teatrul, în calitatea sa de promotor al adevărilor absolute ale Marilor tradiții spirituale, se prezintă el însăși ca o sursă spirituală. Această calitate a teatrului este considerată de către Brook drept una esențială, întrucât atunci “...când dispăre calitatea care asigură vitalitatea unui fenomen, nicio formă nu mai are sens” [5, p.189]. El vede în teatru posibilitatea de a urmări legitățile proiectate în Marele tradiții spirituale. Materializând prin intermediul teatrului adevărurile absolute ale Marilor tradiții teatrale, teatrul spiritual le conferă calitatea de a fi palpabile și accesibile la nivel de experiență. Astfel, teatrul “...exprimă în termeni concreți ceea ce în teorie este considerat drept abstract” [6, p.170]. În consecință, teatrul spiritual al lui Brook extinde viziunea omului asupra vieții, pătrunzând în limitele Realității și devine, astfel, un procedeu de cunoaștere a vieții. În spectacolul *Convorbirile Păsărilor* (1973), Brook descoperă înțelepciunea sofistică, ce se reduce la o legendă despre un om care, în căutarea unei comori fără de preț, a înconjurat întreaga lume pentru ca, până la urmă, s-o găsească la el acasă. În spectacolul *Mahabharata* (1985), Brook, urmând o epopee indiană antică, descoperă noțiunile metafizice despre sensul vieții, despre misiunea fiecărui om, despre soartă și legitățile morale, despre armonia mondială.

În același timp, Brook nu neagă posibilitățile teatrului spiritual de a fi activ și util. Înțelegând, totuși, că teatrul nu poate opri războaiele, nu poate influența asupra politicii sau asupra guvernelor, Brook

își rezervă dreptul să scoată în evidență toate aspectele ascunse ale unor situații. Astfel, în *spectacolul US* (1966), dedicat războiului din Vietnam, Brook scoate în evidență ororile războiului și contrapune “dreptățile” părților care luptă între ele. În alt spectacol al său, *Tribul Ik* (1975), Brook contrapune concepții diferite pentru a dezvălui aspectele camuflate ale problemei permutării forțate a unui trib african spre alte pământuri. În munca lor asupra spectacolelor, Brook și actorii săi ajungeau să înțeleagă asemenea realități, în care oamenii își pierdeau total chipul uman, sau, dimpotrivă, în condiții absolut inumane, dădeau dovadă de cele mai înalte calități morale. Spectacolul *Convorbirile Păsărilor* a însemnat, pentru actori, un procedeu de autocunoaștere, ca și dansurile sau muzica unor triburi sufistice. Astfel, teatrul spiritual al lui Brook devine nu doar un loc unde omul poate învăța viața, dar și o sferă de activitate prin intermediul căreia omul învață să cunoască viața.

Jerzy Grotowski, ca și Peter Brook, acordă esenței spirituale a teatrului un rol primordial. El vede teatrul ca pe un promotor al ideilor Marelui tradiții spirituale și care se manifestă prin a ajuta omul “... să ajungă la un alt nivel al înțelegerii misiunii lui și să servească cu dreptate această misiune universală a sa” [4, p.51]. Grotowski concepe teatrul ca pe un teren de căutări spirituale și de autocunoaștere și apelează la noțiunea de transgresie care îi permite omului “...să înfrunte barierele interioare și să depășească limitele propriilor hotare pentru a umple golurile interioare care ne împiedică să ne realizăm” [4, p. 62]. Prin termenul științific de “transgresie” care înseamnă ieșirea mării din maluri în cadrul mișcărilor geologice, Grotowski indică esența simbolică a acelor procese spirituale care au loc în conștiința omului sub influența artei teatrale.

Teatrul spiritual al lui Grotowski realizează aceste mișcări prin provocări, prin distrugerea stereotipurilor de gândire, prin a se provoca pe sine însuși, și astfel, prin a provoca și spectatorul. Confruntându-se cu stereotipurile de gândire și confruntând experiența de viață a generațiilor anterioare cu experiența generației contemporane, teatrul devine un mijloc de apreciere a valorilor spirituale umane. Drept dovadă a acestei afirmații sunt spectacolele lui Grotowski *Sacuntala* (1960), *Dziad* (1961), *Kordian* (1962), *Acropolis* (1962), *O istorie tragică a doctorului Faustus* (1963), *Prințul cel dârz* (1965), *Apocalipsa* (1968). Concepute drept contradicții sociale, prin limbajul lor artistic teatral, aceste spectacole au reușit să preia forma unei filozofii metaforice servind un șir întreg de asocieri. Astfel, teatrul spiritual al lui Grotowski permite conștientizarea autentică a unor probleme sociale de către spectator, “...bazată pe spectacolul concret și nu pe o teză oarecare conștientizată apriori” [4, p. 59].

Grotowski concepe teatrul ca pe o posibilitate de căutare spirituală și de autodeschidere, de posibilitatea omului de a ieși din limitele propriilor bariere. El își îndreaptă teatrul său împotriva condiționării sociale și a factorilor care îl îndepărtează pe om de esența existenței sale, limitându-i capacitatea de a percepe viața. Astfel, în spectacolul *Apocalipsa*, Grotowski desprinde învelișul amăgitor de pe o sumedenie de stereotipuri învechite, înveliș la care au recurs oamenii, religia sau inerția, transformându-le într-un clișeu șters. Pentru Grotowski, esența spirituală a teatrului e legată de transformările interioare ale omului, la nivel spiritual. El vede în teatru posibilitatea omului de a se cuceri pe sine, de a-și afla adevărata dimensiune, cea spirituală.

De asemenea, pentru el teatrul este un important mijloc de a te cunoaște și a te înțelege pe sine însuși, care se referă întâi de toate la actor, misiunea căruia nu constă în a-i învăța pe alții, ci de a se cunoaște pe sine, și, odată cu ei, de a-și umple golurile interioare. Actorul are această posibilitate să-și realizeze căutările spirituale nu doar pentru spectator, ca personaj, ci și pentru sine, ca om. Grotowski cultivă principiul teatrului-comună, ca mod de viață care permite creșterea spirituală și o deschidere de sine. Din sfera unei activități profesionale, teatrul trece într-o formă a vieții sociale și devine o unealtă a transformării de sine și a autoperfecționării. Din momentul deschiderii unui Teatru 13 Rânduri în orașul Opol, în 1959, el cultivă acest principiu pe tot parcursul experienței sale de creație.

Astfel, teatrul spiritual al lui Peter Brook și Jerzy Grotowski a devenit un loc și o sferă de activitate profesională prin care omul se poate cuceri pe sine și Realitatea și poate atinge un alt nivel calitativ spiritual. Totodată, teatrul spiritual, ca procedeu al cunoașterii și autoperfecționării, își manifestă ca-

racterul său transcendent și distruge stereotipurile de percepere a scenei și a spațiului scenic.

Concepția de teatru ca “spațiu gol”, formulată de Brook în 1968, a servit drept răspuns la întrebarea esențială “ce este teatrul?” Ca și în teatrul tradițional antic și în cel răsăritean, Brook folosește ca loc de acțiune a actorilor scena deschisă, fără decor. Spațiul gol din spectacolul *Visul unei nopți de vară* (1970) conținea doar un podeț îngust care înrăma construcția scenică pe care ședeau actorii; iar în spectacolul *Livada cu vișini* (1982) actorii-personajele lui Cehov jucau pe scena goală, așternută cu doar câteva covorașe. Spațiul gol cere să fie umplut și Brook îl umple cu actorul, al cărui artă îi permite spectatorului “...să simtă o pură emanare a spiritului” [7, p.154].

Pentru Brook, noțiunea de scenă, în sensul tradițional al cuvântului, își pierde semnificația. El poate utiliza în calitate de spațiu de scenă o cafenea, un cămin muncitoresc, un spital sau o suprafață mică în aer liber, unde spectatorul poate urmări spectacolul din diferite puncte. Un covor așternut pe jos poate servi drept spațiu scenic, iar soarele și cerul servesc drept “efecte scenice” naturale. Astfel, Brook recurge la scenografie sau la unele atribute scenice doar în măsura în care ele pot ajuta actorul să lucreze asupra personajului, iar pentru spectator servesc drept punct de pornire în limbajul teatral convențional. În spectacolul *Mahabharata*, folosind câteva bețe de bambus de diferite mărimi, o rogojină, două scări și două roți, actorii, prin acțiunile lor, au reușit să creeze impresia unei scene de luptă. Brook a reușit să arate profunzimea sufletului uman doar cu ajutorul artei actorului, renunțând la tot ce nu este important pentru spectacol. Evident, un asemenea convenționalism al obiectelor în scenă solicita foarte mult actorul, care urma să ajute spectatorul să descifreze semnificația convențională al unui anumit obiect, conform atitudinii actorului față de acesta. Astfel, actorul lui Brook devine promotorul principal în teatrul spiritual.

Jerzy Grotowski, parafrazând cunoscuta concepție teatrală a lui Wagner, se străduia să elimine toate atributele artificiale în exprimarea teatrală, chiar și cele care deși veneau în ajutorul creației, nu erau absolut necesare. Astfel, s-a născut ideea de Teatru Sărac, formulat de Grotowski în articolul de program „Pe calea Teatrului Sărac”, publicat în revista poloneză „Odra”, în 1965. Sărăcia în teatrul lui Grotowski capătă o dimensiune artistică care sugerează ideea că teatrul nu trebuie să se îmbogățească, ci trebuie să se dezvolte. Tradițional, spectacolul *Apocalipsa* este considerat ca cel mai reprezentativ pentru Teatrul Sărac. O sală mică, fără ferestre, pereții de culoare neagră, două reflectoare plasate în colțuri și patru scaune simple pentru spectatori, – constituie tot spațiul în care lucrează actorii. Recuzita extrem de săracă – niște capete de lumânări, o căldare cu apă și o pâine – constituie unicele atribute ale lumii înconjurătoare pe care regizorul a considerat necesar să le includă în spectacol.

Cu toate astea, calea lui Grotowski spre Teatrul Sărac vine de mai demult, odată cu spectacolul *Acropolis* construit pe principiul unei exigențe materiale maxime. Actorii, prin jocul lor și doar cele câteva obiecte aduse în scenă, i-au permis lui Grotowski să construiască toate situațiile din spectacol. Ca și Brook, Grotowski se străduia să obțină maximum de efecte printr-un minimum de elemente, printr-o transformare magică a lucrurilor. El folosea jocul multifuncțional al obiectelor, după cum în teatrul tradițional chinezesc „...unul și același obiect, în dependență de utilizarea lui diferită, poate avea o mulțime de semnificații” [8, p. 70]. Renunțând la teatralizarea exagerată, la efectele stridente, la machiaj, la decorul neobișnuit, Grotowski declară formele exterioare teatrale simple drept credoul său de creație. În același timp, la fel ca și Brook, el scoate în evidență actorul, „...capacitatea căruia de a se transfera dintr-un tipaj în altul, dintr-un caracter în altul, dintr-un chip în altul, prin mijloace „sărace”, adică doar prin arta sa, în asta constă „magia teatrală” [4, p. 61]

Evident, pentru jocul actorului, mediul neutru scoate în evidență actorul care, fără a se ascunde de spectator în spatele scenei, poate ieși într-un un spațiu deschis și, folosindu-și arta, să creeze în acest spațiu imaginea lumii interioare a personajului său. Într-un spațiu neutru, realitatea se deschide în exclusivitate datorită artei actorului. Astfel, teatrul spiritual, ca spațiu neutru pentru jocul actorului, pune pe primul plan actorul, ca propagator al concepțiilor transcendente.

Cu toate astea, teatrul spiritual al lui Peter Brook și Jerzy Grotowski constituie un fenomen mul-

tidimensional care prezintă Realitatea prin relația dintre dimensiunea orizontală și cea verticală a existenței umane. Astfel, teatrul spiritual presupune implicarea omului la diverse niveluri de receptare. Peter Brook își propune ca prin teatrul său spiritual să afecteze omul nu doar la nivel emoțional, ci și să pătrundă în diverse niveluri de receptare ale subconștientului. În spectacolul *Visul unei nopți de vară* (1970), o dimensiune orizontală, de suprafață a spectacolului provoacă desfășurarea unui lanț de evenimente. O altă dimensiune, verticală și profundă, obținută prin metamorfozele magice ale personajelor, dezvăluie sensul profund al unor noțiuni spirituale, cum ar fi Soarta, Încercarea, Dragostea. Această dimensiune îi dezvăluia spectatorului tainele unor forțe puternice nevăzute care bântuie lumea și natura umană.

Jerzy Grotowski a căutat prin teatrul său (1960-1968) o acțiune pe mai multe dimensiuni care nu avea neapărat o explicație rațională. Teatrul său reflecta dimensiunea orizontală și cea verticală a existenței umane și nu avea drept scop doar schimbarea nivelului de receptie a spectatorului. El era chemat „...să transforme grotescul în subtil și, invers, să readucă subtilul la nivelul cotidianului” [4, p. 261]. În spectacolul lui Grotowski, *Acropolis*, dimensiunea orizontală prezenta ororile lagărelor nașiste de exterminare și monstruoșitatea suferințelor deținuților, în condițiile în care umanismul se manifesta doar prin niște reflexe primitive. Dimensiunea verticală a spectacolului, pe de o parte orientată în înalțuri, asigura legătura omului cu legitățile absolute ale existenței sale, pe de altă parte, ea era îndreptată în interior, la izvoare, către subconștientul colectiv, spre nivelul noțiunilor arhetipice ca Hristos, Ispășire, Existență... Dimensiunea verticală a spectacolului, atingând cele mai subtile niveluri de receptare ale omului și deschizând cele mai ascunse colțuri ale sufletului omenesc, a devenit acel pilon care stimula în om – „...omul care se descoperă pe sine” [4, p. 235].

Astfel, teatrul spiritual se referă la esența sacrală a omului. El extinde limitele de receptare ale omului, de percepere a lumii, leagă lumea materială de cea spirituală, materia ordinară de cea subtilă, Omul (microcosmosul) – de Absolut (macrocosmosul). Teatrul spiritual este îndreptat spre sufletul omului, care reflectă tainele universului, ascunse în subconștient. El descoperind constantele comune întregii omeniri – diada metafizică dintre Bine și Rău, se exprimă printr-un limbaj subtil, al unei lumi selecte, prin *limbajul arhetipurilor*. Oferind omului posibilitatea de a-și depăși limitele propriei subiectivități, teatrul spiritual se adresează *subconștientului uman*, provocându-l la nivelul subconștientului colectiv. În concluzie, teatrul transcendent, în calitatea lui de promotor al cunoștințelor transcendente și prin procedeul de cunoaștere, este orientat spre transcendentul din om.

Referințe bibliografice

1. BORIE, M. *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*. Romania: Polirom, 2004
2. НИКОЛЕСКУ, Б. Питер Брук и традиционная мысль [online]. [citat la 26.10.07]. Disponibil pe Internet:< http://delfineja.narod.ru/teatr/nikulesku_o_bruke.doc>.
3. СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений*. Т.5. Москва: Искусство, 1958.
4. ПРОТОВСКИЙ, Е. *От бедного театра к искусству-проводнику*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
5. БРУК, П. *Нити времени*. Москва: Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2005.
6. БРУК, П. *Московские лекции. Театр Питера Брука*. Москва: ГИТИС. 2000.
7. ДОДИН, Л. *В пространстве Брука. Театр Питера Брука*. Москва: ГИТИС. 2000.
8. МУХАМЕТЗЯНОВ, Р. *Китайская театральная традиция и ее влияние на европейское театральное искусство XX века*. Сборник статей и докладов Института востоковедения КГУ. Вып 2-3. Казань: КГУ, 2005.