Departamentul de Cercetare

Caietele Bibliotecii UNATC

volumul 8/nr. 5/2011

TEATRUL AQUARIAN -
O schiţă hermeneutică asupra condiţiei actuale a Teatrului

asist. univ. dr. FLORIN GRIGORAŞ

UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455

Caietele Bibliotecii UNATC

2011

Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică
"I.L. Caragiale" Bucureşti

Centrul de Cercetare al Facultăţii de Teatru

Caietele Bibliotecii UNATC – vol. 8/nr. 5/2011
Coordonatori: lect. univ. dr. Mihaela Beţiu & conf. univ. dr. Carmen Stanciu
Editare: Mihaela Beţiu
mihaela.betiu@yahoo.com
florin_grigoras@yahoo.com

www.unatc.ro
UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455

TEATRUL AQUARIAN

– O SCHIȚĂ HERMENEUTICĂ ASUPRA CONDIȚIEI ACTUALE A TEATRULUI –

un studiu de asist. univ. dr. Florin Grigoraş,
Facultatea de Teatru, Catedra Arta Actorului, UNATC

„Când Luna va fi în casa a şasea
Şi Jupiter aliniat cu Marte,
Atunci pacea va călăuzi planetele
Şi dragostea va mâna stelele.
Sunt zorii erei Vărsătorului.
.....
Armonie, justiție şi claritate,
Simpatie, lumină şi adevăr;
Nimeni nu va pune căluş libertății,
Nimeni nu va îngreuia spiritul.
Mistica ne va da cunoaştere,
Omul va învăța din nou să gândească
Datorită Vărsătorului, Vărsătorului."
„The Age of Aquarius"[1]

Monique Borie, profesor de studii teatrale la *Universitatea Sorbonne Nouvelle* din Paris, a publicat un număr de lucrări consacrate celor mai pregnante personalități ale Teatrului secolului XX, din perspectiva raportului dintre Teatru şi Antropologie. Cităm din studiul rezervat lui *Artaud*[2]: *„Discursul antropologului şi discursul lui Artaud se întâlnesc într-un spațiu comun: acela al unei interogații despre om, despre modul său de a fi în lume, de a gândi realul, de a folosi practicile simbolice – o interogație care se dezvoltă în relația cu* ***Celălalt****. Dincolo de cazul particular al lui Artaud, această întâlnire atestă existența unui fenomen mult mai amplu, ce interesează un larg curent al teatrului contemporan, deosebit de puternic în anii '60, şi care capătă dimensiunea unui fapt social; aici, cuceririle antropologiei au avut un cuvânt greu de spus: răspunsurile de care depinde viitorul unei arte sau al unei culturi aflate în criză cer, aparent paradoxal, o* ***revenire*** *la origini, realizată adesea printr-o* ***ocolire*** *pe teritoriile* ***Celuilalt*** *– cel rămas aproape de obârşii."* Această alăturare, cu intenție de coincidență a surselor, între Antropologie, pe de o parte, şi modalitățile de a gândi teatrul în secolul XX, pe de altă parte, nu este lipsită de temei. Privită doar în sine şi lipsită de şansa unei perspective mai largi, ea ne apare, însă, ca având un caracter reducționist, putând, chiar, genera erori de înțelegere, sau măcar de interpretare a „faptului social" despre care aminteşte distinsul profesor. Pentru a aşeza lucrurile într-o ordine mai exactă, ar trebui să considerăm, de fapt, că Antropologia modernă şi *curentul teatral* al secolului tocmai încheiat sunt doar două dintr-o serie de efecte, de consecințe ale unui vector freatic şi indefinibil care contaminează post-modernitatea. Fenomenul cel mai amplu şi cel mai reprezentativ din serie l-ar constitui aşa-numita **„paradigmă New-Age"**.

Câteva considerații critice asupra ***paradigmei Vărsătorului***. Pornim de la premiza că nu doar structurile politice, organizarea socială, sistemul economic sau cultura se află sub semnul istoricității, ci şi viața spirituală a Omului. Nu ne referim aici la religie, şi cu atât mai puțin la artă (pozitivismul face, adesea, această confuzie), ci la relația concretă, dacă putem spune aşa, dintre om şi divinitate, la rolul *efectiv* pe care omul este dispus să-l acorde

[1] Piesă programatică din music-hall-ul ***Hair*** (Broadway – 1968; Hollywood – 1979).
[2] MONIQUE BORIE, *Antonin Artaud. Teatrul şi întoarcerea la origini*, Ed. Unitext & Polirom, Bucureşti, 2004, p. 6-7.

Spiritului în cadrul viziunii sale despre lume, la măsura în care el este capabil să-şi accepte şi să-şi asume poziţia de *Creatură;* într-un anume sens, la Mentalitate. Mai mult, considerăm că istoricitatea culturii şi civilizaţiei o urmează pe cea a spiritualităţii, şi nu invers. În plus, tot acest proces (şi nu o spunem noi, ci multe din doctrinele metafizice foarte vechi) suportă un sens ciclic; nu intrăm acum în amănunte! În tot acest cadru, de-a lungul istoriei au loc adevărate turnuri de mentalitate, schimbări de atitudine spirituală care contaminează un anumit spaţiu cultural cu amploarea şi ne-corporalitatea unei veritabile epidemii. Idei care, altădată, străluciseră stingher în mintea vreunui „ciudat" găsesc, brusc, teren fertil şi generează curente culturale; în puncte diferite ale lumii, aparent fără contact direct, sau în zone culturale diferite ale aceluiaşi spaţiu gândirea abordează posturi care au, în ţesătura lor profundă, aceeaşi orientare, ca nişte şcolari care, deşi sunt diferiţi, se vede că au urmat aceeaşi şcoală. Un asemenea fenomen s-a petrecut, cred, cu civilizaţia occidentală odată cu intrarea în *Modernitate*. Simptomele lui sunt multiple şi de diverse facturi; ne interesează, mai cu seamă, o dihotomie: pe de o parte, încrederea triumfalistă în teoria progresului continuu, cu rădăcini în „euforia ştiinţifică" a secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, pe de altă parte, revelaţia unei crize spirituale profunde a Occidentului, în coincidenţă cu redescoperirea spiritualităţii orientale şi, în general, ne-occidentale. Seria de efecte despre care vorbeam mai sus este generată, de fapt, de către cea de-a doua componentă a cuplului dihotomic. Iar fenomenul cel mai pregnant al seriei, cel care are, totodată, şi pretenţia de a oferi o soluţie crizei, este curentul de gândire şi acţiune intitulat simplu, eficient şi profetic: *Noua Eră*. Aşa stând lucrurile, devine, cred, foarte utilă o analiză a momentelor esenţiale ale gândirii teatrale a secolului XX (ne referim, în special, la Artaud şi Grotowski) comparativ cu paradigma mai sus amintită. În primul rând, pentru că sursele, „virusul" originar, par a fi aceleaşi, în al doilea rând, pentru că şansele de a identifica erorile, neîmplinirile, cresc considerabil. E foarte necesară o precizare: nu susţinem nicidecum că Artaud şi Grotowski ar fi fost *new-age*-işti, nici în sensul apartenenţei şi nici în acela al inspiraţiei; ce susţinem este că „sursa de contaminare" este aceeaşi şi că simptomatologia este asemănătoare. Ca atare, vom purcede, în primă instanţă, la o scurtă privire asupra ***New-Age*** şi ne vom folosi, pentru aceasta, de studiul lui Bruno Würtz[3].

Vom începe prin a contracara o posibilă greşeală de atitudine a virtualului cititor: aceea de a subaprecia importanţa fenomenului la care ne referim, a-l considera un simplu moft, o invenţie teoretică sau o realitate revolută, un moment depăşit al istoriei contemporane. Nu e deloc aşa! Se pare că el este mult mai prezent în viaţa noastră decât suntem dispuşi s-o recunoaştem sau capabili s-o cunoaştem. Există, astăzi, în lume, sute de mii de organizaţii, instituţii, acte sociale sau culturale care, într-o formă sau alta, aderă, declarat sau implicit, la „filozofia New-Age". Vom trece în revistă doar câteva fapte, încercând să sugerăm, mai mult, decât să demonstrăm, efervescenţa, amploarea şi întinderea fenomenului. Într-un studiu rezervat subiectului de faţă, Hans-Jürgen Ruppert estimează numărul organizaţiilor New-Age din S.U.A şi Canada la peste 10.000. *„Zece mii de organizaţii care se consideră parte componentă a unei mişcări mondiale şi influenţează configuraţia opiniei publice mondiale cu demonstraţii, manifestări retorice şi publicaţii – o imensă forţă a prezentului cu*

[3] BRUNO WÜRTZ, *New-Age. Paradigma Holistă sau Revrăjirea Vărsătorului*, Ediţia a-II-a, Editura de Vest, Timişoara, 1994.

legitimare viitorologică!"[4]. Pe terenul expozițional din Londra, are loc, anual, o manifestare numită *Festival for Mind, Body and Spirit*, dublată de un târg esoteric şi asistată de peste 100.000 de vizitatori. La adunare participă *Societatea Antroposofică*, „*Comunitatea Creştinilor*", exponenți ai sufismului şi yoghinilor de diverse şcoli, ai adepților lui *Swedenborg*, ai teosofilor, ai *CUT*-ului (*Church Universal and Triumphant*) şi ai multor alte grupări mai mult sau mai puțin oculte. Mişcarea ecologistă, apărută din aceeaşi familie de motivații, dar fără să fie, inițial, declarat new-age-istă, renunță relativ curând la inocența *flower-power*, la simplul militantism civic şi îşi ridică programul la rangul de politică şi stasiologie parlamentară; pasul următor – integrarea „*dimensiunii spirituale a Noii Ere*", face, practic, din „verzi", partidul new-age-ist prin excelență şi lărgeşte foarte mult paleta de revendicări şi programul ecologist: pace, dreptate, iubire, fericire, libertate sexuală, legitimarea şi instituționalizarea homosexualității, educație antiautoritară, dreptul la întreruperea sarcinii, viziune holistă, integratoare de ocultism, parapsihism, transpersonalism, promovarea strategiilor sistemice, „*de rețea*", îmbrățişarea mişcării feministe, lupta împotriva patriarhatului şi înălțarea modelului androgin al omului la rang de ideal politic etc. Unul dintre liderii şi ideologii politicii „verzi" germane, Robert Müller, ajunge chiar vice-secretar general al O.N.U. Acesta apare frecvent în calitate de conferențiar la diferitele manifestări ale adepților *Alicei Bailey*[5] şi ca sprijinitor al campaniilor lui *Benjamin Creme*[6]. Susține că, într-o bună zi, lumea va cunoaşte „*democrația spirituală globală*" (concept descris în *New Genesis. Shaping a Global Spirituality*), iar O.N.U. va trebui să preia conducerea democrației mondiale, ca unitate statal-politică a lumii. În 1962, Eileen şi Peter Caddy întemeiază, în Scoția de Nord, aşezământul *Findhorn-Community*, care se consideră „*sat planetar*", model pentru modul de viață „alternativ" propus de mişcarea New-Age. Aici se studiază opera ocultă a *Alicei Bailey*, se perorează despre venirea „Hristosului" şi se practică „unitatea religiilor", se aplică o nouă pedagogie în educarea copiilor pentru „noua eră". Este vorba de pedagogia „*Waldorf*", tributară ideologiei antroposofice steineriene[7]. *Findhorn Foundation* are o filială în Germania – *Greuth Hof*, lângă Kimratshofen, în Allgäu. Aşezăminte de acelaşi tip sau cu program asemănător iau ființă în multe alte puncte de pe glob: *Centrul Esalen*, în California, *Lama Foundation*, în New Mexico,

---

[4] BRUNO WÜRTZ, *Op. citat,* p. 12.

[5] **Alice Ann Bailey** (1880 - 1949) – aderă la *Societatea Teosofică* a Helenei Petrowna Blavatsky (1831 - 1891) în 1915; în 1920, iese şi întemeiază o organizație teosofică proprie, destinată pregătirii cadrelor de elită în domeniul esoteric. Pretindea că are relații cu „ierarhia spirituală" şi că lucrările ei ar fi fost scrise sub imperiul inspirației de sorginte non-umană. A vestit începutul erei *Vărsătorului*, în care va avea loc epifania „Hristosului", căpetenia *Ierarhiei Spirituale*, în vederea instaurării guvernării mondiale.

[6] **Benjamin Creme** (n. 5 Decembrie 1922) – mare profet scoțian contemporan; susține că Hristosul este altul decât Iisus. Hristosul doar l-a „adumbrit" pe Iisus şi va sosi în curând el însuşi pe Pământ. De fapt, începând cu 1977, el se află deja printre noi... Ziua parusiei vizibile, epifania, trebuia să aibă loc în primăvara anului 1982, dar a fost amânată din pricina dezinteresului manifestat de opinia publică mondială. În ciuda eşecului predicțiilor, „lucrarea" lui Creme prosperă vizibil şi se extinde continuu.

[7] **Rudolf Steiner** (1861 - 1925) – întemeietor al *Şcolii şi Societății Antroposofice*; născut la Kraljevec, în Austria, decedat la Dornach, în Elveția. Doctor în filozofie, a studiat ştiințele naturale, matematica şi filozofia la Viena. Editor al operelor lui Goethe, scriitor, redactor şi pedagog, Steiner este autorul unui număr impresionant de lucrări, parte din ele concepute ca atare, parte redactate după notițele luate la conferințele lui, sarcină pe care o încredințează Mariei Steiner von Sivers, soția sa. Operele sale tratează diverse aspecte ale „*Ştiinței Spirituale*", alte subiecte esoterice, diferite teme biblice, interpretate esoteric, dar şi multe domenii profane, abordate din perspectivă spiritualist-ştiințifică: pedagogie (şcolile Waldorf), medicină, terapeutică, arte (arhitectură, pictură, euritmie, plastica vorbirii), agricultură (metoda biologic-dinamică), domeniul social (tripartiția organismului social).

Comunitatea Ananda, în California de Nord, cu o importantă filială în Italia, pe ţărmul lacului Como, *Frankfurter Ring*, *Forum International*, *Societatea pentru dezvoltarea conştiinţei* – toate în Germania; tot în Germania – *Sonnenbogen-Gemeinschaft* („*Comunitatea Arcului Solar*"), la Kleinwalsertal şi *Mutter Erde* („*Mama Gaia*"), în districtul Altenkirchen Ww., iar în Elveţia – *World Sons of Life*, la Walzenhausen, *Lebensbaum-Zentrum*, în Zürich ş.a. În 1986, în fostul R.F.G., este întemeiat partidul *Esoterische Union* (*Uniunea Esoterică*), al cărui program e identic cu cel al mişcării New-Age. Spicuim din *Grundsatz-Programm*-ul formaţiunii: *„1. Omul se compune din trup, suflet şi spirit. În timpul încarnărilor sale, el învaţă a sesiza şi trăi substanţa divină din sine, până la reunirea conştientă cu divinul.; 2. O politică ce promovează dezvoltarea spirituală poate fi susţinută, iar catastrofele pot fi împiedicate prin luarea în considerare a KARMEI şi a reîncarnării.; 3. Iubirea şi toleranţa permit acţiunea unor forţe spirituale pozitive care generează pacea. Ura, furia şi violenţa, dimpotrivă, permit acţiunea unor forţe spirituale negative, care provoacă conflicte şi război.; 4. Pământul este un loc ce solicită evoluarea spirituală spre o conştiinţă mai înaltă a tuturor oamenilor; de aceea, Pământul şi, o dată cu el, întreaga natură, trebuie ocrotite prin respectarea legităţilor naturale şi prin măsuri ecologice.*"[8] Într-o lucrare al cărei titlu este notat de Bruno Würtz în limba germană – *Die sanfte Verführung. Hintergrund und Gefahren der New-Age-Bewegung*, Constance Cumbey îşi exprimă temerea că *„o iminentă preluare de putere printr-o intrigă New-Age stă întru totul în sfera posibilului*", de vreme ce prestigioase organizaţii, precum *Amnesty International*, *Greenpeace*, *Sierra Club* şi *Zero Population Growth* se declară adepte ale mişcării New-Age. Aceasta în condiţiile în care în umbra adepţilor prestigioşi stau zeci de mii de alte organizaţii care încă nici pe departe nu s-au deconspirat. În Elveţia, la Seelisberg am Vierwaldstätter See, Schloss-Hotel Sonnenberg, se află sediul *Mişcării Internaţionale a Meditaţiei Transcedentale*. Aici se află reşedinţa Sanctităţii Sale, *Maharishi Mahesh Yoghi*, care guvernează un „imperiu transcedental" internaţional. Periodic, acesta îi primeşte pe cei aproape o sută de delegaţi din ţările în care se practică meditaţia transcedentală după doctrina sa. Membrii *guvernului mondial transcedental* îşi prezintă rapoartele, preiau instrucţiuni, ascultând indicaţiile Sanctităţii Sale în genunchi. Guvernul numără zece miniştri, printre care se află şi un ministru *pentru justiţie şi ordine*, un ministru *pentru toate posibilităţile* şi un ministru *pentru sănătate şi nemurire*. Guvernului i se alătură, în guvernare şi legiferare, un *parlament mondial*. Sub sceptrul suprem al Sanctităţii Sale, se formulează şi se reformulează mereu un *„plan mondial*" pentru înfăptuirea păcii mondiale cu ajutorul „meditaţiei transcedentale". La Waggis, în Elveţia, funcţionează *Universitatea MERU* (*Maharishi European Research University*), având până la o mie de studenţi şi profesori. Centre de instruire şi „academii" de această factură există în toată lumea. *Planetary Citizens* şi *Institut für Planetarische Synthese* de la Geneva sunt două organizaţii înfiinţate în 1972 şi, respectiv, 1981 care au la temelia lor nedeclarată scrierile *Alicei Bailey*. Prima dintre ele, aflată sub conducerea lui Donald Keys, coordonează *Planetary Initiative for the World We Choose* (*Iniţiativa Planetară pentru o Lume conform Opţiunii Noastre*). Aceasta din urmă a fost întemeiată de către 75 de conducători a diferite grupări, întruniţi la New York în vederea elaborării unui program internaţional de colaborare. Ulterior, la *Iniţiativa Planetară* au aderat peste 300 de grupări. La edificarea organizaţiei *Planetary Citizens* au participat, printre alţii, şi *U-Thant*, fost Secretar General al O.N.U., precum şi *Aurelio Peccei*, preşedinte fondator al

[8] BRUNO WÜRTZ, *Op. citat*, p. 34.

Clubului de la Roma. Potrivit unor declarații proprii, *Institut für Planetarische Synthese* colaborează cu reprezentanții Antroposofiei şi ai „*Acțiunii Calea a-3-a*", cu *Societatea Teosofică*, cu *Organizația Mondială a Sănătății* şi cu *UNESCO*. O societate selectă şi deloc inofensivă!
Şi lista ar putea continua! Întrebarea legitimă imediată care se naşte se referă la cauzele şi motorul acestei efervescențe. Deşi, la o parcurgere fie şi numai a celor câteva aserțiuni de mai sus, senzația de conspirație se instalează implacabil, nu cred că acesta este răspunsul căutat. Dimensiunea conspirativă apare mai degrabă ca program de lucru decât ca şi coagulant inițial. Dealtfel, şi *Marilyn Ferguson*, care, alături de *Fritjof Capra*, formează cuplul principal de ideologi ai New-Age-ului, autoare a cărții de căpătâi a mişcării – *The Aquarian Conspiracy*, foloseşte adesea cuvântul în forma *con-spirație*, cu sensul de „*respirare împreună*", o conotație mai degrabă Hippie, decât subversivă. Iată opinia lui Bruno Würtz: „*Am arătat că unii critici, care înțeleg localizarea originii mişcării numai geografic, susțin că New-Age vine din California, S.U.A., alții din Extremul Orient, alții din esoterica europeană, pe filiera Blavatsky-Bailey. În ce ne priveşte, credem că spiritualitatea şi mişcarea New-Age sublimează din structurile în criză ale societății mondiale actuale, şi anume, spontan, concomitent de pretutindeni şi «în proporții de masă»*."[9]. Precum şi: „*Nu poate fi negat că «rețeaua» s-a constituit de-a lungul unui proces cumulativ de conținuturi şi elanuri social-novatoare, dar apariția propriu-zisă a organizațiilor ei trebuie să fi fost un eveniment precipitat în urma unor modificări mai puțin vizibile şi a acțiunii unor catalizatori încă neidentificați, în raport cu care orice încercare de explicare apriorică pare artificială şi înfeudată vechii logici liniare.*"[10]. În ceea ce mă priveşte, împărtăşesc, nuanțat, punctul de vedere citat mai sus; aş aduce, însă, şi nişte precizări mai ferme, evidențiind trei aspecte:

1. **Conştientizarea, de către Omul occidental, a crizei spirituale sub incidența căreia se află.** Este, cred eu, cauza generală a întregii serii de fenomene, simptomul specific al „epidemiei". Criza efectivă, dezrădăcinarea spirituală, ca să-i spunem aşa, îşi are originile mult înaintea epocii moderne, devenind vizibilă abia odată cu Renaşterea. Omul occidental a continuat, însă, să se autoiluzioneze cu butaforii de tip „omul renascentist", iluminismul, „progresul ştiințific" sau post-modernismul. În contemporaneitate, însă, perioada de garanție a butaforiilor a cam expirat şi ele au început să-şi dezvăluie ineficiența şi nefiabilitatea. În acest context, „*modelul oriental*" a părut o soluție providențială. Oamenii au început să fie din ce în ce mai sensibili şi mai receptivi la yoga, parapsihologie, kabală, bioenergie, arte marțiale, scientologie, alchimie etc., în general, la tot ceea ce le promitea o lume magică, misterioasă, mai bună. O alternativă la dezumanizarea „progresistă", tot mai evidentă şi tot mai dureroasă.
2. **Maturizarea civică a democrațiilor occidentale.** La urma urmelor, doctrine metafizice, curente mistice şi organizații mai mult sau mai puțin secrete au existat dintotdeauna. De ce, dintr-o dată, numărul lor creşte până la stadiul de „ciupercărie esoterică"?! Printre altele, şi pentru că acum este posibil! Statele democratice au fost nevoite, odată cu maturizarea lor, să ofere cetățenilor lor tot mai multe drepturi. Or, toate organizațiile de mai sus se află sub incidența a două concepte democratice: „societatea civilă" (O.N.G.-uri) şi „dreptul la liberă exprimare".

[9] *Op. citat,* p. 14.
[10] *Op. citat,* p. 50.

3. **Specificul mentalităţii occidentale.** Mă refer la înclinaţia mai degrabă către nou, decât către tradiţional, mai curând către formal şi exterior, decât către conţinut şi interior. Astfel încât soluţia crizei a părut mai posibilă, pentru omul occidental, înafara lui şi nu în intimitatea propriilor aptitudini şi disponibilităţi.

Dar ce vrea, de fapt, New-Age-ul! Vom trasa, succint, liniile de forţă ale obiectivelor new-age-iste. *Hermann Schulze-Berndt* formulează cinci trăsături definitorii pentru *New-Age spirituality*: 1. depersonalizarea lui Dumnezeu; 2. divinizarea panteistă a omului; 3. derealizarea lumii, realitatea obiectivă fiind declarată iluzie şi loc vremelnic de joacă a spiritului pur; 4. propovăduirea mântuirii, de fapt a automântuirii prin diferite tehnici şi ritualuri de dobândire a stării de iluminare; 5. identificarea răului cu starea de neiluminare spirituală. *Jürgen Tibusek*, în *Die neue religiöse Kultur. New Age: Personen, Organisation, Zitate*, încearcă formularea a patru trăsături comune tuturor grupărilor New-Age: 1) lumea vizibilă, materială, nu e singura realitate; 2). lumea este un sistem holistic, în care omul e închis; divinitatea e identică cu universul, acesta fiind trupul ei; omul e de sorginte divină, în sensul că reprezintă o părticică sui-generis din divinitate; 3). în om sălăşluieşte (în paragină) un potenţial care poate fi şi trebuie desfăşurat prin meditaţie şi psihotehnici; 4). toţi adepţii new-age-ismului cred în venirea unei ere noi, în care acest potenţial uman va fi desfăşurat pe deplin şi îşi va produce efectele benefice. *Reinhold Ruthe* încearcă, la rându-i, identificarea conceptelor de bază cu care operează New-Age: schimbarea de paradigmă, spiritualitatea nouă, revoluţia blândă, respectiv „con-spiraţia" publică, sistemul în *network*, schimbarea-transformarea de conştiinţă. Alte trăsături, sesizate de Ruthe: practicile terapeutice senzaţionale, renunţarea la polemici şi controverse, spirit integrator, reunirea raţionalităţii cu iraţionalitatea, a fizicii cu metafizica, mistica şi esoterica, a ştiinţei cu superstiţia, a tuturor confesiunilor religioase reciproc exclusive, a terapiei medicale ştiinţifice cu terapia ocultă. Şi, în final, enumeră obiectivele mişcării: înlocuirea erei *Pisces* cu era *Aquaris*, o religie unică şi universală, care ar fi, de fapt, „*depăşirea*" şi „*împlinirea*" religiei, schimbarea cursului istoriei umane, restabilirea unităţii om-cosmos, o nouă viziune despre realitate, transformarea omului prin revoluţie spirituală, generalizarea concepţiei holiste, reanimarea practicilor esoterice (iniţiatică, meditaţie, asceză, ritualuri – acestea fiind, de fapt, mai mult mijloace new-age, decât scopuri şi obiective), o politică vizionară globală, depăşirea procesului de individuaţie occidental şi a egotismului, reunirea cu sinele cosmic, promovarea misticii, spiritualitate şi gândire în categorii şi conexiuni cosmice, o lume nouă într-o spiritualitate nouă. Sintetizând, avem un monism cosmologic care afirmă că totul se află în conexiune şi în raport de premiză reciprocă, totul formează o unitate fără polaritate subiect-obiect, realitatea primordială fiind totalitatea, *holonul* care generează *partea*, iar partea conţinând întregul univers în stare „*înfăşurată*" (vezi concepţia fizică a lui *David Bohm*). Avem apoi o antropologie care asertează necesitatea autorealizării prin sesizarea unui pan-divin imanent sinelui. De aici ideea transformistă – întâi schimbarea conştiinţei, apoi schimbarea societăţii, respectiv, întâi transformarea individului, apoi, prin consecinţe comportamentale, transformarea omenirii. Avem şi o etică, dar absolut antinormativă. Nu există bine şi rău ontologic; nu există păcat şi culpă; nu există autoritate divină care să instituie porunci; nu există nicio instanţă heteronomă. Şi, în sfârşit, avem o întreagă soteriologie „antropo-centrică" ce transformă cultura în arenă a luptei pentru tămăduire, asanare şi mântuire

transformatoare. Apoi, genul proxim al societăţii este dezavuat şi substituit cu „*grupul*", cel mult cu „*network*"-ul (*reţeaua*). Ca totalitate dinamică, mişcarea se declară ansamblu de *reţele segmentate, policentrice, integrate,* un *S.P.I.N.* (*Segmented Polycentric Integrated Networks*). Fiecare component al *S.P.I.N.*-ului e autarhic. Reţeaua tocmai de aceea nu poate fi distrusă, pentru că inima ei bate pretutindeni, respectiv, „*centrul*" ei se află peste tot. În perspectivă, modelul vizat urmează ţelul oricărei gândiri francmasone – instituirea unei guvernări mondiale unice, a unei religii neopăgâne şi panteiste unice, a unei culturi universale unice a întregii omeniri reintegrate în natură şi în cosmos, generalizarea noii paradigme antidualiste, holiste etc. Metoda principală de transformare a conştiinţei este practicarea de psihotehnici dezindividualizante şi inducerea experienţei transpersonale, solicitarea funcţiilor emisferei cerebrale drepte, activarea şi capacitarea acestora până la înfăptuirea învăţării permanente şi a cunoaşterii directe, extrasenzoriale, creierul fiind conceput ca hologramă dinspre care desfăşurăm universul, ca atare, el fiind un izvor inepuizabil de cunoaştere cu acces direct la întreaga informaţie a „*ordinii universale înfăşurate*". ***În literatură şi artă a fost identificat acelaşi program transformist şi „spiritual" – soteriologic, bazat pe convingerea că omul actual este un bolnav notoriu.***

La prima vedere, lucrurile par în ordine, modelul *aquarian* făcând promisiuni paradisiace şi exercitând o fascinaţie pe care numai utopiile o pot exercita. În realitate, *paradigma holistă* nu e decât o nouă butaforie, suferind de vicii profunde. Despre aceste vicii-erori vom discuta în continuare, încercând să le desluşim structura profundă. O primă observaţie o vom face asupra conceptului de *reţea*. Este, probabil, cea mai vizibilă utopie din seria de „promisiuni" ale *Erei Androgine*[11]. Prohibirea ierarhiei şi a formelor de organizare care consacră diversitatea nu poate avea sorţi de izbândă, pentru simplul motiv că este împotriva naturii, în genere, şi a naturii umane, în particular. Ierarhia este expresia, în manifestare, a unui principiu în lipsa căruia Creaţia nu ar fi fost posibilă. Nu *existenţa* ierarhiei este problema, ci *criteriile* pe baza cărora o aşezi şi măsura în care ea poate să rămână o entitate vie, dinamică. În ceea ce priveşte diversitatea, lucrurile sunt şi mai evidente! Nimic din jurul nostru nu îşi găseşte, în lume, replica în oglindă, nici măcar indivizii aceleiaşi specii. A şters desfiinţarea graniţelor în Uniunea Europeană diferenţele dintre naţiuni? Nu, şi nici nu va putea să o facă! Eroarea porneşte, de fapt, de la neînţelegerea relaţiei complexe, dinamice şi dialectice, dintre Unitate şi Diversitate, dintre Individ şi Colectivitate, dintre Creatură şi Creaţie. De altfel, nici New-Age-ul nu rămâne consecvent cu propunerile lui, diversele organizaţii şi grupări practicând ierarhia cu sârguincioasă „neortodoxie". Dar dacă *network*-ul, ca proiect de organizare generală, este un pariu pierdut din start, ca organigramă de lucru, ca suport pentru „*con-spiraţie*", el funcţionează impecabil. Prin urmare, parfumul utopic n-ar trebui să ne slăbească vigilenţa! Viciul de profunzime al noii paradigme apare, însă, la nivelul a ceea ce, cu emfază, este numit „*spiritualitate New-Age*". Avem, de fapt, de-a face cu o ne-spiritualitate, cu atât mai periculoasă cu cât se legitimează formal cu argumentele spiritualităţii autentice. Caracterul ilicit al „noii religii" se deconspiră imediat ce realizezi că

[11] Denumirea de **New-Age** este cea care a căpătat cea mai mare notorietate, dar ea nu este singura şi nu este nici cea mai uzitată. Sunt folosite, la fel de frecvent, şi alte formule: *Era Nouă, Era Solară, Era Ecologică, Era de Aur, Era Experienţialităţii, Era Răspântiei, Era Principiului YIN* (în opoziţie cu principiul YANG), *Era Androgină* (în opoziţie cu patriarhatul de până acum), *Era Ioaneică* (în opoziţie cu mileniile pauline), *Era Aquarius, Era Vărsătorului, Era Holistică, Era Păcii, Unităţii şi Armoniei Universale* etc.

lipseşte, din ecuaţie, un element esenţial: *revelaţia.* Orice religie, orice doctrină metafizică din istorie a avut la origini Revelaţia şi nu voinţa sau inteligenţa umană. Voinţa divină a schimbat paradigma, iar nu aspiraţia Omului! Altfel, efectul este cu semn schimbat. Orice nouă revelaţie, orice nou testament au avut, implicit, rostul de a întări, de a restaura credinţa. Or, în cazul subiectului despre care vorbim, prin depersonalizarea lui Dumnezeu, exact credinţa este aceea care se diluează. Şi, în lipsa credinţei, spiritualitatea nu poate fi decât *„chip cioplit"*! Înţelegerea faptului că Divinitatea se află deasupra religiilor nu trebuie să mă ducă la abolirea lor, ci la acceptarea legitimităţii căii celuilalt. Ba, mai mult, devierile de la ortodoxia căii mele, de orice natură ar fi ele, nu pot avea decât efectul unei fracturi între mine şi Divin, tocmai pentru că ea nu e decât un mijloc, o cale. Apoi, faptul că *„lumea este o iluzie"* e un adevăr declarat de către toate doctrinele metafizice. Dar el trebuie înţeles corect, nu interpretat după dezideratele propriilor interese. El nu mă degrevează, de pildă, de asumarea responsabilităţii lumii în care trăiesc. Adică, dacă înfăptuiesc o crimă, nu mă pot declara inocent, în virtutea argumentului că, de fapt, nu s-a întâmplat nimic, totul fiind o iluzie. Caracterul iluzoriu al realităţii trebuie înţeles în contextul primordialităţii ontologice a Spiritului în raport cu ceea ce noi percepem ca fiind *„materie"*. Nu avem voie să uităm că sintagma de mai sus funcţionează în cadrul unei *doctrine metafizice* şi nu al unui sistem etic-normativ. Rostul metafizicii, ca sistem teoretic, este, printre altele, acela de a servi ca suport *principial* pentru o iniţiere. Ca să putem avea o etică în corespondenţă, trebuie făcut un demers de adaptare prin implicaţie coerentă şi nu prin preluare grosso-modo. Cu alte cuvinte, sentinţa despre iluzia realităţii este, mai degrabă, un proiect de lucru în cadrul unui efort spiritual de regăsire a Fiinţei umane autentice, cu rostul de a contracara forţa viziunii senzoriale asupra lumii şi a o transcende; transpusă, pur şi simplu, în viaţa de zi cu zi, deci degradată la stadiul de „normă ştiinţifică", ea nu numai că îşi încetează efectele, dar devine chiar nocivă. O altă nerozie de care se face vinovată „noua spiritualitate" este încercarea de „democratizare" a Iniţierii, ceea ce e un non-sens. Iniţierea este o realitate spirituală intimă, indisolubil legată de esoterism. Or, esoterismul este tot ce poate fi mai nepopular, mai „ne-democratic". El este un aspect intim, interior al realităţii, deloc la îndemâna oricui. De aici, şi nu din altă parte – secretul organizaţiilor iniţiatice. Misteriile antice, de pildă, nu constituiau nici un secret, pentru nimeni; nu aveau caracter conspirativ. Secretizarea Ştiinţei Sacre nu îşi găseşte motivaţia în avariţia sau egoismul maeştrilor, ci în natura intimă a realităţii despre care vorbim şi în necesitatea unei anume calificări a aspirantului. Iată de ce faptul că, de la un moment dat, „mariajul" dintre *Secret* şi *Conspiraţie* a fost aproape concomitent cu diluarea forţei iniţiatice ne apare ca o succesiune logică. Apoi, modalităţile de creştere spirituală pe care le propune New-Age-ul se numesc, pe bună dreptate, *psihotehnici*. Numai că iniţierea (şi nu mă refer aici la una sau alta dintre căile iniţiatice, ci, în general, la Calea de creştere spirituală) nu are nimic de-a face cu *psihologia*; ea transcende planul psihic, căutând, tocmai, să-l depăşească! Confuzia provoacă, uneori, efecte care depăşesc limitele unei simple greşeli (în treacăt fie spus, chiar şi aşa, consecinţele având un grad de nocivitate suficient de îngrijorător) şi împrumută aspectul unei ispite diabolice, de-a dreptul. Pentru că, de multe ori, pentru provocarea unei experienţe transpersonale, se recomandă utilizarea de substanţe psihedelice. În aceste condiţii, nu e de mirare că aşa-zişii iniţiaţi sau „învăţători" ai Noii Ere sunt, în mod evident, falşi profeţi, în locul paradisului promis provocând adevărate

catastrofe. Avem, nu mai departe de noi, exemplul grăitor al Marelui Guru cu nume predestinat de şef de turmă, care îşi integrează viţeii şi viţicile în absolut de pierd, săracii, legătura cu „meandrele" concretului! Este cunoscut numărul îngrijorător de adepţi *M.I.S.A.* care au ajuns în clinicile de psihiatrie. Un alt exemplu cutremurător este cel al lui *Jim Jones*, fondatorul sectei „*Templul Poporului*". Retrasă în jungla guayaneză, gruparea fusese declarată, la vremea ei, un fel de centru spiritual al mişcării New-Age. Poziţie de pe care „*reţeaua*" se retrage imediat, odată cu sinuciderea în masă provocată de profetul iresponsabil. În 1966, *Anton Szandor LaVey*, autor al unei *Satanic Bible,* întemeiază, la San Francisco, prima „biserică" satanistă oficială din lume – *First Church of Satan*. De atunci, satanismul se răspândeşte continuu în diferite forme ale culturii şi artei contemporane. Bun venit în *Noua Eră*!

Concluzionând şi sintetizând, în acelaşi timp: undeva, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, omul occidental modern a început să conştientizeze criza paradigmei în care trăieşte. Deşi dezastrul ecologic era, deocamdată, mai mult o ficţiune escatologică decât o variantă futurologică rezonabilă, conflictul tehnologie-natură putea fi, deja, văzut cu ochiul liber, de către cei care aveau ochi să vadă. Promisiunea ştiinţei de a afla şi explica, odată pentru totdeauna, *Adevărul*, era tot mai des amânată, contramandată, reformulată. Arta părea să-şi fi epuizat resursele, angajându-se într-un joc steril al inovaţiei formale, avangardist, abstract şi fără vlagă. Nivelul la care alienarea omului european se simte, însă, cel mai acut este cel spiritual. În aceste condiţii, reîntoarcerea către spiritualitate apare ca un deziderat urgent; adevăr viabil, de altfel, în permanenţă. Soluţia nu este căutată, însă, acolo unde îi este locul, adică în interior, ci înafara propriei spiritualităţi şi la nivel formal. Astfel că, în locul identificării şi consolidării filonului iniţiatic-spiritual european, se preferă abordarea formală a misticii europene sau, „asimilarea" ilicită a spiritualităţii orientale. În felul acesta, se cristalizează treptat o nouă atitudine care va primi, la un moment dat, numele de *New-Age*. Pretenţiile „genealogice", dacă putem spune aşa, sunt mari şi nefondate. În *The Aquarian Conspiracy*, *Marilyn Ferguson* proclamă filiaţia cu *Meister Eckhart*, *Giovanni Pico della Mirandola*, *Iacob Böhme*, *Emanuel Swedenborg* ş.a., ignorând faptul că suscitaţii, spre deosebire de noii spiritualişti, aveau substanţă spirituală reală. Ar fi eronat să afirmăm că „*noua paradigmă*" a apărut spontan, la un moment anume. Cu toate astea, se pot identifica trei fenomene particulare, catalizante pentru noua orientare: fondarea, de către *Madame Blavatsky*, în 1875, a *Societăţii Teosofice* şi înfiinţarea, mai târziu, de către *Alice Bailey*, a *Companiei Editoriale Lucifer*; mişcarea transcendentaliştilor americani – *Ralph Waldo Emerson*, *Henry Thoreau*, *Bronson Alcott*, *Margaret Fuller*; redescoperirea, pe diverse căi, a spiritualităţii extrem-orientale, în special a celei hinduse. Viciul fundamental de care suferă noua orientare, însă, este neînţelegerea *esenţei* problematicii în care se avântă. De aici, o serie de erori care alterează însăşi substanţa paradigmei. Nu poţi, de pildă, să grevezi o doctrină metafizică, cum e cea vedică, pe o mentalitate complet diferită de cea pentru care ea a fost formulată. Asta ca să nu mai vorbim de faptul că ea este preluată mai mult ca un sistem filozofic, decât ca „*evanghelie*". Apoi, orice concepţie esoterică este formulată în cuplu cu o alta, exoterică. De fapt, avem de-a face cu un tot coerent care regentează şi organizează viaţa unui anume spaţiu uman, pe toate planurile ei. Fragmentarea acestui tot şi transplantul părţii respective pe structura altui corp nu poate decât să cangreneze noua gazdă. O altă eroare: abordarea

iniţierii ca pe o componentă etologică, ca pe o psiho-tehnică accesibilă oricui. Iniţierea este o realitate extrem de complexă şi fragilă, ţinând de intimitatea fiinţei umane şi solicitând o anumită calificare, precum şi eforturi intense şi susţinute. Altfel, pericolul unei căutări sterile este cel mai mic! Se cunosc cazuri de practicanţi ai *Yoga-Kundalini*, de pildă, care, aventurându-se *pe Cale* de capul lor, au sfârşit tragic prin ceea ce se numeşte *auto-combustie internă*. În aceste condiţii, îndrăznim să facem o afirmaţie care poate părea, la prima vedere, un pic cam dură. ***New-Age*** nu-şi merită, de fapt, în nici un fel, atributul de *„Nouă"*. Ea nu aduce, la nivel esenţial, nimic nou, nici o transformare, nici o modificare profundă, aşa cum susţine, cu surle şi trâmbiţe. Tot ce face este să propună un alt decor pentru aceeaşi, veche şi păcătoasă, mentalitate de tip occidental. *„Omul nou"* este la fel de formalist şi de superficial ca şi cel vechi. *„Ocolul prin **Celălalt**"*, amintit de *Monique Borie*, nu are nici o valoare dacă el este *imitaţie* (şi cu atât mai puţin *alteraţie*); el nu poate fi eficient decât dacă devine *limpezire* şi *înţelegere* a *Sinelui*.

Vom vedea că cele două mari surse vitale ale Teatrului contemporan, *„concepţia"* teatrală a lui *Antonin Artaud* şi *„fenomenul" Jerzy Grotowski*, se află sub auspiciile aceleiaşi zodii (a Vărsătorului!): împărtăşesc aceleaşi aspiraţii şi comit, din păcate, acelaşi tip de erori ca şi *„paradigma **New-Age**"*.

ANTONIN ARTAUD sau Evangheliile Psihedelice după Mômô. Vorbeam, mai sus, despre conştientizarea, de către omul occidental, a crizei propriei civilizaţii, ca premiză pentru un anumit tip de atitudine, cristalizată filozofic în ceea ce s-a numit, ulterior, *New-Age*. De la aceeaşi premiză porneşte şi *Antonin Artaud*, în opera lui întâlnindu-se unul dintre cele mai frontale şi virulente atacuri la adresa crizei sus-amintite. Să spicuim câteva „radiografii" ale civilizaţiei, dar mai ales ale culturii occidentale, cu accent, evident, pe teatru.

Iată, de pildă, cum debutează prefaţa la *„Teatrul şi dublul său"* (1938), apărută în colecţia *Metamorfoze* (*Gallimard*): *„Niciodată, **când viaţa însăşi e cea care se duce*** (s.n.)*, nu s-a vorbit atât de mult despre civilizaţie şi cultură. Există un paralelism ciudat între această **prăbuşire generalizată a vieţii*** (s.n.)*, aflată la baza demoralizării actuale, şi grija pentru o cultură ce n-a coincis niciodată cu viaţa, dar care este menită să o guverneze."*[12] Şi, un pic mai jos, identifică un simptom foarte exact, cu o extraordinară intuiţie: *„Dacă **semnul epocii e confuzia*** (s.n.)*, la baza acestei confuzii întrezăresc **o ruptură între lucruri şi cuvintele, ideile, semnele care le reprezintă*** (s.n.)*."*[13] Dealtfel, vom mai întâlni, destul de des, la *Artaud*, această intuiţie genială „într-ale spiritului", alături, din păcate, de confuzii şi erori de înţelegere. Cum este, de pildă, intuirea „monstruozităţii" nespirituale a omului civilizat: *„Este un monstru în care s-a dezvoltat până la absurd acea facultate pe care o avem de a extrage gânduri din actele noastre, în loc **să identificăm actele gândurilor noastre*** (s.n.)*."*[14] Şi, mai departe: *„Voi spune chiar că această **infecţie a umanului*** (s.n.) *este cea care ne alterează ideile ce ar fi trebuit să rămână divine; căci, departe de a crede în supranatural, în divinul inventat de om, consider că intervenţia milenară a omului este cea care a sfârşit prin **a ne corupe divinul*** (s.n.)*."*[15] Şi, la fel de precis, identifică semnul de evidenţă a maladiei, locul în care se poate întotdeauna măsura cu exactitate

---

[12] ANTONIN ARTAUD, *Teatrul şi dublul său* urmat de *Teatrul lui Séraphin* şi de *Alte texte despre Teatru*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997. Prefaţă – ***Teatrul şi Cultura,*** p. 9.

[13] Idem.

[14] *Op. citat,* p. 10.

[15] Idem.

„înălțimea" spirituală – atitudinea sexuală: *„S-ar putea spune acum că orice libertate adevărată e întunecată şi se confundă neîndoielnic cu libertatea sexului, care este la fel de întunecată, fără să se ştie prea bine de ce. Căci Erosul platonician, sensul de geneză, libertatea vieții* ***au dispărut cu mult timp în urmă sub învelişul sumbru al unui Libido*** (s.n.), *identificate cu tot ce e murdar, abject, josnic în faptul de a trăi, de a te arunca, cu o vigoare naturală şi impură, dar mereu reînnoită, către viață."*[16]

Am selectat, mai sus, doar câteva fragmente, în care „acuza" este formulată mai direct, mai fără perdea; adevărul este, însă, că din orice pagină a lui *Artaud* transpare disprețul profund față de starea civilizației şi culturii occidentale. În aceste condiții, nu e deloc surprinzător faptul că *Artaud* era un fervent cititor al operei lui *René Guénon*, *„Orient şi Occident"* şi *„Stările multiple ale Ființei"* atrăgându-i în mod deosebit atenția; de altfel, îl şi citează, într-o conferință la Sorbona, în 1931.[17]

Reproşul adresat de către *Artaud* culturii europene şi teatrului care îi aparține şi, implicit, soluția pe care o propune nu sunt de natură estetică, ci spirituală. Şi, aici, aspirațiile lui încep să capete parfum de *New-Age*. *„Dacă vieții noastre îi lipseşte suflul,* ***adică o magie constantă*** (s.n.), *e pentru că ne place să ne contemplăm actele şi să ne pierdem în considerații asupra formelor visate ale actelor noastre, în loc să fim împinşi de ele."*[18], spune el, incriminându-ne indolența magică; şi, mai jos, ne dă şi diagnosticul: *„Dar oricât de insistent am invoca magia, ne temem, în fond, de o viață care şi-ar urma întreg cursul sub semnul adevăratei magii."*[19] Viziunea lui Artaud asupra rostului culturii este una magic-panteistă: *„Putem arde biblioteca din Alexandria.* ***Pe deasupra papirusurilor şi în afara lor există anumite forțe; ni se va lua pentru un timp facultatea de a regăsi aceste forțe, dar energia lor nu va putea fi suprimată*** (s.n.). […] *E drept ca uneori să se producă nişte cataclisme care să ne incite să ne reîntoarcem la natură, să regăsim, adică, viața. Vechiul totemism al fiarelor, al pietrelor, al obiectelor încărcate cu energie electrică, al costumelor bestial impregnate, într-un cuvânt tot ceea ce* ***foloseşte la captarea, dirijarea, derivarea forțelor*** (s.n.) *e pentru noi literă moartă, din care nu mai ştim să tragem decât un profit artistic şi static, un profit de juiseur şi nu unul de actor."*[20]. Iar cultura europeană este profund alterată tocmai pentru că şi-a pierdut funcția magică, suferind de o sterilitate deplorabilă: *„Adevărata cultură acționează prin exaltare şi forță, iar idealul european al artei urmăreşte să arunce spiritul într-o atitudine despuiată de forță, dar prezentă la exaltarea ei. Este o idee trândavă, inutilă, ce zămisleşte în scurt timp moartea."*[21] *„Ideii noastre inerte şi dezinteresate despre artă, o cultură autentică îi opune* ***o idee magică şi violent egoistă, adică interesată*** (s.n.). *Căci mexicanii captează* ***Manas****-ul, forțele adormite, sub orice formă s-ar găsi, care nu pot ieşi dintr-o contemplare a formelor pentru ele înseşi, dar care ies dintr-o identificare misterioasă cu aceste forme."*[22]

De remarcat că nicăieri, în opera lui *Artaud*, nu se vorbeşte despre *Dumnezeu*; se vorbeşte despre divin şi, mai des, despre *Spirit* şi spiritualitate. Nu pot să nu echivalez această atitudine cu aceea de depersonalizare a lui Dumnezeu, proprie New-Age-ului. O aspirație către un Creator presupus „înalt" şi transcendent, dar fără chip şi cu adresă vagă. O altă

---

[16] *Op. citat,* cap. ***Teatrul şi Ciuma***, p. 27.
[17] ***Punerea în scenă şi Metafizica***, vezi *Op. citat*, p. 37.
[18] *Op. citat,* p. 10.
[19] Idem.
[20] *Op. citat,* p. 11.
[21] *Op. citat,* p. 12.
[22] Idem.

„con-simțire" cu paradigma aquariană este ceea ce am putea numi *„fenomenul formei cu fond deghizat sau cu fond răsturnat, alterat"*. Pentru că, dacă citeşti opiniile lui despre Teatru, nu poți să nu te exaltezi în fața înălțimii aspirațiilor, să nu te încânte identificarea rostului acestuia în zona spiritualității, să nu rămâi mut de uimire în fața unor formulări care frizează genialitatea; şi totuşi, dacă îți păstrezi luciditatea, realizezi că ceva nu e în regulă. Şi e suficient să citeşti mai cu atenție unele precizări ale lui Artaud, ca să-ți dai seama ce anume.
Iată, de pildă, ce loc privilegiat îi rezervă teatrului: *„Teatrul, care nu se găseşte în nimic, dar foloseşte toate limbajele: gesturi, sunete, cuvinte, foc, strigăte, se regăseşte exact în punctul în care* ***spiritul are nevoie de un limbaj ca să se manifeste*** (s.n.)."[23] Şi această manifestare nu este una hieratică, stilizată, ci, dimpotrivă, e vie, violentă, *„semne de pe rug"*: *„Întocmai ca ciuma, teatrul este deci o impresionantă chemare de forțe care readuc spiritul, cu ajutorul exemplului, la izvorul conflictelor sale."*[24] Într-un alt capitol, vorbind despre teatrul oriental, pe care îl ia ca model, denumeşte mult mai precis acest proces de manifestare: *„În teatrul oriental, cu tendințe metafizice, opus celui occidental, cu tendințe psihologice, acest ansamblu compact de gesturi, semne, atitudini, sonorități, ce formează limbajul realizării şi al scenei, acest limbaj ce-şi dezvoltă toate consecințele fizice şi poetice pe toate planurile conştiinței şi în toate simțurile, determină nestrămutat spiritul să adopte atitudinile profunde pe care le-am putea numi* ***metafizică în activitate****."*[25] Genial! La fel de genială mi se pare alăturarea teatrului şi a alchimiei: *„Există o misterioasă identitate de esență între principiul teatrului şi cel al alchimiei. Şi anume că teatrul ca alchimie, atunci când e considerat în principiul său şi în mod tainic, este legat de un anumit număr de fundamente, aceleaşi pentru toate artele, şi vizând în domeniul spiritual şi imaginar o eficacitate analogă celei care, în domeniul fizic, permite să se producă* ***cu adevărat*** *aur."*[26]*„Operațiunea teatrală de a face aur, prin imensitatea conflictelor pe care le provoacă, prin numărul prodigios de forțe pe care le aruncă una împotriva alteia şi pe care le emoționează, prin acest apel la un fel de reamestec esențial debordând de urmări şi supraîncărcat de spiritualitate, evocă în sfârşit spiritului o puritate absolută şi abstractă, în urma căreia nu mai e nimic, şi care ar putea fi concepută ca o notă unică, un fel de notă limită, înhățată în zbor şi care ar fi oarecum partea organică a unei vibrații de nedescris."*[27] Vom vedea, un pic mai jos, că, de fapt, Artaud nu înțelege foarte exact scopurile Alchimiei! Extraordinară şi această viziune a rosturilor de început ale teatrului, intuirea eficacității spirituale a punerii în scenă, în cazul, de pildă, al *Misterelor din Eleusis: „Cred mai degrabă că puneau probabil în scenă proiecții şi precipitări de conflicte, lupte de nedescris* ***de principii*** (s.n.), *prinse sub acest unghi vertiginos şi alunecos în care orice adevăr se pierde, realizând fuziunea inextricabilă şi unică a abstractului cu concretul, şi cred că prin melodii instrumentale şi note, combinații de culori şi forme despre care am pierdut până şi ideea, ele trebuiau, pe de o parte, să satisfacă această nostalgie a frumuseții pure, a cărei realizare completă, sonoră, şiroindă şi despuiată Platon a găsit-o desigur cel puțin o dată în această lume, şi, pe de altă parte: să rezolve prin îmbinări de neînchipuit şi ciudate pentru creierele noastre de oameni încă treji, să rezolve sau chiar să anihileze toate conflictele produse prin antagonismul dintre materie şi spirit, dintre idee şi formă, dintre concret şi abstract şi să contopească toate aparențele într-o expresie unică, ce ar trebui să fie asemenea aurului spiritualizat."*[28]

---

[23] *Op. citat,* p. 13.
[24] *Op. citat,* p. 26.
[25] *Op. citat,* p. 37-38.
[26] *Op. citat,* p. 41.
[27] *Op. citat,* p. 43.
[28] *Op. citat,* p. 44.

„Sub acest unghi de utilizare magică şi de vrăjitorie trebuie privită punerea în scenă, nu ca răsfrângere a unui text scris şi a întregii proiecții de dubluri fizice care se degajă din scris, ci ca proiecție arzătoare a tot ce poate fi scos drept consecințe obiective, dintr-un gest, dintr-un cuvânt, dintr-un sunet, dintr-o muzică şi din combinațiile lor între ele.“[29]

Legat de toate cele de mai sus, *proiectul* pe care îl propune teatrului este, de fapt, o invitație la recâştigarea rostului inițial, originar: *„Se înțelege deci că teatrul, în chiar măsura în care rămâne închis în limbajul lui, în care rămâne în corelație cu el, trebuie să o rupă cu actualitatea, că obiectul său nu este să rezolve conflictele sociale sau psihologice, să servească drept câmp de bătălie unor pasiuni morale, ci să exprime obiectiv* ***adevăruri secrete*** (s.n.), *să facă să iasă la lumină, prin gesturi active,* ***acea parte de adevăr îngropată sub forme*** (s.n.) *în întâlnirile lor cu Devenirea.“*[30] *„Un teatru care, abandonând psihologia, să relateze extraordinarul, să pună în scenă conflicte naturale, forțe naturale şi subtile, şi care să se prezinte mai întâi sub forma unei forțe excepționale de derivație. Un teatru care să producă stări de transă, întocmai ca* ***dansurile Dervişilor şi ale Aïssaouas-ilor*** (s.n.), *care se adresează organismului cu mijloace precise, cu aceleaşi mijloace ca* ***descântecele de vindecare folosite în unele comunități*** (s.n.), *pe care le ascultăm cu admirație pe discuri, dar pe care suntem incapabili să le facem să prindă viață printre noi.“*[31]

Ei bine, neglijați, pe cât posibil, subiectul *Teatru* din citatele de mai sus şi înlocuiți-l cu subiectul *Omul*; veți obține cea mai înflăcărată pledoarie New-Age-istă: *Spiritul* primează şi omul e dator, fără niciun dubiu, să aspire la *„pogorârea“* acestuia în materie. Diferența este că *Artaud* propune ca *„psihotehnică“* Teatrul. Chiar şi „bibliografia“ e aceeaşi: alchimie, spiritualitatea orientală, *Misterele de la Eleusis*, dansurile *Dervişilor*, etologia comunităților primitive etc. Există un text foarte scurt al lui *Artaud*, scris, probabil, în ultima parte a vieții, intitulat ***Manifest într-un limbaj limpede***. E o declarație de credință şi începe cu următoarea frază: *„Dacă nu cred nici în Rău, nici în Bine, dacă simt o atât de puternică înclinație de a distruge, dacă nu e nici-un principiu la care să pot adera în mod natural, cauza fundamentală se află în carnea mea.“* Această aserțiune aminteşte izbitor de mult de etica antinormativă new-age-istă! Numai că, spre deosebire de profeticii aquarieni, *Artaud* nici măcar nu-şi mai dă silința să salveze aparența de ortodoxie formală *„spirituală“*. Schema de funcționare este aceeaşi, în ambele cazuri: şi în acela al *„Noii Paradigme“*, şi în acela al lui *Artaud*. Premiza inițială – criza omului occidental; punctul central al crizei – spiritualitatea; soluția - *„respiritualizarea“*; locul în care se caută soluția – în ograda *Celuilalt* (indiferent cine ar fi el: Orientul, Africa, America preco-lumbiană, Lumea Arabă sau chiar Europa revolută ş.a.); modalitatea de soluționare – împrumutul sau transplantul! În consecință, erorile sunt cam de aceeaşi natură. Deşi solicită Teatrului o aspirație spirituală, de foarte multe ori, la *Artaud*, ideea de spiritualitate este răstălmăcită, răsturnată, vizând chiar, uneori, anti-spiritualitatea. Este evident că sensul ei autentic îi este străin. Totul se limitează la o interpretare teoretică, filozofică şi orgolioasă, în cel mai pur stil al mentalității occidentale, a sentinței *„Spiritul primează asupra Materiei“*. De-aici încolo totul e posibil, ca-ntr-un *delirium psihedelic*, aparență pe care opera lui *Artaud* o împrumută adesea, de altfel. *Ciuma* este o manifestare nobilă a *Spiritului*, Teatrul, în intenția lui de a-şi recâştiga rosturile spirituale, trebuie să biciuiască simțurile ş.a.m.d. *„O adevărată piesă de teatru zdruncină odihna simțurilor, pune în libertate inconştientul înăbuşit, îndeamnă la un*

[29] *Op. citat,* p. 60.
[30] *Op. citat,* p. 58.
[31] *Op. citat,* p. 68.

fel de revoltă virtuală care nu poate avea, de altfel, întreaga ei valoare decât dacă rămâne virtuală, impune colectivităților reunite o atitudine eroică şi dificilă."[32] Avem aici de-a face cu o incongruență flagrantă: teatrul trebuie fie să producă o creştere spirituală, fie să zdruncine simțurile. Şi una, şi alta nu se poate; şi cu atât mai puțin una în consecința celeilalte. O spun toate doctrinele metafizice, toate tehnicile inițiatice, toate şcolile spirituale şi toți indivizii care au trăit un asemenea fenomen: orice act cu intenție de creştere spirituală solicită, dimpotrivă, o anihilare, o adormire a simțurilor; ba, chiar a minții însăşi! Apoi, punerea în libertate a inconştientului nu poate spiritualiza Ființa umană; o poate abrutiza, în schimb! *Inițierea* se adresează *Supraconştientului* şi nu straturilor inferioare! *„Dacă teatrul, esențial, se aseamănă cu ciuma nu este pentru că e contagios, ci pentru că e revelația, scoaterea la vedere, împingerea spre exterior a unui fond de cruzime latentă prin care toate posibilitățile perverse ale spiritului se localizează într-un individ sau într-un popor. Ca şi ciuma, el este timpul preferențial al răului, triumful forțelor întunecate, pe care o forță şi mai adâncă le alimentează până la stingere.*"[33] Mai avem un singur pas şi teatrul devine un loc al *Misterelor Satanice*. Asta nu mai are nici o legătură cu spiritualitatea. Sigur că *Lucifer* şi-a păstrat, după cădere, natura angelică şi că face şi el parte din jocul *Spiritului Universal*. Pentru Om, însă, aceasta nu înseamnă decât că spiritualitatea nu poate avea decât un singur sens. Aplecarea spre „*Celălalt*" nu înseamnă doar spiritualitate cu sens schimbat, ci anti-spiritualitate. E o diferență care doar pare de nuanță, fiind, de fapt, esențială.

Apare, foarte des, la *Artaud*, o voluptate a ambiguității discursului, o modalitate foarte prețioasă şi alambicată de expunere a ideilor, încât stai şi te întrebi, de multe ori, dacă ai înțeles cu adevărat ce-a vrut să spună. Mi-e foarte neclară, de pildă, opinia lui *Artaud* despre alchimie, aşa cum reiese ea din conținutul capitolului *Teatrul alchimic*. Expresii ca *„să se producă* ***cu adevărat*** *aur*", *„Dublu spiritual al unei operații ce nu-şi află eficacitatea decât pe planul materiei reale*", *„simbolul alchimic este* […] *un miraj*", *„planul complet presupus şi iluzoriu pe care evoluează simbolurile alchimiei*" mă fac, însă, să cred (fără să fiu pe deplin convins) că această opinie este una eronată. Simbolul alchimic, ca orice simbol esoteric, de altfel, nu e deloc un miraj. Dacă ar fi aşa, el nu ar mai avea nicicum eficacitate! Iar planul pe care evoluează el este mult mai puțin iluzoriu decât acela pe care evoluează raționamentele, afectele sau chiar simțurile noastre.

Dacă new-age-iştii, aşa cum spuneam şi mai sus, îşi caută legitimitatea formală în doctrinele, tehnicile şi organizațiile tradiționale, *Artaud* nu-şi bate capul cu aceasta; el se vrea un inovator, un original. Nu ne propune, de pildă, un transplant, o adaptare a teatrului balinez la datele civilizației europene sau o revigorare a teatrului antic occidental ori a spectacolului ritualic misteric. Ceea ce ne propune este o reinventare completă a teatrului, cu pretenții de spiritualitate. Şi o face cu frenezie psihedelică! Nu are nimic din *hesychia* proprie spiritualității. *Artaud* nu-şi doreşte liniştea din mijlocul căreia să-L poți auzi pe Dumnezeu, ci zgomotul frenetic şi permanent care să te împiedice să-ți conştientizezi alienarea. E un nod vernal care se vrea inervat, înțepat, biciuit şi electrocutat, în speranța că această tortură va deschide Porțile Cerului. E nostalgia drogului în singurătatea lucidității părăsită de Dumnezeu! Un personaj tragic – domnul *Artaud*! Un *hybris* umblător şi gânditor. Şi culmea

[32] *Op. citat,* p. 25.
[33] *Op. citat,* p. 27.

este că îi şi place; *Artaud* este îndrăgostit de înclinaţia lui distructivă şi disolutivă. Încheiem această secţiune, aducând o mărturie la ultima observaţie: o poezie!

Cine sunt eu?
De unde vin?
Eu sunt Antonin Artaud
şi dacă o spun
aşa cum ştiu eu să o spun
imediat
veţi vedea actualul meu trup
pleznind în bucăţi
şi reasamblându-se
în zece mii de aspecte
notorii
un trup nou
în care nu veţi mai putea
niciodată
să mă uitaţi.

JERZY GROTOWSKI sau Questa Graal-ului prin livezile Thaliei. Dacă, în cazul lui *Artaud*, datorită originalităţii exuberante şi patologice, e dificil să identificăm afinităţile cu alte entităţi culturale sau de altă natură, în cel al lui *Grotowski* lucrurile sunt mult mai evidente. Structura organică a *„metodei Grotowski"*, modalităţile de antrenament al actorului, declaraţiile de principii, obiectivele vizate, mărturisiri, mărturii sau simple informaţii biografice – toate converg către o unică idee limpede, fără echivoc, austeră şi degrevată de alte eflorescenţe parazitare: căutarea concretă, practică a *„spiritualului"* prin Teatru. În plus, spre deosebire de *Mômô*, *Grotowski* se raportează la căutările sale cu o seriozitate, o tenacitate şi o austeritate de călugăr franciscan. Toate acestea ne fac să adoptăm faţă de subiectul în cauză o altă atitudine decât faţă de cel anterior. Nu vom mai purcede, cu scrupulozitate, la identificarea exhaustivă a conexiunilor dintre elementele operei şi elementele caracteristice *„paradigmei Vărsătorului"*. Vom căuta doar să dezvăluim câteva „probe" care fac evidentă afinitatea de idei dintre *concepţia Grotowskiană* şi dezideratele *Noii Ere*. Şi vom „administra" aceste probe pe trei secţiuni distincte: 1. *Informaţii biografice, mărturisiri, mărturii*; 2. *Opera propriu-zisă*; 3. *Moştenirea, urmaşii, „efectul Grotowski" în modernitate*.

Mai întâi - o observaţie! Există, şi în cazul lui *Grotowski*, premiza iniţială a unei crize spirituale. Numai că ea nu mai este şi enunţată. Din mai multe motive. Pe de o parte, momentul istoric este altul; criza omului european era deja un loc comun al meditaţiei filozofice occidentale. Reiterarea ei ar fi fost redundantă. Pe de altă parte, contextul socio-politic este unul aparte. Afirmarea unei crize culturale sau, mai grav, spirituale ar fi putut părea un act de dizidenţă faţă de regimul comunist, cu toate consecinţele ulterioare asupra individului respectiv. Ca atare, *Grotowski* nu mai este intelectualul care îşi conştientizează criza şi o afirmă, ci intelectualul deja în căutare de soluţii, limitându-se la a evidenţia doar ***o*** criză – a teatrului!

1. *Informații biografice, mărturisiri, mărturii.* Pentru o primă incursiune în biografia lui *Grotowski*, vom apela la o sursă de pe Internet[34] care, la rându-i, citează patru surse: *Jennifer Kumiega* – **The Theatre of Grotowski,** *Timothy Wiles* – **The Theater Event. Modern Theories of Performance**, *Raymonde Temkine* – **Grotowski**, *Zbigniew Osiński* – **Grotowski and His Laboratory**.

Dacă ar fi să fim superstiţioşi, am spune că Jerzy a primit *„sindromul New-Age"* pe cale genetică: pe de o parte, ascendența heteroclită (lituaniană şi germană, din partea tatălui; cehă, austriacă şi poloneză, din partea mamei), pe de altă parte, interesul universitar pentru Orient manifestat de rudele maternale. În plus, bunicul dinspre mamă, care renunțase la haina preoțească în prag de hirotonisire, îi insuflă convingerea că *sacrul* nu înseamnă neapărat *religie*. În 1939, la vârsta de 6 ani, după invadarea Poloniei de către Germania, mama sa, Emilia Grotowska, se mută, împreună cu cei doi fii, la Nienadówka, un sat aflat la 12 mile spre nord de oraşul Rzeszów, locul de naştere al lui *Grotowski*. Mai târziu, va afirma el însuşi că această perioadă este extrem de importantă în formarea lui; aici descoperă lumea tradițiilor folclorice şi a credințelor populare şi, tot aici, află, fascinat, de existența lui *Maharishi* (*Bhagwan Shri Râmana*), dintr-o carte pe care i-o cumpără mama sa – *Paul Brunton* - ***În căutarea Indiei secrete***. Preocuparea pentru Orient continuă chiar şi în timpul studenției la Şcoala de Teatru din Cracovia, fie prin lecturi personale, fie prin consultarea a doi profesori: Helena Willman-Grabowska, o autoritate în cultura Indiană şi Iraniană şi Franciszek Tokarz, un specialist în filozofie indiană; *Osiński* susține chiar că, în timpul studenției, *Grotowski* a fost în mod foarte serios tentat să renunțe la Teatru şi să se transfere la *Hinduism*. În anul al doilea de facultate, în Decembrie 1954, participând la cea de a treisprezecea întrunire a Consiliului Artelor de la Varşovia, în calitate de preşedinte al Clubului de Cercetare al Studenților din Şcoala de Teatru din Cracovia, *Grotowski* transmite un mesaj destul de dur Instituției Teatrului: se declară extrem de îngrijorat de faptul că atmosfera bolnavă din teatre se infiltrează implacabil şi în şcolile de teatru din țară, alterând substanța morală a tinerilor aspiranți; taxează, apoi, fără milă, cinismul moral, carierismul şi goana după avantajele materiale, ca fiind simptomele cele mai periculoase. În vara lui 1956, după nişte probleme de sănătate care-i întrerup studiile, călătoreşte timp de două luni în Asia Centrală, bântuind prin regiunea dintre vechiul oraş turkmen Ashkhabad şi marginea vestică a Munților Indieni Kush. E o experiență revelatorie pentru *Grotowski*, fiindcă aici descoperă ingredientul care îi va orienta şi îi va ordona hotărâtor căutările. Aici are contactul direct cu civilizația hindusă, despre care doar citise, şi tot aici are loc întâlnirea fascinantă cu bătrânul afgan *Abdullah*, care interpretează pentru el o pantomimă *„a lumii întregi"*. În perioada Decembrie 1957 – Iunie 1958, *Grotowski* organizează şi conduce o serie de lecturi săptămânale la Clubul Studenților din Cracovia. Subiectele abordate: Budism, Yoga, Upanishade, Confucius, Taoism şi Zen-Budism. În aceeaşi perioadă, regizează, pentru Radio, o adaptare a poemului *Sakuntala*, al lui *Kalidasa*, pentru care primeşte şi un premiu. În partea a doua a anului 1958, este invitat la Teatrul *Treisprezece rânduri* din Opole, unde pune în scenă spectacolul *Ghinionistul*, adaptare după o piesă a dramaturgului contemporan *Jerzy Krzyszton*. În programul de sală al spectacolului apare şi o declarație a lui *Grotowski* intitulată, nici mai mult, nici mai puțin,

[34] http://rgaffield.home.mindspring.com/grotowski.htm (Richard Gaffield-Knight - **Grotowski: Igniting the Flame**)

decât „*Teatrul şi Graalul*". În 1962, pleacă pentru o lună de zile în Republica Populară Chineză, ca delegat al Departamentului Teatru, din cadrul Ministerului pentru Artă şi Cultură. Aici are numeroase contacte cu actori contemporani chinezi şi studiază stilul, formele şi tradiţia Teatrului chinez. Se va întoarce cu o concepţie total originală pentru Occident despre „*rezonatorii*" vocii umane.

Iată doar câteva „aluzii" biografice extrase din sursa mai sus citată, care fac apel la o zonă ideologică aflată, aşa cum am văzut, şi la temelia mişcării New-Age. De altfel, nimic surprinzător! Pe plan strict teatral, *Grotowski* se revendică a fi un discipol al lui *Stanislavski* şi al lui *Vahtangov*. Ori, iluştrii săi înaintaşi se adăpau cu aceeaşi sete la acelaşi izvor filozofic oriental. Se pare că întregul grup care a format *Primul Studio de Teatru* al lui *Stanislavski* era profund interesat de gândirea orientală, sub influenţa profesorului lor, regizorul *Leopold Sulerjitzki*. Unul dintre membri, *Boleslavski*, era polonez; el se întoarce în Polonia şi înfiinţează aici o şcoală care va funcţiona între anii 1919-1921, şcoală în care vor studia, în tinereţe, mulţi dintre viitorii profesori ai lui *Grotowski*.

Odată cu ***Apocalypsis cum figuris*** (1968-1969), *Grotowski* încheie o primă etapă a căutărilor sale. Unii o numesc *Etapa Teatrală*, alţii – etapa *Teatrul Surselor*. În 1970, întreprinde o călătorie solitară de şase săptămâni în India şi Kurdistan, odisee ce va avea un profund efect transformativ asupra sa şi asupra operei sale. Poate că acum se întâlneşte cu iniţiatul *Gurdjieff*, cel a cărui învăţătură va genera în Occident, prin discipolul său – *Ouspensky*, una dintre cele mai în vogă *Şcoli Spirituale* new-age-iste ale zilelor noastre - *A patra cale*.

Urmează o altă etapă, cea *Para-teatrală* sau *Proiectul* ***Drama Obiectivă***. Nu intrăm în amănunte; să spunem doar că e o etapă a uşilor deschise. Între 1974 şi 1978, mii de tineri, în majoritate din Europa de Vest şi din America, se revarsă la Wrocław pentru a lucra cu Maestrul. Cităm dintr-un comentariu al lui *Richard Schechner*[35] asupra operei lui *Grotowski*: „*Paratheatre was evidence of Grotowski's encounters in America with the* ‹‹***new-age***›› (s.n.) *and its utopian spirituality.*" Fără comentarii!

În ultima perioadă de creaţie grotowskiană, cea a *Artei ca Vehicul*, şi care se desfăşoară în cadrul *Centrului de Lucru de la Pontedera* – Italia, scopul, mai mult sau mai puţin declarat, al căutărilor lui *Grotowski* – şi anume acela de a stabili, prin Teatru, o legătură între vizibil şi invizibil – îşi găseşte expresia pură. Spectatorul este eliminat în întregime din ecuaţie, spectacolul nu mai constituie obiectiv de lucru; nu mai rămâne decât actorul (sau, poate, ar fi mai corect spus – *actantul*) şi munca sa cu Sine. Ceea ce practică *Grotowski* în ultimii săi ani de viaţă este tehnică pură, în sensul în care *Mircea Eliade* numea *Şamanul* „*un tehnician al sacrului*". De altfel, poate că puţini ştiu că *Jerzy Grotowski* *era* un *Şaman*, în sensul cel mai propriu al cuvântului. În timpul călătoriei sale în Haiti este iniţiat în practica şamanică caraibeană – Voudou.[36] În aceste condiţii, sintagma *Vehicul* apare ca fiind ceva mai mult decât o simplă metaforă. După iniţiere, în cadrul primelor lui şedinţe de transă, viitorul şaman trebuie să-şi identifice un prieten spiritual (de regulă, un animal – real sau fantastic)

---

[35] vezi http://owendaly.com/jeff/comment.pdf

[36] vezi http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/moderne/ouaknine/grotowski.html (Serge Ouaknine - **Grotowski pour mémoire**); Serge Ouaknine este regizor şi profesor la Universitatea din Québec, Montréal; a studiat la Şcoala de Arte Decorative din Paris, apoi a făcut Arte Plastice la Varşovia; a lucrat doi ani (1965-1967) la Teatrul Laborator din Wrocław; autor al unor eseuri despre Grotowski şi Ryszard Cieslak

care va fi, pentru toată viața lui, *vehiculul* său personal, cel care-l va purta, în fiecare transă, către tărâmul spiritelor sau al celor morți.[37]

Pe lângă aceste indicii biografice, există, de asemenea, numeroase mărturisiri şi declarații ale lui *Grotowski*, precum şi mărturii ale oamenilor care l-au cunoscut şi, eventual, au lucrat cu el, şi care, în mod direct sau indirect, pot constitui „probe" ale demonstrației noastre.

În copilărie, în timpul refugierii la Nienadówka, Jerzy începe să aibă epifanii religioase; avea, aşa cum va mărturisi mai târziu, *„o relație personală cu Iisus"*; de asemenea - *„Nu-mi amintesc anume cum, dar vorbeam, chiar vorbeam cu animalele"*.[38] Pe 21 Martie 1999, la St. Marks Church, în East Village, prieteni şi admiratori s-au adunat să-l comemoreze pe *Grotowski*. Ceremonia a debutat cu ascultarea, pe bandă magnetică, a unei confesiuni a acestuia. Spicuim, fragmentar: *„Teatrul a fost marea aventură a vieții mele; mi-a influențat modul de a gândi, modul de a vedea oamenii şi de a privi viața. Dar eu nu Teatrul am căutat. În realitate, am căutat întotdeauna* ***altceva*** *(s.n.). [...] Când eram tânăr, m-am întrebat care ar putea fi meseria care să-mi permită să-l caut pe celălalt şi pe mine însumi, să caut o dimensiune a vieții care să fie înrădăcinată în ceea ce este normal, organic, chiar senzual, dar care să meargă dincolo de toate astea, care să conțină un fel de axis, o altă dimensiune, mai înaltă, care să ne depăşească. La acel moment, vroiam să studiez fie Hinduism, pentru a lucra cu diferitele tehnici de yoga, fie medicină, pentru a deveni psihiatru, fie arta dramatică, pentru a deveni regizor. În final, această căutare a Ființei umane în ceilalți şi în mine este cea care m-a condus către Teatru. Dar putea, la fel de bine, să mă conducă spre psihiatrie sau yoga."*[39]

Într-un interviu acordat lui *Jerzy Falkowski*, pentru revista literară *Wspólczesność*, *Grotowski* declara: *„Am ales o profesie artistică pentru că am realizat destul de devreme că sunt bântuit de o anume ‹‹preocupare tematică››, de un anume ‹‹motiv călăuzitor›› şi de dorința de a revela această ‹‹preocupare›› şi de a o prezenta celorlalți oameni.* [...] *Sunt bântuit de problema singurătății umane şi de aceea a inevitabilității morții. Dar o ființă umană (şi de aici începe ‹‹motivul călăuzitor››) este capabilă să acționeze împotriva propriei sale singurități şi a propriei morți.* [...], *dacă realizăm* ***uniunea dintre om şi natură*** (s.n.), *dacă devenim conştienți de* ***unitatea indivizibilă a naturii*** (s.n.) *şi ne găsim* ***identitatea în cadrul ei*** (s.n.), [...] *atunci putem atinge un grad esențial de* ***eliberare*** (s.n.)." Viziune holistică şi panteistă de cea mai pură sorginte new-age-istă! La începutul anului 1959, vizitează din nou Parisul, unde îl întâlneşte pe *Marcel Marceau* şi este profund impresionat de munca celebrului mim. La întoarcere, scrie, în revista *Ekran*, un eseu despre Marceau. Cităm: *„Omul modern, plasat de ştiință într-un cosmos fără ceruri, zei şi demoni* [...] *poate găsi o speranță,* ***ancorată psihologic în unitatea şi imortalitatea naturii.*** (s.n.)".

Însă, dintre toate mărturisirile, confesiunile sau declarațiile lui *Grotowski*, ultima ni se pare a fi cea mai relevantă. E vorba despre ultimul text al lui, publicat, după propria dorință, postum, şi care poate fi considerat, în acelaşi timp, testament şi sinteză a operei. Iată ce declară aici, vorbind despre *arta ca vehicul*: *„Când vorbesc despre artă ca vehicul, mă refer la verticalitate. Verticalitatea – putem întâlni acest fenomen şi în categoriile de energie: energii grosiere, dar organice (aflate în legătură cu forțele vieții, cu instinctele, cu senzualitatea), precum şi alte*

---

[37] vezi CAITLÍN MATTHEWS, *Elemente de Şamanism*, Ed. Teora, Bucureşti, 2001; LAURENCE DELABY, *Şamanii tunguşi*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002; MIRCEA ELIADE, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997 ş.a.

[38] vezi http://owendaly.com/jeff/grotows6.htm (Robert S. Currier - **Monologue: My Dinners with Jerzy**); Robert S. Currier a lucrat cu Grotowski în California, între anii 1983-1984

[39] vezi http://owendaly.com/jeff/grotows3.htm (Margaret Croyden - **Croyden's Corner. Remembering Jerzy Grotowski**)

energii, mai subtile. Problema verticalității înseamnă să treci de la un aşa-numit nivel inferior - într-un anume sens, am putea spune un ‹‹nivel cotidian›› - la un nivel de energie mai subtilă sau chiar către ***cea mai înaltă conexiune****. Eu doar indic coridorul, direcția. Acum, mai există şi un alt coridor: dacă ne apropiem de cea mai înaltă conexiune – aceasta înseamnă, referindu-ne la energii, dacă ne apropiem de cea mai subtilă dintre energii – atunci se pune şi problema coborârii, în acelaşi timp cu aducerea a acestui ceva mai subtil în realitatea comună, cea aflată în legătură cu densitatea corpului. Thomas Richards şi-a analizat percepțiile, experiența personală în cadrul unui asemenea proces şi le-a caracterizat ca* ***acțiune interioară****.*" De fapt, în acest fragment, *Grotowski* descrie cu maximă acurateţe un mecanism pe care îl întâlnim, schematic vorbind, şi în practica şamanică, sau în alchimie. Şi, mai departe, face o precizare a cărei subtilitate este demnă de un inițiat autentic: „*În privința verticalității, cheia este să nu renunți la nici-o parte a naturii tale – totul trebuie să-şi păstreze locul său natural: corpul, inima, capul, acel ceva care este ‹‹sub picioarele noastre››, precum şi acel ceva care este ‹‹deasupra capului››. Totul ca o linie verticală; şi această verticalitate trebuie strâns ținută între organicitate şi* ***conştiență****.* ***Conştiența*** *înseamnă conştiința care nu este legată de limbaj (maşina de gândit), ci de* ***Prezență*** (s.n.)."

Din multitudinea de mărturii ale celor care au lucrat cu *Grotowski* sau l-au cunoscut, într-un context sau altul, am ales una singură, pentru că ea, fiind un caz extrem, are putere de exemplaritate. Este vorba despre un eseu al lui *William Shephard*, actor şi profesor de arta actorului[40], în care acesta descrie, printre altele, o ciudată întâmplare petrecută într-una din repetițiile sale cu *Grotowski*. Nu vom prezenta aici, în amănunt, întâmplarea respectivă, ci ne vom limita la a povesti, pe scurt, faptele. În Mai 1970, *William Shephard* se afla la Wrocław, urmând să termine un stagiu de pregătire de şase luni la *Teatrul Laborator* al lui *Grotowski*. Lucrase cu acesta din urmă o serie de monoloage şi studii, explorând textul prin intermediul propriei imaginații şi a asociațiilor personale. La penultima întâlnire, *Shephard*, spre deosebire de celelalte, merge fără să fi pregătit nimic. Stând pe o băncuță aflată lângă unul din pereții încăperii, *Grotowski* îi sugerează să înceapă cu ce-i vine. Fără să stea prea mult pe gânduri, întrucât de-a lungul stagiului învățase progresiv să-şi stimuleze procesele asociative, prin eliminarea atenției critice, *Shephard* se postează în mijlocul camerei şi-şi fixează privirea pe peretele negru din fața sa. Ceea ce urmează poate uimi şi (de ce nu?) înfricoşa chiar şi pe cel mai entuziast şi inconştient însetat de adrenalină. Este vorba despre o experiență interioară având aceeaşi substanță (şi, poate, aceeaşi natură) cu *viziunea*, de o forță şi de o palpabilitate care îți pot răscoli mințile şi reconfigura toate criteriile de apreciere a realității. În aceeaşi situație trebuie să se fi aflat Hamlet în fața fantomei tatălui său! În timpul experienței de care vorbim, trupul lui Shephard ajunge să tremure ca traversat de un curent electric, lacrimile îi țâşnesc implacabil; spaima devine atât de puternică, încât ajunge să țipe după ajutor către *Grotowski*. În final, parchetul din jurul lui este plin de lichid; sudoare, lacrimi, urină? – nici el nu ştie prea bine, ce! După ce îi vine inima la loc, *Shephard* se pomeneşte întrebându-se: „*Cui, dracului, îi mai pasă de actorie? Cui, dracului, îi mai pasă de teatru? Şi ce dracu' au ele de-a face cu realitatea?*". Interesantă ni se pare reacția lui *Grotowski* la cele întâmplate! Pe tot parcursul incidentului, el nu se mişcă de pe bancă; în discuția de după cu *Shephard*, nu ştie să dea nici o explicație şi nici un înțeles întâmplării şi îl sfătuieşte pe acesta să nu mai discute cu nimeni, pentru că asemenea lucruri trebuie să rămână secrete. Se

[40] vezi http://owendaly.com/jeff/grotows8.htm (William Shephard - **Acting as Bliss: A Mythic Approach**)

cam juca cu focul, *Grotowski*! Şi, nu ştiu de ce, dar toată povestea asta îmi trezeşte un puternic sentiment de îndoială, ca în faţa unui fals guru cu pretenţii de omniscienţă, dar care este surprins, la un moment dat, de forţa şi efectivitatea realităţii pe care susţine că o stăpâneşte.

2. *Opera propriu-zisă.* Analiza operei lui *Grotowski*, din punctul de vedere care ne interesează, întâmpină oarecari dificultăţi. În primul rând, pentru că informaţiile despre munca lui efectivă, despre activitatea lui practică, sunt puţine şi precare – câteva mărturii ale oamenilor care au lucrat cu el. Nu mă refer aici la „produsul" muncii; dacă ar fi vorba despre asta, atunci chiar şi acea unică mărturie filmată a unui spectacol grotowskian ar fi, poate, de ajuns. Mă refer la modul efectiv de a lucra cu actorul, la ce anume cerea el actorului, la modul în care abordau spectacolul, la ce tip de obiective îşi propuneau pe parcursul repetiţiilor etc. În al doilea rând, există ceea ce am putea numi opera teoretică a lui *Grotowski*, care naşte şi ea o serie de tribulaţii hermeneutice. Mai întâi, pentru că, date fiind noutatea şi specificitatea realităţii pe care o descrie discursul lui *Grotowski*, apare o posibilă (poate chiar, probabilă) neînţelegere a sensului exact, o necesitate a unei cunoaşteri prealabile a realităţii în cauză, pentru a ne putea forma reperele de rigoare. Apoi, ca urmare a tuturor celor de mai sus, nu putem şti cu precizie în ce măsură opera teoretică o descrie pe cea practică sau cea din urmă o întrupează pe cea dintâi. Există, ca atare, o anume aproximare în înţelegerea operei lui Grotowski. Tot ce putem face este să sperăm că ea se manifestă în limite rezonabile şi că eventualele scăpări nu vor altera în mod grav concluziile hermeneutice.

Volumul „***Spre un teatru sărac***" – punctul central al operei teoretice grotowskiene – abundă în idei, principii, formulări care pot fi foarte uşor puse în consubstanţialitate sau măcar în complicitate de aspiraţii cu ideile, principiile şi formulările „*New-Age*". Poate că cel mai evident punct de întâlnire este următoarea declaraţie: „*Două concepţii concrete s-au cristalizat în practica noastră: teatrul sărac şi* ***spectacolul ca un act de transgresiune*** (s.n.)."[41] Aceste deziderate produc necesitatea unei tehnici speciale de antrenament şi de lucru a actorului, pentru că *transgresiunea* este o chestiune care îl priveşte şi pe actor. Ea nu poate avea loc „numai" la nivelul spectacolului. Această idee apare reiterată, de altfel, de mai multe ori şi în diverse moduri: „[...] *o tehnică de integrare a tuturor forţelor psihice şi corporale ale actorului, care ies la iveală de la baza fiinţei sale şi a instinctului său, ţâşnind dintr-un soi de ‹‹transluminare››.*"[42]; „*Devine, de asemenea, evident că actorii, ca şi personajele din pânzele lui El Greco, pot ‹‹ilumina›› prin actul lor total, devenind o sursă de ‹‹ lumină ››.*"[43]; „*Compoziţia unei expresii fixe a chipului prin întrebuinţarea doar a muşchilor şi a altor impulsuri ale actorului produce un efect de* ***transubstanţiere*** (s.n.), *în timp ce o mască preparată printr-un machiaj al artistului nu este decât un trucaj.*"[44]; „*Aceasta este cheia. Despuierea de sine, transa,* ***excesul****, disciplina formală însăşi – toate acestea pot fi atinse cu condiţia de a se dărui din plin, cu umilinţă şi fără apărare. Acest act culminează pe o înălţime. El aduce împăcarea.*"[45]; „*Cel ce săvârşeşte un act de auto-revelaţie este, ca să spunem aşa, cel ce stabileşte un contact cu sine însuşi. Ceea ce presupune o confruntare extremă, sinceră, disciplinată, precisă şi totală – nu numai o confruntare cu gândurile sale –,ci o confruntare*

[41] JERZY GROTOWSKI, *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext, Bucureşti, 1998, p. 11.
[42] *Op. citat,* p. 10.
[43] *Op. citat,* p. 13.
[44] *Op. citat,* p. 13.
[45] *Op. citat,* p. 23.

care implică întreaga sa ființă, de la instinctele şi inconştientul său până la starea sa cea mai lucidă."[46] Toate acestea sugerează cu putere o analogie – şi anume, aceea cu psiho-tehnicile utilizate în diversele „*şcoli spirituale*" new-age-iste. Aceeaşi disciplină formală, aceeaşi dăruire de sine şi o asemănare izbitoare cu obiectivul urmărit: la urma urmelor, şi „*spiritualul*" new-age-ist, în munca lui cu sine însuşi, urmăreşte tot o transgresiune – o retragere a mentalului, a percepției iluzorii a realului, pentru a se putea lăsa invadat de *iluminare*, de adevărata percepție. Şi poate că situarea în aceeaşi zonă a căutărilor actorului grotowskian cu cele ale truditorului spiritual devine şi mai evidentă odată cu fraza următoare: „*El* (actorul – n.n.) *trebuie să fie capabil să dea viață, prin sunet şi mişcare, acelor impulsuri care oscilează la frontiera între vis şi realitate.*"[47] Mai mult, *Grotowski* îi cere chiar şi spectatorului să aibă aceleaşi aspirații: „*Ceea ce ne interesează este spectatorul care doreşte cu adevărat, prin confruntarea cu spectacolul, să se analizeze el însuşi.* [...] *care se angajează într-un proces fără sfârşit de auto-dezvoltare, a cărui nelinişte nu este generală, ci orientată spre căutarea adevărului asupra lui însuşi şi a misiunii sale în viață.*"[48]

Sărăcia ca virtute – sursa ideologică, dacă putem spune aşa, a conceptului de *teatru sărac* – nu are un loc privilegiat în fundamentele teoretice ale paradigmei New-Age; cu toate acestea, ea apare, ca deziderat moral, ca şi catalizator spiritual, în multe din doctrinele care inspiră filozofia aquariană. Locul în care ea străluceşte central este, fără îndoială, creştinismul şi, mai ales, dată fiind confesiunea religioasă de care aparținea *Grotowski*, doctrina franciscană. De altfel, întreaga experiență de la Opole şi, mai târziu, Wrocław are parfum de ordin religios, dar care se manifestă în plan laic. Acest oximoron existențial, dacă ne este permisă licența poetică, apare şi în legătură cu un alt concept grotowskian: acela de *actor sfânt*. Iată: „*Tot aşa cum doar un mare păcătos poate deveni sfânt,* [...], *mizeria actorului poate fi transformată într-un soi de sfințenie.*[...] *Vorbesc de ‹ sfințenie›› în calitate de necredincios. Înțeleg prin asta o ‹‹**sfințenie laică*** (s.n.)*››. Dacă, provocându-se el însuşi în public, actorul îi provoacă pe ceilalți şi prin exces, profanare şi sacrilegiu injurios se dezvăluie sie-şi, smulgându-şi masca de toate zilele, el permite spectatorului să întreprindă un proces similar. Nu-şi vinde corpul, ci-l sacrifică. El repetă ispăşirea, se apropie de sfințenie.*"[49] Şi încă: „*Nu cred că criza teatrului poate fi separată de anumite alte procese de criză în cultura contemporană. Unul din elementele sale esențiale – în mod precis, dispariția din teatru a sacrului şi a funcțiilor sale rituale – este rezultatul declinului evident şi probabil inevitabil al religiei. Despre ceea ce vorbim noi, este posibilitatea de a crea în teatru o **sacralitate** laică.*"[50] Ideile de mai sus amintesc, fără îndoială, de dezamăgirea new-age-istă în fața religiei şi de depersonalizarea lui Dumnezeu, de practica sacrului în afara cadrului religios oficial.

Să mai facem o observație interesantă: *Grotowski* avea, încă de la început, conştiința faptului că munca pe care o desfăşoară el are, pe lângă aspectul ei teatral, şi o componentă spirituală. În articolul care dă şi titlul volumului despre care discutăm, articol publicat în 1965 (!), spune, la un moment dat – „*Am ocupat o poziție specială la direcția teatrului Laborator polonez. Nu sânt doar director sau regizor, sau ‹‹ **instructor spiritual*** (s.n.) ››."[51] Şi dacă, la începutul

[46] *Op. citat,* p. 35.
[47] *Op. citat,* p. 21.
[48] *Op. citat,* p. 25.
[49] *Op. citat,* p. 20-21.
[50] *Op. citat,* p. 31.
[51] *Op. citat,* p. 15.

căutărilor, această postură putea să pară surprinzătoare şi, oarecum, neserioasă, în etapa de la Pontedera, ea era deja subînţeleasă şi general acceptată. Acest lucru se poate intui şi din textul despre care vorbeam mai sus şi care ar putea fi considerat „testamentul" grotowskian. Nu se mai vorbeşte deloc despre aspectele de natură dramatică; spectacolul, ca obiectiv, nici nu mai există. Se discută în termeni de energie, de „*verticalizare*", de plenitudinea fiinţei umane etc. Este mai mult decât evident faptul că, în această ultimă parte a căutărilor, teatrul şi arta actorului devin doar un pretext, un instrument, un „*vehicul*", cum se exprimă el însuşi, deci – o cale către altceva, mai subtil şi, de ce nu, mai înalt.

În ceea ce priveşte opera concretă, practică a lui *Grotowski*, vom mai spune foarte puţine lucruri, pentru că multe au fost deja sugerate sau amintite în analiza operei teoretice. Am vorbit, de pildă, despre tehnica de antrenament al actorului şi caracterul ei de psiho-tehnică. Se cunoaşte, de asemenea, faptul că grupul de la Opole practica asiduu yoga. Iniţial – cu scrupulozitate de neofit, ulterior – doar ca exerciţiu de concentrare. Util demonstraţiei noastre ni se pare şi amănuntul că actorii lui *Grotowski* jucau (după cum reiese din unele mărturii) într-un soi de transă, care apărea uneori şi în timpul repetiţiilor. În privinţa celei de-a doua perioade de creaţie, cea a „*uşilor deschise*", lucrurile devin şi mai evidente; e grăitoare până şi modalitatea aleasă pentru a numi activitatea – *Parateatru*. Ultima perioadă, cea a *Centrului de lucru* de la Pontedera, pare mai mult o Questă în căutarea Graalului, decât o activitate teatrală. Parcă vroia, *Grotowski*, să le ofere ucenicilor săi o iniţiere şi nu îndrăznea să o facă direct, aşa cum fusese, probabil, iniţiat el.

3. *Moştenirea, urmaşii, „efectul Grotowski" în modernitate.* Este indubitabil faptul că, orice ar fi însemnat, în sine, munca lui *Grotowski*, această muncă a influenţat şi a schimbat faţa Teatrului secolului XX. Probabil că nu există, în lume, spaţiu teatral cu pretenţii de modernitate care să nu aibă impregnată pe undeva, mai vizibil sau mai voalat, amprenta grotowskiană[52]. „*Efectul Grotowski*" nu este, însă, unul uşor de urmărit, pentru că el seamănă mai mult cu o contaminare, decât cu o predare testamentară de bunuri. Căutările lui nu au sfârşit într-un stil aparte de teatru sau într-o anume reţetă de spectacol. Ele au născut doar o anume atitudine faţă de munca actorului şi, numai prin consecinţă, implicit, o estetică spectaculară. De fapt, aşa cum bine spunea cineva, cea mai importantă contribuţie a lui *Grotowski* la istoria teatrului rezidă în faptul că a schimbat viaţa celor cu care a intrat în contact, le-a contaminat destinul. *Grotowski* avea vocaţie de guru, nu de teoretician al teatrului! În ce constă efectiv influenţa lui şi până unde se întinde ea, este un subiect mult prea amplu, care ar putea constitui, în sine, tema unui întreg studiu. Nu avem de ce să ne propunem un asemenea obiectiv. Vom fi mult mai succinţi în analiză şi vom prezenta doar câteva exemple din foarte multele care se pot da.

Dintr-un anume punct de vedere, cei care, într-un fel sau altul, se pot revendica drept „urmaşi" ai lui *Grotowski* sau beneficiari ai „*efectului Grotowski*" pot fi împărţiţi, după opinia noastră, în patru categorii:

a). Oameni care au lucrat cu *Grotowski* şi care i-au continuat sau îi continuă munca fără să-i altereze conţinutul. Dacă ar fi să denumim, în cheie ludică, fiecare din cele patru categorii, aceasta ar fi cea a „Apostolilor". Sunt cei care au fost martorii operei Maestrului şi

[52] Până şi în Iran există un grup de teatru experimental, pe numele lui – ***Black Narcissus***, care lucrează pe metoda Acţiunilor Fizice şi se declară foarte interesat de munca lui Grotowski

care „depun mărturie", într-un fel sau altul (conferinţe, workshop-uri etc.), transmiţând, neviciat, „Cuvântul". Câteva exemple:

- ***Ryszard Cieslak***, actorul de bază al lui *Grotowski*, „apostolul" cel mai îndrăgit. După plecarea lui *Grotowski* de la *Teatrul Laborator* din Wrocław, *Cieslak* şi-a urmat maestrul aproape peste tot, lucrând împreună în foarte multe proiecte teatrale. Este invitat, în special în instituţii de învăţământ şi mai ales în Statele Unite, să susţină conferinţe şi workshop-uri; lucrează, de asemenea, individual, cu anumite persoane. În ultimii patru ani de viaţă, este profesor la *Tisch School of the Arts*, în cadrul Universităţii din New York. Moare, la 53 de ani, de cancer la plămân, internat la Institutul de Cercetări Burzynski din Houston, o instituţie care promovează tratarea naturistă a cancerului. *Cieslak* a crezut atât de mult în *Grotowski* şi s-a identificat atât de bine cu „metoda", încât simpla lui existenţă artistică ar fi fost deja o mărturie vie a *„evangheliei grotowskiene"*.

- ***Mieczysław Janowski*** şi ***Andrzej Paluchiewicz*** sunt doi dintre membrii trupei de început a *Teatrului Laborator*. După autodizolvarea grupului, din 1984, *Janowski* a mai făcut parte din trupa de la *Theatre Des Nations*, a participat la *Festival of Two Worlds*, în Spoleto, la *Holland Festival* şi la multe altele. Momentan, cei doi se află la Wrocław şi au un site pe Internet[53] pe care pot fi contactaţi în vederea unor cursuri şi workshop-uri pentru actori şi studenţi, numai pentru grupuri organizate. Workshop-urile conţin training vocal şi corporal, precum şi pregătire psiho-fizică, toate după *„metoda Grotowski"*.

- ***Zygmunt Molik*** şi ***Rena Mirecka*** – alţi doi foşti membri ai *Teatrului Laborator*. Sunt invitaţi să susţină conferinţe dar, mai ales, workshop-uri, la foarte multe instituţii, universităţi şi trupe de teatru experimental, atât în Polonia, cât şi în Europa Occidentală şi America. Iată numai câteva: *Universitatea Kent* din Canterbury, *Theaterlabor* din Bielefeld – Germania, *Pilgrim Theatre* din Boston, Academia de Teatru *„Alexander Zelwerowicz"* din Varşovia, *Centrul de Studiu asupra Operei lui Jerzy Grotowski şi pentru Cercetare Culturală şi Teatrală* din Wrocław ş.a. Deşi nu lucrează împreună, fiecare având domeniul lui (*Rena Mirecka* – actorie, *Zygmunt Molik* – voce), sunt, de multe ori, chemaţi în cuplu, fiecare susţinându-şi workshop-ul. *Molik* a jucat rolul principal în formarea metodei de antrenament al vocii iniţiată de *Grotowski*, fundamentul artei actorului fiind, în viziunea lui, căutarea unităţii şi a conexiunilor dintre voce şi trup. *Rena Mirecka* este stabilită, actualmente, în Sardinia, unde a înfiinţat *International Centre of Work Prema Sayi*. Workshop-ul ei, intitulat *„The Way"*, este orientat mai curând spre *dezvoltarea personală* a participanţilor, decât spre împărtăşirea unor tehnici teatrale.

- ***Thomas Richards*** şi ***Centrul de lucru de la Pontedera*** – Italia. În 1974, ia naştere, la Pontedera, *Centrul pentru Cercetare şi Experimentare Teatrală*, redenumit, în 1999, *Fundaţia Teatrală Pontedera*. În 1985, Roberto Bacci şi Carla Pollastrelli îi propun lui *Grotowski* să înfiinţeze, în cadrul *Centrului*, un *Institut de cercetare teatrală* sistematică. Astfel, în 1986, se naşte *Centrul de lucru Jerzy Grotowski*. *Grotowski* vine în Italia însoţit de *Thomas Richards*, de la *University of California, Irvine*, care participase la Programul de Cercetare *„Drama Obiectivă"*. Într-o primă etapă, *Richards* este doar asistentul lui *Grotowski*, dar, destul de curând, este numit conducătorul unui grup de cercetare, devenind apoi „colaboratorul esenţial" al maestrului. În 1996, *Grotowski* decide să schimbe numele *Centrului* în *Centrul de lucru Jerzy*

[53] www.grot-lab.com

Grotowski şi Thomas Richards, întrucât, în aceşti 10 ani, reuşise să realizeze cu *Richards* un proces de *transmitere* completă a operei, în sensul antic, tradiţional al cuvântului, după cum susţinea el însuşi. În timpul vieţii lui *Grotowski*, *Centrul de lucru* rămâne un spaţiu destul de închis, singura „ieşire la public" fiind, după ştiinţa mea, „*Action*". Cităm din textul deja amintit: „***Action*** *nu este un spectacol. El nu aparţine domeniului artei ca reprezentare. Este un opus creat în câmpul artei ca vehicul. Este conceput să structureze, într-un material congruent cu artele spectaculare, munca cu sine însuşi a actanţilor.*" După dispariţia Maestrului, în 1999, *Centrul*, al cărui Director rămâne, evident, *Thomas Richards*, se orientează către o oarecare deschidere la public. Timp de trei ani (Aprilie 2003 – Aprilie 2006), desfăşoară un proiect de mare amploare – *Tracing Roads Across* (Trasând Drumuri Încrucişate): aproape 30 de evenimente, peste 5000 de participanţi din 11 ţări, din diverse spaţii culturale. Seria de evenimente organizate cuprinde conferinţe, simpozioane internaţionale, întâlniri cu actori, regizori, studenţi, specialişti în diverse genuri şi domenii teatrale sau simpli iubitori de teatru, vizionarea de materiale filmate documentare despre activitatea *Centrului*, precum şi prezentarea a încă două opusuri create în domeniul „artei ca vehicul": *An Action in creation*, aflat în stadiu de lucru şi conceput de *Thomas Richards* şi *Dies Iræ: The Preposterous Theatrum Interioris Show*, conceput de *Mario Biagini* şi *Thomas Richards*. Acest al doilea opus face parte din proiectul *Project The Bridge: Developing Theatre Arts*, al cărui lider este *Mario Biagini*. *Biagini* este Director Asociat al *Centrului* şi este unul dintre cei care fac parte din echipă încă de la început, din 1986. În prezent, este invitat să susţină workshop-uri în diverse instituţii teatrale. *Tracing Roads Across* a fost susţinut de Programul „Culture 2000" al Uniunii Europene, fiind organizat sau beneficiind de sprijinul a nu mai puţin de 17 instituţii din diverse ţări: Austria, Italia, Franţa, Grecia, Bulgaria, Polonia, Rusia, Turcia, Cipru, Marea Britanie şi Elveţia. În Aprilie 2005, *Centrul* a lansat *The New Stagiares Program*, susţinut de *Centrul de Studiu asupra Operei lui Jerzy Grotowski şi pentru Cercetare Culturală şi Teatrală* din Wrocław, Polonia, cu aportul financiar al Municipalităţii din Wrocław.

- ***Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych (Centrul de Studiu asupra Operei lui Jerzy Grotowski şi pentru Cercetare Culturală şi Teatrală)*** din Wrocław, Polonia. În 28 Ianuarie 1984, *Gazeta Robotnicza* din Wrocław publică o declaraţie a membrilor *Teatrului Laborator* în care aceştia anunţă decizia de dizolvare a teatrului. În ciuda reacţiei publice efervescente, care solicita revocarea deciziei (deşi ea era, oarecum, aşteptată încă din Decembrie 1982, când *Grotowski* decide să nu se mai întoarcă în Polonia), hotărârea rămâne nestrămutată şi, pe 31 August 1984, după 25 de ani de existenţă, *Teatrul Laborator* din Wrocław se autodizolvă. Încă din 28 Iunie, Stanisław Krotoski, directorul Biroului Regional al Departamentului Culturii, convocase o întâlnire cu *Tadeusz Burzyński*, *Józef Kelera* şi *Janusz Degler* în camera goală de la etajul întâi al *Teatrului Laborator*, pentru a hotărî soarta arhivelor teatrului – care parte urma să fie trimisă la Arhivele Statului, care la Biblioteca Ossolineum şi care urma să fie reciclată. Imaginea a aproape 150 de dosare (doar o parte din vasta arhivă) întinse pe podea, conţinând note, memorii, corespondenţe, documentaţii despre workshop-uri din ţară şi de peste hotare, liste cu participanţi şi invitaţi, naşte simultan în mintea celor patru un gând: anume, acela că această arhivă trebuie, cu orice preţ, să rămână aşa cum e, în integritatea ei şi în acest loc, atât de special pentru geografia culturală a Europei; distrugerea ei ar fi o pierdere ireparabilă pentru istoria culturii acestui

secol. Hotărăsc să scrie un memoriu adresat autorităţilor de partid şi de stat; şi trebuiau să o facă repede, pentru că Organizaţia Tineretului Socialist Polonez intenţiona ca, în aceeaşi cameră în care se jucase *Prinţul Constant* şi *Apocalipsis cum Figuris*, să deschidă o discotecă. Autorităţile răspund cu interes solicitării şi sunt perfect de acord cu propunerea lui *Zbigniew Cynkutis* de a reorganiza un alt teatru, sub direcţia lui. Astfel, la 1 Ianuarie 1985, sub conducerea lui *Cynkutis*, ia naştere *Drugie Studio Wrocławskie* (*Al Doilea Studio de la Wrocław*). Arhiva este adunată în ceea ce va primi numele de *Centrul de Documentare al Teatrului Laborator*; el are doi angajaţi care au sarcina să organizeze şi să catalogheze materialele în vederea unei expoziţii pentru public şi se află sub supravegherea unui consiliu de specialişti format din *Tadeusz Burzyński*, *Janusz Degler*, *Józef Kelera* şi *Zbigniew Osiński*. Deşi, iniţial, *Centrul de Documentare* rămâne parte din *Studio*, ulterior, el va obţine o autonomie parţială. Pe 7 Ianuarie 1987, *Zbigniew Cynkutis* moare într-un tragic accident. Direcţia *Studioului* este preluată de *Tadeusz Nesterowicz*, iar direcţia artistică de *Mirosław Kocur*. Pe 26 Martie 1987 este deschisă expoziţia; cuprindea: 63 de postere (36 din perioada productivă şi 27 din perioada 1970-1984), 47 de fotografii şi fotograme, invitaţii de premieră, un Premiu al Ministerului Afacerilor Externe oferit *Teatrului Laborator* pentru realizări extraordinare în promovarea culturii poloneze peste graniţă, precum şi recuzită şi costume din *Acropolis* (pantofii şi vioara), *Prinţul Constant* (roba şi podiumul) şi *Apocalipsis cum Figuris* (vestonul şi bastonul lui Simpleton, două rochii ale Mariei Magdalena şi jacheta lui Lazarus). Din acest moment, lucrurile ajung într-un punct mort. Pe de o parte, *Centrul de Documentare* îşi atinsese obiectivul şi nu prea îşi mai găsea un rost nou, iar activitatea *Studioului* de teatru era destul de nesatisfăcătoare. Pe de altă parte, cele două „organisme" se cam încurcau unul pe altul, nereuşind să dezvolte o funcţionare simbiotică. În Mai 1989, la Kowary, *Alina Obidniak* organizează o sesiune ştiinţifică cu prilejul celei de-a treizecea aniversări a preluării *Teatrului „13 Rânduri"* de către *Jerzy Grotowski* şi *Ludwik Flaszen*. Consiliul celor patru găseşte acum oportunitatea de a discuta cu Adam Zindulski, directorul Biroului Regional al Ministerului Artei şi Culturii, propunându-i organizarea *Centrului* ca instituţie independentă. Curând, *Al Doilea Studio de la Wrocław* se dizolvă şi, în Septembrie 1989, este luată decizia ca propunerea celor patru să fie pusă în practică, *Zbigniew Osiński* fiind numit director al noului *Centru*. În Noiembrie, la prima conferinţă de presă, acesta anunţă că funcţia *Centrului* va fi aceea de instituţie artistică şi ştiinţifică de cercetare al cărei scop nu este doar de a aduna şi sistematiza materiale privind activitatea lui *Grotowski* şi a trupei sale, ci şi de a rămâne deschis experimentului teatral şi cercetării teatrale practice.

Pe 1 Ianuarie 1990 este inaugurat oficial *Centrul de Studiu asupra Operei lui Jerzy Grotowski şi pentru Cercetare Culturală şi Teatrală*. La direcţia lui se perindă *Zbigniew Osiński*, director plin şi, ulterior, director artistic, *Alina Obidniak*, vice-director, *Stanisław Krotoski*, *Jarosław Fret*, *Grzegorz Ziółkowski*, director de programe. *Centrul* are ca obiective:

A. Susţinerea unei Arhive, cu următoarele sarcini:
   - adunarea, completarea, prelucrarea şi asigurarea accesului pentru materiale de arhivă referitoare la activităţile lui *Jerzy Grotowski*, ale *Teatrului Laborator*, ale celui de-al *Doilea Studio de la Wrocław* şi ale *Centrului de Studiu asupra Operei lui Jerzy Grotowski şi pentru Cercetare Culturală şi Teatrală*;

- organizarea de conferinţe;
- colaborarea cu proiecte care prezintă munca lui *Grotowski* şi a *Teatrului Laborator* (publicaţii, filme documentare);
- cooperarea în cadrul unor expoziţii, prezentări şi lecturi, în afara *Centrului*;
- organizarea de proiecţii şi evenimente, ca parte a proiectului *Theatre Cinema program*;
- documentare pentru programele curente ale *Centrului* şi completarea la zi a cronicilor acestuia;

B. Organizarea următoarelor tipuri de evenimente:
- găzduirea de spectacole şi concerte;
- conferinţe;
- simpozioane, seminarii şi întâlniri naţionale şi internaţionale;
- expoziţii şi expuneri (ambele, atât în cadrul, cât şi în afara *Centrului*, inclusiv expoziţii invitate);
- workshop-uri teatrale;
- prezentarea de documentare în cadrul *Theatre Cinema program*;
- discuţii despre cărţi cu tematică teatrală;
- lecturi din *Jerzy Grotowski* şi din materialele *Teatrului Laborator;*

C. Publicaţii şi colaborare cu edituri;

D. Promovarea unor grupuri artistice şi a unor artişti individuali.

Între anii 1991-2005, *Centrul* publică jurnalul trimestrial „*Notatnik Teatralny*" (*Agenda Teatrală*). În 1991 este înfiinţată şi *Fundaţia pentru Centrul de Studiu asupra Operei lui Jerzy Grotowski şi pentru Cercetare Culturală şi Teatrală*; ea este condusă de *Stefania Gardecka*. De-a lungul celor 16 ani de existenţă de până acum, *Centrul* organizează expoziţii, conferinţe, simpozioane, lecturi (invitat este, în Februarie 2005, cu lectura „*Grotowski: Artist of the Night*", şi criticul *George Banu*), întâlniri (dintre care o menţionăm pe cea cu *Ludwik Flaszen*), *guest performances*, proiecţii de filme (unul dintre ele, de pildă, referindu-se la activitatea *Living Theatre*), workshop-uri (un loc privilegiat având cele ale lui *Zygmunt Molik* şi ale *Renei Mirecka*), precum şi colaborări cu multe proiecte din afara graniţelor Poloniei. O colaborare fructuoasă, cantitativ şi calitativ, are loc, de asemenea, între *Centru* şi *Teatrul ZAR* din Wrocław. Membrii acestui teatru întreprind, între anii 1999-2002, patru expediţii în Georgia, în vederea unei cercetări practice asupra muzicii vechi tradiţionale. Ca atare, actori ai *ZAR* (Ditte Berkeley, Matej Matejka, Kamila Klamut, Przemysław Błaszczak ş.a.) susţin, în cadrul *Centrului*, workshop-uri inspirate din această experienţă şi nu numai.

Iată şi câteva evenimente notabile din punctul de vedere care ne interesează! În Ianuarie 2006, *Centrul* organizează o întâlnire cu Prof. *Tilo Ulbricht*, de la *The Gurdjieff Society of England*, dedicată prezentării personalităţii lui *Gurdjieff*. Unul dintre workshop-urile susţinute frecvent este cel al lui *Jayachandran Nair* şi al lui *Sankar Sivasankaran Nair* orientat pe iniţierea în *Kalarippayattu*, cea mai veche artă marţială indiană (4000 de ani); mişcările folosite au stat la baza antrenamentului şi expresiei actorilor din cadrul a două genuri teatrale indiene - *kathakali* şi *bharata natyam*. Un alt workshop este cel susţinut de grupul *Milón Méla*, din India. Grupul este condus de *Abani Biswas*, care, între anii 1979-1983, lucrează cu *Grotowski* în cadrul proiectului *Theatre of Sources*. Workshop-ul cuprinde dansuri antice, arte

marţiale şi cântece tradiţionale indiene. Tot în 2006, unul dintre evenimentele-lectură este cel care îl implică pe *Antonio Attisani*, lector al Universităţilor din Veneţia şi Torino. Lectura – „*Tibetan theatrical and ritual traditions*". *Attisani* este şi autor al volumului „*Un teatro apocrifo*" – prima carte despre activitatea *Centrului de lucru* de la Pontedera. În prezent, lucrează, împreună cu *Mario Biagini*, la „*Reflections of a Decade: Ruminations on ‹‹Action››*". Ş.a.m.d. De la 1 Ianuarie 2007, *Centrul* şi-a schimbat numele în „*The Grotowski Institute*".

- ***Pillory Theater***. Este vorba despre un grup care a funcţionat după metoda *Grotowski* şi sub îndrumarea lui, timp de numai trei ani, din 1967, până în 1970. A fost înfiinţat în cadrul *Adelphi University,* Long Island, New York, având calitatea iniţială de „*Adelphi Mime Theatre*". Liderul şi regizorul grupului era *Dr. Jacques Burdick*, Profesor-Asistent de Vorbire şi Actorie al sus-numitei instituţii. Dintre membrii grupului, trei au fost fideli pe întreaga perioadă de activitate: *Kimberly Welsh*, *Jeffrey Spolan* şi *Owen Daly*; doi au activat numai câte doi ani: *Michelle Lazerow* (1967-1969) şi *Doris Adler* (1968-1970); şapte dintre ei, numai câte un an: *Sari Kitzus* (1967-1968), *M. Delvale Fidanque* (1967-1968), *Bonnie Gable* (1968-1969), *Jay Frankel*, *Claire Petrie, Donald Perret* şi *Peter Coombs*, toţi în anul 1969-1970. În cei trei ani, *Pillory Theater* a pus în scenă câteva producţii: *Termites* (1967-1968) – spectacol care participă la Yale Drama Festival; *Three Hats* (1967-1968) – o explorare colectivă, prin pantomimă, a militarismului; *Runesglee* (1968-1969) – o celebrare a tropilor în texte din cultura vestică, spectacol care participă şi el la Yale Drama Festival; *The Elephant* (1968-1969) – o adaptare după trei povestiri de *Sławomir Mrożek*; *Bags, Boats, Tubs and Kids* (1968-1969) – un miracol medieval pentru copii, singura încercare cunoscută de a implementa tehnicile grotowskiene în teatrul pentru copii; *Life is a Dream* (1969-1970) – o adaptare după piesa lui *Calderon De La Barca*.

Obiectivul propus este acela de „*a exclude din practica teatrală tot ceea ce nu este esenţial, străduindu-se să fundamenteze o alta, în care actorul îşi oferă trupul spectatorilor într-un act ritual, revelându-se acestora prin antagoniştii* (?) *săi*". Realizând proporţiile şi dificultatea sarcinii pe care şi-au asumat-o, grupul se dizolvă după trei ani.

Interesant ni se pare ceea ce se întâmplă cu unii dintre membrii trupei, după desfiinţare. *Dr. Jacques Burdick* îşi continuă cariera universitară; fusese la Yale University Theater Department, era la Adelphi University la momentul *Pillory Theater*, iar, în 1984, va fi numit Preşedintele Departamentului Teatru din cadrul *University of Missouri-Kansas City*, post pe care îl va deţine până în 1989. Despre o bună parte dintre actori nu se mai ştie nimic. *Kimberly Welsh* a decedat prematur, din păcate. *Doris Adler* s-a căsătorit şi trăieşte în New Jersey. *Claire Petrie* cântă Operă şi este editor. *Michelle Lazerow* este ***practician în artă terapeutică*** (s.n.) şi continuă să joace ocazional pe scena unui teatru local. *Jay Frankel* este ***psihoterapeut*** (s.n.) în Greenwich Village, NYC. *Jeffrey Spolan* îşi continuă cariera de actor, nemaiavând, decât sporadic, tangenţă cu teatrul experimental. În schimb, devine ***un interesat practicant de yoga***. Actualmente este actor, regizor şi producător de teatru (deţine, împreună cu Diane Masters, o companie de producţie teatrală – *Spolan & Masters Productions, Inc.*, la New York; a produs, printre altele, „*Some Like It Hot*", cu *Tony Curtis*, varianta musical).

Cazul cel mai incitant, însă, ni se pare a fi cel al lui *Owen Daly*. Este căsătorit cu Suzin R. Daly, instructor, antrenor şi clinician ecvestru. Şi ea a absolvit cursurile *Adelphi University* şi are un BA în Ştiinţe Educaţionale. A fost, de asemenea, artist şi ilustrator. În 1990, au

renunţat amândoi la carierele pedagogice din California şi s-au mutat în North Carolina, unde au înfiinţat, în Wake County, la 20 de mile Nord-Est de Raleigh, NC, o fermă de cai – *Halifax Farm*. Aşezământul în cauză se ocupă cu tot ce se poate numi activitate ecvestră: creştere, reproducere, vânzare, cumpărare, dresaj, training, terapie, recreere ş.a. *Owen* se ocupă, din 1977, şi de construcţia de clavicorduri şi harpsicorduri; lucrează numai cu materiale şi metode tradiţionale. Susţine, de asemenea, în calitate de Web Page Master şi Web Designer, câteva site-uri, printre care: Theatrical Archives, Grotowski: Directory of Source Material, Halifax Farm, Judith Valerie Yoga, Discovery Yoga, Transform Yourself with Angela & Victor, Bluesaturation.com (Yoga with Molly Drake) ş.a. Din 1993, începe să studieze yoga cu *Judith Valerie*[54]; în 1999, participă la un workshop intensiv în cadrul *Centrului Kripalu*, în Lenox, Massachusetts, susţinut de *Deva Parnell*[55]. În ultimii 5 ani, se pregăteşte, de asemenea, cu *Angela Farmer* şi *Victor van Kooten*, în cadrul workshop-ului lor anual de la Chapel Hill. În prezent, este instructor de yoga, la şcoala *Judithei Valerie*.

b). Cea de-a doua categorie ar putea fi numită cea a „Teologilor". Sunt cei care au lucrat cu *Grotowski*, sau au avut, într-un fel sau altul, un contact direct cu „metoda" *Grotowski*, au asimilat la un nivel personal această experienţă, au prelucrat-o şi au dat naştere unor noi experienţe, la fel de fructuoase, poate, şi la fel de importante pentru istoria teatrului ca şi cea a lui *Grotowski*. De fapt, istoria şi estetica teatrală, teatrologia, în general, i-ar considera pe aceştia „adevăraţii" urmaşi ai lui *Grotowski*, continuatorii de drept şi de fapt ai marelui om de teatru. Şi, dintr-un anume punct de vedere, aşa şi este. Numai că nu *acest* punct de vedere ne interesează aici. Deşi numărul celor care intră în această categorie nu este foarte mare, ei sunt, totuşi, destui şi tratarea, fie şi numai a unui caz, ar necesita zeci de pagini. Ca atare, nu negarea importanţei lor sau desconsiderarea roadelor acestor experienţe ne face să nu le abordăm detaliat, ci inadecvarea la obiectivul hermeneutic pe care îl urmărim (deşi, unele aspecte ne-ar fi utile). Nu ne vom strădui nici să fim exhaustivi în enumerarea lor, pentru a evita obiecţiile polemice (cu toate că ele ar putea să apară şi din menţionarea unui singur nume, problema nefiind numărul, ci criteriul de opţiune). Acestea fiind zise, ne vom limita la a înşirui câteva nume, mai mult cu titlu de exemplificare: ***Peter Brook***, ***Eugenio Barba***, cu *Odin Teatret* (despre el, într-una din conferinţele sale, *Grotowski* spunea – *„M-a trădat, dar m-a trădat bine!"*), ***Joseph Chaikin***, cu *The Open Theatre*, apoi, pe rând – *The Working Theatre*, *The Other Theater* şi *The Winter Project*, şi (de ce nu?) ***Andrei Şerban***.

c). A treia categorie – cea a „Sectanţilor" (cam dur termenul, fie şi în glumă, nu?!). Este o categorie vastă şi extrem de interesantă. Una din trăsăturile comune este aceea că se raportează direct la *„tehnica Grotowski"*. Aceasta poate să însemne fie că au lucrat personal cu *Grotowski*, fie că au lucrat cu cineva care a lucrat, la rându-i, cu Maestrul, fie că, pur şi simplu, cunosc, teoretic, munca lui *Grotowski* şi hotărăsc ca aceasta să constituie unul din punctele centrale ale activităţii lor. Cea de-a doua trăsătură care îi uneşte (şi care face, de fapt,

---

[54] **Judith Valerie** practică yoga din 1977 şi predă din 1979; din 1990, are o şcoală de yoga în Raleigh, NC; este certificată şi autorizată de *White Lotus Foundation* şi de *Kripalu Center for Yoga and Health* (Centru care reuneşte o foarte largă comunitate de studenţi şi instructori yoga); studiază, de asemenea, în cadrul unor programe, la *Satchidananda Yoga Center* şi la *Himalayan Institute*, precum şi cu *Angela Farmer* şi *Victor van Kooten*.

[55] Fondator şi director al *Centrului „Discovery Yoga"*, din St. Augustine, Florida; este instructor yoga de mai bine de 25 de ani, atestată şi certificată de *Kripalu Center*; programul ei este orientat către pregătirea de instructori yoga; a antrenat mai mult de 2000 de instructori.

specificul lor) este că, în jurul acestui punct central, apar alte eflorescenţe ideologice, de altă factură decât cea grotowskiană, care fac ca activitatea lor concretă, efectivă să nu mai semene, uneori deloc, cu cea a Înaintaşului. Adesea, acest fenomen nici măcar nu se datorează adăugării de elemente străine, ci dorinţei de *a duce mai departe* intenţia grotowskiană. Rezultatul este, uneori, acela că se iese, radical, din cadrele a ceea ce s-ar mai putea numi *teatru*, fie el şi experimental, şi se vizează un alt plan – cel al ***evoluţiei personale, al transcenderii***. Intenţie existentă, de altfel, şi la Maestru. Exemple:

- ***Pilgrim Theatre***. Este fondat în 1986, în Polonia, de către *Kim Mancuso* şi *Kermit Dunkelberg*, iar din 1989, funcţionează în Statele Unite. *Kim Mancuso*, Director Artistic al teatrului, fusese mai înainte regizor al *Companiei Internaţionale* a Celui de-al *Doilea Studio de la Wrocław*, iar primii membri ai trupei, în perioada de activitate din Polonia, au ocazia să lucreze cu *Grotowski* şi cu alţi membri ai *Teatrului Laborator* (*Zbigniew Cynkutis*, *Zygmunt Molik*, *Rena Mirecka*). Un alt membru din cei patru permanenţi, *Susan Thompson*, a lucrat cu *Jacques LeCoq*. Acestea sunt cele două surse de la care se revendică *Pilgrim Theatre*. Sediul se află în orăşelul Ashfield, în Vestul statului Massachusetts, iar din 2004, sunt Companie Rezidentă la *The Boston Center for the Arts*, Boston, Massachusetts. Pe lângă repetiţii şi spectacole, activitatea lor constă într-un antrenament continuu, sub îndrumarea celor patru membri principali şi a altor specialişti, din întreaga lume, invitaţi să susţină workshop-uri. Oferă, de asemenea, pentru nemembri, un workshop intitulat „*Actor on the Road*", bazat pe tehnica *Grotowski* şi care cuprinde: antrenament fizic (prezenţă, impuls, expresivitate), antrenament vocal (rezonatori, sunet de grup, apropiere de text ca de un partener) şi generarea de material spectacular. Misiunea declarată a teatrului *Pilgrim* sună cam aşa: „*Pilgrim Theatre este dedicat cercetării semnificaţiilor şi metodelor practicii teatrale, colaborării cu artişti din toate domeniile şi culturile şi creării de spectacole provocatoare şi inovatoare, pentru o diversitate de spectatori, din toată lumea*." Organizează, destul de des, turnee în S.U.A., dar şi în alte ţări – Polonia, Germania, Danemarca, Scoţia, Peru. Organizează, de asemenea, spectacole gratuite sau de genul „Plăteşti cât poţi", pentru spectatori cu posibilităţi materiale reduse, precum şi spectacole cu interpret specialist pentru surzi şi surdo-muţi. În perspectivă, intenţionează chiar integrarea în spectacole a oamenilor cu probleme auditive. Să mai menţionăm că *Pilgrim Theatre* primeşte, actualmente, fonduri de la Consiliul Cultural din Massachusetts şi că *Kermit Dunkelberg*, actor, regizor şi manager al teatrului, pregăteşte o teză de doctorat, la Universitatea din New York, cu tema „*Grotowski şi Teatrul American*".

- ***New World Performance Laboratory***. Grup de teatru ataşat Universităţii din Akron, Ohio, format în jurul şi sub direcţia artistică a lui *James Slowiak* şi a lui *Jairo Cuesta*. *James Slowiak* este profesor de teatru la Universitatea din Akron. Între 1983 şi 1989, a fost asistentul lui *Grotowski* în cadrul Programului de Cercetare „*Drama Obiectivă*", la *University of California-Irvine*, precum şi în cadrul *Centrului de lucru* de la Pontedera. Deţine un MFA în Regie, la University of California-Irvine şi un BA în Antropologie, Lb. Franceză şi Artă Dramatică, la Macalester College. A fost co-fondator şi Director Artistic al grupului *At Random Theatre Ensemble* din St.Paul, Minnesota, între anii 1978-1982. A susţinut numeroase workshop-uri în Europa, Asia şi America. *Jairo Cuesta* este un actor şi regizor din Columbia. A colaborat cu *Grotowski* în cadrul Programelor „*Teatrul Surselor*" şi „*Drama Obiectivă*", între anii 1976-1986, lucrând în Polonia, Franţa, Italia, Mexic, Haiti şi S.U.A. A participat la workshop-ul

preliminar pentru *Mahabharata*, în Paris, sub conducerea lui *Peter Brook*. A fost „guest artist" la Universitatea din Paris, la University of California-Irvine, la The Colorado College, la Eckerd College, la Case Western Reserve University, la Ashland University şi la The University of Akron. A condus numeroase workshop-uri de „*Performance Ecology*" şi de tehnici de antrenament pentru actor, în întreaga lume. *Debora Totti*, un alt membru important al trupei, este o actriţă italiană. A luat parte la proiectul *The Way to India*, condus de *Abani Biswas*, un membru al echipei lui *Grotowski* din cadrul proiectului „*Teatrul Surselor*". A lucrat cu *Sumako Koseki*, un artist *Butōh* japonez şi a participat la numeroase workshop-uri ale lui *Maud Robart*, o specialistă în tehnica vibratorie incantatorie din arta tradiţională haitiană, cu care *Grotowski* a colaborat timp de 20 de ani. A mai făcut parte din grupul *Teatro e Natura*, coordonat de *Sista Bramini* şi *Francesca Ferri*.

Obiectivul grupului este acela de a „*crea evenimente teatrale şi programe pedagogice, de a cerceta tehnici spectaculare din lumea întreagă şi de a dezvolta o metodologie spectaculară contemporană, pentru artişti dramatici din diverse culturi*". Din 1992, au susţinut spectacole şi workshop-uri în Italia, Polonia, Franţa, Belgia, Bulgaria, Liban, România, Ţara Galilor, Brazilia, Columbia şi diverse oraşe din S.U.A. (Chicago, New York ş.a.). Între 2001-2003, în colaborare cu *STRATWA*, *ROK* şi Universitatea din Akron, *New World Performance Laboratory* a desfăşurat un proiect la Olsztyn, Polonia, coordonatorul proiectului fiind *Ryszard Michalski*, de la *Fundaţia Ashoka – The Gildia Project*. Scopul a fost acela de a selecta un grup de tineri actori polonezi (şi nu numai), care să participe la un program de pregătire profesională pe timp de trei ani, program bazat pe conceptul de „*Performance Ecology*". Conducătorii de workshop-uri urmau să fie *James Slowiak*, *Jairo Cuesta*, *Maud Robart*, *Iben Nagel Rasmussen*[56], *Abani Biswas*, *Piotr Borowski*[57] şi alţii. *The Gildia Project* (sau *The Guild Project*) urmărea să „*elibereze energiile latente şi impulsurile creative în participanţi, în solitudine sau în companie, cu spaţiul sau cu un partener*". S-a dorit a fi un exemplu a ceea ce istoricul cultural *Morris Berman* numea opţiunea monastică: o cunoaştere întrupată care să servească drept contragreutate la o lume a ignoranţei, inechităţii sociale şi a consumului de masă; *Berman* credea că această ***cunoaştere întrupată*** (s.n.) ar putea servi drept sămânţă pentru o renaştere subsecventă, pentru o ***Nouă Iluminare*** (s.n.). *New World Performance Laboratory* desfăşoară, de asemenea, un program educaţional permanent pentru şcolile elementare şi pentru alte instituţii de învăţământ preuniversitar. Workshop-urile şi cursurile respective cuprind noţiuni elementare de arta actorului, adaptate cerinţelor şi posibilităţilor participanţilor.

Conceptul de „*Performance Ecology*" desemnează o linie de cercetare pe care *Jairo Cuesta* a iniţiat-o încă de când lucra cu *Grotowski*, în cadrul proiectului „*Teatrul Surselor*", punctul ei de plecare fiind conştientizarea stadiului de alienare a fiinţei umane, pornind chiar de la „*casa iniţială*" (în greaca veche, *oikos* = casă) – trupul, în mediul său natural. Structura „*Performance Ecology*" este desenată în jurul unor elemente spectaculare rudimentare, privind fiinţa umană în relaţie cu lumea fizică şi este concepută ca un flux de exerciţii (individuale şi colective), cântece, dansuri, texte şi elemente de creativitate care reclamă forţele vitale şi capacitatea de contact. Este un workshop care, practic, angajează toate elementele

[56] **Iben Nagel Rasmussen** – actriţă, regizoare, profesoară şi scriitoare daneză; s-a născut în 1945, la Copenhaga; a fost prima care a aderat, în 1966, la sosirea *Teatrului Odin* în Holstebro, de la Oslo; din 1994, conduce proiectul *The Bridge of Winds (Vindenes Bro)*.

[57] **Piotr Borowski** – actor polonez; din 2004 activează la *Teatr Stara Prochownia*, din Varşovia.

fundamentale ale artei actorului: exerciţii fizice, antrenament vocal, atenţie, percepţie, precizie, fluiditate, a vedea, a asculta, a întâlni şi un montaj de acţiuni fizice. Se folosesc cântece din cultura *Shaker*[58] şi din alte tradiţii, exerciţii de coordonare, acţiuni individuale, improvizaţie structurată, dramaturgie etc.

- ***North American Cultural Laboratory (NACL)***. Companie de teatru experimental fondată în 1997 de către *Brad Krumholz* şi *Tannis Kowalchuk*. *Brad Krumholz* se ocupă de teatru experimental din 1990; a fost student al *Teatrului Odin*, apoi a lucrat cu *Richard Fowler*, actor al acestui teatru, în cadrul trupei de la *Primus Theatre* din Winnipeg, Canada. A fost, de asemenea, membru fondator al *Cleveland's Theatre Labyrinth*, o trupă experimentală care a lucrat cu *Grotowski* în timpul perioadei de la Irvine. Are un BA în Literatură Engleză, la University of Pennsylvania. *Tannis Kowalchuk* este o actriţă canadiană care a fost unul din membrii principali ai *Primus Theatre*. În 2005, a fost lector invitat la *Rutgers University*.

Cităm din autoprezentarea trupei: *„NACL este un acronim pentru North American Cultural Laboratory. NACL este, de asemenea, formula chimică a Clorurii de Sodiu, sau a Sării. Molecula de NACL este esenţială pentru viaţa umană, dar, la un nivel atomic, elementele ei pot fi mortale. NACL are puterea de a topi gheaţa, de a dezintegra fierul, de a face rănile să usture. Dar tot NACL aduce savoare în mâncarea ta şi acţionează ca un conservant.*" Spectacolele *NACL* sunt foarte mult bazate pe mişcare, pe fizicalitate, cuprind, adesea, momente muzicale de grup, folosesc poziţionarea inedită a spectatorilor şi utilizarea surprinzătoare a decorurilor şi obiectelor, prin abilitatea actorilor de a transforma spaţiul într-un fel care captează imaginaţia spectatorului. *NACL* desfăşoară, ca mai toate teatrele experimentale, un antrenament continuu pentru membrii săi, în cadrul unui program inspirat de tehnicile lui *Grotowski* şi de cele folosite la *Teatrul Odin* şi la *Teatrul Primus*. Trainingul lor cuprinde trei categorii: *Animal Work*, *Vegetable Work* şi *Mineral Work*. *Animal Work* – exerciţii fizice viguroase, menite să extindă prezenţa fizică, impulsul, expresivitatea şi „centrul" actorului. *Vegetable Work* – antrenament vocal orientat atât pe posibilităţile latente ale rezonatorilor fiecărui actor, cât şi pe armonizarea cântului în grup. *Mineral Work* – generarea de material spectacular prin plonjarea în creativitatea şi *„focul individual*" al fiecărui participant. *NACL* susţine şi workshop-uri pentru tineri (*Drama Classes for Youth*) şi primeşte invitaţi de peste hotare care susţin workshop-uri (de pildă, în perioada 7-11 August 2006, a fost invitat *Mario Biagini*, de la *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, din Pontedera).

Sediul *NACL* se află la New York, dar trupa mai deţine şi un sediu de lucru la Catskills, în Highland Lake, NY, primit prin donaţie, în 1999. Locaţia constă într-o biserică transformată în teatru şi o clădire rezidenţială pentru actori, cu 13 camere. Aici, teatrul organizează un festival anual – *The Catskills Festival of New Theatre*. *NACL* primeşte fonduri de la *New York State Council on The Arts*, *Sullivan County Arts and Heritage*, *Jewish Community Fund of MetroWest*, *The Puffin Foundation*, *The Mental Insight Foundation* şi de la o serie de donatori individuali.

---

[58] **Biserica Indiană Shaker** – sectă creştină, înfiinţată în 1881 de *Squaxin*, alias *John Slocum*, în Washington; este un amestec de credinţe şi practici catolice, protestante şi din tradiţia amerindiană. Conform tradiţiei, *John Slocum* moare, în 1881, dar reînvie, cu misiunea de a fonda o nouă religie. Câteva luni mai târziu, se îmbolnăveşte din nou, dar este salvat de soţia sa, Mary, prin rugăciuni în timpul cărora începe să tremure şi să se scuture incontrolabil (*„to shake*" = a scutura). De atunci, aceasta este modalitatea de rugăciune a tuturor membrilor congregaţiei. Se crede că *shakerii* au puteri tămăduitoare. Deşi a fost interzisă pentru un timp, secta continuă să fie activă şi astăzi, în statele Washington, Oregon, California şi British Columbia.

- ***Theaterlabor im Tor 6***. Grup de teatru experimental care activează, din 1985, la Bielefeld, în Germania şi a fost înfiinţat în 1983 de către regizorul *Siegmar Schröder*. Într-o primă fază de existenţă, membrii grupului se concentrează pe antrenamente bazate pe metodele lui *Grotowski* şi a lui *Eugenio Barba*. Sunt, de asemenea, inspiraţi de „Commedia dell'Arte" şi de diversele tipuri de teatru şi dansuri asiatice. Deşi susţin şi spectacole de sală, sunt cunoscuţi mai ales pentru producţiile lor în aer liber (evenimente organizate cu diverse ocazii, spectacole focalizate pe contexte istorice, la aniversarea unor oraşe, sau cu ocazia inaugurării unor muzee etc.). Lucrează, adesea, în câmpul teatrului-dans şi al artelor vizuale. Membrii trupei se antrenează, bineînţeles, continuu, în cadrul unui *training-workshop* conceput încă din primii ani de existenţă. În anul 2000, au inaugurat un nou centru teatral internaţional – *Tor (Gate) 6*. Creează spectacole ciudate, unele dintre ele nemaiputând fi, decât cu greu, numite *teatru* (de pildă: *Glanz und Schmerz* – 1998, un spectacol bazat pe dramatizarea Artei şi Istoriei (?); *Crash* – 1997, un show apocaliptic în aer liber; *Jules Vernes Welt* – 1999, o expunere în aer liber a unora dintre viziunile futuriste ale celebrului scriitor; *Tagvögel* – 1991, un spectacol bazat pe picturile lui *Max Ernst*; *Jazzquadrat* – 1996, o improvizaţie împreună cu o trupă de jazz ş.a.). Organizează, în fiecare an, o „*Academie de Vară*" în cadrul căreia invită oameni de teatru din toată lumea pentru a susţine workshop-uri. Aproape în fiecare an sunt invitaţi *Zygmunt Molik*, *Natalka Polovynka*[59], *Tage Larsen*[60], *Ismael Ivo*[61], *Yoshi Oida*[62] ş.a.

În prezent, *Theaterlabor* este angajat într-un proiect – *The last hours*, în colaborare cu *ZAR Teatr* (Wrocław, Polonia) şi cu teatrul *Farma v Jeskyni* (Ferma din Peşteră), din Republica Cehă; evenimentul face parte din proiectul European „*Sources, Research, Innovation*", finanţat în cadrul programului „Culture 2000".

- ***Dzieci***[63]. Grup internaţional de teatru experimental, cu sediul în Brooklyn, New York, înfiinţat în 1997 şi dedicat căutării *sacrului* prin intermediul teatrului. Utilizează tehnici inspirate de munca lui *Grotowski*, a lui *Eugenio Barba* şi a lui *Peter Brook*, precum şi forme rituale derivate din discipline spirituale amerindiene şi orientale şi îşi fundamentează activitatea pe o etică izvorâtă din *Psihologia Umanistă*[64]. Liderul grupului este *Matt Mitler*; are

---

[59] **Natalka Polovynka** – cântăreaţă, actriţă şi profesoară. Cântă muzică veche spirituală, folclor, romanţe, improvizaţii. A fost antrenată în workshop-uri la *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Din 1988, a colaborat cu *Les Kurbas Theatre*, din L'viv, iar din 1996, este co-fondator al centrului *Maisternia Pisni*.

[60] **Tage Larsen** – s-a născut în 1949, la Randers, Danemarca. În 1971 a intrat în trupa teatrului *Odin*, mai întâi ca „helping hand", apoi ca actor. S-a retras şi a revenit de mai multe ori în *Odin Teatret*. În 1987, înfiinţează propria trupă – *Yorick Teatret*. Este profesor la *Nordisk Teater Skole*, din Århus şi susţine workshop-uri în toată lumea.

[61] **Ismael Ivo** – star internaţional de dans modern şi coregrafie, născut la São Paulo, Brazilia. Oscilează, profesional, între dansul de expresie şi teatru-dans. În 1983 este invitat de către *Alvin Ailey* să studieze la faimoasa *Alvin Ailey Company*, din New York. În 1985, emigrează în Europa şi se stabileşte la Berlin. Colaborează cu *Johann Kresnik*, *George Tabori*, *Ushi Amagutsu*, *Marcio Aurellio*, *Marica Haydée* ş.a. Este director artistic al festivalului *International Dance Weeks*, din Viena, iar între anii 1996 şi 2000, a fost coregraf-şef şi regizor de „drama-dans" la *Deutschen Nationaltheater Weimar*. În prezent, are propria companie, la Theatre House, în Stuttgart.

[62] **Yoshi Oida** – actor, regizor şi profesor. Antrenat, din copilărie, în stilul tradiţional *Kyogen*. Din 1968, lucrează cu *Peter Brook*, la *Centrul Internaţional de Creaţie Teatrală*. Din 1971 începe să regizeze, punând în scenă până acum 17 spectacole. Ca actor de film, a lucrat cu *Peter Greenaway* şi *João Mario Grillo*. Atât ca actor, cât şi ca regizor, foloseşte o combinaţie interesantă a tradiţiei teatrale Orientale şi Occidentale.

[63] Pronunţia aproximativă este *dgieci*, cuvântul însemnând *copii* în limba poloneză.

[64] **Psihologia Umanistă** – şcoală psihologică apărută prin 1950, ca reacţie la *behaviorism* şi *psihanaliză*, interesată în dimensiunea „umană" a psihologiei. Îşi fundamentează teoria pe cinci postulate esenţiale, formulate de *James*

studii de psihologie, cu pregătire în psihologia existenţialistă şi umanistă. A lucrat, în workshop-uri de pregătire psihiatrică, cu *R.D. Laing*, *Fritz Perls* şi *Carl Rogers*. În timpul primului an de universitate, se alătură unui grup – *Holy Theatre Company* şi descoperă valenţele terapeutice ale teatrului. După un an, părăseşte Universitatea şi se raliază unei companii profesioniste de teatru experimental – *Archaesus Productions*, care performa, printre altele, şi în spitale. În anii '70, lucrează cu *Grotowski* şi cu *Teatrul Laborator* şi, ulterior, cu *Ryszard Cieslak*, în Statele Unite. Între 1977 şi 1981, fondează şi conduce un grup de teatru numit *The Tribe*, cu care este invitat la foarte multe festivaluri. Într-o primă perioadă de activitate, produce şi regizează o serie de filme underground a căror factură şi calitate estetică nu au nimic de-a face cu preocupările lui de mai târziu. Începe, la un moment dat, să fie interesat (şi nu doar teoretic!) de tradiţia şamanică amerindiană şi începe o muncă spirituală concretă în cadrul unei filiale din New York a *Fundaţiei Gurdjieff*. În prezent, face parte din *InterSpiritual Dialogue (ISD)*, al cărei co-fondator este; *ISD* este o reţea de organizaţii spiritualiste care au în comun faptul că împărtăşesc învăţătura lui *Brother Wayne Teasdale* şi este afiliată cu *United Nations Department of Public Information*. *Dzieci* este partener al *ISD*, pe care a însoţit-o, în 2004, cu spectacolul său - *Fools' Mass*, la „*Parliament of the World Religions*". Participă, de asemenea, anual, la „*InterSpiritual Ceremony for Peace*", cu prilejul Zilei Internaţionale a Păcii, organizată de O.N.U. *Dzieci* se mai declară, de asemenea, în extraordinară afinitate şi rezonanţă cu *The Abbey of Regina Laudis*[65].

Biografiile celorlalţi membri sunt şi ele relevante pentru preocupările şi activitatea trupei. *Yvonne Brecht* s-a născut la Basel, în Elveţia; înainte de a pleca la New York pentru a studia teatrul, a fost educatoare la grădiniţă; a fost membră a *The Irondale Theater Ensemble*, a cărei activitate includea educaţie pentru sexul protejat şi teatru improvizaţional pentru „*adolescenţii cu risc ridicat*" din licee şi închisori; conduce un program pentru copii – *Music Together*. *Carolina Franco* s-a născut în Republica Dominicană; este membră a *The Inner Circus*, a lui *Ruben Bild* – o companie de teatru terapeutic itinerant care este axată pe copiii cu boli terminale; în ultimii trei ani, a colaborat cu *Annual European Convention of Palliative Care* şi a lucrat la teza de doctorat în psihologie, specialitatea psiho-dramă. *Casey Groves* are un MA în *Spiritualitate* şi predă teatru la New York City Parks and Recreation. *Wendy Mapes* s-a născut la gurile Râului Connecticut şi a absolvit *New Actors Workshop*, unde a lucrat cu *Mike Nichols* şi *George Morrison*; are un Master în Teatru la Antioch University şi predă Actorie şi Regie de Film la *St. Jean Baptiste High School*; studiază Zen cu *Roshi Robert Kennedy S.J.*, la *Morning Star Zendo*, în Jersey City. *John Norman* e un nativ din Detroit şi are un BA în Arte Interpretative, la Oakland University; predă tehnică vocală şi a înregistrat cinci albume de folk-rock; este descendent al *Tribului Cherokee de Est*, având o legătură specială cu ritualurile şi spiritualitatea acestei comunităţi. *Michael Richardson* s-a născut într-un orăşel din Oxford, Michigan; a lucrat, un timp, cu trupa *Mabou Mines*; practică medicina holistă şi studiază yoga cu *Jean Michelle*. *Rachel Whitman* are un BA la Bennington College, cu o teză care combină opera, actoria şi dansul modern - „*The Body as a Tool for Performance*"; a făcut parte din

---

Bugental în lucrarea „*În căutarea Autenticităţii*"(1965), printre care: fiinţele umane nu pot fi reduse la componente; fiinţele umane sunt intenţionale şi caută sensuri, valori şi creativitate ş.a.

[65] **The Abbey of Regina Laudis** – comunitate de călugăriţe benedictine contemplative, fondată în 1947, în Bethlehem, Connecticut, U.S.A., dedicată slăvirii neîncetate a lui Dumnezeu, prin rugăciune şi muncă.

Stanislavsky Theater Studio şi din *Alice Farley Dance Theatre*; a studiat păpuşeria la *Kashinoki Theatre*, în Tokio. Ş.a.m.d.

Spectacolele *Dzieci* sunt preponderent non-verbale, improvizaţionale şi celebratorii, bazate pe clovnerie, acrobatică, cântece corale şi exerciţii de încredere menite să stabilească o legătură cu spectatorul şi să-l implice, în ultimă instanţă, în procesul creativ. Ele se desfăşoară într-o diversitate de formule distribuţionale (de la duete, până la spectacole care implică toţi cei 14 membri) şi au o varietate de chipuri stilistice: nebuni din secolul XVI costumaţi în nuanţe de alb (inspirate din picturile lui *Breughel*), cântând imnuri şi cântece din secolul VIII până în secolul XVII; copii vagabonzi costumaţi în denim şi stambă (inspirate de hainele păpuşilor pe care le făceau sclavii de pe plantaţii), cântând songuri *spirituals* şi cântece de muncă; familie colorată şi muzicală de ţigani nomazi; trupă de acrobaţi absurd-incompetenţi – *Cirkus Luna* etc.

O activitate importantă a grupului este interacţionarea creativă şi terapeutică cu pacienţi din diverse instituţii. Astfel, *Dzieci* colaborează cu *Rockland Psychiatric and Stony Lodge Hospitals* (cu un program pentru pacienţii cu probleme psihiatrice acute), *Cabrini Center for Nursing and Rehabilitation* (inclusiv cu departamentul care se ocupă de cazurile de demenţă şi cu cel al bolilor în fază terminală), *Maimonides Medical Center Department of Pediatrics*, *United Cerebral Palsey* şi are un contract ferm cu *Hospital Audiences, Inc. Dzieci* consideră că, ajutându-i pe aceşti oameni, se generează un puternic efect terapeutic care nu doar îl serveşte pe pacient, ci întăreşte şi forţa grupului şi poate juca un rol catalizator pentru aspiraţia transcendentă a „actorului", căci, aşa cum spune *Matt Mitler*: *„Lucrăm în domeniul teatrului, dar nu lucrăm pentru teatru. Noi lucrăm pentru a evolua ca fiinţe umane."*

În mod regulat, grupul participă la ritualuri şi ceremonii ca cele ale Populaţiei Nativ-Americane de la Sweat Lodge. De asemenea, tot în mod regulat, susţine un workshop pentru oameni din afara trupei. Workshop-ul *„oferă oportunitatea unei intense şi riguroase experienţe Para-teatrale care depăşeşte barierele actorului şi spectatorului"*. El este esenţialmente non-verbal, începe cu o temă şi se desfăşoară în concordanţă cu natura grupului de participanţi. Exemple de teme folosite în trecut: *În ţara orbilor* – în care nevăzători şi văzători au lucrat împreună într-un întuneric absolut; *Jurământul tăcerii* – fără expresie vocală; *Călătoria Eroului* – implicând ritualuri tribale şi naraţiuni arhetipale; *Suflarea Vieţii* – lucru cu forme religioase Sufi; *Cercul Focului* – o explorare a ritualurilor Populaţiei Nativ-Americane.

d). Ultima categorie ar fi cea a „Laicilor" sau, la fel de bine, am putea s-o numim „Alte confesiuni". Sunt cei care activează în domeniul teatrului experimental sau, în genere, al artei spectaculare experimentale şi care nu au o legătură organică cu metoda *Grotowski*, ci au optat pentru calea, pentru metoda lor. *Grotowski* joacă, în acest caz, mai mult un rol inspiraţional, un rol de muză sau, pur şi simplu, nu joacă niciun rol. Numărul lor este impresionant, iar diversitatea *„căilor"*, deconcertantă. Pe parcursul cercetării noastre on-line, ca să zic aşa, ne-am trezit într-o postură descurajantă. Am pornit dintr-un punct iniţial – *Grotowski* – şi apoi n-am făcut nimic altceva decât să urmăm drumul pe care ni-l indica „Măria-sa Internetul", prin mecanismul de-a dreptul iresponsabil care se numeşte „links". Prin urmare, *link cu link*, bit de informaţie cu bit de informaţie, în faţa noastră a început să se desfăşoare un arbore (din ce în ce mai ramificat şi din ce în ce mai stufos) de „cazuri", care mai de care mai interesante şi care mai de care mai semnificative. A trebuit să facem un efort

de voinţă pentru a ne opri şi a concluziona că nu putem, totuşi, să acoperim întregul peisaj al teatrului experimental contemporan. În aceste condiţii, a apărut problema dilematică a alegerii exemplelor. Dilematică, pentru că, pe de o parte, exista dificultatea optării pentru un criteriu care să producă efecte mulţumitoare, iar pe de altă parte, odată criteriul ales, numărul celor care se subsumau lui era foarte mare. Ca atare, am renunţat la morga ştiinţifică şi am optat pentru criteriul cel mai la îndemână în astfel de cazuri: subiectivitatea. Rezultatul este că am hotărât să enumerăm, doar, câteva cazuri de notorietate şi să detaliem alte câteva (cinci), acestea din urmă fiind alese nu pentru importanţa lor, nu pentru că ar fi mai semnificative decât altele, ci, pur şi simplu, pentru că subiectivitatea mea a rezonat ceva mai puternic cu ele decât cu altele. Aşadar!

Probabil că niciun demers critic, oricât ar fi el de lapidar şi de nepretenţios, nu ar putea să nu fie acuzat de sacrilegiu dacă nu ar menţiona cele câteva nume care urmează, plus încă vreo câteva pe care, nu din neglijenţă, ci din parcimonie, le vom omite din enumerarea noastră. Astfel, ***Pina Bausch***, cu *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* – Wuppertal, Germania; ***Jacques LeCoq***, cu *L'École Internationale de Théâtre Jacques LeCoq* – Paris, Franţa; ***Ariane Mnouchkine***, cu *Théâtre du Soleil* – Paris, Franţa; ***Robert Lepage***, cu *Ex Machina* – Québec, Canada; ***Robert Wilson***, cu *Byrd Hoffman School of Byrds* – New York, S.U.A. şi *The Watermill Center* – Hamptons, Long Island, S.U.A. sunt repere fără de care o privire asupra panoramei spectaculare contemporane ar fi mioapă. Iată şi câteva exemple poate mai puţin cunoscute, dar nu mai puţin interesante:

- ***Tadashi Suzuki***. Este regizor de teatru, scriitor şi filozof al artei spectaculare care lucrează la Toga, Toyama, în Japonia. Este fondator şi director al *Suzuki Company of Toga (SCOT)*, preşedinte al *Japan Performing Arts Foundation (JPAF)*, Director Artistic al *Shizuoka Performing Arts Center (SPAC)*, co-fondator al *SITI Company* şi creator al „*Suzuki Method of Actor Training*". Între 1982 şi 1999, este organizatorul primului festival japonez internaţional de teatru – *Toga Festival*, iar din 1993 este membru al *International Committee of the Theatre Olympics*. A publicat 12 cărţi în Japonia şi una – „*The Way of Acting*" – în engleză.

Shizuoka Performing Arts Center a fost fondat în 1995, de către Prefectura din Shizuoka. Departamentul Arte al Centrului generează programe de creaţie, programe educaţionale, spectacole, precum şi programe de schimburi şi colaborare cu artişti şi instituţii din Japonia şi de peste hotare. Din anul 2000, *Centrul* organizează festivalul internaţional *Spring Arts Festival Shizuoka*. Locaţia în care se află *Centrul* cuprinde mai multe facilităţi: *UDO Open Air Theatre*, *Ellipse Theatre DAENDO Indoor*, un studio pentru repetiţii şi cursuri, dormitoare, case de oaspeţi, restaurante şi un birou administrativ. De asemenea, *Centrul* deţine şi un teatru în centrul oraşului – *Shizuoka Arts Theatre*.

SITI Company este o companie de teatru fondată în 1992 de *Anne Bogart* şi *Tadashi Suzuki*, la Saratoga Springs, New York. Scopul demersului era acela de „*a redefini şi revitaliza teatrul american contemporan prin intensificarea colaborării şi schimbului cultural internaţional*". Activitatea companiei are trei componente: crearea de opere noi, pregătirea tinerilor artişti de teatru şi angajarea în colaborări internaţionale. Cursurile de actorie se bazează pe *Metoda lui Tadashi Suzuki* şi pe tehnica *Viewpoints*[66].

[66] **Viewpoints** – tehnică de improvizaţie apărută din lumea dansului post-modern. A fost articulată, pentru prima dată, de coregrafa *Mary Overlie*, care a spart cele două noţiuni cu care se lucrează în arta spectaculară – spaţiul şi

Modalitatea de abordare a teatrului şi a spectacolului de către *Tadashi Suzuki* provine din înţelegerea teatrului antic grec şi din experienţa practică în genurile de teatru japonez, *Nō* şi *Kabuki*, stilul lui fiind, în consecinţă, unul eclectic. Preocupările lui includ structura unui grup de teatru, crearea şi folosirea spaţiului teatral, precum şi spargerea barierelor culturale şi naţionale pentru crearea unei baze universale a operei. Metoda lui de pregătire a actorului a fost adoptată în *Juilliard School*, Columbia, *University of Washington* şi altele, precum şi în teatre profesioniste, inclusiv la *Royal Shakespeare Company*. *Metoda Suzuki* dezvoltă sensibilitatea fizică internă a actorului, întăreşte voinţa, rezistenţa şi concentrarea.

- ***André Gregory***. S-a născut pe 11 Mai 1934, la Paris, părinţii lui fiind evrei din Rusia care se refugiau din faţa stalinismului şi a nazismului. A venit pe lume într-un hotel, în timp ce mama sa juca cărţi cu ambasadorul Turciei. Copilăria şi-a petrecut-o la Hollywood, printre starurile anilor '40. A urmat cursurile Universităţii Harvard, după care a studiat actoria, profesie în care nu prea şi-a găsit locul. Consacrarea a venit, în schimb, ca regizor de teatru de avangardă, în Philadelphia, Los Angeles şi New York. Între anii 1960 şi 1970, regizează, la New York, o serie de producţii de avangardă, cea mai de succes fiind celebra *Alice* (1970), spectacol pus în scenă cu propria lui trupă – *The Manhattan Project* – după „*Alice în Ţara Minunilor*". În anii '70, neîncrederea lui faţă de rostul teatrului în lumea modernă creşte şi se retrage pentru o perioadă, îndreptându-şi atenţia către filozofia nazistă. Cam prin 1975, la invitaţia lui *Grotowski*, merge în Polonia, unde creează câteva evenimente de teatru experimental, pentru un public restrâns. Apoi, petrece 7 ani în diverse comunităţi spirituale esoterice, de factură new-age-istă. În 1981, filmează, împreună cu prietenul său, actorul, dramaturgul şi producătorul *Wallace Shawn*, *My Dinner with André*, în regia lui *Louis Malle*. Este una dintre cele mai originale, tuşante şi amuzante experienţe cinematografice din filmul modern. Cei doi, jucându-şi, practic, propriile personaje, discută despre călătoria spirituală a lui *Gregory* în Europa, despre îndoielile lui în privinţa viitorului teatrului, ca şi în privinţa civilizaţiei occidentale, în genere. Succesul filmului îl face să iasă din hibernarea de până atunci şi reîncepe să regizeze teatru, în stilul lui caracteristic (lucra foarte încet şi elaborat, munca la un spectacol putând să dureze un an şi mai bine). Paradoxal, începe să fie căutat şi ca actor, atât în teatru (pe Broadway), cât şi în film (*The Last Temptation of Christ* – 1988, regia: *Martin Scorsese*; *The Mosquito Coast* – 1986, regia: *Peter Weir* etc.). Între 1990 şi 1994, conduce un lung workshop cu *Unchiul Vanea*, al lui *Cehov*, avându-i ca actori pe *Wallace Shawn* şi *Julianne Moore*, spectacol care nu a fost prezentat niciodată publicului, dar despre care *Louis Malle* a făcut un documentar – *Vanya on 42nd Street*. În prezent, *André Gregory* este militant pentru unele cauze politice, este recăsătorit (după o lungă primă căsătorie cu regizoarea de film şi producătoarea de teatru *Mercedes [Chiquita] Gregory*, care a murit) cu regizoarea de film *Cindy Kleine* şi trăiesc împreună la Cape Cod.

- ***Richard Schechner***, ***The Performance Group*** şi ***The Wooster Group***. *Richard Schechner* s-a născut pe 23 August 1934, în Newark, New Jersey. A absolvit Columbia High School, în 1952. A urmat, apoi, cursurile Universităţii Cornell, absolvind-o, în 1956, cu un BA în Limba Engleză. În timpul facultăţii, a activat şi în grupul redacţional de la Cornell Daily Sun. În

---

timpul – în şase categorii, pe care le-a numit „*The Six Viewpoints*". Tehnica permite unui grup de actori să funcţioneze împreună spontan şi intuitiv şi să genereze, astfel, opere teatrale în timp scurt. Dezvoltă flexibilitatea, articulaţiile şi forţa în mişcare.

1958, a obţinut un MA la Universitatea din Iowa. În anii 1957 şi 1958, este co-fondator şi co-director al trupei *East End Players*, în Provincetown, Massachusetts, unde a scris şi a regizat câteva producţii. După ce îşi efectuează stagiul militar, se înscrie, pentru Doctorat, la Universitatea Tulane. În vara lui 1961, reînfiinţează (însă numai pentru un an) *East End Players*. În 1962, obţine Doctoratul (Ph.D.) la Tulane, cu un studiu despre *Eugen Ionescu*. Este angajat la Universitatea Tulane ca profesor-asistent, între anii 1962 şi 1965, şi ca profesor asociat între 1965-1967. În acelaşi timp, este numit editor al revistei *Tulane Drama Review (TDR)*. În cinci ani, *TDR* îşi măreşte considerabil numărul de cititori şi îşi câştigă reputaţia de leader al publicaţiilor despre teatrul experimental. Continuă, între timp, şi activitatea teatrală practică: este unul din cei trei directori-producători ai *Free Southern Theater* şi unul din cei trei directori fondatori ai trupei *New Orleans Group*. Tot în perioada de la New Orleans, activează în cadrul mişcării pentru libertatea populaţiei afro-americane şi în cea împotriva războiului din Vietnam. În 1967, în urma unor divergenţe, demisionează de la Tulane şi este invitat la New York University, unde este promovat profesor plin la School of the Arts (viitoarea *Tisch School of the Arts*); din Septembrie 1967, *TDR*, redenumită *The Drama Review*, se mută, de asemenea, la New York. În acelaşi an, înfiinţează *The Performance Group (TPG)*. După opt luni, *TPG* atrage atenţia întregii comunităţi teatrale cu premiera controversatului *Dionysus in 69*, în regia lui Richard Schechner. Locaţia în care repetau şi jucau era „*The Performing Garage*", în Soho, New York. În 1971-1972, călătoreşte în India şi în alte locaţii din Asia; acest sejur îi va marca profund viaţa, gândirea şi munca. În anii '70, publică o serie de cărţi despre teatru foarte apreciate. În 1980, renunţă la direcţia artistică a *TPG* şi rămâne doar în Consiliul Director, până în 1986. După plecarea lui, odată cu direcţia, grupul îşi schimbă şi numele: *TPG* devine *The Wooster Group*. Pentru o perioadă considerabilă de timp, *Schechner* se va concentra pe teoria lui asupra artei spectaculare, preocupările şi cercetările sale cristalizându-se, la un moment dat, în ceea ce va primi numele de „domeniul *Performance Studies*". Va deveni cunoscut, în anii '70, în lumea academică şi teatrală, pentru conceptul de „*teatru ambiental*". De mai bine de 30 de ani, predă, la New York University, cursuri de teorie teatrală şi de antropologie teatrală. În 1980, Departamentul de Dramă al Universităţii îşi modifică numele în *Performance Studies Department*. În anii '80, continuă să regizeze: la *University of Wisconsin-Madison*, la *Repertory Company of the National School of Drama*, în New Delhi, la New York, la *Florida State University*, la *Shanghai Peoples Art Theater* etc. În 1986, reia conducerea *TDR*, la care renunţase în 1969. În 1991, fondează *East Coast Artists*, al cărei director artistic este şi în prezent.

The Performance Group era o trupă de teatru experimental care funcţiona după conceptul de „*teatru ambiental*"; aceasta însemna că, pentru fiecare producţie în parte, spaţiul era reamenajat complet. Atunci când nu era vorba despre texte noi, spectacolele *TPG* se bazau pe colaje din texte variate sau pe deconstrucţia textelor clasice. În cazul multora dintre ele, după premieră se mai lucra şi se modifica încă vreo câţiva ani. În 1975, unii dintre membrii grupului au început să lucreze propriile lor producţii, ceea ce a dus la ruptura din 1980.

The Wooster Group ia, deci, fiinţă în 1980, după plecarea lui *Schechner*, deşi grupul consideră că şi-a început activitatea în 1975. De atunci şi până în prezent, direcţia trupei este deţinută de *Elizabeth LeCompte*. Locaţia este aceeaşi - „*The Performing Garage*", Soho, New York. Au creat, până acum, 15 spectacole de teatru, 6 opere video, 3 piese pentru radio şi 4 spectacole

de dans. Ca stil, spectacolele de teatru sunt un melanj de texte (moderne sau clasice), materiale video, dans, mişcare şi o abordare arhitecturală a scenografiei. Au jucat un rol important în mişcarea de pătrundere a tehnologiei de ultimă oră în scenografia teatrală contemporană. Printre membrii fondatori se află şi cunoscutul actor de cinema *Willem Dafoe* (rolul principal în *The Last Temptation of Christ*, de pildă). Grupul desfăşoară şi un program – *Garage Works Summer Institute*, care constă într-o serie de workshop-uri gratuite pentru public, liceeni şi studenţi. Programul este condus de *Kate Valk*, iar workshop-urile sunt susţinute de un număr de artişti invitaţi.

- Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice (Centrul pentru Practică Teatrală de la Gardzienice). Este fondat şi condus până în prezent de *Włodzimierz Staniewski*. În 1976, *Staniewski* începe să colaboreze cu câţiva oameni de teatru din Lublin şi câţiva studenţi într-un workshop care avea la bază unele teme din „*Gargantua şi Pantagruel*", cântece populare din regiunea de Est a Poloniei şi studii de mişcare. În anul următor, la Gardzienice, îşi prezintă rezultatele muncii oficialităţilor locale, propunându-le un proiect – *Programul Rural*, adică o serie de expediţii lunare în satele din Estul Poloniei, cu intenţia de „*a reînvia mediul natural al teatrului*". Prima expediţie are loc în Octombrie, în regiunea Zamość. Rezultatul – *Un Spectacol de Seară*, bazat pe teme din *François Rabelais* şi texte din cântece populare. Pe 18 Ianuarie 1978, sunt emise actele de înregistrare a *Asociaţiei Teatrale Gardzienice*, având 30 de membri fondatori (plus *Staniewski*) şi o companie care va primi numele de *Centrul pentru Practică Teatrală „Gardzienice"*.

Orăşelul Gardzienice se află la 32 de Km Sud-Est de Lublin, într-o zonă deluroasă, cu multe râpe şi traversată de râul Giełczew. Aparţine districtului Świdnik şi comunei Piaski. Locaţia pe care oficialităţile au oferit-o *Centrului* se structurează în jurul Palatului Gardzienice. Construit în secolul XVII, mai întâi ca şi castel fortificat, este reconstruit ulterior în stilul Baroc. După ce trece prin mai multe incendii, este transformat în conac, spre sfârşitul secolului al XIX-lea. În 1944 este naţionalizat şi dat în proprietatea Universităţii Populare din Gardzienice, pentru ca în 2001 să devină proprietatea districtului Świdnik. Capela Ariană alăturată palatului este oferită, încă de la început, *Centrului* pentru repetiţii şi spectacole. Mica sală de 5 pe 7 metri, denumită mai târziu „*sala Avvakum*", rămâne, până în 1990, singurul spaţiu de repetiţii şi spectacole al grupului. „*Cabana Kutrzepas*", o mică vilă de lemn, este folosită, în primii 15 ani, pentru *Adunări* şi spectacole, precum şi în calitate de casă de oaspeţi; astăzi, în ea trăiesc unii dintre actorii trupei. Actualmente, *Centrul* mai deţine o cabană de lemn, mutată aici din oraşul vecin – Stryjna, folosită tot pentru *Adunări*. Grânarul palatului, o frumoasă clădire din secolul al XVIII-lea, este folosită de către *Centru* pentru unele proiecte artistice, precum expoziţii multimedia şi concerte. Urmează să fie renovat şi transformat într-un spaţiu multifuncţional, educaţional şi artistic. În Decembrie 1989, printr-o hotărâre a Comunei Piaski, *Centrul* primeşte în proprietate una din clădirile-dependinţă ale Palatului. După renovare, partea de vest a clădirii este transformată în sală de teatru, pentru repetiţii, spectacole, simpozioane, workshop-uri şi *Adunări*. Sunt amenajate, de asemenea, cabine şi săli de utilitate domestică. În pod este construită o cameră pentru studenţii Academiei. Partea de Est este folosită pentru arhiva Centrului, inclusiv un centru informatic şi o arhivă video şi de filme. Tot în 1989, „*Moara de apă*" este cumpărată de *Fundaţia pentru Susţinerea Centrului de Practică Teatrală*, care îşi avea sediul în „*Casa Morarului*". Moara este

renovată complet, redobândindu-şi funcţia iniţială şi fiind folosită şi pentru concerte şi spectacole. Din păcate, fiind construită în totalitate din lemn, în 1994 arde în întregime. O locaţie interesantă este şi Parcul Palatului, pe care *Centrul* l-a restaurat şi transformat în ultimii ani, în vederea amenajării unei grădini botanice şi a unor grădini tematice, precum şi ca spaţiu propice unor proiecte de teatru în aer liber.

Punctul central în jurul căruia se structurează munca grupului de la Gardzienice este muzica, aproape în exclusivitate muzica veche tradiţională şi muzica folclorică. Spectacolele sunt alcătuite dintr-o serie de scene sau momente, fără o legătură narativă între ele. Materialul din care se constituie un spectacol: muzică, dans, cântece, fragmente de text, gesturi şi acţiuni, toate unite de factorul ritm. Nu există continuitate în acţiuni sau la nivel psihologic; spectacolul nu se adresează nivelului raţional, ci imaginarului şi emoţiei. Exagerarea grotescă, trecerea subită de la o imagine la alta, suprapunerea scenelor – sunt elemente de poetică teatrală care apar foarte des. Scenele pot fi cu un singur actor, cu doi, cu trei sau cu mai mulţi; spectacolul nu este niciodată la fel, ci se modifică de la o zi la alta, de la o situaţie la alta, de la un public la altul.

O activitate importantă a trupei este aceea a Expediţiilor. De fapt, activitatea grupului se desfăşoară după următoarea succesiune: călătorii, întâlniri cu oameni, antrenament, repetiţii, prezentarea muncii actorilor, spectacole şi *Adunări*. Expediţiile sunt şi o modalitate de a colecta material pentru viitoarele spectacole; sunt căutări de cântece arhaice, gesturi, ritualuri, poveşti ş.a., care devin apoi material teatral. Iniţial ele nu au fost altceva decât simple excursii *per pedes*, în împrejurimi. Apoi au devenit expediţii adevărate, în locaţii înafara Poloniei şi pregătite din timp. Fiecare expediţie are „*constelaţia*" ei, adică un grup de oameni capabili să o ducă la îndeplinire. Formarea *constelaţiei* este, de fapt, unul din scopurile expediţiei. Astfel, sunt invitaţi să participe, alături de membri ai grupului, studenţi, alţi artişti, oameni din mediul universitar etc.

Adunările sunt o altă latură importantă a activităţii grupului. Pot fi autonome, după spectacole sau în timpul expediţiilor, uneori ca un punct culminant al lor. Sunt o formă de întâlniri ceremoniale, un soi de şezători, în accepţiunea lor arhaică, nu modernă. Au apărut prin observarea comportamentului spectatorilor după spectacol. Oamenii rămâneau să mai vorbească şi, uneori, chiar să cânte. Aşa că membrii trupei au hotărât să organizeze ei înşişi asemenea întâlniri. În timp, au devenit prilej de schimburi culturale, de comunicare, un fel de „*proto-teatru*", cum îl numeşte Staniewski.

Centrul Gardzienice are, în prezent, în desfăşurare o serie de proiecte, cum ar fi *Ancient Orchestra* (un proiect muzical, bazat pe cercetarea artistică a muzicii antice), *Nopţi* (organizarea unor evenimente nocturne culturale, cu specific: Noaptea Irlandeză, Noaptea Balcanică etc.) ş.a.m.d. Susţine, de asemenea, un festival anual – *Mistere, Iniţieri*, care are loc la Cracovia (prima ediţie, din 2000, a fost dedicată investirii oraşului Cracovia cu distincţia de capitală culturală a Europei). *Centrul* desfăşoară şi o activitate educativă: o *Academie pentru Practică Teatrală*, care funcţionează încă de la înfiinţarea grupului şi o *Universitate pentru Tineret*, care desfăşoară şi un proiect de Training pentru Instructori de Teatru şi pentru Animatori Culturali. Mai nou, există şi proiectul *KOSMOS*, un workshop intensiv de vară pentru toţi cei interesaţi, care durează 10 zile.

- ***Antero Alli şi Cercetarea Parateatrală***. *Antero Alli* s-a născut pe 11 Noiembrie 1952, la Helsinki, în Finlanda. În 1970-1971, studiază teatru cu *Keith Berger* (care, la rându-i, studiase intensiv cu *American Mime Theatre*, din New York); în 1971-1972, urmează cursurile *Lee Strasberg Theatre Institute*, din Hollywood, iar în 1976 şi 1977, participă la o serie de experimente parateatrale de grup, conduse de *David Rosenbloom*, inspirate de cercetările lui *Grotowski*. Din 1977, la Berkeley, California, unde îşi stabilise rezidenţa, conduce un workshop permanent cu tema *ParaTheatrical ReSearch*. Termenul „*parateatral*" nu anunţă, aşa cum o afirmă *Antero Alli* însuşi, o filiaţie cu *Grotowski* şi cu atât mai puţin o continuare a muncii acestuia; nu este decât un omagiu adus marelui om de teatru polonez. Ceea ce face *Alli* în locaţia sa din Bay Area s-ar putea numi mai degrabă „*laboratoare private rituale*", el fiind, de fapt, un tehnician al extazului şi al transformării personale. Conţinutul workshop-ului este un amestec de teatru de mişcare, dans şi meditaţie *Zazen*. Din când în când, materialul rezultat îşi relevă un potenţial spectacular, şi-atunci el este filtrat şi organizat într-un spectacol. Însă, nici chiar prezentarea la public nu are un scop teatral; obiectivul ei este tot unul transformativ, subiectul fiind, de această dată, spectatorul. Condiţiile de înscriere sunt, oarecum, restrictive, întrucât „*dat fiind faptul că activitatea* (din cadrul workshop-ului; n.n.) *are un caracter solicitant fizic, emoţional şi psihologic*", „*nu oricine poate participa*". Trebuie să ai peste 24 de ani şi să fii într-o condiţie fizică şi de sănătate bună; dar lucrul cel mai interesant ni se pare acela că participanţilor li se solicită un „*tăcut dublu jurământ*". Primul este acela al *Siguranţei*: participantul jură să fie responsabil de propriul său simţ al siguranţei personale, să fie responsabil de propriile sale temeri, nevoi şi limitări. Cel de-al doilea angajament este cel al *Creativităţii*: subiectul se angajează să fie responsabil de stimularea propriei creativităţi. Un alt aspect important este caracterul „*asocial*" al lucrului (a nu se confunda cu „anti-social"). Deşi interacţiunile în lucru sunt prezente, se pleacă de la premiza că socializarea este un inhibitor al creativităţii; astfel că, activitatea se desfăşoară sub semnul unor condiţionări asociale – solitudine, *No-Form* (intimitatea cu vidul, în cadrul meditaţiei *Zazen*), rugăciune.
Antero Alli a scris şi un număr de cărţi, dintre care cea mai cunoscută este „*Towards an Archeology of the Soul*" (2003). Este, totodată, şi un cunoscut astrolog. A realizat şi o serie de filme, din 1996 înfiinţându-şi propria companie de producţie – *Vertical Pool Productions*. Este, de asemenea, şi co-curator al *Nomad VideoFilm Festival*, un festival de film scurt experimental. Între 1991 şi 1995 a fost editor şi publicist la *Talking Raven Quarterly*, un jurnal literar din Seattle, iar în prezent predă un curs despre cartea sa *AngelTech*, la *Maybe Logic Academy*, a lui *Robert Anton Wilson*. Este o academie on-line care oferă cursuri de magie, ocultism, auto-iniţiere, neo-budism, ştiinţe de graniţă etc.
Se impun două observaţii în ceea ce priveşte această a treia secţiune a „*subcapitolului Grotowski*", adică cea a urmaşilor şi a „*efectului Grotowski*". În primul rând, la o parcurgere atentă a motivaţiilor şi a modalităţilor de lucru ale subiecţilor în cauză, se poate distinge, cu destulă uşurinţă, o bifurcare. Pe de o parte, există cei care fac teatru experimental „de dragul teatrului", ca să zicem aşa; pe de altă parte, avem de-a face cu o aspiraţie de o factură mai specială: intenţia de a investi teatrul cu funcţia de vehicul către altceva, mai înalt, către ceva care are legătură cu spiritualitatea. În cazul acestora din urmă, apropierea de „*filozofia New-Age*" este evidentă, afinitatea relevându-se de multe ori nu doar prin similitudine, ci de-a dreptul tangenţial (implicarea tehnicilor de yoga, apariţia în ecuaţie a esoterismului şi a

iniţierii, practicarea unui stil de viaţă anti-progres şi anti-civilizaţie etc.). Dar chiar şi în cazul celor dintâi putem identifica o astfel de afinitate, de data aceasta, oarecum intrinsecă. Atâta vreme cât marea majoritate dintre ei implementează în munca lor împrumuturi din cultura orientală şi extrem-orientală, ei nu fac altceva decât să repete, vrând-nevrând, un mecanism de factură new-age-istă. În al doilea rând, cercetarea on-line a tematicii respective îţi poate releva un amănunt care, altfel, probabil că ar fi scăpat ochiului critic. Ansamblul subiecţilor cercetaţi are un subtil, dar persistent caracter de reţea. Subiecţii în cauză se cunosc, ştiu unii despre ceilalţi; participă împreună la diverse evenimente (festivaluri, workshop-uri etc.); organizează împreună evenimente; fac schimburi de reprezentanţi care-şi împărtăşesc din experienţă; indivizi dintr-o locaţie sunt invitaţi să susţină workshop-uri în celelalte locaţii; pe pagina de web a unora găseşti recomandări despre ceilalţi sau chiar intrări directe (link-uri) pe pagina acestora ş.a.m.d. Fire invizibile leagă, în mod direct sau intermediat, nodurile năvodului. Este o încarnare aproape perfectă a conceptului new-age-ist de „*reţea*".

Concluzionând, putem afirma, fără reţineri, că, din cele expuse până acum, reiese, cu suficientă claritate, o afinitate de aspiraţii între „*fenomenul Grotowski*" şi „*paradigma New-Age*". Nu este o întâlnire frugală, pe drum, o coincidenţă de preocupări, la un moment dat, ci avem de-a face cu o identitate de scopuri, ceea ce anulează, chiar, diferenţele formale (ca semnificaţie, cel puţin). Ideea este întărită dacă ne gândim la faptul că preocupările profesionale iniţiale ale lui *Grotowski* nu ieşeau cu nimic din *trendul* oficial, singura „originalitate" fiind o oarecare nemulţumire de factură etică. Turnura către obiectivul de care vorbim apare abia după contactul cu lumea orientală (călătoriile în India şi Kurdistan). Dacă mai amintim şi de iniţierea în şamanismul haitian, precum şi de eliminarea din ecuaţie a elementului „*spectator*", în etapa de la Pontedera (deci, de anihilarea ideii de teatru, până la urmă), poziţia noastră hermeneutică se revelează a fi una suficient de solidă.

Scurtă concluzie finală. Traversăm un moment foarte particular al istoriei Spiritului uman. Este un moment de ocultare, de retracţie a Spiritului. Dacă ar fi să vorbim în termenii mitologiei japoneze, se repetă momentul în care zeiţa *Amaterasu-o-mi-kami* se retrage, supărată, în *Ame-no-iwaya* (Grota Cerului), de pe muntele Kagu, lăsând în beznă întreaga omenire. Interesant este că, în legenda niponă, acesta este momentul naşterii artei spectaculare. Zeiţa *Ame-no-Uzume-no-mikoto*, însoţită de o puzderie de zeităţi, merge în faţa intrării în grotă şi începe să danseze. Grupul de însoţitori face o hărmălaie îngrozitoare, iar *Uzume* împinge dansul până la limita obscenului. Un asemenea dans şi o asemenea hărmălaie pare să facă şi teatrul contemporan. Rămâne de văzut dacă el va şi reuşi să o scoată pe *Amaterasu* din grotă, aşa cum se întâmplă în mitul japonez.

Dar să revenim în lumea noastră occidentală, mai pozitivistă şi mai puţin poetică. Există, aşa cum semnalam şi în introducere, un vector de mentalitate care se manifestă în civilizaţia de tip occidental şi care funcţionează ca o pânză freatică, adică se mişcă la un nivel nevizibil, dar alimentează toate impulsurile de la suprafaţă. Vorbim despre ceea ce *Mircea Eliade* ar numi „*nostalgia originilor, a începuturilor*"; vorbim despre o sete neostoită de mântuire, de spiritualitate, de sens, de fapt. Vorbim despre un strigăt către un Dumnezeu căruia nu i se mai ştie adresa, ca un anunţ disperat la mica publicitate: „*Caut f.f. urgent chiriaş pentru vidul din mine; ultracentral, nemobilat; aştept provincia*". Efectul, la suprafaţă, este o căutare frenetică şi dezorientată, extrem de permeabilă la tot ce ar putea să semene cu o posibilă soluţie. În

acest context, apar manifestări socio-culturale inedite şi, dintr-un anume punct de vedere, bizare. Astfel de manifestări sunt şi cele două fenomene despre care discutăm: *„paradigma New-Age"* şi *teatrul experimental contemporan*.

O precizare! Despre impulsurile de tipul *„Hippy"*, *„Flower-Power"*, *„Salvaţi Mama Terra!"*, *„Make love, not war!"*, *„Nu lăsaţi elefanţii să dispară! Sunt fraţii noştri!"* şi altele de genul acesta, probabil că nimeni nu va obiecta în privinţa apartenenţei lor la filozofia new-age-istă. În ce priveşte, însă, tendinţa spre spiritualitate, mi s-ar putea reproşa că asimilez prea uşor aspiraţia spirituală paradigmei aquariene. Ei bine, da! Afirm cu toată răspunderea că, din punctul meu de vedere, există un semn de egalitate între mentalitatea *„noii ere"* şi orice aspiraţie către spiritualitate care nu are rădăcini, motivaţii şi structură tradiţionale. Pentru că toate aceste deziderate sunt cu atât mai necesare legitimităţii şi autenticităţii aspiraţiei în cauză, cu cât e mai mare alienarea care a provocat-o şi a inspirat-o.
Se poate constata cu ochiul liber că frenezia experimentală a teatrului contemporan nu mai are, aşa cum se întâmpla, de pildă, cu avangarda secolului al XIX-lea, o motivaţie formală, estetică, ci un asemenea tip de aspiraţie, despre care vorbeam în paragrafele anterioare. Ca să fim un pic maliţioşi: un schizofren genial are o viziune psihedelică şi dă cu piatra filozofală în baltă; de-atunci, zeci de înţelepţi serioşi se chinuie să o scoată de-acolo şi încă vreo alte câteva sute – neserioşi, aruncă şi ei cu pietre de râu în aceeaşi baltă.

Din păcate, logica spiritului este necruţătoare: dacă porneşti din acelaşi punct iniţial, viciat, vei comite, în esenţă, aceleaşi erori, chiar dacă pe altă cale. Ca atare, proiectul *„Teatrul experimental"* suferă de aceleaşi vicii ca şi proiectul *„New-Age"*. Aceeaşi neînţelegere a ceea ce înseamnă, de fapt, spiritualitatea, aceeaşi ambiţie stupidă de a democratiza iniţierea, acelaşi împrumut iresponsabil din culturi care par mai *„spirituale"* etc. Se practică cu asiduitate un mare sofism! Există, ca program, explicit sau implicit, o intenţie de întoarcere a teatrului la origini, de regăsire a vocaţiei sale iniţiale. Şi această vocaţie, această postură originară a teatrului este, în mod automat, echivalată cu spiritualitatea, înţeleasă ca potenţă de transcendere, ca tehnică iniţiatică, aproape. Se uită, însă, faptul că, la momentul apariţiei teatrului, climatul spiritual şi, în consecinţă, politic, social, cultural era altul decât cel modern. Chiar dacă nu putem fixa cu precizie, în timp, acest moment, se poate afirma, cu certitudine, următorul lucru: nu de spiritualitate duceau lipsă oamenii acelui moment şi cu atât mai puţin de tehnici iniţiatice. Existau suficiente căi de transcendere şi ele erau cunoscute şi-şi aveau locul şi funcţia lor în societate. Prin urmare nu aceasta trebuie să fi fost nevoia care a dus la apariţia teatrului, nu aici trebuie căutate vocaţia şi funcţia teatrului. Faptul că el are, în mod evident, o legătură cu spiritualitatea, cu ritualul şi chiar cu iniţierea, nu trebuie să ne facă să ne pripim cu raţionamentul; la urma urmelor, aproape orice manifestare umană avea, atunci, legătură cu unul din cele trei elemente, dacă nu cu toate. Funcţia lui *specifică* trebuie să fi fost alta, din moment ce actorul era actor, preotul – preot, şamanul – şaman şi regele – rege. Şi-apoi, dacă tot bâjbâim cu graţie filozofică în privinţa originilor acestui fenomen, de unde putem şti că el şi-a pierdut vocaţia iniţială. De ce n-ar fi posibil ca el să-şi îndeplinească, bine-mersi, funcţia, chiar şi în zilele noastre, fără ca noi să fim conştienţi de asta!?

Şi haideţi să stăm strâmb şi să judecăm drept! Care este marele câştig pe care l-a adus omenirii sau, fie şi numai teatrului, această aventură bezmetică pe care *Artaud* şi *Grotowski* au

declanşat-o, cu sau fără voie? A reuşit această „*New Age of the Theater*" să facă din omul occidental o ființă mai bună, mai împlinită, mai apropiată de Dumnezeu? Răspunsul este tragic de evident: NU! Vreau să fiu bine înțeles! Nu anatemizez fenomenul teatrului experimental. Nu afirm că n-ar exista niciun câştig al demersului în cauză; dar acest câştig nu este nici pe departe cel reclamat sau dorit de practicienii despre care am tot vorbit.

Acum, mai mult decât oricând, ar fi nevoie de o privire lucidă şi senină, echilibrată (nu numai în teatru, de altfel). Ar fi nevoie de o modificare profundă de mentalitate, mai întâi, pentru a putea opera, apoi, modificări la nivel formal care să aibă vreun rost. Ar fi nevoie de o repunere a lucrurilor în ordinea firească. Abia atunci, cred eu, setea de care vorbeam mai sus ar putea fi potolită. Pentru că adevărul este că izvorul divin din care-şi trage viața Universul nu a secat niciodată; doar noi am orbit şi încercăm să ne adăpăm din piatră seacă.

Bibliografie

1. Artaud, Antonin; *Teatrul şi Dublul său* urmat de *Teatrul lui Séraphin* şi de *Alte texte despre Teatru*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997.
2. Bailey, Alice A.; *Inițierea Umană şi Solară*, Ed. Neuron, Focşani, 1995.
3. Barba, Eugenio; *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2003.
4. Bădulescu, Dan, Preot; *Împărăția răului*: *NEW AGE. Originile, istoricul, doctrina şi consecințele sale din perspectivă ortodoxă*, Ed. Christiana, Bucureşti, 2001.
5. Borie, Monique; *Antonin Artaud. Teatrul şi întoarcerea la origini*, Ed. Unitext, Bucureşti & Ed. Polirom, Iaşi, 2004.
6. Briant, Maurice; *Misteriile din Eleusis. Originea şi natura lor. Ritualul de inițiere*, Ed. Herald, Bucureşti, 2009.
7. Brook, Peter; *Spațiul gol*, Ed. Unitext, Bucureşti, 1997.
8. Burckhardt, Titus; *Alchimia. Semnificația ei şi imaginea despre lume*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1988.
9. Durand, Gilbert; *Ştiința despre om şi Tradiția. Noul spirit antropologic*, Ed. Ideea Europeană, Bucureşti, 2006.
10. Eliade, Mircea; *Sacrul şi profanul*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992.
11. Eliade, Mircea; *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.
12. Evola, Julius; *Revoltă împotriva lumii moderne*, Ed. Antet, Filipeştii de Târg, 2004.
13. Evola, Julius; *TRADIȚIA HERMETICĂ. Simbolismul ei, doctrina şi „Arta Regală"*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999.
14. Govinda, Lama Anagarika; *Bazele Misticii Tibetane, potrivit învățăturilor ezoterice ale marii mantre OM MANI PADME HŪM*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.
15. Greer, John Michael; *Enciclopedia Societăților Secrete şi a Istoriei ascunse. Dicționarul complet al Misterelor Lumii Antice, Civilizațiilor dispărute şi al Înțelepciunii tăinuite*, Ed. ALL, Bucureşti, 2009.
16. Grotowski, Jerzy; *Spre un teatru sărac*, Ed. Unitext, Bucureşti, 1998.
17. Guénon, René; *Criza lumii moderne*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008.
18. Guénon, René; *Domnia cantității şi semnele vremurilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti,1995.
19. Guénon, René; *Inițiere şi realizare spirituală*, Ed. Herald, Bucureşti, 2008.
20. Guénon, René; *Regele Lumii*, Ed. Institutul European, Iaşi, 2008.
21. Guénon, René; *Scurtă privire asupra inițierii*, Ed. Herald, Bucureşti, 2008.
22. Plume, Christian & Pasquini, Xavier; *Encyclopedie des Sectes dans le Monde*, Editions Alain LEFEUVRE, 1980.
23. Würtz, Bruno; *New Age. Paradigma Holistă sau Revrăjirea Vărsătorului*, Ed. De Vest, Timişoara, 1994.

Surse Internet:

- http://www.wikipedia.org/
- http://www.antoninartaud.org/home.html
- http://www.levity.com/corduroy/artaud.htm
- http://www.docmartine.com/artaud/
- http://www.oceanstar.com/patti/bio/artaud.htm
- http://www.ubu.com/sound/artaud.html
- http://www-personal.umich.edu/~rmutt/dictionary/artaud.html
- http://pages.globetrotter.net/pcbcr/artaud.html
- http://franceweb.fr/poesie/artaud1.htm
- http://owendaly.com/jeff/grotdir.htm
- http://members.tripod.com/%7Efilmtraveler/Grotowski.htm
- http://www.odinteatret.dk/
- http://www.paratheatrical.com/info.html
- http://www.grotcenter.art.pl/
- http://dziecitheatre.org/
- http://homepages.nyu.edu/%7Esw1/workshops.html
- http://www.grot-lab.com/
- http://www.jfbnyla.com/bigsur/
- http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_grotowski_jerzy
- http://members.tripod.com/~filmtraveler/Grotowski.htm
- http://grotowski.com/
- http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/moderne/ouaknine/grotowski.html
- şi altele.

Florin Grigoraş este actor de film şi televiziune, asistent universitar al Catedrei de Arta Actorului, UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti şi unul dintre actorii fondatori ai proiectului „Teatrul Unu".
Teza de doctorat: "*Symbolon Mundi. O filo-sophie a fenomenului teatral*" - 2011
Afiliere instituțională: Universitatea Națională de Artă Tetrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale" Bucureşti, Facultatea de Teatru, str. Matei Voievod 75-77, sector 2 Bucureşti

Florin Grigoraş is a film and television actor, Lecturer PhD of the Department of Acting from UNATC "IL Caragiale" Bucharest, one of the founding actors of the project "One Theatre".
PhD Thesis: "*Symbolon Mundi. A philo-sophy of the theatrical phenomenon*" – 2011
Institutional affiliation: National University of Theatre and Cinematography "IL Caragiale "Bucharest, Faculty of Theatre, St. Matei Voievod, 75-77, Sector 2, Bucharest