

JERZY GROTOWSKI VỚI SÂN KHẤU PHƯƠNG ĐÔNG

NGUYỄN ĐÌNH THI*

Tóm tắt: Jerzy Grotowski (1933 - 1999), đạo diễn người Ba Lan, tốt nghiệp chuyên ngành đạo diễn và diễn viên - Học viện Nghệ thuật sân khấu GITIS (Liên Xô cũ). Ông là người đã tiếp tục phát triển quan điểm của Artaud về sự huyền bí của phương Đông. Grotowski đã phát hiện ở sân khấu phương Đông những hành động mang tính trình thức và ông cho rằng đó là cơ sở để tạo ra những tín hiệu mang tính biểu hiện. Bằng những trải nghiệm của sân khấu phương Đông, Grotowski muốn tạo ra một phương pháp sáng tạo khác so với những gì người ta đã và đang làm gần hai thế kỷ: kỹ thuật hiện thực tâm lý.

Từ khóa: Jerzy Grotowski, sân khấu, phương Đông, diễn viên, kỹ thuật hình thể

Abstract: Jerzy Grotowski (1933 - 1999) was a Polish director, graduated from with a degree in directing and acting from the State Institute for Theatre Arts GITIS of the former Soviet Union. He continued to develop Artaud's view about the mysteries of the East. Jerzy Grotowski discovered the pattern of actions in Eastern theatre and said it was the basis to create iconic signals. With his experiences of Eastern theatre, Grotowski wanted to create an innovative method, different than what people have been doing for nearly two centuries: the psychological realistic technique.

Keywords: Jerzy Grotowski, Eastern Theatre, actor, physical technology



Đầu thế kỷ XX, sân khấu thế giới tiếp cận với thuật ngữ *Chủ nghĩa hiện đại* (Modernism), tiếp đến những thập niên 60 - 80 của thế kỷ này, những thử nghiệm trong sân khấu được nhận diện là *hiện tượng giao thoa văn hóa* (interculturalism) trở thành một xu hướng được bắt đầu với *Chủ nghĩa biểu tượng* (Symbolism) dưới sự ảnh hưởng của sân khấu phương Đông. Quá trình đó được khởi nguồn từ Artaud - nghệ sĩ sân khấu đầu tiên của châu Âu đã quay lưng lại với phương Tây - đến Grotowski và Wilson. Giai đoạn này, trên phương diện sáng tác kịch bản, chúng ta có thể

thấy một loạt các tên tuổi như: Brecht, Beckett, Ionesco... Còn trên phương diện đạo diễn thì có Peter Brook (Anh), Jerzy Grotowski (Ba Lan), Eugenio Barba (Italia), Richard Schechner và Robert Wilson (Mỹ), Ariane Mnouchkine (Pháp)... Những đạo diễn này đã sáng tạo những hình thức vở diễn mới mà ở đó có sự kế thừa những thử nghiệm của Artaud kết hợp với kỹ thuật của Stanislavsky, Brecht và sáng tạo riêng của mỗi người.

Jerzy Grotowski (1933 - 1999), đạo diễn người Ba Lan, tốt nghiệp chuyên ngành đạo diễn và diễn viên - Học viện Nghệ thuật sân khấu



Jerzy Grotowski (1933 - 1999)

GITIS (Liên Xô cũ). Ông là người đã tiếp tục phát triển quan điểm của Artaud về sự huyền bí của phương Đông. Những vở diễn của ông cho thấy ông không bị lệ thuộc quá nhiều vào khuôn khổ của lời thoại trong kịch bản mà nhấn mạnh vào sự chuyển hóa trong đời sống tâm linh của con người - từ sự chuộc lỗi (*redemption*) đến sự thanh thản trong tâm hồn. Có thể gọi đây là quá trình “tẩy rửa” tâm hồn (*catharsis*). Để đạt được điều đó, ông tạo ra ngôn ngữ thể hiện riêng mà ở đó đời sống tâm hồn con người (không nhìn thấy) được thể hiện bằng hình thể (nhìn thấy được). Nhiều nhà nghiên cứu sân khấu cho rằng đó là quá trình sáng tạo nhằm vật chất hóa (*materialize*) những điều không nhìn thấy được. Như vậy người xem có thể nhìn thấy, cảm thấy những điều tưởng như không hiện hữu trước mắt chúng ta. Và theo ông, đó mới là sân khấu. Quan điểm này lại thể hiện rất rõ ở sân khấu phương Đông. Nhà nghiên cứu Bonnie Marranca nhận xét “Grotowski tập trung khai thác đời sống tâm linh huyền bí của con người, tìm kiếm một ngôn ngữ chung của loài người. Thế giới của ông không chỉ là sân khấu nữa mà là đời sống xã hội”⁽¹⁾.

Khi những vở diễn của ông bị cấm trình diễn tại Ba Lan, Grotowski chuyển sang sống và làm việc tại Italia, ở đó ông bắt đầu cộng tác với bảy diễn viên và những vở diễn của họ đã nhận được những phản hồi tích cực. Từ đây ông trở thành

đạo diễn nổi tiếng bên ngoài đất nước quê hương của chính mình. Các diễn viên của Grotowski sáng tạo vai diễn thông qua những tín hiệu đằng sau “chiếc mặt nạ” mà chúng ta nhìn thấy. Nói một cách khác diễn viên thể hiện những gì chúng ta không nhìn thấy (suy nghĩ bên trong của nhân vật) nhưng nó lại quyết định hành vi ứng xử của con người (nhân vật). Vào khoảnh khắc bị *shock* về tâm lý, khi sợ hãi, rơi

vào tình thế nguy hiểm, con người không thể “tự nhiên” được. Trong những tình huống đặc biệt như vậy, hành vi của con người mang đầy cảm xúc, một tiết tấu đặc biệt. Grotowski gọi đó là những tín hiệu. Tín hiệu không phải là những cử chỉ thông thường, nó là những hành vi mang tính biểu hiện đối với chúng ta. Theo ông, “chúng ta nên tự hỏi, những hành động nào sẽ có trong sự sáng tạo của nghệ sĩ. Chẳng hạn, khi biểu diễn, chúng ta cần phải giấu đi những thói quen hành động của diễn viên trong cuộc sống hàng ngày. Chúng ta thể hiện những hình ảnh không có thực như trong cuộc sống - chúng ta không thể hiện bản thân mình mà thể hiện trí tuệ và ý nghĩa triết học của những điều chúng ta muốn nói - và như vậy sự sáng tạo đã xuất hiện”⁽²⁾.

Grotowski đã phát hiện ở sân khấu phương Đông những hành động mang tính trình thức và ông cho rằng đó là cơ sở để tạo ra những tín hiệu mang tính biểu hiện. Các diễn viên được khuyến khích tìm kiếm những tín hiệu đó thông qua “sự chung cất” những hành vi tự nhiên của con người. Trong số hàng loạt những hành động/hành vi mà họ quan sát thấy trong cuộc sống, họ phải lựa chọn những hành vi, cử chỉ có tính biểu hiện cao nhất để đưa vào vai diễn của mình. Ông khẳng định: “quá trình sáng tạo không chỉ là sự thể hiện mà chúng ta còn cần biết cấu trúc những gì chúng ta thể hiện”⁽³⁾ Trong vở diễn

(1). Bonnie Marranca (1991)

(2). Jerzy Grotowski (1975)

(3). Jerzy Grotowski (1975)

Sakuntala, ông và các diễn viên đã nghiên cứu và tạo ra những tín hiệu trong sân khấu châu Âu nhằm mục đích tạo ra một hình thức sân khấu phương Tây không theo lối chân thực, nhưng những người châu Âu vẫn hiểu được. Ở vở diễn này, một loạt những tín hiệu trong hành động và tiếng nói, âm thanh đã được sử dụng.

Grotowski yêu cầu diễn viên “đừng diễn lời thoại trong kịch bản” bởi theo ông, chỉ đọc và thể hiện lời thoại không thôi thì quá dễ. Diễn viên có bốn phận phải lột tả được những gì không trình bày ở lời thoại, những lời ngầm bên trong con người diễn viên. Ông thường yêu cầu các diễn viên cần có những khoảng lặng, điều mà diễn viên rất khó khai thác, đặc biệt là khi họ phải giao lưu với bạn diễn. Ông tin rằng, có những âm thanh, tiết tấu, cử động tuân theo một khuôn mẫu nhất định. Nhịp tim, nhịp hơi thở, một số hành động có những tiết tấu mà con người - không phân biệt quốc gia - đều có thể cảm thấy. Và diễn viên của ông cần khám phá những qui luật ấy để sáng tạo vai diễn của mình. Với tư cách là đạo diễn, ông thường cố gắng nhận diện ý nghĩa của những âm thanh được tiếp nhận và truyền đạt những ý nghĩa đó cho diễn viên cho dù những ý nghĩa đó có thể không thật logic theo thói quen cảm nhận thông thường của mỗi diễn viên.



Vở diễn *Akropolis* (1962), trên “sân khấu nghèo” Jerzy Grotowski

Quá trình nghiên cứu và sáng tạo của Grotowski thể hiện qua bốn giai đoạn:

- 1959 - 1969: Sự khám phá ngôn ngữ biểu diễn của sân khấu được ông gọi là “sân khấu nghèo” (*poor theatre*).



Vở diễn *Cách mặc quần áo cho voi* trên “sân khấu tham gia”

- 1969 - 1976: Sự khởi đầu cho những thử nghiệm mà ở đó có sự kết hợp kỹ thuật và thủ pháp của nhiều hình thức sân khấu từ các nền văn hóa khác nhau. Những thử nghiệm này được ông định nghĩa: “sân khấu tham gia” (*theatre of participation*).

- 1976 - 1982: Grotowski triển khai nhiều chương trình nghiên cứu ở châu Âu và nhiều nước trên thế giới bao gồm: Ấn Độ, Tây Phi, Haiti, Mexico và ông gọi đây là giai đoạn “sân khấu nguồn” (*theatre of sources*).

Những năm tiếp theo, ông sáng tạo hình thức vở diễn mà các nhà nghiên cứu sân khấu gọi là *sân khấu giao thoa văn hóa* (*intercultural theatre*), ở đó những yếu tố sân khấu của các quốc gia khác nhau được hòa quyện với nhau trong một ý đồ thống nhất của đạo diễn.

Một điều đáng lưu ý là Grotowski cùng với Barba (đạo diễn người Italia, cũng là học trò của Grotowski) có lối cấu trúc vở diễn rất gần với cấu trúc mảnh trò của sân khấu Chèo Việt Nam. Ông thường chia vở diễn thành nhiều mảng/trích đoạn (*fragments*) và mỗi “mảnh trò” ấy giải quyết một nội dung cụ thể; chúng được kết nối với nhau để tạo thành một câu chuyện kịch thống nhất. Đây là kết cấu chịu ảnh hưởng của sân khấu phương Đông. Những đạo diễn này



Thực hành sân khấu giao thoa văn hóa: Sân khấu truyền thống Mã Lai kết hợp với vở *Bão tố* (The Tempes) của Shakespeare

“tìm kiếm sự kết nối giữa kỹ thuật biểu diễn của diễn viên phương Đông và phương Tây, để các diễn viên châu Âu và châu Mỹ có thể học hỏi được các diễn viên châu Á”⁽⁴⁾.

Tại trường Sân khấu quốc tế (ISTA) do chính các ông thành lập, các giảng viên sân khấu đến từ Nhật Bản, Bali, Ấn Độ, Pháp, Ý, Trung Quốc, Peru được mời sang giảng dạy và làm việc với các diễn viên của trường. Các thể loại sân khấu như Noh, Kabuki, Múa Odissi, Kịch hát Trung hoa, Topeng, Kyogen... được giới thiệu và biểu diễn. Tuy nhiên quan điểm của họ không phải là sao chép nguyên văn hay sử dụng kỹ thuật biểu diễn theo cách pha trộn đơn thuần mà họ tìm hiểu những nguyên tắc cơ bản của mỗi thể loại sân khấu để ứng dụng chúng theo sự trải nghiệm của riêng mình. *“Trong trường hợp đó, sự đa dạng không có nghĩa là rơi vào tình trạng rối bời về ngôn ngữ... Sân khấu của chúng tôi (ISTA) tìm kiếm những khả năng sử dụng những nguyên tắc của các thể loại sân khấu khác một cách phù hợp”⁽⁵⁾.* Chẳng hạn

như khi sử dụng chất liệu múa Kathakali (Ấn Độ), diễn viên không sao chép các động tác múa mà chỉ sử dụng chúng như một điểm xuất phát, một sự kích thích phát triển hành động. Trong kỹ thuật biểu diễn của diễn viên Kathakali, sự chuyển động của đôi mắt vô cùng quan trọng, chúng thể hiện các sắc thái khác nhau; hướng nhìn, cách điều khiển cơ mắt, độ mở của mắt tạo ra những thông điệp nhất định đối với người xem. Chính vì thế những bài tập luyện cơ mắt và nhiều kỹ thuật khác của diễn viên phương Đông đã được Grotowski ứng dụng.

Grotowski quan sát và nhận thấy trong kỹ thuật hình thể của diễn viên Kabuki, Noh (Nhật Bản), khả năng kiểm soát vận động của phần hông vô cùng quan trọng. Khi di chuyển, diễn viên cần bó hông để dồn trọng lực, năng lượng vào đầu gối và hai phần này của cơ thể tạo nên một “cột”, một sự cân bằng của toàn bộ cơ thể. Điều mà Grotowski tiếp thu không phải là bề ngoài của những động tác kỹ thuật ấy mà ông nhận thấy chúng hỗ trợ cho diễn viên tăng cường khả năng tập trung chú ý cũng như dồn

(4). Richard Schechner (1985)

(5). Richard Schechner (1985)

nén năng lượng cho những hành động diễn xuất.

Những bài tập luyện hình thể của diễn viên Kathakali và của các hình thức sân khấu phương Đông khác được xem như là nguồn của sức mạnh và thường gắn với các bài tập luyện giọng nói. Những bài tập kỹ thuật luyện giọng của diễn viên sân khấu phương Đông cũng được Grotowski quan tâm. Trong các bài tập luyện giọng cho diễn viên, ông rất chú ý đến khả năng tạo ra hình ảnh hoặc sự mừng rỡ ra hình ảnh thông qua hiệu quả âm thanh. Theo ông: “*giọng nói là sự kéo dài của cơ thể, từ đó toàn bộ con người của*

diễn viên có thể hành động, để thể hiện những điều mà chúng ta không nhìn thấy”⁽⁶⁾.

Bằng những trải nghiệm của sân khấu phương Đông, Grotowski muốn tạo ra một phương pháp sáng tạo khác so với những gì người ta đã và đang làm gần hai thế kỷ: kỹ thuật hiện thực tâm lý. Theo ông, với kỹ thuật hiện thực tâm lý, diễn viên mới chỉ dừng lại ở mức độ *trước thể hiện* (pre-expressive) trong khi điều diễn viên cần làm là *thể hiện* - điều mà diễn viên sân khấu phương Đông có rất nhiều khả năng, kỹ thuật để làm việc đó.

(6). Eugenio Barba (1932)

* PGS.TS. Nghiên cứu Nghệ thuật sân khấu

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Bonnie Marranca (1991), *Interculturalism and Performance (Giao thoa văn hóa và nghệ thuật biểu diễn)*, PA Publication, New York.
2. Jerzy Grotowski (1975), *Toward a Poor Theatre (Hướng tới “sân khấu nghèo”)*, Methuen & Co Ltd, London.
3. Richard Schechner (1985), *Between Theatre & Anthropology (Sân khấu và nhân chủng học)*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
4. Eugenio Barba (1932), *Beyond the Floating Islands (Bên những hòn đảo nổi)*, PAJ Publications, New York.

Ngày Tòa soạn nhận được bài: 3/4/2024; Ngày phản biện đánh giá: 5/5/2024;

Ngày chấp nhận đăng: 15/5/2024; Ngày đăng 20/6/2024