

George BANU

## Zidul crăpat al limbilor

„Limba ca singură patrie“ e subtitlul unei cărți recente, consacrată avaturilor unei familii sefarde din Cuenca, oraș din Castilia, în Spania, de unde Inchiziția o alungase în 1492. În toată această pribegie, limba, singura patrie interioară! Exilat din România, în momentul reîntoarcerii, după douăzeci de ani, la un chioșc de ziare, vorbind cu vânzătoarea, am resimțit apartenența la o identitate primă, identitate confirmată de mânuirea limbii. La Paris, în ciuda amenințărilor fascismului și a primejdiilor pe care le face să planeze asupra teatrului, Grundgens – actorul devenit la Klaus Mann protagonist al romanului său, *Mephisto* – își mărturisește neputința de a părăsi Germania, incapabil de a se împlini în afara limbii sale, patrie a actorului, dincolo de granițele căreia acesta nu poate supraviețui. Fie că e vorba despre noi înșine, ori despre arta noastră, legătura cu o limbă oferă, trebuie să recunoaștem, o siguranță identitară. Și, admitând tot ceea ce faptul acesta implică drept restricție, nu trebuie, totuși, omisă importanța unei astfel de temelii. Teatrul poate încerca să o biruie, să o domine, dar nicidecum s-o ignore.

Convingerea lui Lacan potrivit căreia subconștientul este organizat după structurile limbii merită reamintită, oricât de contestată ar fi. Ea explică, dincolo de orice discurs psihanalitic, greutățile întâmpinate de atâția scriitori în exil, incapabili să-și elaboreze opera altfel decât în limba lor de origine – limbă a subconștientului. Cei care, asemenea lui Joyce, Nabokov sau Cioran, au renunțat la ea în mod deliberat, își justifică hotărârea angajând o luptă necruțătoare cu limba adoptivă. Luptă necesară, asimilată cu eliberarea de povara originilor. Beckett s-a desprins în teatru de engleză pentru a scrie, nestânjenit, în franceză, eliberat de strânsoarea maternă. El își schimba graiul, fără a părăsi *Limba*. A trudit, astfel, la ridicarea marelui teatru al limbii, testament fundamental al secolului care tocmai s-a încheiat.

„A pune în scenă înseamnă a traduce“, spunea Antoine Vitez, care practica acest dublu exercițiu, împărtășind astfel în chip profund credința lui Brunetièr că „limba este un teatru unde cuvintele sunt actorii“. Dacă există o similitudine între traducerea scenică a unui text și traducerea propriu-zisă, trebuie să recunoaștem că dificultatea se dublează când un regizor lucrează într-o limbă care nu este a lui. Atunci, nu numai că totul trece prin medierea cuiva, dar, mai mult încă, el e văduvit de relația profundă, senzuală și muzicală, atât cu vocabularul cât și cu sintaxa. De aceea, nu există *a priori* o îndrumare perfectă a actorilor într-o altă limbă decât cea proprie. Regizorul pare a fi, în acest caz, un dublu al scriitorului – ca și acesta, lipsit de uneltele sale: cuvintele, actori ai limbii, îi scapă. Și totuși, și aici poate fi invocat un contraexemplu: tocmai pentru

că nu a rămas prizonierul tradiției alexandrinului clasic, Klaus Mikael Grüber a știut să-l facă să sune, mai bine ca oricine, montând *Bérénice* la Comedia Franceză. Dincolo de cuvinte, există un anumit spirit al muzicii lui Racine, muzică nouă, pentru prima oară auzită, pe care el a reușit să îl capteze. Ca un alt Beckett, traversa zidul limbii, fără a-l dărăma.

Teatrul a cedat deja chemării sirenelor care îl îmbiau pe Ulise să nu se mai întoarcă în Itaca. Pe la mijlocul anilor '60, el răspundea imprecățiilor lui Artaud, care cerea nu „să se suprimă cuvântul, ci să i se schimbe destinația”. Limba se face țândări sub impulsul lui Grotowski sau al *Living*-ului, pentru a descătușa energiile unui corp eliberat, preocupat de depășirea diferențelor, în folosul accesului la esență, cu tot ceea ce ea presupune ca unitate. Cuvântul se convertește în stimul și, din limbă, nu mai supraviețuiesc decât ruinele. Fragmente răzlete, crâmpeie și strigăte, chemări sau murmure, un fel de comunicare prelingvistică. La ora revoltei, limba părea o citadelă asediată care, în cele din urmă, se preda. Brook, propunând experimentul cel mai radical, înălța la Persepolis monumentul limbii primare, unice și exemplare, *Orghast*. Voia, ca să folosim o metaforă, să ajungă la zidul sunetului. Sunet inițial, sunet al originilor, sunet nediferențiat. Sunet care, dincolo de pluralitatea limbilor, permitea resuscitarea *Limbii*. *Orghast* este versiunea teatrală, eșuată, lângă mormintele regilor Artaxerxe, a unei utopii. *Orghast* al lui Brook e pentru auz ceea ce *Le regard du sourd* al lui Wilson e pentru vedere.

Sub imperiul voluntarismului din anii '60–'70, regizori ce-și consolidau puterea cu sprijinul a ceea ce s-a numit „les maîtres à penser” și al sistemelor lor au practicat operații deosebit de agresive asupra textelor: tăieturi, montaje, asamblări. Acest lucru a avut consecințe nefaste în planul limbii, care nu putea ieși decât deteriorată din astfel de mânuiri. Mai târziu, când a început declinul optimismului istoric, teatrul și principalii săi artizani s-au întors la text și la limbă. Mișcarea a luat chiar sensul unei adevărate restaurări, căci demolatorilor de ieri le urmau integraliștii de azi: nici un cuvânt sacrificat, nici o virgulă înlăturată. Teatrul devenea, așadar, spre a relua o expresie a lui Vitez, „conservatorul limbii”. Trebuia să o facă auzită, lucru ce explică, fără îndoială, cel puțin în Franța, revenirea lui Claudel, autor-fetiș. Dacă în '68 se putea citi, pe zidurile Sorbonei, „Jos Claudel!”, douăzeci de ani mai târziu toți se extaziau în fața lui. Limba nu are nimic revoluționar, ea este, măcar în această accepțiune, mai degrabă conservatoare. Revenirea lui Claudel corespunde refluxului mișcării rebele. Și, încă o dată, un contraexemplu de marcă: Pasolini, nesățiosul revoltat, a practicat un teatru al limbii în care Stanislas Nordey va ști să descopere, în Franța, la începutul anilor '90, puteri incantatorii. Așa se face că, ascultând, pentru prima dată, aceste texte, tratate ca piese ale unui gigantic oratoriu al timpurilor moderne, regăseam virtuțile polemice ale limbii, care răsuna ca un strigăt articulat. De la Claudel la Pasolini, am fost martorii unei reconcilierii cu limba. Ambiguitatea sa nu va înceta să pună semne de întrebare.

Tot în Franța, Valère Novarina interesează ca răzvrătit al limbii. Teatrul său se hrănește din raporturile agresive pe care le întreține cu o limbă moștenită, pe

care dorește să o convertească în limbă nedomesticită. Grație acestei experiențe unice, putem întrezări legătura dintre limba care rezistă și inserția unor agenți perturbatori, nesupuși, instigatori la dezordine. Prin operațiile violente la care Novarina supune limba, el formulează legătura concretă, brută, pe care o are cu aceasta. Nici comemorativ, nici arheolog, fără a fi, totuși, dezinteresat de ea, Novarina este pentru limbă ceea ce Dubuffet este pentru pictură. Amândoi întrețin o relație primitivă cu un domeniu considerat ca deplin stăpânit.

Să revenim la metafora Zidului. Ea ne trimite, în mod obligatoriu, la celălalt Zid, căzut acum un deceniu sub tăvălugul istoriei. Zidul Berlinului, cu toate conotațiile izolaționiste pe care le-a generat. Dar zidul acela se afla într-o stare de conservare perfectă și a fost nevoie de o nemaîntâlnită răsturnare a forțelor politice existente pentru a se prăbuși. Oare așa-numitul Zid al limbilor e într-o stare la fel de bună? Nimic mai incert. Se observă, la orizont, o acțiune de degradare generalizată, victoria oralului asupra scrisului pare să se impună, iar limbile, în ansamblul lor, eșuează, mai mult sau mai puțin, pe malurile unui „broken English“ planetar. Zidul nu mai are nimic sigur și, din ce în ce mai șubrezit, este crăpat, gata să se prăbușească. Însă, datorită fragilității sale, nu poate decât să seducă. Cere protecție. Trebuie, oare, ca teatrul să adopte mișcarea generală și să contribuie la demolarea lui, ori, mai degrabă, să tempereze astfel de tendințe? Aceasta-i întrebarea. A fi sau a nu fi.

Zidul fisurat trimite la poetica ruinei. Ruina fascinează. A trata limba ca pe o ruină e o întreprindere deosebit de fecundă. Teatrul nu poate rupe, fără mari riscuri, relația sa cu trecutul, iar limba îi oferă girul indispensabil. Căci, trebuie să o spunem, dacă metafora Zidului trimite, pe de o parte, la izolaționism, pe de altă parte, ea evocă spațiile miniaturale, galeriile împrejmuitoare ale mănăstirilor, grădinile de zarzavat, parcurile, unde tocmai delimitarea clară a granițelor e o garanție că locul e perfect întreținut. Zidul limbii permite atunci reîntoarcerea spre sine ca ultimă virtute în ceasul globalizării. Un mod de a se regăsi și de a-și preciza identitatea, chiar cu prețul unui deficit de exploatare negustorească. Limba se constituie ca nod de rezistență. Ea ne întărește în convingerea potrivit căreia teatrul se leagă mai degrabă de comportamentele a ceea ce numim *minorități active*, minorități care, cel mai adesea, se recunosc prin alegerea cercurilor sociale și prin opțiunea lingvistică. A apăra o limbă înseamnă totodată și a afirma o existență.

Barthes spunea: „nu toate limbajele rezistă la fel“. Iar limba, acest limbaj, interesează, de asemenea, prin modul ei de a rezista. Să o demolezi nu ar fi decât un simptom de supunere față de contingent; să încerci să-i ocrotești puritatea – un alt simptom, de această dată de inadaptare. Să echilibrezi persistența și amenințarea proprie oricărui zid fisurat, iată unica șansă de a asimila mutațiile lumii, fără a deveni, prin aceasta, supușii lor docili. În fond, zidul limbii evocă slăbirea puterii stăpânilor din *Livada de vișini*. Ei nu mai dețin pârgurile puterii, însă, cu toate acestea, sunt respectați. Au pierdut, dar nu s-au predat.

„A sparge bariera limbilor“ poate însemna, de asemenea, încercarea de a trece peste zid, fără a-l distruge totuși. El rămâne acolo, amenințat, fisurat, neliniștit pentru supraviețuirea sa, în timp ce noi ascultăm, în obscuritatea unei săli, monoloagele lui Edith Clever care istorisește *Penthesilea*, ale lui Jutta Lampe sau Isabelle Huppert care deapănă povestea lui *Orlando* de Virginia Woolf în versiunea lui Wilson, al lui Robert Lepage care joacă textul lui Cocteau, *Les aiguilles et l'opium*. Atunci, dincolo de cuvinte, curge fluviul limbii și, uimiți, îi înregistrăm înaintarea. *De la musique avant toute chose...* cum îi plăcea lui Verlaine să spună.

În unele spectacole ale lui Brook, actorii, veniți de pretutindeni, și-au putut regăsi limba și au putut atunci să joace cu o neașteptată intensitate. De fiecare dată când alianța dintre actor și limba lui s-a produs, șocul a fost surprinzător. În această echipă eteroclită, internațională, angajată în căutarea depășirii îngrădirilor naționale, joncțiunea dintre actor și zestrea sa lingvistică a prilejuit reușite tulburătoare. Ceea ce ne îndeamnă să reflectăm asupra urmărilor dezrădăcinării și asupra resurselor secrete ale reîntâlnirii cu propria limbă. Omului primar în expresia sa globală, căutat de Brook, îi urmează, punctual, omul primar în versiunea sa locală și culturală. Și aceasta, datorită reconcilierii cu limba. Astfel încât, fără nici o mutilare, teatrul izbutește, măcar o dată, să atingă plenitudinea actului, sinonimă cu complexitatea ființei umane.

Există, desigur, mari reușite în tentativa de depășire a „zidului limbilor“, dar aceasta nu implică o practică comună, generalizată, care poate da naștere doar iluziilor unui teatru-dans, prizonier al resurselor corpului în versiunea sa cea mai directă. Cuvintele nu mai sunt necesare, dar emoțiile devin, mai mult ca oricând, efemere. Teatrul, ca practică a clipei exacerbate. Teatru fără frontiere, teatru fără identitate – iată pericolul ce pândește asemenea practici. Ca să poată fi evitat, e nevoie de geniul lui Kantor, Wilson sau Pina Bausch. Teatrul care, cu adevărat, spulberă zidul limbilor, implică o artă excepțională, unică, exemplară.

Ca o concluzie, putem evoca parabola pantomimei și a teatrului din *Hamlet*. Așa cum se știe, actorii prezintă în fața lui Claudius, care nu reacționează defel, scenariul mut al crimei săvârșite și, doar la apariția cuvintelor, regele uzurpator se denunță în sfârșit. Teatrul, pentru a acționa, și nu doar pentru a fi exportat, va avea întotdeauna nevoie de cuvinte, deci, inevitabil, de limbă. Zidul limbilor nu poate fi distrus, ci trebuie integrat. Teatrul atinge culmile când, fără a abandona zidul, izbutește să treacă dincolo de el. Atunci ne regăsim strânși laolaltă nu în jurul unui corp mut, ci în jurul unor actori convingători, a căror gândire o urmărim și ale căror emoții le trăim. Limba permite teatrului să se afirme ca experiență a completitudinii. Dublu al vieții.

(Text prezentat în cadrul *Congresului Mondial al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru* – Montréal, mai 2001)

Traducerea din franceză: *Delia VOICU*