

IDEI

GEORGE BANU

STRĂINUL SAU

TEATRUL ÎMBOGĂȚIT



Arta, în occident cel puțin, nu funcționează bine decât în măsura în care este un sistem deschis, un sistem care, conform principiilor fizicii, poate să integreze și să modifice materialele noi, informațiile recente. Altfel, dacă ar fi să reluăm frumoasa formulă a lui Valéry, trebuie oricum să admitem că "orice cultură închisă e o cultură acaparată de putere". Deschiderea este indisolubil legată de regenerare.

Astăzi ne-am putea întreba dacă există într-adevăr un consens în această privință, ceea ce nu e deloc sigur. Unele manifestări recente ne provoacă chiar îndoieli. În schimb, se formează un front de apărare. Și iată că din nou există riscul de a ne regăsi în arhaica logică a secolului: un front împotriva altui front.

· ACCENTE VENITE DIN ALTĂ PARTE

Dacă există o îmbogățire datorată prezenței

străinilor, cine o poate resimți?²⁾ Afirmatia poate părea o provocare, dar trebuie să admitem: doar un indigen poate sesiza influența străinului. Bineînțeles, un indigen deschis. De ce ar fi acesta mai receptiv la prezența străinului? Pentru că el este cel care are temeiuri solide, mai ales lingvistice, în măsură să-l liniștească. El nu are de ce să se teamă: totdeauna omul care vorbește cel mai bine o limbă este cel care acceptă felul de a vorbi al străinului. El cunoaște norma și, implicit, poate cântări abaterea, beneficiind în același timp de ea. El este cel dinții care admite această posibilitate de îmbogățire. El este cel care o apreciază corect și o gustă. În această privință, poziția lui Antoine Vitez a fost exemplară. El a fost regizorul care a reabilitat alexandrinul în toată frumusețea sa muzicală, dar asta nu înseamnă că și-a transformat teatrul într-un muzeu al limbii. Se poate spune mai curînd că l-a asimilat unui laborator al limbii în care actori francezi și străini trebuiau să lăcreze, întotdeauna în prezența lui, la extinderea registrului sonor, la diversificarea ritmurilor, la amalgamarea accentelor. Accente despre care Vitez vorbea elogios, văzînd în această pătrundere a unei sonorități alogene mijlocul de a diversifica limba. În *Bucătarul olandez*³⁾ declara: "Dacă am acordat atîta atenție accentelor străine, am făcut-o dintr-o preocupare maniacă pentru limbă, în speță limba mea. Oamenii care rostesc cu accent străin frumoasele texte franceze mă fac să reacționez față de propria mea limbă: o aud ca vorbită din afară, o aud mai bine. Am fost întotdeauna fascinat de schimbările pe care accentele le produc chiar în limba propriu-zisă. Cînd unui accent francez mai mult sau mai puțin uniformizat i se adaugă accente străine, savurăm mai mult și mai bine limba". Și, aproape în același spirit, un prieten editor - pe deasupra, la Gallimard - îmi făcea o mărturisire semnificativă: "Era frumos, era generos, se auzeau accente străine". Regizorul, de la Ariane Mnouchkine la Antoine Vitez, care integrează în limbă accente străine, încetează să o mai asimileze cu expresia inalterabilă a identității naționale; deschizînd-o spre un alt univers sonor, el pune în cauză unicătatea în folosul *Dublului* sau chiar al *Multiplului*. Pe scenă nu se mai aude limbaul națiunii, ci și cel al orașului, oraș cosmopolit deja.

Dar ne plac oare toate accentele, fără deosebire? Greu de spus, pentru că receptarea nu va fi deloc indiferentă, în special într-un anumit context istoric, acela care stă la originea accentului. La fel cum un accent local produce reacții ce exprimă raporturile pe care publicul le are cu o categorie socială sau cu o regiune, tot așa accentul străin provoacă reacții legate de efectul pe care-l suscită pe scenă - în acest spațiu al națiunii - prezența altei națiuni. Receptarea unui accent caracteristic este funcție de raportul publicului cu cultura și istoria unui popor pe care corpul actorului, dincolo de rol, îl aduce pe scenă. La Paris, în anii '30, Elvira Popescu nu numai că și cultiva accentul românesc, dar deseori îl făcea să treacă drept rusesc, profitînd astfel de capitalul de simpatie de care se bucura

colonia rusă în epocă. Colonia emigraților, a celor fără întoarcere, colonia celor ce au pierdut totul. La București, în anii '50, când armata rusă ocupa țara după ce impusese puterea comunistă, accentul rusesc al unei actrițe dintre cele mai puternic angajate în politica oficială era resimțit de fiecare ca o dovadă suplimentară a înrobirii țării. Era accentul ocupantului... Un accent german n-ar fi avut același efect pe o scenă pariziană a anilor '40? E vorba deci de un determinism contextual în perceperea accentului.

În montările lui Antoine Vitez se auzeau accente arabe, poloneze, grecești, la Ariane Mnouchkine domină accente sud-americane. Prin intermediul accentelor, spectatorul poate discerne afinitățile electivale ale regizorului, spațiile culturale pe care le preferă, spre ce se simte atras și ce anume îl lasă indiferent. Și aceasta, în raport cu mentalitățile colective general respectate, rar contrazise, fiindcă accentul - și regizorul știe bine acest lucru - intervine în mod cert în perceperea limbii, dar și în perceperea spectatorului. Poți, astfel, câștiga, dar și pierde.

În schimb, regizorilor străini care au lucrat la Paris, de la Strehler la Krcpa sau Pintilie⁴⁾ nu le-au plăcut accentele și le-au cultivat prea puțin. Bazele lor lingvistice sînt mult mai slabe, în special pe planul sonorității, și ei simt nevoia să se sprijine pe un model lingvistic solid. Seamănă mai degrabă cu Cioran, românul care scrie în cea mai frumoasă limbă franceză, sau cu Kundera, care scrie în franceza cea mai corectă. Străinul este cel care-și asumă paza templului.

LUPTA SAU JOCUL CU LIMBAJUL

Străinul pe scenă este ilustrarea acestei lupte. Limba, instrument curent în comunicarea cotidiană, devine pentru el un teritoriu de asediat, de cucerit. Lupta auzită pe scenă produce celebrul *Ostranienii Efekt*, efectul de strănizare despre care vorbește Sklovski: scopul lui este de a ascuți percepția, redînd realul altfel, într-un mod străniu, neobișnuit.

Lupta cu limba apare adesea, de asemenea, ca un jalon al condiției actorului, al exilului său, de obicei involuntar. Lui Andrés Pérez Aroyo, actorul chilian care interpreta rolul lui Ciu-En-Lai în piesa *Sihanouk*, Ariane Mnouchkine i-a cerut să nu-și piardă accentul, dar să-l facă nelocalizabil. Accentul trebuia să indice doar străinul, actorul rătăcitor fără acte și fără identitate, care evadează din dictatură cu prețul meseriei sale. Actorul care vine de aiurea, actorul fără origini. Bruce Myers, în *Timon din Atena* pus în scenă de Peter Brook, arată raportul conflictual cu limba și, în energia jocului său, publicul recunoaște scrișnetul cuvintelor care se ciocnesc, înfruntarea dintre accente, o veritabilă trîntă teatrală.

Englez de origine, David Warrilow duce pînă la perfecțiune coexistența celor două mari instanțe lingvistice, engleza și franceza; în spatele francezei sale se aude, strecurat pe furis, ecoul îndepărtat al limbii materne. Ca un izvor nîcînd secăt. Andrzej Sewerin, venit de la Varșovia, luptă cu vorbele și astfel el produce azi pe scenă o articulare elaborată a

limbii franceze, o franceză dintre cele mai slefuite, la rîndu-i, nobilă, dar păstrînd încă un ușor accent polonez. Totul demonstrează la ei relația vie între o limbă de sosire cucerită și cu zi și persistența unei limbi de plecare ce supraviețuiește încă. Co-existența limbilor.

Luptei i se opune puterea de seducție pe care unele actrițe înțeleg să o cultive grație accentului, ca și folosirii aproximative a limbii. Ele o întrușchipează pe "frumoasa străină" apărută de aiurea, femeia întotdeauna gata să dispară. Jane Birkin sau Anna Prucnal nu se împotrivesc limbii, ele o tratează cu dezinvoltură, cu grație, în scopul de a scăpa de proza efortului. Relația nu mai are nimic conflictual, ea ține pur și simplu de o subtilă strategie a farmecului.

Dacă în privința limbii lupta sau jocul pot acționa în mod firesc, legitim, deteriorarea limbii nu poate decît să producă neajunsuri. Cînd regula e spartă în tîndări, cînd spectatorul nu mai vede și nu mai aude decît un "străin" în sensul literal al termenului, asistăm la dispariția plăcerii, la bruierea sensului. Isaach de Bankolé, în *Singurătatea cîmpurilor de bambac* a lui Koltès, facea de neînțeles franceza și, astfel, ceea ce la origine se dorea a fi un dialog filosofic eșua pînă la urmă într-o magmă de bolboroseli. Limbajul înceta să acționeze și spectatorul asista consternat la destrămarea lui.

Cu riscul de a șoca împrumutînd un termen contestat adesea, putem admite existența unui "prag de toleranță" lingvistic dincolo de care bucuria de a asculta încetează și comunicarea se întrerupe. Succesul rolului preluat de către Chéreau se datorează atît performanței actoricești, cît și reabilitării limbajului.

O altă observație merită să fie adăugată: înțelegerea raportului dintre actorul străin și limbă nu funcționează întîmplător. El depinde și de raportul dintre spectator și materialul literar ales. Astfel, Bruce Myers ne place în Shakespeare, dar ne exasperează în Racine, unde distanța dintre posibilitățile actorului în planul limbii franceze și exigențele textului se arată a fi foarte importantă. De asemenea, ne lăsăm fermecați de Sotiguy Kouyate în *Bishma* din *Mahabharata*, dar deplîngem folosirea rudimentară a limbii franceze în Prospero. În percepție intervine sau nu un criteriu legat de cunoașterea unui text și a unui rol. Pe Bishma înțeleptul îl descoperim, pe cînd pe Prospero îl cunoaștem. Unul ne este străin, celălalt ne este foarte apropiat. Cuvintele maestrului indian le auzim pentru prima oară, pe cînd monoloagele lui Prospero le știm pe de rost. În acest interstițiu se petrece un lucru fundamental pentru acceptarea accentului străin.

CORPUL STRĂIN

Legăturii cu limba i se adaugă deseori legătura cu fizicul străinului. Uneori regizorul îi simte nevoia să-l folosească ca atare. E un corp care, explicit, afirmă o altă identitate corporală, distinctă, un corp care arată ca venit de altundeva, ceea ce determină mai multe moduri de intervenție. Primul și cel mai evident constă în distribuirea în rolul personajului străin a unui actor străin, ca în

Livada de vișini pusă în scenă de Strehler, unde cerșetorul necunoscut care apare pe malul râului perturbând calmul neliniștit al petrecerii cîmpenești este interpretat de un actor rus cu un corp masiv și o voce aspră, un adevărat prototip slav care explodează în ansamblul distribuției.

Remarcăm adesea recurgerea la folosirea actorului străin ca agent disturbator, ca element alogen. Prima sa funcțiune este de a aduce un altfel de corp, o altfel de relație cu cuvintele, o angajare și o prezență diferite. Astfel, Claude Régy l-a distribuit pe Milloud Ketib pentru originea sa berberă și pentru tot ce putea ea zămislă ca forță de deflagrație pe o scenă. Richard Demarcy a apelat mult timp la un actor negru pentru plasticitatea sa excepțională, pentru fluiditatea sa, pe scurt pentru veritabilul "swing" corporal care trimitea la universul comediei muzicale, atât de dragă regizorului. Corpul actorului străin încarna, de la un spectacol la altul, spiritul ludic din care Demarcy vrea să facă principala virtute a spectacolelor sale. Emiliano Suárez, în Piesă fără titlu de Lorca montată de Luis Pasqual, era o prezență excesivă, caricaturală și, punîndu-și în evidentă accentul, corpul, fizionomia, făcea pregnantă o partitură de mică întindere. Corpul străin, în cele mai bune momente ale sale, intervine ca o pată de culoare, ca o rupere, ca o zguduire.

A-L DISTRIBUI PE CELĂLALT

Antoine Vitez, într-un omagiu adus spectacolului lui Peter Brook Les lks, observă că pentru prima oară distribuirea actorilor a refuzat orice deosebire rasială ca barieră impusă de datele situației. Rolul nu este interzis nimănui și oricine poate să-l abordeze fără cea mai mică restricție. Astfel, un englez, un japonez, un negru, o libaneză, un grec și un elvețian povestesc împreună o istorie care se petrece într-un sat african. Rasa încetează să intervină ca un criteriu de distribuție.

Conceperea distribuției fără a ține cont de rasa actorului și fără a dori ca rasa să fie considerată o definiție a personajului este o încercare ce se face tot mai des. Astfel, Deborah Warner folosește un actor negru tot atât de bine în Titus Andronicus ca și în Regele Lear, refuzînd de fiecare dată să atribuie vreun sens particular culorii pielii; ea o tratează ca pe o ficțiune. Actorul negru se integrează în distribuție fără vreo conotație de rasă. Este calea pe care Vitez a recunoscut-o în piesa Les lks a lui Brook. Și pe care a și adoptat-o cînd a ales un interpret african pentru bucătarul olandez din Mutter Courage.

A-l distribui pe Celălalt nu depinde doar de voința regizorului, deoarece uneori acesta trebuie să țină cont de unele dorințe explicit formulate de scriitor. Și, pentru scriitorul occidental, Celălalt e întotdeauna african. Genet cere ca Negrii să fie jucați de actori negri machiați cu alb. La rîndul lui, Koltès pleacă de la premisa dramatizată a unui actor negru în rolul traficantului de droguri din Singurătatea cîmpurilor de bumbac. În ultimul timp, regizorii nu s-au supus acestor imperative, dar cum reușitele și eșecurile se echilibrează nu se

poate formula o concluzie generală. Ea nu poate fi aplicată decît unui anume text. Astfel, tentativa lui Peter Stein în Negrii de a-i face pe actorii albi să descopere atitudinile și ritmurile actorilor africani s-a dovedit steapă. Ceea ce am admirat a fost mai degrabă reușita mimetică, dar ea a îndepărtat deseori de la problema centrală a operei. Înlocuirea actorilor negri cu actori albi în Anacaona, textul autorului haitian Jean Métellus pus în scenă de Antoine Vitez, nu a fost convingătoare, și aceeași inversare în Regele Christophe la Comedia Franceză nu a dat mai multă satisfacție. Dimpotrivă, reușita excepțională a lui Chéreau în rolul traficantului din Singurătate...infirmă imperativul interpretului de culoare, apărut cu încăpăținare de Koltès. Pînă unde putem depăși determinările de rasă la care trimit un text sau o distribuție? Negarea lor sistematică riscă să conducă la o viziune nediferențiată asupra corpurilor, la un discurs doar esențialist. Sigur, atunci cînd discursul se focalizează, deliberat, asupra omului, deosebirile se pot estompa mult mai ușor, ca în Mortile lui Othello, spectacolul lui Antoine Caubet, unde un alb joacă rolul Maurului. Fără machiaj, nici transformări, el încarnează omul ca victimă a haosului iubirii. În acest fel regizorul vrea să ne facă să-l uităm pe Celălalt, dar, ascultînd textul, noi recunoaștem în deznădejdea în care se prăbușește sufletul trădat ecurile nenorocirii de a trăi postura Celuilalt.

MULTIPLUL CA PRINCIPIU

Marele oraș apare tot mai mult ca un concentrat al planșetelor. În spațiul unei metropole coabitează rase și națiuni care întretin o legătură aproximativă cu limba țării. Orașul apare ca un mediu multiplu și divers, un mediu cu identitate variabilă, un mediu impur. Brook a avut această intuiție și în acest spirit a fondat în 1969 "Centrul internațional de cercetări teatrale". Principiul Multiplului îi aparține. El a constituit o comunitate dislocată pe planul originilor, dar unită prin cercetarea teatrală comună. În epocă, inițiativa se înscria în curentul anilor '68 și al unor grupuri ca Living, Odin Teatret sau Bread and Puppet, care dovedeau aceeași atracție pentru eterogenitatea etnică. Principiul identității naționale n-avea trecere și la orizont se desena speranța comunitară. Deci demersul lui Brook rămîne indisociabil legat de utopia "șazecișioptistă".

La Brook intervine un al doilea element, astfel încît ceea ce la început ținea de compoziția grupului s-a transformat apoi în principiu estetic. În timpul călătoriei în Africa, echipa alegea de obicei ca spațiu de joc piața comercială. Aici oamenii din sat vin cel mai lesne pentru că, prin însăși natura ei, este un loc de adunare. Dar piața publică se definește de asemenea prin extraordinara varietate a elementelor și a obiectelor pe care le oferă oamenii veniți din afară, din exteriorul satului. Această piață, ea însăși impură, are virtuți unificatoare fără să șteargă diferențele, nici să sărăcească multiplicitatea⁵¹. De altfel, aici se face schimbul de produse indispensabile

IDEI

vieții, viață cu care lui Brook îi place să-și identifice teatrul. Astfel, piața publică ajunge să se constituie în modelul mental indispensabil actorilor Centrului. În încercarea lui Brook, utopia comunitară și modelul arhaic al pieței se întrepătrund. Fuziunea identităților la nivel intercontinental, pe de o parte și, pe de alta, la nivelul unui teritoriu local. Revendicând această dublă filiație, Brook caută să-și înscrie teatrul într-un context vital care ține seamă de datele planetare ale prezentului, sprijinindu-se în același timp pe practici străvechi.

Brook nu tratează străinul ca pe un element de ruptură în raport cu o identitate puternică, prealabilă jocului, identitatea țării gazdă care se afirmă în cea mai mare parte a distribuției. Nu, la el străinul este un termen global, un punct de plecare, scopul fiind acela de a porni de la grupul cel mai disparat pentru a ajunge la grupul cel mai organic unit. La Brook funcționează nu principiul lui Unu tulburat de principiul Celuilalt, ci principiul Multiplului inițial care - fără a anula diferențele - tinde să creeze un Unu al echipei. Teatrul are valoare unificatoare.

A LUCRA ÎN STRĂINĂTATE

Cu câteva excepții, pentru regizor nu există exil fericit. Actorul din țara-gază rămâne cel mai adesea pentru el nesatisfăcător. Regizorul nu mai are actorii lui, a căror contribuție a fost substanțială în formarea concepției sale despre o anumită imagine a corpului, de obicei imposibil de găsit în altă parte⁶. Pierzându-i, regizorul este asemenea scriitorului care sffrșeste dureros exilat din propria-i limbă, fiindcă actorii sînt limba regizorului. Fără ei, are mereu senzația că lipsește ceva, lipsește împlinirea cîndva atinsă, dar niciodată recîștigată de atunci. Timp de douăzeci de ani, de la Krejka la Liubimov sau la Pintilie, experiența a fost aceeași și a produs aceeași nostalgie. Și dacă se întorc azi în țările lor, este și pentru a-și recîștiga "limba", adică pe actorul rus, ceh sau român. Lucrul acesta se mai explică și prin vîrsta și prin estetica lor, centrată în jurul actorului, pentru că regizorii latino-americani sosiți în Franța cînd erau mai tineri și preocupați mai curînd de imagine nu s-au lovit de aceleași dificultăți.

Exilului involuntar al regizorului din fostul Est îi răspund plecările voluntare ale unor regizori în țări de adopțiune alese de bunăvoie. Georges Lavaudant, Sophie Loucachevsky, Michel Deutsch, Alain Millianti lucrează adesea în alte locuri. Dar este vorba doar de o perioadă de timp bine delimitată, de un exercițiu care are sens doar dacă rămîne o experiență pasageră, hrănită de întîlnirea cu un alt mediu, cu o altă practică. În aceste cazuri, susține Lavaudant, este interesant ca străinul să accepte să se prezinte drept un artist "nesolubil". El nu urmărește adaptarea ci, dimpotrivă, distanța, diferența, tocmai pentru a se prezenta mai bine în ipostaza Celuilalt, cel care întretine un raport "străin" cu teatrul gazdă. În pofida acestui fapt, pentru a exista dialog trebuie totuși descoperit un teren al minime comunicări. A nu împrumuta estetica teatrului-gază este rațiunea de a fi a străinului

în trecere, dar a răspunde unor coduri de comunicare este însăși condiția oricărui schimb cultural.

La Paris, Brook întruchipează termenul intermediar. Exilul său n-a fost impus și trecerea lui nu e de scurtă durată. Brook n-a încercat să se adapteze ci, tocmai pentru că a rămas, a transformat teatrul francez. A lucrat la Paris, dar a făcut-o dintr-o perspectivă internațională. El s-a sustras relației de dualitate între țara care primește și străinul care vine aici. S-a situat la răscrucea lumii. A invitat la deschidere, a migălit la valorificarea impurității, a încercat ca prin reunirea ființelor celor mai diferite să realizeze concret cîrcubeul uman, adică metafora lui preferată. Astfel, plecînd de la maxima diversitate, el s-a lansat în căutarea unității primordiale, aceea a esenței la care poți ajunge doar după ce ai străbătut Multiplul.

Apare o ultimă întrebare: cum poți reveni? Cum să faci ca, o dată întors, experiența trăită în străinătate să hrănească teatrul originar? Cum să revii în țara ta, fără a rămîne un străin? Cum să-ți faci țara să profite de experiența ta în străinătate? Aceasta e marea experiență pe care o parcurg acum Andrei Șerban la București, Krejka la Praga, Liubimov la Moscova. Între țară și regizorul care s-a întors e o distanță, o prăpastie ce trebuie umplută, o legătură de reînnoțat. Străinul care se întoarce acasă își justifică plecarea doar atunci cînd reușește să stabilească un dialog în care experiența țării lui și experiența exilului pulsează împreună în inima teatrului. Triumful Trilogiei antice a lui Andrei Șerban la București e dovada unei întoarceri fericite. Singura.

■ În românește de BOGDAN MUȘATESCU

Note:

1) În noiembrie 1991, Teatrul Testoni a organizat, în cadrul celei de-a doua convenții europene, o serie de manifestări cu tema: Teatru european și culturi emigrate.

2) Recunosc încă de la început caracterul incomplet, ciuși de puțin cuprinzător al acestui text; nici nu mă pot împrăști totalitatea situațiilor posibile, nici nu mă pot sprijini pe altă bibliografie decît propria experiență de spectator sau aceea a prietenilor mei, a cunoștințelor.

3) Antoine Vitez - Bucătarul olandez, Journal de Chailot, nr. 12/iunie 1983.

4) În românește, Pintilie savurează accentele, și pe cele locale și pe cele străine, pentru că le poate discerne și înscrie într-un microcosm cultural, le înțelege ca pe o șansă acordată limbii sale, niciodată părăsită în forul său interior.

5) Pentru detalii suplimentare, a se vedea cartea mea Peter Brook, de la Timon din Atena la Furtuna, Flammarion, 1991.

6) Ca și în cazul scriitorilor, există excepții și printre regizori. Astfel, Jacques Lassalle are un raport privilegiat cu actorul norvegian, actor care conjugă - după vechea sa dorință - o constantă reținere cu explozii violente. La rîndul lui, Vitez, cînd a montat la Piccolo Triumful dragostei, a încercat o imensă plăcere în întîlnirea cu actorii italieni. În aceste situații foarte rare actorul străin apare în ipostaza corpului mereu căutat: corpul pe care regizorul îl poartă în sine și în care se recunoaște dintr-o dată.

