

LIMBA ȘI IDENTITATEA ÎN SPAȚIUL MITICO-RITUALIC AL TEATRULUI

Angelina ROȘCA

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

Lucrurile par a fi clare. Abordările rituale sunt acum în mare vogă în mișcarea teatrală mondială. De aici se cere concluzia că teatrele există într-o bună armonie cu identitățile sale. Oare ritul nu vine să stabilească o relație cu identitatea poporului care l-a instituit? Oare ritul nu este expresia acestuia, cu tot ce-l caracterizează și-l singularizează printre alte popoare din alte zone socio-culturale? Da, dar nu tocmai în teatru și nu tocmai azi.

Studiind tradițiile clasice ale teatrelor asiatice, Eugenio Barba constată că limbajele dintre meseria teatrală și practicile ceremoniale se confundă. Cercetătorul se întreabă: "Zeami vorbește despre zen prin teatru sau despre teatru prin zen? Dacă nu s-ar cunoaște biografia autorului și contextul istoric, răspunsul n-ar fi întotdeauna ușor" [Barba, p.163].

Alianța între ritualitate și identitate mergea bine (deși suferea de constrângerile epocii materialiste) în teatrul realist care încerca întocmai să reprezinte viața. Este cazul spectacolelor de pe scenele spațiului ex-comunist, realizate, de obicei, pe texte naționale de inspirație istorică sau folclorică. Or, în perioada contemporană, creatorii susțin, mai degrabă, ideea că "arta din start reprezintă mitul și nu viața" [Mirimanov, pag. 93].

Prin organizarea ritualică a acțiunii regizorii caută în teatru "ideea de origine, propovăduită de mituri" [Rivière, p. 81]. Ideea enunțată nu apare în premieră, ci este reluată de la Antonin Artaud. Anume spre el, după cum susține și Natalia Isaeva, se îndreaptă "cavaleria ce atacă avangarda teatrală" [Казьмина, p. 15]. Experiența celor mai de seamă regizori din ultimii 50 de ani ne dă prilej să le investigăm semnificația operei în contextul moștenirii lui Artaud care, bazându-se pe unitatea primară a Gestului și a Sensului, prezente în actele ritualice orientale, intenționa să reîntoarcă teatrului capacitatea metafizică de comunicare directă cu lumea, dar și sacralitatea templului, actorii-sacerdoți. Spectacolele celor ce consimt aspirațiilor artaudiene nu sunt altceva decât explorări cosmice, mitice.

Artaud, Brook, Grotowski, Șerban și alți artiști din secolul XX-XXI, sunt atrași în căutările lor teatrale de ritualuri ale altor culturi, precum și de perfecționarea tehnicilor combinatorii ale elementelor din diverse culturi. Harold Clurman vorbește despre *Trilogia* (Teatrul **La Mama**) lui Andrei Șerban ca despre "singura aplicare autentică și aproape completă a ideilor lui Artaud" pe care a văzut-o până atunci. Iar Mel Gussow recunoaște că a trăit la aceeași reprezentație "o seară neobișnuită de teatru primordial" cu "ritualuri primitive". Intenția de eclecticism multicultural în *Trilogie* este evidentă, începând cu echipa internațională și finisând cu teme muzicale de proveniențe culturale diferite (africană, arabă, persană). O demonstrație emblematică în acest sens apare și *Medeea. Material* în regia lui Anatoli Vasiliev, unde textul semnat de Heiner Müller nu este decât un mic segment alături de: mitul propriu zis; mitul interpretat de tragedia clasică greacă; mitul reconceptuat de alte secole, popoare, tradiții. Găsim aici și reverberațiile "tradiției brechtiene, și pasiunea clasicismului francez, privat în mod intenționat de caligrafia

limbajului **Comedie Française** – toate acestea pigmentate de psihologismul rusesc” [Казьмина, p. 19]. Autorul montării a elaborat un nou antrenament pentru actori, acesta plasându-se la hotar între tehnica occidentală și cea orientală. Exercițiile sunt canalizate spre descoperirea acelei intonații *afirmative* care ar putea să transmită adecvat ideile unui teatru metafizic. Ea se disociază de alte două tipuri de intonație utilizate în teatrul european: *interogativă* (când e vorba de nobilul gen al tragediei) și *narativă* (când e vorba de o factură prozaică).

În esul *Gândire occidentală și cultură a separării*, schițat de Monique Borie, este trasat gândul că, drept consecință a faptului că Europa a dezmembrat natura prin științele ei separate, a dispărut capacitatea “unei culturi de a gândi realul ca pe un cosmos, ca pe o totalitate” [p. 52]. E un fenomen contestat cu vehemență de Artaud pentru care “adevărata și unica gândire, adevărata și unica știință nu sunt cele care instaurează delimitări, izolează spațiile de analiză, ci numai și numai cele care stabilesc relații, deschid spații de analogie, conduc la sinteză prin parcurgerea multiplului” [p. 53]. O națiune ruptă de restul lumii este și ea percepută ca aparținând unui cadru separat, deci incomplet. Teatrul se antrenează în descoperirea unui timp arhaic, dar și a unui trecut comun. Căutările creatorilor beneficiază în plan general cultural de conceptul non-diviziunii, iar în plan mai restrâns și mai aplicat artei dramatice – de simpatia lui Brook pentru manifestările de grup. Coralitatea, ca împlinire a unui teatru ce mizează mai puțin pe expresia briantă a unui protagonist decât pe “o artă de grup în care energia se transmite, circulă, se distribuie și o întreagă comunitate se exprimă” [Banu, p. 117]. În aceste condiții identitățile nu se dizolvă, ci, susținându-se reciproc, se sudează în ansamblul demersului.

Pe regizorul Tompa Gábor îl neliniștește indiferența oamenilor față de soarta semenilor, faptul că asistă pasivi la marile tragedii ale lumii. În spectacolul *Medeea. Cercuri* după Euripide la **Novisadko Pozorište** (Serbia și Muntenegru) el pune problema izolării și a lipsei responsabilității colective. De aceea pe planșeta scenei sunt desenate niște cercuri concentrice, acestea limitând și separând mișcările personajelor. Deoarece locuitorii meleagurilor noastre nu fac excepție din fenomenul susnumit, sistemul elaborat de asociații și sugestii ne trimite la mitologia română. Povestitoarea se înfățișează și ca un preot ce dezvăluie subiecte biblice, trasând paralele cu folclorul și cultura noastră. Prin acest multiculturalism, din care și identitatea română face parte, se obține un act major cu rezonanță globală. Corul (opinia publică, aceea care manipulează și, la rândul-i, este manipulată), vopsit cu alb pe cap, se mișcă pe cercul mare, rezervându-și o sferă largă de influență. Înconjurând personajele, acesta urmărește să țină sub control acțiunea, îndemnând-o, totodată, pe Medeea să ia anumite decizii.

Stilizarea, atât de solicitată azi în teatrul modern (prezentă și în creațiile deja menționate), rupe legătura ritului cu o cultură anume. Însuși ritul, de regulă, este transpus în scenă parțial și inadecvat. Așadar, nu rareori regizorii elimină momentul sacru și național, utilizând ritul doar pentru a obține un câștig de imagine. În felul acesta producțiile teatrale poartă caracterul unor abordări ritualice fanteziste. De pildă, omorul ritual din spectacolul de la **Novisadko Pozorište** Medeea (Timea Buza) îl înfăptuiește prin a-și acoperi copiii cu mantaua-i lungă pe care o încheie metodic la toți nasturii. Ea pune capăt existenței lor exact acolo unde aceasta a început - în pântecul mamal, devenit acum un loc sanctuarizat (mormânt). Ritualul abandonează semnele distincte ale unei culturi, mulțumindu-se prin a fi un act de creație și în spectacolul **Macbeth** în regia lui Eimontas Nekrosius (trupa **Menofortas**). El ne duce într-o lume veche, plină de

misticism și ritualuri șamanice ale vrăjitoarelor care se transfigurează când în actori, când în gropari). În spațiul groapei gol este plasată oglinda, ca proiecție a halucinațiilor lui Macbeth, două ceaune enorme de cupru și bârne suspendate pe lanțuri. Vrăjitoarele, vociferând doar două strofe shakespeariene, execută în scena de deschidere un lung ritual în jurul ceaunelor.

În situația când se stilizează atât de mult, uneori excesiv, sau se merge pe o sinteză de multiculturalism pe toate planurile (muzica, expresia corporală, vestimentația, scenografia etc.) limbajul verbal este acela care menține legătura cu identitatea. Însă trebuie să recunoaștem că și acesta este minimalizat în procesul teatral contemporan, oferindu-i identității posibilitatea să transpară, deseori, doar ca un element. Ceea ce cu adevărat surprinde, însă, este faptul că un element reușește să intre în competiție de forță cu un tot întreg. Poate că se produce efectul observat de Serghei Eisenstein, când reflecția e mai puternică decât raza însăși? Identitatea, cum se vede, se conturează mai bine atunci când e umbrită într-un context vast de alte identități. În unele spectacole ale lui Brook, actorii săi veniți de pe diferite meridiane ale globului au putut să vorbească în limba originală. De fiecare dată când s-a produs această întâlnire a actorului străin cu trecutul său cultural sau lingvistic reușita a fost de neimaginat (Sotigui Kouyaté rostea, în dialectul său african, cuvintele fantomei din *Cine e acolo*; Yoshi Oida cânta în niponă în *Omul care*) [Banu, p. 268].

Dar ce se întâmplă când până și acel mic acord de limbaj verbal, ce definește identitatea unui popor, lipsește din scenă? Atunci, în special prin incantații și sunete netradiționale articulate, se efectuează plonjarea în identitatea supremă. Legătura cu identitatea culturală de rubedenie și sincronă actului teatral, evident, se face mai subțire, de vreme ce aspirația spre cosmic, trecutul unic, originar - mai pronunțată.

Sonoritatea teatrului de sorginte artaudiană este una specială. Teatrul, în accepția lui Artaud, poate să ia de la limbajul verbal capacitatea de a ieși în afara hotarelor cuvântului și de a ne influența sentimentele prin vibrație și prin caracterul vocii. Doar cuvântul se constituie din sens logic, dar și din emanație senzuală. Noul limbaj poate fi desemnat prin transcripție muzicală sau prin diverse modalități de incifrare. Importanța intonării și a rostirii specifice a cuvântului este greu de supraapreciat în cazul de față.

Practicând un teatru ritualic, regizorii ce consimt aspirațiilor lui Artaud înțeleg necesitatea transmiterii de mesaje în coordonatele unei retorici bine definite. Peter Brook, bunăoară, lucrând la *Orghast* își pune multiple întrebări: "Ce relație e între teatrul vorbit și cel nevorbit? Ce se întâmplă când sunetul și gestul devin cuvânt? Ce loc ocupă cuvântul în expresia teatrală? E vibrație? Concept? Muzică? Zace cumva în structura sunetului vreo limbă uitată?" [Menta, p. 24].

În același cerc de interese se simte atras și Andrei Șerban. Deloc întâmplător Brook l-a sfătuit să monteze un text într-o limbă uitată, indicându-i perspectiva descoperirii semnificației viscerale a sonorității cuvântului. În cele patru luni de pregătire fizică intensă pentru spectacolul *Trilogia*, Șerban le comunica actorilor și compozitoarei Liz Swados ideile în termenii unor imagini mitice cum ar fi: "Trebuie să sune ca un foc la asfințit" sau "ca sunetul care împărtășește o uluitoare taină de demult" [Idem, p. 29].

Repetițiile au demarat cu exerciții vocale pe care Șerban le învățase de la Brook. Actorii memorau fragmentele, în greacă și latină, fonetic. Ei explorau fiecare silabă a fragmentului ales – intonând vocalele ca pe o incantație yoga, apoi foloseau exclusiv consoanele din text și, în final, îl reasemblau. Se investigau diverse tipuri de emisie

vocală. Sunetul abstract (de exemplu cel al apei care fierbe) era trecut din gură în gură, apoi transformat în *conversație*. Astfel, Priscilla Smith în rolul titular din *Electra*, în scena bocetului pe cenușa fratelui său Oreste, a folosit sunetul picăturilor de ploaie. Șerban i-a obișnuit, în felul acesta, pe interpreții săi cu tehnica vocală necesară pentru redarea unei conștiințe mitice (total străină teatrului realist psihologic), pe care ei au știut să o aplice și în spectacolele ulterioare.

Atașamentul declarat față de puterea frustră a textelor ce vin din timpuri îndepărtate se resimte și în creația altor regizori. Tompa Gábor în *Medeea*. *Cercuri* încearcă și el să descopere forța ce zace în cuvântul rostit. *“Sunetele onomatopeice care iau locul replicilor ne sfichiuesc auzul, resimțindu-le aproape visceral”* [Țepuș, pp. 55-56]. Coloana sonoră a acestei reprezentări este alcătuită, preponderent, din îmbinări de sunete, precum *moi, mei ș. a.*, capabile să insuflă viață acțiunii. Vocea povestitoare e capabilă să-i facă pe toți să înțepenească, ori să se miște în funcție de partiția sonoră.

Anatoli Vasiliev i-a rezervat actriței franceze Valérie Dréville o perioadă de lucru de sine stătător în ideea contopirii cu materialul mitologic prin parcurgerea unui îndelungat traseu de pătrundere în esență, în sensul ascuns. O lună și jumătate ea nu s-a atins de text. Iar în timpul lucrului în comun cu regizorul, interpreta a conștientizat că cele mai importante lucruri rezidă de fapt în cuvintele de legătură, cum ar fi *la el, al lui, dar* – toate de natură să schimbe în mod radical sensul. Actrița și-a dat seama că sunetul anticipează scrisul, legat fiind de psihicul nostru, de structurile străvechi. *“Toate acestea conferă sunetului viață în culori (iată încă un ecou al preocupărilor lui Șerban pentru viața sunetului) și descoperă multe lucruri, implicit nivelul eu-lui nostru”* [Thibaudat]. Vocea, ca și corpul, constituie aici doar un material brut. Frazele sună sincopat. Interpreta joacă în registre stridente, sălbatic, suprasolicitant coardele guturale. Natalia Isaeva vorbește în *Касса букв и слогов* despre *“oceanul primitiv al vorbirii poetice, care pretinde la o fonetică și o ritmică cu totul deosebite și personale”* [Казьмина, p.19]. Michele Cournot sesizează un *“strigăt muzical inventat special”,* care *“uneori se asociază cu un strigăt animalic, sau zgomot natural”*. Și acum atenție la explorarea posibilităților sunetului în spectacolele lui Șerban, unde auzim *“un amestec de urlate rău prevestitoare, invovații guturale și bocete cutremurătoare”* [Menta, p. 26]. Observăm lejer cât de asemănătoare sunt aceste caracteristici. Dar cum poate fi altfel, dacă sunt atât de aproape căutările și scopurile amândurora?

Fascinația regizorilor menționați pentru lumea arhaică este imensă. Ea vine să recupereze, probabil, vidul lăsat de pierderea miturilor fondatoare. Creatorii din zona teatrului revitalizează sensurile textelor, redau importanța decisivă a muzicii în montarea tragediei antice, de pildă. Examinând de aproape rolul unor sonorități vechi în producerea emoției, ei trezesc inconștientul imaginației colective a publicului, făcându-l să simtă prin viscere.

Căutând originile ritualice ale tragediei antice, regizorii trăiesc puternica senzație a cufundării în barbarism și arhaism. Ei folosesc figuri de stil vizuale și auditive, pun în mișcare structuri dinamice și figuri geometrice, preponderent cercul. Ritul tot mai des este perceput ca termen demn de interes și care facilitează descoperirea resorturilor creației simbolice. În teatru apare problema *practicilor de semnificare*, adică a tehnicilor prin care regizorii aleg sau refuză produsele dramaturgiei, le descompun sau le *“re-compun”* mesajele în texte dotate cu un sens diferit de cel inițial. Regizorii produc o multitudine de versiuni artistice ale ritului. Raportul dintre rit și eficacitate simbolică este

menținut de "seturi de obiecte reale și de mijloace simbolice" [Rivière, 95]. Ei au atins mari performanțe în făurirea unui teatru ritualic, de semnificație, de simbol. Ei au ajuns la sublima înțelegere că "teatrul este altarul ritmului universal, în care gestul și sunetul trebuiesc contopite pentru realizarea unei armonii definitive". [Millian, pp. 44-45].

Din câte am observat, în numeroase reprezentații teatrale din universul mitico-ritual, limbajul verbal (cu apartenență la o identitate concretă, comună cu cea a actorului contemporan din zona respectivă) are o prezență foarte modestă, sau lipsește cu desăvârșire, lăsând spațiu unor sunete neidentificabile sau limbajului non-verbal care, în schimb, facilitează găsirea unei identități comune. Lucrul acesta s-ar putea motiva prin dorința de a crea un teatru care să rupă barierele și să comunice într-o manieră universală. Dar ritualizarea în teatrul contemporan aduce la refuzul cuvântului autentic (ce ar da contur identității și s-ar fi extins pe suprafața întregului spectacol) și din considerentul subordonării procesului de internaționalizare. Or, internaționalismul presupune reducerea limbii naționale. Cu toate acestea elementul național este mai bine pus în valoare și mai bine promovat pe plan universal prin acele proiecte de marcă gustate azi de gurmanzii teatrului care, la ora actuală, de regulă sunt puternic condimentate cu ceremonial; de regulă sunt realizate cu grandoare; de regulă implică mari resurse interpretative din diferite țări; de regulă sunt vorbite într-un Babilon lingvistic.

REFERINȚE

1. Banu, George, *Grup și identitate* în cartea *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, București, UNITEXT, POLIROM, 2005.
 2. Banu, George, *Limba regăsită* în cartea *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, București, UNITEXT, POLIROM, 2005.
 3. Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, București, UNITEXT, 2003.
 4. Borie, Monique, *Gândire occidentală și cultură a separării* în cartea *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, Iași, UNITEXT&POLIROM, 2004.
 5. Clurman, Harold, *Cronică la Fragmente dintr-o trilogie greacă*, *The Nation*, 18.01.1975.
 6. Cournot, Michel, *În vârful degetelor*, *Le Monde*, 12.07.2002.
 7. Gussow, Mel, *Fragmente*, *The New York Times*, 25.06.1974.
 8. *Medeea revizuită*, grupaj realizat de Andreea Dumitru, *Teatrul azi*, nr. 4-5 / 2005, pp. 70-75.
 9. Menta, Ed, *Andrei Șerban. Lumea magică din spatele cortinei*, București, UNITEXT, 1999.
 10. Millian, Claudia, *Săptămâna teatrală. Ritmul în manifestările spiritului – Mișcarea în teatru și pulsul în armonie*, *Teatrul azi*, nr. 4-5 / 2005, pp. 44-45.
 11. Rivière, Claude, *Socio-antropologia religiilor*, Iași, POLIROM, 2000.
 12. Thibaudat, Jean-Pierre, *Dréville se deschide în Medeea*, *Liberation*, 8.07.2002.
 13. Țepuș, Marinela, *Votez Medeea-circles!!!*, *Teatrul azi*, nr. 9-10/2005, pp. 54-56.
- ***
14. *Из французской прессы*, комментарий Натальи Казьминой, *Театральная жизнь*, №7 2003, сс. 15-19.
 15. Мириманов, В., *Образ и миф (Генезис и метаморфозы Центрального образа картины мира в изобразительном искусстве)*, *Академические тетради*, № 1 1995, с.93.