



Monique Borie

# ANTONIN ARTAUD

## PORTRETUL UNUI RĂZVRĂTIT

ANTONIN ARTAUD (1896–1948) ocupă un loc aparte printre marile figuri ale teatrului din secolul al XX-lea. Stanislavski, Brecht sau Meyerhold propuneau, toți, dacă nu sisteme, cel puțin metode precise; în orice caz defineau tehnici. În plus, sub o formă sau alta au ilustrat concret propunerile lor. Artaud, însă, n-a „realizat” niciodată teatrul la care visa. Căci nici scurta experiență a Teatrului Alfred Jarry (1927-1929), nici tentativa *Cenci*-lor (1935) nu pot fi considerate ca o punere în practică a ideilor sale. Iar el însuși – sunt texte care o dovedesc – era pe deplin conștient de distanța care despărțea scurtele sale realizări de radicalitatea revendicărilor sale profunde. Această radicalitate se exprimă în scrierile sale, în texte care nu definesc tehnici dar sunt încărcate de viziuni, de metafore. Puterea de contestare adevărată al demersului lui Artaud este acela al unui discurs care poartă

în sine puterea unei gândiri despre teatru, o gândire ce urmărea să sfărâme frontierele a ceea ce este, să împingă cât mai departe granițele posibilului propunând o viziune-limită orizontului înspre care tindem.

La capătul drumului, pentru Artaud nu mai însemna doar să schimbe teatrul, ci să „schimbe cultura”, adică să ajungă la o altă practică a limbajului întemeiată pe o altă relație cu lumea și cu sine. Astfel, dacă Artaud nu-i confundă pe reformatorii scenei (cei cu care lucrase în anii '20, precum Dullin, Lugné-Poe, Pitoëff sau cei ale căror „cuceriri” le recunoștea, precum Craig, Appia, reformatorii ruși și germani) cu teatrul comercial sau academic, totul se petrece ca și cum, în raport cu teatrul timpului său, Artaud ar vorbi de „aiurea”, dintr-un un alt loc. Un loc de unde privirile duc mult peste contestația cutărei sau cutărei practici teatrale, către

procesul unei întregi culturi. Prin intermediul teatrului occidental închis într-o incintă de cuvinte și în limitele psihologiei, Artaud denunță neputința unei culturi cu care trebuie să rupă, căci felul său de a gândi omul și lumea condamnă limbajul la ineficacitate, iar subiectul îl destinează la experiența pierderii unității sale.

Artaud, în *Teatrul și Dublul său* (culegere publicată în 1938 care regroupează textele scrise începând din 1931), proclamă întâi ruptura necesară cu primatul textului scris în teatru, ruptura cu o anumită utilizare a cuvântului folosit ca semn închis și doar pe planul semnificației. O utilizare a cuvântului, produsul unei gândiri analitice și separatoare. Iată de ce, crede Artaud, ne aflăm confrunțați în Occident cu acest teatru scris și dialogat în care „ideile ne sunt prezentate în stare inertă fără a zguduî în trecere un întreg sistem

de analogii naturale", un teatru dominat de un limbaj care nu mai aderă la lucruri și la cuvinte, un teatru plasat sub semnul unei „rupturi între lucrurile și cuvintele, ideile, semnele care îl reprezintă”.

În momentul călătoriei în Mexic (1936) Artaud stigmatizează (cf. *Mesaje revoluționare*) această separație între formă și lucru prin termenul de „idolatrie”, care desemnează cultul simulacrelor fără forțe. În Prefața la *Teatrul și Dublul său* denunță cu violență această idee europeană despre arta care „urmărește să arunce spiritul într-o atitudine despărțită de forță” și se sprijină pe o contemplare a formelor pentru ele-însele. Vrând să rupă cu această idolatrie în care se complăce o conștiință spectroare absorbită „într-un profil artistic și static, un profil juisor”, Artaud îi opune un „profil de actor”, singurul adevărat. Încă de la textele-manifest ale Teatrului Alfred Jarry din anii '20, Artaud afirmase necesitatea de a reda teatrului dimensiunea sa de act eficace, de a face din scenă nu icoana lumii ci spațiul „formării unei realități al irumperii inedite a unei lumi”. *Teatrul și Dublul său* permite o deplină dezvoltare a unei definiții a punerii în scenă ca o creație a unui

limbaj autonom produs dinăuntru scenei, o scenă eliberată de o dublă subordonare: pe de o parte: la mimesis-ul realului și pe de alta la reflectarea textului.

Această eliberare implică o ruptură radicală nu numai cu ideea de artă și o utilizare a limbajului, dar având o viziune asupra lumii și o concepție a persoanei dominate de o logică a separării. Într-adevăr, pentru Artaud, logica culturii occidentale este, la toate nivelurile, o logică a separării. Nu s-a mulțumit să comparimenteze științele naturii, ea a despărțit omul de lume, și în lumea însăși, spiritul de trup, pentru a face din psihismul omului câmpul unui decupaj, al unei fragmentări. Denunțarea teatrului psihologic care, paralel cu cea a teatrului de text, străbate *Teatrul și Dublul său*, se sprijină pe refuzul falsei științe a omului care vrea să reducă necunoscutul la cunoscut și desparte omul de tot ceea ce-l depășește și de care s-ar putea simți legat. Cu teatrul psihologic au dispărut forțele cosmice din jurul omului și cerul de deasupra sa. Nu mai există nici o regiune care să nu le fie cunoscută în centrul subiectului. Iar în cadrul răzvrătirii sale împotriva delimitărilor, Artaud

denunță deopotrivă scriitura și psihologia.

Revoltat fiind împotriva unei culturi a separării, Artaud face apel la o cultură a unității, singura în stare să întemeieze un limbaj în care formele nu sunt separate de puteri, cuvintele de lucruri, nici omul de lume sau trupul de spirit și nici văzutul de nevăzut. Această cultură a unității a existat în trecut în tradiția occidentală înainte de Renaștere și amintirea sa s-a transmis prin intermediul curentelor ezoterice sau al operelor unor mari artiști-inițiați ca Rimbaud sau Van Gogh, dar pentru a o regăsi și a o reasimila, trebuie făcut un ocol printr-un alt meleag cultural - Orientul sau Mexicul.

În *Teatrul și Dublul său*, prefața este încărcată de reminiscențe ale experienței mexicane ca explorare a unei autentice culturi magice, dar dominantă rămâne opoziția cultură orientală/cultură occidentală. Încă din anii '20, Artaud făcea apel la Orient în revolta sa împotriva gândirii prin concepte și a închiderii în „casa cuvintelor”, dar rolul hotărâtor îl va juca șocul întâlnirii din 1931 cu teatrul din Bali în cadrul Expoziției universale. Va fi singurul contact cu Orientul ca teritoriu concret, căci Artaud cunoaște foarte bine cultura

orientală din cărți, dar n-a făcut niciodată acea călătorie în Orient – în China sau în Tibet – la care visase întotdeauna și pe care, cum o spune chiar el, ar fi putut-o face în locul călătoriei în Mexic. Spațiul spectacolului din Bali îi apare nu numai ca spațiul unui teatru pur și primitiv, dar de asemenea și mai ales ca un spațiu unde se cristalizează un model de cultură. Iar opoziția teatru oriental/teatru occidental este mai puțin opoziția dintre două tipuri de teatru decât opoziția dintre două moduri de limbaj implicând două tipuri de culturi. În mișcările, în gesturile actorului-dansator balinez există o gândire de unitate pe care Artaud o vede la lucru, o altă logică – una care stabilește neîncetat relații între lumea fizică și stările adânci ale spiritului ce nu despart niciodată vizibilul de invizibil și nici omul de ceea ce-l depășește.

Această concepție despre unitate, Artaud o regăsește în Siria lui Heliogabal cu păgânismul ei antic supus influențelor orientale, dar și în culturile orientale sau pe teritoriul indienilor tarahumaras din Mexic. Toate aceste culturi fac parte din ceea ce s-ar putea numi, reluând o formulă a antropologului Marc Augé, „geniul păgânismului”, adică așa cum o amintește Artaud în *Héliogabal* (1934) „această idee superioară și totală a lumii pe care păgânismul a vrut să ne-o restituie”.

A recupera logica păgânismului pentru a reînscris teatrul într-o practică magică a semnelor, aceasta era ambiția lui Artaud. Căci „geniul păgânismului” este și puterea semnelor. În culturile păgâne, Artaud întrevede cu mare precizie prezența unei alte logici, asemenea celei pe care antropologia secolului al XX-lea o va desprinde din culturile pe care

le studiază – culturi ale gândirii mitice și magice. În centrul acestei logici, o viziune nedualistă stabilind legături între toate planurile realității dar și despărțind pentru totdeauna reprezentarea de praxis; o viziune care întemeiază o practică sistematică a analogiilor și implică semne încărcate de puteri.

Marea originalitate a lui Artaud, răzvrătit împotriva culturii occidentale și făcând apel la altă cultură, este de a fi încercat să meargă până la capătul explorării unui alt sistem simbolic cu ideea că recuperarea acestei alte logici era necesară pentru a reformula într-un fel radical chestiunea limbajului în teatru, pentru a redeschide chestiunea eficacității sale. De altfel, Artaud nu a fost singurul care să se fi angajat pe un drum ocolit care să treacă printr-un alt meleag cultural și să afirme necesitatea unei întoarceri la



surse, dar ce îi este propriu e faptul de a fi plasat în centrul demersului său o reluare în posesiune a eficacității pierdute a semnelor. Pentru el, această încercare are sensul căutării unui punct de plecare, a unui principiu de orientare spre a permite crearea. Privirea lui Artaud cercetează modelele surselor nu numai pentru a reintroduce sensul și unitatea, ci pentru a recuceri puterile originare ale limbajului. Astfel, crearea unui „limbaj de semne” și nu numai de cuvinte va putea să se înscrie în exercițiul efectiv al unei gândiri analogice în care a manipula semne va însemna să permită circulația și mobilizarea forțelor.

Actorul, și el reunificat și din nou legat de forțe care îl depășesc, nu va mai exista ca o individualitate psihologică, ci ca acel trup a cărui energie fizică este indisociabilă de manifestarea unei energii nevăzute, spirituale, trasând în spațiu semne eficace care nu vor mai fi decât simulacre goale, dar vor acționa asupra spectatorului. Stăpân al energiilor gesturilor și suflului, actorul Artaud se întoarce către comorile cunoștinței ale acelor meleaguri culturale diferite care au păstrat o idee despre om legată de lume ca și de nevăzut, o concepție a

persoanei în care trupul și psihismului nu sunt despărțite, în care gestul și cuvântul rostit sunt deopotrivă acte, forțe materializate în stare să ocupe spațiul, de unde vor face să țâșnească o realitate, să opereze acolo transformări. Acest actor este pivotul unui act teatral organizat în întregime după principiile formalizării practicilor simbolice de tip magic.

Să dai teatrului magia drept orizont, aceasta este în ultimă instanță viziunea-limită a lui Artaud. Astfel, demersul lui Artaud se înscrie fără îndoială pe linia a ceea ce Georges Balandier numește „contramodernitatea” sau „cultură alternativă”, această contracultură hărăzită unei răsturnări a valorilor și prin care se încearcă amenajarea unui spațiu în care să fie posibil un alt raport, al tău, față de alții și de lume. Din acest punct de vedere nu este deloc surprinzător că un întreg ansamblu de practici teatrale ale anilor șaiszeci – aceea a lui Brook de la Living Theatre, a lui Grotowski sau a lui Barba – să fi întâlnit textele lui Artaud pe drumul lor, să fi regăsit câteva dintre revendicările lui sau să se fi afirmat asemănător. Într-adevăr, aceste practici teatrale erau mai puțin dornice să definească noi categorii estetice, să reteatralizeze teatrul

decât să dea teatrului posibilitatea unei experiențe noi, ruptă de cultura dominantă, experiență întemeiată pe o unitate psiho-fizică regăsită, pe explorarea unei comunicări dincolo de verbal. Nu era vorba să reprezinti un text, ci să produci un act desăvârșit, aici și acum, în organismul actorilor în relație cu cel al spectatorilor, prin intermediul unor semne încărcate de prezență și de puterea de a zgudui. Actorul era pivotul, un actor care se sprijinea pe o știință a energiilor al cărui model trebuia găsit în meleagul cultural diferit și în special în tradiția orientală.

Desigur, nu trebuie să minimalizăm importanța discursului lui Artaud ca „nucleu teoretic” al acestui curent al anilor șaiszeci ce organiza teatrul în spațiul unei contraculturi prin intermediul unei noi culturi a actorului, întărită de ocolul prin alte meleaguri. Totuși, radicalitatea viziunii-limită a lui Artaud interzice într-un fel noțiunea de „moștenire”. „Nu am început în miezul flăcărilor, așa cum o dorise Artaud, am început pur și simplu de la marginea pădurii”, scrie Brook în *Spațiul gol* – la limita teritoriului adevăratei magii în care domnesc puterile nevăzute. Acest teritoriu în care Artaud însuși voise să se aventureze.



