

ANTONIN ARTAUD

TEATRU ORIENTAL ȘI TEATRU OCCIDENTAL

Teatrul din Bali ne-a oferit revelația unei idei fizice și nu verbale despre teatru, a unui teatru existent în limitele a tot ceea ce se poate petrece pe o scenă, independent de textul scris, în timp ce teatrul așa cum îl concepem în Occident este strâns legat de text, fiind îngădit de acesta. Pentru noi, la teatru, Cuvântul este totul și nu există nici o posibilitate în afara lui; teatrul este o ramură a literaturii, un fel de varietate sonoră a limbajului, iar dacă admitem o diferență între textul vorbit pe scenă și textul citit cu ochii, dacă închidem teatrul între limitele a ceea ce apare între replici, nu reușim să desprindem teatrul de ideea de text realizat. Această idee a supremației cuvântului în teatru este atât de înrădăcinată în noi, teatrul apărându-ne doar ca un simplu reflex material al textului, încât tot

ceea ce, la teatru, depășește textul, nu este cuprins în limitele sale și este strict condiționat de el, ne pare că face parte din domeniul regiei, al punerii în scenă, considerat ca inferior în raport cu textul.

Dată fiind această subordonare la cuvânt a teatrului, ne putem întreba dacă teatrul nu ar avea oare, din întâmplare, un limbaj propriu, dacă ar fi cu totul himeric să-l considerăm drept o artă independentă și autonomă, în aceeași măsură ca muzica, pictura, dansul etc. etc.

Oricum, dacă acest limbaj există, el se confundă obligatoriu cu regia, socotită:

1. Pe de o parte, drept materializarea vizuală și plastică a limbajului.
2. Drept limbajul a tot ce se poate spune și semnifica pe o scenă independent de cuvânt, a tot ceea

ce își găsește expresia în spațiu sau poate fi atins sau dezagregat de el.

Dar putem noi oare ști dacă limbajul montării pe scenă considerat ca limbaj teatral pur este în stare să atingă același obiect interior ca și cuvântul, dacă din punct de vedere al spiritului și din cel al teatrului poate pretinde la aceeași eficacitate intelectuală ca limbajul articulat ? Ne putem întreba, altfel spus, nu doar dacă poate preciza gândurile, ci dacă poate *stârni gândirea*, dacă poate antrena mintea să adopte atitudini adânci și eficace din punctul lui de vedere.

Într-un cuvânt, a pune chestiunea eficacității intelectuale a expresiei prin forme obiective, a eficacității intelectuale a unui limbaj care n-ar folosi decât formele, sau zgomotul, sau gestul, înseamnă a pune chestiunea eficacității intelectuale a artei.

Dacă am ajuns să nu-i mai atribuim artei decât o valoare de agrement și de odihnă și s-o limităm la o utilizare pur formală a formelor, la o armonie a anumitor raporturi exterioare, aceasta nu-i știrbește însă cu nimic valoarea expresivă adâncă; dar infirmitatea spirituală a Occidentului, care este locul prin excelență unde a putut fi confundată arta cu estetismul, este de a gândi c-ar putea să existe o pictură care să nu servească decât la a picta, un dans care să nu fie decât plastică, ca și cum am fi vrut să despărțim formele de artă, să tăiem legăturile lor cu toate atitudinile mistice pe care le-ar putea lua confruntându-se cu absolutul.

Se înțelege deci că teatrul, în măsura în care rămâne închis în limbajul lui, și în corelație cu el, trebuie să se rupă de actualitate, că scopul lui nu este de a rezolva conflicte sociale sau psihologice, de a servi drept câmp de luptă unor patimi morale, ci de a exprima obiectiv adevăruri secrete, de a scoate la iveală cu gesturi active această parte de adevăr ascunsă înăuntrul formelor în întâlnirile lor cu Devenirea.

A face acest lucru, a lega teatrul de posibilitățile de expresie prin forme și prin tot ce constituie gesturi, zgomote, culori, plastică etc., înseamnă a-l restitui destinației sale primitive, a-i reda aspectul religios și metafizic, înseamnă a-l împăca astfel cu universul.

Dar cuvintele, veți spune, au însușiri metafizice, nu este interzis să se conceapă cuvântul ca un gest pe planul universal și, de altfel, pe acest plan dobândește el eficacitatea sa majoră, ca o forță de disociere a aparențelor materiale, a tuturor stărilor în care spiritul s-a stabilizat și ar avea tendință să se odihnească. Este ușor de răspuns că acest mod metafizic de a privi cuvântul nu este cel care se obișnuiește în teatrul occidental, care nu-l folosește ca o forță activă și care pleacă de la distrugerea aparențelor pentru a urca până la spirit, ci, dimpotrivă, ca un grad desăvârșit al gândului care se pierde exteriorizându-se.

În teatrul occidental cuvântul nu servește decât ca să exprime conflicte psihologice specifice omului și situației sale în actua-

litatea cotidiană a vieții. Conflictele sale depind de cuvântul rostit și, fie că rămân în domeniul psihologic, fie că îl părăsesc pentru a reintra în domeniul social, drama va avea întotdeauna un interes moral prin felul în care conflictele vor ataca sau dizolva caracterele. Și va fi întotdeauna vorba despre un domeniu în care hotărârile verbale ale cuvântului vor păstra partea cea mai bună. Dar aceste conflicte morale prin natura lor nu au nicidecum nevoie de scenă pentru a fi rezolvate. A face să domine pe scenă limbajul articulat, expresia prin cuvinte asupra celei prin mijlocirea simțurilor în spațiu, înseamnă a întoarce spatele necesităților fizice ale scenei și a se răzvrăti împotriva posibilităților ei.

Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic și fizic, trebuie s-o spunem. Și nu este vorba de a ști dacă limbajul fizic al teatrului este în stare să ajungă la aceleași determinări psihologice ca limbajul cuvintelor, dacă poate exprima sentimente și pasiuni tot atât de bine precum cuvintele, ci dacă nu există în

domeniul gândirii și al inteligenței atitudinii de care cuvintele nu sunt în stare și pe care gesturile și tot ce face parte de limbajul din spațiu le reprezintă cu mai multă precizie decât ele.

Înainte de a da un exemplu al relațiilor lumii fizice cu stările adânci ale gândirii, să ne fie îngăduit să ne cităm pe noi înșine: „Orice sentiment adevărat este în realitate intraductibil. A-l exprima înseamnă a-l trăda. Dar a-l traduce înseamnă a-l *ascunde*. Expresia adevărată ascunde ceea ce exprimă. Ea opune spiritul vidului adevărat al naturii, creînd prin reacție un fel de plin al gândului. Orice sentiment puternic provoacă în noi ideea vidului. Iar limbajul limpede care împiedică acest vid împiedică de asemenea poezia să se ivească în gând. De aceea o imagine, o alegorie, o figură care maschează ce-ar vrea să dezvăluie au mai multă semnificație pentru minte decât limpezimile aduse de analizele cuvântului.

Așa se întâmplă că adevărata frumusețe nu ne izbește niciodată direct. Și că un apus de soare este

frumos din cauza a tot ce ne face să pierdem.”

Coșmarurile picturii flamande ne izbesc prin juxtapunerea alături de lumea adevărată a ceea ce nu mai este decât o caricatură a acestei lumi; ei oferă larve pe care le-am fi putut visa. Își au obârșia în acele stări semivisate care provoacă gesturile neizbutite și derizoriile lapsusuri ale limbii. Iar alături de un copil uitat înalță o harfă care țopăie; alături de un embrion de om înotând în cascade subterane, arată sub zidurile unei fortărețe de temut înaintarea armatei adevărate. Alături de incertitudinea visată, mersul certitudinii, iar dincolo de o lumină galbenă de pivniță, fulgerul portocaliu al marelui soare de toamnă pe punctul de a se retrage.

Nu este vorba să suprimăm cuvântul în teatru, ci să-i schimbăm destinația și mai ales să-i reducem locul, să-l considerăm ca altceva decât un mijloc de a ghida caracterele omenești spre scopurile lor exterioare, de vreme ce în teatru nu este vorba decât de felul în care sentimentele și pasiunile se opun

unele altora, și de la om la om în viață.

Or, a schimba destinația cuvântului în teatru înseamnă a te servi de el într-un sens concret și spațial, și în măsura în care se combină cu tot ceea ce teatrul conține ca spațiu și semnificație în domeniul concret; înseamnă a-l manipula ca pe un obiect solid ce zguduie lucrurile, în aer întâi, apoi într-un domeniu infinit mai misterios și mai tainic, care, însă, admite el însuși întinderea, iar acest domeniu tainic dar întins nu ne va fi greu să-l identificăm cu cel al anarhiei formale pe de o parte și totodată cu cel al creației formale continue pe de alta.

Și astfel se întâmplă că această identificare a obiectului de teatru cu toate posibilitățile manifestării formale și întinse scoate la iveală ideea unei anumite poezii în spațiu care se confundă ea însăși cu vrăjitoria.

În teatrul oriental cu tendințe metafizice, opus teatrului occidental cu tendințe psihologice, află o luare în posesiune prin forme a simțurilor și a semnificațiilor lor; sau, altfel spus, consecințele lor vibratorii nu sunt trase pe un

singur plan, ci pe toate planurile spiritului în același timp.

Și tocmai această multiplicitate de aspecte sub care le putem considera le conferă puterea ce o au de a tulbura și de a fermeca, făcând din ele o excitare continuă pentru spirit. Căci teatrul oriental nu ia aceste aspecte exterioare ale lucrurilor pe un singur plan, nu se oprește la simplul obstacol și la întâlnirea solidă a acestor aspecte cu simțurile, ci nu încetează să ia în considerație

gradul de posibilitate mentală din care s-au născut, participă la poezia intensă a firii și păstrează relații magice cu toate treptele obiective ale magnetismului universal.

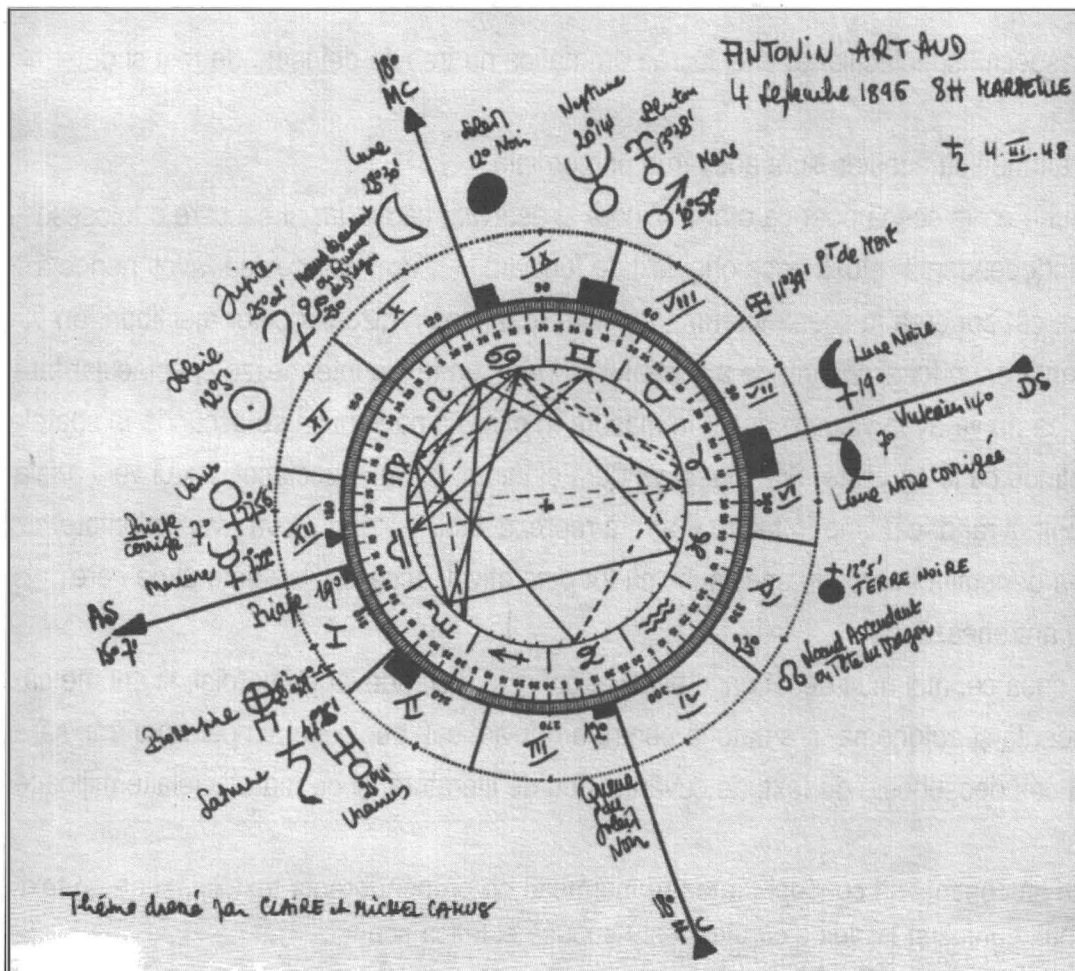
Acesta este unghiul de utilizare magică și de vrăjitorie sub care trebuie privită punerea în scenă, nu ca răstrângere a textului scris și a întregii proiecții de dubluri fizice care se degajă din el, ci ca proiecția arzătoare a tot ce poate fi obținut din consecințele obiec-

tive ale unui gest, unui cuvânt, unui sunet, unei muzici și a combinațiilor dintre ele. Această proiecție activă nu se poate face decât pe scenă, iar consecințele ei găsite în fața scenei și pe scenă; autorul care folosește exclusiv cuvintele scrise nu are altă soluție decât să cedeze locul specialiștilor acestei vrăjitorii obiective și animate.

Antonin ARTAUD

(din volumul *Teatrul și Dublul său*)

Toate textele capitolului Antonin Artaud sunt în traducerea Micaelei Stănescu



Tabelul astrologic al lui Artaud