

Artaud: Ceea ce vrea el este să însușească viața teatrului...

CRIN

Teatrul de

Din păcate, nu e prea departe de adevăr Aurel Dragoș Munteanu în afirmația sa dintr-un articol recent, că „în general, nu s-ar putea spune că sîntem cei mai receptivi la înnoiri”. Nu-mi propun acum să analizez cauzele acestui fenomen — vai! de necontestat în domeniul artei — al rezistenței noastre la nou (deși, recunosc că m-ar tenta această analiză). Deocamdată aș vrea doar să amintesc că lista exemplelor — A. D. Munteanu vorbește de eșecurile locale ale lui Brîncuși și Brauner — e mult mai lungă.

În ceea ce mă privește, trebuie să mărturisesc că traumatismele poarte cele mai greu de cicatrizat, din cîte mi le-au lăsat anii tinereții, au fost cele provocate de manifes-

tarea brutală a spiritului intolerant, obtuz — agresiv, în viața spirituală. Niciodată n-am să pot uita fața congestionată și în spume a unui colonel, sau maior, demnitar antonescian, care s-a repezit literalmente cu pumnii asupra unui tablou dintr-o expoziție a prietenului, adolescent pe atunci, Horia Damian — pentru că-i contraria dumnealui nu știu ce ideal estetic. Mi-amintesc, de asemenea, de ricanările și chiar vexațiile directe la care erau expuși G. Luca, Trost, Păun, Naum și V. Teodorescu cu ocazia manifestării lor colective de la *Căminul Artei* (batjocuri care consunau sinistru cu un articol al revistei *Signal* — unde Picasso, Brîncuși și alți reprezentanți ai artei moderne erau declarați schizofrenici, degenerați biologic etc., etc.).

TEODORESCU

ritual

Și experiența direct personală a înregistrat asemenea traume. — ba uneori, chiar la propriu, de-a dreptul molestări — când în anii aceia invocarea într-o instituție de învățămînt a unor personalități-tabu (ca de pildă Călinescu cu a sa *Istorie a literaturii*, Arghezi, Lovinescu, Bogza — sau Freud, Bergson, Einstein și alții pe care nu-i mai pomenesc) stîrnea furia colegilor de dreapta, pînă la a te lua pur și simplu la bătaie...

Gred că de atunci am rămas cu un fel de reflex pavlovian, pentru că de cîte ori dau peste un astfel de act de intoleranță sau chiar de simplu refuz de înțelegere, indiferent de faptul că nu eu sînt în cauză, încerc o adevărată suferință fizică.

Și poate tot de aceea gîndul că și eu, la rîndul meu, aș putea răni prin incompre-

hensiunea, închistarea, sau suficiența mea o altă sensibilitate — mai ales una nouă, în plină ecloziune — îmi produce o adevărată tortură care mă paralizază, și-mi cenzurează destule judecăți. De aceea caut mereu să-mi păstrez intactă receptivitatea în fața oricărei tentative noi, pe care eu nu am încercat-o, fie ea și ireverențioasă, ale celor mai tineri decît mine. Mai mult decît orice, vreau să nu-mi pierd disponibilitatea interioară, capacitatea de deschidere în fața oricărei manifestări înnoitoare, chiar dacă ea vine uneori să contrazică modul meu de a gîndi sau de a face... Mi se pare firesc a nu pretinde de la aceste manifestări perfecția unei arte consumate (și, adesea, înghețată în această perfecție). De asemenea nu mi se pare anormal a găsi un anume farmec în unele stîngăcii, sau o grație juvenilă în anumite ireverențe.

Cu o singură condiție: să poarte girul autenticității. Pentru că ceea ce mă crispează — împingîndu-mă uneori pînă la intoleranță — este lipsa de autenticitate, necinstea aia de tine însuși.

* * *

Mi s-a întîmplat în ultima vreme să mă surprind perplex în fața unui fenomen care mă contrariază: anumite idei artistice de care mă apropiam cu o scrupulozitate dusă pînă la sfială, pînă la un exces de respect, de vîd aplicate de alții cu o dezinvoltură și o nonșalanță care pur și simplu mă uluiesc! Teama de a nu le priva — printr-o aplicare grăbită, mecanică, simplificatoare — de aura de autenticitate în care s-au născut, nu o vîd însă împărtășită de toată lumea. Nevoia unei asimilări organice, rezultată dintr-o dospire mai îndelungată în tine însuși a acestor idei, dintr-o meditație mai stăruitoare asupra rosturilor lor, asupra înțelesurilor lor originare, de la sursă — pesemne că e considerată, de alții, drept o trezită prejudecată.

Ba sînt unii atît de ahtiați de „prioritate” (dacă poate fi vorba de așa ceva în materie de creație artistică?!) încît se precipită să îngurgiteze în fugă idei și teorii prinse din zbor, pe care nerăbdători le servesc apoi publicului fără a le mai digera, așa că nu e de mirare că și spectacolele respective devin indigeste.

* * *

Am văzut astfel în ultima vreme cîteva spectacole în care actorii rămîneau încremeniți într-o atitudine ușor bizară, de obicei cu brațele ridicate și degetele răschirate, pe care le mișcau apoi ca întepenite în jurul capului, uneori realizînd și niște linii geometrice — întocmai ca în baletul „egiptean”, „hieratic”, din *Aida*. Rostirea replicilor era desfăcută și monocordă — ceea ce făcea, între altele, ca totul să fie insuportabil de plicticos.

Urmărind mai atent evoluția actorilor, se putea discerne pe undeva o anumită lipsă de convingere în ceea ce făceau, o anumită neaderență interioară. Impresia aceasta era întărită și de faptul că aproape fiecare din ei abia aștepta un moment prielnic ca să revină la maniere de joc știute („interiorizare“, „melo“, „lacrimi în ochi“ etc.). Nu puteai să nu simți discrepanța între atitudinea adoptată exterior și lipsa de necesitate lăuntrică a acestei atitudini. Gratuitatea stilului lor de joc, „lipsa de țel“, erau vizibile. Iar publicul — care nu trebuie să ne surprindă că e departe de aceste lucruri — rămânea indiferent și se plictisea: chiar dacă nu prea știa despre ce e vorba, *simțea*, avea intuiția că ceva nu e în regulă și cade în gol.

Am căutat să descriu cât mai neutru impresiile comune produse de niște spectacole care trebuiau — în intențiile realizatorilor — să illustreze conceptul teatrului „*magic*“, al teatrului „*de ritual*“.

Nu vreau să discut aici măsura în care textele alese se pretau sau nu la „ilustrarea“ acestui concept. (Personal, cred că nu.) Dar chiar dacă am face abstracție de faptul că textele respective nu se recomandau pentru un asemenea tratament, chiar dacă am admite prin absurd că ele nici nu ar fi existat în prealabil ca opere de sine stătătoare ale unor scriitori, chiar dacă nu am considera decât *produsul* de pe scenă *luat în sine* — și încă neîmplinirile sînt mari.

Pentru că nu e vorba de stîngăciile inerente oricărui început de drum (în definitiv, apropierea, fie și stîngace, de un nou concept spectacologic, e mai mult decât meritorie). Ceea ce ne mîhnea la aceste încercări era temerea — mereu întărită de cele ce vedeam — că ele se străduiau să simuleze, destul de greoi de altfel, *însemnele exterioare* ale acestui concept, ignorîndu-i *duhul*.

Realizatorii se străduiau să calchieze (destul de aproximativ) o „formă“ artistică — fără să-i pătrundă substanța vie, fără să-i cunoască contextul filozofic original și funcțiile esențiale. Lucrul acesta făcea, fără voia noastră, să crească bănuiala că adoptarea acestui concept de către cei în cauză nu a fost comandată de nici o stringență intelectuală sau afectivă, de nici o nevoie filozofică sau artistică și că totul nu e decât o poză estetizantă, între altele, adoptată poate pentru un sezon, cît se va „purta“ așa ceva.

Numai că — vai! — aceasta vine într-o absolută contradicție, se bate cap în cap, anulînd total cele intenționate de nefericitul Antonin Artaud, părintele damnat al conceptului de „teatru magic“.

Pentru că teatrul de ritual, teatrul magic își are rațiunea de a fi numai integrat unei anumite unități de viziune, unei totalități de gândire. El își capătă coerență și sens numai în interiorul unei concepții cuprinzătoare,

care ține de o anumită filozofie a culturii și de o anumită metafizică. Ceea ce, evident, depășește sfera „artisticalui“, a „esteticului“. Ba chiar se opune, pentru că pentru Artaud, teatrul ca „formă“ artistică, ca act pur „estetic“, reprezintă o decădere, o degradare proprie unei culturi în descompunere.

La Artaud critica teatrului se confundă cu critica culturii și amîndouă se întemeiază pe aceeași convingere fundamentală că civilizația occidentală se află într-un stadiu agonice, trăind paroxismul disjungerii gândirii de viață. Definind-o ca pe o civilizație a conceptualului, a discursivității, a abstracției, care cugetă „prin sisteme, forme, semne, reprezentări“, el o acuză că nu a făcut decât să *ne separe* de viață și de univers, să ne împiedice de a ne *integra*. Ceea ce numește el „infirmitatea spirituală a occidentalului“ este acuza că acesta „*a dezvoltat pînă la absurd capacitatea de a extrage idei din fapte, în loc de a identifica faptele cu ideile*“.

În sinul culturii occidentale — pusă sub cultul „rațiunii analitice“, „*acest cuget care se pierde pe sine exteriorizîndu-se*“ — s-a dezvoltat pînă la monstruoasă hipertrofie, ca un enorm cancer, o autarhie conceptuală și formală care ucide viața. Intellectualismul culturii anusec generează abstracții rupte de concret, de corporal, de existență, construcții și forme mentale goale care se dezvoltă autonom, dintr-un exces dialectic, în detrimentul vieții. Ele ne rup de restul universului, scindează însăși integritatea, unitatea ființei noastre, punîndu-ne în conflict cu noi înșine...

Urmărind să „înțeleagă“ lumea și nu să se „integreze activ“ ei, să se „identifice“ cu ea, omul occidental — devorat de ambițiile lui „*intelligo*“ — a creat o a doua lume conceptuală, inorganică, artificială, caricaturală în raport cu prima, produs al minții sale care se interpune acum între el și adevărata lume. Și rezultatul final al acestui hvatus între intelect și existență este des-integrarea omului de Cosmos.

Pierzîndu-și adevărata identitate, oamenii trăiesc necunoscuți, separați atît unul de altul, cît și față de puterile cosmice...

De aceea, socotește Artaud, demersul oricărei activități spirituale trebuie să vizeze reintegrarea omului în cosmos, identificarea sa cu acele forțe care se manifestă atît în viața lui, cît și în aceea a omenirii în totalitatea ei, a planetei, a întregului univers...

Teatrul, după părerea lui Artaud, trebuie și poate să devină o astfel de activitate, fiind învestit prin însăși esența lui cu atari înalte funcții. El nu urmărește — ca alți reformatori ai scenei, contemporani lui — „re-teatralizarea“ teatrului, inocularea artificială a unor „calități artistice“. Ceea ce vrea el este să-i însușe *viață*.

Trebuie subliniată aici opoziția netă, categorică, între poziția lui Artaud și diferitele

estetisme care restrâng teatrul la sfera estetice-ului, văzînd în el o formă de artă, cu finalitate în sine, scopul lui fiind „ecloziunea unei emoții estetice”. Ideea de „artă pentru artă”, cu „arta de o parte și viața de alta” îi e străină lui Artaud, ca și ideea „artei detașate”, a „poeziei — farmec”, — „*qui n'existe que pour charmer les loisirs*”. Ea îi apare ca o idee de decadentă, „*qui démontre hautement notre puissance de castration*”.

Teatrul pentru Artaud trebuie și poate deveni o activitate majoră pusă în slujba reconcilierii omului cu cosmosul și cu el însuși, a reconstruirii omului integral.

Această nobilă menire nu o poate îndeplini teatrul așa cum îl cunoaștem în stadiul culturii occidentale, unde a devenit un joc pe care nu-l mai ia nimeni în serios din pricina caracterului său de iluzie, de minciună, de pur „spectacol”, destinat a distra „spectatorii”. Teatrul acestui stadiu — propriu unui sistem social și moral ajuns la lichidare — a încetat de a mai fi un act real al vieții, devenind o simplă simulare. El nu mai are putere de acționare efectivă asupra vieții, pentru că a pierdut contactul viu cu întreaga realitate, umană și cosmică. Însăși poziția obiectivă a publicului în acest fel de teatru este de o funciără rea credință: el e „de față”, dar nu „participă” pentru că nu e decît „spectator”. Iar estetismul, cu teoria sa a ecloziunii emoției estetice în privitor, nu este decît un alibi pentru a-l sustrage pe acesta de la participare, de la integrarea activă în dramă, de la posibilitatea acționării efective



asupra lui. Privitorul admiră dezinteresat spectacolul „ca artă”, spune „ce frumos se joacă”, și prin această atitudine detașată ucidă fondul de viață reală al actului teatral, ca și capacitatea lui de acționare efectivă. Ideea unui teatru dezinteresat, care vrea ca o reprezentație teatrală să lase pu-

blicul intact — „*sans qu'une image lancée provoque son ébranlement dans l'organisme, pose sur lui une empreinte qui ne s'effacera plus*” — îi apare lui Artaud ca o aberație.

De altfel, spectatorului acestui teatru i se dezvoltă un spirit de poltronerie, al omului care „se uită pe furis”, care „trage cu ochiul pe gaura cheii”, care își asigură un statut de „securitate personală”, individualistă și egoistă, de om „în afară”, sau „deasupra”, care „asistă” pur și simplu fără să „participe”, fără să se angajeze, fără să comunice. Teatrul digestiv, teatrul de plăcere și iluzionare, culinarism estetic, el e o artă decadentă pentru că e o artă de *separare*, de *dezagregare*, care nu mai *reunește într-un tot* spectacol și public, nu mai întinde finalități supreme.

Încetînd astfel să mai fie un *act real* al vieții și nevizînd să acționeze *efectiv* asupra vieții, făcînd din actor un simplu simulator și din spectator un neparticipant — deci anulîndu-și toate datele sale de esență și toate rosturile —, nu e de mirare că teatrul burghez piere văzînd cu ochii pe zi ce trece, că din ce în ce publicul îl părăsește. „*Dacă mulțimea s-a dezobișnuit să vină la teatru — scrie Artaud — dacă am ajuns să considerăm teatrul ca o artă inferioară, un mijloc de distracție vulgară, și să-l utilizăm ca un canal de scurgere al instinctelor noastre joșnice, este că prea ni s-a tot spus că «e teatru» adică minciună și iluzie*”.

* * *

Soluțiile preconizate de Artaud se deduc din însăși critica făcută de el culturii și teatrului — și ele alcătuiesc esențialul „doctrinei” sale. Pentru că se poate vorbi de o adevărată doctrină, fundată pe ideea de bază a asimilării actului teatral cu un *act magic*, un act de *transmutație*. Se știe, de pildă, că alchimistii urmăreau ca printr-un act de magie să transmute ceva în altceva, plumbul în aur. Artaud dorea ca teatrul să aibă funcțiile și puterea magiei pentru a obține transmutarea a *ceva născocit* în *ceva efectiv adevărat*, a *ficțiunii dramatice* în *realitate efectivă*.

Teatrul începe ca o născocire, ca un joc, ca o ficțiune în afara realității efective. Pentru Artaud acesta este însă doar începutul: teatrul care începe și se termină aici nu-l interesează.

Ceea ce îl interesează, e ca acest început de ficțiune, acest joc fantomatic de umbre să ajungă să *provoace* forțele reale ale naturii, latențele existente în om și în univers, ca acestea să se *actualizeze*, să se *manifeste*, încît ceea ce era născocire inițială să se transforme într-un *act real*. Ficțiunea capătă astfel putere de acționare, *devine* acțiune reală. *s-a transformat în realitate*. Acesta e înțelesul termenului de „magic” aplicat teatrului de către Artaud, acesta e demersul faimosului *proces-act* de la *figurare* la *transfigurare*.

Întreagă această „doctrină” se sprijină deci pe convingerea, de nestrămutat pentru autorul ei, că omul printr-un anume fel de acțiune poate ajunge să absoarbă forțele latente ale vieții, virtualitățile vii ale universului, încît „gestul să creeze realitatea pe care o evocă”.

Aceasta e propoziția-cheie a gândirii lui Artaud. Pentru că în felul acesta se realizează vechea aspirație a unității conștiinței cu ființa, a spiritualului cu corporalul, a abstractului cu concretul, a formei cu conținut-



tul. Această unitate e mai întâi jucată — adică imaginată și reprezentată; dar prin actualizarea imaginarului, adică prin procesul-act al jocului, ea se transformă într-o unitate efectivă concretă, se „realizează”. Aceasta e magia teatrului: transformă un act imaginar într-unul real.

În felul acesta, credea Artaud, ajungem la reluarea în posesie a ființei noastre plene, nescindute, de dinaintea „dedublării”, ca și a întregii realități, în toată organicitatea ei plenară; ajungem la restabilirea echilibrului tulburat.

Din acest nucleu ideatic central derivă toate celelalte consecințe ale artei poetice teatrale artaudiste.

Reprezentăția teatrală nu mai poate fi un spectacol oarecare, banal, ci o stare de excepție, o sărbătoare, un *ceremonial*: ea e operația sacră de captare prin *ritual* a latentelor vii ale ființei, e un *act colectiv* magic.

Locul teatral unde se petrece această operație — unde „iluzia veridică descifrează adevărul înșelător”, cum spune marele Jan Kopecki, unde „imposibilul devine posibil” — nu poate fi decât un loc sacru, un sanctuar care reunește împreună în același act executanți și participanți. Artaud a desființat bariera între scenă și sală, „a mutat rampa la intrarea teatrului”.

Limbaajul unui astfel de teatru nu poate fi decât concret, activ, spațial, fizic. Artaud a înlocuit poezia limbii cu poezia concretă a spațiului, a obiectelor reale, a sunetelor și luminii, a proceselor, a acțiunilor efective. Acestea se constituie într-un *limbaaj activ al semnelor*, a cărui unitate de structură e *ideograma, hieroglifa teatrală*.

Prin toate aceste căi Artaud credea că teatrul va ajunge să capete o putere uriașă, care, răsfrîngîndu-se asupra multimilor, va opera o eliberare spirituală a umanității, o descătușare de energii la fel de importantă ca eliberarea socială sau colonială. De altfel, textele lui împotriva imperialismului și colonialismului clocotesc de aceeași minie ca și revolta împotriva decăderii teatrului.

Artaud credea într-un sens al vieții reînnoite prin teatru, unde omul „*impavidement se rend maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître*”.

* * *

Am lăsat în mod deliberat la o parte anumite aspecte ale concepției lui Artaud pentru a nu particulariza discuția, pentru a o feri de direcții oarecum specioase. Desigur, trebuie revenit cu expuneri mai ample, mai cu seamă asupra poeziei sale teatrale. (Și acest lucru, la timpul său, vom încerca să-l facem.) Am simțit însă ca mai presantă nevoia de a delimita și pune în lumină „miezul” gândirii sale, pentru că am simțit — din spectacolele amintite la început — că realizatorii în chestiune nu i-au aprehendat decât „coaja”. Or, prin aceasta, ei au intrat în contradicție cu direcțiile de bază ale gândirii lui Artaud și cu finalitățile ei, *l-au anexat formal, negîndu-i în fapt însăși esența*.

Astfel această *ceremonie rituală* — dintr-un *act de participare* menit să contopească în aceeași *trăire colectivă* actori și public — a devenit în spectacolele citate un fel de *accessoriu pitoresc* al reprezentației, un fel de *motiv decorativ*, de „plastică”, ceva mai specială e drept, dar care lasă publicul la fel de intact, în aceeași stare și în același raport cu actul scenic, ca și teatrul obișnuit. (În timp ce singura justificare a teatrului propus de Artaud este transformarea aproape fizică a spectatorului, fascinare, „vrăjirea” lui, transmutarea și transfigurarea sa odată cu cea a actorului.)

Trebuie să spun că la toate spectacolele amintite reacția sălii a fost constant și integral negativă: publicul a rămas rece, în parte ironic, în orice caz distantat, nici o clipă el nu a ajuns să creadă în realitatea „participării”, în „panica” efectivă a oficianților, în angajarea lor serioasă în actul magic. Și nimic nu e mai penibil decât o „participare” la care... nu se participă!

Cauza acestui eșec cred că este dublă. Pe de o parte s-a încercat să se facă teatru magic, cu mijloace puse la dispoziție de teatrul obișnuit, adică cu actori educați în tradiția



*Tortura Beatricei din spectacolul „Cenci” de
A. Artaud*

mimesis-ului, a unei arte de imitație. Însă — și realizatorii noștri nu și-au pus această problemă — într-un teatru de participare, „semnele” nu mai sînt suficiente, aici trebuie o angajare totală, nu numai psihică ci și fizică a actorilor — iar această angajare fizică, arta tradițională, artă de *mimesis*, i-a învățat să o imite nu să o trăiască.

Pe de altă parte, înseși semnele folosite sînt uzate, compromise prin nenumărate divertismente plastice anterioare (...baletul din *Aida!*) încît nu mai credem în ele. Numai cu cîteva gesturi rarefiate, bătînd lent aerul, cu o dicție ritmată în contratimp, sau cu lovituri de pumni în podea nu e suficient ca să impui prezența unei magii...

Firește că toate acestea implică o discuție critică mai amplă, că e de stabilit „ceea ce este viu și ceea ce este mort” în gîndirea de acum treizeci și ceva de ani a lui Artaud, de văzut dacă în general e aplicabilă sau nu. ca și măsura în care se integrează ea organic culturii noastre teatrale. E ceea ce rămîne de făcut.

Lipsea însă o punere clară a problemei — și această lacună ne-am străduit să o înlăturăm, pentru că adesea confuzia teoretică în jurul unor idei egalează confuzia practică a tentativelor de aplicare. Și uneori o problemă bine pusă poate spune mai mult decît ceea ce pare că și-a propus...