

ANTONIN ARTAUD

SCRISORI DESPRE LIMBAJ

Scrisoarea I-a

Paris, 15 septembrie 1931

Lui M.B.C.

Domnule,

Ați afirmat într-un articol despre punerea în scenă și teatrul că: „considerând regia ca o artă autonomă, riști să săvârșești cele mai mari greșeli.”

și că :

„Prezentarea, aspectul spectacular al unei lucrări dramatice nu trebuie detașate de rest și determinate independent.”

Și în plus mai afirmați că acestea sunt adevăruri primordiale.

Să consideri punerea în scenă doar ca o artă minoră și aservită, căreia înșiși cei care o folosesc cu un maximum de independență refuză orice originalitate funciară, – afirmând acestea, aveți perfectă dreptate. Atâta vreme cât punerea în scenă va rămâne, chiar în mintea regizorilor celor mai liberi, un simplu mod de prezentare, un fel accesoriu de a dezvălui o operă, un fel de intermezzo spectacular fără semnificație proprie, ea nu va avea valoare decât în măsura în care va parveni să se ascundă în spatele operelor pe care pretinde că le servește. Și aceasta va dura cât timp, într-un spectacol, textul va fi acela care va interesa în primul rând, cât timp în teatru – artă a reprezentării, – literatura va avea prioritate față de reprezentarea denumită impropriu spectacol, cu tot peiorativul, accesoriul, efemerul pe care această denumire le antrenează.

Iată, îmi pare, ceea ce, mai mult decât orice altceva, constituie un adevăr primordial, și anume că teatrul, artă independentă și autonomă, are datoria pentru a reînvia, sau pur și simplu pentru a trăi, să marcheze bine ceea ce-l deosebește de text, de cuvântul pur, de literatură, și de toate celelalte mijloace scrise și fixate.

Poți foarte bine să continui să concepi un teatru întemeiat pe preponderența textului, și pe un text din ce în ce mai verbal, confuz și fastidios căruia îi este supusă estetica scenei.

Dar această concepție care consistă în a așeza câteva personaje pe un anumit număr de scaune sau de fotolii, plasate cum se cuvine, și a le pune să-și spună povești, oricât de minunate, nu este poate negarea absolută a teatrului, care n-are neapărat nevoie de mișcare pentru a fi ceea ce trebuie să fie, este mai curând o perversiune.

Că teatrul a devenit un lucru esențialmente psihologic, o alchimie intelectuală de sentimente, și că summum-ul artei în materie dramatică a devenit un anume ideal de tăcere și de imobilitate, aceasta nu este altceva decât perversiunea pe scenă a ideii de concentrare.

Dar această concentrare a jocului folosită printre atâtea alte mijloace de expresie de către japonezi, de pildă, nu are altă valoare decât aceea a unui mijloc printre atâtea altele. Și a face din ea un scop pe scenă, înseamnă a renunța să te servești de scenă, asemenea aceluia care ar avea piramidele pentru a adăposti cadavrul faraonului și care, sub pretext că acel cadavru poate încăpea într-o nișă, s-ar mulțumi cu nișa și ar face să sară în aer restul piramidei.

Ar face să sară în același timp întreg sistemul filosofic și magic al cărei nișă nu este decât punctul de plecare, iar cadavrul condiția.

Pe de altă parte regizorul care se preocupă de decor în dauna textului nu are dreptate, deși poate mai puțin decât criticul care-l acuză că se preocupă exclusiv de punerea în scenă.

Căci, preocupându-se de punerea în scenă care este, într-o piesă de teatru, partea adevărat și specific teatrală a spectacolului, regizorul rămâne în linia adevărată a teatrului care este o chestiune de realizare. Dar și unii și ceilalți se joacă cu cuvintele; căci dacă termenul de punere în scenă a luat cu timpul un sens depreciativ, aceasta este vina concepției noastre europene despre teatru care dă prioritate limbajului articulat asupra celorlalte alte mijloace de reprezentare.

Nu este deloc dovedit că limbajul cuvintelor este cel mai bun posibil. Și se pare că pe scena care este înainte de toate un spațiu ce trebuie umplut și un loc unde se petrece ceva, limbajul cuvintelor trebuie să-i cedeze pasul limbajului prin semne al cărui aspect obiectiv este cel care ne izbește în primul rând mai mult.

Privită din acest unghi, munca obiectivă a punerii în scenă recapătă un fel de demnitate intelectuală în urma ascunderii cuvintelor în spatele gesturilor și din faptul că partea plastică și estetică a teatrului își părăsește caracterul de intermezzo decorativ pentru a deveni în sensul propriu al termenului *un limbaj* de comunicare directă.

Altfel spus, dacă este adevărat că într-o piesă făcută pentru a fi vorbită regizorul greșeste insistând prea mult asupra efectelor de decor mai mult sau mai puțin savant lunate, asupra jocurilor de grup, a mișcărilor furișe, a tuturor acelor efecte pe care le-am putea numi epidermice și care nu fac altceva decât să încarce textul, el este totuși mult mai aproape de realitatea concretă a teatrului decât

autorul care ar fi putut să se mulțumească doar cu cartea, fără a recurge la scena ale cărei nevoi spațiale par să-i scape.

Mi se va putea obiecta invocând înalta valoare dramatică a tuturor marilor autori tragici la care aspectul literar, sau cel puțin vorbit, pare să domine.

Aș răspunde că dacă ne arătăm azi atât de incapabili să dăm despre Eschil, Sofocle și Shakespeare o idee demnă de ei, este foarte probabil pentru că am pierdut sensul aspectului fizic al teatrului lor. Pentru că ne scapă aspectul direct uman și activ al unei dicții, al unei gesticulații, al unui întreg ritm scenic. Un aspect care ar fi trebuit să aibă tot atâta dacă nu mai multă importanță decât admirabila disecție vorbită a psihologiei eroilor lor.

Căci profunda umanitate a teatrului lor nu poate fi regăsită decât tocmai prin acest aspect, prin intermediul acestei gesticulații precise care se modifică odată cu epocile și care actualizează sentimentele.

Dar chiar dacă așa ar fi, și ar exista acest aspect fizic, aș continua să afirm că nici unul dintre marii tragici nu este teatrul însuși, care este o chestiune de materializare scenică și care nu trăiește decât din materializare. Chiar dacă s-ar spune că teatrul este o artă inferioară - și aceasta rămâne de văzut ! - teatrul se întemeiază pe un anumit fel de a mobila și însufleți aerul scenei, printr-o conflagrație izbucnită la un moment dat din sentimente, din senzații umane, creatoare de situații încordate, dar exprimate în gesturi concrete.

Mai mult încă, aceste gesturi concrete trebuie să aibă o eficacitate destul de mare pentru a înlătura până și necesitatea limbajului vorbit. Or, dacă limbajul vorbit există, el nu trebuie să fie decât un mijloc de relansare, un releu al spațiului zbuciumat; iar cimentul gesturilor, înzestrate cu eficacitate umană, trebuie să ajungă până la valoarea unei adevărate abstracții.

Într-un cuvânt teatrul trebuie să devină un fel de demonstrație experimentală a identității profunde a concretului și a abstractului.

Căci alături de cultura prin cuvinte există cultura gesturilor. Există alte limbaje pe lume decât limbajul nostru occidental care a optat pentru despuierea, pentru uscarea ideilor și în care ideile ne sunt prezentate în stare inertă fără a zgudui în trecere un întreg sistem de analogii naturale ca în limbajele orientale.

Este adevărat că teatrul rămâne locul de trecere cel mai eficace și cel mai activ al acestor mari bulversări analogice unde ideile sunt oprite în zbor și la un punct oarecare al transmutării lor în abstract.

Nu poate să existe un teatru complet care să nu țină socoteala acestor transformări cartilaginoase de idei; care să nu adauge unor sentimente cunoscute și gata făcute, expresia unor stări de spirit

aparținând domeniului semiconștienței și pe care sugestiile gesturilor le vor exprima întotdeauna mai fericit decât ar face-o determinările precise și localizate ale cuvintelor.

Se pare, într-un cuvânt, că cea mai înaltă idee posibilă pe care ți-o poți face despre teatru este aceea care ne împacă filosofic cu Devenirea, care ne sugerează prin tot felul de situații obiective ideea fugitivă a trecerii și a transmutării ideilor în lucruri, mult mai mult decât aceea a transformării și a ciocnirii sentimentelor în cuvinte.

Se pare de asemenea, căci dintr-o astfel de voință s-a născut teatrul, că acesta nu trebuie să-i permită omului și poftelor sale să intervină decât în măsura și sub unghiul în care se întâlnește, ca atras de magnet, cu destinul său. Nu pentru a-l îndura, ci pentru a se măsura cu el.

Scrisoarea a II-a

Paris, 28 septembrie 1932

Lui J.P.

Dragă prietene,

Nu cred că-ți vei putea menține obiecția după ce vei fi citit *Manifestul* meu, iar dacă totuși o vei menține, înseamnă că nu l-ai citit sau că l-ai citit prost. Spectacolele mele nu au nimic de-a face cu improvizațiile lui Copeau. Chiar dacă ele se cufundă în concret, în lumea de afară, se încheagă în mijlocul naturii și nu în încăperile închise ale minții, ele nu sunt un joc al capriciului inspirației inculte și impulsive a actorului; mai ales a actorului modern care, odată ieșit din text, se scufundă și nu mai știe nimic. N-aș vrea să las la voia întâmplării soarta spectacolelor mele și cea a teatrului. Hotărât lucru, nu.

Iată ce se va petrece în realitate. Este vorba să schimbăm punctul de plecare al creației artistice și să dăm peste cap legile obișnuite ale teatrului. Este vorba să substituim limbajului articulat un limbaj de o natură diferită, ale cărui posibilități expresive vor echivala cu limbajul cuvintelor, dar pornind de la un punct și mai ascuns și îndepărtat al gândului.

Dar gramatica acestui nou limbaj mai rămâne încă de găsit. Gestul îi este materia și capul; sau, dacă vreți, alfa și omega. Pleacă de la NECESITATEA cuvântului mai mult decât de la cuvântul gata format. Găsind în cuvânt un impas, revine la gest într-un fel spontan. Atinge în treacăt câteva dintre legile expresiei materiale umane. Se scufundă în necesitate. Reface, poetic, drumul care a dus la crearea limbajului. Dar cu o conștiință înmulțită, îmbogățită cu lumile puse în mișcare de limbajul cuvântului și pe care le face să renască în toate aspectele lor. Readuce la iveală raporturile incluse și fixate în stratificările silabei omenești, și pe care aceasta, răsfângându-se asupra lor, le-a ucis. Toate aceste operații prin care a trecut cuvântul pentru a semnifica acel Incendiator de care Focul-Tată ne

apară ca o pavază devenind aici sub forma lui Jupiter contracția latinească a lui *Zeus-Pater* grec, toate aceste operații săvârșite cu țipete, onomatopee, semne, atitudini și prin încete, bogate și împătimită modulații nervoase, plan cu plan și termen cu termen, el le reface. Căci cuvintele nu vor să spună totul, socotesc eu din principiu, iar prin natura și din cauza caracterului lor determinat, fixat odată pentru totdeauna, ele se opresc și paralizează gândul în loc să-i permită și să-i favorizeze dezvoltarea. Iar prin această dezvoltare înțeleg adevărate adevăruri concrete, întinse, când ne aflăm într-o lume concretă și întinsă. Acest limbaj vizează deci să cuprindă și să folosească întinderea, adică spațiul, și folosindu-l, să-l facă să vorbească: iau obiectele, lucrurile întinderii ca niște imagini, ca niște cuvinte, pe care le asamblez și pe care le fac să-și răspundă unul altuia după legile simbolismului și ale analogiilor vii. Legi veșnice care sunt cele ale oricărei poezii și ale oricărui limbaj viabil; și între altele, acelea ale ideogramelor din China și ale vechilor hieroglife egiptene. Deci, departe de a restrânge posibilitățile teatrului și ale limbajului, sub pretext că nu voi mai juca piese scrise, voi extinde limbajul până la scenă, îi voi înmulți posibilitățile.

Mai adaug limbajului vorbit un alt limbaj și încerc să-i redau vechea lui eficacitate magică precum și cea de vrajă, integrată în limbajul cuvântului ale cărui misterioase posibilități au fost uitate. Când spun că nu voi juca o piesă scrisă, vreau să spun că nu voi juca o piesă întemeiată pe scriitură și pe cuvânt, că va exista în spectacolele pe care le voi monta o parte fizică preponderentă, care nu se poate fixa și scrie în limbajul obișnuit al cuvintelor; și că însăși partea vorbită și scrisă va fi realizată într-un sens nou.

Teatrul, spre deosebire de ceea ce se practică aici, adică în Europa, sau mai bine zis, în Occident, nu va mai fi întemeiat pe dialog, și dialogul însuși atât cât va rămâne din el, nu va fi redactat, fixat *a priori*, ci pe scenă; va fi făcut pe scenă, creat pe scenă, în corelație cu celălalt limbaj, și cu necesitățile, atitudinile, semnele, mișcările și obiectele. Dar toate aceste bâjbâieli obiective se produc la nivelul materiei, unde Cuvântul va apare ca o necesitate, ca rezultatul unei serii de compresii, de ciocniri, de frecuşuri scenice, de evoluții de orice fel (astfel teatrul va redeveni o operație autentică vie, va păstra acea palpație emotivă fără de care arta este gratuită), toate aceste bâjbâieli, aceste căutări, aceste șocuri vor duce totuși la o operă, o compoziție *înscrisă*, fixată în cele mai mici detalii, și notată cu mijloacele de notație noi. Compoziția, creația, în loc să se facă în mintea autorului, se vor face în natura însăși, în spațiul real, iar rezultatul definitiv va rămâne la fel de riguros și de determinat ca acela al oricărei alte opere scrise, dar cu o imensă bogăție obiectivă în plus.

P.S. Ceea ce aparține punerii în scenă trebuie să fie reluat de autor, iar ceea ce aparține autorului trebuie de asemenea redat autorului, devenit și el regizor, astfel încât să înceteze această absurdă dualitate care există între regizor și autor.

Un autor care nu izbește direct materia scenică, care nu evoluează pe scenă orientându-se și impunând spectacolului puterea orientării lui, își trădează în realitate misiunea. Dar este drept ca actorul să-l înlocuiască. Și cu atât mai rău pentru teatrul care nu poate îndura această uzurpare.

Timpul teatral care se reazemă pe suflu fie că se precipită într-o voință de expirație majoră, fie că se retrage și se micșorează într-o inspirație feminină și prelungită. Un gest oprit suscită o mișurare nebunească și multiplă, iar acest gest poartă în el magia evocării lui.

Dar deși ne place să oferim sugestii privind viața energetică și însuflețită a teatrului, ne ferim să-i fixăm legile.

Desigur, suflul omenesc are principii care se reazemă toate pe nenumăratele combinații ale ternarelor cabalistice. Există șase ternare principale, dar nenumărate combinații de ternare, deoarece orice viață pornește de la ele. Iar teatrul este tocmai locul unde această respirație magică se reproduce cu prisosință. Dacă fixarea unui gest major impune în jurul lui o respirație precipitată și multiplă, aceeași respirație sporită poate să vină să-și desfășoare încet undele în jurul unui gest fix. Există principii abstracte, dar nici o lege concretă și plastică; singura lege este energia poetică ce merge de la tăcerea sugrumată la reprezentarea precipitată a unui spasm, și de la cuvântul individual *mezzo voce* la furtuna apăsătoare și amplă a unui cor încet reunit.

Dar important este de a crea etape, perspective pentru unul și pentru celălalt limbaj. Secretul teatrului din spațiu este disonanța, decalajul de timbruri, descătușarea dialectică a expresiei.

Pentru cine are idee despre ce este un limbaj, acela va ști să ne înțeleagă. Noi nu scriem decât pentru acela. Și mai dăm câteva precizări suplimentare care completează primul *Manifest al Teatrului Cruzimii*.

Esențialul fusese spus în acest prim *Manifest*, al doilea precizează doar câteva puncte. Dă o definiție a Cruzimii utilizabile și propune o descriere a spațiului scenic. Se va vedea cum îl folosim.

Scrisoarea a III-a

Paris, 9 noiembrie 1932

Lui J.P.

Dragă prietene,

Obiecțiile care ți s-au adus și care mi-au fost făcute pentru *Manifestul Teatrului Cruzimii* privesc, unele, *cruzimea* despre care nu se înțelege prea bine ce caută în teatrul meu, cel puțin ca element esențial, determinant; iar celelalte, *teatrul*, așa cum îl concep eu.

În ceea ce privește prima obiecție dau dreptate celor care mi-o fac, nu în raport cu *cruzimea*, nici în raport cu teatrul, ci în raport cu locul pe care această cruzime îl ocupă în teatrul meu. Ar fi trebuit să

specific utilizarea foarte specifică pe care o dau acestui cuvânt, și să spun că-l folosesc nu în sens episodic, accesoriu, din gust sadic și perversiune a minții, din dragoste pentru sentimentele mai deosebite și atitudinile nesănătoase, deci nicidecum într-un sens circumstanțial; nu este vorba aici de cruzimea viciu, de cruzimea zămisitoare de pofte perverse, care se exprimă prin gesturi sângeroase precum excrescențele bolnave pe o carne deja contaminată; ci, dimpotrivă, de un sentiment detașat și pur, o adevărată mișcare a spiritului, care ar fi calchiată pe gestul vieții însăși; iar în această idee că viața – metafizic vorbind și pentru că admite întinderea, grosimea, apăsarea materiei – la rândul ei admite, ca o consecință directă, răul și tot ceea ce este inerent răului, spațiului, întinderii și materiei. Toate acestea ducând la conștiință și la chin, și la conștiința pradă chinului. Și oricâtă oarbă rigoare ar aduce cu sine toate aceste contingente, viața nu poate să nu se exercite, căci altfel n-ar fi viață; dar această rigoare, și această viață care trece mai departe și se manifestă în chin și în călcarea în picioare a tot ce o înconjură, acest sentiment implacabil și pur, acesta este cruzimea.

Am spus „cruzime“, cum aș fi spus „viață“ sau cum aș fi spus „necesitate“, pentru că vreau mai ales să arăt că pentru mine teatrul este act și emanație perpetuă, că nu există nimic înțepenit, că-l asimilez unui act adevărat, deci viu, deci magic.

Și caut tehnic și practic toate mijloacele de a apropia teatrul de ideea superioară și poate excesivă, în orice caz vie și violentă, pe care mi-o fac despre el.

În ceea ce privește redactarea *Manifestului*, trebuie să recunosc că este colțuroasă și în mare parte neizbutită.

Dau principii riguroase, neașteptate, cu aspect rebarbativ și înfricoșător, și în momentul în care v-ați aștepta să le justific, trec la principiul următor.

Într-un cuvânt, dialectica acestui *Manifest* este slabă. Sar fără tranziție de la o idee la alta. Nici o necesitate interioară nu justifică dispoziția adoptată.

În ceea ce privește ultima obiecție, pretind că regizorul, devenit un fel de demiurg, urmărit de această idee de puritate implacabilă, de reușită cu orice preț, dacă vrea să fie cu adevărat un regizor, deci un om al materiei și al obiectelor, trebuie să cultive în domeniul fizic o căutare a mișcării intense, a gestului patetic și precis, care echivalează pe planul psihologic cu rigoarea morală cea mai absolută și mai întreagă, iar pe plan cosmic cu dezlănțuirea anumitor forțe oarbe care acționează ce trebuie să acționeze și zdrobesc și ard în calea lor ce trebuie să zdrobească și să ardă.

Și acum, iată concluzia generală.

Teatrul nu este o artă; sau este o artă inutilă. Este într-un tot conform ideii occidentale a artei. Suntem excedați de sentimente decorative și vane, de activități fără scop, hărăzite numai plăcerii și pitorescului; vrem un teatru care să acționeze, dar pe un plan care rămâne să-l definim.

Avem nevoie de o acțiune adevărată, dar fără consecințe practice. Acțiunea teatrului nu se întinde pe planul social. Și încă mai puțin pe planul moral și psihologic.

Problema nu e simplă; dar ni se va recunoaște, pe drept, cel puțin faptul că *Manifestul* nostru nu evită adevărata chestiune, oricât de haotic, de neînțeles și de rebarbativ este; dimpotrivă, el atacă frontal, ceea ce nici un om de teatru n-a îndrăznit să facă până acum. Nici unul nu s-a atacat de principiul însuși al teatrului, care este metafizic; iar dacă atât de puține piese sunt valabile, apoi aceasta nu este din lipsă de talent sau de autori.

Chestiunea talentului dată de o parte, există în teatrul european o formidabilă eroare de principiu; și această eroare este legată de o întreagă serie de lucruri în care absența de talent face figură de consecință, nu de simplu accident. Dacă epoca noastră se desprinde și se dezinteresează de teatru, înseamnă că teatrul a încetat s-o reprezinte. Ea nu mai speră ca el să-i furnizeze Mituri pe care să se poată rezema.

Noi trăim într-o epocă probabil unică în istoria lumii, în care lumea trecută prin ciurul minții vede prăbușindu-se vechile sale valori. Viața calcinată se dizolvă chiar de la bază. Și aceasta se traduce pe planul moral sau social printr-o monstruoasă dezlănțuire de poftă, printr-o eliberare a celor mai josnice instincte, o pâlpâire de vieți arse și care se expun prematur flăcărilor.

Ce este interesant în evenimentele actuale nu sunt evenimentele ele însele, ci acea stare de fierbere morală în care antrenează mințile; acest grad de tensiune extremă. Este starea haosului conștient în care nu încetează să ne cufunde.

Și toate acestea care zguduie spiritul fără a-i primejdi echilibrul este pentru el un mijloc patetic de a traduce mișcările înnăscute ale vieții.

Ei bine, de la această actualitate patetică și mitică s-a desprins teatrul : și este firesc ca publicul să se desprindă de un teatru care nu vrea să știe nimic despre actualitate.

I se poate deci reproșa teatrului, așa cum este el practicat, o teribilă lipsă de imaginație. Teatrul trebuie să ajungă egalul vieții, nu al vieții individuale, al acestui aspect individual al vieții în care triumfă CARACTERELE, ci la un fel de viață eliberată, care mătură individualitatea umană și în care omul nu mai este decât o reflectare. A crea Mituri, iată adevăratul obiect al teatrului, a traduce viața sub aspectul ei universal, imens, și a extrage din această viață imagini în care ne-ar plăcea să ne regăsim.

Și, ca o consecință, să ajungem la un fel de asemănare generală și atât de puternică încât să-și producă instantaneu efectul.

Iar după ce ne-om fi sacrificat mica noastră individualitate umană, ca Personaje venite din Trecut, cu puteri regăsite în Trecut, să ne cufunde, pe noi, eliberați, într-un Mit.

Scrisoarea a IV-a

Paris, 28 mai 1933

Lui J.P.

Dragă prietene,

Nu ți-am spus că voiam să acționez direct asupra epocii; am spus că teatrul pe care voiam să-l fac presupune pentru a fi posibil, pentru a fi admis de epocă, o altă formă de civilizație.

Dar chiar fără a reprezenta epoca sa, el poate împinge la această transformare adâncă a ideilor, a moravurilor, a credințelor, a principilor pe care se sprijină spiritul timpului. Aceasta, în orice caz, nu mă împiedică să fac lucrul pe care vreau să-l fac și să-l fac în mod riguros. Voi face ce am visat sau nu voi face nimic.

Iar în ceea ce privește chestiunea spectacolului, nu-ți pot da precizii suplimentare. Din două motive :

1. Primul este că, de data aceasta, ce vreau să fac este mai ușor de făcut decât de spus.
2. Al doilea este că nu vreau să risc să fiu plagiat cum mi s-a mai întâmplat de mai multe ori.

Pentru mine nimeni nu are dreptul să-și spună autor, adică creator, în afară de acela care se întoarce la mânuirea directă a scenei. Și tocmai aici se află punctul vulnerabil al teatrului așa cum este considerat nu numai în Franța, ci și în Europa și chiar în întreg Occidentul: teatrul occidental nu recunoaște ca limbaj, nu atribuie facultăți și virtuți limbajului, nu permite să fie numit limbaj, cu acel fel de demnitate intelectuală legată în general de acest cuvânt, decât limbajul articulat, articulat gramatical, adică limbajul cuvântului, și al cuvântului scris, al cuvântului care, rostit sau nerostit, nu are mai multă valoare decât dacă ar fi doar scris.

În teatru, așa cum îl concepem aici, textul este totul. Este înțeles, este definitiv admis – și aceasta a avut loc în moravuri ca și în spirit, aceasta are rang de valoare spirituală – că limbajul cuvintelor este un limbaj major. Or, trebuie să admitem, și din punct de vedere al Occidentului, că vorbele, cuvintele s-au osificat, că toate cuvintele au înghețat, s-au retras în semnificația lor, într-o terminologie schematică și restrânsă. Pentru teatru, așa cum se practică aici, cuvântul scris are tot atâta valoare ca același cuvânt rostit. Ceea ce-i face pe anumiți amatori de teatru să spună că o piesă citită oferă bucurii mai precise, mai mari decât piesa reprezentată. Tot ceea ce ține de enunțarea specială a unui cuvânt, de vibrația pe care o poate răspândi în spațiu, le scapă, precum și tot ce ar putea, din acest punct de vedere, să adauge gândului. Un cuvânt astfel auzit nu prea are decât o valoare discursivă, adică de elucidare. Și nu este, în aceste condiții, exagerat să se spună că avându-se în vedere terminologia sa

bine definită și bine finită, cuvântul nu este făcut decât pentru a opri gândul – să-l împresoare, dar și să-l împlinească; de fapt, nu este decât un punct de sosire.

Nu degeaba s-a retras poezia din teatru, așa cum se poate constata. Nu este o simplă întâmplare de circumstanțe, dacă de mult nici un poet dramatic nu s-a mai manifestat. Limbajul cuvântului își are legile. Prea ne-am obișnuit de patru sute de ani și mai bine, mai ales în Franța, să nu folosim cuvintele în teatru decât într-un sens de definiție. Prea a fost pusă acțiunea să se învântească în jurul unor teme psihologice ale căror combinații esențiale nu sunt nenumărate, departe de asta. Prea a fost obișnuit teatrul să ducă lipsă de curiozitate și mai ales de imaginație.

Ca și cuvântul, teatrul are nevoie să fie lăsat liber.

Această încăpățănare de a pune personajele să dialogheze despre sentimente, pasiuni, poftes și impulsuri de ordin strict psihologic, în care un cuvânt suplinește nenumărate mimici, de vreme ce ne aflăm în domeniul preciziei, această încăpățănare este cauza pentru care teatrul și-a pierdut adevărata rațiune de a fi, și că am ajuns să-i dorim să tacă spre a putea să ascultăm mai bine viața. Psihologia occidentală se exprimă prin dialog; iar obsesia pe care o are de a folosi cuvinte clare și care spun totul, a adus o uscare a cuvintelor.

Teatrul oriental a știut să păstreze cuvintelor o anumită valoare expansivă, devreme ce pentru el sensul clar al cuvântului nu este totul, ci i se adaugă muzica ce vorbește direct inconștientului. Și astfel în teatrul oriental nu mai există un limbaj al cuvântului, ci un limbaj al gesturilor, al atitudinilor, al semnelor, care, din punct de vedere al gândului în acțiune are aceeași valoare expansivă și revelatoare ca celălalt. Și în Orient acest limbaj al semnelor este prețuit mai mult decât celălalt, i se atribuie puteri magice imediate. Este poftit să se adreseze nu numai spiritului dar și simțurilor, iar prin simțuri, să atingă regiuni și mai bogate și fecunde ale sensibilității în plină mișcare.

Așadar, autorul este acela care dispune de limbajul cuvântului, iar dacă regizorul este sclavul lui, apoi asta nu este decât o simplă chestiune de cuvinte. O confuzie a termenilor provenind din faptul că, pentru noi, și urmând sensului pe care-l atribuim în genere termenului de regizor, acesta nu este decât un meșteșugar, un adaptator, un fel de traducător veșnic hărăzit să transpună o operă dramatică dintr-un limbaj într-altul; iar această confuzie nu va fi posibilă și regizorul nu va fi obligat să-i cedeze locul autorului decât atâta vreme cât va rămâne înțeles că limbajul cuvintelor este superior celorlalte și că teatrul nu admite altul decât pe acesta.

Dar dacă ne întoarcem cât de cât la sursele respiratorii, plastice, active, ale limbajului, dacă legăm cuvintele de mișcările fizice care le-au dat naștere, iar latura logică și discursivă a cuvântului dispare sub aspectul său fizic și afectiv, altfel spus, dacă vorbele, cuvintele, în loc să fie luate doar pentru ce vor să spună gramatical vorbind, vor fi înțelese și sub unghiul lor sonor, vor fi percepute ca

niște mișcări, iar aceste mișcări ca atare, vor fi asimilate altor mișcări directe și simple, așa cum le facem în orice împrejurare a vieții și cum pe scenă actorii nu le fac destul, iată că limbajul literaturii se recompune, devine viu; și alături de aceasta, ca pe pânzele unor vechi pictori, obiectele încep, ele însele, să vorbească. Lumina în loc să fie decor ia înfățișarea unui adevărat limbaj, iar lucrurile de pe scenă, zumzând de semnificații se așază în ordine, formează figuri. Singur regizorul dispune de acest limbaj imediat și fizic. Este pentru el o ocazie de a crea într-un fel de autonomie completă.

Ar fi ciudat ca într-un domeniu mai aproape de viață ca altul, acela care este stăpân în acest domeniu, adică regizorul, să trebuiască în orice ocazie să cedeze pasul în fața autorului care, prin esență, lucrează în abstract, adică pe hârtie. Chiar dacă n-ar exista la activul punerii în scenă limbajul de gesturi care egalează și depășește pe acela al cuvintelor, orice punere în scenă mută ar trebui, cu mișcarea ei, cu personajele ei multiple, cu eclerajul și decorurile ei să rivalizeze cu ceea ce este mai adânc în picturi precum *Fiicele lui Lot* de Lucas de Leyde, anumite *Sabbat-uri* de Goya, *Învieri* și *Transfigurări* de El Greco, *Ispita sfântului Anton* de Hieronymus Bosch și înfricoșătoarea și misterioasa *Dulle Griet* de Brueghel cel Bătrân în care lumina torențială și roșie, deși localizată în anumite părți a pânzei, pare să izvorască de pretutindeni, blocând prin nu știu ce procedeu tehnic, la un metru de pânză, ochiul uimit al spectatorului. Din toate părțile izbucnește teatrul. O agitație de viață oprită de un halou de lumină albă se lovește deodată de adâncituri fără nume. Un zgomot livid și scârțâitor se înalță din această bacanală de larve în care contuziile pielii omenești nu au niciodată aceeași culoare. Adevărata viață este albă și în mișcare; viața ascunsă este lividă și fixă, are toate atitudinile posibile ale unei nemișcări nenumărate. Este un teatru mut dar care vorbește mult mai mult decât dacă ar fi primit un limbaj pentru a se exprima. Toate aceste pânze sunt cu dublu sens, și în afară de latura lor pur picturală ele prezintă și învățămintele și dezvăluie aspecte misterioase sau teribile ale naturii și ale spiritului.

Dar, din fericire pentru teatru, regia este mult mai mult decât aceasta. Căci în afara unei reprezentări realizată cu mijloace materiale și greoaie, scenografia pură conține cu ajutorul gesturilor de fizionomie și de atitudini mobile, al unei utilizări concrete a muzicii, tot ceea ce conține cuvântul, dispunând în plus și de cuvânt. Repetiții ritmice de silabe, modulări particulare ale vocii învăluind sensul precis al cuvintelor, azvârlă de-a valma, într-un număr și mai mare, imaginile în minte, folosind o stare mai mult ori mai puțin halucinatorie și impun sensibilității și spiritului un fel de alterare organică care contribuie la a scăpa poezia scrisă de gratuitatea care o caracterizează de obicei. Iar tocmai în jurul acestei gratuități se adună întreaga problemă a teatrului.