

Colecția ESEU
este coordonată de Marian Papahagi

Coperta
Octavian Bour

ISBN 973-9114-52-5

© Éditions Gallimard, 1966, 1979.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1974 ("Idées")
Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, Nouvelle édition revue et augmentée,
II, Paris, Gallimard, 1980 (NRF); IV, Nouvelle édition revue et augmentée,
Paris, Gallimard, 1994 (NRF); V, Nouvelle édition revue et augmentée,
Paris, Gallimard, 1979 (NRF)

© Editura Echinox 1994 (pentru versiunea românească)
Toate drepturile pentru versiunea românească aparțin Editurii Echinox

792.01
A84

Antonin Artaud

TEATRUL ȘI DUBLUL SĂU

urmat de

TEATRUL LUI SÉRAPHIN

și de

ALTE TEXTE DESPRE TEATRU

În românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu

Postfață și selecția textelor de Ion Vartic

Ediție îngrijită de Marian Papahagi

90918
EDITURA ECHINOX
Cluj-Napoca, 1997

PREFAȚĂ

TEATRUL ȘI CULTURA¹

Niciodată, când viața însăși e cea care se duce, nu s-a vorbit atât de mult despre civilizație și cultură. Există un paralelism ciudat între această prăbușire generalizată a vieții, aflată la baza demoralizării actuale, și grija pentru o cultură ce n-a coincis niciodată cu viața, dar care este menită să o guverneze.

Înainte de a reveni la cultură, consider că lumea e înfometată și că nu se sinchisește de cultură; și că încercăm în mod artificial să întoarcem spre cultură gânduri îndreptate doar spre foame.

Cel mai urgent nu mi se pare atât faptul de a lua apărarea unei culturi a cărei existență n-a salvat niciodată un om de la înfometare și de la grija de a trăi mai bine, cât de a extrage din ceea ce numim cultură idei a căror forță vie e la fel cu aceea a foamei.

Avem mai ales nevoie să trăim și să credem în ceea ce ne ține în viață și că ceva ne ține în viață – iar ceea ce iese dinlăuntrul misterios al ființei noastre nu trebuie să ne bântuie la nesfârșit, cu un scop vulgar digestiv.

Vreau să spun că, dacă pentru toți e important să ne potolim imediat foamea, e și mai important să nu irosim simpla noastră forță de a ne fi foame în grija unică de a o potoli numai decît.

Dacă semnul epocii e confuzia, la baza acestei confuzii întrezăresc o ruptură între lucruri și cuvintele, ideile, semnele care le reprezintă.

Sigur că nu de sisteme de gândire ducem lipsă; numărul și caracterul lor contradictoriu caracterizează bătrâna noastră cultură europeană și franceză; dar din ce reiese că viața, viața noastră, a fost vreodată afectată de aceste sisteme?

Nu voi susține că sistemele filosofice sunt lucruri aplicabile direct și fără zăbavă, dar din două, una:

Ori aceste sisteme se află în noi și noi suntem în asemenea măsură impregnați de ele, încât ne hrănim viața din ele, dar atunci la ce ne folosesc cărțile? Ori noi nu suntem pătrunși de ele, iar atunci ele nu meritau să ne țină în viață; și, oricum, ce ne pasă de dispariția lor?

Trebuie să insistăm asupra acestei idei a culturii în acțiune și care se formează în noi ca un nou organ, un fel de al doilea suflu; iar civilizația este cultură ce se aplică, determinând până și acțiunile noastre cele mai ascunse, spiritul prezent în lucruri; și atunci civilizația e despărțită în mod artificial de cultură, cum artificial e și faptul că există două cuvinte pentru a semnifica una și aceeași acțiune.

O persoană civilizată e judecată după modul în care se comportă, iar aceasta gândește după cum se comportă; dar deja există o confuzie asupra cuvântului civilizat. Pentru toată lumea, un civilizat cultivat este un om informat asupra sistemelor și care gândește în sisteme, în forme, în semne, în reprezentări.

Este un monstru în care s-a dezvoltat până la absurd acea facultate pe care o avem de a extrage gânduri din actele noastre, în loc să identificăm actele gândurilor noastre.

Dacă vieții noastre îi lipsește suflul, adică o magie constantă, e pentru că ne place să ne contemplăm actele și să ne pierdem în considerații asupra formelor visate ale actelor noastre, în loc să fim împinși de ele.

Iar această însușire aparține în exclusivitate oamenilor. Voi spune chiar că această infecție a umanului este cea care ne alterează ideile ce ar fi trebuit să rămână divine; căci, departe de a crede în supra-natural, în divinul inventat de om, consider că intervenția milenară a omului este cea care a sfârșit prin a ne corupe divinul.

Toate ideile noastre despre viață trebuie să fie redate într-o epocă în care nimic nu mai aderă la viață. Această dificilă sciziune este motivul pentru care lucrurile se răzbună; iar poezia, care nu mai sălășluiește în noi și pe care nu mai reușim să o regăsim în lucruri, reiese, pe neașteptate, din aspectul negativ al acestora; și niciodată nu vom fi văzut atâtea crime, a căror ciudățenie gratuită nu se explică decât prin neputința noastră de a poseda viața.

Dacă teatrul există ca să permită însușirea refuzărilor noastre, un soi de poezie atroce capătă expresie prin acte bizare, în care degradările faptului de a trăi dovedesc că intensitatea vieții e neatinată și că ar fi de ajuns doar să fie mai bine condusă.

Dar oricât de insistent am invoca magia, ne temem, în fond, de o viață care și-ar urma întreg cursul sub semnul adevăratei magii.

Așa se întâmplă că absența noastră înrădăcinată în cultură se minunează în fața unor mărețe anomalii și că într-o insulă, bunăoară, ruptă cu desăvârșire de civilizația actuală, simpla trecere a unui vas pe care se află numai oameni sănătoși poate provoca apariția unor boli necunoscute pe acea insulă, întâlnite doar pe meleagurile noastre: zona, gripa, reumatism, sinuzită, polinevrită etc.

Și de asemenea, dacă ne gândim că negrii miros urât, nu știm că, pentru tot ce nu este Europa, noi, cei albi, mirosim urât. Voi spune chiar că emanăm un miros alb, alb cum putem vorbi de un „rău alb”.

Ca fierul înroșit în foc, putem spune că tot ce e excesiv e alb; pentru un asiatic, culoarea albă a devenit semnul celei mai totale descompuneri.

Acestea fiind spuse, putem începe a scoate o idee din cultură, o idee care este întâi de toate un protest.

Protest împotriva îngustării nesăbuite la care este supusă ideea de cultură, reducând-o la dimensiunea unui fel de Panteon de neconcepție, ceea ce duce la o idolatrie a culturii, așa cum religiile idolatre își adună zeii într-un Panteon.

Protest împotriva ideii separate pe care ne-o facem despre cultură, ca și cum ar fi pe de o parte cultura și pe de altă parte viața; ca și cum adevărata cultură n-ar fi un mijloc rafinat de a înțelege și de a exercita viața.

Putem arde biblioteca din Alexandria. Pe deasupra papirusurilor și în afara lor există anumite forțe: ni se va lua pentru un timp facultatea de a regăsi aceste forțe, dar energia lor nu va putea fi suprimată. Nu e rău că dispar unele înlesniri prea mari, că uităm de unele forme, iar cultura fără spațiu și fără timp, posesiunea capacității noastre nervoase, va renaște cu puteri noi. E drept că uneori să se producă niște cataclisme care să ne incite să ne reîntoarcem la natură, să regăsim, adică, viața. Vechiul totemism al fiarelor, al pietrelor, al obiectelor încărcate cu energie electrică, al costumelor bestial impregnate, într-un cuvânt tot ceea ce folosește la captarea, dirijarea, derivarea forțelor e pentru noi literă moartă, din care nu mai știm să tragem decât un profit artistic și static, un profit de juseur și nu unul de actor.

Or, totemismul e actor; pentru că se mișcă și e făcut pentru actori; orice cultură adevărată se sprijină pe mijloacele barbare și primitive

ale totemismului, a cărui viață sălbatică, adică cu totul spontană, vreau s-o ador.

Ceea ce a făcut să ne pierdem cultura este ideea noastră occidentală despre artă și profitul pe care îl tragem din ea. Artă și cultura nu se pot concilia, contrar felului în care sunt universal folosite.

Adevărata cultură acționează prin exaltare și forță, iar idealul european al artei urmărește să arunce spiritul într-o atitudine despuțată de forță, dar prezintă la exaltarea ei. Este o idee trândavă, inutilă, ce zămislește în scurt timp moartea. Încolăcirile multiple ale Șarpelei Quetzalcoatl sunt armonioase pentru că exprimă echilibrul și sinuozitățile unei forțe latente; intensitatea formelor există doar pentru a atrage și a capta o forță care, în muzică, dă viață unei claviaturi sfâșietoare.

Zei care dorm în Muzeu: Zeul Focului, ținându-și pirostria care seamănă cu trepiedul Inchiziției; Tlaloc, unul dintre nenumărații zei ai Apelor, cu zidul de granit verde; Zeița Mamă a Apelor, Zeița Mamă a Florilor; expresia neschimbată ce răsună sub acoperișul mai multor etaje de apă, a Zeiței cu rochie de jad verde; expresia fremătătoare și extaziată, fața radiind de miresme, pe care atomii soarelui se învârtesc în cerc, a Zeiței Mame a Florilor; acest soi de servitute impusă a unei lumi în care piatra se însuflețește pentru că a fost lovită cum se cuvine, lumea civilizațiilor organice, adică ale căror organe vitale ies din amorțeală, această lume omenească pătrunde în noi, se prinde în hora zeilor, fără să se întoarcă sau să privească în urmă, sub amenințarea de a se preschimba, ca și noi, în niște statui fărâmicioase de sare.

În Mexic, pentru că despre Mexic este vorba, nu există artă, iar lucrurile slujesc la ceva. Și lumea se află într-o perpetuă exaltare.

Ideii noastre inerte și dezinteresate despre artă, o cultură autentică îi opune o idee magică și violent egoistă, adică interesată. Căci mexicanii captează Manas-ul, forțele adormite sub orice formă s-ar găsi, care nu pot ieși dintr-o contemplare a formelor pentru ele înseși, dar care ies dintr-o identificare misterioasă cu aceste forme. Iar vechile Totemuri există pentru a grăbi comunicarea.

E greu, când totul ne îndeamnă la somn, privind cu ochi lipiți și conștienți, să ne trezim și să ne uităm în jur ca prin vis, cu ochi care nu mai știu la ce servesc și a căror privire este îndreptată spre înăuntru.

Așa se naște ideea ciudată a unei acțiuni dezinteresate, dar care e totuși o acțiune, și mai violentă fiindcă atinge ispita tihnei.

Orice efigie adevărată își are umbra care o dublează; iar arta piere în momentul în care sculptorul care modelează crede că eliberează un fel de umbră, a cărei existență îi va spulbera tihna.

Ca orice Cultură magică pe care o deversează hieroglife apropiate, adevăratul teatru își are umbrele sale; dintre toate limbajele și toate artele, el e singurul ale cărui umbre și-au sfărâmat limitările. Și, încă de la origine, se poate spune că umbrele nu suportau limitări.

Ideea noastră neclintită despre teatru se împletește cu ideea noastră neclintită despre o cultură fără umbre, în care spiritul, oriunde ar apuca-o, nu găsește decât vidul, în timp ce spațiul e plin.

Dar adevăratul teatru, deoarece se mișcă și folosește instrumente vii, continuă să agite umbre în care viața n-a încetat să pălpăie. Actorul ce nu reia de două ori același gest, dar care face gesturi, se mișcă și cu siguranță că brutalizează formele, dar îndărătul lor, prin distrugerea lor, ajunge la ceea ce supraviețuiește formelor și le înlesnește continuitatea.

Teatrul, care nu se găsește în nimic, dar folosește toate limbajele: gesturi, sunete, cuvinte, foc, strigăte, se regăsește exact în punctul în care spiritul are nevoie de un limbaj ca să se manifeste.

Iar fixarea teatrului într-un limbaj: cuvinte scrise, muzică, lumini, zgomote îi arată în scurt timp pierderea, alegerea unui limbaj dovedind gustul pentru facilitățile acestui limbaj; iar secătuirea acestuia îi însoțește mărginirea.

Pentru teatru, ca și pentru cultură, rămâne problema de a numi și de a conduce umbrele: iar teatrul care nu se înșepenește în limbaj și în tipare, distruge prin fapt umbrele false, dar pregătește calea spre o altă naștere de umbre, în jurul cărora se alcătuiește adevăratul spectacol al vieții.

Să spargi limbajul pentru a atinge viața înseamnă să faci sau să refaci teatrul; important este să nu crezi că acest act trebuie să rămână sacru, adică rezervat. Dar important este să crezi că nu oricine poate să o facă și că e nevoie de o pregătire.

Aceasta duce la respingerea limitărilor obișnuite ale omului și a puterilor omului și la a face infinite frontierele a ceea ce se numește realitate.

Trebuie să credem într-un sens al vieții reînnoit prin teatru, în care omul se ridică neînfricat la rangul de maestru a ceea ce nu există încă, dându-i viață. Tot ceea ce nu s-a născut mai poate încă să se nască, cu condiția ca noi să nu ne mulțumim să rămânem doar niște simple organe de înregistrare.

Astfel încât, atunci când rostim cuvântul viață, trebuie să se înțeleagă că nu este vorba de viața recunoscută prin aparența faptelor, ci de acel soi de focar fragil și fremătător, neatins de formă. Și dacă mai există în zilele noastre ceva infernal și cu adevărat blestemat, acestă este faptul de a zăbovi artistic asupra formelor, în loc de a fi precum condamnații la ardere, făcând semne din vârful rugurilor.

TEATRUL ȘI CIUMA¹

Arhivele orașelului Cagliari, din Sardinia, conțin relatarea unui fapt istoric și uluitor.

Într-o noapte de la sfârșitul lui aprilie sau începutul lui mai 1720, cu vreo douăzeci de zile înaintea sosirii la Marsilia a vasului *Grand-Saint-Antoine*, a cărui debarcare a coincis cu cea mai uluitoare explozie de ciumă care a făcut să se înmulțească memoriile orașului, Saint-Rémys, vicerege al Sardiniei, pe care responsabilitățile sale reduse de monarh îl sensibilizaseră la cei mai periculoși viruși, avu un vis deosebit de jalnic: se făcea că era atins de ciumă, iar minusculul său stat devastat de boală.

Sub ravagiile flagelului, structurile societății se topesc. Ordinea dispăre. El e marior la întreaga degradare morală, la prăbușirea psihologică, aude în el însuși murmurul umorilor, descompuse și dezordonate, care, într-o nemiloasă pierdere de materie, se îngreunează, transformându-se treptat în cărbune. E oare prea târziu să fie oprit flagelul? Chiar distrus, anihilat și fărâmițat organic, ars până la măduvă, el știe că în vis nu se moare, că voința e absurd de trează, până la negarea posibilului, până la un soi de prefacere a minciunii din care faci adevăr.

Se trezește, convins că-i va sta în putință să alunge zvonurile despre venirea ciumei și toate duhurile unui virus venit din Orient.

O navă plecată de o lună din Beirut, *Grand-Saint-Antoine*, solicită să intre în port și să debarce. El dă atunci acel ordin nebunesc, socotit demențial, absurd, imbecil și despotic de către popor și întreg anturajul său. În graba mare, trimite pe vasul considerat contaminat barca pilotului cu vreo câțiva oameni, cu ordinul ca *Grand-Saint-Antoine* să facă imediat cale-ntoarsă, să se îndepărteze de oraș cu toate pânzele sus, amenințând că altminteri îl scufundă cu lovituri de tun. Războiul împotriva ciumei. Autocratul mergea drept la țintă, nu se încurca.

Să observăm în trecere cât de puternică era influența visului asupra lui, de vreme ce i-a permis să persevereze în cruzimea ordinelor, în ciuda sarcasmului mulțimii și a scepticismului celor din preajma sa, călcând astfel nu numai peste dreptul oamenilor, dar și peste cel mai simplu respect datorat vieții omenești, nemaivorbind de tot felul de convenții naționale sau internaționale, care, în fața morții, își pierd actualitatea.

Oricum, vasul își văzu de drum, se opri mai întâi la Livorno, pătrunzând apoi în rada portului Marsilia, unde i s-a dat voie să debarce.

Ce s-a ales de încărcătura de ciumați nu s-a mai păstrat în amintirea administrației transporturilor din Marsilia. Abia se deslușește ce s-a întâmplat cu marinarii din echipaj, care n-au murit toți din cauza ciumei și s-au răspândit în diferite ținuturi.

Nu *Grand-Saint-Antoine* a adus ciuma la Marsilia, pentru că ea era deja acolo, într-o fază de acută recrudescență, însă focarele îi fuseseră localizate.

Ciuma adusă de *Grand-Saint-Antoine* era cea orientală, virusul original, și de la apariția și răspândirea lui în oraș datează aspectul deosebit de atroce și forța generalizată a epidemiei.

Iată câteva gânduri izvorâte din acest fapt.

Această ciumă, care pare să reactiveze un virus, era în stare de una singură să facă ravagii sensibil egale, deoarece din tot echipajul doar căpitanul a rămas neatins. Pe de altă parte, se pare că ultimii ciumați sosiți n-au venit niciodată în contact direct cu ceilalți, adăpostiți în cartiere închise. *Grand-Saint-Antoine*, trecând la o aruncătură de băț de Cagliari, în Sardinia, nu lasă acolo ciuma, dar viceregele îi simte duhoarea în vis; căci nu se poate nega că între el și ciumă nu s-ar fi înfiripat o comunicare ponderabilă, deși subtilă, și e prea ușor să acuzi contaminarea prin contact în comunicarea unei astfel de boli.

Dar aceste relații dintre Saint-Rémys și ciumă, destul de puternice pentru a se elibera în imagini în visul său, nu sunt totuși destul de puternice pentru a face ca să apară în el boala.

Oricum, ajungându-i după câțva timp vestea că vasul alungat de pe coastele lui de voința neclintită a prințului, a prințului atât de miraculos înștiințat, era la originea marii epidemii din Marsilia, orașul Cagliari consemnă acest fapt în arhivele sale, unde oricine îl poate găsi și astăzi.

Datorită ciumei de la Marsilia din 1720 avem singurele descrieri zise clinice cunoscute asupra flagelului.

Ne putem pune întrebarea dacă ciuma descrisă de către medicii din Marsilia era aceeași cu epidemia din 1347 de la Florența, de unde a ieșit *Decameronul*. Istoria, cărțile sfinte, între care și Biblia, unele tratate vechi de medicină descriu din exterior tot felul de epidemii de ciumă, care par a fi reținut cu precădere impresia demoralizantă și fabuloasă

pe care au lăsat-o în minte, și mult mai puțin trăsăturile lor morbide. Cred că aveau dreptate ei. Medicina ar stabili cu mare greutate o diferență de fond între virusul care a provocat moartea lui Pericle în fața Siracusei, presupunând că acest cuvânt, virus, e altceva decât o simplă ușurință verbală, și cel care-și manifestă prezența în ciuma descrisă de Hippocrate, considerată ca un fel de falsă ciumă de către tratatele de medicină recente. Pentru aceleași tratate, n-ar fi o adevărată ciumă decât aceea care provine din cimitirele descoperite prin retragerea Nilului. Biblia și Herodot semnalează în mod similar apariția fulguranță a unei ciume, care, într-o singură noapte, a decimat cei 180.000 de oameni din armata asiriană, salvând astfel imperiul egiptean. Dacă faptul e adevărat, ar trebui să considerăm că flagelul este instrumentul direct sau materializarea unei forțe inteligente în strânsă legătură cu ceea ce numim fatalitate.

Aceasta, cu sau fără armata de șobolani care a năvălit în acea noapte peste trupele asiriene, căreia, în câteva ceasuri, i-au ros tot harnasamentul. La fel s-a întâmplat cu epidemia din anul 660 înainte de Cristos, care a izbucnit în orașul sfânt Mekao din Japonia cu ocazia unei banale schimbări de guvern.

Ciuma din Provența, din 1502, care i-a dat prilejul lui Nostradamus să-și exercite pentru prima dată însușirile de vindecător, a coincis de asemenea pe plan politic cu schimbările cele mai profunde, cum ar fi răsturnarea și moartea unor regi, dispariția și distrugerea provinciilor, cutremure, fenomene magnetice de tot felul, exodul evreilor care precedă sau urmează, în ordinea politică sau cosmică, unor ravagii și cataclisme, pe care cei responsabili sunt peste măsură de proști ca să le prevadă și nu sînt destul de perversi ca să le dorească într-adevăr urmările.

Oricare ar fi erorile istoricilor sau ale medicinei privind ciuma, socotesc că ne putem pune de acord asupra ideii că e o boală ce ar fi un fel de entitate psihică și nu ar fi provocată de un virus. Dacă ne-am propune să analizăm de aproape toate cazurile de contaminare cu ciumă consemnate în istorie sau în memorii, ne-ar fi greu să găsim măcar un caz provocat într-adevăr de contaminarea prin contact, iar exemplul citat de Boccaccio, cu purcelușii care ar fi murit din cauză că au mirosit cearșafurile în care ar fi fost împachetați ciumații, nu e valabil decât pentru a demonstra un soi de afinitate misterioasă între carnea de purcel și natura ciumei, ce ar necesita o analiză mai aprofundată.

Ideea unei adevărate entități morbide fiind scoasă din discuție, avem de a face cu forme asupra cărora spiritul se poate pune de acord pentru moment, cu scopul de a caracteriza unele fenomene, iar ciuma, descrisă în varianta ce urmează, ar putea să fie acceptată de spirit.

Înainte de a resimți orice indispoziție fizică sau psihologică prea evidentă, pe corp încep să apară niște pete roșii, pe care bolnavul nu le observă, brusc, decât atunci când încep să se înnegrească. Nici nu are timp să se sperie, pentru că începe să aibă fierbințeli, nu-și mai poate ține capul pe umeri, simțindu-l prea mare și prea greu, și atunci se prăbușește. O uriașă istovire, oboseala unei aspirații magnetice centrale, a moleculelor sale despărțite în două și târâte spre distrugerea lor totală, îl copleșește. Umorile sale răvășite, împinse de-a valma, par să-i scuture tot corpul. I se ridică stomacul iar interiorul pântecelui pare că vrea să-i țâșnească prin orificiul dinților. Pulsul, care când încetinește, devenind abia perceptibil, o virtualitate de puls, când o ia la galop, se armonizează cu clocotirile febrei sale interioare, cu rătăcirea și roindă a întregului spirit. Acest puls ce zvâcnește precipitat, întocmai inimii, devine intens, plin, zgomotos; acest ochi roșu, înflăcărat, apoi sticlos; această limbă ce găfăie, enormă și groasă, mai întâi albă, apoi roșie, neagră, totul anunță o furtună organică fără precedent. Curând umorile brăzdate ca pământul de fulger, ca un vulcan fremătând de furtuni subterane, își caută o poartă de ieșire. În mijlocul petelor apar puncte mai fierbinți, iar în jurul acestor puncte pielea se umflă în bășici ca niște bule de aer sub epiderma unei lave, iar aceste bule sunt înconjurate de cercuri, dintre care ultimul, asemeni inelului lui Saturn în jurul astrului în plină incandescență, indică marginea extremă a unui buboi.

Tot corpul e brăzdat. Dar așa cum vulcanii își au punctele lor predilecte pe pământ, buboaielor le au pe ale lor pe corpul omenesc. La două-trei degete lățime de regiunea inghinală, la subsuori, în locurile prețioase unde glande active își îndeplinesc funcțiunile lor cu fidelitate, apar buboai, prin care organismul se ușurează fie de putreziciunea din interiorul lui, fie, în funcție de caz, de viață. O conflagrație violentă și localizată într-un punct indică cel mai adesea faptul că viața centrală nu și-a pierdut nimic din forță și că e posibilă revenirea din rău sau chiar vindecarea. Ca și furia cea mai violentă, ciuma cea mai îngrozitoare e cea care nu-și divulgă trăsăturile.

Deschis, cadavrul ciumatului nu arată nici un fel de leziune. Vezica biliară, cu rolul de a filtra resturile greoaie și inerte ale organismului, e gata să crape, plină cu un lichid negru și vâcos, atât de consistent, încâ evocă o materie nouă. Sângele arterelor și venelor este de asemenea negru și vâcos. Corpul e tare ca piatra. Pe pereții membranei stomacale par să fi apărut numeroase izvoare de sânge. Totul indică o dezordine fundamentală a secrețiilor. Însă nu există nici o pierdere și nici o distrugere a materiei, ca în cazul leprei sau al sifilisului. Nici intestinele, unde se petrec dereglările cele mai sângeroase, unde materiile ajung la un grad nemaiauzit de putrefacție și de pietrificare, nu sunt atacate organic. Vezica biliară, al cărei puroi întărit trebuie aproape zmul, ca în anumite sacrificii umane, cu un cuțit bine ascuțit, un instrument din obsidian, sticlos și tare, este hipertrofiată și casantă pe alocuri, dar intactă, fără nici o particulă lipsă, fără vreo leziune vizibilă sau materie pierdută.

În anumite cazuri, totuși, plămânii și creierul se înnegrese și cangrenează din cauza leziunilor. Plămânii fleșcăiți, făcuți ferfeniți, desprinzându-se în bucăți din nu știu ce materie neagră, creierul micșorat, ros, pulverizat, ajuns praf și pulbere, descompus într-un fel de praf negru de cărbune².

Ca urmare, se impun două observații importante: prima este că sindroamele ciumei sunt complete fără cangrena plămânilor și creierului, bolnavul fiind distrus chiar și fără putrezirea vreunui membru oarecare. Fără să o subapreciem, organismul nu revendică prezența vreunei cangrene localizate și fizice pentru a se decide să moară.

Cea de-a doua remarcă se referă la singurele două organe atinse cu adevărat și lezate de ciumă: creierul și plămânii, care se află amândouă în directă dependență de conștiință și de voință. Poți să-ți oprești respirația, să-ți golești capul de gânduri, să-ți precipiți respirația, s-o ritmezi cum vrei, să o faci, după voință, să fie conștientă sau inconștientă, să stabilești un echilibru între cele două feluri de respirație: cea automată, dirijată direct de marele simpatic, și cealaltă, care ascultă de reflexele creierului redevenite conștiente.

La fel se întâmplă și cu gândirea: poți s-o grăbești, s-o încetinești sau s-o ritmezi. Poți să-i stabilești niște reguli acestui joc inconștient al spiritului. Dimpotrivă, n-ai nici o putere să conduci filtrarea umorilor de către ficat, redistribuirea sângelui în organism prin inimă și artere,

să controlezi digestia, să oprești sau să grăbești eliminarea materiilor în intestin. Ciuma pare deci să-și manifeste prezența în anumite locuri, predilecția pentru toate locurile din corp, toate punctele spațiului fizic unde voința omenească, gândirea, conștiința sunt aproape sau pe cale de a-și face simțită prezența.

Prin anii 1880 și ceva, un medic francez pe nume Yersin, care studia cadavrele unor indochinezi morți de ciumă, izolează unul din acei mormoloci cu craniul rotunjit și coada scurtă, pe care nu-i vezi decât la microscop, numindu-i microbul ciumei. Pentru mine, acesta e doar un element material mai mic, infinit mai mic, care își face apariția la un moment dat pe parcursul dezvoltării virusului, însă aceasta nu-mi lămu-rește defel ciuma. Aș prefera ca acest doctor să-mi spună de ce toate marile ciume au, cu sau fără virus, o durată de cinci luni, după care virulența lor scade și cum a reușit acel ambasador turc ce trecea prin Languedoc spre sfârșitul anului 1720 să indice un fel de linie care, prin Avignon și Toulouse, ajungea la Nisa și la Bordeaux, ca extremitate a dezvoltării geografice a flagelului. Fapt pe care eveni-mentele l-au confirmat.

Din toate acestea reiese fizionomia spirituală a unui flagel ale cărui legi nu pot fi precizate științific și a cărui origine geografică ar fi stupid să vrem s-o determinăm, fiindcă ciuma din Egipt e diferită de cea din Orient, care nu este aceea a lui Hippocrate, care nu e cea din Siracusa, care nu e cea din Florența (cea Neagră), căreia Evul Mediu îi datorează cele cincizeci de milioane de morți. Nimeni nu va spune de ce e atins tocmai lașul care fuge de ciumă, pe când stricatul ce siluiește cadavrele nu pățește nimic. Pentru ce îndepărtarea, castitatea, însingurarea nu au nici un efect asupra atacurilor flagelului și de ce cutare gașcă de dez-mățați care s-a izolat undeva la țară, cum a făcut Boccaccio în cârdășie cu doi amici bine înzestrați și șapte cucernice destrăbălate, poate aștepta în tihnă zilele calde în toiul cărora ciuma se retrage; și de ce într-un castel din apropiere, transformat în cetate războinică, cu un cordon de soldați ce nu lasă pe nimeni să pătrundă, ciuma transformă întreaga garnizoană și pe ocupanții ei în cadavre, cruțându-i pe soldați, singurii care s-au aflat cu adevărat în pericolul de a fi contaminați. Cine va explica faptul că cordoanele sanitare instituite cu o mulțime de trupe de către Mehmet

Ali, către sfârșitul secolului trecut, s-au arătat eficace în apărarea mănăstirilor, școlilor, închisorilor și castelelor, cu prilejul unei recrudescențe a ciumei egiptene; și că o mulțime de focare de epidemie, care aveau toate caracteristicile ciumei orientale, au izbucnit brusc în Europa Evului Mediu, în locuri fără nici o legătură cu Orientul.

Din aceste ciudățenii, din aceste mistere, din aceste contradicții și trăsături, trebuie alcătuită fizionomia spirituală a unui rău care scurmă organismul și viața până la descompunere și spasm, întocmai unei dureri care, pe măsură ce se ascute și pătrunde mai adânc, își înmulțește căile și resursele în toate cercurile sensibilității.

Dar din această libertate spirituală cu care se dezvoltă ciuma, în lipsa șobolanilor, a microbilor și a contactelor, se poate degaja jocul absolut și întunecat al unui spectacol pe care voi încerca să-l analizez.

Când ciuma izbucnește într-un oraș, ordinea normală se prăbușește, nu mai există nici administrația drumurilor, nici armată, poliție, ori municipalitate. Se înalță ruguri ca să ardă morții, în funcție de brațele disponibile. Fiecare familie vrea să aibă unul. După aceea lemnul, locul și flacăra făcându-se rare, încep să se iște conflicte de familie în jurul rugurilor, dar, din cauza mulțimii de cadavre, oamenii o iau curând la fugă. Morții aruncați pe străzi formează deja niște piramide de pe care se rostogolește din când în când câte unul, cei de pe margini fiind sfâșiați de fiare. Duhoarea se ridică în aer ca o flăcără. Străzi întregi sunt blocate de grămezi de morți. Atunci ușile caselor se dau de perete, iar dinăuntru se năpustesc ciumații în delir, cu mințile bântuite de vedenii înfricoșătoare și o apucă urlând pe străzi. Răul care le macină măruntaiele și se întinde în tot corpul țâșnește în cascadă prin spirit. Alți ciumați, fără buboaie, ce nu simt dureri, nu delirează, n-au tegumentul înroșit, care se contemplă mulțumiți în oglinzi, cu sentimentul că pleznesc de sănătate, cad secerați cu tăvița pentru bărbierit încă în mâini, plini de dispreț pentru ceilalți ciumați.

Niște arătări ciudate, înveșmântate în haine impermeabile, cu nasuri lungi de un cot, cu ochi de sticlă, cocoțați pe un soi de saboți japonezi, confectionați dintr-o îmbinare de plăcuțe de lemn, unele orizontale, imitând tălpile, altele verticale, cu rolul de a-i feri de umorile infectate, pășesc prin acele scurgeri sângerânde groase, otrăvite, de culoarea angoasei și a opiumului care țâșnesc din cadavre, psalmodiind litanii

absurde, a căror virtute nu-i împiedică să se prăbușească la rândul lor în rug. Acești medici inculți nu-și dovedesc decât teama și puerilitatea.

În casele deschise pătrunde drojdia populației, imunizate, pare-se, de frenezia ei neostoită, punând mâna pe bogății de care simte că e inutil să profite. Acesta e momentul în care se face simțit teatrul. Teatrul, adică acea gratuitate imediată, care împinge la acte inutile și neprofitabile pentru actualitate.

Ultimii viețuitori își pierd mințile, fiul, până atunci supus și virtuos, își ucide tatăl; cel cumpătat îi sodomizează pe cei apropiați lui. Des-trăbălatul devine pur. Avarul își azvârle cu amândouă mâinile aurul pe fereastră. Eroul războinic dă foc cu mâna lui orașului pentru salvarea căruia își sacrificase odinioară viața. Elegantul se gătește și pornește în promenadă peste osuare. Nici ideea lipsei de pedepse, nici apropierea morții nu ajung să motiveze acte atât de gratuite în absurditatea lor, ale unor oameni care nu credeau că moartea este în stare să ducă ceva la bun sfârșit. Și cum să explici accesul de febră erotică în cazul unor pestiferări ce s-au vindecat și care, în loc să fugă, rămân pe loc, încercând să smulgă o voluptate condamnată de muribunzi sau chiar morți, pe jumătate zdrobiți de grămada cadavrelor în care i-a îngropat hazardul.

Însă dacă e nevoie de un flagel major pentru a face să apară acea gratuitate frenetică, și dacă flagelul cu pricina poartă denumirea de ciumă, am putea raporta poate valoarea acestei gratuități la întreaga noastră personalitate. Starea ciumatului e moare fără ca organismul să-i fie supus descompunerii, purtând pe dinăuntru toate stigmatele unui rău absolut și aproape abstract, e identică stării actorului, sondată integral și răscolită, fără nici un profit în favoarea realității, de sentimentele sale. În aspectul fizic al actorului, ca și în acela al ciumatului, totul dovedește o reacție paroxistică a vieții, deși nu s-a întâmplat nimic.

Între ciumatul care gonește urlând în urmărirea vedențiilor sale și actorul aflat în căutarea sensibilității sale; între ființa vie care și alcătuiește personaje pe care, în altă situație, n-ar fi crezut niciodată că și le poate închipui, realizate în mijlocul unui public de cadavre și alienați în delir, și poetul care inventează intempestiv personaje pe care le dă pe mâna unui public la fel de inert sau delirant, există alte analogii revelatoare ale singurelor adevăruri care contează și pun acțiunea teatrului și a ciumei pe planul unei adevărate epidemii.

Acolo unde imaginile ciumei puse în legătură cu o stare puternică de dezorganizare fizică sunt ca ultimele scântei ale unei forțe spirituale pe cale de epuizare, imaginile poeziei în teatru constituie o forță spirituală ce-și începe traiectoria în sensibil și se lipsește de realitate. Pătruns de pasiune, actorului îi trebuie mult mai multă virtute ca să nu comită o crimă decât îi trebuie asasinului curaj pentru a reuși să o execute pe a lui și tocmai în această gratuitate acțiunea unui sentiment apare în teatru ca fiind ceva infinit mai valabil decât aceea a unui sentiment realizat.

Față de furia asasinului care se ostiește, cea a actorului tragic rămâne într-un cerc pur și închis. Furia asasinului a săvârșit un act, apoi se descarcă și pierde contactul cu forța care o inspiră, dar care, de-acum înainte, nu-l va mai nutri. Ea a căpătat o formă, cea a actorului, care se neagă pe măsură ce iese la suprafață, topindu-se în universalitate.

Dacă admitem acum această imagine spirituală a ciumei, vom considera umorile tulburi ale ciumatului drept fața solidificată și materială a unei dezordini care, pe alte planuri, este echivalentă cu luptele, conflictele, cataclismele și pagubele aduse de evenimente. Așa cum nu este imposibil ca disperarea nefolosită și urletele unui alienat dintr-un azil să provoace ciuma, printr-un fel de reversibilitate a sentimentelor și a imaginilor, se poate admite că evenimentele exterioare, conflictele politice, catastrofele naturale, ordinea revoluției și dezordinea războiului, trecând în planul teatrului, se descarcă în sensibilitatea spectatorului cu forța unei epidemii.

În *Cetatea lui Dumnezeu*, Sfântul Augustin acuză similitudinea de acțiune dintre ciumă, care ucide fără a distruge organe, și teatru care, fără să ucidă, provoacă cele mai misterioase schimbări nu doar în spiritul unui individ, ci și în cel al unui popor.

"Aflați, spune el, voi ce nu știți, că aceste jocuri scenice, spectacole de nerușinări, n-au apărut la Roma prin vicile oamenilor, ci din ordinul zeilor voștri. Ar fi mai rațional să-i dați onorurile divine lui Scipion*, decât unor asemenea zei; nu mai încape nici o îndoială că nu-și egalau pontiful!...

Ca să potolească ciuma ce ucidea trupurile, zeii voștri cer în onoarea lor aceste jocuri scenice, iar preotul vostru, vrând să evite ciuma ce

* Scipion Nasica, mare pontif, care ordonă ca teatrele din Roma să fie rase de pe fața pământului, iar subsolurile lor astupate.

corupe sufletele, se împotrivesc construirii scenei înseși. Dacă vă mai rămân câteva scilipiri de inteligență ca să preferați sufletul în locul corpului, judecați cine vă merită adorația; căci viclenia Spiritelor rele, prevăzând încetarea contagiunii corpurilor, profită cu bucurie de această ocazie ca să introducă un flagel mult mai periculos, deoarece nu atacă trupurile, ci moravurile. Într-adevăr, orbirea și coruperea sufletului din cauza spectacolelor sunt atât de mari, încât, chiar în vremurile din urmă, cei stăpâniți de această pasiune funestă, scăpați de la jefuirea Romei și refugiați la Cartagena, își petreceau fiecare zi la teatru, întrecându-se în delirul lor pentru artiști.

E de prisos să specificăm motivația precisă a acestui delir comunicativ. Ar însemna să căutăm motivele pentru care organismul nervos se unește după un timp cu vibrațiile celor mai subtile muzici, până când ajunge la o temeinică schimbare. Înainte de toate, trebuie să cădem de acord că, aidoma ciumei, jocul teatral este un delir și oă este comunicativ.

Spiritul crede ceea ce vede și face ceea ce crede; acesta e secretul fascinației. În textul său, Sfântul Augustin nu pune nici măcar o clipă la îndoială realitatea acestei fascinații.

Există însă niște condiții pe care trebuie să le regăsim astfel încât să se nască în spirit un spectacol care să-l fărnece, ceea ce nu este doar o simplă chestiune de artă.

Căci dacă teatrul este ca și ciurma, e nu numai pentru că influențează colectivitățile importante și că le tulbură într-un sens identic. Ca și în ciurmă, în teatru există ceva victorios și răzbunător în același timp. Incendiul instantaneu declanșat peste tot în calea ei de ciurmă ne dăm seama prea bine că nu este decât o enormă lichidare.

Un dezastru social atât de complet, o asemenea dezordine organică, această revărsare de vicii, acest soi de exorcism total ce apasă sufletul și îl exasperează indică prezența unei stări care, pe de altă parte, este o forță absolută și în care se regăsesc pe viu toate puterile naturii în momentul în care ea va împlini un fapt esențial.

Ciurma ia imagini care dorm, o dezordine latentă, împingându-le brusc până la gesturi extreme; așa cum și teatrul ia gesturi, împingându-le până la exasperare: ca și ciurma, el reface relația între ceea ce este și ceea ce nu este, între virtualitatea posibilului și ceea ce există în natura materializată. Regăsește noțiunea de figuri și de simboluri-tip, de acțio-

nează ca niște momente lungi de tăcere, ca acorduri de orgă sau ca opriri ale sângelui, ca îndemnuri ale umoarei, accese inflamatorii de imagini în mințile noastre deșteptate dintr-o dată; toate conflictele adormite în noi înșine, el ni le înapoiază în deplinătatea forțelor lor, și dă acestor forțe nume pe care le recunoaștem ca simboluri: și iată că în fața noastră izbucnește o încleștare de simboluri, azvârlite unele împotriva altora într-o imposibilă călcare în picioare; căci nu poate exista teatru decât din clipa în care începe într-adevăr imposibilul și în care poezia de pe scenă alimentează și supraîncălzește simboluri realizate.

Aceste simboluri, semn al forțelor mature, dar ținute până atunci în servitute și de nefolosit în realitate, izbucnesc sub forma unor imagini neverosimile ce dau drept de cetate și de existență unor acte ostile prin natura lor vieții societăților.

O adevărată piesă de teatru zdruncină odihna simțurilor, pune în libertate inconstientul înăbușit, îndeamnă la un fel de revoltă virtuală care nu poate avea, de altfel, întreaga ei valoare decât dacă rămâne virtuală, impune colectivităților reunite o atitudine eroică și dificilă.

Așa se face că în *Annabella* lui Ford remarcăm cu stupeoare, și chiar o dată cu ridicarea cortinei, o ființă aruncată în revendicarea insolentă a unui incest, care își investește toată vigoarea de ființă conștientă și tânără ca să o proclame și să o justifice.

El nu ezită o clipă, nu șovăie un minut; și arată prin aceasta cât de puțin contează barierele ce i-ar putea fi ridicate înainte. Este criminal cu eroism și este eroic cu îndrăzneală și ostentație. Totul îl împinge în această direcție și îl exaltează, pentru el nu mai există nici pământ nici cer, ci doar forța pasiunii sale convulsive, căreia nu întîrzie să-i răspundă pasiunea, rebelă și ea, și la fel de eroică, a Annabellei.

"Plâng, spune aceasta, nu din cauza remușcărilor, ci de teama că nu-mi voi potoli pasiunea." Amândoi sunt șarlatani, ipocriți, mincinoși, în slujba pasiunii lor supraomenești, stăvilă și oprimată de către legi, pe care ei o vor pune deasupra legilor.

Răzbunare pentru răzbunare și crimă pentru crimă. Atunci când îi credem amenințați, urmăriți, sperați, gata să-i plângem ca pe niște victime, ei sunt gata a răspunde destinului la amenințare cu amenințare, la lovitură cu lovitură.

Pășim alături de ei din exces în exces și din revendicare în revendicare. Annabella e prinsă, aflată vinovată de adulter, de incest, călcată în picioare, jignită, târâtă de păr, dar ne uităm uluiți cum nici nu se gândește să-și găsească o portiță de scăpare, ci dimpotrivă îi aruncă provocări călăului și cântă cu un soi de eroism încăpățânat. Iată cum arată absolutul revoltei, dragostea neostoită și exemplară care nouă, spectatorilor, ne taie răsuflarea de nelișițe la ideea că nimic nu o va mai putea opri.

Dacă vrem să găsim un exemplu al libertății absolute în revoltă, Annabella lui Ford ne oferă acest poetic exemplu legat de imaginea primejdiei absolute.

Iar când ne credem ajunși la paroxismul ororii, al sângelui, al legilor batjocorite, al poeziei, în fine, sacralizate de revoltă, suntem siliți să mergem și mai departe, trași de un vârtej pe care nimic nu-l poate opri.

Dar în final, ne spunem, e răzbunarea, moartea pentru atâta cutezanță și nelegiuire irezistibilă.

Ei bine, nu. Giovanni, iubitul ei, inspirat de un mare poet exaltat, va depăși răzbunarea și crima, printr-un fel de crimă pătimasă și de nedescris, va depăși amenințarea și groaza, printr-o groază mai mare care derutează în același timp legile, morala și pe cei care au îndrăzneala să facă pe răzbunătorii.

I se întinde cu violență o capcană, o mare petrecere la care, printre comensali, vor fi ascunși spadasi și asasini tocmiți, gata să se arunce asupra lui la primul semnal. Dar acest erou hăituit, pierdut, inspirat de dragoste, nu va lăsa pe nimeni să judece această iubire.

Vreți moartea iubirii mele, pare să spună, dar o să vă arunc în față această iubire; vă voi stropi cu sângele acestei iubiri, la înălțimea căreia nu veți fi niciodată în stare să vă ridicați.

După care își ucide iubita, îi smulge inima ca și când ar fi vrea să se înfrupte din ea în mijlocul unui ospăț la care mesenii abia așteptau, poate, să-l devore pe el.

Și, înainte de fi executat, își ucide și rivalul, soțul surorii sale, care a îndrăznit să se ridice între această iubire și el, îl execută într-o singură luptă care apare atunci ca propria-i tresărire de agonie.

Întocmai ca ciuma, teatrul este deci o impresionantă chemare de forțe care readuc spiritul, cu ajutorul exemplului, la izvorul conflictelor sale.

Iar exemplul pasional al lui Ford, se simte clar, nu este decât simbolul unei lucrări grandioase și într-un tot esențiale.

Înspăimântătoarea apariție a Răului, revelată cu adevărat și în forma ei pură în Misterele din Eleusis, corespunde timpului negru din unele tragedii antice pe care orice teatru autentic trebuie să îl regăsească.

Dacă teatrul, esențial, se aseamănă cu ciuma nu este pentru că e contagios, ci pentru că e revelația, scoaterea la vedere, împingerea spre exterior a unui fond de cruzime latentă prin care toate posibilitățile perverse ale spiritului se localizează într-un individ sau într-un popor.

Ca și ciuma, el este timpul preferențial al răului, triumful forțelor întunecate, pe care o forță și mai adâncă le alimentează până la sângere.

În el pare să strălucească ca și în ciumă un soare ciudat, o lumină de o intensitate anormală, în care dificilul și imposibilul par să devină dintr-o dată elementul nostru normal. Annabella lui Ford, ca orice teatru cu adevărat valabil, se bucură de razele acestui soare ciudat. Ea seamănă cu libertatea ciumei, în care, puțin câte puțin, treaptă cu treaptă, cei aflat în agonie își umflă personajul, unde cel aflat în viață devine treptat o ființă măreață, încordată peste măsură.

S-ar putea spune acum că orice libertate adevărată e întunecată și se confundă neîndoienic cu libertatea sexului, care este la fel de întunecată, fără să se știe prea bine de ce. Căci Erosul platonician, sensul de geneză, libertatea vieții au dispărut cu mult timp în urmă sub învelișului sumbru al unei *Libido*, identificate cu tot ce e murdar, abject, josnic în faptul de a trăi, de a te arunca, cu o vigoare naturală și impură, dar mereu reînnoită, către viață.

Astfel, toate marile Mituri sunt negre, iar minunatele Povești ce descriu mulțimilor prima diviziune a sexelor și primul măcel al esențelor ce apar în creație nu pot fi imaginate în absența unei atmosfere de măcel, de tortură, de sânge vărsat.

Teatrul, ca și ciuma, este imaginea acestui măcel, a acestei despărțiri esențiale. El dezleagă conflicte, eliberează forțe, declanșează posibilități, iar dacă se întâmplă ca aceste forțe și aceste posibilități să fie negre, nu e vina ciumei sau a teatrului, ci a vieții.

Nu considerăm că viața, așa cum e sau cum ne-a fost făcută, oferă multe subiecte de exaltare. Se pare că prin ciumă și în chip colectiv se goleşte un abces uriaș, atât moral cât și social; și precum ciuma, teatrul este creat pentru a sparge abcese în mod colectiv.

S-ar putea ca otrava teatrului, aruncată în corpul social, să-l descompună, după cum spune Sfântul Augustin, dar o face atunci ca o ciumă, ca un flagel răzbunător, ca o epidemie salvatoare în care epocile credule au vrut să vadă degetul Domnului și care nu este altceva decât aplicarea unei legi naturale, în care orice gest e compensat prin alt gest și orice acțiune prin reacția ei.

Ca și ciuma, teatrul e o criză care ajunge la deznodământ o dată cu moartea sau cu vindecarea. Iar ciuma este un rău superior, întrucât reprezintă o criză completă, după care nu mai există nimic, în afară de moarte sau de o purificare extremă. La fel, teatrul este și el un rău, pentru că reprezintă echilibrul suprem la care nu ajungi fără a cunoaște distrugerea. El invită spiritul la un delir care să-i exalte energiile; și se poate vedea, în încheiere, că din punct de vedere uman acțiunea teatrului, ca și a ciumei, este binefăcătoare, căci împingându-i pe oameni să se vadă așa cum sunt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleșea, nimicnicia, ipocrizia; ea zdruncină inerția sufocantă a materiei ce năpădește până și datele cele mai clare ale simțurilor; și revelând colectivităților puterea lor întunecată, forța lor ascunsă, le îndeamnă să ia o atitudine eroică și superioară în fața destinului, pe care singure n-ar fi avut-o niciodată.

Întrebarea care se pune acum e de a ști dacă în această lume care alunecă, care se sinucide fără a-și da seama, se va găsi un nucleu de oameni în stare să impună noțiunea superioară de teatru, care va proclama în fața tuturor echivalentul natural și magic al unor dogme în care nu mai credem.

PUNEREA ÎN SCENĂ ȘI METAFIZICA¹

La Luvru se află pictura unui Primitiv, cunoscut sau nu, nu știu, dar al cărui nume nu va fi niciodată reprezentativ pentru o perioadă însemnată din istoria artei. Acest Primitiv se numește Lucas van den Leyden, și, pentru mine, face inutile și neavenite cele patru sau cinci secole de pictură care au venit după el. Pânza de care vorbesc este intitulată *Fiicele lui Lot*, subiect biblic la modă în acea epocă. Desigur, în Evul Mediu, Biblia nu era înțeleasă cum o înțelegem noi astăzi, iar acest tablou reprezintă un exemplu ciudat al deducțiilor mistice care se pot face din citirea ei. Patetismul ei, în orice caz, se vede de la distanță, frapând printr-un soi de armonie vizuală fulgerătoare, vreau să spun a cărei acuitate acționează în întregime și poate fi cuprinsă dintr-o singură privire. Chiar înainte de a desluși despre ce e vorba, simți că acolo se petrece un lucru mareț, iar urechea, s-ar zice, este emoționată concomitent cu ochiul. O dramă de mare importanță intelectuală se află adunată acolo, întocmai ca norii ce se adună brusc pe cer, aduși parcă de vânt, sau de o fatalitate mai directă, pentru a-și măsura fulgerele.

Cerul din tablou e într-adevăr întunecat și încărcat, însă chiar înainte de a ne da seama că drama se născuse pe întinsul cerului, se petrecea în cer, lumina specială a pânzei, involburarea formelor, impresia ce răzbate de la depărtare, totul anunță un fel de dramă a naturii, al cărei echivalent îl desfid pe orice pictor din Epocile Mari ale picturii să ni-l propună.

Lot, cu platoșă și cu barba de un roșu înflăcărat, stă așezat în fața cortului ridicat pe țărmul mării, privindu-și fiicele evoluând, ca și cum ar asista la ospățul unor prostituate.

Acestea fac paradă într-adevăr, care ca niște mame de familie, care ca războinice, vopsindu-și părul și mimând folosirea armelor, ca și cum n-ar fi avut niciodată alt scop decât să-și încante părintele, servindu-i de jucărie sau unealtă. Apare astfel caracterul profund incestuos al temei străvechi, dezvoltată aici de pictor în imagini pasionate. Dovadă că el i-a înțeles întocmai ca un om modern, adică cum am putea înțelege noi înșine, caracterul de profundă sexualitate. Dovadă că acest caracter de sexualitate profundă, însă poetică, nu i-a scăpat, cum nu ne-a scăpat nici nouă.

În stânga tabloului și puțin în plan depărtat se ridică la înălțimi amețitoare un turn negru, susținut la bază de un întreg sistem de stânci, plante, poteci șerpuitoare marcate de borne, presărate ici-colo de căsuțe. Printr-un reușit efect de perspectivă, unul din aceste drumeaguri iese la un moment dat din hășișurile prin care se strecura, o ia peste un pod, ca să primească în sfârșit o rază din lumina aceea de furtună ce răzbate printre nori, scaldând ici și colo ținutul. În fundul pânzei, marea e extrem de înaltă și pe deasupra extrem de liniștită, dat fiind acest mănunchi de foc ce clocotește într-o margine de cer.

În sfârșitul unui foc de artificii, prin bombardamentul nocturn cu stele, rachete, bombe solare, se întâmplă să putem vedea, într-o fracțiune de secundă, în lumina halucinantă, anumite detalii ale peisajului profilate în noapte: copaci, un turn, munți, case, ale căror iluminare și apariție ne vor rămâne pentru totdeauna în minte, legate de ideea acestei dezlănțuiri sonore; nu se poate exprima mai bine această supunere a diferitelor aspecte ale peisajului la focul din cer decât spunând că, deși își au propria lumină, păstrează totuși relația cu el, ca un fel de ecouri mai lente, ca niște repere însuflețite desprinse din el și așezate acolo cu scopul de a facilita manifestarea întregii sale forțe distrugătoare.

Există, de altfel, în modul în care pictorul descrie acest foc, ceva îngrozitor de energic și de tulburător, ca un element încă în acțiune și mobil într-o expresie imobilizată. N-are nici o importanță prin ce mijloace s-a obținut efectul, dar el este real; e de-ajuns să vezi tabloul ca să te convingi.

Oricum, acest foc, din care nimeni nu va nega că se desprinde o impresie de inteligență și de răutate, are rolul, prin chiar violența sa, de contrapondere în spirit la stabilitatea materială, apăsătoare, a restului.

Între mare și cer, dar spre dreapta, și pe același plan în perspectivă cu Turnul Negru, se întinde o limbă subțire de pământ, încununată cu ruinele unei mănăstiri.

Această limbă de pământ, oricât de apropiată ar părea de țărnul pe care se ridică cortul lui Lot, face loc unui golf imens, în care parcă s-ar fi produs un dezastru maritim fără precedent. Corăbii rupte în două, și care nu ajung să se scufunde, se sprijină pe mare ca în niște cărje, lăsându-și catargele smulse și vergile să plutească în toate părțile.

Ar fi greu de spus de ce pare atât de copleșitor acest sentiment al dezastrului ce se desprinde din vederea a numai unul sau două vase făcute bucăți.

Se pare că pictorul avea cunoștință de unele secrete privind armonia lineară și de mijloacele de a o face să acționeze direct asupra creierului, ca un reactiv fizic. Oricum, această impresie de inteligență răspândită în natura exterioară, și mai ales în modul de a o reprezenta, e vizibilă în numeroase alte detalii ale tabloului, martor fiind acel pod de înălțimea unei clădiri cu opt etaje, ridicat deasupra mării, pe care personajele defilează în șir ca Ideile în peștera lui Platon.

Ar fi fals să pretindem că ideile ce se desprind din acest tablou sunt pe înțelesul tuturor. În orice caz, ele au o măreție de care pictura, care nu știe decât să picteze, adică întreaga pictură a mai multor secole, ne-a dezobișnuit cu totul.

În prezența lui Lot și a fiicelor sale există în mod accesoriu o idee asupra sexualității și a reproducerii, Lot fiind parcă acolo pentru a profita abuziv de fiicele sale, ca un fel de viespe.

E aproape singura idee socială conținută în tablou.

Toate celelalte sunt metafizice. Îmi pare foarte rău că sunt nevoit să rostesc acest cuvânt, dar acesta este numele lor. Voi spune chiar că întreaga lor grandoare poetică, eficacitatea lor concretă asupra noastră constă în faptul că sunt metafizice și că profunzimea lor spirituală nu poate fi despărțită de armonia formală și exterioară a tabloului.

Mai există încă o idee asupra Devenirii, pe care diferite detalii ale peisajului, și felul cum sunt pictate, cu planuri ce se anihilează sau își corespund, ni le strecoară în spirit așa cum ar face-o muzica.

Mai avem alta asupra Fatalității, exprimată nu atât prin apariția acestui foc brusc, cât prin felul solemn în care toate formele se organizează sau se dezorganizează dedesubtul lui, unele încovoiate parcă de un vânt de panică irezistibilă, altele nemișcate, aproape ironice, dar toate supuse unei puternice armonii intelectuale, ca însuși spiritul exteriorizat al naturii.

Mai este și o idee despre Haos, despre Minunat, despre Echilibru; există chiar una sau două despre neputințele Cuvântului, a cărui inutilitate e demonstrată parcă de această pictură anarhică, suveran materială.

Spun în tot cazul că această pictură e ceea ce ar trebui să fie teatrul dacă ar ști să vorbească limbajul care îi aparține.

Occident / Orient
Texto reprezentativ

Si pun intrebarea:

Cum se face că în teatru, cel puțin așa cum îl cunoaștem în Europa, sau, mai bine zis, în Occident, este lăsat în planul secund tot ce e specific teatral, adică tot ce nu se supune exprimării prin vorbă, prin cuvinte, ori, dacă vrem, tot ce nu e conținut în dialog (iar dialogul însuși considerat în funcție de posibilitățile sale de sonorizare pe scenă și de exigențele acestei sonorizări)?

Cum se explică de altminteri faptul că teatrul occidental (spun occidental pentru că, din fericire, mai există și altele, cum ar fi teatrul oriental, care au știut să păstreze intactă ideea de teatru, în timp ce în Occident această idee s-a prostituat, ca și restul), cum se explică faptul că teatrul occidental nu concepe teatrul sub alt aspect decât acela al teatrului dialogat?

Dialogul – în forma lui scrisă și vorbită – nu aparține în chip specific scenei, el aparține cărții; dovadă că în manualele de istorie literară este rezervat un loc teatrului, văzut ca o ramură accesorie a istoriei limbajului artat.

Eu zic că scena este un loc fizic și concret care cere să fie umplut, și că trebuie să i se îngăduie să vorbească în limbajul ei concret.

Eu zic că acest limbaj concret, destinat simțurilor și independent de cuvânt, trebuie să satisfacă mai întâi simțurile, că există o poezie pentru simțuri așa cum există una pentru limbaj, și că acest limbaj fizic și concret la care fac aluzie nu este cu adevărat teatral decât în măsura în care gândurile exprimate de el scapă limbajului artat.

Voi fi întrebare care sunt oare aceste gânduri, pe care cuvintele nu pot să le exprime, și care ar putea, mult mai bine decât cuvântul, să-și găsească expresia ideală în limbajul concret și fizic al scenei?

Voi da răspunsul puțin mai târziu.

Cel mai urgent mi se pare să aflu în ce constă acest limbaj fizic, material și solid prin care teatrul poate să se deosebească de cuvânt.

El constă în tot ce se află pe scenă, în tot ceea ce poate să se manifeste și să se exprime material pe o scenă, și care se adresează mai întâi simțurilor și nu spiritului, ea limbajul vorbirii. (Știu că și cuvintele își au posibilitățile lor de sonorizare, moduri diferite de a se proiecta în spațiu, care sunt denumite *intonații*. Ar fi de altfel multe de spus despre valoarea concretă a intonației în teatru, despre această însușire a cuvintelor de a crea și ele o muzicalitate proprie după maniera în care sunt

roșite, fără nici o legătură cu sensul lor concret, sau uneori chiar împotriva acestui sens, de a crea pe dedesubtul limbajului un curent subteran de impresii, corespondențe, analogii; dar această modalitate teatrală de a privi limbajul este deja un *aspect* al limbajului accesoriu folosit de autorul dramatic, de care el nu ține cont cătuși de puțin, mai ales acum, în construirea pieselor sale. Să trecem mai departe deci).

Făcut anume pentru a se adresa simțurilor, acest limbaj trebuie mai întâi să le satisfacă. Ceea ce nu-l împiedică apoi să-și dezvolte consecințele intelectuale pe toate planurile și în toate direcțiile. Aceasta permite înlocuirea poeziei limbajului cu o poezie în spațiu, ce se va rezolva într-o zonă neapartenând strict cuvintelor.

Ca să mă fac mai bine înțeles, ar fi nevoie desigur de câteva exemple din această poezie în spațiu, în stare să creeze imagini materiale ce echivalează cu imaginile cuvintelor. Aceste exemple se vor regăsi puțin mai departe.

Această poezie foarte dificilă și complexă îmbracă mai multe aspecte: mai întâi, ea le cuprinde pe acelea din toate mijloacele de expresie care pot fi folosite pe scenă*: cum ar fi muzica, dansul, artele plastice, pantomima, mimica, gesticulația, intonațiile, arhitectura, luminile și decorul.

Fiecare dintre aceste mijloace își are poezia sa proprie, intrinsecă, apoi un fel de poezie ironică, ce provine din felul în care se combină cu celelalte mijloace de exprimare; iar consecințele acestor combinații, reacții și distrugerii reciproce sunt ușor de întrezărit.

Voi reveni, puțin mai departe, asupra acestei poezii, care nu-și poate dovedi eficacitatea decât dacă este concretă, adică dacă produce obiectiv ceva prin prezența sa *activă* pe scenă; dacă un sunet, ca în Teatrul Balinez, echivalează cu un gest, și, în loc să-i servească de decor, de însoțitor al unei reflecții, o pune în mișcare, o dirijează, o distruge sau o schimbă definitiv etc.

Una din formele poeziei în spațiu, – în afară de cea rezultată din combinații de linii, forme, culori, obiecte în stare brută, cum se găsesc în toate artele, – ține de limbajul semnelor. Mi se va da voie să mă opresc

* În măsura în care ele se dovedesc în stare să profite de posibilitățile fizice imediate, oferite de scenă cu scopul de a înlocui formele împietrite ale artei cu formele vii și amenințătoare, prin care sensul anticei magii ceremoniale poate regăsi în plan teatral o nouă realitate; în măsura în care ele cedează în fața așa-zisei tentații fizice a scenei.

o clipă asupra acestui aspect al limbajului teatral pur, ce scapă cuvântului, asupra acestui limbaj prin semne, gesturi și atitudini cu valoare ideografică, așa cum există în anumite pantomime nepervertite.

Prin „pantomimă nepervertită” înțeleg pantomima directă în care gesturile, în loc să reprezinte cuvinte, corpuri de fraze, ca în pantomima noastră europeană în vârstă de numai 50 de ani, care nu este decât o deformare a părților mute din comedia italiană, redau idei, atitudini ale spiritului, aspecte din natură, totul într-o manieră efectivă, concretă, adică evocând fără încetare obiecte ori detalii naturale, întocmai ca acel limbaj oriental ce reprezintă noaptea printr-un copac în care o pasăre a închis deja un ochi, pregătindu-se să-l închidă și pe celălalt. Iar o altă idee abstractă ori stare de spirit ar putea fi reprezentată prin câteva din nenumăratele simboluri ale Scripturii, cum ar fi gaura acului prin care nu va trece niciodată o cămilă.

Se vede că aceste semne reprezintă adevărate hieroglife, în care omul, în măsura în care contribuie la formarea lor, este doar o formă ca oricare alta, căreia, datorită naturii sale duble, îi adaugă totuși un prestigiu aparte.

Acest limbaj, ce evocă spiritului imaginii de o poezie naturală (sau spirituală) intensă, dă ideea despre ceea ce ar putea fi în teatru o poezie în spațiu, independentă de limbajul articulat.

Orice ar fi cu acest limbaj și cu poezia sa, observ că în teatrul nostru, ce trăiește sub dictatura exclusivă a cuvântului, acest limbaj, format din semne și mimică, această tăcută pantomimă, — aceste atitudini, gesturi suspendate, intonații obiective, pe scurt tot ceea ce eu consider ca fiind specific teatral în teatru, toate aceste elemente, când există în afara textului, sunt privite de toată lumea ca partea mai joasă a teatrului și numite la întâmplare „artă” și se confundă cu ceea ce se înțelege prin punere în scenă sau „realizare”, în cazul fericit când nu i se atribuie expresiei „punere în scenă” ideea de somptuozitate artistică și exterioară, aparținând exclusiv costumelor, luminilor și decorului.

În contrast cu acest mod de a vedea, care mie mi se pare cu totul occidental, sau mai degrabă latin, adică încăpățânat, voi spune că în măsura în care acest limbaj pornește de la scenă sau își extrage de acolo eficacitatea creației sale spontane, în măsura în care duce o luptă directă cu scena, fără a se folosi de cuvinte (și de ce n-am imagina o piesă compusă direct pe scenă, realizată chiar acolo?) — punerea în scenă, mai mult decât piesa scrisă și vorbită, este teatru. Mi se va cere fără îndoială

să precizez ce e latin în acest mod de a vedea lucrurile, deosebit de al meu? Ei bine, această nevoie de a folosi cuvinte pentru a exprima idei limpezi este prin excelență latină. Căci în ce mă privește, ideile clare, în teatru, ca oriunde altundeva, sunt niște idei moarte și îngropate.

Ideea unei piese alcătuite direct din scenă, cu obstacolele inerente de realizării și scenei, impune descoperirea unui limbaj activ, activ și anarhic, în care să fie abandonate granițele obișnuite ale sentimentelor și ale cuvintelor.

În tot cazul, mă grăbesc să afirm sus și tare că un teatru în care punerea în scenă și realizarea, adică tot ce are în el specific teatral, sunt supuse textului, e un teatru de idiști, de nebuni, de inverșiți, de grămăciți, de băcați, de antipoeti și de pozitiviști, într-un cuvânt de Occidentali.

Știu perfect de altfel că limbajul gesturilor și al atitudinilor, dansul și muzica sunt mai neputincioase în elucidarea unui caracter, în relatarea gândurilor umane ale unui personaj, în expunerea unor stări de conștiință clare și precise, decât limbajul verbal; dar cine a spus că teatrul e făcut să descifreze un caracter, ori să rezolve conflicte de ordin uman și pasional, de ordin actual și psihologic, ca teatrul contemporan în care abundă astfel de cazuri?

Dat fiind teatrul pe care-l avem aici în vedere, s-ar spune că, în viață, n-ar conta decât să știm dacă vom regula bine, dacă vom merge la război sau vom fi atât de lași ca să încheiem pace, cum ne obișnuim cu măruntelile noastre angoase morale, și dacă ne vom da seama de «complexele» noastre (vorbind în limbaj savant), sau dacă «complexele» noastre ne vor sufoca. E rar, de altminteri, ca dezbaterile să se ridice până la planul social și ca procesul sistemului nostru social și moral să fie întreprins. Teatrul nostru însă nu ajunge niciodată până la a-și pune întrebarea dacă acest sistem social și moral nu este cumva nedrept.

Or, eu susțin că actuala stare socială este inechitabilă și bună de distrus. Dacă teatrul are rolul de a se preocupa pentru aceste lucruri, cel al mitralierei este mai important. Teatrul nostru nu e în stare nici măcar să-și pună întrebarea, în chip arzător și eficace, cum ar trebui, dar chiar dacă ar pune-o, și-ar depăși propriul obiect, mai trufaș și mai secret pentru mine.

Preocupările mai sus enumerate put neverosimil a om, omul pro-vizoriu și material, aş spune chiar omul-stârv. Aceste preocupări îmi trezesc un mare dezgust, mă dezgustă în cel mai înalt grad, ca aproape

tot teatrul contemporan, pe cât de omenesc, pe atât de antipoetic, care, exceptând trei-patru piese, mi se pare că put a decadență și a puroi amestecat cu sânge.

Decadența teatrului contemporan se explică prin faptul că el a pierdut sentimentul a ceea ce e serios, pe de o parte, și al râsului, pe de alta. Pentru că a rupt orice legătură cu gravitatea, cu eficacitatea nemijlocită și pernicioasă, într-un cuvânt, cu Primejdia.

Pentru că, pe de altă parte, și-a pierdut simțul umorului adevărat, al puterii de disociere fizică și anarhică a râsului.

Pentru că a rupt-o cu spiritul de profundă anarhie ce se află la baza oricărei poezii.

Trebuie să admitem că totul în destinația unui obiect, în sensul ori în folosirea unei forme naturale, este o problemă de convenție.

Atunci când natura a dat unui copac forma de copac, i-ar fi putut da la fel de bine forma unui animal sau a unui deal, iar în acest caz, noi ne-am fi uitat la acel animal sau la acea colină, am fi gândit *copac* și totul ar fi fost gata.

E de la sine înțeles că o femeie drăguță are o voce armonioasă; dacă, de când e lumea lume, le-am fi auzit pe toate femeile drăguțe chemându-ne cu furnălii și salutându-ne cu mugete, am fi asociat pentru totdeauna ideea de muget cu ideea de femeie drăguță și o parte a viziunii noastre interioare asupra lumii s-ar fi schimbat în mod radical.

Se înțelege prin aceasta că poezia e anarhică în măsura în care pune din nou în discuție toate relațiile de la obiect la obiect și ale formelor cu semnificațiile lor. E anarhică și în măsura în care apariția sa este consecința unei dezordini ce ne apropie de haos.

Nu voi mai da alte exemple. Le-am putea multiplica la infinit, nu numai folosind exemple umoristice, cum au fost cele de care m-am slujit.

Din punct de vedere teatral, aceste inversări de forme, aceste deplasări de semnificații ar putea deveni elementul esențial al acestei poezii umoristice și în spațiul exclusiv al punerii în scenă.

Într-un film al fraților Marx⁴ un bărbat, crezând că ia în brațe o femeie, se trezește cu o vacă, ce scoate pe loc un muget. Printr-un concurs de împrejurări, asupra căruia n-are rost să zăbovim, mugetul capătă în acel moment o demnitate intelectuală egală cu aceea a oricărui tipăt de femeie.

O astfel de situație, care e posibilă la cinematograf, nu e mai puțin posibilă în teatru ca atare: ar fi de ajuns o nimica toată, vaca, de exemplu, putând fi înlocuită cu un manechin însuflețit, un fel de monstru înzestrat cu darul vorbirii, sau cu un om travestit în animal, pentru a regăsi secretul unei poezii obiective bazată pe umor, la care teatrul a renunțat, abandonând-o music-hall-ului, și de care a profitat mai apoi cinematograful.

Am pomenit adineori de primejdie. Or, ceea ce mi se pare că întruchipează cel mai bine pe scenă această idee de pericol este neprevăzutul obiectiv, dar nu legat de situații, ci de lucruri, trecerea neașteptată și bruscă de la o imagine gândită la o imagine reală, și ca un blasfemator să vadă materializându-se brusc în fața lui trăsăturile reale ale blasfemiei proferate (cu condiția, aș adăuga, ca imaginea să nu fie în întregime gratuită, ci să dea naștere, la rândul-i, unor alte imagini echivalente spiritual etc.).

Un alt exemplu ar fi apariția unei Ființe inventate, confecționată din lemn și stofă, neșemănând cu nimic, dar neliniștitoare prin natura ei, având capacitatea să reintroducă pe scenă un suflu plâpând al uriașei spăime metafizice, ce stă la temelie oricărui teatru antic.

Balinezii, cu dragonul lor inventat, ca toți orientalii, n-au pierdut sensul acestei frici misterioase, pe care o știu că este unul dintre elementele cele mai active (și de altfel esențiale) din teatru, atunci când este ridicat pe adevăratul lui plan.

Poezia autentică, fie că vrem ori nu, este metafizică, ba chiar aș spune că gradul ei de cuprindere metafizică, de eficacitate metafizică, este cel care îi conferă adevărata valoare.

Am ajuns iar la metafizică, pentru a doua sau a treia oară. Vorbeam mai înainte, referindu-mă la psihologie, despre ideile moarte și simți că mulți vor fi tentați să-mi atragă atenția că, dacă există pe lume o idee neomenească, o idee ineficace și moartă și care nu mai spune, chiar și spiritului, decât prea puțin, aceasta este aceea a metafizicii.

Aceasta se trage, cum remarcă René Guénon⁵, „din stilul nostru pur occidental, din felul nostru antipoetic și trunchiat de a examina principiile (fără a ține seamă de starea de spirit energetică și solidă care le corespunde)“.

În teatrul oriental, cu tendințe metafizice, opus celui occidental, cu tendințe psihologice, acest ansamblu compact de gesturi, semne, atitudini, sonorități, ce formează limbajul realizării și al scenei, acest limbaj

ce-și dezvoltă toate consecințele fizice și poetice pe toate planurile conștiinței și în toate simțurile, determină nestrămutat spiritul să adopte atitudinile profunde pe care le-am putea numi *metafizică în activitate*.

Voi relua ideea puțin mai departe. Să revenim acum la teatrul cunoscut.

Eram de față deunăzi la o discuție despre teatru⁶. Am văzut un soi de oameni-șarpe, cunoscuți și sub denumirea de autori dramatici, veniți să-mi descrie modul de a strecura o piesă în atenția unui director, înțocmai ca acei oameni din istorie ce infiltrau cu dibăcie otravă în urechea rivalilor. Era vorba, cred, de a determina viitoarea orientare a teatrului, și, altfel spus, destinul lui.

Nu s-a ajuns la nici un rezultat și n-a fost vorba nici o clipă de adevăratul destin al teatrului, adică de ceea ce îi este sortit să reprezinte prin definiție și prin esență, și nici despre mijloacele de care dispune în acest scop. În schimb, teatrul mi-a apărut ca o lume înghețată, cu artiști stângaci în gesturile lor, ce nu le vor mai sluji la nimic, scoțând intonații solide ce cad deja bucăți, cu muzici reduse la un soi de enumerare cifrată, ale cărei semne încep să se estompeze, cu străfulgerări luminoase solidificate și ele, răspunzând unor urme de mișcări și, de jur împrejur, o zvânturare extraordinară de oameni îmbrăcați cu haine negre care se ceartă pe niște timbre de chitanțe, la picioarele unui control supraîncălzit. Ca și cum, de aici înainte, mașina teatrală s-ar fi redus la obiectele din jur; și aceasta din cauză că ea s-a limitat la ceea ce este în jurul ei, iar teatrul s-a redus la ceea ce nu mai înseamnă teatru, de aceea această atmosferă putea urât pentru nările oamenilor cu gust.

Pentru mine, teatrul se confundă cu posibilitățile sale de realizare atunci când din el rezultă consecințe poetice extreme, iar posibilitățile de realizare ale teatrului aparțin cu totul domeniului punerii în scenă, văzută ca un limbaj în spațiu și în mișcare.

Or, a trage consecințele poetice extreme din mijloacele de realizare înseamnă a face metafizică din ele și cred că nimeni nu se va opune acestui mod de a privi lucrurile.

Iar a face metafizica limbajului, a atitudinilor și gesturilor, a decorului, a muzicii, din punct de vedere teatral, înseamnă, mi se pare, a le considera în relație cu toate modurile în care se pot întâlni cu timpul și cu mișcarea.

Mi se pare la fel de greu să dai exemple obiective privind poezia ce izvorăște din diferitele moduri pe care un gest, un sunet, o intonație le au de a se sprijini mai mult sau mai puțin insistent pe cutare sau cutare zonă din spațiu, în cutare sau cutare moment, pe cât de greu este să comunici prin cuvinte sentimentul calității speciale a unui sunet, gradul și intensitatea unei dureri fizice. Toate acestea țin de realizare și nu se pot stabili decât pe scenă.

Ar urma acum să trec în revistă toate mijloacele de expresie ale teatrului (sau ale punerii în scenă, care în sistemul expus de mine se confundă cu el). Aceasta m-ar duce prea departe; mă voi opri doar la câteva exemple.

În primul rând, limbajul articulat.

A face metafizica limbajului articulat înseamnă să pui limbajul să exprime ceea ce el nu exprimă de obicei; aceasta presupune să-l folosești într-o manieră nouă, excepțională și neobișnuită, să-i redai posibilitățile de zdruncinare fizică, să-l împarți și să-l distribuie activ în spațiu, să abordezi intonațiile într-o formă concretă absolută și să le înapoiezi forța de care ar dispune pentru a sfâșia și a manifesta într-adevăr ceva, să te ridici împotriva limbajului și a izvoarelor sale jalnic utilitare, am putea spune alimentare, împotriva originilor sale de fiară hăituită și, în sfârșit, să examinezi limbajul sub formă de *Incantație*.

Totul, în această modalitate poetică și activă de a privi expresia scenică, ne îndeamnă să ne îndepărtăm de accepția umană, actuală și psihologică a teatrului, pentru a o regăsi pe cea religioasă și mistică, al cărei sens, din păcate, teatrul nostru l-a pierdut cu totul.

Dacă e de ajuns de altfel numai să rostești cuvintele *religios* și *mistic* ca să fii confundat cu un paraclicer sau cu un bonz analfabet și din afara templului budist, în stare cel mult să turuie ca morișca rugăciuni, aceasta ne judecă pur și simplu neputința de a descoperi unui cuvânt toate consecințele, precum și ignoranța noastră profundă în ce privește spiritul de sinteză sau de analogie.

Înseamnă poate că în situația în care ne aflăm am pierdut orice legătură cu adevăratul teatru, de vreme ce ne mărginim la domeniul cuprinzând ceea ce gândirea noastră cotidiană poate atinge, la domeniul cunoscut sau necunoscut al conștiinței; iar dacă folosim mijloacele teatrale ca să ne adresăm inconștientului, e doar pentru a-i smulge

acestui a ceea ce a putat aduna (sau ascunde) ca experiență accesibilă și de toate zilele.

Se cuvine spus, de altfel, că unul din motivele eficacității fizice asupra spiritului, ale puterii de acțiune directă și metaforică a unor realizări ale teatrului oriental, cum ar fi cele ale Teatrului Balinez, este că acest teatru se sprijină pe tradiții milenare, că a păstrat neatinse secretele folosirii gesturilor, intonațiilor, armoniei, în raport cu simțurile și pe toate planurile posibile, — aceasta nu condamnă teatrul oriental ci ne condamnă pe noi, și, odată cu noi, această stare de lucruri în care ne complacem, ce trebuie distrusă, distrusă metodic, cu răutate, pe toate planurile și la toate nivelele, unde ea stânjenește libera exercitare a gândirii.

TEATRUL ALCHIMIC¹

Există o misterioasă identitate de esență între principiul teatrului și cel al alchimiei. Și anume că teatrul ca alchimie, atunci când e considerat în principiul său și în mod tainic, este legat de un anumit număr de fundamente, aceleași pentru toate artele, și vizând în domeniul spiritual și imaginar o eficacitate analogă celei care, în domeniul fizic, permite să se producă *cu adevărat* aur. Dar mai există între teatru și alchimie și o asemănare mai înaltă, conducând în mod metafizic mult mai departe. Căci alchimia, ca și teatrul, sunt *arte*, ca să spunem așa, virtuale, ce nu-și poartă nici finalitatea, nici realitatea în ele înseși.

Acolo unde alchimia, prin simbolurile ei, apare ca un fel de Dublu spiritual al unei operații ce nu-și află eficacitatea decât pe planul materiei reale, și teatrul trebuie considerat ca Dublu nu al acestei realități cotidiene și directe a cărei inertă copie s-a mărginit puțin câte puțin a fi, pe cât de zadarnică pe atât de edulcorată, ci al unei alte realități periculoase și tipice, în care Principiile, ca și delfinii când și-au ițit capul, se grăbesc să reintre în întunecimea apelor.

Or, această realitate nu este umană, ci inumană, iar omul cu moravurile sau caracterul său, trebuie s-o spunem, contează foarte puțin pentru ea. Și de abia de-ar mai putea rămâne din om capul, un soi de cap complet dezgolit, maleabil și organic, în care s-ar mai găsi doar atâta materie formală cât să poată principiile să-și desfășoare în ea urmările într-o manieră sensibilă și desăvârșită.

De altfel trebuie să remarcăm, înainte de a merge mai departe, ciudata afecțiune pe care o exprimă toate cărțile ce tratează despre materia alchimică pentru temenul de teatru, ca și cum autorii ar fi simțit, de la origine, tot ce este *representativ*, adică teatral, în seria completă a simbolurilor prin care se realizează spiritual Piatra Filosofală, așteptând-o să se realizeze real și material, dar și în abaterile și rătăcirile spiritului prost informat, în jurul acestor operații și în enumerarea, s-ar putea spune, "dialectică" a tuturor aberațiilor, fantasmelor, mirajelor și halucinațiilor prin care nu pot să nu treacă cei ce se încumetă la aceste operații *cu mijloace pur omenești*.

Toți adevărații alchimisti știu că simbolul alchimic este, ca și teatrul, un miraj. Iar această neconținută aluzie la lucruri și la principiul teatrului,

||| ✕
0.0

✕

afiată în aproape toate cărțile alchimice, trebuie înțeleasă ca sentimentul (despre care alchimistii aveau cea mai intensă conștiință) al identității existente între planul pe care evoluează personajele, obiectele, imaginile, și, în mod general tot ce constituie *realitatea virtuală* a teatrului, și planul complet presupus și iluzoriu pe care evoluează simbolurile alchimiei.

Aceste simboluri, care indică ceea ce s-ar putea numi stări filosofice ale materiei, călăuzesc deja spiritul pe calea acestei purificări arzătoare, a acestei unificări și slăbiri, într-un sens oribil de simplificat și pur, a moleculelor naturale; pe calea acestei operații care permite, din cauza despuierii, să fie regândite și reconstituite solidele conform acelei linii spirituale de echilibru în care s-au retransformat în sfârșit în aur. Nu se constată suficient măsura în care simbolismul material, servind la desemnarea acestei munci misterioase, răspunde în spirit unui simbolism paralel, unei puneri în practică a unor idei și aparențe prin care tot ce e teatral în teatru se desemnează și se poate distinge filosofic.

Mă explic. Și, de altfel, poate că s-a înțeles deja că genul de teatru la care facem aluzie nu are nimic de-a face cu acel soi de teatru social sau de actualitate care se schimbă în funcție de epoci și în care ideile care animau, la origine, teatrul nu se mai regăsesc decât în caricaturi de gesturi, de nerecunoscut din cauză că și-au schimbat sensul. Se întâmplă cu ideile teatrului tipic și primitiv ceea ce se întâmplă cu cuvintele, care, cu timpul, au încetat să mai trezească imagini și, în loc să fie un mijloc de expansiune, nu mai sunt decât un impas și un cimitir pentru spirit.

Poate că înainte de a continua ni se va cere să definim ceea ce înțelegem noi prin teatru tipic și primitiv. Și vom pătrunde astfel în chiar miezul problemei.

Într-adevăr, dacă se pune problema originilor și rațiunii de a fi (sau a necesității primordiale) a teatrului, se descoperă, de o parte și metafizic, materializarea sau mai degrabă exteriorizarea unui soi de dramă esențială ce-ar conține în chip, în același timp, multiplu și unic principiile esențiale ale oricărei drame, deja orientate ele înseși și divizate, nu îndeajuns pentru a-și pierde caracterul de principii, suficient pentru a conține în manieră substanțială și activă, adică plină de descărcări, perspective nelimitate de conflicte. E imposibil să analizezi filosofic o astfel de dramă și numai poetic și smulgând începuturilor tuturor artelor ceea ce ele pot avea comunicativ și magnetic, se pot evoca prin forme, sunete, melodii și volume, trecând prin toate similitudinile naturale ale

imaginilor și asemănărilor, nu direcții primordiale ale spiritului, pe care intelectualismul nostru logic și abuziv le-ar reduce la scheme inutile, ci feluri de stări de o acuitate atât de intensă, de o ascuțime atât de absolută încât se simt, prin vibrațiile muzicii și formei, amenințările subterane ale unui haos pe cât de decisiv pe atât de periculos.

Iar această dramă esențială, o simțim perfect, există și este făcută după chipul a ceva mai subtil decât însăși Creația, pe care trebuie să ne-o închipuim ca fiind rezultatul unei Voințe unice – și fără conflict.

Trebuie să credem că drama esențială, cea care era la baza Marilor Mistere, îmbrățișează al doilea timp al Creației, cel al dificultății și al Dublului, cel al materiei și al îngroșării ideii.

Se pare că acolo unde domnesc simplitatea și ordinea nu poate fi nici teatru nici dramă, iar adevăratul teatru ia naștere, ca și poezia de altfel, dar pe alte căi, dintr-o anarhie ce se organizează după lupte filosofice constituind aspectul pasionant al acestor unificări primitive.

Or, aceste conflicte pe care Cosmosul în fierbere ni le oferă într-o manieră filosofică alterată și impură, alchimia ni le propune în întreaga lor intelectualitate riguroasă, deoarece ne permite să atingem din nou sublimul *însă cu drama*, după o pisare minuțioasă și exacerbată a oricărei forme insuficient rafinate, insuficient de matură, deoarece e caracteristic însuși principiului alchimiei să nu-i permită spiritului să-și ia tot elanul decât după ce a trecut prin toate canalizările, toate temeliile materiei existente, și după ce a refăcut această muncă în dublu, în limburile incandescente ale viitorului. Căci s-ar spune că pentru a merita aurul material, spiritul ar fi trebuit să-și dovedească mai întâi că e capabil de celălalt și că nu l-ar fi câștigat pe acesta, nu l-ar fi atins decât binevoind să-l accepte, decât considerându-l ca pe un simbol secund al prăbușirii prin care a trebuit să treacă pentru a regăsi în mod solid și opac expresia luminii însăși, a rarității și a ireductibilității.

Operațiunea teatrală de a face aur, prin imensitatea conflictelor pe care le provoacă, prin numărul prodigios de forțe pe care le aruncă una împotriva alteia și pe care le emoționează, prin acest apel la un fel de reamestec esențial debordând de urmări și supraîncărcat de spiritualitate, evocă în sfârșit spiritului o puritate absolută și abstractă, în urma căreia nu mai e nimic, și care ar putea fi concepută ca o notă unică, un fel de notă limită, înălțată în zbor și care ar fi oarecum partea organică a unei vibrații de nedescris.

Ne există teatru
pe tărâmul Sinelui

Misterele Orfice care-l subjugau pe Platon posedau probabil pe planul moral și psihologic ceva din acest aspect transcendent și definitiv al teatrului alchimic și, cu elemente de o extraordinară densitate psihologică, evocau poate în sens invers simboluri ale alchimiei, ce oferă mijlocul spiritual de a decanta și a transfuza materia, evocau probabil transfuzia arzătoare și decisivă a materiei prin spirit.

Ni se aduce la cunoștință că Misterele din Eleusis se mărgineau la punerea în scenă a unui anumit număr de adevăruri morale. Cred mai degrabă că puneau probabil în scenă proiecții și precipitări de conflicte, lupte de nedescris de principii, prinse sub acest unghi vertiginos și alunecos în care orice adevăr se pierde, realizând fuziunea inextricabilă și unică a abstractului cu concretul, și cred că prin melodii instrumentale și note, combinații de culori și forme despre care am pierdut până și ideea, ele trebuiau, pe de o parte: să satisfacă această nostalgie a frumuseții pure, a cărei realizare completă, sonoră, șiroindă și desputată Platon a găsit-o desigur cel puțin o dată în această lume, și, pe de altă parte: să rezolve prin îmbinări de neînchipuit și ciudate pentru creierele noastre de oameni încă treji, să rezolve sau chiar să anihileze toate conflictele produse prin antagonismul dintre materie și spirit, dintre idee și formă, dintre concret și abstract și să contopească toate aparențele într-o expresie unică, ce ar trebui să fie asemenea auzului spiritualizat.

DESPRE TEATRUL BALINEZ¹

Primul spectacol al Teatrului Balinez, ce ține de dans, de cânt, de pantomimă, de muzică, — și din cale-afară de puțin de teatrul psihologic, așa cum îl înțelegea aici în Europa, repune teatrul pe planul său de creație autonomă și pură, sub unghiul halucinației și al spaimei.²

Este cu totul remarcabil că prima dintre piesele mici ce compun acest spectacol, și care ne face să asistăm la dojenile adresate de un tată fiicei sale ce se împotrivesc tradițiilor, începe cu scena năvălirii fantomelor, sau, mai precis, personajele, bărbați și femei care vor avea un rol în derularea unui subiect dramatic, dar familiar, ne apar la început în starea lor spectrală de personaje, se arată din perspectiva halucinației, proprie oricărui personaj de teatru, înainte ca acestor situații, ce aparțin unui fel de sketch simbolic, să le fie îngăduit să evolueze. De altfel, situațiile nu sunt aici decât un pretext. Drama nu are loc între sentimente, ci între stări de spirit, ele înseși osificate și reduse la gesturi, — la scheme. Balinezii înfăptuiesc în definitiv cu o rigoare extremă ideea de teatru pur, în care totul, de la concepție până la realizare, nu se împlinește și nu-și justifică existența decât prin gradul de obiectivare *pe scenă*. Ei demonstrează triumfal preponderența absolută a unui regizor a cărui putere de creație *elimină cuvintele*. Temele sunt vagi, abstracte, dar extrem de generoase. Numai abundența complicată a artificiilor scenice le dă viață, impunând parcă spiritului nostru ideea unei metafizici provenite dintr-o nouă întrebare a gestului și a vocii.

Ceea ce este într-adevăr curios în toate gesturile, în atitudinile ascuțite și întrerupte brutal, în modulațiile sincopate ale faringelui, în frazele muzicale brusc întrerupte, în bătăile elitrelor, în foșnete de ramuri, în sunetele de lăzi goale, în scrișnetul de automate, în dansurile manechinelor înșuflețite este: că din acest labirint de gesturi, atitudini, tipete zvârlite în aer, din aceste evoluții și întorsături care nu lasă neutilizată nici o porțiune a spațiului scenic, se degajă sensul unui nou limbaj fizic, bazat nu pe cuvinte, ci pe semne. Actorii, cu veșmintele lor geometrice, par niște hieroglifice înșuflețite. Până și forma costumelor lor, deplasând axa taliei omenești, întruchipează, pe lângă veșmintele acestor războinici în stare de transă și de război perpetuu, tot felul de veșminte de ordin

secund, simbolice, ce nu inspiră vreo idee intelectuală și nu se asociază prin toate combinațiile croiului lor cu încrucișările perspectivelor în aer.

— Aceste semne spirituale au un înțeles precis, ce se adresează mai ales intuiției, dar cu destulă violență pentru a face să devină inutilă orice traducere în limbaj logic și discursiv. Iar pentru amatori de realism cu orice preț, obosiți de aluziile permanente la atitudini secrete și întorcheate ale gândirii, rămâne jocul prin excelență realist al Dublului, înfricoșat de aparițiile din lumea cealaltă. Cutremurări, țipete puerile, călcăiul ce lovește pământul în cadență, urmând până și automatismul inconștientului dezlănțuit, acest Dublu, ascuns, la un moment dat, în spatele propriei realități, reprezintă o descriere a fricții valabilă pe toate meridianele, ce demonstrează că, atât pe plan uman, cât și suprauman, avem de-nvățat de la orientali în materie de realitate.

— Balinezii, care stăpânesc o întreagă varietate de gesturi și mimici pentru toate împrejurările vieții, redau convenției teatrale calitatea sa superioară și ne demonstrează eficacitatea și valoarea unui anumit număr de convenții bine însușite și aplicate corespunzător, ce acționează în plan superior. Unul din motivele plăcerii de a ne desfăta cu această reprezentare fără cusur rezidă tocmai în utilizarea de către acești actori a unei cantități precise de gesturi sigure, de mimici încercate care vin la momentul potrivit, dar, mai cu seamă, în învelișul spiritual, în studiul profund și nuanțat asupra elaborării acestor jocuri de expresii, a acestor semne eficiente, a căror eficacitate ai impresia că e nesecată de mii de ani încoace. Rotirile automate ale ochilor, alungirea buzelor, dozarea încordărilor musculare, cu efecte metodic calculate, ce înlătură orice apel la improvizatia spontană, capetele ce se mișcă pe orizontală și se învârtesc parcă de la un umăr la celălalt, ca și cum s-ar fixa pe o glisieră, toate acestea răspund unor necesități psihologice imediate și răspund, în plus, unui soi de arhitectură spirituală compusă din gesturi și mimici, dar și din puterea evocatoare a unui ritm, din calitatea muzicală a unei mișcări fizice, din acordul paralel și admirabil armonizat al unui ton. Se poate ca simțul nostru european al libertății scenice și al inspirației spontane să fie șocat, dar să nu se spună că această matematică e creatoare de uscăciune și de uniformitate. Miracolul e că o senzație de bogăție, de fantezie și dălmicie se degajă din acest spectacol, reglat cu o minuțiozitate și o conștiinciozitate înnebunitoare. Corespondențele cele mai imperioase țâșnesc mereu de la vedere la auz, de la intelect la

sensibilitate, de la gestul unui personaj la evocarea mișcărilor unei plante prin sunetul unui instrument. Suspinele unui instrument de suflat prelungesc vibrațiile coardelor vocale atât de asemănător, încât nu se știe prea bine dacă e o continuare a vocii sau dacă sensul a absorbit vocea dintotdeauna. Un joc de înmănunchieri, unghiul muzical pe care brațul îl formează cu antebrațul, un picior care cade, un genunchi ce se arcuiește, degete ce par să se desprindă de mână, toate acestea ne apar ca un joc neîncetat de oglinzi prin care membrele omeniești par să-și trimită ecouri, crâmpete de muzică, unde notele orchestrei, sunetele instrumentelor de suflat sugerează ideea de vastă colivie zgomotoasă a cărei scânteiere o dau actorii înșiși. Teatrul nostru, care n-a avut niciodată vreo idee despre această metafizică a gesturilor, care n-a știut niciodată să facă astfel încât muzica să slujească la scopuri dramatice atât de nemijlocite, atât de concrete, teatrul nostru în întregime verbal, ignorând tot ce face teatrul autentic, adică ceea ce se întâmplă de-asupra platoului, care se măsoară și se ține cu aer, care are o densitate în spațiu: mișcări, forme, culori, vibrații, atitudini, țipete, ar putea cere o adevărată lecție de spiritualitate de la Teatrul Balinez, dacă luăm seama la ceea ce nu se măsoară și ține de puterea de sugestie a spiritului. Acest teatru, într-un tot popular și nu sacru, ne dă o idee extraordinară despre nivelul intelectual al unui popor care pune la temelia sărbătorilor civice luptele unui suflet pradă aparițiilor și fantomelor de pe lumea cealaltă. Pentru că în ultima parte a spectacolului este vorba în fond despre un pur conflict interior. Se poate remarca în trecere gradul de somptuozitate teatrală pe care balinezii au fost în stare să i-o confere. Simțul necesităților plastice ale scenei manifestate în acest caz nu este egalat decât de cunoașterea de către ei a spaimei fizice și a mijloacelor de a o dezlănțui. În aspectul cu adevărat înspăimântător al diavolului lor (tibetan probabil), există o asemănare uimitoare cu înfățișarea unei anumite marionete pe care mi-o amintesc vag, cu mâini umflate de gelatină albă și cu unghii de frunziș verde, ce era cea mai frumoasă podoabă a uneia din primele piese jucate de Teatrul Alfred Jarry¹.

— Nu se poate aborda fără o pregătire prealabilă acest spectacol ce ne asaltează cu o substanțială încărcătură de impresii, una mai bogată decât cealaltă, dar într-un limbaj a cărui cheie se pare că n-o mai deținem; iar

această iritare creată de neputința de a regăsi firul, de a găsi eroarea, – de a apropia instrumentul de ureche pentru a auzi mai bine, conferă un farmec în plus acestei reprezentării. Limbajul nu înseamnă pentru mine un idiom de nepătruns la prima vedere, ci tocmai acest fel de limbaj teatral exterior oricărei limbi vorbite, unde pare să se regăsească o nesfârșită experiență scenică, pe lângă care propriile noastre realizări, exclusiv dialogate, apar ca niște bâlbâieli.

Ceea ce ne uluiește cu adevărat în acest spectacol, – atât de bine făcut pentru a ne transforma concepțiile occidentale asupra teatrului, încât mulți îi vor dezminți orice calitate teatrală, fiind însă cea mai desăvârșită manifestare de teatru pur ce ne-a fost dat să vedem aici, – ceea ce ne frapază și ne descumpănește pe noi, europenii, este admirabila intelectualitate pe care o simți fremătând peste tot în țesătura deasă și subtilă a gesturilor, în modulațiile infinite de variate ale vocii, în această ploaie sonoră, ca într-o pădure monumentală scuturându-se de apă și suflând greu, într-o înălțare și ea sonoră a mișcărilor. Nu există trecere de la un gest la un strigăt sau la un sunet: totul corespunde întocmai ca prin niște ciudate canale săpate chiar în spirit!

Sunt adunate acolo o mulțime de gesturi rituale, a căror înțelegere – ne scapă, ce par a da ascultare unor determinări muzicale de mare precizie, cu ceva în plus ce nu aparține în general muzicii, ce pare sortit să învâluie gândirea, să o urmărească și să o însoțească într-o rețea încurcată și sigură. Totul este calculat în acest teatru cu o adorabilă și matematică meticulozitate. Nimic nu este lăsat la voia întâmplării ori a inițiativei personale. Este un fel de dans superior, în care dansatorii ar fi, înainte de toate, actori.

În fiecare clipă sunt văzuți făcând un fel de restabilire cu pași măsurați. Atunci când îi crezi pierduți în mijlocul unui labirint încâlcit de măsuri, că sunt gata să se rătăcească, ei își au modalitatea lor de a restabili echilibrul, o proptire specială a corpului, a picioarelor răsucite, sugerând îndăjuns impresia unei carpe ude ce va fi stoarsă ritmic; – și din trei pași finali, care îi aduc întotdeauna fără greș spre mijlocul scenei, ritmul suspendat ia sfârșit, măsura se limpezește.

Totul la ei e astfel reglat, impersonal; nici o tresărare a mușchilor, nici o rotire a ochilor care să nu aparțină parcă unui soi de matematici gândite, ce dirijează totul și prin care trece totul. Ciudat e că, în această

depersonalizare sistematică, în aceste jocuri pur musculare ale fizionomiei, aplicate pe fețe ca niște măști, totul are efectul maxim.

Ne cuprinde un soi de teroare luând seama la aceste ființe mecanizate, cărora parcă nu le aparțin propriu-zis nici propriile dureri nici propriile bucurii, ascultând numai de riturile simțite și parcă dictate de niște inteligențe superioare. Această impresie de Viață Superioară și dictată e ceea ce ne izbește, la urma urmelor, și ne uluiește cel mai tare în acest spectacol asemenea unui rit ce ar fi profanat. Solemnitatea sa ține de un rit sacru; – hieratismul costumelor conferă fiecărui actor un fel de corp dublu și membre duble; – iar actorul în costumul său care îl stânjenește tă gât aduce mai mult cu propria lui efigie decât cu el însuși. Pe lângă toate acestea, mai este și ritmul larg, sacadat, al muzicii, – o muzică extrem de apăsată, șovăitoare și fragilă, în care parcă se sfărâmă cele mai prețioase metale, în care se dezlănțuie aievea șuvoaie de apă, marșuri sporite de puzderie de insecte prin plante, în care pare că vezi cum se captează chiar zgomotul luminii, iar zgomotele vâscoaselor singurătăți parcă se spulberă în țandări de cristal etc. etc.

De altfel, toate aceste zgomote corespund unor mișcări, ele sunt parcă desăvârșirea naturală a anumitor gesturi de aceeași calitate cu ele; și cu un asemenea simț al analogiei muzicale, încât spiritul se vede la sfârșit constrâns să le contopească, încât atribuie gesticulației articulate a artiștilor proprietățile sonore ale orchestrei – și invers.

O impresie de neomenesc, de divin, de revelație miraculoasă se mai revărsă din distinsa frumusețe a coafurii femeilor: din acea serie de cercuri luminoase etajate, alcătuite din combinații de pene ori de perle multicolore, de un colorit atât de minunat, încât ansamblul pare o revelație și ale căror linii tremură ritmic, răspunzând cu un anume spirit, s-ar zice, la cutremurările corpului. – Și mai sunt și celelalte coafuri, cu aspect sacerdotal, în formă de țare, deasupra cărora sunt cocoțate creste din flori jepene, având culori ce se opun două câte două și se asortează în mod ciudat.

Acest ansamblu săgetat de rachete, de fugi, canale, ocolșuri în toate sensurile percepției externe și interne compune o idee suverană de teatru, părand conservată de-a lungul veacurilor pentru a ne învăța ceea ce teatrul n-ar fi trebuit vreodată să înceteze a fi. Iar această impresie, este dublată prin faptul că acest spectacol – popular acolo, după cât se pare,

și profan – este pâinea cea de toate zilele a senzațiilor artistice trăite de acei oameni.

Lăsând la o parte prodigioasa matematică a acestui spectacol, ceea ce mi se pare făcut să ne surprindă și să ne uluiască cel mai mult este acea latură revelatoare a materiei, ce pare să se risipească brusc în semne, pentru a ne dezvălui o identitate metafizică a concretului și a abstractului și a ne-o dezvălui sub formă unor gesturi făcute ca să dureze. Regăsim și la noi filonul realist, dar ridicat aici la puterea "n" și stilizat în chip definitiv.

În acest teatru, orice creație se naște pe scenă, își găsește tălmăcirea și înseși originile într-un impuls psihic secret, care este Vorbirea de dinaintea apariției cuvintelor.

Este un teatru care îl înlătură pe autor în favoarea a ceea ce am numi în jargonul nostru teatral occidental, regizor; însă acesta devine un soi de conducător magic, un maestru de ceremonii sacre. Materia asupra căreia lucrează, temele pe care le însușește nu-i aparțin lui, ci zeilor. Ele se trag, s-au zice, din împreunări primitive ale Naturii, favorizate de un Spirit Dublu.

El pune în mișcare ceea ce este MANIFESTAT.

E un soi de Fizică originară din care spiritul nu s-a desprins niciodată.

Într-un spectacol precum acela al Teatrului Balinez, există ceva care îți îngheață zâmbetul, anulând acest aspect de joc artificial și inutil de o seară care e principala trăsătură a teatrului de la noi. Realizările lui sunt fasonate în miezul materiei, al vieții și al realității. Există în ele ceva din ceremonialul unui rit religios, în sensul că ele extirpă din spiritul cui le privește orice idee de simulare, de imitație derizorie a realității. Gesticulația stufoasă la care asistăm are un scop imediat, un scop spre care tinde prin metode eficace, și a căror eficacitate suntem capabili s-o resimțim imediat. Gândurile, stările de spirit pe care încearcă să le creeze, soluțiile mistice propuse sunt mișcate, ridicate și atinse neîntârziat și

fără ocolișuri. Totul pare un exorcism pus la cale ca să facă să se ADUNE demonii noștri.

Există un zumzăit grav al celor ce țin de instinct în acest teatru, toate elementele fiind aduse în acel punct de transparentă, inteligență și ductilitate în care par să redea fizic câteva din percepțiile cele mai secrete ale spiritului.

Temele propuse s-ar putea spune că își au punctul de plecare în scenă. Ele sunt astfel, au ajuns la un asemenea nivel de materializare obiectivă, încât nu le poți închipui, oricât ai încerca, în afara acestei perspective dense, a globului închis și limitat al platoului.

Acest spectacol ne oferă un minunat amestec de imagini scenice în stare pură, pentru înțelegerea cărora pare să fi fost inventat un nou limbaj: actorii, în costumele lor, alcătuiesc adevărate hieroglife ce trăiesc și se mișcă. Iar aceste hieroglife în trei dimensiuni sunt garnisite, la rândul-le, cu un anumit număr de gesturi, de semne misterioase ce corespund nu știu cărei realități fabuloase și obscure, pe care noi, oamenii Occidentului, am respins-o pentru totdeauna.

Există ceva ce ține de spiritul unei operațiuni magice în această intensă eliberare de semne, mai întâi reținute, apoi azvârlite brusc în aer.

O fierbere haotică, plină de repere, uneori ciudat ordonată, mocnește în această efervescență de ritmuri pictate, cu pauze ce se succed fără încetare în intervale și intervin ca o liniște bine calculată.

Din această idee de teatru pur, care este la noi doar în stadiul de teorie, fără ca nimeni să fi încercat vreodată să-i dea nici cea mai mică urmă de realitate: iată că Teatrul Balinez ne propune o realizare uluitoare, în sensul că suprimă orice posibilitate de a recurge la cuvinte pentru elucidarea temelor celor mai abstracte; – și inventează un limbaj de gesturi făcute pentru a evolua în spațiu, și care nu pot avea sens în afara lui.

Spațiul scenei este folosit în toate dimensiunile sale, și s-ar putea spune că pe toate planurile posibile. Căci, pe lângă sensul acut al frumuseții plastice, aceste gesturi au întotdeauna ca finalitate elucidarea unei stări sau a unei probleme a spiritului.

Cel puțin așa ne apar ele.

Nici un punct al spațiului și, în același timp, nici o sugestie posibilă nu este pierdută. Și există un sens aproape filosofic al puterii pe care o deține Natura de a se arunca pe neașteptate în haos.

În Teatrul Balinez se face simțită o stare de dinaintea limbajului, și care poate să-și aleagă singură limbajul: muzică, gesturi, mișcări, cuvinte.

Cu siguranță că această latură de teatru pur, această fizică a gestului absolut, care este el însuși idee și care obligă concepțiile spiritului să parcurgă, pentru a fi percepute, labirinturile și înălțările fibroase ale materiei, ne oferă parcă o idee nouă a tot ce aparține în mod propriu domeniului formelor și celui al materiei manifestate. Cei care ajung să dea un sens mistic simplei forme a unui veșmânt, care, nemulțumiți să pună alături omul și Dublul său, atribuie fiecărui om îmbrăcat dublul său de veșminte, – cei ce-și străpung aceste veșminte iluzorii, aceste veșminte numărul doi, cu o sabie ce-i face să pară fluturi mari înfipti în aer, acești oameni dețin mult mai mult decât noi sensul înăscut al simbolismului absolut și magic al naturii și ne dau o lecție de care, e cât se poate de sigur, tehnicienii teatrului nostru vor fi neputincioși să profite.

Acest spațiu de aer intelectual, acest joc psihic, această liniște frământată de gânduri, existentă între fragmentele unei fraze scrise, e trasată aici, în aerul scenic, între membre, aer și perspectivele unui anumit număr de tipete, culori și mișcări.

În realizările Teatrului Balinez, spiritul are sentimentul că, înainte de toate, concepția s-a izbit de gesturi, s-a instalat cu siguranță în miezul unei întregi fermentări de imagini vizuale sau sonore, gândite ca în stare pură. Pe scurt și mai precis, cred că ceva similar stării muzicale trebuie să fi existat pentru această punere în scenă, unde tot ce e concepție a spiritului nu este decât un pretext, o virtualitate, al cărei dublu a dat naștere acestei intense poezii scenice, acestui limbaj spațial și colorat.

Acest joc perpetuu de oglinzi, ce merge de la o culoare la un gest, și de la un tipăt la o mișcare, ne călăuzește fără-nctare pe poteci abrupte și dure pentru spirit, ne aruncă în aceea stare de incertitudine și inefabilă angoasă proprie stării de poezie.

Din aceste stranii jocuri de mâini, fluturate ca niște insecte în amurgul verde, se degajă un fel de obsesie oribilă, o inepuizabilă subtilitate mentală, provenită parcă dintr-un spirit preocupat fără încetare să ajungă la o încheiere în labirintul inconștientului său.

De altminteri, acest teatru face palpabile și delimitează cu semne concrete mai mult aspecte ale inteligenței decât ale sentimentului.

Suntem așadar conduși pe căi ale intelectului în luptă de recucerire a semnelor pentru ceea ce există.

Din acest punct de vedere, gestul dansatorului din centru, care își atinge întotdeauna același punct de pe cap, ca și cum ar dori să determine poziția și viața nu știu cărui ochi central, nu știu ce au intelectual, este semnificativ în cea mai înaltă măsură.

Ceea ce este aluzie colorată la diferite impresii fizice din natură este reluat pe plan sonor; la rândul-i, sunetul nu este decât reprezentarea nostalgică a unui alt lucru, a unui fel de stare magică, în care senzațiile au devenit atât de subtile, încât sunt pregătite pentru a primi vizita spiritului. Chiar armoniile imitative, zgomotul șarpelui cu clopoței, ciocnirea între ele a carapacelor insectelor amintesc luminișul unui peisaj plin de viață, gata să se arunce în haos. – Și artiștii aceștia îmbrăcați în haine strălucitoare, ale căror corpuri, pe dedesubt, par înfășurate în scutece! În evoluțiile lor, e ceva ombilical, larvar. Să mai notăm aspectul hieroglific al costumelor, cu liniile lor orizontale ce depășesc peste tot corpul. Ei par niște insecte uriașe, cu o mulțime de linii și de segmente, cu rostul să-i lege de cine știe ce perspectivă a naturii, conturându-se ca o geometrie desprinsă din ea.

Costumele acestea, cum le înconjoară rostogolirile abstracte în timpul mersului și straniile încrucișări de picioare!

Fiecare mișcare trasează o linie în spațiu, schițează o ultimă trăsătură cine știe cărei figuri riguroase, de un ermetism foarte calculat, și în aceasta un gest neașteptat al mâinii pune parcă un punct.

Iar veșmintele acestea, cu rotunjimi mai sus de fesă, îi țin parcă suspendați în aer, ca și cum ar fi prinși în ace pe fundalurile teatrului, și prelungesc fiecare săritură ca pe un zbor.

Aceste țipete din răunchi, acești ochi rotindu-se, această abstragere continuă, zgomotele crengilor, ale doborârii și rostogolirii lemnului, toate acestea în spațiul imens al sunetelor răspândite, ce izvorăsc de pretutindeni, totul contribuie la ivirea în mintea noastră, la cristalizarea unei concepții noi, și voi îndrăzni să spun concrete, a abstractului.

Trebuie notat de asemenea că această abstragere, care pleacă dintr-un magic edificiu scenic, pentru a se întoarce în minte, când întâlnește în zbor impresiile lumii naturale le preia întotdeauna în punctul în care ele își încep adunarea moleculară; adică numai un singur gest ne mai desparte de haos.

Față de toate lucrurile murdare, brutale, infamante care se macină pe scenele noastre europene, ultima parte a spectacolului se dovedește de un adorabil anacronism. Nu-mi pot imagina ce teatru s-ar încumeta să fixeze astfel, și *ca în realitate*, chinurile unui suflet căzut pradă fantasmelor de pe lumea cealaltă.

Ei dansează și acești metafizicieni ai dezordinii naturale, care ne restituie fiecare atom al sunetului, fiecare percepție fragmentară gata parcă să revină la principiul ei, au știut să creeze îmbinări atât de perfecte între zgomot și mișcare, încât aceste zgomote de lemn găunos, de cutii de rezonanță, de instrumente goale, s-ar părea că le execută dansatori scheletici, folosindu-se de membrele lor din lemn găunos.

Suntem aici și ne trezim brusc în toiul luptei metafizice, iar partea împietrită a corpului aflat în transă, înăspriată de refluxul forțelor cosmice care o asediază, este admirabil transpusă în acest dans frenetic, dar totodată stăpânit de unghiuri încordate, în care imediat simți cum începe căderea liberă a spiritului.

Ai spune că sunt valuri de materie revărsându-și năvalnic creștele unele peste altele, rostogolindu-se din toate colțurile orizontului ca să-și găsească un loc într-o porțiune infimă de freamăt, de transă – și să astupe golul spaimei.

Există un absolut în aceste perspective construite, o formă de adevăr absolut fizic, pe care numai niște orientali sunt în stare să o viseze, – chiar în aceasta, în profunzimea și cutezanța premeditată a scopurilor lor, întrezărim opoziția cu ideile noastre europene asupra teatrului și mai mult decât prin perfecțiunea stranie a realizărilor lor scenice.

Susținătorii repartizării și compartimentării genurilor se pot prefăce că nu văd decât niște simpli dansatori în minunații artiști ai Teatrului Balinez, dansatori cu responsabilitatea de a reprezenta nu știu ce însemnate Mituri a căror înălțime face ca nivelul teatrului nostru occidental modern să apară de o grosolanie și o puerilitate incalificabile. Adevărul este că Teatrul Balinez ne propune și ne arată gata montate câteva teme de teatru pur, îmbogățite scenic cu un echilibru dens și cu o gravitație materializată pe de-a-ntregul.

Toate acestea se scaldă într-o adâncă intoxicație, care ne restituie elementele înseși ale extazului, iar înăuntrul extazului dăm peste fierberea seacă și foșnetul mineral al plantelor, ruinelor și resturilor de copaci iluminați pe frontoane.

Întreaga bestialitate, animalitate se reduce la un gest sec: zgomotele de țarmuri ce se crapă, îngheț al copacilor, răget de animale.

Picioarele dansatorilor, în gestul în care își desfac veșmintele, topesc și răsucesc pe toate părțile gânduri și senzații în stare pură.

Și mereu această confruntare a capului, acest ochi de Ciclop, ochiul interior al spiritului dibuit cu mâna dreaptă.

Mimică a gesturilor spirituale ce scandează, curăță, fixează, înlătură și subîmpart sentimente, stări sufletești, idei metafizice.

Un teatru de chintesență în care lucrurile se răzgândesc pe neașteptate înainte de a se întoarce în stare abstractă.

Gesturile lor se potrivesc așa de bine cu ritmul lemnului, al cutiilor de rezonanță, îl scandează și îl surprind în zbor cu asemenea siguranță și parcă pe asemenea creste, încât muzica pare că va scanda golul însuși din membrele lor scobite.

Ochiul stratificat și lunar al femeilor.
Acest ochi de vis, ce pare gata să ne absoarbă și în fața căruia ne
apărem nouă înșine ca niște *strigoi*.

Satisfacția deplină a acestor gesturi de dans, a acestor picioare ce se
răsucesc amestecând stări sufletești, a acestor mici mâini fluturate, a
acestor lovituri cu palma, repezi și precise.

Asistăm la o alchimie mentală, care face un gest dintr-o stare de spirit,
și anume gestul sec, dezgolit, linear, ce ar putea aparține tuturor actelor
noastre dacă ar ținti spre absolut.

Se întâmplă că acest manierism, sau hieratism excesiv, cu alfabetul
său rostogolit, cu țipetele rocilor ce plesnesc, cu foșnetele ramurilor, cu
zgomotele de tăieri și rostogoliri de lemne, compune în aer, în spațiul
vizual și sonor, un fel de murmur material și însuflețit. Iată într-o clipă
identificarea magică. ȘTIM CĂ NOI ÎNȘINE VORBEAM.

După încrâncenata bătălie între Adeorjana și Dragon, cine va avea
curajul să spună că întreg teatrul nu este pe scenă, adică în afara cu-
vintelor și a situațiilor?

Situațiile dramatice și psihologice aici au trecut în însăși mimica
luptei, care este în funcție de jocul atletic și mistic al trupurilor – și de
folosirea, îndrăznesc să spun ondulatorie, a scenei, a cărei spirală enormă
se descoperă plan după plan.

Războinicii pătrund în pădurea mentală cu rostogoliri de spaimă, o
imensă tresărire, o voluminoasă rotație magnetică parcă pune stăpânire
pe ei, în care simți că se prăvălesc meteoriți animalii ori minerali.

E mai mult decât o furtună fizică, este chiar o sărămițare a spiritului
semnificată prin tremurul dezordonat al membrelor și prin rostogolirea
ochilor în orbite. Frecvența sonoră a capului zbârlit devine din când în când
atroce; – și apoi, această muzică dindărătul lor care se leagănă, și, în același
timp, umple nu se știe ce spațiu în care pietre fizice își încetează rostogolirea.

Iar în spatele Războinicului, zbârlit de nemaivăzuta furtună cosmică,
iață Dublul cum se umflă în pene, pradă puerilității sarcasmelor lui de
școlar, și care, ridicat de urmarea foșnitoarei vântori, trece inconștient
prin mijlocul unor frumuseți din care, cu siguranță, n-a înțeles nimic.

TEATRU ORIENTAL ȘI TEATRU OCCIDENTAL

Revelația Teatrului Balinez a fost faptul că ne-a oferit despre teatru
o idee fizică și nu verbală, în care teatrul este conținut în limitele a tot
ce se poate petrece pe o scenă, independent de textul scris, în timp ce
teatrul, așa cum îl concepem noi în Occident, e strâns legat de text și se
află limitat de acesta. Pentru noi, în 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 și, dacă admitem o deosebire între teatrul
vorbit pe scenă și teatrul citit cu ochii, dacă închidem teatrul în limitele
a ceea ce apare între replici, nu reușim să despărțim teatrul de ideea
textului realizat.

Această idee a supremației cuvântului în teatru este atât de înrădă-
cinată în noi, iar teatrul ne apare atât de mult ca o simplă reflectare ma-
terială a textului, încât tot ceea ce, în teatru, depășește textul, nu e
conținut în limitele lui, nici strict condiționat de el, ne pare că face parte
din domeniul punerii în scenă, considerată drept ceva inferior, în raport
cu textul.

Data fiind această supunere a teatrului la cuvânt, ne putem întreba
dacă teatrul nu posedă din întâmplare propriul lui limbaj, dacă ar fi
absolut himeric să-l considerăm ca o artă independentă și autonomă, la
fel ca muzica, pictura, dansul etc. etc.

Constatăm, în orice caz, că acest limbaj, dacă există, se confundă în
mod necesar cu punerea în scenă considerată:

1. Pe de o parte, ca materializarea vizuală și plastică a cuvântului.
2. Ca limbajul a tot ceea ce se poate spune și semnifica pe o scenă
independent de cuvânt, de tot ceea ce-și află expresia în spațiu sau poate
fi atins sau dezagregat de el.

Odată considerat acest limbaj al punerii în scenă ca fiind limbajul
teatral pur, e vorba să știm dacă e capabil să atingă același obiect inte-
rior ca și cuvântul, dacă din punctul de vedere al spiritului și în chip
teatral poate ținde la aceeași eficacitate intelectuală ca și limbajul arti-
culat. Altfel spus, putem să ne întrebăm dacă poate nu să precizeze
gânduri, ci să te facă să gândești, dacă poate antrena spiritul la adoptarea
atitudinilor profunde și eficace ale punctului său de vedere.

Într-un cuvânt, a pune problema eficacității intelectuale a expresiei prin formele obiective, a eficacității intelectuale a unui limbaj ce n-ar utiliza decât formele, sau zgomotul, sau gestul, înseamnă a pune problema eficacității intelectuale a artei.

Dacă am ajuns să nu-i atribuim artei decât o valoare de agrement și de odihnă și să o facem să rezide într-o utilizare pur formală a formelor, o armonie a anumitor raporturi exterioare, aceasta nu-i întinează cu nimic valoarea expresivă profundă; însă infirmitatea spirituală a Occidentului, locul, prin excelență, unde s-a putut confunda arta cu estetismul, este că gândește că ar putea exista o pictură care n-ar folosi decât la a picta, un dans care nu ar fi decât plastic, ca și cum cineva ar fi vrut să taie formele artei, să le rezeze legăturile cu toate atitudinile mistice pe care ele le pot adopta în confruntarea cu absolutul.

Se înțelege deci că teatrul, în chiar măsura în care rămâne închis în limbajul lui, în care rămâne în corelație cu el, trebuie să o rupă cu actualitatea, că obiectul său nu este să rezolve conflictele sociale sau psihologice, să servească drept câmp de bătălie unor pasiuni morale, ci să exprime obiectiv adevăruri secrete, să facă să iasă la lumină, prin gesturi active, acea parte de adevăr îngropată sub forme în întâlnirile lor cu Devenirea.

Să faci acest lucru, să legi teatrul de posibilitățile de exprimare prin forme și prin tot ce înseamnă gesturi, zgomote, culori, plastică etc., înseamnă să-l redai destinației lui primitive, să-l repui în aspectul său religios și metafizic, să-l reîmpaci cu universul.

Dar cuvintele, se va spune, au facultăți metafizice, nu este oprit să concepi cuvântul ca și gestul pe plan universal, și de fapt pe acest plan își dobândește el eficacitatea majoră, ca o forță de disociere de aparențele materiale, de toate stările în care s-a stabilizat și ar avea tendința să se odihnească spiritul. E ușor de răspuns că acest mod metafizic de a considera cuvântul nu e cel în care îl folosește teatrul occidental, că îl folosește nu ca pe o forță activă și care pleacă de la distrugerea aparențelor pentru a se înălța până la spirit, ci, din contră, ca pe un nivel încheiat al gândului care se pierde exteriorizându-se.

Vorbirea în teatrul occidental nu servește niciodată decât la exprimarea conflictelor psihologice specifice omului și situației lui în actualitatea cotidiană a vieții. Conflictele sale sunt clar aparținătoare vorbirii articulate, și fie că rămân în domeniul psihologic, fie că ies din acesta pentru a reintra în domeniul social, drama va rămâne mereu de interes

moral prin felul în care conflictele ei vor ataca și dezagrega caracterele. Și va fi întotdeauna vorba de un domeniu în care rezoluțiile verbale ale cuvântului își vor păstra partea cea mai bună. Dar aceste conflicte morale prin chiar natura lor nu au absolut deloc nevoie de scenă pentru a se rezolva. A face să domine pe scenă limbajul articulat sau exprimarea prin cuvinte asupra exprimării obiective a gesturilor și a tot ce atinge spiritul cu ajutorul simțurilor în spațiu, înseamnă a întoarce spatele nevoilor fizice ale scenei și a se răscula împotriva posibilităților sale.

Domeniul teatrului nu este psihologic ci plastic și fizic, trebuie să o spunem. Și nu este vorba de a ști dacă limbajul fizic al teatrului este capabil să ajungă la aceleași rezolvări psihologice ca și limbajul cuvintelor, dacă poate exprima sentimente și pasiuni la fel de bine ca și cuvintele, ci dacă nu există în domeniul gândirii și al inteligenței atitudini pe care cuvintele sunt incapabile să le asume și pe care gesturile și tot ce ține de limbajul în spațiu le ating cu mai multă precizie decât ele.

Înainte de a da un exemplu din relațiile lumii fizice cu stările profunde ale gândirii, ni se va permite să ne cităm pe noi înșine:

„Orice sentiment adevărat este în realitate intraductibil. A-l exprima înseamnă a-l trăda. Însă a-l traduce înseamnă a-l *disimula*. Exprimarea adevărată ascunde ceea ce manifestă. Opune spiritul vidului real al naturii, creând prin reacție un fel de plin în gândire. Sau, dacă preferăm, față de manifestarea – iluzie a naturii, ea creează un vid în gândire. Orice sentiment puternic provoacă în noi ideea de vid. Iar limbajul împede ce împiedică vidul, împiedică deopotrivă poezia să apară în gândire. De aceea o imagine, o alegorie, o figură ce maschează ceea ce ar vrea să scoată la iveală au mai multă semnificație pentru spirit decât limpezimile aduse de analizele cuvântului.

Așa se face că adevărata frumusețe nu ne izbește niciodată direct. Și că un apus de soare este frumos din cauza a tot ce ne face el să pierdem.”²

Coșmarurile picturii flamande ne izbesc prin juxtapunerea alături de lumea adevărată a tot ce nu mai este decât o caricatură a acestei lumi; ele oferă fantasme pe care le-ai fi putut visa. Își trag originea din acele stări semi-visate care provoacă gesturile nereușite și derizoriile lapsusuri ale limbii. Și lângă un copil uitat ei așează o harfă ce sare; lângă un embrion uman plutind în cascade subterane ei arată, la picioarele unei fortărețe de temut, înaintarea unei adevărate armate. Lângă nesiguranța visată, mersul certitudinii, și dincolo de o lumină galbenă de pivniță fulgerul portocaliu al unui soare de toamnă uriaș pe punctul de a se retrage.

Nu este vorba de a suprima cuvântul în teatru ci de a-l face să-și schimbe destinația și mai ales să-și reducă locul, de a-l considera drept altceva decât un mijloc de a conduce caractere umane spre scopurile lor exterioare, deoarece nu e vorba niciodată, în teatru, decât despre 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 folosi de el într-un sens concret și spațial și, în măsura în care se combină cu tot ce conține, spațial și ca semnificație în domeniu concret, teatrul; înseamnă a-l manipula ca pe un obiect solid și care zdruncină lucrurile, în aer mai întâi, apoi într-un domeniu infinit mai misterios și mai secret dar care el însuși admite întinderea, iar acest domeniu secret dar întins nu va fi foarte greu de identificat cu cel al anarhiei formale, pe de o parte, dar și al creației formale continue, pe de alta.

Astfel această identificare a obiectului teatrului cu toate posibilitățile manifestării formale și întinse face să apară 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, există o luare în stăpânire prin forme a sensului și a semnificațiilor lor pe toate planurile posibile; sau, dacă vrem, consecințele lor vibratorii nu sunt trase pe un singur plan, ci pe toate planurile spiritului în același timp.

Și prin această multiplicitate de aspecte sub care pot fi considerate își trag ele puterea de zguduire și de farmec și sunt o excitare continuă pentru spirit. Datorită faptului că teatrul oriental nu îmbracă aspectele exterioare ale lucrurilor pe un singur plan, el nu rămâne la simplul obstacol și la întâlnirea solidă a acestor aspecte cu simțurile, însă nu conține să considere gradul de posibilitate mentală din care s-au născut, participă la poezia intensă a naturii și își păstrează relațiile magice cu toate gradele obiective ale magnetismului universal.

Sub acest unghi de utilizare magică și de vrăjitorie trebuie privită punerea în scenă, nu ca răsfrângere a unui text scris și a întregii proiecții de dubluri fizice care se degajă din scris, ci ca proiecție arzătoare a tot ce poate fi scos drept consecințe obiective, dintr-un gest, dintr-un cuvânt, dintr-un sunet, dintr-o muzică și din combinațiile lor între ele. Această proiecție activă nu se poate face decât pe scenă, iar consecințele ei pot fi găsite în fața scenei și pe scenă; iar autorul care se folosește exclusiv de cuvinte scrise nu are ce face și trebuie să cedeze locul unor specialiști ai acestei vrăjitorii obiective și însuflețite.

SĂ NE DESCOTOROSIM DE CAPODOPERE!

Unul din motivele atmosferei asfixiante în care trăim fără putință de scăpare și fără refugiu, — și la care avem toți partea noastră de contribuție, chiar și cei mai revoluționari dintre noi, — se află în respectul pentru ceea ce e scris, formulat sau pictat și care a căpătat formă, ca și cum orice expresie n-ar fi în sfârșit ajunsă la capăt și n-ar fi sosit în punctul în care trebuie ca lucrurile să crape pentru a porni din nou și a reîncepe.

Trebuie să o sfârșim cu această idee a capodoperelor rezervate unei așa-zise elite, și pe care mulțimea nu le înțelege; și să ne spunem că nu există în spirit un cartier exclusiv cum există pentru apropierea sexuale clandestine.

Capodoperele trecutului sunt bune pentru trecut: ele nu sunt bune pentru noi. Avem dreptul să spunem ceea ce s-a spus și chiar ceea ce nu s-a spus într-un fel care să ne aparțină, care să fie imediat, direct, să răspundă modurilor de a simți actuale și pe care toată lumea îl va înțelege.

E idiot să reproșezi gloatei că nu are simțul sublimului, când confunzi sublimul cu una din acele manifestări formale care sunt de altfel întotdeauna manifestări răposate. Și dacă de exemplu mulțimea actuală nu mai înțelege *Oedip rege*, voi îndrăzni să spun că e vina lui *Oedip rege* și nu a mulțimii.

În *Oedip rege* există tema Incestului și acea idee conform căreia natura își bate joc de morală; și că există undeva forțe rătăcitoare de care am face bine să ne ferim; fie că se numesc *destin* aceste forțe, sau altfel.

Există apoi prezența unei epidemii de ciumă care este o încarnare fizică a acestor forțe. Dar totul sub niște veșminte și într-un limbaj care au pierdut orice contact cu ritmul epileptic și grosolan al acestui timp. Sofocle vorbește tare, poate, însă cu maniere ce nu mai sunt de epocă. Vorbește prea fin pentru această epocă și se poate crede că vorbește deplasat.

O mulțime totuși, ce tremură de frica accidentelor de cale ferată, care cunoaște cutremurele, ciuma, revoluția, războiul; o mulțime sensibilă la chinurile dezordonate ale dragostei poate atinge toate aceste înalte

noțiuni și nu cere decât să-și dea seama de ele, dar cu condiția să știi să-i vorbești în propriul ei limbaj și ca înțelesul acestor lucruri să nu-i parvină prin costume și o vorbire artificială aparținând unor epoci moarte și pe care nu le vom mai relua niciodată.

Mulțimea, azi ca și altădată, e lacomă de mister: nu cere decât să afle legile după care se conduce destinul, și, poate, să ghicească secretul aparițiilor sale.

Să lăsăm pedagogilor criticile textelor, esteților criticile formelor și să recunoaștem că ceea ce s-a spus nu mai e de spus; că o expresie repetată nu mai are valoare de două ori, ea nu trăiește de două ori; că orice vorbă pronunțată este moartă și nu acționează decât în momentul în care e pronunțată, că o formă deja folosită nu mai servește și nu invită decât la căutarea alteia, și că teatrul e singurul loc din lume în care un gest făcut nu se reîncepe de două ori.

Dacă mulțimea nu se îndreaptă spre capodoperele literare, înseamnă că acestea sunt pur literare, adică fixate; și fixate în niște forme ce nu mai răspund nevoilor vremii.

Departe de a acuza mulțimea și publicul, trebuie să acuzăm ecranul formal pe care-l ridicăm între noi și mulțime și această formă de idolatrie nouă, această idolatrie a capodoperelor fixate, care este unul din aspectele conformismului burghez.

Acest conformism care ne face să confundăm sublimul, ideile, lucrurile cu formele dobândite în noi înșine odată cu trecerea timpului, — în mentalitățile noastre de snobi, de prețioși, de esteți, pe care publicul nu-i mai înțelege.

Degeaba acuzăm prostul gust al publicului care se gargarisește cu nerozii, atâta timp cât nu i se oferă un spectacol valabil; și desfid să mi se prezinte *aici* un spectacol valabil, și valabil în sensul suprem al teatrului, de la ultimele mari melodrame romantice, adică de 100 de ani încoace.

Publicul, care ia ce e fals drept adevărat, are simțul adevărului și reacționează întotdeauna când se manifestă. Astăzi însă, nu pe scenă trebuie să-l căutăm, ci pe stradă; și să i se ofere mulțimii străzilor o ocazie să-și arate demnitatea umană, și ea o va arăta întotdeauna.

Dacă lumea s-a dezobisnuit să meargă la teatru, dacă noi am sfârșit cu toții prin a considera teatrul o artă inferioară, un mijloc vulgar de distracție, folosindu-l ca pe un derivativ pentru instinctele noastre cele

rele, înseamnă că ni s-a spus prea des că e teatru, adică minciună și iluzie. Căci de patru sute de ani, adică de la Renaștere, am fost obișnuiți cu un teatru absolut descriptiv, ce povestește psihologie.

Ne-am străduit să dăm viață pe scenă unor ființe plauzibile, dar detașate, cu spectacolul de o parte, cu publicul de alta, iar mulțimii nu i s-a mai arătat decât oglinda a ceea ce ea este.

Chiar și Shakespeare este vinovat de această aberație și de această decădere, de această idee dezinteresată a teatrului, care vrea ca o reprezentare teatrală să lase publicul neatins, fără ca o imagine lansată să provoace vreun șoc organismului, să-i imprime vreo amprentă ce nu se va mai șterge.

Dacă, în Shakespeare, omul se preocupă uneori de ceea ce-l depășește este vorba, de fapt, întotdeauna, despre consecințele acestei preocupări înăuntrul omului, adică de psihologie.

Psihologia, care se înverșunează a reduce necunoscutul la cunoscut, adică la cotidian și obișnuit, este cauza acestei decăderi și a acestei îngrozitoare pierderi de energie, care mi se pare ajunsă la termenul ultim. Și cred că atât teatrul, cât și noi înșine, trebuie să o sfârșim cu psihologia.

Cred, de altfel, că, din acest punct de vedere, suntem cu toții de acord și nu mai este nevoie să coborâm până la respingătorul teatru modern și francez ca să condamnăm teatrul psihologic.

Povești cu averi, cu spaime pentru bani, cu arivism social, cu suferințe din dragoste în care altruismul nu-și găsește niciodată locul, cu scene sexuale, pudrate cu un erotism fără mister, nu sunt teatru din moment ce sunt psihologie. Aceste angoase, acest viol, aceste împreunări, în fața cărora suntem doar niște „voyeurs” ce se delectează, devin periculoase și agresive: și ar trebui să ne dăm seama.

Dar sunt alte lucruri și mai grave.

Dacă Shakespeare și imitatorii săi au insinuat de-a lungul timpului ideea de artă pentru artă, cu arta pe de o parte și cu viața de cealaltă, puteai zăbovi la nesfârșit asupra acestei idei inefficiente și leneșe atâta timp cât ținea viața în afară. Ne dăm totuși seama că ceea ce ne ținea în viață nu mai este valabil, că am devenit cu toții nebuni, disperați și bolnavi. Iar eu ne adresez invitația să reacționăm.

Ideea aceasta de artă detașată, de poezie - vrajă, care nu există decât pentru a ne fermeca răgazurile, este o idee de decadență și ea demonstrează pe de-a întregul puterea noastră de castrare.

Admirația noastră literară pentru Rimbaud, Jarry, Lautréamont și câțiva alții, care a împins la sinucidere doi oameni, dar care pentru alții se reduce la bârfe de cafea, face parte din această idee de poezie literară, de artă detașată, de activitate spirituală neutră, ce nu face nimic și nu produce nimic; iar eu constat că în momentul în care poezia individuală, ce nu-l angajează decât pe cel care o face și în momentul în care o face, bântuie în modul cel mai abuziv, teatrul a fost marginalizat cel mai mult de către poeți ce n-au avut niciodată nici simțul acțiunii directe și în masă, nici al eficacității ori al primejdiei.

Trebuie să punem punct acestei superstiții a textelor și a poeziei scrise. Poezia scrisă are valoare o singură dată, dar apoi, să fie distrusă. Poeții morți să lase locul celorlalți. Și am putea vedea totuși că venerația noastră în fața a ceea ce s-a înfăptuit, oricât ar fi de frumos și de incontestabil, e ceea ce ne încremenește, ne stabilizează și ne împiedică să intrăm în contact cu forța care este dedesubt, fie că o numim energie a gândirii, forță vitală, determinism al schimburilor, menstrele lunii ori tot ce vrem. Sub poezia textelor se află poezia ca atare, fără formă sau text. Și, așa cum utilitatea măștilor ce servesc în ședințele de magie din unele comunități se epuizează, și aceste măști nu mai sunt bune decât să zacă în vreun muzeu – în același fel încetează și eficacitatea poetică a unui text, iar poezia și eficacitatea teatrului este cea care se epuizează cel mai puțin iute, de vreme ce admite acțiunea a ceea ce se gesticulează și se pronunță și nu se reproduce niciodată de două ori.

Totul e să știm ce vrem. Dacă suntem cu toții pregătiți de război, ciumă, foamete și măcel, nici nu mai avem nevoie să o spunem, nu avem decât să continuăm. Să continuăm să ne comportăm ca niște snobi, să ne îngrămădim la concertul cutărui cântăreț sau la vreun spectacol admirabil ce nu depășește domeniul artei (iar baletul rusesc, chiar în momentul strălucirii sale, n-a depășit niciodată domeniul artei), la cutare expoziție de pictură, în care sticlesc ici și colo câteva forme impresionante, dar la întâmplare, fără vreo conștiință veridică a forțelor pe care ar putea să le trezească.

Trebuie să înceteze odată acest empirism, acest hazard, acest individualism și această anarhie.

Există destule poeme individuale mai mult în profitul celor ce le fac decât în cel al celor ce le citesc.

E timpul să terminăm odată pentru totdeauna cu aceste manifestări de artă închisă, egoistă și personală.

Anarhia și dezordinea ce domnesc în spiritul nostru sunt în primul rând în funcție de anarhia restului, – sau, mai degrabă, restul este în funcție de anarhie.

Nu fac parte dintre aceia care cred că civilizația trebuie să se schimbe pentru ca teatrul să se schimbe; dar socotesc că teatrul folosit într-un sens superior, cel mai dificil posibil, are puterea de a influența aspectul și formarea lucrurilor: pe scenă, apropierea dintre două manifestări pasionale, dintre două cămine animate, dintre două magnetisme nervoase, reprezintă un lucru atât de întreg, de adevărat, atât de hotărâtor chiar, ca, în viață, apropierea a două epiderme într-un viol fără urmărire.

De aceea vin să propun un teatru al cruzimii. Cu mania noastră de a desconsidera tot ce ne aparține azi tuturor, cuvântul „cruzime”, când l-am pronunțat, a vrut să spună pentru toată lumea „sânge”. Dar „teatrul cruzimii” înseamnă un teatru dificil și crud mai întâi pentru mine însumi. Pe planul reprezentării, nu este vorba de acea cruzime pe care putem s-o exercităm unii împotriva altora, sfășiindu-ne reciproc corpurile, disecându-ne anatomiiile personale, sau, asemenea împăraților asirieni, trimițându-ne prin poștă saci cu urechi omenești, nasuri ori nări bine decupate, ci este vorba despre o cruzime mai îngrozitoare și mai necesară, pe care lucrurile o pot exercita asupra noastră. Nu suntem liberi. Ne putem aștepta ca cerul să se prăvălească peste noi. Iar teatrul e destinat să ne învețe, înainte de toate, chiar acest lucru.

Ori vom fi în stare să ne întoarcem, prin mijloace moderne și actuale, la această idee superioară despre poezie și despre poezia prin teatru, ce se află îndărătul Miturilor povestite de către marii tragici din antichitate, încă o dată în stare de a suporta o idee religioasă despre teatru, adică fără meditație, fără contemplare inutilă, fără crâmpie de vis, de a ajunge la conștientizarea și stăpânirea unor forțe dominatoare, a unor noțiuni care stăpânesc totul și, cum atunci când sunt efective, noțiunile își duc cu ele energia, de a regăsi în noi înșine aceste energii care, la urma urmelor, creează ordinea și ridică nivelul de trai; sau nouă nu ne mai rămâne decât să ne lăsăm duși fără nici o reacție, și imediat, și să recunoaștem că nu mai suntem buni decât pentru dezordine, foamete, sânge, război și epidemii.

Ori vom aduce toate artele la o atitudine și la o necesitate centrale, găsind o analogie între un gest făcut în pictură ori la teatru și un gest făcut de lavă în dezastrul unui vulcan, ori nu ne vom mai ocupa de pictură, de bârfe, de scris, de toate celelalte.

Propun să revenim la teatru, la această idee elementară magică, reluată de psihanaliza modernă, ce constă în faptul că, pentru a obține vindecarea unui bolnav, trebuie să-l aducem să adopte atitudinea exteroioară a stării în care dorim să-l aducem.

Propun să renunțăm la acest empirism al imaginilor, purtat la voia întâmplării de către inconștient și lansat tot la întâmplare, sub denumirea de imagini poetice, deci ermetice, ca și cum acest fel de transă adus de poezie n-ar avea un răsunet în sensibilitatea întreagă, în toți nervii, ca și cum poezia ar fi o forță incertă, ce nu-și variază mișcările.

Propun să revenim prin mijlocirea teatrului la o idee de cunoaștere fizică a imaginilor și a modalităților de a provoca transe, așa cum medicina chineză cunoaște pe toată întinderea anatomiei umane punctele ce trebuie înțepate, ce reacționează până la cele mai subtile funcțiuni.

Pe cei care au uitat puterea comunicativă și mimetismul magic al unui gest, teatrul poate să-i învețe iarăși, pentru că un gest își poartă cu el întreaga forță, întrucât în teatru există totuși ființe omenești pentru a manifesta puterea gestului făcut.

A face artă presupune privarea unui gest de răsunetul său în organism. Dacă gestul e făcut în condițiile și cu forța necesare, acest răsunet invită organismul și, prin el, întreaga individualitate, să ia atitudini conforme gestului făcut.

Teatrul este singurul loc din lume și ultimul mijloc de ansamblu ce ne rămâne pentru a atinge direct organismul și, în perioadele de nevroză și senzualitate scăzută, ca aceea în care ne scufundăm, să atace această senzualitate scăzută cu arme psihice cărora ea nu le va putea rezista.

Dacă muzica influențează șerpilor, aceasta nu se datorează noțiunilor spirituale aduse de ea, ci doar faptului că șerpilor sunt lungi, că se încolăcesc pe pământ, atingându-l cu aproape tot corpul; iar vibrațiile muzicale comunicate pământului îl ating ca un masaj foarte subtil și prelungit; ei bine, propun să ne comportăm cu spectatorii ca și cu șerpilor transportați de farmecul muzicii, făcându-i să ajungă prin organism până la cele mai subtile noțiuni.

Mai întâi, prin mijloace grosolane, care cu timpul devin subtile. Aceste mijloace grosolane imediate atrag atenția la început.

De aceea în "teatrul cruzimii" spectatorul se află în centru, înconjurat din toate părțile de spectacol.

În acest spectacol sonorizarea este constantă: sunetele, zgomotele, strigătele sunt căutate mai întâi datorită calității lor vibratorii, abia apoi datorită semnificației lor.

În aceste mijloace pe cale să devină subtile intervine, la rândul-i, lumina, care nu mai este menită doar să coloreze ori să lumineze, ci își poartă cu ea forța, influența, sugestiile. Lumina dintr-o vâgăună verde nu aduce organismul în aceleași dispoziții senzuale ca și lumina dintr-o zi în care bate cu tărie vântul.

După lumină și sunet, avem acțiunea și dinamismul acțiunii: abia acum teatrul, în loc să copieze viața, intră atât cât se poate în legătură cu forțele pure. Fie că acestea sunt acceptate sau negate, există totuși un fel de a vorbi care cheamă forțe, ceea ce face să se nască în inconștient imagini energice iar în exterior crima gratuită.

O acțiune violentă și condensată reprezintă o similitudine de lirism: ea cheamă imagini supranaturale, un sânge de imagini și un șuvoi însângerat de imagini atât în mintea poetului, cât și în cea a spectatorului.

Oricare ar fi conflictele ce bântuie prin țeara unei epoci, îl desfid pe spectatorul căruia scenele violente îi vor fi împrumutat sângele lor, ce va fi simțit în el freamătul unei acțiuni superioare, ce va fi întrezărit în fapte ieșite din comun străfulgerarea mecanismelor extraordinare și esențiale ale gândirii sale, - violența și sângele fiind puse în serviciul violenței gândirii, - îl desfid să se lase cuprins, în afară, de idei de război, de răzmeriță, de asasinate riscante.

Astfel exprimată, această idee pare înaintată și copilăroasă. Veți spune că un exemplu cere un altul, că vindecarea cere vindecare și crima cere tot crimă. Totul depinde de modul și de puritatea cu care sunt făcute lucrurile. Există un risc. Dar să nu se uite că un gest teatral este violent, dar dezinteresat, și că teatrul ne învață tocmai despre inutilitatea acțiunii care, odată îndeplinită, nu mai trebuie făcută, și despre utilitatea superioară a stării neutilizate de acțiune dar care, reîntoarsă, produce sublimarea.

Propun așadar un teatru în care imagini fizice violente sfârșim și hipnotizează sensibilitatea spectatorului, prins înăuntrul teatrului ca într-un vârtej de forțe superioare.

Imagini fizice violente -
hipnotizează sensibilitatea spectatorului. 67

1. Muzica
2. Lumină
3. acțiune

Un teatru care, abandonând psihologia, să relateze extraordinarul, să pună în scenă conflicte naturale, forțe naturale și subtile, și care să se prezinte mai întâi sub forma unei forțe excepționale de derivație. Un teatru care să producă stări de transă, întocmai ca dansurile Dervişilor și ale lui Aïssaouas-ilor, care se adresează organismului cu mijloace precise, cu aceleași mijloace ca descântecele de vindecare folosite în unele comunități, pe care le ascultăm cu admirație pe discuri, dar pe care suntem incapabili să le facem să prindă viață printre noi.

Există și un risc, dar consider că în împrejurările actuale merită să ni-l asumăm. Nu cred că vom reuși să înviorăm actuala stare de lucruri și nici nu cred că merită osteneala să ne cramponăm, dar propun ceva pentru a ieși din marasm, în loc să continuăm să gemem gândindu-ne la acest marasm și la plictiseala, inerția și prostia a toate cele.

EXTRAORDINARUL, NU PSIHLOGIA?
STĂRI DE TRANSĂ!
REZONANȚĂ PROFUNDĂ ÎN NOI?
TERAPII A SUFLETULUI,
ACȚIUNE ÎMPINSĂ LA CAPĂT, EXTREMĂ?
CEVA DIN ACEA POEZIE A SĂRBĂTORII,
ȘI A MULȚIMEI.

TEATRUL ȘI CRUZIMEA¹

O idee de teatru s-a pierdut. În măsura în care teatrul se mărginește să ne introducă în intimitatea unor marionete, transformând publicul într-un simplu „voyeur”, înțelegem că elita se îndepărtează de el, iar grosul mulțimii se duce să caute la cinema, la music-hall ori la circ satisfacții violente, a căror consistență nu o dezamăgește.

La gradul de uzură atins de sensibilitatea noastră e sigur că, înainte de toate, avem nevoie de un teatru care să ne trezească: nervi și suflet.

Relele teatrului psihologic venit din Racine ne-au dezobisnuit de această acțiune imediată și violentă pe care teatrul trebuie să o posedă. La rândul său, cinematograful care ne asasinează cu imagini, care, filtrat printr-o mașină, nu ne mai poate atinge sensibilitatea, ne menține de zece ani încoace într-o lăncezeală inefficientă, în care par să se afunde toate facultățile noastre.

În perioada angoasantă și catastrofică în care trăim, resimțim nevoia urgentă a unui teatru nedepășit de evenimente, cu o rezonanță profundă în noi înșine, deasupra instabilității vremurilor.

Lunga obișnuință a spectacolelor de divertisment ne-a făcut să uităm ideea unui teatru grav care, răvășind toate reprezentările noastre, ne însuflă magnetismul arzător al imaginilor și acționează în cele din urmă asupra noastră după modelul unei terapii a sufletului a cărei trecere nu va putea fi uitată.

Tot ceea ce acționează este cruzimă. Teatrul trebuie să se înnoiască tocmai prin această idee de acțiune împinsă la capăt, extremă.

Convins că mulțimea gândește mai întâi cu simțurile și că e absurd să te adresezi mai întâi înțelegerii, ca în teatrul psihologic obișnuit, Teatrul Cruzimii își propune să recurgă la spectacolul de mase, să caute în agitația unor mase importante, însă aruncate convulsiv una împotriva alteia, ceva din acea poezie ce se găsește în sărbători și în mulțimi, din zilele obișnuite, rare astăzi, când poporul iese în stradă.

Dacă dorește să-și recâștige necesitatea, teatrul trebuie să ne redea tot ce ține de iubire, crimă, război ori nebunie.

Dragostea de zi cu zi, ambiția personală, săcăielile de fiecare zi n-au valoare decât ca reacție la acest lirism înspăimântător ce există în Miturile cărora marile colectivități le-au dat consimțământul.

O REALITATE ÎN CARE SE SE POATE CREA! SENZATIE ALTEMPERATA!

De aceea, noi vom încerca să concentrăm în jurul unor personaje celebre, crime atroce sau devotamente supraomenești, un spectacol care, fără să recurgă la imaginile depășite ale vechilor Mituri, să se arate în stare să extragă forțele ce se agită în ele.

Pe scurt, credem că există în ceea ce se numește poezie niște forțe vii, iar imaginea unei crime prezentate în condițiile teatrale cerute reprezintă ceva mult mai de temut pentru spirit decât aceeași crimă, petrecută în realitate.

Vrem să facem din teatru o realitate în care să se poată crede, care să conțină pentru suflet și simțuri acel soi de mușcătură concretă, conținută în orice senzație adevărată. Așa cum visele acționează asupra noastră, iar realitatea acționează asupra viselor, credem că imaginile gândului se pot identifica visului, ce va fi eficace în măsura în care va fi respins cu violența necesară. Iar publicul se va încrede în visele teatrului, cu condiția să le ia cu adevărat drept vise, și nu o copie a realității; cu condiția ca ele să-i îngăduie să elibereze în el acea libertate magică a visării, pe care el o poate recunoaște numai dacă e pătrunsă de teroare sau cruzime.

De aici acest apel la cruzime și teroare, dar pe un plan vast, a cărui amploare să ne sondeze întreaga vitalitate, să ne pună în fața tuturor posibilităților noastre.

Pentru a surprinde sensibilitatea spectatorului sub toate aspectele ei, preconizăm un spectacol turnant dare, în loc să transforme scena și sala în două lumi închise, fără șanse de comunicare, să-și răspândească sculpirile sonore și vizuale asupra întregii mase a spectatorilor.

În afară de aceasta, ieșind din domeniul sentimentelor analizabile și pasionale, credem că putem să facem astfel ca lirismul actorului să slujească la manifestarea unor forțe exterioare, să facem ca întreaga natură să se reintegreze pe această cale în teatru, așa cum vrem să-l realizăm.

Oricât de cuprinzător este acest program, el nu iese din domeniul teatrului, ce pare să se identifice, dacă e să spunem totul, cu forțele din vechea magie.

Practic, dorim să reinviem ideea spectacolului total, prin care teatrul va ști să-și ia înapoi de la cinema, music-hall, etc. și chiar de la viață, ceea ce i-a aparținut dintotdeauna. Această despărțire dintre teatrul de analiză și lumea plastică, părăndu-ni-se stupidă. Corpul nu se poate despărți de spirit, nici simțurile de inteligență, mai ales într-un domeniu

SPECTACOL TOTAL

SPAȚIUL CUTREMURAT DE IMAGINI, ÎNCE DE SUNETE!

în care oboseala mereu reînnoită a organelor are nevoie de impulsuri bruște pentru a ne înviora înțelegerea.

Așadar, pe de o parte, masa și întinderea unui spectacol ce se adresează întregului organism; pe de alta, o mobilizare intensă de obiecte, gesturi, semne, folosite într-un spirit nou. Reducerea părții dedicate înțelegerii duce la comprimarea energică a textului, iar partea activă dedicată emoției poetice obscure obligă la prezența unor semne concrete. Cuvintele se adresează în mică măsură spiritului; spațiul și decorul vorbesc; imaginile noi, alcătuite chiar și din cuvinte, vorbesc. Dar spațiul cutremurat de imagini, înecat de sunete, vorbește și el, dacă știm din când în când cum să dispunem de suficiente întinderi mobilă de tăcere și nemiscare.

Bazându-ne pe acest principiu, avem în vedere să dăm un spectacol în care aceste mijloace de acțiune directă să fie folosite integral; așadar un spectacol care să nu șovăie să meargă oricât de departe în exploatarea sensibilității noastre nervoase, cu ritmuri, sunete, cuvinte, ecouri și înfloriri, a căror calitate și ale căror neașteptate compoziții țin de o tehnică ce nu trebuie divulgată.

În rest, și ca să vorbim limpede, imaginile unor picturi de Grünewald sau Hieronymus Bosch ne lămuresc despre cum trebuie să arate un spectacol în care, ca în creierul vreunui sfânt, lucrurile naturii înconjurătoare vor apare ca niște ispite.

Aici trebuie să-și regăsească teatrul adevărata semnificație, în acest spectacol al unei ispite în care viața are totul de pierdut, iar spiritul totul de elstăgat.

Pe de altă parte, am propus un program ce trebuie să permită unor mijloace nealterate de punere în scenă, găsite la fața locului, să se organizeze în jurul unor teme istorice sau cosmice cunoscute de toată lumea.

Și insistăm asupra faptului că primul spectacol al Teatrului Cruzimii va avea în centru preocupări ale maselor, mult mai presante și mai îngrijorătoare decât cele ale oricărui individ.

Rămâne acum de văzut dacă la Paris, înaintea cataclismelor ce se anunță, vom putea găsi destule mijloace de realizare, atât financiare, cât și de altă natură, care să îngăduie unui asemenea teatru să trăiască, iar acesta oricum va rezista, deoarece el reprezintă viitorul. Ori, dacă va fi nevoie de puțin sânge adevărat, de îndată, pentru a manifesta această cruzime.

Mai 1933

TEATRUL CRUZIMII¹

(Primul manifest)

Nu putem continua să prostituăm² ideea de teatru, prețioasă numai datorită legăturii magice și crude cu realitatea și cu primejdia.

Astfel exprimată, problema teatrului trebuie să trezească atenția generală, subînțeles fiind că, prin latura fizică, dar și prin nevoia de *exprimare în spațiu*, singura reală de fapt, teatrul permite mijloacelor magice ale artei și ale cuvântului să se exercite organic, în întregimea lor, întocmai ca niște exorcisme luate de la capăt. De aici se desprinde ideea că nu vom reda teatrului puterile sale specifice de acțiune înainte de a-i reda limbajul.

Adică, în loc să revenim la texte considerate definitive și întrucâtva sacre, contează înainte de toate să se zdrobească supunerea teatrului față de text și să se regăsească noțiunea unui soi de limbaj unic, aflat la jumătatea drumului între gest și gând.

Acest limbaj poate fi definit numai prin posibilitățile exprimării dinamice, în spațiu, opuse posibilităților exprimării prin cuvântul dialogat. Teatrul ar mai putea să-i smulgă vorbirii posibilitățile de extindere în afara cuvintelor, de dezvoltare în spațiu, de acțiune disociatoare și vibratorie asupra sensibilității. Aici intervin intonațiile, pronunțarea specială a unui cuvânt. Tot aici intervine, în afara limbajului auditiv al sunetelor, limbajul vizual al obiectelor, mișcărilor, pozițiilor, gesturilor, dar cu condiția să li se prelungească sensul, fizionomia, combinațiile până la semne, făcându-se din aceste semne un fel de alfabet. Conștient de acest limbaj spațial, alcătuit din sunete, strigăte, lumini, onomatopee, teatrul e dator să-l organizeze, făcând cu personajele și obiectele adevărate hieroglife, folosindu-le simbolismul și corespondențele în raport cu toate organele și pe toate planurile.

Teatrul are așadar misiunea să creeze o metafizică a cuvântului, a gestului, a expresiei, cu scopul de a-l smulge călcării în picioare psihologice și umane. Însă aceasta nu e suficient, dacă în spatele unui asemenea efort nu există un fel de tentativă metafizică reală, un apel la anumite idei neobișnuite, al căror destin este tocmai să nu poată fi

limitate, și nici să fie categoric desenate. Aceste idei care țin de Creație, de Devenire, de Haos și sunt toate de ordin cosmic, furnizează o primă noțiune despre un domeniu de care teatrul s-a dezobișnuit complet. Ele pot crea un fel de ecuație pasionantă între Om, Societate, Natură și Obiecte.

Problema de altfel nu se pune să aducem pe scenă, și direct, idei metafizice, ci să creăm tot felul de tentații, de guri de aer în jurul acestor idei. Iar umorul cu anarhia lui, poezia, cu simbolismul și imaginile ei, dau un fel de primă noțiune despre mijloacele de a canaliza ispita acestor idei.

Trebuie să vorbim acum despre aspectul exclusiv material al acestui limbaj. Adică de toate modurile și de toate mijloacele pe care le are pentru a acționa asupra sensibilității.

Ar fi zadarnic să spunem că face apel la muzică, dans, pantomimă sau mimică. Este evident că folosește mișcări, armonii, ritmuri, dar numai în măsura în care acestea pot contribui la un fel de expresie centrală, fără câștig pentru o anume artă. Ceea ce nu înseamnă nici că nu se folosește de faptele, de pasiunile obișnuite, ci se folosește de ele ca de o trambulină, așa cum UMORUL-DISTRUGERE, prin râs, poate să-i slujească la împăcarea obișnuințelor rațiunii.

Dar, cu un sens în întregime oriental al exprimării, acest limbaj obiectiv și concret al teatrului servește la fixarea și la închiderea organelor. Curge prin sensibilitate. Abandonând modurile occidentale de folosire a vorbei, el face din cuvinte descănțece. Forțează vocea. Utilizează vibrații și calități de voce. Face să fie bătute, nebunește, ritmuri. Pisează sunete. Tinde să exalte, să amortescă, să vrăjească, să oprească în loc sensibilitatea. Degajă sensul unui nou lirism al gestului care, prin repeziciunea sau amplitudinea lui în aer, sfârșește prin a depăși lirismul cuvintelor. Rupe, în fine, supunerea intelectuală față de limbaj, dând senzația unei intelectualități noi și mai profunde, care se ascunde sub gesturile și semnele ridicate la demnitatea de exorcisme speciale.

Căci tot acest magnetism și toată această poezie și aceste mijloace directe de farmec nu ar fi nimic dacă nu ar trebui să îndrume fizic spiritul pe o anume cale, dacă adevăratul teatru nu ar putea să ne dea sensul unei creații din care nu posedăm decât o fațetă, dar a cărei împlinire se află pe alte planuri.

Și nu contează decât prea puțin că aceste planuri sunt cu adevărat cucerite de către spirit, adică de către inteligență, înseamnă să le diminuăm și asta nu prezintă interes și n-are sens. Ceea ce contează e ca,

prin mijloace sigure, sensibilitatea să fie pusă în stare de percepție mai aprofundată și mai fină și acesta este obiectul magiei și al riturilor, față de care teatrul nu este decât o reflectare.

TEHNICĂ

Este vorba deci de a face din teatru, în sensul propriu al cuvântului, o funcție; ceva la fel de localizat și de precis ca circulația sângelui în artere, sau dezvoltarea haotică, în aparență, a imaginilor visului în creier, totul printr-o înlănțuire eficace, o adevărată aservire a atenției.

Teatrul nu va putea redeveni el însuși, adică să constituie un mijloc pentru o iluzie adevărată, decât furnizând spectatorului precipitați veridici de vise, în care gustul său pentru crimă, obsesiile erotice, sălbăticia, himerele, simțul utopie al vieții și lucrurilor, canibalismul său chiar, își dau frâu liber, nu pe un plan presupus și iluzoriu, ci pe unul interior.

Cu alte cuvinte, teatrul trebuie să urmărească, prin toate mijloacele, o repunere în cauză nu numai a tuturor aspectelor lumii obiective și descriptive externe, ci și a lumii interne, adică a omului considerat din punct de vedere metafizic. Numai astfel, credem noi, se va putea vorbi din nou în teatru despre drepturile imaginației. Nici Umorul, nici Poezia, nici Imaginația nu înseamnă nimic, dacă printr-o distrugere anarhică, producătoarea unui prodigios număr de forme ce vor forma întreg spectacolul, nu reușesc să repună în cauză, în chip organic, omul, ideile lui asupra realității și locul lui poetic în realitate.

Dar a considera teatrul ca o funcție psihologică sau morală de mână a doua și a crede că înseși visele nu sunt decât o funcție de înlocuire, înseamnă a diminua ecoul poetic profund atât al viselor, cât și al teatrului. Dacă teatrul, ca și visele, este sângeros și inuman, e mult mai mult decât atât, pentru a manifesta și a ancora în noi ideea de neuitat a unui conflict perpetuu și a unui spasm în care viața e decisă în fiecare clipă, în care totul, în creație, se înalță și se exercită împotriva stării noastre de ființe constituite, e pentru a perpetua în mod concret și actual ideile metafizice ale câtorva Fabule, a căror atrocitate și energie sunt de ajuns pentru a demonstra originea și conținutul în principii esențiale.

Așa stând lucrurile, se vede că prin apropierea de principiile care-i transmit poetic energia lor, acest limbaj nud al teatrului, limbaj nu virtual ci real, trebuie să permită, prin folosirea magnetismului nervos al omului, transgresiunea limitelor obișnuite ale artei și cuvântului, pentru a realiza activ, adică magic, în termeni adevărați, un fel de creație totală, în care omului nu-i mai rămâne decât să-și reia locul între vis și evenimente.

TEMELE

Nu e vorba de a asasina publicul cu preocupări cosmice transcendente. Că există chei profunde ale gândirii și acțiunii cu ajutorul cărora să se citească tot spectacolul, asta nu-l privește în general pe spectator, care nu este preocupat de ele. Dar trebuie totuși ca acestea să existe; și asta ne privește pe noi.

SPECTACOLUL: Orice spectacol va conține un element fizic și obiectiv, sensibil pentru toți. Țipete, vaiete, apariții, surprize, lovituri de teatru de toate feburile, frumusețea magică a costumelor inspirate din anumite modele rituale, strălucirea luminii, frumusețea de vrajă a vocilor, farmecul armoniei, notele rare de muzică, culorile obiectelor, ritmul fizic al mișcărilor, al căror crescendo și decrescendo se vor modela după pulsația unor mișcări familiare tuturor; apariții concrete de obiecte noi și surprinzătoare, măști, manechine de câțiva metri, schimbări bruște de lumină, acțiunea fizică a luminii ce dă senzația de cald și de rece etc.

PUNEREA ÎN SCENĂ: Limbajul tip al teatrului se va constitui în jurul punerii în scenă, considerată nu ca un simplu grad de refracție a unui text pe scenă, ci ca punctul de plecare al oricărei creații teatrale. Iar vechea dualitate autor-regizor, înlocuși de un fel de Creator unic, căruia îi va reveni responsabilitatea dublă a spectacolului și a acțiunii, va dispărea în folosirea și mănuierea acestui limbaj.

LIMBAJUL SCENEI: Nu este vorba de a suprima cuvântul articulat, ci de a da vorbelor aproape aceeași importanță pe care o au în vise.

În rest, trebuie găsite mijloace noi de notare a acestui limbaj, fie că ele se înrudesesc cu cele din transcrierea muzicală, fie că se folosește un fel de limbaj cifrat.

În ceea ce privește obiectele obișnuite, sau chiar corpul omenesc, înălțate la demnitatea de semne, este evident că ne putem inspira din caracterele hieroglifice, nu numai pentru a nota aceste semne în mod lizibil și care să permită reproducerea lor oricând vrem, ci și pentru a compune pe scenă simboluri precise și direct lizibile.

Pe de altă parte, acest limbaj cifrat și această transcriere muzicală vor fi prețioase ca mijloc de a transcrie vocile.

Deoarece la baza acestui limbaj stă faptul de a proceda la o utilizare deosebită a intonațiilor, acestea din urmă trebuie să constituie un fel de echilibru armonic, de deformare secundă a vorbei, ce va trebui să se poată reproduce după plac.

La fel, cele zece mii una expresii ale feței, surprinse în stare de măști, vor putea fi etichetate și catalogate, cu scopul de a participa direct și simbolic la acest limbaj concret al scenei; și aceasta în afara folosirii lor psihologice speciale.

În plus, aceste gesturi simbolice, aceste măști, aceste atitudini, aceste mișcări particulare sau de ansamblu, ale căror nenumărate semnificații constituie o parte importantă din limbajul concret al teatrului, gesturi evocatoare, atitudini emotive, sau arbitrare, scandări dezlănțuite de ritmuri și sunete se vor dubla, vor fi multiplicare prin tipuri de gesturi și atitudini-reflectări, formate prin îngrămădirea tuturor gesturilor impulsive, a tuturor atitudinilor ratate, a tuturor lapsus-urilor spiritului și limbii, prin care se manifestă ceea ce s-ar putea numi neputințele vorbirii, și în acestea există o bogăție prodigioasă de expresii, la care vom apela cu siguranță din când în când.

Există apoi o idee concretă despre muzică în care sunetele intervin ca niște personaje, în care unele armonii sunt divizate și se pierd în intervențiile precise ale cuvintelor.

De la un mijloc de expresie la altul se creează corespondențe și etaje; și până și lumina poate avea un sens intelectual determinat.

INSTRUMENTELE DE MUZICĂ: Acestea vor fi folosite în stare de obiecte și ca făcând parte din decor.

În plus, necesitatea de a acționa direct și profund asupra sensibilității prin organe invizibile, din punct de vedere sonor, la căutarea unor calități și vibrații de sunete absolut neobișnuite, calități pe care instrumentele de muzică actuale nu le au și care îndeamnă la repunerea

în folosință a unor instrumente vechi și uitate, sau la crearea unor instrumente noi. Ele îndeamnă de asemenea la căutarea unor instrumente și aparate în afara muzicii, instrumente și aparate care, bazate pe fuziuni speciale sau aliaje reînnoite de metale, să poată să atingă un diapazon nou al octavei, să producă sunete sau zgomote insuportabile, ascuțite.

LUMINĂ. - LUMINILE: Aparatele luminoase care se folosesc în teatre în momentul de față nu mai pot fi de ajuns. Acțiunea deosebită a luminii asupra spiritului intrând în joc, trebuie căutate efecte de vibrații luminoase, modalități noi de a răspândi lumina în unde, sau în valuri sau ca mitraliere cu săgeți de foc. Gama colorată a aparatelor în folosință acum trebuie revăzută de la un cap la altul. Pentru a produce calități deosebite de tonuri, trebuie reintrodus în lumină un element de subțirime, de densitate, de opacitate cu scopul de a da senzația de cald, frig, mânie, frică etc.

COSTUMUL: În ceea ce privește costumele și fără a crede că poate exista un costum de teatru uniform, același pentru toate piesele, se va evita cât mai mult posibil costumele moderne, nu dintr-un gust fetișist și superstițios pentru ceea ce e vechi, ci pentru că apare ca absolut evident faptul că anumite costume milenare, cu destinație rituală, deși au fost, la un moment dat, de epocă, păstrează o frumusețe și o aparență revelatoare, datorită apropierea lor de tradițiile care le-au dat naștere.

SCENA. - SALA: Noi suprimăm scena și sala care sunt înlocuite de un fel de loc unic, fără pereți nici barieră de vreun fel, și care va deveni teatrul însuși al acțiunii. Se va restabili o comunicare directă între spectator și spectacol, între actor și spectator, prin faptul că spectatorul plasat în mijlocul acțiunii este învăluit și străbătut de ea. Aceasta învaluire provine din însăși configurația sălii.

Astfel, renunșând la sălile de teatru existente în prezent, vom alege un hangar sau o sură oarecare pe care o vom reconstrui conform procedeelor care au dus la arhitectura anumitor biserici sau a anumitor locuri sacre și temple din Tibetul de Sus.

În interiorul acestor construcții vor domni proporții deosebite în înălțime și în adâncime. Sala va fi închisă de patru ziduri, fără nici un

fel de ornament, iar publicul așezat în mijlocul sălii undeva, jos, pe scaune mobile care-i vor permite să urmărească spectacolul ce se va petrece în jurul lui. Într-adevăr, absența scenei, în sensul obișnuit al cuvântului, va invita acțiunea să se desfășoare în cele patru colțuri ale sălii. Se vor rezerva locuri speciale pentru actori și pentru acțiune, în cele patru puncte cardinale ale sălii. Scenele se vor juca în fața unor fundaturi de ziduri vâruite și destinate să absoarbă lumina. În plus, în înălțime, de jur împrejurul sălii, vor exista galerii, ca în anumite tablouri de Primitivi. Aceste galerii vor permite actorilor, ori de câte ori o va cere acțiunea, să se urmărească dintr-un punct în altul al sălii, iar acțiunii să se desfășoare la toate nivelele și în toate sensurile perspectivei în înălțime și în adâncime. Un tipăt lansat la un capăt se va putea transmite din gură în gură cu amplificări și modulări succesive până la celălalt capăt. Acțiunea își va desfășura hora, își va extinde traiectoria de la un etaj la altul, de la un punct la altul, paroxisme se vor naște brusc, se vor aprinde ca niște incendii, în locuri diferite; iar caracterul de iluzie reală a spectacolului, ca și dominarea directă și imediată a acțiunii asupra spectatorului nu vor fi o vorbă în vânt. Căci această împrăștiere a acțiunii pe un spațiu imens va obliga iluminarea scenei, și luminile diferite ale unei reprezentării să cuprindă atât publicul, cât și personajele, – iar mai multor acțiuni simultane, mai multor faze ale unei acțiuni identice, în care personajele, agățate unul de altul ca niște roiuri, vor suporta toate asalturile situațiilor, și asalturile exterioare ale elementelor și ale furtunii, le vor corespunde mijloace fizice de iluminare, de tunet sau de vânt, ale căror efecte vor fi resimțite de către spectator.

Va fi totuși rezervat un spațiu central care, fără a servi propriu-zis de scenă, va trebui să permită acțiunii principale să se concentreze într-un singur punct ori de câte ori va fi nevoie.

OBIECTELE.-MĂȘTILE.-RECUZITA: Manechine, măști enorme, obiecte de proporții neobișnuite vor apărea cu același rost ca și imaginile verbale, vor insista asupra laturii concrete a oricărei imagini și a oricărei expresii, – compensându-se cu faptul că elemente care-și cer de obicei figurarea obiectivă vor fi voalate sau ascunse.

DECORUL: Nu va exista decor. Vor fi de ajuns pentru acest rost personaje hieroglice, costume rituale, manechine de zece metri înălțime,

reprezentând barba Regelui Lear în furtună, instrumente muzicale de dimensiuni umane, obiecte cu formă și destinație necunoscută.

ACTUALITATEA: Dar, se va spune, un teatru atât de îndepărtat de viață, de întâmplări, de preocupările actuale... de actualitate și evenimente, da! De preocupări, în ceea ce au ele profund și care este apanajul doar al câtorva, nu! Iar povestea lui Rabbi-Simeon, din Zohar, care arde ca focul, este actuală ca focul.

OPERELE: Nu vom juca piese scrise, ci în jurul unor teme, fapte sau opere cunoscute vom experimenta încercări de punere în scenă directă. Natura și chiar dispunerea sălii pretind spectacolul și nu există vreo temă, oricât de complexă, care să ne fie interzisă.

SPECTACOLUL: Există o idee de spectacol integral ce trebuie readusă la lumina zilei. Problema este doar să facem spațiul să vorbească, să-l hrănim și să-l mobilăm; întocmai ca niște mine introduse într-un zid de roci netede, ce-ar face să jâșnească dintr-o dată gheizere și focuri de artificii.

ACTORUL: Actorul este în același timp un element de primă importanță, pentru că succesul spectacolului depinde de eficacitatea jocului său, și un soi de element pasiv și neutru, de vreme ce îi este refuzată cu strictețe orice inițiativă personală. Avem de a face de altfel cu un domeniu în care nu există nici o regulă precisă; iar între actorul cărui i se cere o simplă calitate de suspine și cel care trebuie să rostească un discurs, folosindu-și calitățile personale de convingere, nu există decât limita ce deosebește un om de un instrument.

INTERPRETAREA: Spectacolul va fi cifrat de la un capăt la altul, întocmai ca un limbaj. Astfel, nici o mișcare nu se va face la întâmplare, toate mișcările vor fi supuse unui ritm; și fiecare personaj fiind tipizat la extrem, gesticulația, fizionomia, costumul său vor apărea ca tot atâtea trăsături de lumină.

CINEMATOGRAFUL: Unei vizualizări grosolane a ceea ce există, teatrul îi opune prin poezie imagini a ceea ce nu există. De altfel, din punctul de vedere al acțiunii, nu se poate compara o imagine de cinema

care, oricât de poetică ar fi, este limitată de peliculă, cu o imagine de teatru care se supune tuturor exigențelor vieții.

CRUZIMEA: *Fără un element de cruzime la baza oricărui spectacol, teatrul nu este cu puțință. În starea de degenerescență în care ne aflăm, doar prin piele ne va putea pătrunde în spirite metafizice.*

PUBLICUL: *E necesar mai întâi ca acest teatru să existe.*

PROGRAMUL: *Vom pune în scenă, fără să ținem cont de text:*

1. Adaptarea unei opere din epoca lui Shakespeare, perfect conformă stării actuale de tulburare a spiritelor, fie că e vorba de o piesă apocrifă de Shakespeare ca Arden of Feversham, fie de orice altă piesă din aceeași perioadă.³
2. O piesă de o libertate poetică extremă, scrisă de Léon-Paul Fargue⁴.
3. Un fragment din Zohar: Povestea lui Rabbi-Simeon, ce are violența și forța mereu prezentă a unui incendiu.
4. Povestea lui Barbă Albastră reconstituită din arhive, și cu o idee nouă asupra erotismului și a cruzimii.
5. Cucerirea Ierusalimului, după Biblie și după Istorie; degajând o culoare sângerie și cu acel sentiment de părăsire și de panică a spiritelor vizibil până și în lumină; iar, pe de altă parte, disputele metafizice ale profeților, cu îngrozitoarea agitație intelectuală creată de ele, a căror consecință se răsfrânge fizic asupra Regelui, Templului, Populației, Evenimentelor.
6. O poveste a Marchizului de Sade⁵, în care erotismul va fi transpus, înfățișat alegoric și înveșmântat în sensul unei exteriorizări violente a cruzimii și a unei disimulări a restului.
7. Una sau mai multe melodrame romantice în care neverosimilul va deveni un element activ și complet de poezie.
8. Woyzeck de Buchner⁶ din spirit de reacție împotriva principiilor noastre și ca exemplu de ceea ce s-ar putea scoate din punct de vedere scenic dintr-un text precis.
9. Opere ale teatrului elisabetan care vor fi despuiate de textul lor, și din care nu se va păstra decât costumația de epocă, situațiile, personajele și acțiunea.

SCRISORI DESPRE CRUZIME¹

PRIMA SCRISOARE

Paris, 13 septembrie 1932

Lui J.P.²

Dragă prietene,

Nu-ți pot face deocamdată asupra Manifestului meu precizări care ar risca să-i înlăture prospețimea accentului. Tot ce pot face e să-mi comentez provizoriu titlul de Teatru al Cruzimii, încercând să justific alegerea.

Această cruzime nu presupune nici sadism, nici sânge, cel puțin nu în exclusivitate.

Nu cultiv sistematic oroarea. Cuvântul cruzime trebuie să fie luat într-un sens larg, nu în sensul material și rapace ce-i este dat de obicei. De aceea îmi revendic dreptul de a rupe relația cu sensul uzual al limbajului, de a-i distruge o dată pentru totdeauna armătura, de a-i înlătura constrângerile, de a reveni în sfârșit la originile etimologice ale limbii care, prin concepte abstracte, evocă întotdeauna o noțiune concretă.

Se poate imagina cu ușurință o cruzime pură, fără sfâșiere carnală. Și de altfel, filosofic vorbind, ce e cruzimea? Din punctul de vedere al spiritului, cruzime înseamnă rigoare, disciplină și decizie neclintită, hotărâre ireversibilă, absolută.

Cel mai curent determinism filosofic este, din punctul de vedere al existenței noastre, una dintre imaginile cruzimii.

Pe nedrept i se conferă cuvântului cruzime un sens de sângeroasă rigoare, de căutare gratuită și dezinteresată a răului fizic. Ras-ul etio-pian care-i duce cu el, pe principii învinși și care îi face sclavii lui, nu acționează dintr-o disperată pasiune a sângelui. Cruzime nu este într-adevăr sinonim cu sânge vărsat, cu trup martirizat, cu dușman crucificat. Această identificare a cruzimii cu torturile este doar un mic aspect al problemei. În exercitarea cruzimii există un fel de determinism superior, la care este supus călăul torturator însuși și pe care, la o adică, trebuie silit să-l suporte. Cruzimea înainte de toate este lucidă, e ca un

soi de cârmă rigidă, supunere în fața necesității. Nu există cruzime fără conștiință, fără un fel de conștiință aplicată. Tocmai această conștiință dă culoarea sângelui, nuanța sa crudă exercitării oricărui act de viață, de vreme ce știm cu toții că viața este întotdeauna moartea cuiva.

A DOUA SCRISOARE

Paris, 14 noiembrie 1932¹

Lui J.P

Dragă prietene,

Cruzimea nu este adăugită gândirii mele; ea a fost acolo dintotdeauna: dar trebuia să devin conștient de existența ei. Folosesc cuvântul cruzime cu sensul de poftă de viață, de ordine cosmică și de necesitate nemiloasă, în sensul gnostic al vârtejului de viață ce înghite tenebrele, în sensul acelei dureri în afara necesității ineluctabile a căreia viața nu s-ar putea desfășura; binele este dorit, e rezultatul unui act, pe când răul e permanent. Când creează, Dumnezeu ascuns ascultă de necesitatea crudă a creației ce i se impune lui însuși și nu poate să nu creeze, să nu accepte deci în centrul vârtejului voit al binelui un sâmbure de rău din ce în ce mai micșorat și consumat. Iar teatrul, în înțelesul de creație continuă, de acțiune magică completă, se supune acestei necesități. O piesă în care n-ar exista această voință, această poftă oarbă de viață, în stare să treacă peste orice, vizibilă în fiecare gest, în fiecare act și în latura transcendentă a acțiunii, ar fi o piesă inutilă și ratată.

A TREIA SCRISOARE

Paris, 16 noiembrie 1932

D-lui R. de R.⁴

Dragă prietene,

Îți voi mărturisi că nu înțeleg și nici nu admit obiecțiile ridicate împotriva titlului meu. Căci mi se pare că viața însăși, ca și creația, se definesc doar printr-un fel de rigurozitate, deci de cruzime funciară, care conduce lucrurile spre sfârșitul lor ineluctabil, oricare ar fi prețul.

Efortul e o cruzime, existența prin efort este o cruzime. Ieșind din repaus și desfășurându-se până la ființă, Brahma e copleșit de o suferință pascătoare de armonice ale bucuriei, poate, dar care, la ultima extremitate a curbei, nu se mai exprimă decât printr-o groaznică fărâmițare.

În flacăra vieții, în poarta de viață, în impulsul necugetat spre viață, există un fel de răutate inițială: dorința lui Eros este o cruzime din moment ce distruge contingentele; moartea este cruzime, învierea este cruzime, transfigurarea este cruzime, de vreme ce în toate sensurile și într-o lume circulară și închisă nu e loc pentru adevărata moarte, iar ascensiunea este o sfâșiere, spațiul închis se hrănește cu vieți și fiecare viață mai puternică trece prin celelalte, așadar le înghite într-un masacru ce este o transfigurare și un bine. În lumea manifestată, metafizic vorbind, răul este legea permanentă, iar binele este un efort și deja o cruzime adăugată alteia.

A nu înțelege acest lucru înseamnă a nu înțelege nici ideile metafizice. Și să nu vină nimeni după aceea să-mi spună că titlul meu e mărginit. Cu cruzime prind cheag lucrurile, se formează planurile creatului. Binele este întotdeauna pe fața exterioară, însă fața internă este un rău. Un rău ce va fi micșorat odată cu trecerea timpului, dar în clipa supremă în care tot ceea ce a existat va fi pe punctul de a se întoarce în haos.

SCRISORI DESPRE LIMBAJ

PRIMA SCRISOARE

Paris, 15 septembrie 1931

Dlui B.C.¹

Domnule,

Într-un articol despre punerea în scenă și teatru faceți următoarea afirmație: "Considerând punerea în scenă o artă autonomă, riscăm să comitem cele mai grave erori", și:

"Prezentarea, latura spectaculară a unei opere dramatice nu trebuie să facă pe cavalerul solitar și să se determine în chip cu totul independent."

Mai spuneți că acestea ar fi adevăruri prime.

Aveți de o mie de ori dreptate să considerați punerea în scenă doar ca o artă minoră și aservită, a cărei originalitate funciară e negată chiar de către cei ce o întrebuințează cu maximum de independență. Atâta timp cât punerea în scenă va rămâne, chiar în spiritul celor mai liberi regizori, un simplu mijloc de prezentare, o manieră auxiliară de a pune în evidență operele, un fel de intermediu spectacular, fără semnificație proprie, ea va avea o valoare numai atunci când va ajunge să se ascundă în spatele operelor în slujba cărora pretinde că este. Și aceasta va dura atâta timp cât interesul major al unei opere reprezentate se va afla în textul său, atâta timp cât în teatru – artă a reprezentării –, literatura va preceda reprezentația impropriu numită spectacol, cu tot ceea ce această denumire aduce peiorativ, accesoriu, efemer și exterior.

Iată, mi se pare, ceea ce mai mult ca orice altceva este un adevăr fundamental: faptul că teatrul, artă independentă și autonomă, este obligat, pentru a reînvia, sau pur și simplu pentru a trăi, să marcheze clar ceea ce-l deosebește de text, de cuvântul pur, de literatură, de toate celelalte mijloace scrise și fixate.

Am putea foarte bine să continuăm să concepem un teatru bazat pe preponderența textului, pe un text din ce în ce mai verbal, difuz și plictisitor, căruia i s-ar supune estetica scenei.

Dar această concepție, ce constă în așezarea personajelor într-un anumit număr de scaune sau fotolii aliniate, în a ne istorisi întâmplări oricât de minunate, nu este poate negarea absolută a teatrului, care nu are de loc nevoie de mișcare pentru a fi ceea ce trebuie să fie, ci mai degrabă perversitatea lui.

Faptul că teatrul a devenit un lucru preponderent psihologic, alchimie intelectuală de sentimente, că summum-ul artei în registru dramatic a sfârșit prin a consta într-un anumit ideal de tăcere și nemișcare nu e altceva decât perversitatea pe scenă a ideii de concentrare.

Dar această concentrare a jocului, folosită, printre atâtea mijloace de exprimare, de japonezi, de exemplu, nu valorează decât ca un mijloc printre atâtea altele. A face din ea un scop pe scenă înseamnă să te abții de a folosi scena precum cineva care ar avea piramidele ca să adăpostească cadavrul unui faraon și, sub pretextul că acel cadavru încape într-o nișă, s-ar mulțumi cu nișa și ar arunca în aer piramidele.

În același timp, ar arunca în aer întregul sistem filosofic și magic pentru care nișa nu e decât punctul de plecare, iar cadavrul – condiția.

Pe de altă parte, regizorul care se îngrijește de decor în detrimentul textului greșeste, dar, în tot cazul, mai puțin decât criticul care acuză preocuparea lui exclusivă pentru punerea în scenă.

Manifestându-și grija pentru punerea în scenă, care este într-o piesă de teatru partea cu adevărat și în chip specific teatrală a spectacolului, regizorul se menține pe autentică linie a teatrului, care este o problemă de realizare. Dar și unii și alții se joacă cu cuvintele; pentru că, dacă termenul de punere în scenă a dobândit prin folosire un sens depreciativ, o contribuție a avut și concepția noastră europeană asupra teatrului, după care limbajul articulat domină toate celelalte mijloace de reprezentare.

Nu este deloc dovedit că limbajul verbal e cel mai bun posibil. Se pare că pe scenă, care este înainte de toate un spațiu ce urmează să fie umplut și un loc în care se întâmplă ceva, limbajul cuvintelor trebuie să cedeze locul limbajului prin semne, al cărui aspect obiectiv are asupra noastră un efect imediat.

Din acest unghi, procesul obiectiv al punerii în scenă recapătă un fel de demnitate intelectuală, datorită retragerii cuvintelor în spatele gesturilor și faptului că partea plastică și estetică a teatrului își părăsește caracterul de intermediu decorativ ca să devină, în sens propriu, un limbaj direct comunicativ.

Altfel spus, dacă e adevărat că într-o piesă destinată să fie vorbită, regizorul greșeste când se pierde printre decoruri mai mult sau mai puțin savant luminate, printre jocuri de grupuri, zăbovind asupra unor gesturi ferite, asupra unor efecte s-ar putea spune epidermice, care nu fac decât să supraîncarce textul, atunci, făcând aceasta, el e mult mai aproape de realitatea concretă a teatrului decât autorul, care ar fi putut respecta cartea fără a recurge la scenă, ale cărei necesități spațiale par să-i scape.

Mi s-ar putea obiecta în acest caz înalta valoare dramatică a tuturor marilor tragici, la care pare să domine latura literară sau, în orice caz, vorbită.

La această obiecție voi răspunde că, dacă ne dovedim astăzi atât de neputincioși să dăm despre Eschil, Sofocle, Shakespeare o idee demnă de ei, este din pricină că am pierdut probabil sensul fizicii teatrului lor. Nouă ne scapă tocmai aspectul direct uman și însușitor al unei diete, al unei gesticulații, al unui întreg ritm scenic. Aspect ce ar trebui să aibă tot atâta importanță, dacă nu și mai multă, ca admirabila disecție vorbită a psihologiei eroilor lor.

Datorită acestui aspect, prin intermediul acestei gesticulații precise ce se schimbă odată cu timpurile și actualizează sentimentele, avem posibilitatea să regăsim profunda umanitate a teatrului lor.

Dar dacă ar fi așa și dacă această fizică ar exista cu adevărat, eu aș continua să afirm că nici unul dintre marii tragici nu este teatrul însuși, care e o problemă de materializare scenică și nu trăiește decât prin materializare. Cine vrea, n-are decât să spună că teatrul este o artă inferioară, — rămâne de văzut! — însă teatrul rezidă într-un anumit mod de a mobila și de a însuși atmosfera scenei, printr-o înfruntare într-un punct dat a sentimentelor, a senzațiilor omenești ce creează situații suspendate, dar exprimate prin gesturi concrete.

Mai mult decât atât, aceste gesturi concrete trebuie să fie de o eficacitate destul de mare, pentru a face să se uite până și nevoia limbajului vorbit. Or, dacă limbajul vorbit există, el nu trebuie să fie decât un mijloc de revitalizare, o legătură cu spațiul animat; iar cimentul gesturilor trebuie să ajungă, cu multă eficacitate umană, până la valoarea unei veritabile abstracțiuni.

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

Căci pe lângă cultura prin cuvinte, mai există și cultura prin gesturi. În lume există alte limbaje, pe lângă limbajul nostru occidental care a

optat pentru despuieră, pentru secătuirea ideilor, și în care ideile ne sunt prezentate în stare inertă, fără a pune în funcție, în trecere, un întreg sistem de analogii naturale ca în limbajele orientale.

E drept că teatrul să rămână cel mai eficace loc de trecere și cel mai activ, al acestor imense răsturnări analogice, în care ideile sunt oprite în zbor, într-un punct nedeterminat al transmutării lor în abstract.

Nu poate exista un teatru complet care să nu țină seamă de aceste transformări cartilaginoase de idei; care să nu adauge unor sentimente cunoscute și gata făcute expresia unor stări de spirit aparținând domeniului semiconștientului și pe care sugestiile gesturilor le vor exprima întotdeauna mai exact decât determinările precise și localizate ale cuvintelor.

Într-un cuvânt, se pare că cea mai înaltă idee ce există asupra teatrului e cea care ne împacă filosofic cu Devenirea, care ne sugerează, prin intermediul a tot felul de situații obiective, ideea fugară a trecerii și a transmutării ideilor în lucruri, într-o măsură mai mare decât cele ale transformării și ale ciocnirii sentimentelor în cuvinte.

Se pare, de asemenea, iar teatrul a apărut dintr-o voință asemănătoare, că nu trebuie să-l lase pe individ și poftele lui să intervină, decât în măsura și din perspectiva întâlnirii în chip magnetic cu destinul său. Nu ca să i se supună, ci să se măsoare cu el.

A DOUA SCRISOARE

Paris, 28 septembrie 1932

Lui J.P.²

Dragă prietene,

Nu cred că îți vei menține obiecțiile și după lectura Manifestului meu, căci asta ar însemna ori că nu l-ai citit, ori că l-ai citit neatent. Spectacolele mele nu vor avea nimic de-a face cu improvizațiile lui Copeau. Oricât de adânc pătrund în concret, în afară, chiar dacă se instalează ferm în natura înconjurătoare și nu în încăperile strâmte ale creierului, acestea nu sunt abandonate capriciului inspirației inculte și necugetate a actorului; mai cu seamă a actorului modern care, ieșind din text, se aruncă

și nu mai știe nimic. Nici nu mi-ar trece prin cap să las la voia întâmplării soarta spectacolelor mele și a teatrului. Zău așa.

Iată ce se va petrece în realitate. E vorba nici mai mult nici mai puțin decât de a schimba punctul de plecare al creației artistice și de a răsturna legile obișnuite ale teatrului. Este vorba de a înlocui limbajul articulat cu un limbaj diferit ca natură, ale cărui posibilități expresive vor echivala cu limbajul cuvintelor, dar care-și va avea originea într-un punct și mai ascuns, și mai îndepărtat al gândirii.

Gramatica acestui nou limbaj n-a fost găsită încă. Gestul îi este materie și cap; alfa și omega dacă vrem. El pleacă mai mult de la NECESITATEA vorbirii decât de la vorbirea deja formată. Dar, descoperind un impas în vorbire, se întoarce spontan la gest. Atinge în treacăt câteva din legile expresiei materiale umane. Se afundă în necesitate. Reface poetic drumul care a dus la crearea limbajului. Însă cu o conștiință multiplicată a lumilor răscolite prin limbajul cuvântului și pe care le readuce la viață sub toate aspectele lor. Aduce la zi raporturile incluse și fixate în stratificările silabei omenești și pe care aceasta din urmă, închizându-se peste ele, le-a ucis. Toate operațiile prin care a trecut cuvântul pentru a semnifica acest Aprinzător de incendii de care Focul-Tată ne păzește parcă, cu un scut, și devine aici, sub înfățișarea lui Jupiter, contracțiunea latină a greului Zeus-Pater, toate aceste operații deci, prin strigăte, onomatopee, semne, atitudini și modulații nervoase încete, abundente și pasionate, plan cu plan și noțiune cu noțiune el le reface. Căci eu stabilesc în principiu că vorbele nu înseamnă totul și că prin natura și din cauza caracterului lor determinat, fixat odată pentru totdeauna, ele opresc și paralizază gândirea, în loc să-i permită și să-i favorizeze dezvoltarea. Iar prin dezvoltare înțeleg adevărate calități concrete, întinse, când ne aflăm într-o lume concretă și întinsă. Acest limbaj întinde deci să strângă și să folosească întinderea, adică spațiul și, folosindu-l, să-l facă să vorbească: consider obiectele, lucrurile din această întindere ca niște imagini, ca niște cuvinte pe care le asamblez și le fac să-și răspundă reciproc conform legilor simbolismului și analogiilor vii. Legi veșnice, ce sunt acelea ale oricărei poezii și ale oricărui limbaj viabil; și printre altele, cele ale ideogramelor Chinei și ale vechilor hieroglife egiptene. Deci, departe de a restrânge posibilitățile teatrului și ale limbajului, sub pretext că nu voi juca piese scrise, eu extind limbajul scenei, îi multiplic posibilitățile.

Adaug limbajului vorbit un alt limbaj și încerc să redau vechea lui eficacitate magică, o eficacitate ce subjugă, integrală, limbajului vorbei, ale cărui misterioase posibilități au fost uitate. Când spun că nu voi juca nici o piesă scrisă, vreau să spun că nu voi juca nici o piesă bazată pe scriitură și vorbă, că va exista în spectacolele pe care le voi pune în scenă o parte fizică preponderentă ce nu s-ar putea fixa nici scrie în limbajul obișnuit al cuvintelor; și că însăși partea vorbită și scrisă va fi astfel într-un sens nou.

Teatrul, invers față de ceea ce se practică aici, aici adică în Europa, sau, mai bine, în Occident, nu se va mai baza pe dialog, iar dialogul însuși, atât cât va mai 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 lui, al atitudinilor, semnelor, mișcărilor și obiectelor. Însă toate aceste tatonări obiective, producându-se în însăși materia în care Vorbirea va apare ca o necesitate, ca rezultatul unei serii de comprimări, de ciocniri, de frecături scenice, de evoluții de toate felurile - (astfel teatrul va redeveni o operație autentică vie, va păstra acel soi de pulsație emotivă fără de care arta este gratuită) -, toate aceste tatonări, cercetări, șocuri, vor duce totuși la o operă, la o compoziție înscrisă, fixată în cele mai mici detalii și notată cu ajutorul unor mijloace de notare noi. Compunerea, crearea, în loc să aibă loc în mintea autorului, vor avea loc în natura însăși, în spațiul real, iar rezultatul definitiv va rămâne la fel de riguros și determinat ca și cel al oricărei opere scrise, cu o imensă bogăție obiectivă în plus.

P.S. - Ceea ce aparține punerii în scenă trebuie reluat de autor, iar ceea ce aparține autorului trebuie de asemenea redat autorului, devenit însă și el regizor, în așa fel încât să se pună capăt acestei absurde dualități existente între regizor și autor.

Un autor care nu marchează direct materia scenică, nu evoluează pe scenă orientându-se și supunând spectacolul forței acestei orientări, și-a trădat în realitate misiunea. Și este drept ca actorul să-l înlocuiască. Dar cu atât mai rău, atunci, pentru teatru, care nu are decât de suferit din această uzurpare.

Timpul teatral, care se sprijină pe suflu, uneori se precipită, într-o voință de expirație majoră, alteori se retrage și se micșorează într-o

Limbajul vorbit / dialog + limbajul semnelor.

inspirație feminină și prelungită. Un gest întrerupt provoacă o viermuială îndrăcită și multiplă, iar acest gest poartă în sine magia a ceea ce evocă.

Dar dacă ne face plăcere să oferim sugestii privitoare la viața energetică și însoțită a teatrului, nu ne-am încumeta să-i fixăm legile.

Desigur, suflul uman are principii ce se bazează toate pe nenumăratele combinații ale ternărilor cabalistice. Există șase ternare principale, însă nenumărate combinații de ternare, din moment ce tot ce e viață a ieșit din ele. Iar teatrul este tocmai locul unde este reprodusă liber această respirație magică. Dacă fixarea unui gest major impune în jurul lui o respirație precipitată și multiplă, această respirație însăși, îngroșată, poate veni să-și rostogolească undele, cu încetineală, în jurul unui gest fix. Există principii abstracte, însă nu o lege concretă și plastică; singura lege este energia poetică ce merge de la tăcerea sugrumată la pictura precipitată a unui spasm, și de la vorba individuală *mezzo voce* la furtuna apăsătoare și amplă a unui cor reunit încet.

Însă important este să se creeze etape, perspective de la un limbaj la celălalt. Secretul teatrului în spațiu este disonanța, decalajul timbrilor și dezlănțuirea dialectică a expresiei.

Cel ce are o idee despre ce înseamnă un limbaj, va ști să ne înțeleagă. Numai pentru el scriem. Facem, pe de altă parte, câteva precizări suplimentare ce completează primul Manifest al Teatrului Cruzimii.

Esențialul în întregime fiind spus în primul Manifest, cel de al doilea nu are în vedere decât precizarea unor puncte. El dă o definiție a Cruzimii ce poate fi utilizată și propune o descriere a spațiului scenic. Se va vedea mai apoi cum îl folosim.

A TREIA SCRISOARE

Paris, 9 noiembrie 1932

Lui J.P.²

Dragă prietene,

Obiecțiunile ce vi s-au adus și mi-au fost aduse la Manifestul Teatrului Cruzimii privesc, unele, cruzimea, despre care nu se vede prea bine ce rol joacă în teatrul meu, cel puțin ca element esențial, determinant; celelalte se referă la teatru, așa cum îl concep eu.

În ce privește prima obiecțiune, dau dreptate celor ce mi-o fac, nu referitor la cruzime, nici la teatru, ci referitor la locul pe care-l ocupă în teatrul meu această cruzime. Ar fi trebuit să precizez modul foarte special în care folosesc acest cuvânt și să spun că-l folosesc nu într-un sens episodic, accesoriu, dintr-o pornire sadică sau perversiune a spiritului, din dragoste pentru sentimente aparte și pentru atitudini nesănătoase, deci nicidecum într-un sens circumstanțial; nu este deloc vorba de cruzimea viciu, de cruzimea îmbobocire de poftă perverse exprimându-se prin gesturi sângeroase, asemeni excrescențelor bolnăvicioase pe o carne deja contaminată; ci, din contră, de un sentiment detașat și pur, de o adevărată mișcare a spiritului, ce ar imita gestul vieții înseși; și în ideea că viața, metafizic vorbind, și pentru că admite întinderea, grosimea, îngreunarea și materia, admite, prin consecință directă, răul și tot ce este inerent răului, spațiului, întinderii și materiei. Toate acestea, ducând la conștiință și chin, și la conștiință în chinuire. Și indiferent ce rigoare oarbă aduc cu ele aceste contingente, viața nu poate să nu se manifeste, altfel n-ar mai fi viață; însă această rigoare, și această viață care pășeste dincolo și se perfecționează prin tortură și prin călcarea în picioare, a tot ce există, acest sentiment necrutător și pur, aceasta este cruzimea.

Am spus deci „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 veșnică, că nu există nimic imobil în el, că îl asimilez unui act adevărat, deci viu, deci magic.

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

În ce privește redactarea însăși a Manifestului, recunosc că e abruptă și în mare parte nereușită.

Stabilesc principii riguroase, neașteptate, cu aspect rebarbativ și teribil, și în clipa în care lumea se așteaptă să mă vadă justificându-le, trec la principiul următor.

Pentru a mărturisi tot, dialectica acestui Manifest este slabă. S-ar fără a face trecerea de la o idee la alta. Nici o necesitate interioară nu justifică ordinea adoptată.

În ce privește ultima obiecțiune, eu pretind că regizorul, devenit un fel de demiurg și avînd în cap ideea de puritate necrutătoare, de reușită cu orice preț, dacă vrea să fie cu adevărat regizor, deci om al materiei și al obiectelor, trebuie să cultive în domeniul fizic o căutare a mișcării intense, a gestului patetic și precis, echivalent pe plan psihologic cu rigoarea morală cea mai absolută și cea mai întreagă, iar pe plan cosmic cu dezlănțuirea anumitor forțe oarbe, ce pun în mișcare ceea ce trebuie să pună în mișcare și zdrobesc și ard în trecere ceea ce trebuie să zdrobească și să ardă.

Iată dar concluzia generală.

Teatrul nu mai este o artă; sau este o artă inutilă. Este punct cu punct conform cu ideea occidentală despre artă. Suntem sătui de sentimente decorative și deșarte, de activități fără scop, sortite numai și numai distracției și pitorescului; vrem un teatru care să acționeze, dar pe un plan ce trebuie, tocmai, definit.

Avem nevoie de acțiune adevărată, dar fără consecință practică. Acțiunea teatrului nu se desfășoară pe plan social. Și mai puțin încă pe plan moral și psihologic.

Se vede din acest fapt că problema nu este simplă; dar ni se va da cel puțin dreptate că, oricât de haotic, de nepătruns și de rebarbativ ar fi Manifestul nostru, nu eludează problema veritabilă; ci din contră o atacă pieptiș, ceea ce n-a îndrăznit să facă de multă vreme nici un om de teatru. Nimeni până acum nu s-a legat de însuși principiul teatrului, care este metafizic; și dacă există atât de puține piese de teatru valabile, aceasta nu e din lipsă de talent sau de autori.

Lăsând la o parte problema talentului, în teatrul european există o formidabilă eroare de principiu; iar această eroare este legată de un întreg șir de lucruri, în care lipsa de talent apare ca o consecință și nu ca un simplu accident.

Dacă epoca noastră se îndepărtează de teatru și se dezinteresează de el, e pentru că teatrul a încetat să o reprezinte. Ea nu mai așteaptă ca acesta să-i ofere Mituri pe care s-ar putea sprijini.

Trăim o epocă unică probabil în istoria lumii, în care lumea trecută prin sită își vede dărâmându-se vechile valori. Viața calcinată se dizolvă la bază. Și aceasta se traduce pe plan moral sau social printr-o monstruoasă dezlănțuire de pofte, o eliberare a celor mai josnice instincte, un trosnet de vieți arse ce se expun prematur la flacără.

Ceea ce este interesant în evenimentele actuale nu sunt evenimentele înseși, ci această stare de fierbere morală în care ele împing spiritele; acest grad de tensiune extremă. Este starea de haos conștient în care ele nu încetează să ne scufunde.

Iar tot ce clatină spiritul fără să-l facă să-și piardă echilibrul este pentru teatru un mijloc patetic de a traduce palpitația înăscută a vieții.

Ei bine, teatrul a întors spatele acestei actualități patetice și mitice: și publicul întoarce pe bună dreptate spatele unui teatru care ignoră până într-atât actualitatea.

I se poate deci reproșa teatrului, așa cum e practicat, o teribilă lipsă de imaginație. Teatrul trebuie să devină egalul vieții, nu al vieții individuale, al acestui aspect individual al vieții în care triumfă CARACTERELE, ci al unui fel de viață eliberată ce mătură individualitatea umană și în care omul nu mai este decât o răsfrângere. Crearea Miturilor, iată adevăratul obiect al teatrului, traducerea vieții sub aspectul ei universal, imens, și extragerea din această viață a unor imagini în care ne-ar place să ne regăsim.

Și să ajungem, făcând aceasta, la un soi de asemănare generală și atât de puternică încât să-și producă instantaneu efectul.

Să ne elibereze, pe noi, într-un Mit în care a fost sacrificată mica noastră individualitate umană, asemeni unor Personaje sosite din Trecut, cu forțe regăsite în Trecut.

A PATRA SCRISOARE

Paris, 28 mai 1933

Lui J.P.²

Dragă prietene,

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

Fără însă a reprezenta epoca sa, poate îndemna la această transformare profundă a ideilor, moravurilor, credințelor, principiilor, pe care se sprijină spiritul vremii. Aceasta nu mă împiedică în nici un caz să fac ceea ce vreau să fac și s-o fac riguros. Voi face ceea ce am visat, sau nu voi face nimic.

Cât despre problema spectacolului, mi-e imposibil să fac precizări suplimentare. Și aceasta din două motive:

1. Primul e că, măcar o dată, ceea ce vreau să fac este mai ușor de făcut decât de spus.

2. Al doilea e că nu vreau să risc să fiu plagiat, cum mi s-a întâmplat de mai multe ori.

Pentru mine, nimeni nu are dreptul să se considere autor, adică creator, în afara celui căruia îi revine mînuirea directă a scenei. Exact în acest loc se află punctul vulnerabil al teatrului, așa cum e considerat, nu numai în Franța, ci și în Europa și chiar în tot Occidentul: teatrul occidental nu recunoaște ca limbaj, nu atribuie facultățile și virtuțile unui limbaj, nu îngăduie să se numească limbaj, cu acel soi de demnitate intelectuală ce se atribuie în general acestui cuvînt, decât limbajul articulat, articulat gramatical, adică limbajul vorbei, și anume al vorbei scrise, al vorbei care, rostite sau trecute sub tăcere, nu are valoare decât dacă este pusă pe hîrtie.

În teatrul așa cum îl concepem aici, textul este totul. Este înțeles și definitiv admis, și a trecut în moravuri și în spirit, are rang de valoare spirituală faptul că limbajul verbal este limbajul major. Or, trebuie să recunoaștem, fie și din punctul de vedere al Occidentului, că vorbirea s-a osificat, iar toate cuvintele au înghețat și s-au înfundat în propria lor semnificație, într-o terminologie schematică și restrînsă. Pentru teatru,

asa cum e practicat aici, un cuvînt scris are tot atîta valoare ca același cuvînt rostit. Ceea ce-i face pe unii amatori de teatru să spună că o piesă citită trezește niște bucurii de o precizie diferită, mari într-un alt chip decât aceeași piesă reprezentată. Tot ce se referă la rostirea specială a unui cuvînt, la vibrația pe care o poate răspîndi în spațiu le scapă, la fel ca tot ce, din această cauză, el e în stare să adauge gândirii. Un cuvînt astfel auzit nu are decât o valoare discursivă, adică de elucidare. Nu exagerăm dacă susținem că, în acest caz, avînd o terminologie clară bine încheată, cuvîntul este menit să împiedice gândirea, o împresoară dar o termină, în cele din urmă, el nu este decât o ajungere la capăt.

Nu degeaba, se poate vedea, poezia s-a retras din teatru. Nu este o întîmplare că orice poet dramatic a încetat de atîta vreme să se manifeste. Limbajul verbal își are legile sale. Prea ne-am obișnuit, mai ales aici, în Franța, de patru sute de ani și mai bine să dăm cuvintelor în teatru numai un sens enunțiativ. Prea mult am învățat acțiunea în jurul temelor psihologice, ale căror combinații esențiale nu sunt nenumărate, departe de așa ceva. Teatrul s-a obișnuit prea mult cu lipsa de curiozitate și, mai ales, de imaginație.

Teatrul, ca și cuvîntul, are nevoie să se bucure de libertate.

Această încăpăținare de a pune personajele să dialogheze despre sentimente, pasiuni, poftă și impulsuri de ordin strict psihologic, în care un cuvînt ține locul mai multor mimici, de vreme ce suntem în domeniul preciziei, această încăpăținare, deci, este motivul pentru care teatrul și-a pierdut adevărata rațiune de a fi și pentru care am ajuns să dorim o tăcere deplină în care să putem asculta mai bine viața. Psihologia occidentală se exprimă prin dialog; iar obsesia cuvîntului clar cu semnificație totală duce la secătuirea cuvintelor.

Teatrul oriental a știut să păstreze cuvintelor o anumită valoare expansivă, întrucît în cuvînt sensul clar nu înseamnă totul, ci muzica rostirii lui, ce se adresează în mod direct inconștientului. Astfel, în teatrul oriental nu există limbaj verbal, ci un limbaj al gesturilor, atitudinilor, semnelor care, din punctul de vedere al gândirii în acțiune, are tot atîta valoare expansivă și revelatoare ca și celălalt. Și tot astfel, în Orient, limbajul semnelor este pus deasupra celui alt, atribuindu-i-se puteri magice imediate. El este chemat să se adreseze nu doar spiritului, ci și simțurilor și, prin intermediul lor, să atingă zone mai bogate și fecunde ale sensibilității în plină acțiune.

Dacă autorul este cel care dispune de limbajul cuvintelor, iar regizorul sclavul acestuia, aceasta este simplă chestiune de cuvinte. După sensul atribuit în general termenului de regizor, apare o confuzie izvorâtă din faptul că, pentru noi, acesta nu e decât un artizan, un adaptator, un fel de traducător veșnic menit să transpună dintr-un limbaj în altul o operă dramatică; această concluzie nu va fi posibilă, iar regizorul nu va fi constrâns să ocupe o poziție stearsă în fața autorului decât atâta timp cât va fi răămâne subînțeles că limbajul verbal este superior celorlalte și că teatrul nu admite altul.

Dar de îndată ce revenim, oricât de puțin, la izvoarele respiratorii, plastice, active ale limbajului, de îndată ce legăm cuvintele de mișcările fizice care le-au dat naștere, iar latura logică și discursivă a vorbirii dispăre sub latura ei fizică și afectivă, cu alte cuvinte de îndată ce, în loc să fie luate numai prin ceea ce vor să spună din punct de vedere gramatical, cuvintele sunt înțelese sub unghiul lor sonor, sunt percepute ca niște mișcări, și de îndată ce aceste mișcări sunt asimilate, ele înseși, altor mișcări directe și simple cum avem în toate împrejurările vieții și cum, pe scenă, actorii nu au niciodată îndeajuns, iată că limbajul literaturii se recompune, devine viu; și alături de aceasta, ca în pânzele anumitor vechi pictori, obiectele încep ele înseși să vorbească. În loc să servească numai ca decor, lumina dobândește aparențele unui adevărat limbaj, iar obiectele de pe scenă se ordonează și își arată chipul, zumbăind de semnificație. Regizorul dispune după placul său de acest limbaj imediat și fizic. Iată că s-a ivit ocazia să creeze într-un fel de autonomie completă.

Ar fi totuși ciudat ca, într-un domeniu mai asemănător vieții decât celălalt, stăpânul acestui domeniu, adică regizorul, să fie nevoit la tot pasul să recunoască superioritatea autorului care, prin esență, lucrează în abstract, adică pe hârtie. Chiar dacă limbajul gesturilor, care egalează și depășește limbajul cuvintelor, n-ar aparține punerii în scenă, orice punere în scenă mută ar trebui să rivalizeze, prin mișcare, personaje multiple, lumini, decoruri, cu tot ce este mai profund, în picturi ca, de pildă, *Fiii lui Lot*, de Lucas din Leyda, ca unele *Sabaturi* ale lui Goya, *Învieri* și *Transfigurări* ale lui El Greco, ca *Ispitirea Sfântului Anton* de Hieronymus Bosch și ca tulburătoarea și misterioasa *Dulle Griet* a lui Breugel cel Bătrân, unde o lumină torențială și roșie, deși localizată în anumite puncte ale pânzei, pare să izvorască din toate părțile și, prin nu

știu ce procedeu tehnic, să blocheze la un metru de pânză ochiul stupefiat al privitorului. Și din toate părțile, viermuiește în ea teatrul. O agitație vitală fixată de o geană de lumină albă, se izbește dintr-o dată cu putere de străfundurile nenumite. Un zgomot livid și scrâșnitor se ridică din această orgie de larve, în care vânățiile pielii omenești nu au niciodată aceeași culoare. Adevărata viață este mișcătoare și albă; viața ascunsă e palidă și nemișcată, având toate atitudinile posibile ale unei nenumărate imobilități. E un teatru mut, ce vorbește însă mai mult decât dacă ar fi primit un limbaj ca să se exprime. Toate aceste picturi au un dublu sens și, pe lângă latura strict picturală, ele cuprind o învățătură și dezvăluie aspecte misterioase ori înfricoșătoare ale naturii și ale spiritului.

Din fericire pentru teatru, punerea în scenă înseamnă mult mai mult. Deoarece, în afara unei reprezentări cu mijloace materiale și solide, regia pură conține, datorită unor gesturi, jocuri de fizionomie și atitudini mobile, printr-o întrebuințare concretă a muzicii, tot ce conține vorba și, în plus, ea dispune și de cuvânt. Repetări ritmice de silabe, modulări neobișnuite al vocii, care învăluie sensul precis al cuvintelor, precipită mai abundent imaginile în creier, grație unei stări mai mult sau mai puțin halucinatorii și impun sensibilității și spiritului o modalitate de alterare organică ce contribuie la a înlătura din poezia scrisă gratuitatea care o caracterizează în mod obișnuit. În jurul acestei gratuități se adună toată problema teatrului.

TEATRUL CRUZIMII¹

(Al doilea manifest)

Mai mult sau mai puțin mărturisită, conștientă sau inconștientă, starea poetică, stare transcendentă de viață, este în fond același lucru pe care publicul îl caută în dragoste, în crimă, droguri, război sau revoltă.

Teatrul Cruzimii a fost creat cu scopul de a reinvesti teatrul cu noțiunea unei vieți pasionate și convulsive; în acest sens de rigoare violentă, de extremă condensare a elementelor scenice, trebuie înțeleasă cruzimea pe care vrea el să se sprijine.

Această cruzime, din când în când sângeroasă, la nevoie, dar nu sistematic, se confundă deci cu noțiunea unei purități morale aride, căreia nu-i este teamă să plătească vieții tributul cerut.

1. DIN PUNCTUL DE VEDERE AL FONDULUI

adică al subiectelor și al temelor tratate:

Teatrul Cruzimii va alege subiecte și teme în ton cu agitația și neliniștea caracteristice epocii noastre.

El nu mai are intenția să lase la dispoziția cinematografului grija de a degaja Miturile omului și ale vieții moderne. Dar o va face în maniera sa proprie, adică în opoziție cu alunecarea economică, utilitară și tehnică a lumii, va reintroduce în circuitul modei marile preocupări și marile pasiuni esențiale pe care teatrul modern le-a ascuns sub poleiala omului fals civilizat.

Aceste teme vor fi cosmice, universale, interpretate după textele cele mai antice, inspirate de vechile cosmogonii: mexicană, hindusă, iudaică, iraniană etc.

Renunțând la omul psihologic, cu un caracter și cu sentimente bine delimitate, se va adresa omului total, nu omului social, supus legilor și deformat de religii și precepte.

El va strecura în om nu numai fața, ci și reversul spiritului; realitatea imaginației și a viselor va apărea pe picior de egalitate cu viața.

Mai mult, marile răsturnări sociale, conflictele dintre popoare și dintre rase, forțele naturii, intervenția hazardului, magnetismul fatalității se vor manifesta fie indirect, sub influența agitației și a gesturilor unor personaje mărite la dimensiunea de zei, eroi sau monștri, cu dimensiuni mitice, fie direct, sub forma unor manifestări materiale obținute prin mijloace științifice noi.

Acești zei sau eroi, acești monștri, aceste forțe naturale și cosmice vor fi interpretate după imaginile celor mai vechi texte sacre și ale vechilor cosmogonii.

2. DIN PUNCTUL DE VEDERE AL FORMEI

În afară de aceasta, necesitatea pentru teatru de a se scufunda din nou în izvoarele unei poezii etern pasionante și sensibile pentru grupurile cele mai îndepărtate și cele mai distrase din public fiind realizată grație întoarcerii la vechile Mituri primitive, vom pretinde regiei, și nu textului, grija de a materializa, și mai ales de a actualiza aceste vechi conflicte, aceste teme, adică, vor fi transportate direct asupra teatrului și vor fi transformate în mișcări, în expresii și în gesturi înainte de a fi turnate în cuvinte.

În acest fel, vom renunța la superstiția teatrală a textului și la dictatura scriitorului.

Ne vom întoarce astfel la străvechiul spectacol popular, tradus și simțit direct de către spirit, în afara deformărilor limbajului și a obstacolului vorbirii și al cuvintelor.

Ne propunem să clădim teatrul în primul rând pe spectacol, iar în spectacol vom introduce o noțiune nouă de spațiu, folosit pe toate planurile posibile și din toate gradele de perspectivă, în adâncime și înălțime; acestei noțiuni alăturându-i-se o idee specială despre teatru, adăugată celei despre mișcare:

Într-un timp dat, celui mai mare număr de mișcări posibile îi vom adăuga cel mai mare număr de imagini fizice și de semnificații posibile legate de aceste mișcări.

Imaginile și mișcările folosite nu vor fi prezente doar pentru plăcerea exterioară a ochilor sau urechii, ci pentru aceea mai secretă și mai profitabilă a spiritului.

Spațiul teatral va fi întrebuințat în acest fel nu numai în dimensiunile și volumul său ci, dacă ne putem exprima astfel, în dedesubturile sale.

Încălecarea imaginilor și a mișcărilor va duce printr-un complot al obiectelor, tăcerilor, strigătelor și ritmurilor, la înfiriparea unui adevărat limbaj fizic pe bază de semne, și nu de cuvinte.

Căci trebuie să înțelegem că, în această cantitate de mișcări și imagini, luate într-un interval de timp dat, vom lăsa atât liniștea, cât și ritmul, să intervină, dar și o anumită vibrație, o agitație materială, alcătuită din obiecte și gesturi făcute cu adevărat și întrebuințate cu adevărat. Putem spune că spiritul celor mai antice hieroglife va prezida creația acestui limbaj teatral pur.

Orice public popular a fost întotdeauna lacom de expresii directe și de imagini; iar vorbirea articulată, expresiile verbale explicite vor interveni în toate episoadele clare și complet elucidate ale acțiunii, în episoadele în care viața se odihnește și intervine conștiința.

Dar, alături de acest sens logic, cuvintele vor fi luate în sens incantatoriu, într-adevăr magie pentru forma lor și emanațiile sensibile, și nu doar pentru sensul lor.

Aparițiile acestea ale unor monștri în carne și oase, aceste orgii de croi și de zei, manifestările plastice de forțe, intervențiile explozive ale unei poezii și ale unui umor însărcinate să dezorganizeze și să pulverizeze aparențele după principiul anarhic, analogic al oricărei poezii autentice, nu vor intra în stăpânirea adevăratei lor magii decât într-o atmosferă de sugestie hipnotică în care spiritul e sensibilizat datorită unei presiuni directe asupra simțurilor.

Dacă, în teatrul digestiv din zilele noastre, nervii, adică o anumită sensibilitate fiziologică, sunt cu bună știință neglijați, lăsați în voia anarhiei individuale a spectatorului, Teatrul Cruzimii e hotărât să revină la vechile mijloace verificate și magice de a capta sensibilitatea.

Aceste mijloace, ce constau în intensități de culoare, de lumini ori sunete, ce folosesc vibrația, trepidația, repetiția, fie a unui ritm muzical, fie a unei fraze rostite, ce introduc tonalitatea sau învăluirea comunicativă a luminilor, nu-și pot obține efectul deplin decât prin folosirea disonanțelor.

În loc să reducem însă aceste disonanțe la dominația unui singur sens, noi le vom face să se încălece de la un sens la altul, de la o culoare la un

sunet, de la un cuvânt la o lumină, de la o trepidație gestică la o tonalitate plană a sunetelor etc.

Având această alcătuire, această construcție, spectacolul se va întinde, prin suprimarea scenei, în sala întreagă a teatrului și, pornind de la sol, se va ridica pe niște pasarele ușoare, de-a lungul pereților, îl va înveli fizic pe spectator, îl va menține într-o baie constantă de lumină, imagini, mișcări și zgomote. Decorul va fi constituit chiar din personaje, ajunse la dimensiunea unor manechine gigantice, din peisaje de lumini mișătoare jucându-se pe măști și obiecte, în continuă deplasare.

Așa cum în spațiul fizic nu va exista răgaz și nici vreun loc neocupat, nici în spiritul sau în sensibilitatea spectatorului nu va exista răgaz nici loc gol. Adică între viață și teatru nu se va mai găsi nici o tăietură netă, nici o soluție de continuitate. Cine a văzut turnându-se cea mai scurtă scenă de film va înțelege exact ce vrem să spunem.

Am dori să avem la dispoziție, pentru un spectacol de teatru, aceleași mijloace materiale care, în ce privește luminile, figurația, bogății de tot soiul, sunt irosite zilnic pentru niște benzi ce sortesc pieirii tot ce este activ și magic într-o astfel de desfășurare.

Primul spectacol al Teatrului Cruzimii se va intitula:

CUCERIREA MEXICULUI²

Nu va aduce pe scenă oameni, ci evenimente. Oamenii își vor găsi și ei locul, cu psihologia și pasiunile lor, dar în postura de emanație a anumitor forțe și sub unghiul evenimentelor și al fatalității istorice în care și-au jucat rolul.

Acest subiect a fost ales:

1. Pentru actualitatea sa și pentru toate aluziile pe care le îngăduie la adresa unor probleme de interes vital pentru Europa și pentru întreaga lume.

Din punct de vedere istoric, Cucerirea Mexicului pune problema colonizării. Ea reînvie în chip brutal, necruțător, sângeros, fatuitatea întotdeauna vivace a Europei. Ea îngăduie să se mai dezumfle ideea pe care o are despre propria superioritate. Ea opune creștinismul unor religii mult mai vechi. Tratează cum se cuvine concepțiile greșite ale

Occidentului în ceea ce privește păgânismul și unele religii naturale și subliniază într-o manieră patetică, inflăcărată, splendoarea și poezia mereu actuală a vechiului fond metafizic pe care sunt întemeiate aceste religii.

2. Punând problema cumpănit de actuală a colonizării și a dreptului pe care un continent crede că îl are ca să asuprească un altul, ea pune problema superiorității reale a unor rase asupra altora și arată filiația internă ce leagă geniul unei rase de forme precise de civilizație. Ea opune anarhia tiranică a colonizatorilor profundei armonii morale a viitorilor colonizați.

Apoi, în fața dezordinii monarhiei europene a epocii, bazată pe principiile materiale cele mai nedrepte și mai opace, ea luminează ierarhia organică a monarhiei aztece, întemeiată pe indiscutabile principii spirituale.

Din punct de vedere social, ea arată liniștea unei societăți ce știa să dea de mâncare la toată lumea, și unde Revoluția se înfăptuise încă de la origini.

Din ciocnirea între dezordinea morală și anarhia catolică cu ordinea păgână, ea poate face să izbucnească conflagrații nemaiauzite de forțe și imagini presărate ici și colo de dialoguri brutale. Totul prin lupte de la om la om, fiecare purtând în el, ca pe niște stigmat, cele mai opuse idei.

Fondul moral și interesul de actualitate ale unui astfel de spectacol fiind suficient subliniate, se va insista asupra valorii spectaculare a conflictelor pe care el vrea să le pună în scenă.

Există, mai întâi, luptele interioare ale lui Montezuma, regele sfâșiat, despre mobilurile căruia istoria s-a dovedit incapabilă să ne lămurească.

Vom reprezenta în manieră picturală, obiectivă, aceste lupte, și întrevederea simbolică avută cu miturile vizuale ale astrologiei.

În sfârșit, pe lângă Montezuma, mișună mulțimea, diversele pături ale societății, revolta poporului împotriva destinului, reprezentat de Montezuma, urletele de protest ale necredincioșilor, subtilitățile filosofilor și ale preoților, tânguiriile poezilor, trădarea negustorilor și a burghezilor, duplicitatea și pasivitatea sexuală a femeilor.

Spiritul mulțimilor, suflul evenimentelor se vor deplasa asupra spectacolului ca niște unde materiale, fixând ici și colo anumite linii de

forță și, asupra acestor unde, conștiința subrezită, revoltată sau disperată a unora va pluti la suprafață ca un pai.

Din perspectivă teatrală, problema constă în determinarea și armonizarea acestor linii de forță, în concentrarea lor și extragerea din ele a unor melodii semnificative.

Aceste imagini, mișcări, dansuri, rituri, armonii și crâmpene de melodii, aceste dialoguri trunchiate vor fi însemnate și descrise cu toată grija, atât cât se poate prin cuvinte și cu precădere în părțile nedialogate ale spectacolului, după principiul de a reuși să notezi ori să încifrezi, ca pe o partitură, ceea ce nu poate fi descris prin cuvinte.

UN ATLETISM AFECTIV

Trebuie să admitem, la actor, un fel de musculatură afectivă corespunzătoare unor localizări fizice ale sentimentelor.

Un actor se prezintă ca un veritabil atlet fizic, cu rectificarea surprinzătoare că organismului atletului îi corespunde un organism afectiv analog, care îi este paralel, ca un dublu al celui alt, deși nu se manifestă pe același plan.

Actorul este un atlet al inimii.

Și pentru el intervine acea divizare a omului total în trei lumi; iar sfera afectivă îi aparține numai lui.

Îi aparține organic.

Mișcările musculare ale efortului sunt ca efigia altui efort, ce îl dublează pe primul și care se localizează în aceleași puncte în mișcările jocului dramatic.

Acolo unde se sprijină atletul pentru a alerga, se sprijină și actorul pentru a lansa o imprecație spasmodică, dar a cărei cursă este aruncată spre interior.

Toate surprizele luptei, ale pancrațiului, ale cursei de o sută de metri plat, ale săriturii în înălțime își găsesc baze organice analoge în mișcarea pasiunilor, au aceleași puncte fizice de susținere.

Cu această nouă rectificare, totuși, că aici mișcarea este inversă și că, în ceea ce privește, de exemplu, problema suflului, în timp ce la actor corpul este sprijinit de suflu, la luptător, la atletul fizic, suflul e cel care se sprijină pe corp.

Această problemă a suflului este într-adevăr primordială, aflându-se în raport invers cu importanța jocului exterior.

Cu cât jocul este mai sobru și mai interiorizat, cu atât suflul este mai vast și mai dens, substanțial, supraîncărcat cu reflexe.

Pe când unui joc aprins, voluminos care se exteriorizează, îi corespunde un suflu cu lame scurte și zdrobite.

Cert e că fiecărui sentiment, fiecărui act al spiritului, fiecărei zvăcniri a afectivității umane îi corespunde un suflu care îi e propriu.

Or, timpii suflului au un nume pe care-l învățăm din Cabală; ei dau formă inimii omenești; și sex mișcărilor pasiunilor.

Actorul nu e decât un empiric vulgar, un tămăduitor pe care îl conduce un instinct prost difuzat.

Totuși, orice am crede, nu e vorba să-l învățăm să bată câmpii.

E vorba s-o sfârșim cu acest soi de ignoranță buimacă în mijlocul căreia se afundă tot teatrul contemporan, ca în mijlocul unei bezne unde se împiedică neconștient. – Actorul dotat găsește în propriul său instinct ceea ce-l ajută să capteze și să facă să iradieze anumite forțe; însă l-ai uimi foarte tare dacă i-ai dezvălui faptul că aceste forțe, ce-și au traseul lor material de organe și în organe, există, căci nu s-a gândit niciodată că ele ar putea exista într-o bună zi.

«Pentru a-i folosi afectivitatea, așa cum luptătorul își folosește musculatura, ființa umană trebuie privită ca un Dublu, ca un Kha al Îmbălsămaților din Egipt, ca un spectru perpetuu în care strălucesc forțele afectivității.

Spectru plastic și niciodată desăvârșit, ale cărui forme le imită un actor adevărat, căruia îi impune formele și imaginea propriei sale sensibilități.

Asupra acestui dublu își exercită influența teatrul, această efigie o modelează și, ca orice spectru, acest dublu are memoria lungă. Memoria inimii este durabilă și, desigur, actorul gândește cu inima, dar aici inima este preponderentă.

Ceea ce înseamnă că în teatru, mai mult ca oriunde altundeva, actorul trebuie să devină conștient de lumea afectivă, dar atribuind acestei lumi virtuți, altele decât cele ale imaginii, și comportând un sens material.

Fie că ipoteza este exactă sau nu, important e să poată fi verificată.

Sufletul se poate reduce, psihologic, la un mănunchi de vibrații.

Poate fi văzut, acest spectru sufletesc, ca intoxicat de strigătele pe care le propagă, altfel cu ce ar corespunde mantram-urile hinduse, aceste consonanțe, aceste accentuări misterioase, în care dedesubturile materiale ale sufletului, vâinate chiar până în ascunzișurile lor, vin să-și rostească secretele la lumină.

«Credința într-o materialitate fluidică a sufletului este indispensabilă meseriei de actor. Faptul de a ști că o pasiune este materie, că e supusă fluctuațiilor plastice ale materiei, ne face stăpâni pe pasiuni și ne extinde suveranitatea.

Unirea cu pasiunile datorită forțelor lor, în loc de a fi considerate pure abstracțiuni, îi conferă actorului o măiestrie care-l face egalul unui vrăci adevărat.

Faptul de a ști că există o poartă de ieșire corporală pentru suflet permite drumul în sens invers spre el; și regăsirea ființei sale, prin diferite tipuri de analogii matematice.

A cunoaște secretul timpului pasiunilor, al acestui soi de tempo muzical care-i reglementează bătaia armonică, iată un aspect al teatrului la care teatrul nostru psihologic modern nu s-a gândit, desigur, de multe vreme.

Or, acest tempo prin analogie poate fi regăsit; se regăsește în cele șase feluri de repartizare și păstrare a suflului ca pe un element prețios.

Orice suflu, oricare ar fi el, are trei timpi, așa cum la baza oricărei creații există trei principii care, în suflu chiar, își pot găsi figura corespunzătoare.

Cabala împarte suflul omenesc în șase taine principale, dintre care prima, numită Marea Taină, este cea a creației:

ANDROGIN	MASCUL	FEMELĂ
ECHILIBRAT	EXPANSIV	ATTRACTIV
NEUTRU	POZITIV	NEGATIV

Mi-a venit ideea să folosesc cunoașterea suflurilor nu numai în munca actorului, ci și la pregătirea meseriei actorului. - Căci dacă această cunoaștere a suflurilor lămurește culoarea sufletului, ea poate, cu atât mai mult, provoca sufletul, îi poate ușura înflorirea.

E sigur că dacă suflul însoțește efortul, producerea mecanică a suflului va da naștere, în organismul care lucrează, la o calitate corespunzătoare de efort.

Efortul va avea culoarea și ritmul suflului produs artificial.

Efortul prin simpatie însoțește suflul, iar faptul de a urmări îndeaproape calitatea efortului necesar pentru a produce o emisie pregătitoare de suflu, va face ușor și spontan acest din urmă efort. Însist asupra cuvântului spontan, deoarece suflul reaprinde viața, o încinge în substanța sa.

Ceea ce provoacă suflul voluntar este o reapariție spontană a vieții. Asemeni unei voci în scocuri nesfârșite la malurile cărora dorm războinici. Glasul clopotului de dimineață sau trompeta războiului

acționează pentru a-i arunca cu regularitate în înecăierare. Dar dacă un copil strigă brusc „lupul!”, iată că aceiași războinici se trezesc. Se trezesc în toată noaptea. Falsă alarmă: soldații vor reveni. Dar nu: se ciocnesc cu grupuri ostile, au căzut într-un adevărat viespar. Copilul a strigat în vis. Inconștientul lui, mai sensibil și plutitor, s-a ciocnit cu o bandă de dușmani. Astfel, prin mijloace indirecte, minciuna provocată de teatru cade asupra unei realități mai de temut decât cealaltă și pe care viața nu a bănuț-o.

Astfel, cu ajutorul percepției ascuțite a suflurilor, actorul își aprofundează personalitatea.

Căci suflul ce hrănește viața permite să-i urci treptat stadiile. Și dacă actorul nu are un sentiment, poate să-l pătrundă iar prin suflu, cu condiția să-i combine judicios efectele; și să nu se înșele asupra sexului. Căci suflul este mascul sau femelă; și mai rar androgin. Însă se poate să fie nevoie să înfățișăm stări limpezi, prețioase.

Suflul însoțește sentimental și se poate pătrunde în el prin suflu; cu condiția să fi știut să deosebești, dintre sufluri, pe acela care convine aceluia sentiment.

Există, am spus-o, șase combinații principale de sufluri.

NEUTRU	MASCULIN	FEMININ
NEUTRU	FEMININ	MASCULIN
MASCULIN	NEUTRU	FEMININ
FEMININ	NEUTRU	MASCULIN
MASCULIN	FEMININ	NEUTRU
FEMININ	MASCULIN	NEUTRU

Și o a șaptea stare, deasupra suflurilor și care, prin poarta Gunei superioare, starea de Sattwa, unește ceea ce e manifestat cu ceea ce e nemanifestat.

Dacă cineva pretinde că actorul, nefiind metafizician prin esență, nu trebuie să se preocupe de această a șaptea stare, vom răspunde că din punctul nostru de vedere, deși teatrul este simbolul perfect și cel mai complet al manifestării universale, actorul poartă în el principiul acestor stări, al acestui drum sângeros prin care el pătrunde în toate celelalte, ori de câte ori organele lui latente se trezesc din somn.

Desigur, în majoritatea timpului, instinctul e prezent pentru a suplini această absență a unei noțiuni ce nu se poate defini; și nu e nevoie să ne mirăm atât de tare pentru a ieși la suprafață în pasiuni mediane ca acelea

de care e plin teatrul contemporan. De asemenea, sistemul suflurilor nu e deloc făcut pentru pasiunile mediane, iar cultivarea repetată a suflurilor conform unui procedeu folosit de nenumărate ori nu ne pregătește, bineînțeles, pentru o declarație de dragoste adulterină.

O emisie repetată de șapte, de douăsprezece ori, ne predispune în schimb la o calitate subtilă de strigăte, la revendicări disperate ale sufletului.

Acest suflu îl localizăm, îl repartizăm în stări combinate de contracție și decontractie. Ne servim de corpul nostru ca de o sită prin care trec voința și slăbirea voinței.

De-abia ne gândim să vrem, că deja proiectăm cu putere un timp masculin, urmat, fără o posibilitate de continuitate prea evidentă, de un timp feminin prelungit.

De-abia ne gândim să nu vrem, și chiar să nu ne gândim, și iată că un suflu feminin obosit ne face să aspirăm o zăpușeală de pivniță, răsuflarea umedă a unei păduri; și emitem, pe același timp prelungit, o expirație apăsătoare; totuși mușchii întregului corp, vibrând pe regiuni de mușchi, n-au conștient să lucreze.

Important e să ne dăm seama de aceste localizări ale gândirii efective. Un mijloc de recunoaștere este efortul, iar aceleași puncte asupra cărora se concentrează efortul fizic sunt în același timp cele asupra cărora se concentrează emanația gândirii afective. Aceleași servesc de trambulină emanației unui sentiment.

De remarcat că tot ce este feminin, abandon, angoasă, chemare, invocatie, tot ce tinde spre ceva într-un gest de implorare se sprijină de asemenea pe punctele efortului, însă așa cum un săritor de la trambulină atinge, avântându-se, străfundurile submarine pentru a urca la suprafață: e ca un jet de vid pe locul unde era tensiunea.

În acest caz, însă, masculinul revine ca să bântuie locul femininului ca o umbră; în timp ce atunci când starea afectivă este masculină, corpul interior compune un soi de geometrie inversă, o imagine a stării răsturnate.

A deveni conștient de obsesia fizică, de mușchii abia atinși de afectivitate înseamnă, ca pentru jocul suflurilor, a dezlănțui această afectivitate potențială, a-i conferi o amploare surdă însă profundă, și de o neobișnuită violență.

Devine astfel evident că orice actor, chiar și cel mai puțin dotat, poate mări, prin această cunoaștere fizică, densitatea interioară și volumul sentimentului său, și o traducere în fapt îmbunătățită urmează acestei luări organice în stăpânire.

Nu e rău, în acest scop, să fie cunoscute câteva puncte de localizare.

Bărbatul care ridică greutatea o face cu șalele, își susține forța multiplicată a brațelor cu mișcarea șalelor; și e destul de curios de constatat că, invers, orice sentiment feminin și care scobește, hohotul de plâns, dezolarea, găfăitul spasmodic, transa, își creează vidul la nivelul șalelor, în același loc în care acupunctura chineză difuzează obstrucțiile rinichiului. Căci medicina chineză nu acționează decât prin vid și plin. Convex și concav. Tensionat și relaxat. Yin și Yang. Masculin feminin.

Un alt punct radiant: punctul mâinii, atacului, mușcăturii, e centrul plexului solar. Acolo se sprijină capul pentru a-și lansa, moral, veninul.

Punctul eroismului și sublimului este totodată cel al culpabilității. Cel în care te bați cu pumnii în piept. Locul în care fierbe mânia ce turbează și nu se revarsă.

Dar acolo unde mânia se revarsă, culpabilitatea se retrage, acesta e secretul vidului și al plinului.

O mânie exasperată și care se sfâșie pe sine, începe printr-un neutru sec și se localizează la plex printr-un vid rapid și feminin, apoi, blocată pe cei doi omoplați, revine ca un bumerang și scoate pe loc flăcări masculine, ce se consumă fără a se întinde. Pentru a-și pierde accentul mușcător, ele păstrează corelația cu suflul masculin: expiră cu înverșunare.

Nu am vrut să dau decât exemple legate de cele câteva principii fecunde ce constituie materia acestei scrieri tehnice. Alții vor descrie, dacă au timp, anatomia completă a sistemului. Există trei sute optzeci de puncte în acupunctura chineză, dintre care șaptezeci și trei principale și care servesc la terapia curentă. Există mult mai puține soluții vulgare pentru afectivitatea noastră omenească.

Mult mai puține puncte de sprijin ce pot fi indicate și pe care să se bazeze atletismul sufletului.

Secretul e de a le exacerba ca pe o musculatură pe care o jupești. Restul e desăvârșit prin strigăte.

*

Pentru a reconstitui lanțul, lanțul unui timp în care spectatorul își căuta în spectacol propria realitate, trebuie să i se permită acestui spectator să se identifice cu spectacolul, suflu cu suflu și timp cu timp.

Nu e de ajuns ca magia spectacolului să-l înălțue pe acest spectator, ea nu-l va înălțui dacă nu se știe unde să fie prins. E de ajuns o magie riscantă, o poezie care nu se bucură de știința care s-o sprijine.

În teatru, poezia și știința trebuie să se identifice de acum încolo.

Orice emoție are baze organice. Cultivându-și emoția în trup, actorul își reîncarcă densitatea voltaică.

A ști dinainte punctele corpului ce trebuie să fie atinse înseamnă a-l arunca pe spectator în transe magice. Iar poezia teatrului tocmai de acest soi prețios de știință s-a dezobișnuit de mult.

Cunoașterea localizărilor corpului înseamnă deci refacerea lanțului magic.

Iar eu pot, cu hieroglifa unui suflu, să regăsesc o idee despre teatrul sacru.

N.B.: Nu oricine mai știe să țipe în Europa, și mai ales actorii în transă nu mai știu să scoată țipete. Ca oameni care nu mai știu decât să vorbească și care au uitat că aveau un trup în teatru, ei au uitat de asemenea felul de a-și folosi gâtul. Reduși la gâteliuri anormale, ceea ce vorbește nu e nici măcar un organ, ci o abstracție monstruoasă: actorii, în Franța, nu mai știu decât să vorbească.

DOUĂ ÎNSEMNĂRI

I. FRAȚII MARX¹

Primul film produs de Marx Brothers pe care l-am văzut aici: *Animal Crackers* mi-a apărut, și a fost privit de toată lumea, ca un lucru extraordinar, ca eliberarea, cu ajutorul ecranului, a unei magii deosebite, pe care raporturile obișnuite dintre cuvinte și imagini nu le dezvăluie de obicei, și dacă există o stare marcată, un grad poetic distinct al spiritului, care să se poată numi suprerealism. *Animal Crackers* îi aparține în întregime.

E greu de spus în ce constă acest soi de magie, în orice caz e ceva ce nu e specific cinematografic poate, dar care nu aparține nici teatrului și despre care doar anumite poeme suprarealiste reușite, dacă ar exista, ar putea da o idee. Calitatea poetică a unui film ca *Animal Crackers* ar putea răspunde definiției umorului, dacă acest cuvânt nu și-ar fi pierdut de multă vreme sensul de eliberare integrală, de sfășiere a oricărei realități în spirit.

Pentru a înțelege originalitatea puternică, totală, definitivă, absolută (nu exagerez, încerc doar să definesc, și ce contează că mă fură entuziasmul) a unui film ca *Animal Crackers*, iar câteodată (în orice caz în totalitatea părții de la sfârșit) ca *Monkey Business*, ar trebui adăugată la umor noțiunea a ceva neliniștitor și tragic, a unei fatalități (nici fericită, nici nefericită, dar greu de formulat) care s-ar strecura pe urmele lui, ca dezvăluirea unei boli atroce pe un profil de o absolută frumusețe.

Îi regăsim în *Monkey Business* pe Frații Marx, fiecare cu tipul lui, siguri de ei și gata să se înfrunte, simțim, cu împrejurările, însă câtă vreme în *Animal Crackers*, și încă de la început, fiecare personaj devenea ridicol; aici asistăm, trei sferturi din film, la giumbușlucurile unor clovi ce se distrează și fac glume, unele de altfel foarte reușite, și numai la sfârșit lucrurile se îngroașă, obiectele, animalele, sunetele, stăpânul și slugile lui, gazda și invitații săi, totul atinge paroxismul, zvârle din copite și se revoltă, sub comentariile extaziate și în același timp lucide ale unuia din frații Marx, mânat de spiritul pe care a putut în sfârșit să-l descătușeze și al cărui comentariu uluit și trecător pare să fie. Nimic nu e în același

timp halucinant și teribil ca acest gen de vânătoare de oameni, ca această bătălie între rivali, ca această urmărire în bezna unui staul de boi, a unei șuri în care atârna din toate părțile pânzele de păianjen, în timp ce bărbați, femei și animale rup hora și se trezesc în mijlocul unei grămezi de obiecte eteroclite a cărei mișcare sau al cărei zgomot vor servi, fiecare la rândul său.

În *Animal Crackers*, fie că o femeie cade brusc pe spate, cu picioarele în sus, pe un divan și ne arată pentru o clipă tot ce am fi vrut să vedem, fie că un bărbat se repede brusc asupra unei femei, într-un salon, face cu ea câțiva pași de dans și apoi îi trage o bătaie la fund, în cadență, există în toate acestea un fel de exercitare a unui soi de libertate intelectuală în care inconștientul fiecăruia dintre personaje, comprimat de convenții și obiceiuri, se răzbună și îl răzbună în același timp pe al nostru; însă dacă în *Monkey Business* un bărbat hăituit se aruncă asupra unei femei frumoase pe care o întâlnește și dansează cu ea, poetic, într-un fel de căutare a farmecului și grației atitudinilor, aici revendicarea spirituală apare dublă și arată tot ce e poetic și poate revoluționar în farsele fraților Marx.

Dar faptul că muzica pe care dansează cuplul format din bărbatul hăituit și femeia frumoasă este o muzică nostalgică și de reverie, o muzică de eliberare, ne arată suficient aspectul periculos al tuturor acestor glume umoristice și că atunci când spiritul poetic se manifestă, el tinde întotdeauna spre un soi de anarhie tumultoasă, spre o totală dezagregare a realului prin poezie.

Dacă americanii, pentru spiritul cărora e caracteristic acest gen de filme, nu vor să le înțeleagă decât în manieră umoristică, și în materie de umor ei rămân întotdeauna la limitele facile și comice ale semnificației acestui cuvânt, cu atât mai rău pentru ei, aceasta nu ne va împiedica însă să vedem sfârșitul peliculei *Monkey Business* ca pe un imn înălțat anarhiei și revoltei integrale, sfârșit care pune mugetul unui vițel la același nivel intelectual, atribuindu-i aceeași calitate de durere lucidă ca și strigătului de spaimă al unei femei, sfârșitul acesta deci în care două slugi tâlhari pipăie în întunecimea unei șuri murdare după bunul lor plac umerii goi ai fiicei stăpânului lor, tratând de la egal la egal cu stăpânul descumpănit, totul în toată beție, și ea intelectuală, a giumbușlucurilor Fraților Marx. Triumful scenei constă în acel soi de

exaltare vizuală și sonoră în același timp, pe care o ating, în beznă, toate aceste evenimente, în intensitatea vibrației pe care o ating și în genul de adâncă neliniște pe care reunirea lor ajunge s-o proiecteze în minte.

II ÎN JURUL UNEI MAME²

Acțiune dramatică de Jean-Louis Barrault

În spectacolul lui Jean-Louis Barrault există un fel de *cal-centaur* minunat, care ne-a provocat o emoție atât de puternică, de parcă prin intrarea lui de *cal-centaur*, Jean-Louis Barrault ne-ar fi readus magia.

Acest spectacol este la fel de magic cum sunt magice descântecurile vrăjitorilor negri, când limba ce lovește palatul aduce ploaia peste un peisaj, când, în fața bolnavului pe moarte, vrăjitorul, dând suflului său forma unei stranii stări de rău, alungă răul cu suflul; astfel, în spectacolul lui Jean-Louis Barrault, în momentul morții mamei, se iscă un concert de țipete.

Nu știu dacă o asemenea reușită este o capodoperă; în tot cazul, este un eveniment. O asemenea transformare a atmosferei în care se aruncă orbește publicul emoționat, și care îl dezarmează în chip invincibil, trebuie salutată ca un eveniment.

În acest spectacol există o forță secretă ce cucerește publicul așa cum o iubire nebunească pune stăpânire pe un suflet pregătit să se revolte.

O iubire tânără și mare, o vigoare tinerească, o efervescență spontană și vie circulă de-a lungul unor mișcări riguroase, al unei gesticulații stilizate și matematice, întocmai ca ciripitul păsărilor cântătoare într-o înșiruire de copaci, într-o pădure aliniată magic.

Aici, în această atmosferă sacrală, Jean-Louis Barrault improvizează mișcările unui cal sălbatic, iar noi avem surpriza neașteptată de a-l fi văzut devenit cal.

Spectacolul său dovedește acțiunea nestăpănită a gestului, demonstrează cu succes importanța lui și a mișcării în spațiu. El îi redă perspectivei teatrale însemnătatea pe care n-er fi trebuit să o piardă. În sfârșit, el face din scenă un ioc patetic și plin de viață.

Acest spectacol este organizat în strânsă legătură cu scena și pe scenă, nu poate trăi decât acolo. Dar nu există nici un punct al perspectivei scenice care să nu dobândească aici un sens emoționant.

În această gesticulație însuflețită, în derularea discontinuă a figurilor, există un soi de chemare directă și fizică; ceva la fel de convingător ca o consolare, ce va rămâne de-a pururi în memorie.

Neuitată va fi moartea mamei, cu strigătele ce reiau în spațiu și timp epica trecere a râului, focul ce urcă în gâtleejuri bărbătești, căruia, pe planul gestual, îi corespunde altă ațătare a focului și, mai ales, acest om-cal ce străbate încăperea, ca și cum însuși spiritul Fabulei ar fi coborât printre noi.

Până acum, doar Teatrul Balinez părea să fi păstrat o urmă din acest spirit pierdut.

Nu are nici o importanță că Jean-Louis Barrault a readus spiritul religios cu mijloace descriptive și profane, din moment ce tot ce este autentic este sacru, iar gesturile sale sunt atât de frumoase încât capătă un sens simbolic.

În spectacolul lui Jean-Louis Barrault nu există, desigur, simboluri. Dacă ar fi să facem vreun reproș gesturilor sale, este că ele ne dau iluzia simbolului, când de fapt subliniază realitatea; astfel, acțiunea lor, oricât ar fi de violentă și activă, rămâne, la urma urmelor, fără prelungiri.

Nu are prelungiri pentru că e pur descriptivă, pentru că relatează fapte exterioare, în care sufletele nu intervin; pentru că ea nu atinge în punctul lor sensibil nici gânduri, nici suferințe; aici rezidă reproșul ce i s-ar putea aduce, mult mai mult decât în faptul de a ști dacă această formă de teatru este teatrală.

Ea a preluat mijloacele teatrului, — pentru că teatrul, care deschide un câmp fizic, cere ca acest câmp să fie umplut, ca spațiul să fie mobilat cu gesturi, să fie făcut să trăiască în sine și în chip magic, să se împrăstie în el o colivie de sunete, să se descopere noi legături între sunet, gest și voce — iată ce s-ar putea numi teatru, ceea ce a făcut din el Jean-Louis Barrault.

Pe de altă parte, însă, din teatru acestei realizări îi lipsește tocmai capul, vreau să spun, drama profundă, misterul mai adânc decât sufletele, conflictul sfâșietor al sufletelor în care gestul nu mai este decât o cale. Acolo unde omul nu mai este decât un punct, iar viețile se adapă la izvorul lor. Dar cine a băut din izvorul vieții?

În românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu

TEATRUL LUI SÉRAPHIN¹

Lui Jean Paulhan

*Există destule detalii pentru a înțelege.
A preciza ar însemna să distrugi poezia obiectului.*

NEUTRU
FEMININ
MASCULIN

Vreau să încerc un feminin îngrozitor. Țipătul revoltei înăbușite, al spaimii înarmate în toiul luptei și al revendicării.

Este tocmai ca tânguirea unui abis pe care îl deschidem: pământul rănit țișă, dar se înalță voci, adânci ca o prăpastie, care sunt însăși prăpastia ce țișă.

Neutru. Feminin. Masculin.

Pentru a scoate acest strigăt, mă golesc pe dinăuntru.

Nu de aer, ci de însăși puterea zgomotului. Îmi înalț în față propriu-mi corp de bărbat. Aruncând asupra-i „privirea” unei oribile evaluări, îl silesc să se întoarcă în mine bucată cu bucată.

Mai întâi pântecul. Prin el trebuie să înceapă tăcerea, la dreapta, la stânga, în punctul strangulărilor de hernii, acolo unde operează chirurgii.

Pentru a scoate țișătul forței, *Masculinul* ar apăsa mai întâi la locul strangulărilor, apoi ar comanda irupția plămânilor în suflu și a suflului în plămâni.

Din păcate, aici totul e pe dos, iar războiul pe care vreau să-l port decurge din războiul ce s-a purtat împotriva mea.

În *Neutrul* meu se petrece un măcel! Înțelegeți, există imaginea înflăcărată a unui masacru ce-mi alimentează propriul război. Războiul meu își trage seva dintr-un altul și și-l scuipă pe-al său.

Neutru. Feminin. Masculin. În acest neutru există o reculegere, voința ce pândește războiul, ce va scoate războiul din forța zguduiri sale.

Uneori, *Neutrul* nu există. Este un Neutru de odihnă, de lumină și în fine de spațiu.

Între două sufluri se întinde vidul, dar se întinde întocmai ca un spațiu.

Aici este un vid asfixiat. Golul strâns al unui gâtlej în care însăși violența horcăitului a blocat respirația.

În pânțele coboară suflul și-și creează vidul de unde și-l trimite iar spre VÂRFUL PLĂMÂNILOR.

Aceasta înseamnă: nu am nevoie de putere pentru a striga, ci doar de slăbiciune, iar voința va porni din slăbiciune, dar va viețui ca să reîncerce slăbiciunea cu toată forța revendicării.

Și totuși, în aceasta constă secretul, precum în teatru, forța nu se va arăta. Masculinul activ va fi comprimat. El va păstra voința energică a suflului. O va păstra pentru corpul întreg, iar pentru exterior va exista un tablou al *dispariției* forței la care simțurile vor crede că asistă.

Acum, din vidul pântecelui meu am atins vidul ce amenință vârful plămânilor.

De aici, fără o întrerupere perceptibilă a continuității, suflul cade asupra rinichilor, mai întâi la stânga, e un țipăt feminin, apoi la dreapta, în locul unde acupunctura chineză înțeapă oboseala nervoasă, când ea arată o proastă funcționare a splinei, a viscerelor, când dezvăluie o intoxicație.

Acum pot să-mi umplu plămânii într-un zgomot de cascadă, a cărei izbucnire mi-ar distruge plămânii, dacă strigătul pe care am vrut să-l scot n-ar fi un vis.

Masând cele două puncte ale vidului pe pântec, și, de acolo, fără a trece la plămâni, masând cele două puncte puțin deasupra rinichilor, ele au trezit în mine imaginea acestui strigăt înarmat, în luptă, acest îngrozitor strigăt subteran.

Pentru acest strigăt trebuie să cad.

Este strigătul războinicului căzut care, într-un zgomot nebun de sticle, rănește în trecere zidurile dărâmate.

Cad.

Cad, însă nu mi-e frică.

Elimin teama în zgomotul furiei, într-un muget solemn.

Neutru. Feminin. Masculin.

Neutrul era apăsător și fixat. Femininul este tunător și înfricoșător, precum lătratul unui dog fabulos, bondoc, ca niște coloane cavernoase, compact ca aerul ce zidește bolțile gigantice ale subteranului.

Țip în vis, dar știu că visez, și pe cele două maluri ale visului fac să-mi domnească voința.

Strig într-o armatură osoasă, în cavernele cutiei mele toracice care, în ochii uimiți ai minții mele, dobândește o importanță nemăsurată.

Dar, cu acest strigăt străfulgerat, trebuie mai întâi să mă prăbușesc ca să pot striga.

Cad într-o subterană și nu ies, nu mai ies.

Nu mai ies niciodată în Masculin.

Am spus: Masculinul nu este nimic. El păstrează ceva forță, dar mă îngroapă în ea.

Pentru exterior este o lovitură, o larvă de aer, un glob sulfuros ce explodează în apă, acest masculin, suspinul unei guri închise în momentul în care se închide. Când tot aerul a trecut în strigăt și nu mai rămâne nimic pentru față. Figura feminină și închisă tocmai a încetat să se intereseze de acest enorm mărâit de dog.

Aici încep cascadele.

Strigătul pe care tocmai l-am scos este un vis.

Dar un vis care consumă visul.

Mă simt bine într-un subteran, respir cu suflurile potrivite, o, minune, actorul sunt eu.

În jurul meu aerul este imens, însă închis, pentru că peștera e zidită din toate părțile.

Imit un războinic uimit, căzut singur în peșterile pământului, ce strigă lovit de spaimă.

Strigătul pe care tocmai l-am scos invocă mai întâi un gol de tăcere, de tăcere ce se retrage, apoi sunetul unei cascade, un zgomot de apă, e firească, pentru că zgomotul aparține teatrului. Astfel, în orice teatru adevărat se dezvoltă ritmul bine înțeles.

TEATRUL LUI SERAPHIN:

Înseamnă că există din nou *magia de a trăi*; că aerul îmbătat al subteranului dă năvală din gura mea închisă în nările mele larg deschise ca o armată într-un vacarm războinic îngrozitor.

Aceasta înseamnă că, atunci când joc, strigătul meu nu se mai rotește deasupra-și, ci își trezește dublul din izvoare în pereții subteranului.

Acest dublu este mai mult decât un ecou, este amintirea unui limbaj al cărui secret teatrul l-a pierdut.

De mărirea unei cochilii, acest secret încapă tocmai bine în căușul palmei; astfel se exprimă Tradiția.

Toată magia de a exista va fi trecut într-un singur piept, când Timpurile se vor fi închis.

Aceasta va fi foarte aproape de un strigăt puternic, de izvorul vocii omenești, o voce însingurată și izolată, ca un războinic rămas fără armată.

Ca să descriu tipătul pe care l-am visat, pentru a-l descrie cu cele mai vii expresii, prin cuvintele cele mai potrivite, ca să-l fac, gură la gură și suflu-n suflu, să ajungă nu în urechea ci în pieptul spectatorului.

Între personajul care se agită în mine când, actor, înaintez pe o scenă și cel care sunt când înaintez în realitate există o diferență de nuanță, desigur, dar în profitul realității teatrale.

Când trăiesc, nu mă simt trăind. Dar atunci când joc, mă simt existând cu adevărat.

Ce m-ar împiedica să cred în visul teatrului, când cred în visul realității?

Când visez, fac ceva, și în teatru fac ceva.

Întâmplările visului conduse de conștiința mea adâncă mă învață sensul evenimentelor din timpul veghei spre care mă conduce nuda fatalitate.

Or, teatrul este ca o mare veghe, în care doar eu conduc fatalitatea.

Dar în acest teatru în care îmi port fatalitatea personală și care are drept punct de plecare suflul, care se sprijină, după suflu, pe sunet ori pe tipăt, pentru a reface lanțul, lanțul unui timp în care spectatorul își

căuta propria realitate, trebuie să permitem spectatorului să se identifice cu spectacolul, suflu după suflu și timp după timp.

Nu e de ajuns că acest spectator e cuprins cu totul de magia spectacolului, ea nu-l va cuprinde dacă nu știm unde să-l atingem. E suficientă o magie imprudentă, o poezie ce nu mai are știința s-o susțină.

În teatru, poezia și știința trebuie de acum înainte să se identifice.

Orice emoție are baze organice. Numai cultivându-și emoția în propriul corp, actorul își încarcă densitatea voltaică.

A ști dinainte ce puncte ale corpului trebuie atinse, înseamnă să arunci spectatorul în transe magice.

Poezia în teatru s-a dezobișnuit de mult tocmai de acest soi prețios de știință.

A cunoaște localizările corpului înseamnă așadar să refaci lanțul magic.

Iar eu, cu hieroglifa suflului, vreau să regăsesc o idee a teatrului sacru².

Mexico, 5 aprilie 1936³

În românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu

ALTE TEXTE DESPRE TEATRU

EVOLUȚIA DECORULUI

Scenografia, teatrul trebuie ignorate.

Toți marii dramaturgi, dramaturgii-tip au gândit în afara teatrului.

Vezi Eschil, Sofocle, Shakespeare.

Vezi, în altă ordine de idei, Racine, Corneille, Molière. Aceștia suprimă, sau aproape că suprimă, punerea în scenă exterioară, însă aprofundează la infinit deplasările interioare, acest fel de perpetuu du-te-vino al sufletelor eroilor lor.

Aservirea față de autor, supunerea față de text, ce minciună funebră!
Fiecare text însă are posibilități infinite. Spiritul și nu litera textului!
Dar un text cere mai mult decât analiză și pătrundere.

Trebuie restabilit un soi de intercomunicare magnetică între spiritul autorului și cel al regizorului. Regizorul trebuie chiar să facă abstracție de propria-i logică și înțelegere. Cei care au pretins până acum să se refere doar la texte, reușind poate să se dezbrace de mimetismul blajin al anumitor tradiții, n-au știut, înainte de toate, să facă abstracție de teatru și de propria lor înțelegere. Au înlocuit anumite tradiții molieresti sau odeoniene prin cutare noi tradiții venite din Rusia sau de aiurea. Și, în timp ce încercau să se debaraseze de teatru, se mai gândeau încă, și mereu, la teatru. Pactizau cu scena, cu decorurile, cu actorii.

Ei gândesc fiecare operă în funcție de teatru. Să reteatralizeze teatrul!
Acesta e noul lor strigăt monstruos. Însă teatrul trebuie aruncat înapoi în viață.

Ceea ce nu înseamnă că trebuie reprezentată viața în teatru. De parcă ai putea imita viața. Ceea ce trebuie este să se regăsească viața teatrului în libertate totală.

Această viață este inclusă în întregime în textul marilor tragici, atunci când o auzi cu propria-i culoare, o vezi cu propriile-i dimensiuni, nivel, volum, perspective și densitate specifică.

Dar ne lipsește „misticitatea”. Ce e deci un regizor care nu e obișnuit să privească înainte de toate în el însuși și care nu ar putea, la nevoie, să facă abstracție de sine și să se elibereze de el? Această rigoare e indispensabilă. Doar prin purificare și uitare vom putea regăsi puritatea reacțiilor noastre inițiale și învăța să redăm fiecărui gest teatral indispensabilul său sens uman.

Deocamdată, să căutăm înainte de toate piese care să fie ca un fel de transsubstanțiere a vieții. Lumea merge la teatru pentru a evada din sine sau, dacă vrei, pentru a se regăsi în ceea ce are, nu atât mai bun, cât mai rar și mai ciuruit. Orice este îngăduit în teatru, în afară de lipsă de sensibilitate și „cotidianitate”. Să aruncăm deci privirea asupra picturii. Există, la ora actuală, tineri pictori care au regăsit sensul adevăratei picturi. Pictează jucători de șah sau de cărți asemănători zeilor.

Ce provoacă această atracție a cercului și music-hall-ului asupra întregii noastre lumi moderne? Aș folosi bucuros cuvântul „fantezie”, dacă nu l-aș simți atât de prostituat, cel puțin în sensul în care e înțeles în zilele noastre, și dacă nu ar trebui să conducă la cercetări ce sunt specifice numai acestei reteatralizări a teatrului, care este ultimul strigăt al idealului contemporan. Nu, voi spune mai degrabă că trebuie să intelectualizăm teatrul, să punem sentimentele și gesturile personajelor pe planul pe care au sensul cel mai rar și mai esențial. Trebuie ca atmosfera teatrului să devină mai subtilă. Ceea ce nu cere nici o operațiune metafizică foarte sofisticată. Dovadă, circul. Ci doar sensul valorilor spiritului. Acesta suprimă și scoate în afara teatrului cele trei sferturi, cel puțin, din producțiile care se desfășoară acolo, dar face ca teatrul să urce pînă la izvorul său și-l salvează în același timp. Pentru a salva teatrul, l-aș suprima până și pe Ibsen, din cauza unor atari discuții asupra unor puncte de filosofie sau morală care nu prezintă suficient interes în raport cu noi pentru sufletul eroilor săi.

Sofocle, Eschil, Shakespeare salvau anumite frământări sufletești puțin prea la nivelul vieții normale prin acest soi de teroare divină care apăsa asupra gesturilor eroilor lor și la care poporul era mai sensibil totuși decât astăzi.

Ceea ce am pierdut în domeniul strict mistic, putem să recăstigăm în domeniul intelectual. Însă, pentru aceasta, trebuie să învățăm din nou să fim mistici cel puțin intrucâtva; și aplecându-ne asupra unui text, uitându-ne pe noi înșine, uitând teatrul, să așteptăm și să fixăm imaginile ce se vor naște în noi goale, naturale, excesive, și să mergem până la capătul lor.

Să ne lepădăm nu numai de orice realitate, de orice verosimilitate, ba chiar de orice logică, dacă la capătul illogismului mai zărim încă viața.

Practic, și deoarece sunt necesare oricum principii, iată câteva idei palpabile:

E cert că tot ceea ce, în teatru, este vizibil fals contribuie la crearea erorii de care suferim. Priviți clownii. Aceștia își clădesc scena cu direcția unei priviri. Pe scenă, deci, nimic altceva decât ceea ce e real. Dar toate acestea s-au mai spus. Nu se va admite ca actori tridimensionali să se miște în perspective plate și cu măști pictate. Iluzia nu există pentru primul rând de fotolii de orchestră. Trebuie sau să se îndepărteze scena, sau să se suprime întregul domeniu vizual al spectacolului.

În plus, pentru ca gradația mentală să fie mai sensibilă, trebuie să se stabilească între Shakespeare și noi un fel de punte corporală. Un actor oarecare ce, prin înzorzonare, o va plasa în afara vieții normale, însă fără a o proiecta în trecut, se presupune că va asista la spectacol, fără a lua însă parte la el. Un soi de personaj cu joben cu resort și fără machiaj care, prin înfățișare, s-ar detașa din mulțime. Ar trebui să fie schimbată conformația sâlii; iar scena să se poată deplasa în funcție de nevoile acțiunii. Ar trebui, de asemenea, ca aspectul strict de spectacol al spectacolului să fie suprimat. S-ar merge la spectacol nu atât pentru a vedea, cât pentru a participa.

Publicul trebuie să aibă senzația că ar putea, fără o intervenție foarte savantă, să facă ceea ce fac actorii.

Odată înțelese aceste câteva principii, restul e o prolemă de geniu al regizorului, care trebuie să găsească elementele sugestive și stilistice, arhitectura sau linia esențială cele mai adecvate pentru a evoca o operă în atmosfera și adevărul ei aparent.

Spoken = Regizor, concepte, geniu!

Din TEATRUL ALFRED JARRY

MANIFEST PENTRU UN TEATRU AVORTAT

În epoca de confuzie pe care o trăim, epocă încărcată în întregime de blasfemii și de fosforescențele unei nesfârșite renegări, în care toate valorile, atât artistice cât și morale, par a dispărea într-o genune despre care nimic, în niciuna dintre epocile spiritului, nu ne poate da o idee, eu am avut slăbiciunea să cred că aş putea face teatru, că aş putea cel puțin să întreprind tentativa aceasta de a reda viața valorii universal disprețuite a teatrului, însă prostia unora, reaua credință și ticăloșia josnică a celorlalți m-au făcut să-mi schimb pe veci hotărârea.

Din această încercare rămâne, în ochii mei, manifestul de față:

În ziua deianuarie 1927 teatrul A..... va da prima sa reprezentație. Fondatorii acestuia au conștiința deosebit de vie a tipului de disperare pe care îl presupune lansarea unui astfel de teatru. Și se hotărăsc să o facă, nu însă fără un fel de remușcare. Lumea nu trebuie să se înșele. Teatrul A..... nu e o afacere doar, vă dați seama. Este, mai mult, o încercare prin care un anumit număr de spirite pun totul dintr-o dată la bătaie. Nu credem, nu mai credem că există pe lume ceva ce s-ar putea numi teatru, nu vedem cărei realități se adresează o atare denumire.

O teribilă confuzie apasă asupra vieților noastre. Suntem, și nimeni n-ar visa să nege acest lucru, din punct de vedere spiritual, într-o epocă critică. Credem în toate amenințările invizibilului. Ba chiar luptăm împotriva invizibilului însuși. Suntem total dedicați dezgropării unui anumit număr de secrete. Și vrem tocmai să scoatem la lumină această îngrămădire de dorințe, visări, iluzii, credințe ce au condus la această minciună în care nimeni nu mai crede, și care se numește în derădere, se pare: teatrul. Vrem să reușim să însuflețim un anumit număr de imagini, însă imagini evidente, palpabile, care să nu fie pătate de o eternă deziluzie. Dacă facem un teatru, o facem nu pentru a juca piese, ci pentru a reuși ca tot ce e obscur în spirit, îngropat în el, nedestăinuit, să se manifeste într-un soi de proiecție materială, reală. Nu încercăm să dăm, cum s-a întâmplat până acum, cum a fost întotdeauna cazul teatrului, iluzia a ceva ce nu există, ci din contră să facem să apară privirilor un anumit număr de tablouri, imagini de neșters, incontestabile ce vor vorbi

direct spiritului. Obiectele, accesoriile, decorurile, chiar, ce vor figura pe scenă vor trebui înțelese într-un sens imediat, fără transpunere; vor trebui considerate nu pentru ceea ce reprezintă ci pentru ceea ce sunt în realitate. Punere în scenă propriu-zisă, evoluțiile actorilor nu vor trebui considerate decât ca semnele vizibile ale unui limbaj invizibil sau secret. Nici un gest teatral ce nu va atrage întreaga fatalitate a vieții și misterioasele întâlniri ale visurilor. Tot ceea ce are, în viață, un sens prevestitor, prezicător, care corespunde unei presimțiri, care provine dintr-o fecundă eroare a spiritului, toate acestea se vor găsi la un moment dat pe scena noastră.

Se înțelege că tentativa noastră este cu atât mai periculoasă cu cât abundă în ambiții. Dar trebuie neapărat ca lumea să se pătrundă de ideea că nu ne este teamă de neant. Nu există vid în natură pe care să nu credem spiritul uman capabil, la un moment dat, să-l umple. Se vede ce cumplită muncă înfruntăm; nu ținim nimic mai puțin decât să ne întoarcem la izvoarele umane sau inumane ale teatrului și să-l reinviem în întregime.

Tot ce aparține ilizibilității și fascinației magnetice a viselor, toate acestea, aceste straturi sumbre ale conștiinței constituind preocuparea noastră în spirit, vrem să le vedem radiind și triumfând pe o scenă, chiar dacă ne pierdem pe noi înșine și ne expunem ridicolului unui colosal eșec. Nu ne este frică nici de acest fel de părere preconcepută pe care o reprezintă încercarea noastră.

Concepem teatrul ca pe o veritabilă acțiune de magie. Nu ne adresăm ochilor, nici emoției nemijlocite a sufletului; ceea ce căutăm să creăm este o anumită emoție *psihologică* în care resorturile cele mai secrete ale inimii vor fi dezgolate.

Nu credem că viața poate fi reprezentată în ea însăși sau că merită osteneala să ne asumăm riscuri în acest sens.

Spre acest teatru ideal, ne îndreptăm noi înșine ca niște orbi. Știm în parte ce vrem să facem și cum am putea-o realiza material, dar credem într-un hazard, într-un miracol ce se va produce pentru a ne dezvălui tot ce ignorăm încă și care va da întreaga-i viață superioară profundă acestei biete materii pe care ne înverșunăm s-o plămădim.

Deci, în afara unei reușite mai mult sau mai puțin mari a spectacolelor noastre, cei care vor veni la noi vor înțelege că participă la o tentativă mistică prin care o parte importantă din domeniul spiritului și conștiinței poate fi definitiv salvată sau pierdută.

Antonin Artaud
13 noiembrie 1926.

P.S. – Acei revoluționari cu articole de rahat care ar vrea să ne facă să credem că a face teatru acum înseamnă (ca și cum ar merita osteneala, ca și cum ar putea fi importante *literele*, ca și cum nu în altă parte ne-am fixat dintotdeauna viețile), acei indivizi josnici, deci, ar vrea să ne facă să credem că a face teatru acum înseamnă o tentativă contra-revoluționară, ca și cum Revoluția ar fi o idee tabu de care ar fi dintotdeauna interzis să te atingi.

Ei bine, eu nu accept nici o idee tabu.

Pentru mine există mai multe modalități de a înțelege Revoluția, și printre acestea, cea Comunistă mi se pare cea mai rea, cea mai redusă. O revoluție de leneși. Nu are nici o importanță, o proclam sus și tare, ca puterea să tracă din mâinile burgheziei în cele ale proletariatului. Pentru mine, Revoluția nu în aceasta constă. Ea nu constă într-o simplă transmitere a puterilor. O Revoluție, care a pus în fruntea preocupărilor sale necesitățile producției și care, prin aceasta, se încapătânează să se sprijine pe mașinism ca mijloc de a îmbunătăți condiția muncitorilor, este pentru mine o revoluție de castrați. Și acesta nu e genul meu. Găsesc, din contră, că una din cauzele principale ale răului de care suferim este în exteriorizarea înverșunată și în înmulțirea la nesfârșit a forței; e și într-o ușurință anormală introdusă în relațiile de la om la om și care nu mai lasă timp gândului să recapete rădăcini în el însuși. Suntem cu toții disperați de mașinismul de la toate nivelele meditației noastre. Însă adevăratele rădăcini ale răului sunt mai adânci, ar trebui un volum pentru a le analiza. Pentru moment mă voi mărgini să spun că Revoluția cel mai urgent de îndeplinit este într-un soi de regresie în timp. Să revenim doar la mentalitatea sau numai, simplu, la obiceiurile de viață din Evul Mediu, însă în mod real și printr-un fel de metamorfoză în esențe, și voi considera atunci că vom fi înfăptuit singura revoluție despre care merită să vorbim.

Sunt de pus undeva bombe, însă la baza majorității obiceiurilor gândirii prezente, europene sau nu. Domnii suprarrealiști sunt mai mult decât mine atinși de aceste obiceiuri, vă asigur, și respectul lor pentru anumite fețisuri făcute oameni precum și îngenunchierea lor în fața Comunismului e o dovadă, cea mai bună.

E cert că dacă aș fi creat un teatru, ceea ce aș fi făcut s-ar fi înrudit atât de puțin cu ceea ce se obișnuiește a se numi teatru, pe cât seamănă reprezentarea unei obscenități oarecare cu o veche piesă religioasă, *misterul*.

A. A.

8 ianuarie 1927²

TEATRUL ALFRED JARRY

Stagiunea 1928¹

Teatrul Alfred Jarry se adresează tuturor celor care nu văd în teatru un scop, ci un mijloc, tuturor celor pe care nu-i preocupă grija unei realități pentru care teatrul e doar semnul și pe care, prin întâmplările din spectacole sale, Teatrul Jarry se va strădui să-i regăsească. Începând cu Teatrul Jarry, teatrul nu va mai fi acel lucru închis, cuprins în spațiul restrâns al platoului, ci va ținti să fie cu adevărat un *act*, supus tuturor solicitărilor și tuturor deformărilor împrejurărilor și unde hazardul își regăsește drepturile. O punere în scenă, o piesă vor fi întotdeauna suspecte, verificabile, astfel încât spectatorii, venind după câteva seri din nou, să nu aibă același spectacol în fața ochilor. Teatrul Jarry o va rupe deci cu teatrul, și în plus se va supune unei *necesități* interioare în care spiritul își are cea mai mare parte. Nu numai cadrele exterioare ale teatrului sunt abolite, ci și rațiunea sa profundă de a fi. O punere în scenă a Teatrului Jarry va fi pasionantă ca o miză, ca o partidă de cărți la care ar participa toți spectatorii. În viață, Teatrul Jarry se va strădui să traducă ceea ce viața uită, *ascunde*, sau este incapabilă să exprime. Tot ce provine dintr-o eroare *secundă* a spiritului, dintr-o iluzie a simțurilor, întretăierile sentimentelor cu lucrurile ce frapază înainte de toate printr-un soi de densitate materială, vor fi prezentate sub unghiul lor nemaiauzit, în brutalitatea lor pură, în reliefurile, miasmele lor și așa cum apar spiritului, *asa cum spiritul le păstrează amintirea*.

Ceea ce nu se poate reprezenta ca atare, ce are nevoie de iluziile unei false perspective, ce caută să înșele simțurile printr-o pictură artificială, toate acestea vor fi excluse de pe platou. Tot ce va apare pe scena noastră va fi luat în sensul său direct, literal, nimic nu va avea, indiferent în ce calitate, aparența unei decor.

Teatrul Jarry nu trișează cu viața, nu o maimuțărește, nu o ilustrează, țintește să o continue, să fie un fel de *operațiune magică* supusă tuturor evoluțiilor. Prin aceasta el se supune unei *necesități* spirituale pe care spectatorul o simte ascunsă în străfundul propriei sale ființe. Nu este aici momentul să țin un curs de magie actuală sau practică, însă, totuși, despre magie este vorba.

Cum poate o piesă să fie o operațiune magică, cum poate ea să se supună unor necesități care o depășesc, cum poate fi implicat în ea ceea ce e mai profund din sufletul unui spectator, iată ce se va vedea dacă lumea va binevoi să ne acorde încredere.

În orice caz, ambiția noastră, singură, ne distinge. Existența noastră interesează pe toți cei preocupați de frământarea spiritului, cei ce simt tot ceea ce e amenințător în atmosfera acestui timp, cei ce vor să participe la revoluțiile ce se pregătesc. Ei sunt cei ce ne vor da mijlocul de a trăi, de la ei așteptăm acest lucru.

De altfel, mai bine decât toate teoriile, programul nostru este prezent pentru a ne manifesta intențiile.

Am montat² anul trecut *Misterele iubirii* de Roger Vitrac: printre piesele pe care le vom prezenta anul acesta, vom cita în primul rând *Copiii la putere*³ de același Roger Vitrac.

Înainte de a se gândi la ideile sale, Roger Vitrac, ca orice autor dramatic bun, se gândește la teatru, însă rămâne în același timp apropiat de gândirea sa. Ba e chiar ceea ce îl caracterizează. În cea mai măruntă expresie se simte cum spiritul, materia creierului, scârțâie.

În *Copiii la putere*, cratița clocotește. Titlul singur indică o lipsă de respect fundamentală față de toate valorile stabilite. În gesturi arzătoare și împietrite în același timp, această piesă traduce dezagregarea gândirii moderne și înlocuirea ei cu... cu ce? Iată în orice caz problema la care răspunde *grosso modo* piesa: Cu ce să gândim? Și ce rămâne? Nu mai există o măsură comună, nici grad. Ce rămâne? Totul tradus în chip activ, palpabil, deloc filosofic, la fel de pasionant ca o cursă de cai, o partidă de șah, sau acordul secret al lui Briand cu Biserica.

În al doilea rând, *Tragedia răzbunării* de Cyril Tourneur. Nu suntem filosofi, re-constructori. Suntem oameni care încercăm să vibrăm și să facem ca lumea să vibreze, să vibreze în cor. Dacă nu mai credem în teatrul distracție, derivare, cocină, prostie, credem în acest soi de înălțime, de plan supraetajat, pe care teatrul atrage după sine atât viața cât și gândul. Credem că după piesa creuzet, în care o epocă vine să se răscoacă și să se recompună, ca și *Copiii la putere*, o mașină mare, zgomotoasă, grandioasă, exaltantă, ca *Tragedia răzbunării*, care este de altfel o capodoperă verificată, răspunde în întregime simțului, voinței noastre. O vom monta deci.

Toate operele aparțin tuturor timpurilor. Nu există o piesă specific antică sau modernă, ori e o operă ratată. *Tragedia răzbunării* este foarte aproape de chinurile, revoltele, exasperările noastre.

În al treilea rând, după piesa specifică unui om, în care își exprimă propriile idei care au în acest caz șansa să fie destul de universale și necesare – după piesa obiectivă și arzătoare în care o anumită idee de fast se va găsi satisfăcută,

va exista ceea ce vom numi piesa impersonală, însă subiectivă, piesa-manifest, scrisă în colaborare, în care fiecare își va părăsi punctul de vedere strict personal pentru a se pune la diapazon cu epoca sa, pentru a atinge un soi de universalitate proprie necesităților acestui timp, în care fiecare se va abandona suficient pe sine pentru a exprima cel mai mare număr posibil de aspirații, în care se va aborda totul,

o piesă ce va fi o sinteză a tuturor dorințelor și a tuturor torturilor, ce va fi ca și creuzetul unei revolte care, în mod teatral, va asocia maximum de expresie cu maximum de îndrăzneală,

ce va fi ca o demonstrație a tuturor procedeelelor posibile de punere în scenă,

care, în minimum de spațiu și timp, va aduna cel mai mare număr de situații,

în care trei gânduri confruntate vor încerca să regăsească etiajul gândirii⁴,

în care aspectele unei aceleiași situații teatrale vor apare în formelor obiectivă cea mai demonstrativă,

în care vom încerca în fine să exprimăm într-o piesă fizionomia unui teatru întreg așa cum concepem noi teatrul,

în care se va vedea ce poate fi o punere în scenă care fuge de artificii pentru a regăsi, cu obiecte și semne, o realitate mai reală decât realitatea.

Teatrul Alfred Jarry a fost creat pentru a se servi de teatru și nu pentru a-l sluji. Scriitorii care s-au adunat în acest scop nu au pic de respect pentru autori sau texte și nu pretind cu nici un preț, și în nici o calitate, să li se conformeze.

Dacă ajung la ei piese care să fie, la obârșie și în substanța lor cea mai absolută, semnificative din punctul de vedere al stării de spirit pe care ei o caută, le vor accepta de preferință altora.

Dar dacă nu, cu atât mai rău pentru acel Shakespeare sau Hugo, sau Cyril Tourneur chiar, care le va cădea între dinți sau sub picior.

Primul spectacol al stagiunii 1928 va avea loc la mijlocul lunii martie.

Din TEATRUL ALFRED JARRY ȘI OSTILITATEA PUBLICĂ

TEATRUL ALFRED JARRY ÎN 1930¹

DECLARAȚIE. – Teatrul Alfred Jarry, conștient de înfrângerea teatrului de către dezvoltarea invadatoare a tehnicii internaționale a cinematografului, își propune prin *mijloace specific teatrale* să contribuie la ruinarea teatrului așa cum există el acum în Franța, atrăgând după sine în această distrugere toate ideile literare sau artistice, toate convențiile psihologice, toate artificiile plastice etc., pe care este clădit acest teatru și reconciliind, cel puțin provizoriu, ideea de teatru, cu domeniile cele mai arzătoare ale actualității.

ISTORIC. – Teatrul Alfred Jarry, din 1927 până în 1930, a dat patru spectacole în ciuda celor mai mari greutăți.

I. – Primul spectacol a fost reprezentat la Teatrul Grenelle în zilele de 1 și 2 iunie 1927, ca spectacol de seară. Cuprindea:

1. *Pântec ars sau Mama nebună*, operă burlescă, muzicală, de Antonin Artaud². Operă lirică ce denunța în chip umoristic conflictul dintre cinema și teatru;

2. *Misterele iubirii* (trei tablouri), de Roger Vitrac³. Operă ironică ce concretiza pe scenă neliniștea, dubla singurătate, gândurile ascunse criminale și erotismul amanților. Pentru prima dată un *vis real* a fost realizat despre teatru.

3. *Gigogne*, un tablou de Max Robur⁴. Scris și reprezentat într-un scop sistematic de provocare.

II. – Al doilea spectacol a fost reprezentat la Comédie des Champs-Élysées în 14 ianuarie 1928, la matineu. Cuprindea:

1. *Partage de midi* (un act) de Paul Claudel, jucat împotriva voinței autorului⁵. Acest act a fost jucat în virtutea axiomei că o operă tipărită aparține tuturor;

2. *Mama*, după Gorki, film revoluționar de Pudovkin, interzis de cenzură și care a fost proiectat în primul rând pentru ideile pe care le conține, apoi pentru calitățile proprii și, în fine, pentru a protesta tocmai împotriva cenzurii.

III. – Al treilea spectacol a fost reprezentat la Théâtre de l'Avenue în zilele de 2 și 9 iunie 1928, la matineu. Cuprindea:

Visul sau joc de vise de August Strindberg. Această dramă a fost montată din cauza caracterului ei excepțional, fiindcă onirismul joacă aici cel mai mare rol, fiindcă nimeni nu îndrăznește să o monteze la Paris, fiindcă a fost tradusă în franceză de Strindberg însuși, din cauza dificultății pe care o presupunea o astfel de întreprindere, și în fine pentru a aplica și a dezvolta pe scară largă metodele de punere în scenă proprii Teatrului Alfred Jarry.

IV. – Al patrulea spectacol a fost reprezentat la Comédie des Champs-Élysées, în zilele de 24 și 29 decembrie 1928 și 5 ianuarie 1929, la matineu. Cuprindea:

Victor sau Copiii la putere, dramă burgheză în trei acte de Roger Vitrac. Această dramă când lirică, când ironică, când directă, era îndreptată împotriva familiei burgheze și avea drept factori discriminanți: adulterul, incestul, scatologia, mânia, poezia suprarealistă, patriotismul, nebunia, rușinea și moartea.

NECESITATEA TEATRULUI ALFRED JARRY. – Dacă Teatrul Alfred Jarry nu ar acționa decât pentru a accentua și agrava întrucâtva conflictul relevat între ideile de libertate și independență pe care pretinde că le apără și puterile ostile care i se opun, existența lui ar fi deja justificată. Însă, în afara forțelor negative pe care le stârnește prin absurd, el pretinde, presupunând posibil pentru ultima oară jocul teatral, să aducă în scenă manifestări pozitive, obiective și direct capabile, prin folosirea rațională a unor elemente însușite și încercate, să descalifice, pe de o parte, șabloanele și falsele valori moderne și, pe de alta, să caute și să scoată în evidență *evenimentele autentice* și edificatoare ale stării actuale a francezilor. Fiind bine înțeles că el înglobează în această ultimă denumire trecutul recent⁶ și viitorul apropiat.

POZIȚIA TEATRULUI ALFRED JARRY. – Spectacolele fiind destinate în exclusivitate unui public francez, și tuturor prietenilor pe care le numără Franța în lume, vor fi clare¹² și moderate. Limbajul va fi vorbit și nimic din ceea ce constituie elementele obișnuite ale succesului nu va fi neglijat¹³. Lirismul plastic, tiradele filosofice, obscuritățile, subînțelesurile savante etc., vor fi cu grijă evitate. Din contră: dialogurile scurte, personajele tipice, mișcările rapide, atitudinile stereotipe, locuțiunile proverbiale, șansoneta, spectacolul de operă etc., își vor găsi aici, proporțional cu dimensiunile piesei, locul pe care-l ocupă în Franța.

Umorel va fi singura lanternă verde sau roșie care va lumina dramele și-i va semnaliza spectatorului dacă e liberă calea sau închisă, dacă se cuvine să țipe sau să tacă, să râdă tare sau încet. Teatrul Alfred Jarry are de gând să devină teatrul tuturor felurilor de răs.

În rezumat, ne propunem ca temă: *actualitatea* înțeleasă în toate sensurile; ca mijloc: *umorul* sub toate formele lui; și ca scop: *râsul absolut*, râsul care merge de la nemișcarea băloasă până la zguduirea puternică a lacrimilor.

Să ne grăbim să spunem că înțelegem prin umor dezvoltarea acelei noțiuni ironice (ironie germană) care caracterizează o anumită evoluție a spiritului modern. Încă e greu a-i da o definiție precisă. Teatrul Alfred Jarry, confruntând valorile comice, tragice etc., considerate în sine sau în reacțiile lor reciproce, țintește foarte exact să precizeze experimental această noțiune de umor.

Înseamnă că delcrațiile ce vor urma referitor la umoristic țin de asemenea de acest spirit și că nu am avea dreptate să le judecăm logic.

CÎTEVA OBIECTIVE ALE TEATRULUI ALFRED JARRY – Orice teatru care se respectă știe să profite de erotism. Se cunosc dozajele savante ale teatrelor de bulevard, music-hall-ului și cinematografului. Teatrul Alfred Jarry va merge în acest sens atât de departe cât i se va permite. Promite să ajungă mai sus prin mijloace pe care consideră preferabil să le țină secrete. În afară de aceasta și de emoțiile pe care le va provoca, direct sau invers, ca de exemplu bucuria, frica, dragostea, patriotismul, gustul crimei etc., etc., își va alege ca specialitate un sentiment asupra căruia nici o poliție din lume nu are putere: *rușinea*, ultimul, cel mai de temut obstacol în calea libertății.

Teatrul Alfred Jarry va renunța la toate mijloacele care au o legătură mai apropiată sau mai îndepărtată cu superstițiile, ca de exemplu: sentimente religioase, patriotice, oculte, poetice etc., în afară doar de a le denunța sau a le combate. Nu va admite decât *poezia de fapt*, *miraculosul uman*, adică degajat de orice legătură religioasă, mitologică sau fabuloasă, și *umoristicul*, singura atitudine comparabilă cu demnitatea omului pentru care tragicul și comicul au devenit un scrânciob.

Pe scenă, *inconștientul* nu va juca nici un rol propriu. E suficientă confuzia pe care o seamănă de la autor, prin regizor și actori, până la spectatori. Cu atât mai rău pentru analiști, amatori de suflete și supra-realiști. Cu atât mai bine pentru toată lumea. Dramele pe care le vom juca se plasează în mod hotărât la adăpost de orice comentator secret. Ceea ce nu va ajuta la nimic – va adăuga altcineva. Ceea ce ne va scuti de a răspunde, vom replica noi.

Să adăugăm, pentru a fi mai clari, că nu înțelegem să exploatăm inconștientul pentru el însuși, că în nici un caz el nu ar putea fi scopul exclusiv al cercetărilor noastre și că numai ținând cont de achizițiile pozitive realizate în acest domeniu îi vom păstra un caracter net obiectiv, însă *numai la scara rolului pe care îl joacă în viața zilnică*.

TRADIȚIA MĂRTURISITĂ A TEATRULUI ALFRED JARRY. – Teatrul Alfred Jarry renunță să mai enumere toate influențele fragmentare pe care a putut să le sufere (de genul: teatru elisabetan, Cehov, Strindberg, Feydeau etc.), pentru a nu reține, din punctul de vedere al eficacității căutate în țară, decât exemplele indiscutabile furnizate de *teatrele chinez, negro-american și sovietic*.

Cât despre spiritul care-l conduce, acesta ține de exemplul umoristic neegalat al lui *Ubu Roi*, și de metoda riguroasă pozitivă a lui Raymond Roussel. E bine să mai adăugăm că această mărturisire trebuie mai curând considerată ca un omagiu.

PUNEREA ÎN SCENĂ. – Ca și în trecut decorurile și accesoriile vor fi reale și concrete. Vor fi formate din obiecte și elemente împrumutate din tot ce ne înconjoară și vor viza, prin dispunerea lor, crearea¹⁴ unor figuri noi. Luminile vor contribui prin viața lor proprie la păstrarea caracterului esențialmente teatral al acestei expoziții originale de obiecte.

Personajele vor fi sistematic împinse spre tip. Vom da o idee nouă despre *personajul de teatru*. Actorii își vor alcătui, toți, capete. Vor putea îmbrăca aparența unor personalități de vază. Fiecare dintre ei își va avea vocea proprie variind în intensitate între tonul natural și artificiu cel mai supărător. Prin acest *ton teatral* înțelegem noi să subliniem și chiar să dezvăluim sentimente suplimentare și străine.

Jocul mișcărilor se va acorda cu textul sau i se va opune, în funcție de intențiile de valorificat. Această *pantomimă nouă* se va putea înfăptui în afara mișcării generale a acțiunii, va putea să o ocolească, să se apropie, să se unească cu ea, conform mecanismului sever impus interpretării. Metodă ce nu are nimic gratuit din punct de vedere artistic, din moment ce e destinată să scoată în evidență actele nereușite, uitările, neatențiile etc., într-un cuvânt toate trădările personalității, făcând inutile astfel corurile, aparteurile, monologurile etc. (Vedem aici un exemplu din obiectivările inconștiente pentru care așteptam clipa potrivită să le realizăm într-un paragraf precedent.)

În plus, mijloacele, chiar cele mai grosolane, vor fi folosite pentru a frapa spectatorul. Fanfare, focuri de artificii, explozii, faruri etc.

Vom căuta în domeniul izolabil al simțurilor toate halucinațiile susceptibile de a fi obiectivate. Toate mijloacele științifice utilizabile pe o scenă vor fi folosite pentru a produce echivalentul vertijurilor gândului sau simțurilor. Ecouri, reflexe, apariții, manechine, alunecări, rupturi, dureri, surprize etc. Prin aceste mijloace intenționăm noi să regăsim *frica* și pe complicității ei.

În afară de aceasta, dramele vor fi în întregime sonorizate, inclusiv antractele în timpul cărora difuzoare vor întreține atmosfera dramei până la obsesie.

Piesa astfel reglată în detalii și în ansamblu, supunându-se unui ritm ales, se va desfășura ca un rulo de muzică perforat într-un pian mecanic, fără interpretare între replici, fără șovăială în gesturi și va da sălii *impresia unei fatalități și a unui determinism dintre cele mai precise*. În plus, mașina astfel montată va funcționa fără a se sinchisi de reacțiile publicului.

APEL LA PUBLIC. — Teatrul Alfred Jarry, prezentând publicului declarațiile precedente, își permite să-i ceară ajutorul de orice natură ar fi. Se va pune în raport direct cu toți cei care vor binevoi să fie interesați,

într-un fel sau altul, de acțiunea pe care acesta o întreprinde. Va răspunde tuturor sugestiilor care i se vor face. Va examina toate operele care vor fi supuse atenției sale și se angajează, încă de acum, în măsura mijloacelor sale, să le joace pe acelea care ar corespunde programului pe care și l-a fixat.

Ne propunem, în afară de aceasta, să deschidem o listă pe care îi vom înscrie pe toți aderenții de principiu, rugându-i totuși, ca atunci când ne vor scrie să ne comunice și ocupația și adresa lor, pentru a putea, dacă ne-o permit, să le cităm personalitatea sau, mai simplu, să-i ținem la curent cu activitatea noastră.

Din ÎN LEGĂTURĂ CU O PIESĂ PIERDUTĂ

ÎNTR-UN SCOP DE DESCENTRALIZARE...

Într-un' scop de descentralizare și pentru a oferi publicului marsiliez noutatea unei tentative teatrale de tip nou și chiar într-un totu revoluționară, intenționăm să-i cerem domnului Antonin Artaud să vină să dea aici, la Marsilia, premiera spectacolului pe care-l pegătește: *Atreu și Thyestes* de Seneca într-o adaptare originală și care face din aceasta o operă de extremă actualitate.

Pentru a-i sublinia aspectul direct, nemijlocit emoționant, Antonin Artaud va juca această tragedie într-un cadru extra-teatral, hală de uzină sau sală de expoziție. Astfel patetismul etern al vechii drame își va recăpăta tot sensul, urgența, însă mai ales actualitatea.

Căci originalitatea unei² asemenea tentative este că trezește nu numai interesul publicului literat ci și pe cel al masei mulțimii, pentru o aventură suverană ce folosește întreaga gamă posibilă a sentimentelor omenești și colective. Toate Marile Mituri ale Trecutului ascund forțe pure. Miturile n-au fost inventate decât pentru a face să dureze aceste forțe și pentru a le manifesta. Iar în afara învelișului școlar și literar, Antonin Artaud vrea să încerce, prin intermediul unei tragedii mitice, să prezinte pe scenă forțele lor naturale și să redea³ astfel teatrul veritabilei sale destinații.

Aceasta înseamnă că prin acest procedeu, teatrul încetează de a mai fi un joc, iar relaxarea unei seri efemere poate să devină un soi de act util și să capete valoarea unei adevărate terapeutici⁴ în care mulțimile antice veneau să capete gustul de a trăi și forța de a rezista loviturilor fatalității.

Niciodată nu s-a făcut simțită, ca în epoca prezentă, necesitatea unui spectacol exaltant, hrănitor, cu viturți profunde, care să depășească efectele artistice vulgare, să subjuge sufletul și să atingă un fel de nouă realitate.

Indienii unor anumite triburi din America de Nord cunosc și practică melodiile de vindecare. Chiar foarte recent s-au înregistrat pe discuri descântece ale unor vrăjitori negre care, fie că o vrem, fie că nu, se

dovedesc eficace în provocarea ploii. Vindecările de la Lourdes sunt efectul unei sugestionări colective în care mulțimea reface fără s-o știe, prin elanul său unanim, lanțul vechilor vrăjitori.

Antonin Artaud vrea deci să facă iar din teatru un fel de sugestionare colectivă capabilă să readucă pînă la urmă ordinea, în conștiințe, iar prin ordinea interioară un soi de pace exterioară de care vor profita toate spiritele.

Oricât de anacronică, oricît de nelalocul ei le-ar părea unora, oricât de inutilă și ineficăce chiar din punct de vedere concret, încercarea merită făcută: și va fi.

Cu atît mai mult cu cît va rămîne în orice caz un spectacol neuitat și fără precedent care nu va putea fi acuzat de inutilitate și chiar de pericol și risc, decât după ce va fi fost văzut.

Cu atît mai mult, mai ales, că acest spectacol va prilejui un anumit număr de inovații foarte importante în domeniul sunetului, vocii, mișcării, gestului.

În cazul în care grosul mulțimii rezistă unui discurs subtil a cărui rotație intelectuală îi scapă, el nu rezistă unor efecte de surpriză fizică, dinamismului de țipete⁵ și gesturi violente, unor explozii vizuale, unui întreg ansamblu de efecte tetanizante venite la țanc și folosite pentru a acționa în mod direct asupra sensibilității materiale a spectatorului.

Purtat de paroxismul unei acțiuni materiale violente și căreia nici o sensibilitate nu-i rezistă, spectatorul vede cum i se rafinează sistemul nervos general, devine mai apt să recepționeze undele emoțiilor mai rare, ale ideilor sublime din Marile Mituri care, grație aceluia spectacol, vor căuta să-l emoționeze prin forța lor fizică de deflagrație.

Se vede că, printr-un astfel de spectacol, este vorba să se ajungă la un fel de orchestrație grandioasă la care să participe, ca în anumite opere vestite⁶, nu numai simțul și intelectul, ci și întreaga sensibilitate nervoasă disponibilă și de care publicul, în general, nu se servește decât în ocaziile extra-teatrale, mișcări sociale, catastrofe intime⁷, accidente și exaltări de toate felurile, care fac din viață cea mai gigantică dintre tragedii.

Antonin Artaud

6 iulie 1934

Din DESPRE TEATRUL ȘI DUBLUL SĂU

TEATRUL ȘI PSIHOLOGIA – TEATRUL ȘI POEZIA

Această concepție magică despre Cuvânt este o întreagă concepție orientală. La noi, ne mărginim la experiență, nu ne aventurăm atât de departe. Totuși nu este o afirmație prea îndrăznească dacă spunem că această aservire la ceea ce e cunoscut, prin limitările pe care le impune în toate domeniile, este cauza absolută, directă, la urma urmelor alta nu există, a decăderii aproape organice² a teatrului occidental actual. Dacă toate artele și toate teatrele, și înseși Lumile, au nevoie de o credință pentru a putea trăi, se poate spune că religia realului și a experienței nu este un motiv suficient pentru a exista.

Dacă teatrul nu depășește domeniul a ceea ce cuvintele, luate în sensul lor cel mai obișnuit, în accepțiunea lor cea mai firească și obișnuită, pot atinge, aceasta ține de ideile Occidentului despre Cuvânt, idei care fac din tot teatrul un fel de imens proces-verbal psihologic de constatare, o muncă de ușier și de topograf al sentimentelor și al gândirii.

Și asta fără posibilitatea de a recurge la o exaltare prin imagini, adică fără folosirea imaginației. Dar aceasta nu ajunge ca teatrul modern să fie acuzat că îi lipsește imaginația. E un reproș gratuit atâta timp cât nu se vor fi determinat, în EL, raporturile³ imaginației cu limbajul și, ca o consecință a posibilităților extreme ale limbajului, cu Umorul și cu Poezia.

TEATRUL ȘI POEZIA⁴

A pune, în aceste condiții, problema teatrului, înseamnă a pune problema unui limbaj ce nu ar aparține decât teatrului⁵, deci independent de Cuvânt și destinul ce a fost legat de el⁶.

Se pare că noțiunea unui limbaj care nu ar aparține decât teatrului poate să se confunde cu cea a unui limbaj în spațiu, așa cum se poate el produce pe o scenă și opus limbajului cuvintelor⁷. Limbajul teatrului este în definitiv limbajul scenei, care este dinamic și obiectiv. El ține de

tot ce poate fi pus pe scenă în materie de obiecte, forme, atitudini, semnificații. Aceasta însă în măsura în care toate elementele se organizează și, organizându-se, se despart de sensul lor direct, vizează, în fond, crearea unui adevărat limbaj bazat pe semn în loc să fie bazat pe cuvânt⁸. Aici apare noțiunea de simbolism bazat pe schimbarea semnificațiilor. Li se smulge lucrurilor sensul lor direct și li se dă un altul.

Pe fondul decadenței actuale a teatrului, publicul mai ales este cel incriminat. Și aceasta se face pe baza textelor de teatru pe care le-a respins, fără să se întrebe ce a făcut cu ele reprezentația. Și din acest punct de vedere se pare că nu a mai existat, cel puțin în Franța, de foarte multă vreme, în jurul unui text de calitate, o reprezentare teatrală valabilă. Se pare că s-a pierdut complet noțiunea necesităților teatrului și a posibilităților lui. O concepție europeană despre teatru vrea ca teatrul să fie confundat cu textul, ca totul să fie centrat în jurul dialogului, considerat ca punct de plecare și de sosire. Față de aceasta, ni se pare că, fără a apela la noțiunea filosofică și deci puțin prea specializată de teatru pur, se poate extrage noțiunea unui teatru bazat pe posibilitățile de dezvoltare ale unei expresii pur scenice, în care toate mijloacele de acțiune utilizabile pe o scenă ar intra în joc la rîndul lor. Aceasta nu înseamnă că trebuie să se facă astfel încât punerea în scenă să domine textul. Și, în legătură cu aceasta, mai trebuie să se opună o anumită concepție europeană a punerii în scenă, în care tot, lumină, decor și mișcare, nu este decât un adjuvant s-ar putea spune decorativ al teatrului, unei concepții organice și profunde, în care punerea în scenă devine un limbaj deosebit. În cazul în care textul își păstrează întreaga importanță, e sigur că tot ce este oferit punerii în scenă nu poate decât să ajungă la o deviere pur artistică a textului, deci inutilă și parazitară. Acestea fiind stabilite, se poate trage concluzia că teatrul nu va fi redat sieși decât în ziua în care orice reprezentare dramatică se va desfășura direct⁹, pornind de la scenă, și nu ca o a doua reluare a unui text definitiv scris, sieși suficient și limitat la propriile-i posibilități.

Aceasta conduce la implicarea în mod direct a limbajului vorbit, așa cum e conceput acum în Europa, ca mijloc de exprimare, și la întrebarea dacă el răspunde cu adevărat tuturor necesităților organice ale vieții.

De unde decurge întrebarea accesorie a destinării cuvântului¹⁰ și a puterii lui reale și magice, de evocare și de realizare.

În orice caz, ori ce s-ar putea gândi despre importanța cuvântului în real, teatrul, care oferă alte posibilități decât cele pur verbale, nu este direct legat de ele.

Teatrul se confundă cu destinația însăși a lumii formale. Pune problema exprimării prin forme și îndeamnă să nu ne purtăm cu mânuși cu realitatea, prin umor, creator de poezie.

Și apoi, această reimplicare umoristică a realului te îndeamnă să te întrebi unde conduce spiritul, sensibilitatea, dacă vrem să tragem consecințele ultime.

Conduce la metafizica intelectuală, pe de o parte, organică, pe de alta, prin posibilitățile de disociere magică și religioasă a limbajului folosit.

Obiecte noi, uneori chiar splendid evolute, însă finite, indiferent ce idee excesivă despre ele înseși sunt uneori capabile să dea inteligenței omenеști.

TEATRUL ESTE MAI ÎNTÂI RITUAL ȘI MAGIC...¹

Teatrul este mai întâi ritual și magic, adică legat de anumite forțe, bazat pe o religie, pe credințe efective, a cărui eficacitate se traduce în gesturi și este direct legată de riturile teatrului, care sunt practicarea însăși și expresia unei nevoi magice spirituale.

Credințele se sting, gestul exterior al teatrului rămâne, golit de substanța lui luăuntrică, transcendent încă, însă pe planul imaginației și spiritului. Nu mai există nici puteri, nici idei oculte în spatele acestui gest, însă un substrat poetic real continuă să se agite în spatele lui, ca prin respingere. Ideile au murit, însă răsfrângerea lor rămâne în starea poetică pe care o evocă gestul. E calitatea secundă, gradul secund al gestului reprezentat prin poezia în stare pură ce are încă dreptul să se numească poezie, însă fără eficacitate magică reală. Arta este foarte aproape de decadența sa.

În această stare, totuși, spiritul continuă să creeze mituri, iar teatrul să le reprezinte. Teatrul continuă să trăiască de asupra realului, să-i propună spectatorului o stare de viață poetică ce nu ar duce, dacă ar fi împinsă pînă la capăt, decât la prăpăstii, însă preferabilă totuși vieții psihologice simple sub care se sufocă azi teatrul.

E stadiul în care teatrul se folosește de magia naturii, rămâne marcat de o culoare de cutremur și eclipsă, în care poezii fac să vorbească furtuna, în care teatru, în fine, se mulțumește cu aspectul fizic accesibil al înaltei magii!

Poezia pe care o folosește este neagră; și, radioasă, e și mai neagră, și mai posomorâtă.

E starea în care teatrul a devenit o funcție de înlocuire. Vieții obișnuite, teatrul îi opune o stare de viață poetică strălucitoare, însă falsă. Vieții psihologice, o altă viață psihologică ușor îngroșată, ușor mai monstruoasă. Personajele își mănuiesc cuțitele, însă ceea ce mănâncă, fie și pe plan simbolic, nu mai are sens.

Iată-ne acum la stadiul vieții aplicate, în care totul a dispărut, natură, magie, imagini, forțe; la starea de stagnare în care omul trăiește din moștenire, cu o rezervă sentimentală și morală neschimbată de un secol. În acest stadiu, teatrul nu mai creează mituri. Miturile mecanice ale vieții moderne

au fost preluate de cinematograf. Putea să le preia – oricum nu duc la nimic. Întorc spatele spiritului. Cât despre pseudo-cunoașterea înconștienței, fantomele psihologice, aparițiile poetice pe care le poate face să se ivească, trebuie să ne înțelegem, sau prin faptul unei apropieri de viața clocotitoare, viața în stare pură, se va regăsi ceva esențial în ființă, ne vom decide să separăm din nou principiile psihologice, dar să le separăm metafizic și pentru ceea ce reprezintă ca transcendent, iar înconștientul va invita din nou la simboluri și imagini, luat ca mijloc de recunoaștere a ceea ce depășește psihologia.

Or, înconștientul înregistrat fotografic nu va reuși decât să extindă nemăsurat domeniul a ceea ce e cunoscut non-magic și nu vom mai ieși din teatrul moral și chirurgical.

Din ÎN LEGĂTURĂ CU TEATRUL N.R.F.

TEATRUL PE CARE ÎL VOI ÎNFIINȚA¹

Am un proiect de teatru pe care sper să-l realizez cu sprijinul N.R.F.² Aceasta îmi deschide paginile ei pentru a-mi permite să definesc orientarea acestui teatru în mod obiectiv și din punct de vedere ideologic. Articolul în care îmi voi expune programul și îmi voi defini directivele va constitui un fel de manifest pe care mai mulți scriitori de la N.R.F. trebuie să-l semneze. În plus, André Gide, Julien Benda, Albert Thibaudet și Jean Paulhan formează comitetul de patronaj al acestui teatru. Și, ca membri ai acestui comitet, vor lua parte la toate discuțiile privind spectacolele ce se vor monta în acest teatru³.

Încă nu mi-am pus problema sălii, și poate că mă voi hotărî în favoarea unui hangar pe care-l voi aranja și reconstrui după principiile care au dus la arhitectura anumitor biserici, sau și mai bine încă a anumitor locuri sfinte și a anumitor temple din vârful Tibetului. Îmi fac o idee religioasă și metafizică despre teatru, dar în sensul unei acțiuni magice, reale, absolut eficiente. Și trebuie să se înțeleagă că eu iau cuvintele «religios» și «metafizic» într-un sens care nu are nimic de-a face nici cu religia, nici cu metafizica așa cum sunt ele înțelese în mod obișnuit. Vedeți deci până la ce punct are acest teatru intenția s-o rupă cu toate ideile cu care se hrănește teatrul în Europa în 1932.

Cred în acțiunea reală a teatrului, însă nu pe planul vieții. Inutil de spus după asta că eu consider zadarnice toate tentativele făcute în Germania, Rusia sau America în ultima vreme, pentru a face ca teatrul să servească unor țeluri sociale și revoluționare imediate. Iar aceasta, oricât de noi ar fi procedeele de punere în scenă folosite, procedeele, prin faptul că se consimt și că se vor aservite datelor celor mai stricte ale materialismului dialectic, prin faptul că întorc spatele metafizicii pe care o disprețuiesc, rămân punere în scenă conform celei mai vulgare accepțiuni a acestui cuvânt. Nu am nici timpul nici spațiul aici pentru a duce până la capăt discuția. Există, după cum puteți să vedeți, două

¹ N.R.F. = Nouvelle Revue Française = Noua Revistă Franceză – (nota trad.)

concepții despre viață și poezie care se înfruntă. Concepții cu care teatrul e solidar în orientarea lui.

În orice caz și din punct de vedere obiectiv, iată ce pot eu să spun. M-am gândit să joc *Woyzeck*, de Büchner, și mai multe opere ale autorilor elisabetani: *Tragedia răzbunării*, de Cyril Tourneur; *Ducesa Amalfi* și *Demonul alb* de Webster, opere de Ford, etc., însă scopul meu, în realitate, nu este de a da un program, cum nu e să joc piese scrise. Cred că teatrul nu va putea redeveni el însuși decât în ziua în care autorii dramatici își vor schimba radical și inspirația și, mai ales *mijloacele* de scriere. Pentru mine, problema care se pune este de a permite teatrului să-și regăsească adevăratul limbaj, limbaj spațial, limbaj de gesturi, de atitudini, de expresii și de mimică, limbaj de strigăte și de onomatopee, limbaj sonor, în care toate aceste elemente obiective vor duce la semne fie vizuale, fie sonore, dar care vor avea tot atâta importanță intelectuală și semnificație sensibilă ca și în părțile *hotărâte* și discursive ale vieții, ca o limpezime mai precisă și obiectivă apărând în vârful unei idei.

Și am de gând să fac, în jurul unei teme cunoscute, populare sau sacre, una sau mai multe încercări de realizare dramatică, în care gesturile, atitudinile, semnele *se vor inventa* pe măsură ce vor fi gândite, și *direct* pe scenă, în care cuvintele se vor naște pentru a încheia și a duce la reușită aceste discursuri lirice compuse din muzică de gesturi și semne active. Și va trebui să se găsească un mijloc de a nota, ca pe niște portative muzicale, într-un limbaj cifrat de un gen nou, tot ceea ce va fi compus.

SCRISOARE PENTRU COMOEDIA¹

Paris, 18 septembrie 1932

Domnule,

Binevoiți a-mi permite să dezvolt aici câteva din principiile care m-au călăuzit în încercarea pe care o întreprind.

Concep teatrul ca pe o operațiune sau ca pe o ceremonie magică, și voi face toate eforturile pentru a-i reda, prin mijloace actuale și moderne, și pe cât se va putea pe înțelesul tuturor, caracterul ritual primitiv. În orice lucru există două laturi, două aspecte².

1. Aspectul fizic, activ, exterior, care se traduce prin gesturi, sonorități, imagini, armonii prețioase. Această latură fizică se adresează nemijlocit sensibilității spectatorului, adică nervilor. Are facultăți hipnotice. Pregătește spiritele prin nervi pentru receptarea ideilor mistice sau metafizice care constituie aspectul interior al unui rit și pentru care aceste armonii sau aceste gesturi nu sunt decât învăluirea.

2. Aspectul interior, filosofic sau religios, înțelegând acest din urmă cuvânt în sensul său cel mai larg, în sensul său de comunicare cu Universalul.

Dar spectatorul se poate liniști, căci orice rit are trei stadii. Și după latura fizică destinată să învăluie și să farmece asemenea oricărui dans și oricărei muzici, apare latura feerică și poetică a ritului, asupra căreia spiritul se poate opri fără a merge mai departe. În acest stadiu, ritul povestește numai istorisiri și furnizează imagini minunate și foarte cunoscute, așa cum, citind *Iliada*, ne putem opri la avatarurile matrimoniale ale lui Menelau, fără să ne preocupăm de ideile profunde sau îngrozitoare pe care le conțin și pe care sunt însărcinate să le ascundă.

Am insistat, de altfel, asupra acestei laturi magice și operatorii a teatrului într-un articol apărut în numărul din februarie 1932 al N.R.F.³ Și de atunci, am avut foarte mare satisfacție să constat că niște critici excelenți îmi dădeau dreptate.⁴ Astfel, Jean Cassou, în numărul din 17 septembrie din *Nouvelles littéraires*, vorbește despre un mod poetic de a folosi obiectele pe scenă, și folosește chiar cuvântul «ceremonial» pe care-l utilizasem eu într-o notă adăugată la același articol⁵. Se pare deci

că există un acord în anumite cercuri privind un anumit mod de a considera teatrul altfel decât ca pe un joc de artă gratuit sau ca pe un mijloc de a uita necazurile unei digestii neplăcute.

Însă în același timp în care își recapătă puterile de acțiune directă asupra nervilor și sensibilității, și prin sensibilitatea asupra spiritului⁶, teatrul renunță la folosirea teatrului vorbit, ale cărui limpezime și logică excesivă sunt o piedică pentru sensibilitate. De altfel nu este vorba de a suprima vorba, ci de a-i reduce considerabil folosirea, sau de a o folosi într-un sens magic uitat sau nerecunoscut. E vorba mai cu seamă de a suprima o anumită latură pur psihologică și naturalistă a teatrului și de a permite poeziei și imaginației să-și recapete drepturile.

Dar, și în aceasta constă noutatea, există o latură virulentă și, voi zice, chiar periculoasă a poeziei și a imaginației de regăsit. Poezia este o forță disociatoare și anarhică, ce prin analogie, asociații, imagini, nu trăiește decât dintr-o răsturnare a raporturilor cunoscute. Iar noutatea va consta în răsturnarea acestor raporturi nu numai în domeniul exterior, în domeniul naturii, ci și în domeniul interior, adică în cel al psihologiei.

Acum, dacă sunt întrebat cum, voi răspunde că e secretul meu. În orice caz, ceea ce pot spune este că acest nou teatru, latura obiectivă, exterioară, adică partea scenică, arta scenică, va avea o importanță primordială, că totul va fi bazat nu pe text, ci pe reprezentare, și că textul va redeveni sclavul spectacolului. Un nou limbaj, ce-și va avea legile și mijloacele lui proprii de scriere, se va dezvolta alături de limbajul vorbit și, oricât de fizic și de concret ar fi, va avea tot atâta importanță intelectuală și facultăți sugestive ca și celălalt.

Căci eu cred că este urgent, pentru teatru, să-și dea seama o dată pentru totdeauna de ceea ce îl deosebește de literatura scrisă. Oricât de fugară ar fi, arta teatrală este bazată pe utilizarea spațiului, pe exprimarea în spațiu și, vorbind la modul absolut, nicăieri nu scrie că artele fixe, înscrise în piatră, pe pânză sau pe hârtie sunt cele mai valabile, și cele mai eficace *magic*.

În acest nou limbaj, gesturile valorează cât niște cuvinte, atitudinile au un sens simbolic adânc, sunt luate în stare de hieroglife, și întreg spectacolul, în loc să țină seama de efectul și farmecul, va fi pentru spirit un mijloc de recunoaștere, de amețelă și revelație.

Înseamnă că poezia se instalează în obiectele exterioare, și că din asamblările acestora și din alegerea lor ea scoate consonanțe ciudate și

imagini, că totul, în spectacol, tinde la expresia prin mijloace fizice care angajează atât spiritul cât și sensibilitatea.

Astfel apare o anumită *idee alchimică* despre teatru, în care, invers ca în teatrul obișnuit, pentru care răspândirea analitică a sentimentelor corespunzând stării grosolane a chimiei științifice (care nu este decât o ramură degenerată a Alchimiei), formele, sentimentele, vorbele compun imaginea unui fel de vârtej viu și sintetic, în mijlocul căruia spectacolul capătă aspectul unei veritabile transmutații.

Cât despre opere, nu vom juca nici o piesă scrisă. Spectacolele vor fi făcute direct pe scenă, și cu toate mijloacele pe care le oferă scena, însă luate ca un limbaj în aceeași calitate ca dialogurile din teatrul scris, sau cuvintele. Ceea ce nu înseamnă că aceste spectacole nu vor fi rigurose compuse și *fixate* odată pentru totdeauna înainte de a fi jucate.

Iată, în ceea ce privește principiul. Cât despre mijloacele materiale de realizare, permiteți-mi să nu le dezvălui decât ceva mai târziu.

Antonin Artaud

Din SCRISORI

Lui Jean Paulhan

[La bord.] 25 ianuarie 1936¹

Dragă prietene,
Cred că am găsit titlul potrivit pentru cartea mea. Va fi:

TEATRUL ȘI DUBLUL SĂU

căci dacă teatrul dublează viața, viața dublează adevăratul teatru și aceasta nu are nimic de-a face cu ideile lui Oscar Wilde despre artă. Acest titlu va răspunde tuturor dublurilor teatrului pe care am crezut că le găsesc de atâția ani încoace: metafizica, ciurma, cruzimea, rezervorul de energii pe care-l constituie Miturile, nemaiîntruchipate de oameni, teatrul le întruchipează. Și înțeleg prin acest dublu cel mai mare agent magic pentru care teatrul, prin formele lui, nu e decât o reprezentare, așteptând ca să devină transfigurarea lui.

Pe scenă se reconstituie unirea gândirii cu gestul și actul. Iar Dublul Teatrului este realul *nefolosit* de către oamenii de acum.

Îmi cer scuze încă o dată că nu v-am putut anunța ora plecării mele. Însă ultima zi a fost deosebit de agitată. Puteți să-mi scrieți la *Legatia Franței la Mexico*. Acolo voi merge pentru a-mi ridica scrisorile.

Vă strâng mâinile afectuos, dumneavoastră și doamnei Paulhan.

Antonin Artaud

Din INTERVIURI

TEATRUL CRUZIMII¹

În 6 mai, Teatrul Cruzimii va prezenta *Familia Cenci* și, ca pentru o mare sărbătoare, clopotele vor bate la Folies-Wagram, unde se va auzi... clopotul cel mare de la catedrala din Chartres².

– Nu mă puteam gândi să folosesc sunetul direct și, după cum se obișnuiește în Rusia, ne spune Antonin Artaud, să pun să se instaleze, chiar în teatru, clopote de zece metri înălțime și care l-ar fi învăluit pe spectator într-o rețea de vibrații pentru a-l supune. Am recurs la înregistrări: un microfon a fost amplasat sub clopotul mare cu sunet grav al catedralei și, în aceeași dimineață, Désormière, care-mi dă un sprijin de neprețuit, captează într-o uzină de la periferie acele zgomote de mașini care-și vor găsi locul într-o încăpere de tortură din Evul Mediu.

Cartea Morților a tibetanilor insistă asupra puterii sunetului captat de urechea omenească; această putere, nimeni, cred, nu o va contesta, și toată lumea știe că repetarea sunetului acționează în chip hipnotic. Nu am ezitat să folosesc undele Martenot: pentru prima dată se va auzi un asemenea volum de sunet și de o astfel de natură.

– Lumina?

– Luminile nu sunt făcute pentru a lumina. Trebuie repartizată și difuzată culoarea și densitatea luminii, dar mai ales nu-mi vorbiți de iluminările fals naturaliste!

Text, gest, sunet, lumină au pentru mine o importanță egală: spectacolul trăiește din acest tot și oricine neglijează unul din aceste elemente privează acest corp de un organ esențial... Nu există ca adevărat limbaj de teatru decât acțiunea. Numai ea contează.

Ceea ce se pregătește într-o instituție care a cunoscut destine diverse nu este altceva decât concluzia acestui «Manifest al Teatrului Cruzimii» publicat sub semnătura lui Artaud de *Nouvelle Revue Française*...

– Vreau să ating, dincolo de bine și de rău, acea noțiune de viață universală care comunica atâta forță Misterelor din Eleusis. Cruzimea – să nu ne înșelăm – este cu totul altceva pentru mine decât o poveste

de sânge, de asprime... Înseamnă să mergi până la capătul a tot ce poate regizorul asupra sensibilității actorului și spectatorului.

Cred în necesitatea unor mijloace fizice pentru a-l aduce pe spectator la o stare de supunere, pentru a-l amesteca cu forța în acțiune. Cu băjbăielile inevitabile, caut principiile unei științe despre care sunt convins că există și că a inspirat pe anumiți pictori: Da Vinci, El Greco, Tintoretto și chiar Veronese.

Balthus, care a creat costumele, cunoaște bine simbolismul culorilor. El este de asemenea autorul decorurilor concepute într-un spirit de măreție veritabilă și compuse numai din elemente reale. Veți vedea, în *Familia Cenci*, un palat construit ca o adevărată ruină, cu schelele și prelatele înlocuind frizele.

Actorii?

Am încercat să mă lipsesc de actori de profesie. În Rusia niște muncitori îl joacă miraculos pe *Regele Lear*. Nu cred în profesie, am oroare de ceea ce se înțelege prin acest cuvânt, însă cred în temperament și în muncă.

Rari sunt actorii profesioniști care s-au păstrat «puri».

În orice ființă omenească există trei principii cunoscute de vechii alchimisti: corpul, sufletul și spiritul ce trebuie atins. Prin combinarea armoniilor, vom încerca să trezim o sensibilitate care nu este pierdută, ci parcă izolată de o infinitate de obstacole. Spuneți-vă că ceea ce întreprindem nu trebuie să depindă de nici o țară și că singurul nostru țel este de a-i reda teatrului demnitatea sa.

Familia Cenci. Un subiect barbar, în afara timpului, a cărui realizare, așa cum o vreau eu, trebuie să-l lase pe actor și pe public epuizați. N-am luat din Shelley decât subiectul, înlocuind lirismul cu acțiunea...

Iya Abdy va fi Béatrice și, atârnată de păr, de roata supliciului, va suporta pedeapsa rezervată paricizilor. Iya Abdy este o trageciană cu chip frumos...

Îl admir pe Baty, ne-a mărturisit ea. După o reprezentație cu *Crimă și pedeapsă*, care trezise în străfundurile mele (îmi curge prin vine sânge malorus) ecouri răscolitoare, urma să-l văd. El e cel care m-a încurajat. Am lucrat cu Dullin timp de trei ani.

Lady Abdy ar vrea să i se uite rangul...

— Nu există motiv, protestează ea, pentru ca, după ce am trăit în lume, să fim într-un totuși lipsiți de talent. Obstacolele sunt în ea, mai numeroase, iar drumul ascunde, sub flori, hârtoape...

Credeți că o să plac? se neliniștește ea cu o modestie fermecătoare cu atât mai mult cu cât e neașteptată la această tânără femeie, împodobită cu toate darurile...

Căci vrea să plac «locurilor ieftine» ca și «fotoliilor de 40 de franci».

Iya Abdy, cât de mult vă mulțumim pentru îndoilele care vă aduc dureroasa dar necesara consacrare a adevăraților artiști!

Francia-Rohl

În românește de Voichița Sasu

NOTE

TEATRUL ȘI DUBLUL SĂU

Teatrul și dublul său a apărut în colecția *Metamorfoze* (Gallimard) la 7 februarie 1938. Această lucrare reunește însemnările despre teatru ale lui Antonin Artaud începând cu anul 1932 – texte publicate în *Nouvelle Revue Française*, conferințe, manifeste, fragmente de scrisori.

Abia în 1935 Antonin Artaud se hotărăște să adune aceste texte în volum, când tocmai terminase de scris *Familia Cenci* și era în căutarea unei săli în care să monteze această tragedie. *Am aici o seamă de texte care aș dori să apară cât mai repede posibil*, îi scrie lui Jean Paulhan la 22 februarie 1935. După oprirea reprezentațiilor cu *Familia Cenci* la Folies - Wagram, Antonin Artaud nu mai are decât o dorință: să plece în Mexic. Înainte de plecare, a terminat *Teatru oriental și teatru occidental*, *Un atletism afectiv*, *Teatrul lui Séraphin* și o notă pe marginea unui spectacol de Jean-Louis Barrault: *În jurul unei mame*, toate fiind texte pe care vrea să le adauge volumului în lucru. De pe vaporul ce-l duce spre Mexic, îi scrie lui Jean Paulhan la 25 ianuarie 1936 că a găsit pentru cartea sa titlul potrivit. El va fi: **TEATRUL ȘI DUBLUL SĂU**. La întoarcerea din Mexic și înainte de a se lansa în aventura irlandeză, va începe lucrul la corectură.

Când *Teatrul și dublul său* va apare, Antonin Artaud va fi internat la Sainte-Anne.

PREFAȚĂ

1. Nu avem nici o indicație precisă despre data la care a fost scrisă această prefață. Deși Antonin Artaud, în scrisorile către Jean Paulhan, înaintea plecării în Mexic și chiar în timpul șederii sale acolo a insistat de mai multe ori, vorbind despre compoziția volumului *Teatrul și dublul său*, asupra unor texte inedite ce trebuiau să facă parte din lucrare, nu pomeneste nimic nicidecum despre vreo prefață. Este poate ulterioară celorlalte texte. De altfel, conținutul său dovedește că n-a putut fi scrisă decât după studierea civilizației mexicane de către Antonin Artaud. Or,

abia în 1933 redactează primul text consacrat Mexicului: *Cucerirea Mexicului*. Mai târziu, după eșecul *Familiei Cenci*, se hotărăște să încerce aventura mexicană și abia cu această ocazie va studia serios cosmogonia și civilizația mexicană. Poate că în acel moment s-a gândit să scrie o prefață (trei schițe regăsite scrise înaintea plecării). Dar dacă acest proiect ar fi fost dus la bun sfârșit, este aproape sigur că ar fi existat un indiciu când i-a trimis, la 6 ianuarie 1936, sumarul *Teatrului...* lui Jean Paulhan. Este deci posibil ca el să fi scris acest text numai după întoarcerea la Paris și să-l fi adăugat ultimelor corecturi. La 13 aprilie 1937 îi scrie, de altfel, lui Jean Paulhan: „Am primit corecturile pentru *Teatrul și dublul său*. Țin mult ca *Prefața* să fie imprimată în italice. De altfel o rescriu“. Unele din ideile expuse în această prefață pot fi comparate cu o noțiune a culturii pe care a descoperit-o în Mexic.

TEATRUL ȘI CIUMA

1. *Teatrul și ciuma*, textul unei conferințe prezentate de Antonin Artaud la Sorbona, în 6 aprilie 1933, a fost mai întâi publicat în *Nouvelle Revue Française* (nr. 253-1 oct. 1934).

2. Însemnări luate, foarte probabil, de Antonin Artaud, din vreo lucrare medicală, dovedesc că a vrut să facă, în acest paragraf și precedentul, o descriere clinică a ciumei.

PUNEREA ÎN SCENĂ ȘI METAFIZICA

1. *Punerea în scenă și metafizica*, textul unei conferințe prezentate de Antonin Artaud la Sorbona în 10 decembrie 1931.

Antonin Artaud remarcă, în septembrie 1931, la Luvru, tabloul lui Lucas din Leyda. „Ați remarcat la Luvru picturile unui oarecare Lucas Van den Leyden? Are unele asemănări cu Teatrul Balinez?“, îi scrie el lui Jean Paulhan, la 6 septembrie 1937. De altfel, manuscrisul original al acestei conferințe, comunicat nouă de doamna Colette Allendy, se intitulează *Pictură*. Textul ei a fost publicat în *Nouvelle Revue Française* (nr. 221, 1 februarie 1932).

2. În manuscris se poate citi *épars* și nu *espars*. Cert însă, cuvântul just, aici, este *espars*, restabilit mai apoi, probabil, de Antonin Artaud. În termeni maritimi, *espars* se spune despre fulgere palide care nu sunt urmate de tunete. Acest cuvânt mai are și un alt sens: este o piesă de lemn transversală care slujește la menținerea ecartamentului altor două piese mai lungi. În ce privește cuvântul *espar*[vergă – n. trad.], este tot un termen din marină: o piesă lungă de brad, din care se fac catargele mici, capete exterioare de vergă etc. Și ceea ce izbește privirea în tabloul lui Lucas din Leyda sunt catargele vapoarelor pe cale să se scufunde.

3. Dacă se compară tabloul lui Lucas din Leyda cu descrierea lui făcută de Antonin Artaud, se constată că numeroase detalii au fost reinventate de acesta. Totul se petrece ca și cum ar crea o nouă punere în scenă a subiectului.

4. *Monkey Business*.

5. Antonin Artaud făcea mare caz de operele lui René Guénon. *Orient și Occident* și *Stările multiple ale Ființei* îi atrăseseră în mod deosebit atenția.

6. Grupul *Efortul* organizase, marți 8 decembrie 1931, o dezbatere intitulată *Destinul Teatrului*, la care participase și Antonin Artaud.

TEATRUL ALCHIMIC

1. *Teatrul alchimic* a fost publicat, tradus în spaniolă, sub titlul *El Teatro Alquímico* în revista *Sur (Sud)* (Nr. 6, toamna 1932, Anul II) la Buenos Aires. La sfârșitul textului, înaintea numelui autorului, o dată: *Paris, Septembrie 1932*. Acest text îi fusese cerut lui Antonin Artaud de Jules Supervielle, căruia îi este probabil destinat un proiect de scrisoare, datat 17 martie 1932, care conține și o primă variantă. Începutul acestei scrisori ne explică de ce atâtea texte de Antonin Artaud sunt scrise sub formă de scrisori sau sunt fragmente de scrisori: „Permiteți-mi să vă trimit articolul sub formă de scrisoare. E singurul mijloc pe care-l am pentru a lupta împotriva unui sentiment absolut paralizant al gratuității și pentru a-l isprăvi după mai bine de o lună de când reflectez la el.”. Câteva zile după aceea, adaugă acest post-scriptum unei scrisori adresate lui Jean Paulhan: „Dacă-l vedeți pe Jules Supervielle, spuneți-i să nu

piardă speranța în legătură cu articolul destinat lui. Sunt în toiul redactării, dar îl rescriu mereu, cum de altfel se întâmplă pentru tot ce fac. Îmi trebuie timp și nenumărate exemplare latente, înainte de a-mi găsi forma.”.

DESPRE TEATRUL BALINEZ

1. Prima parte a acestui text a fost publicată în *Nouvelle Revue Française* (nr. 217, 1 oct. 1931) sub titlul: *le Théâtre Balinaise, à l'Exposition coloniale* (*Teatrul balinez, la Expoziția Colonială*), însă a fost redactată la începutul lunii august 1931. Manuscrisul, foarte evident recopiat de Antonin Artaud, poartă într-adevăr data: *Marți-miercuri, 11-12 august 1931*.

Partea a doua este compusă din însemnări extrase din scrisori și diverse manuscrise. Mai cu seamă întreg pasajul de la: *Nu se poate aborda* (p. 47) până la: *...și stilizat în chip definitiv* (p. 50)* este extras dintr-o scrisoare adresată lui Jean Paulhan, de la Argenton-le-Château, într-o sâmbătă, probabil 15 august 1931.

Cât despre însemnările ce constituie sfârșitul textului, acestea sunt extrase din șapte manuscrise diferite (unul fiind un proiect de scrisoare către Jean Paulhan, datat 4 august 1931). Patru documente dactilografiate, revăzute de Antonin Artaud, ne arată în ce fel a orânduit aceste însemnări.

2. În nr. 218 (1 noiembrie 1931) al revistei *Nouvelle Revue Française*, găsim această erată: „Primele rânduri ale notiței lui Antonin Artaud asupra teatrului balinez (N.R.F., 1 oct) trebuie citite după cum urmează: *Primul spectacol...*” Am crezut de cuviință să restabilim versiunea eratei, deși, în mod inexplicabil, nu s-a ținut cont de ea cu ocazia publicării volumului *Teatrul și dublul său*.

Primul paragraf, în nr. 217 al revistei *Nouvelle Revue Française* și în manuscrisul Allendy se citea astfel: „Spectacolul teatrului balinez, ce se înrudește cu dansul, cântul, pantomima – și întrucâtva cu teatrul așa cum îl înțelegem noi, aici – restituie destinației sale inițiale, conform unor procedee de o eficacitate verificată și fără îndoială milenare, teatrul

* Paginile ediției române (n.ed.).

pe care ni-l prezintă ca pe o combinație a tuturor acestor elemente fuzionate, prin prisma halucinației și fricii.”.

3. Aici se termină textul publicat în *Nouvelle Revue Française*. Piesa la care se face aluzie este probabil *Misterele iubirii* de Roger Vitrac.

4. În manuscris și în copia dactilografiată corespunzătoare găsim doar, între două șiruri de puncte de suspensie, această primă frază. Se pare într-adevăr că sfârșitul paragrafului și cele două scurte paragrafe următoare au fost adăugate de Antonin Artaud, cu ocazia corecturilor, în 1937. De altfel, tonul acestor trei fraze finale ar putea fi comparat cu cel din *Noi dezvăluiri despre Ființă*, datând din 1937, înaintea plecării lui Antonin Artaud în Irlanda.

[Sfârșitul eseului *Despre teatrul Balinez* este constituit din fragmente pe care Antonin Artaud le-a extras din diferite manuscrise și scrisori. În ansamblu, este vorba de note luate din darea de seamă pe care o pregătea pentru *Nouvelle Revue Française*, dar pe care nu putuse să le facă să intre în cadrul unui articol de revistă. Cea mai mare parte din aceste documente au fost regăsite printre hârtiile încredințate doamnei Anie Faure. Interesul lor este considerabil: dacă ele mărturisesc dificultățile pe care Antonin Artaud spunea că trebuie să le depășească înainte de a (-și) găsi forma, ele ne fac și să admirăm luciditatea lucrului care i-a îngăduit să ducă la bun sfârșit remarcabila îmbinare a acestor fragmente.]

TEATRU ORIENTAL ȘI TEATRU OCCIDENTAL

1. Text menționat pentru prima dată de Antonin Artaud într-o scrisoare datată 29 decembrie 1935, adresată lui Jean Paulhan: “Va trebui (...) intercalat un text pe care-l deține domnișoara Marchessaux și care ar trebui să-i fie cerut. Acest text se intitulează *Teatru oriental și teatru occidental*. (Domnișoara Marchessaux era în acea vreme șef de producție la *Nouvelle Revue Française*). [Nu avem nici o precizie privitoare la data redactării lui. Referința prin care începe, la *revelația Teatrului Balinez*, ar putea lăsa să se presupună că a fost scris puțin timp după *Despre Teatrul Balinez*, adică la sfârșitul anului 1931. Ar fi surprinzător

* A. Artaud, *Oeuvres complètes*, IV.

atunci ca domnișoara Marchussaux să-l fi deținut trei ani fără ca Antonin Artaud să fi încercat nimic vreodată pentru a-l face să apară și la *Nouvelle Revue Française*, de exemplu. În acest caz existența sa ar fi apărut, se pare, în corespondența cu Jean Paulhan. Nimic nu interzice să se creadă că Antonin Artaud, care își manifestase intenția de a insera în cartea pe care o pregătea un anumit număr de scrieri inedite [...] a scris în acest sens *Teatru oriental și teatru occidental* în cursul lui 1935, dornic să împingă cât mai departe studiul a ceea ce opune două concepții despre teatru.]”

2. Nu am găsit textul din care Antonin Artaud a extras acest citat. Într-adevăr, acesta din urmă nu se află în nici unul din textele cunoscute de noi, publicate înainte de 1935. E oare extras dintr-o conferință al cărei text nu ne-a parvenit, ca aceea intitulată *Arta și Moartea*, prezentată de Antonin Artaud la Sorbona, în 22 martie 1928 și al cărei text ar fi fost publicat într-o broșurică cu copertă cenușie? Sau dintr-un text ca *Punct final*, ce era o continuare la *A la Grande Nuit (Marii nopți)* și a fost publicat pe cheltuiala autorului de Societatea Generală de Imprimerie și Editură la 30 decembrie 1927 (28 pagini, 1000 exemplare in-16, format 50x65 cm, cu copertă neagră pe hârtie de culoare „crevetă”) broșură pe care până acum n-am avut norocul s-o regăsim? Sau dintr-un text pe care Antonin Artaud l-ar fi predat spre publicare în revistă înaintea plecării sale în Mexic, publicare care n-ar fi avut loc, revistă ce ar fi încetat să apară, toate ipotezele sunt permise.

SĂ NE DESCOTOROSIM DE CAPODOPERE

1. Înaintea plecării în Mexic, Antonin Artaud i-a trimis lui Jean Paulhan trei scrisori în legătură cu compoziția volumului *Teatrul și dublul său*, prima la 29 decembrie 1935, celelalte două la 6 ianuarie 1936. Doar în a doua din scrisorile din 6 ianuarie, conținând sumarul lucrării, e menționat pentru prima oară *Să ne descotorosim de capodopere*. [Este în orice caz cu siguranță ulterior *Primului manifest al Teatrului Cruzimii*, cum atestă referințele făcute la acest text.]”

* A. Artaud, *Oeuvres complètes*, IV.

2. În 6 ianuarie 1934, spre a stârni interesul unor eventuali comandanți pentru proiectele sale, Antonin Artaud făcuse, acasă la Lise și Paul Deharme, o lectură a piesei *Richard II* de Shakespeare și a scenariului său: *Cucerirea Mexicului*. Cu acest prilej i-a scris, la 30 decembrie 1933, o scrisoare lui Orane Demazis, în care se află un anumit număr din ideile dezvoltate în *Să ne descotorosim de capodopere*, ceea ce permite datarea acestui text la sfârșitul anului 1933. Pentru exemplificare, dăm un scurt fragment din această scrisoare, ce poate fi comparat cu paragrafele [4, p. 66 și 8, p. 67]. "Căci această acțiune despre care vorbesc este organică, e la fel de sigură ca și vibrațiile unei muzici în stare să fascineze șerpii. Ea acționează direct asupra organelor sensibilității nervoase, așa cum punctele de sensibilizare din medicina chineză acționează asupra organelor sensibile și funcțiilor directe ale corpului omenesc. Lumina roșie transpune într-o atmosferă bătaioasă, predispoziție la luptă: acest lucru e la fel de sigur ca o împușcătură sau o palmă dată. O palmă nu ucide persoana căreia îi e destinată, împușcătura poate s-o facă uneori. O ambianță luminoasă și zgomotoasă creează predispoziții speciale, un cuvânt șoptit la momentul dorit poate înspăimânta un om, îl poate, vreau să spun, înnebuni. Toate cele mai de sus, pentru a reveni la ideea că teatrul acționează și că e de ajuns să știi să-l mânuiești."

TEATRUL ȘI CRUZIMEA

1. Text menționat în a doua scrisoare către Jean Paulhan din 6 ianuarie 1936.

TEATRUL CRUZIMII

(Primul manifest)

1. Text apărut în revista *Nouvelle Revue Française* (nr. 229, 1 oct. 1932)

2. Redactarea părții introductive a acestui *Manifest* a constituit o mare preocupare pentru Antonin Artaud. A reluat-o de multe ori. Regăsim această preocupare exprimată în scrisorile către Jean Paulhan din 8

* Paginile ediției române (n.ed.).

septembrie 1932, André Rolland de Renéville din 10 septembrie 1932, Jean Paulhan din 12 septembrie 1932, André Rolland de Renéville din 13 septembrie 1932, Jean Paulhan din 16 septembrie 1932, André Rolland de Renéville din 23 septembrie 1932 și Jean Paulhan din 15 octombrie 1932.

În fine, la 29 decembrie 1935, înainte de a pleca în Mexic, aducea o ultimă corectură redactării sale și-i scria lui Jean Paulhan să suprimă primul paragraf al versiunii publicate în *Nouvelle Revue Française*: „E vorba de a da reprezentăției teatrale aspectul unui focar ce consumă, să purtăm cel puțin o dată, în cursul unui spectacol, acțiunea, situațiile, imaginile până la acel grad de incandescență nemiloasă ce, în domeniul psihologic sau cosmic, se identifică cu cruzimea.” și să intercaleze între al doilea și al treilea paragraf al acestei versiuni următoarea frază suplimentară:

„Această legătură magică este un fapt: gestul creează realitatea pe care o evocă; iar aceasta, prin natura ei, este îngrozitoare și nu se astâmpără până nu și-a produs efectele.”

Frază ce nu se află în ediția definitivă. Date fiind împrejurările în care a avut loc corectura manuscrisului imprimat făcută de Antonin Artaud (ieșea dintr-un sanatoriu unde urmasa o cură de dezintoxicare și urma să plece în Irlanda), este oare vorba de o omisiune, sau Antonin Artaud a suprimat el însuși această frază? E greu de hotărât. Însă ne gândim mai degrabă la o uitare de ultim moment: această frază poate să nu fi fost transcrisă pe exemplarele predate editorului, iar Antonin Artaud să nu se mai fi gândit s-o restabilească. Căci ar fi surprinzător să-i fi scris în mod special lui Jean Paulhan în legătură cu aceasta dacă nu i-ar fi acordat o importanță deosebită.

3. La începutul anului 1932, Antonin Artaud se gândise să lanseze o afacere teatrală, care ar fi fost pentru teatru ceea ce este revista *N.R.F.* pentru literatură (scrisoare către Jean Paulhan din 7 martie 1932). Conta pe obținerea sprijinului moral al lui André Gide, Paul Valéry, Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue, Jean Paulhan, Albert Thibaudet, Julien Benda, Gaston Gallimard și Jules Supervielle. Acest proiect ce s-a numit pentru o vreme *teatru al N.R.F.* a devenit *Teatrul Cruzimii*. Antonin Artaud s-a gândit probabil la un manifest colectiv semnat de toți scriitorii al căror sprijin îl solicita. O primă versiune i-a fost desigur citită lui André Gide, de vreme ce, la 7 august 1932, Antonin Artaud îi scria: „Am înțeles

foarte bine motivele ce vă împiedică să semnați textul pe care vi l-am citit. Totuși cred că însuși conținutul acestui text și redactarea sa au contribuit mult la aceasta. Poate că dacă l-ați fi considerat suficient de convingător, aceste motive ar fi dispărut de la sine, cel puțin în mare parte. De aceea nu intenționez să-l public. Scris într-o singură noapte, poartă stigmatul grabei în care a fost redactat". André Gide nu numai că a refuzat să semneze textul care îi era supus și l-a descurajat pe Antonin Artaud să-și plaseze teatrul sub egida unui comitet de patronaj compus din scriitori, ci, mai mult, a refuzat chiar ca numele lui să fie citat în legătură cu *Arden of Feversham*, a cărei adaptare sugerase că ar putea s-o facă. A început totuși lucrul la ea și primele acte ale adaptării sale i-au fost predate lui Antonin Artaud de către Jean Paulhan la sfârșitul aceluiași an.

4. Léon-Paul Fargue își dăduse deplinul consimțământ lui Antonin Artaud, care putea deci să-i scrie lui Jean Paulhan la 21 martie 1932: „Am vorbit cu Fargue. E de acord cu tot ce vrem.". Acesta făcuse mai mult, îi promisese că-i scrie o piesă: „Cât despre Fargue, i-am expediat o carte poștală prin poșta pneumatică și aștept răspuns. Nu credeți însă că propunerea făcută în prezența dumneavoastră de a-mi scrie o piesă ajunge?" (Scrisoare către Jean Paulhan din 8 septembrie 1932).

5. E vorba despre *Château de Valmore*, adaptare de Pierre Klossowski, după *Eugénie de Franval*.

6. Traducerea piesei *Woyzeck*, pe care vroia s-o pună în scenă Antonin Artaud, era opera lui Jeanne Bucher, Bernard Groethuysen și Jean Paulhan.

SCRISORI DESPRE CRUZIME

1. Introducerea la *Scrisori despre cruzime* și *Scrisori despre limbaj* în *Teatrul și dublul său* este menționată în cele două scrisori către Jean Paulhan din 6 ianuarie 1936.

2. Destinatarul este Jean Paulhan. În scrisorile păstrate de acesta, există una datată 13 septembrie 1932, dar e cu totul altă scrisoare. Este foarte posibil ca în aceea zi Antonin Artaud să fi scris o a doua, pe care a reluat-o apoi, adresând-o lui Jean Paulhan pentru a fi inserată în *Teatrul și dublul său*.

3. Fragment dintr-o scrisoare către Jean Paulhan din 12 septembrie 1932, și nu din 14 noiembrie.

4. Destinatarul este André Rolland de Renéville. Originalul scrisorii a fost probabil recuperat de către Antonin Artaud, deoarece această scrisoare nu se găsește printre cele păstrate de André Rolland de Renéville.

SCRISORI DESPRE LIMBAJ

1. Destinatarul, foarte probabil, este Benjamin Crémieux.

2. Destinatar: Jean Paulhan, căruia Antonin Artaud i-a cerut, probabil, în acea vreme, originalul scrisorii.

TEATRUL CRUZIMII

(Al doilea manifest)

1. Al doilea manifest al *Teatrului cruzimii* a fost publicat prin grija editurii Denoël (Fontenay-aux-Roses.-1933. Tipografia Louis Bellemard și Fiul.-46809). E o broșurică de 16 pagini cu titlul imprimat în capitale mari, roșii pe fond alb.

Broșura conține o filă galbenă detașată redactată astfel:

„Societatea Anonimă
a Teatrului Cruzimii

Societatea Anonimă a TEATRULUI CRUZIMII este pe cale de înființare. Ea va fi legal constituită de îndată ce un prim capital de franci: 100.000 va fi în întregime subscris.

Încă de acum, cei ce doresc să se intereseze de această întreprindere pot expedia domnului BERNARD STEELE, editor, strada Amélie nr. 19, Paris (7), de atâtea ori suma de 100 franci câte acțiuni doresc să investească în societate.

Domnul BERNARD STEELE le va transmite o chitanță prin care se angajează să verse sumele astfel adunate în mâinile Administratorilor Societății în momentul constituirii acesteia.

Societatea odată fondată, persoanei care subscrie i se va trimite un extras din statut însoțit de numărul de acțiuni la care îi dă dreptul subscripția sa."

Această pagină fiind însoțită de o alta, albă:

„PRIMIT de la Domnul.....
suma de franci:..... destinată cumpărării a
.....acțiuni a O sută de Franci fiecare ale Societății
Anonime a TEATRULUI CRUZIMII (capital: 100.000) care va fi fon-
dată de îndată ce capitalul va fi în întregime subscris.

Mă angajez să păstrez această sumă în posesia mea până în clipa
formării născutei Societăți. Când Societatea va fi constituită, o voi preda
în mâinile Administratorilor care îmi vor elibera un act de descărcare.
Un extras din statut va fi trimis fiecărei persoane care subscrie, de îndată
ce va fi publicat. Societatea va fi declarată oficial de îndată ce capitalul
va fi reunit.

BERNARD STEELE, editor, Strada Amélie nr. 19, Paris (7)“

În continuarea textului *Manifestului* propriu-zis, se află următoarele:

„OPINII ALE PRESEI

asupra primelor realizări scenice ale lui Antonin ARTAUD

Domnul Antonin Artaud a montat patru spectacole cu Teatrul Alfred
Jarry:

Ventre brûlé (Pântec ars), de Antonin Artaud

Les Mystères de l'Amour (Misterele iubirii) de Roger Vitrac, la teatrul
Grenelle, în 2 și 3 iunie 1927

Partage de Midi, de Paul Claudel, la Teatrul de Comedie de pe
Champs-Élysées, în 15 iunie 1928

Le Songe (Visul), de Strindberg la Teatrul de l'Avenue, în 2 și 9 iunie
1928.

Victor ou le Enfants au Pouvoir (Victor sau Copiii la putere) de
Roger Vitrac, la Teatrul de Comedie de pe Champs-Élysées, în 29
decembrie 1928.

Iată câteva opinii ale presei asupra acestor spectacole.

Ventre brûlé, les Mystères de l'Amour:

Ventre brûlé, scurtă halucinare fără text, sau aproape, în care autorul
a condensat o sinteză de viață și moarte, a lăsat o impresie extrem de
puternică și durabilă de ciudățenie.

BENJAMIN CRÉMIEUX (Prager Press)

Le Songe de Strindberg:

Antonin Artaud prezintă o punere în scenă, adică o rețea subtilă se
va întinde asupra actorilor, spectatorilor și toți vor fi prizonierii unei
poezii ciudate, ai unei lumi misterioase de lumini și umbre în care trăiesc
realitățile unui alt nivel.

(Paris-Soir)

Această reprezentație era foarte ciudată; decorurile fuseseră foarte
bine gândite, ca și jocul de scenă. Reușeau destul de ușor să recunoști
incoerențele visului, simbolurile care se desprind din acestea și dureroa-
sele preocupări ale celui ce dormea. Și pe măsură ce piesa se desfășura,
mi se părea că văd mai limpede spre ce tindea geniul sumbru al lui
Strindberg.

ANDRÉ BELLESSERT (Le Gaulois)

Reușita domnului Artaud a însemnat crearea, pe scenă, a atmosferei
supranaturale pe care o cere opera lui Strindberg și aceasta prin folo-
sirea poetică a realității celei mai banale. Se cunosc tablourile lui De
Chirico, acele juxtapuneri contrastate ale unor temple antice, instru-
mente de laborator și obiecte uzuale din care emană o putere de sugestie
atât de mare. Domnul Artaud a adoptat o metodă oarecum analogă din
care a tras un profit surprinzător. Decorul este compus din câteva
obiecte, agresiv adevărate, a căror apropiere cu costumele actorilor sau
între ele, textul recitat de actori, totul dă naștere unei poezii incluse în
ele și până acum invizibilă. Universul pe care reușește astfel să-l evoce
domnul Artaud este unul în care totul capătă un sens, un mister, un suflet.
E greu de descris și mai greu încă de analizat efectele obținute, dar ele
sunt impresionante. E vorba cu adevărat de reintegrarea unei magii, a
unei poezii în lume, de readucerea la lumină a unor raporturi noi între
ființe și lucruri.

BENJAMIN CRÉMIEUX (La Gazette du Franc)

Victor ou le Enfants au Pouvoir de Roger Vitrac:

A fost cea mai ciudată reprezentație pe care mi-a fost dat s-o văd în
cei opt ani petrecuți după război la Paris.

PAUL BLOCK (Berliner Tageblatt)

BAZELE FINANCIARE ALE TEATRULUI CRUZIMII

Aspectul comercial al acestei acțiuni, ținem s-o precizăm, a fost obiectul unor preocupări din cele mai minuțioase. Într-adevăr, o întreprindere artistică, oricât interes ar putea prezenta în sine, nu e viabilă dacă nu s-a studiat în cele mai neînsemnate detalii problema importantă a organizării ei materiale și financiare.

Astfel, pentru a putea oferi maximum de siguranță viitorilor acționari, am decis să adoptăm, în vederea bunei sale funcționări, forma de societate anonimă: capitalul a fost fixat la suma de 650.000 franci. Într-un prospect general se poate citi o scurtă prezentare a bazelor pe care va fi constituită societatea.

Iată, pe de altă parte, câteva date, privitor la ceea ce suntem justificați să sperăm din funcționarea ei:

Având în vedere spectacolul și numărul figuranților, calculăm foarte pe larg cheltuielile de punere în scenă ca și remunerarea actorilor pe o perioadă de repetiții de aproximativ trei luni. Devizul nostru cuprinde: cumpărarea costumelor, remunerarea actorilor, închirierea sau cumpărarea (de la caz la caz) a tuturor accesoriilor scenice, închirierea unei săli de spectacol, retribuirea unui personal administrativ, publicitatea, cheltuielile de constituire a societății înseși și o marjă suficientă de disponibilități pentru a acoperi toate problemele neprevăzute.

Această investiție inițială de capital se ridică la o sumă globală de 650.000 franci și reprezintă, în afara cheltuielilor prevăzute mai sus, cele de reprezentare a spectacolului pe o perioadă de treizeci de zile.

Dacă nu ne bazăm decât pe un succes modest, adică pe o sală de o mie de locuri pe trei sferturi plină, ar trebui să reușim să reconstituim integral capitalul avansat înainte de a cincizecea reprezentație. Beneficiile, odată depășit acest cap, ar atinge cu ușurință 25.000 de franci pe săptămână.

În cazul în care primul spectacol nu ar fi în întregime satisfăcător din punct de vedere material, încasările provenite din prima manifestare de curiozitate ar da posibilitatea punerii în scenă a unui al doilea spectacol, fără a ne afla din această cauză în situația de a căuta alte capitaluri.

Un eșec de acest gen nu e totuși de temut, căci vă veți aminti desigur de succesul de necrezut pe care l-a avut în 1931 Teatrul balinez la Expoziția Colonială. Acest spectacol a fost lansat fără cea mai mică publicitate și, timp de luni întregi, nu numai că sala a fost plină și publicul entuziast, ba chiar multă lume era refuzată.

BERNARD STEELE

DOCUMENTARE

Articole, studii despre „Teatrul cruzimii” au apărut în *L'Intransigeant* din 3 iulie 1932, *Paris-Soir* din 14 iulie 1932, *Comœdia* din 21 septembrie 1932, în revista *Le Mois (Luna)* din 1 noiembrie 1932. Revista *La Nouvelle Revue Française* din 1 octombrie 1932 a publicat „Manifestul Teatrului cruzimii”.

Mai de mult, domnul Antonin Artaud își expusese ideile despre teatru cu ocazia unei conferințe prezentate la Sorbona în 10 decembrie 1931, publicată de către revista *N.R.F.* din 1 februarie 1932, sub titlul „Punerea în scenă și Metafizica”.

Referințele nu sunt întru totul exacte. Articolul – sau mai curând articolele din *L'Intransigeant* – datează din 26 și 27 iunie 1932. Cât despre articolul despre *Teatrul cruzimii*, apărut în *Le Mois*, acesta se găsește în numărul din octombrie 1932. Nu e semnat și se intitulează *La Querelle des metteurs en scène et des auteurs (Disputa dintre regizori și autori)*. Este un articol general în care autorul constată că „teatrul epocii noastre se află incontestabil sub semnul regiei”. Conține o analiză a *Primului Manifest al Teatrului Cruzimii*, apoi compară pozițiile lui Antonin Artaud și Jacques Copeau, încheind astfel: „Doar dacă nu ne gândim, după formula domnului Artaud, să creăm un teatru a cărui funcționare este singură generatoare de poezie... Teatrul pur va fi ceea ce este romanul pur sau poezia pură. Domnul Paul Valéry a spus despre aceasta din urmă că mereu trebuie să-nțercăm să o atingem dar să nu sperăm niciodată că vom reuși. E la fel cu teatrul. Ceea ce nu înseamnă că încercarea domnului Artaud va fi nereușită sau fără vreo semnificație, ci, din contră, că din aceste tentative iese întotdeauna ceva.”.

* Pentru orice informații a se adresa la nr.19, strada Amélie, Paris (7).

2. Scenariul *Cuceririi Mexicului*, citit de Antonin Artaud acasă la Lise și Paul Deharme la 6 ianuarie 1936, a fost publicat în tomul V al *Operele sale complete*.

UN ATLETISM AFECTIV

1. Acest text, ca și TEATRUL LUI SÉRAPHIN, era destinat revistei *Mesures*.

DOUĂ ÎNSEMNĂRI

1. *Frații Marx*, notiță publicată în *Nouvelle Revue Française* (nr. 220 din 1 ianuarie 1932) în cronică: *Cinema*, sub titlul *Frații Marx la cinematograful Panthéon* (în sumarul de pe copertă, titlu diferit: *Frații Marx în Monkey Business*).

2. În *jurul unei mame*, notiță publicată în *Nouvelle Revue Française* (nr. 262, 1 iulie 1935) sub titlul *În jurul unei mame, acțiune dramatică de Jean-Louis Barrault, la Théâtre de l'Atelier*.

Jean-Louis Barrault se inspirase pentru această acțiune dramatică din *În timp ce eu agonizez*, de William Faulkner. Decorurile și costumele erau de Labisse, muzica de un compozitor mexican, Tata Nacho. Au avut loc doar patru reprezentații cu acest spectacol la Théâtre de l'Atelier: în 4, 5, 6 și 7 iunie 1935.

3. În manuscrisul care ne-a fost comunicat de doamna Annie Faure, după acest ultim paragraf, găsim următoarele:

„Cine cunoaște, nu gestul ce trimite la spirit, așa cum îl folosește Jean-Louis Barrault cu puternica-i sensibilitate pământească, ci spiritul care comandă gestul, eliberează forțele vitale? Cine cunoaște încă gestul care înnoadă și desnoadă cu adevărat, fără formă nici asemănare și în care asemănarea calului ce capătă formă nu mai este decât o umbră la marginea unui tipăt uriaș?”

Se pare într-adevăr că suprimarea acestui paragraf atât în *Nouvelle Revue Française* cât și în *Teatrul și dublul său* se datorează unei neînțelegeri.

Într-adevăr, la 5 august 1935, Antonin Artaud, scriindu-i lui Jean Paulhan în legătură cu proiectul de călătorie în Mexic, adăuga acest post-scriptum:

„P.-S. — Ce s-a întâmplat cu articolul lui Barrault? Lipsa din el ultima frază! De departe cea mai frumoasă !!!”

Iar în scrisoarea din 6 ianuarie 1936 cerea restabilirea acestui paragraf și-și dădea chiar osteneala de a-l rescrie în întregime, cu trei ușoare corecturi totuși: „care comandă gestului și eliberează forțele vitale. Gestul care înnoadă...”

Mi se pare deci surprinzător faptul că acest paragraf a fost, la urma urmelor, suprimat.

TEATRUL LUI SÉRAPHIN

1. *Teatrul lui Séraphin*, text destinat revistei *Mesures*, trebuia să intre în compunerea volumului *Teatrul și dublul său*. Antonin Artaud e foarte clar în legătură cu aceasta în scrisoarea către Jean Paulhan din 29 decembrie 1935 și 6 ianuarie 1936: „Aveți textul *Teatrul lui Séraphin* pentru *Mesures*. Dar nu figurează în manuscrisul *Teatrului*. Ar trebui restabilit și adăugat.”. Totuși, în a doua scrisoare din 6 ianuarie în care este dată ordinea textelor, el a uitat să menționeze acest text. Mai târziu, într-o scrisoare adresată din Mexic lui Jean Paulhan la 23 aprilie 1936, cele două texte pentru *Mesures* (al doilea trebuind să fie *Un atletism afectiv*) vor fi din nou menționate în legătură cu *Teatrul și dublul său*.

Nu știm de ce a fost îndepărtat, în cele din urmă, acest text din volum. Ca și în ceea ce privește ultimul paragraf din *În jurul unei mame* și fraza de intercalat în *Primul manifest al Teatrului Cruzimii*, e o întrebare la care e greu de răspuns (vezi nota 2, *Teatrul Cruzimii – Primul Manifest*).

Teatrul lui Séraphin n-a apărut decât în 1948 într-un volum din colecția *Air du Temps*, ediția Bettencourt, tras în 250 exemplare. Publicat puțin timp după aceea în *Les Cahiers de la Pléiade* (primăvara lui 1949). În fine, însoțit de desenele lui Wols (tipograf: Jean Belmont) în 1950, tras în 110 exemplare.

În 1781, un italian introdusese în Franța un teatru de siluete chinezești cărui i-a dat numele său: era Teatrul lui Séraphin. Animat de el însuși, apoi de urmașii lui, acest teatru a dat reprezentații regulate la Paris până în 1870. Deja în *Paradis Artificiels*, Baudelaire se folosise de acest titlu pentru capitolul în care descrie efectele onirice ale hașișului.

2. Acest cuvânt lipsește din ediția Bettencourt.

3. Se va observa că sfârșitul acestui text reproduce exact, cu excepția a două cuvinte (*nu mai posedă știința* în loc de *nu posedă știința și în transele magice* în loc de *în transe magice*), pasajul din *Un atletism afectiv* aflat, la sfârșit, între cele trei stelule negre și *Nota bene*. Pare neverosimil că Antonin Artaud, dorind să insereze aceste două texte în aceeași operă, le-a dat o încheiere identică. Pare mai probabil că sfârșitul *Teatrului lui Séraphin* a fost adăugat pe nedrept la *Un atletism afectiv* cu ocazia publicării *Teatrului și dublul său*, în 1938. Ceea ce ar explica atunci excluderea *Teatrului lui Séraphin* la această publicare. Din lipsă de documente originale pentru verificarea acestei ipoteze, ni s-a părut imposibil să îndepărtăm ceea ce credem că este o adăugire, din *Un atletism afectiv*. În schimb, *Nota Bene* ni se pare că se referă la acest ultim text.

4. Evident, această dată nu este cea a compunerii acestui text, din moment ce fusese scris cu mult înainte de plecarea lui Antonin Artaud în Mexic. Însă în 26 martie 1936, scriindu-i lui Jean Paulhan din Mexico (City), adăuga următoarele în post-scriptum:

„Vă trimit un exemplar corectat din *Teatrul lui Séraphin* și din *Atletism*. Transmiteți-mi observațiile în răspuns la scrisoare, pentru ca acest text să apară cât mai repede și să fiu în sfârșit eliberat de trecutul meu literar. Pare că aceasta e condiția pentru a reuși.”

E foarte posibil ca Antonin Artaud, dorind să desăvârșască redactarea acestor două texte, să nu le fi trimis lui Jean Paulhan decât la 5 aprilie.

EVOLUȚIA DECORULUI

1. Text apărut în *Comoedia*, în 19 aprilie 1924. Era ilustrat de două schițe; prima, însoțită de următoarea legendă: *Schemă de arhitectură, de Antonin Artaud, pentru «Locul iubirii», dramă mentală după Marcel Schwob*; a doua, de aceasta: *Schemă arhitecturală de Antonin Artaud*.

Legat de o anchetă pe care o făcea, în *Comoedia*, în cursul celui de-al doilea semestru al lui 1923, Léopold-Lacour, *Despre prezentul și viitorul apropiat al teatrului în Franța*, la 1 septembrie 1923, cu un articol intitulat *Evoluția decorului*, Raymond Cogniat începuse în același

cotidian o anchetă anexă care se continuă timp de mai multe luni sub titlul general: *Anchetele noastre/Evoluția decorului*. Ea cuprindea scrisori, articole, interviuri, opinii ale unor decoratori, pictori, regizori, directori de teatru etc. Antonin Artaud își trimisese răspunsul la această anchetă în octombrie 1923 [...]. Va aștepta aproape șase luni pentru a fi publicat, intitulat *Evoluția decorului*, nimic din acel număr din *Comoedia* nelăsând să se bănuiască cadrul în care acesta se situa.

Acest text poate fi considerat drept primul dintre manifestele privitoare la teatru pe care le-a scris Antonin Artaud; în acest sens, locul său în fruntea volumului, ca preambul la manifestele *Teatrului Alfred Jarry*, pare justificat.

Din TEATRUL ALFRED JARRY

MANIFEST PENTRU UN TEATRU AVORTAT

1. Acest text, apărut în *Cahier du Sud* (an 13, nr. 87, februarie 1927), a fost, fără îndoială, scris după ruptura lui Antonin Artaud cu Roger Vitrac cu Robert Aron, la care face aluzie Yvonne Allendy la începutul circulației sale [...], ruptură care compromisese înființarea însăși a *Teatrului Alfred Jarry*.

2. Post-scriptum-ul ulterior cu aproape două luni textului manifestului a fost deci adăugat, după excluderea lui Antonin Artaud din grupul suprarrealist, care avusese loc la sfârșitul lui noiembrie 1926. Știm astăzi dintr-o scrisoare a Janinei Kahn, scrisă a doua zi după acest eveniment (cf. *Lettres à Janine* în *La Nouvelle Revue Française*, numerele 316 și 317, din 1 mai și 1 iunie 1979) că înființarea *Teatrului Alfred Jarry* nu era străină de această excludere: *Venisem cu intenția de a mă explica public și de la egal la egal cu toată lumea. Dar dezbaterile a luat imediat forma unei puneri sub acuzare. În aceste condiții am considerat că nu am a da socoteală decât mie însumi. Dacă aș fi vrut să mă plasez pe planul dezbaterii în curs, mi-ar fi fost ușor să justific cele câteva reproșuri derizorii care mi se aduceau și care se reduceau la colaborarea mea la câteva reviste foarte dubioase, ba chiar condamnabile și, în acest sens, să fondez un Teatru Alfred Jarry. Aș fi putut spune public ceea ce i-am spus deja lui Breton și amune că nu înființam acest teatru decât în măsura în care eu eram stăpân și mă gândeam să*

salvez ceea ce este mai pur în ideile mele, și că-mi rezervam dreptul de a mă retrage de îndată ce aş vedea amenințate aceste idei. Acest post-scriptum, pe care Antonin Artaud l-a adăugat probabil în timp ce făcea corecturi la manifest, este într-un fel un răspuns la excluderea care fusese pronunțată împotriva lui; ceea ce a renunțat a mai spune public supra-realiștilor în acea zi, el proclama aici. Dezbaterea se va continua prin publicarea broșurii *Au grand jour* (*La lumina zilei*) semnată: Aragon, Breton, Eluard, Perret, Unil, căreia Antonin Artaud îi va opune, în iunie 1927, *A la grande nuit* (*În toată nopții*) (cf. în volumul I, pp. 59-60), apoi, în august 1927, *Point final* (*Punct final*) (cf. în volumul I, pp. 67-74), însă în acestea nu se va mai face aluzie la Teatrul Alfred Jarry ca subiect de neînțelegere.

TEATRUL ALFRED JARRY

STAGIUNEA 1928

1. Nu dispuneam pentru precedentele ediții decât de copia dactilografiată a unui document ce fusese comunicat de Tristan Tzara, copie pe care nu am putut niciodată să o colationăm cu originalul. Într-adevăr, dacă pot fi consultate la bibliotecă sau chiar găsite uneori în librărie exemplare ale broșurii din 1926-1927 (p. 18) ale circularei din 1929 (p. 34) și din *Teatrul Alfred Jarry și Ostilitatea publică* (p. 37)*, manifestul din 1928 părea să fi dispărut cu desăvârșire din circulație. Totuși, autenticitatea textului care ne-a parvenit era dovedită din moment ce presa epocii luase cunoștință de acesta: un pasaj se afla citat într-un articol de Paul Chauveau anunțând al treilea spectacol al Teatrului Alfred Jarry: *La Teatrul Alfred Jarry/ „Visul” de Strindberg* (*les Nouvelles littéraires*, 2 iunie 1928). În plus, în 1963, cu ocazia reluării piesei *Victor sau Copiii la putere* de Roger Vitrac, la Théâtre de l'Ambigu, Robert Aron, într-un articol intitulat *Francitirorii suprarealismului* (*les Nouvelles littéraires*, 28 februarie 1963), amintise realizarea piesei de Teatrul Alfred Jarry, căruia îi făcea un scurt istoric și-i definea tendințele. În sprijinul celor spuse, el cita tocmai extrase lungi din acest manifest despre care preciza că fusese scris de Antonin Artaud: *În 1928, un manifest al Teatrului*

*Paginile ediției franceze (*Oeuvres complètes*, II).

Alfred Jarry, redactat de Antonin Artaud, definea minunat exigențele și riscurile întreprinderii noastre.

Pentru prezenta ediție, am avut norocul să dispunem în sfârșit de documentul original, miraculos conservat de unul din interpreții Teatrului Alfred Jarry: Henri Crémieux, care a avut generozitatea de a face să ne parvină o fotocopie.

Această broșură de opt pagini, în-8 Jésus, 56 x 76, sub copertă roșie, a fost imprimată de către S.G.I.E. în 1928. Pe pagina de titlu, menționa: *Director: ROBERT ARON* nu mai apare. Sunt inserate două foi; pe una, la fel ca în broșura din 1926-1927, se afla textul: *Membri Binefăcători, Membri Fondatori și Prieteni ai Teatrului Jarry* (cf. nota 1, p. 269). Singura modificare importantă adusă privește, la paragraful A, dispozițiile privitoare la Membrii Binefăcători ai Teatrului Alfred Jarry, care sunt, în 1928, următoarele:

Cotizație de 1000 de franci sau de 500 de franci la alegere.

Cotizația de 1000 de franci dă dreptul la patru locuri numerotate separat pentru prima reprezentație a fiecărui spectacol al stagiunii 1928.

Cotizația de 500 de franci dă dreptul la două locuri numerotate separat pentru prima reprezentație a fiecărui spectacol al stagiunii 1928.

În ce privește cotizațiile de 250 de franci și de 150 de franci (paragraful B), ele dădeau dreptul respectiv la patru și două locuri pentru un spectacol la alegere în stagiunea 1928.

A doua filă conține buletinul de subscripție; se dă o nouă adresă pentru Teatrul Alfred Jarry: strada Grenelle, numărul 3.

2. [...].

3. Acesta era desigur titlul inițial al piesei care, atunci, nu punea accentul pe personajul principal: *Victor*.

Din TEATRUL ALFRED JARRY ȘI OSTILITATEA PUBLICĂ

TEATRUL ALFRED JARRY ÎN 1930

1. Broșură de 48 de pagini în-8 Jésus 56 x 76, ilustrată de nouă fotomontaje, cu o copertă colorată de Gaston-Louis Roux. Nici o indicație despre editor. În broșură era inserată o foaie dublă de hârtie glasată, verde pal, purtând fotografiile a șapte dintre interpreții Teatrului Alfred Jarry,

*Notă exclusiv referitoare la stabilirea textului francez (n.ed.).

cu specificarea rolurilor pe care le creaseră în cele patru spectacole. Se afla aici, în ordine, Auguste Boverio: *le Songe* și Victor, Génica Athanasiou: *les Mystères de l'Amour* și *Le Singe*, Tania Balachova: *Le Songe*, Edmond Beauchamp: *les Mystères de l'Amour*, și Alexandra Pecker: *le Songe*. O aluzie la această foaie se face chiar în text (cf. p. 42, paragraful 2)*.

Scrisorile descoperite de către domnul Henri Béhar ne-au informat că redactarea acesteia fusese încredințată lui Roger Vitrac (cf. Notă generală, p. 162, și în volumul III, scrisoare lui Roger Vitrac, cam prin noiembrie 1929, p. 162). Această broșură nu poate fi totuși despărțită de celelalte publicații ale Teatrului Alfred Jarry. În afara faptului că Antonin Artaud este cel care a avut ideea de a folosi opiniile presei (cf. în volumul III, scrisoare lui Roger Vitrac, cam prin noiembrie 1929, p. 162), și s-a însărcinat personal să redacteze, sub forma unor scrisori umoristice, cronica celor de al doilea și al treilea spectacol, el i-a și dat lui Roger Vitrac instrucțiuni precise despre ce era esențial de spus (cf. în volumul III, scrisori cam prin 25 noiembrie 1929 și din 23 ianuarie 1930, pp. 168 și 170), instrucțiuni pe care le-a reinnoit probabil de mai multe ori, prin viu grai, l-a convins să modifice anumite pasaje și a respins unele dintre propunerile acestuia, și anume privitor la ceea ce ar fi putut ținti să dea broșurii tonul unui manifest politic (cf. în volumul III, scrisoare cam prin 24 februarie 1930, p. 174). Este de altfel greu de imaginat că el nu a participat întrucâtva la redactarea pasajului privind punerea în scenă (cf. p. 46) căreia îi dădea o astfel de importanță și care, în această întreprindere, era domeniul rezervat lui. Mai mult, s-a însărcinat personal cu ultimele corecturi și a dat bun de tipar.

DI Henri Béhar a regăsit o copie dactilografiată a textului introductiv purtând, deasupra titlului, de mâna lui Roger Vitrac, mențiunea: *primul articol*. Între această copie și versiunea care a fost imprimată se pot constata câteva deosebiri pe care le indicăm mai jos. Ele pot corespunde unor corecturi făcute în manuscris de către Antonin Artaud. Este de remarcat faptul, în plus, că această copie aproape că nu conține cuvinte în italice și că indicațiile tipografice au fost date probabil de Antonin Artaud.

2. Textul piesei *Ventre brûlé ou la Mère folle* (*Pântec ars sau Mama nebună*) nu s-a găsit. Ne putem întreba de altfel dacă Antonin Artaud a scris într-adevăr „textul” acestei opere muzicale de mântuială și dacă

nu era vorba mai degrabă de o schemă succintă pornind de la care ar fi indicat actorilor, în cursul repetițiilor, jocurile de scenă. În orice caz, se pare că muzicianul, Maxime Jacob, nu a lucrat decât după directive verbale, din moment ce, la întrebarea noastră referitoare la acest text problematic, el a răspuns: *Am o amintire foarte clară despre Ventre brûlé ou la Mère folle, însă n-am avut niciodată un text în mână, și nici măcar nu mi-am păstrat muzica de scenă pentru baterie și contrabas*. La terminarea reprezentației Benjamin Crémieux notează în *Gazette du franc* (4 iunie 1927) că este vorba despre o *scurtă halucinație, fără text sau aproape*.

Într-o teză susținută în 1960: *Le Hors-Théâtre*, DI Robert Maguire a încercat să reconstituie schema piesei *Ventre brûlé ou la Mère folle*, întrebându-i pe actori. El a mai folosit în mod vizibil și criticile epocii: cea lui Benjamin Crémieux, deja citată, și cele ale lui Marcel Souvage în *Comœdia* (3 iunie 1927) și Régis Gignoux în *L'Impartial français* (7 iunie 1927) din care se găsesc extrase în montajul care recenzează reacțiile presei la primul spectacol al Teatrului Alfred Jarry (cf. p. 50). Nu trebuie să ne ascundem aspectul contestabil și aleatoriu al unei astfel de reconstituiri, care s-a făcut solicitând amintiri vechi de treizeci de ani. Astfel, Arthur Adamov, evocând reprezentația piesei *Le Songe* în *L'Homme et l'enfant* (*Bărbatul și copilul*) (Gallimard, 1968), pornind de la propriile lui amintiri a putut să scrie: *Pe scenă, Antonin Artaud, în rolul ofițerului, cu un buchet uriaș de flori în mână, bate la o ușă închisă, se îndârjește, cheamă: „Victoria! Victoria!”*. Ori, e de ajuns să consultăm programul piesei *Le Songe* pentru a ne da seama că rolul Ofițerului era jucat de Raymond Rouleau și că Antonin Artaud nu apărea decât la sfârșitul piesei, în cel al Teologiei. De aceea nu dăm reconstituirea domnului Maguire, cu titlu de documentar, decât cu cele mai mari rezerve, rezerve pe care, de altfel le-a formulat el însuși:

Un personaj intră în scenă, înveșmântat într-o haină largă, și purtând mănuși; părul lung îi maschează în întregime obrazul și pare din piele umezită și țepăndă. Dansează un soi de charleston într-o obscuritate aproape totală, înaintând și trăgând înapoi un scaun, pronunțând fraze misterioase. O sclipire a fulgerului și se prăbușește. În acest moment precis intră Misterul de la Hollywood, îmbrăcat cu o mantie lungă, roșie, cu ochiul prelungit spre gură de o mască având o dungă la mijloc. Acesta își apucă între degere firele lungi de păr și fascinat

*Paginile ediției franceze (*Oeuvres complètes*, II), aici și în continuare.

parcă le trage spre lumina violetă pentru a le studia așa cum face chimistul cu fiola sa. În această clipă, un personaj, Cornul Abundenței, strigă: „S-a sfârșit cu macaroanele, Mister de la Hollywood.” La care Misterul de la Hollywood răspunde: „Păzea la trăznet, Corn al Abundenței, păzea la trăznet!”. O regină trece și moare (printre alte personaje care de asemenea mor), însă cadavrul ei se ridică la trecerea regelui pentru a striga după el: „Încornoratule!”, înainte de a se culca la loc pentru totdeauna. Scena a doua e consacrată înmormântării, un soi de marș funebru pe jumătate grotesc, pe jumătate sfâșietor, în care cortegiul, vitriolat cu un jet de lumină violetă venit din culise, defilează în bătăile tobei din spatele unei perdele de foc de lumină.

Di Maguire citează apoi o scrisoare adresată lui de către Maxime Jacob ce făcea dovadă de o mai justă prudență: În ce mă privește, sunt din nefericire incapabil să reconstitui tema și desfășurarea piesei. Pot doar să vă spun că ea se alătură efortului de negare și revoltă al mișcării suprarealiste. Mi se pare că personajele – regele, soția sa – încarnau angosta autorului și refuzul său disperat sau blasfemator în fața vieții: dragostea, căsătoria, moartea, societatea etc., mi se pare, erau mai cu seamă vizate. Păstrez amintirea unui soi de marș funebru, pe jumătate grotesc, pe jumătate sfâșietor. De aceea compusesem o muzică aproape exclusiv pentru instrumentele de percuție. Pulsațiile monotone sau frenetice ale ritmurilor elementare și combinațiile lor mi se părea că trebuie să ilustreze chinurile sufletului autorului, pe care, de altfel, eu nu le împărtășeam defel.

Conform programului, *Ventre brûlé ou la Mère folle*, piesa muzicală de mântuială a lui Antonin Artaud, cu colaborarea lui Maxime Jacob, era jucată la începutul spectacolului. Piesa era creată de Edmond Beauchamp (Regele), René Bruyez (Predestinatul Opiumului), Mac Joly (Dolce famiente), Laurent Zacharie (Misterul de la Hollywood) și Yvonne Vibert (Regina). Orchestra sub conducerea lui Robert Chabe.

6. Pentru *Les Mystères de l'Amour*, de Roger Vitrac, programul indica distribuția următoare: Raymond Rouleau (Patrice-Locotenentul de dragoni), Génica Athanasiou (Lea), Edmond Beauchamp (Doamna Morin), Max Joly, Ulric Straram, Laurent Zacharie (trei Prieteni), Jean Mamy (Dovic-Lloyd George), Jacqueline Hosptein (Fecioara), René Bruyez (Tanarul), René Lefèvre (Bătrânul), Max Joly (Directorul), Ulric Straram (Théophile Mouchet), Jacqueline Hosptein (Domnul Morin).

Etienne Decroux (Măcelarul), René Lefèvre (Autorul), Mac Joly (Un Agent). Punerea în scenă de Antonin Artaud. Macheta decorurilor de Jean Bosschère. Indicație ce era probabil valabilă pentru toate cele trei opere înscrise în program.

Pe spatele programului era reproducă recenzia pe care o făcuse Antonin Artaud piesei, în numărul din septembrie 1925 din *Nouvelle Revue Française*, la apariția sa în librărie. În ultimul paragraf (cf. p. 145, ultimul paragraf)*, se făcuse o tăietură. Orice aluzie la suprarealism dispăruse astfel. Prima frază fusese modificată astfel: *Roger Vitrac este perfect conștient de metoda distructivă pe care o folosește împotriva iubirii și ea-i apare ca un mijloc de a atinge realitatea esențială a spiritului său*. Următoarele trei fraze fuseseră suprimate, doar ultima fiind menținută. Textul lui Antonin Artaud era urmat de această declarație:

Punerea în scenă realizată de Antonin Artaud pentru *Les Mystères de l'Amour* este unica punere în scenă autorizată de autor pentru toate reprezentațiile viitoare. Ea va trebui indicată în toate reeditările piesei.

4. Textul piesei *Gigogne* de Mac Robur (pseudonimul lui Robert Aron) nu a fost publicat. Iată ce spunea despre ea Benjamin Crémieux: Domnul Mac Robur, în *Gigogne*, a reluat un subiect adesea tratat, cel al unui tată cu mulți copii înconjurați de micuții lui bastarzi. S-a întors brusc pentru a azvârli publicului insulte gen *Chat Noir* care nu au provocat altă reacție în sală decât cea a unui străin mirat: „Dar nimeni nu strigă?”. În fapt, nimeni nu avea chef să se indigneze (*La Gazette du franc*, 4 iunie 1927).

Piesa, prezentată la finele spectacolului, era creată de René Lefèvre (*Gigogne*), Geymond Vital (Bătrânul Slujitor), Yvonne Vibert (Dădaca), Max Joly, Ulric Straram, Laurent Zacharie și René Bruyez (Bastarzii).

5. Invitațiile ofereau următoarele informații:

ÎN PROGRAM

1. — *O capodoperă a cinematografului rus modern, MAMA de Poudovkine (după romanul lui Gorki).*
Versiune integrală

* Paginile ediției franceze (*Oeuvres complètes*, II).

II. – Un act inedit al unui scriitor „notoriu” jucat fără autorizația autorului.”

Cu concursul:

Doamnei Génica Athanasiou, al domnilor André Berley, Henri Crémieux etc.

Punere în scenă de Antonin Artaud.

[...]”

11. ...să înglobeze în această denumire trecutul...

12. ...prin lume sunt limpezi...

13. În cele două secțiuni subtitrate: *Necesitatea Teatrului Alfred Jarry* și *Poziția Teatrului Alfred Jarry* se simte probabil cel mai bine amprenta lui Vitrac: destinația națională a Teatrului Jarry, de exemplu, și de asemenea această afirmație: *Limbajul va fi vorbit...* Referințele la Feydeau și la Roussel, în secțiunea intitulată *Tradiția asigurată a Teatrului Alfred Jarry* (p. 45), par de asemenea proprii lui Vitrac.

14. ...și vor năzui să creeze...

15. Aici se oprește copia dactilografată a textului purtând mențiunea, de mâna lui Vitrac: *primul articol*.

ÎN LEGĂTURĂ CU O PIESĂ PIERDUTĂ

În decembrie 1932, Antonin Artaud citește tragediile lui Seneca (cf. în volumul II, scrisoarea din 16 decembrie 1932 adresată lui Jean Paulhan, p. 286) din care se gîndește să facă lecturi publice la care ar convoca comanditarii Teatrului Cruzimii. Fără îndoială că se hotărăște în cursul anului viitor să adapteze una dintre ele: *Thyestes* pe care o va desemna întotdeauna cu titlul *Atreu și Thyestes*. În decembrie 1934, această adaptare nu era terminată și, în orice caz, nu avea intenția să-i publice textul; încă din acea perioadă ea se intitula *Supliciul lui Tantal* (cf. în volumul III, scrisoarea din 2 decembrie 1934 către Gaston Gallimard, p. 228). În mai 1935, în momentul ultimelor repetiții ale piesei *Les Cenci*, el anunța presei că-și propune să monteze *Supliciul lui Tantal* (cf. între altele, în volumul V, interviul apărut în *Comœdia* în 6 mai 1935: *În legătură cu*

* Numele autorului și titlul piesei vor fi pronunțate la sfârșitul reprezentației.

** Se elimină textul notelor 6-10 (n. ed.).

„*Cenci*”, domnul Antonin Artaud ne spune de ce vrea să scrie „un Teatru al Cruzimii” (p. 298). Publicul este de asemenea informat despre acest proiect prin programul vândut cu ocazia reprezentațiilor (cf. în volumul V, nota 3, p. 302). În orice caz, Antonin Artaud și-a dus probabil până la capăt acest proiect, deoarece, într-o scrisoare adresată lui Jean-Louis Barrault la sfârșitul lui septembrie 1935 (cf. în volumul III, p. 300), el adaugă drept post-scriptum: *Și apoi trebuie să-ți citești tragedia mea: Supliciul lui Tantal*. Se pare chiar că a citit piesa acasă la Lisa Deharme, vineri 15 noiembrie 1935 (cf. în volumul III, scrisoarea din 13 noiembrie 1935 adresată lui André Breton, p. 301), cu mai puțin de două luni înaintea plecării sale în Mexic.

Textul acestei adaptări pare astăzi definitiv pierdut, fără a se cunoaște rațiunile totalei sale dispariții. Cele trei documente referitoare la acest proiect, care au fost reunite aici, figurau printre hârtiile care ne-au fost comunicate de domnul René Thomas.

1. După un manuscris comunicat de dl René Thomas, datat și semnat Antonin Artaud, deși se vorbește despre el la persoana a treia. Acest text era destinat după toate aparențele să fie publicat în presa din Marsilia într-o vreme când încă mai spera probabil că va putea monta *Supliciul lui Tantal* în orașul său natal. Se pare că a avut întâlniri în acest scop încă din mai 1934, în cursul unei scurte șederi acolo înainte de a se imbarca pentru Alferia (cf. în volumul III, cartea poștală din 14 mai 1934 adresată doctorului și lui Yvonne Allendy, p. 290), întâlniri care nu i-au lăsat de altfel decât puțină speranță. Încă la jumătatea lunii august, el scria că *afacerea din Marsilia e într-o situație critică* (cf. în volumul III, scrisoarea din 13 august 1934, către André Jolivet, p. 294) și încerca să afle dacă Dullin, căruia îi propusese spectacolul său, se gândea la posibilitatea de a-l primi în Atelier (cf. în *Scrisori către Génica Athanasiou*, cea din 16 august 1934, p. 303). Manuscrisul prezintă câteva variante cu ștersături pe care le indicăm mai jos.

2. *Căci una din originalitățile...*

3. *...pe scenă forța primitivă a vârstelor trăznitului și de a face...*

4. *...valoarea unui fel de terapeutică...*

5. *...dynamismul anumitor strigăte...*

6. Muzica scenei care trebuia să fie un element important al acestui spectacol a fost încredințată lui André Jolivet (cf. în volumul III, scrisoarea din 13 august 1934 către André Jolivet, p. 294, și nota 2, p. 421).

7. *...mișcări sociale, pașuni intime...*

Din DESPRE TEATRUL ȘI DUBLUL SĂU

TEATRUL ȘI PSIHOLOGIA TEATRUL ȘI POEZIA

1. Manuscris comunicat de domnul Jean-Marie Conty.
2. ...a decăderii, am putea spune, organice...
3. ...determinat în teatru raporturile...
4. Cele două texte se succed în manuscris. S-ar părea că sunt două subdiviziuni ale unui text mai important pe care l-ar fi proiectat Antonin Artaud.
5. ...al unui limbaj specific teatrului...
6. Antonin Artaud va dezvolta această idee în *Teatru oriental și Teatru occidental* [...].
7. ...să se confunde cu toate posibilitățile de exprimare în spațiu, așa cum pot ele să se producă pe o scenă.
8. ...în loc să fie bazat pe cuvinte.
9. ...orice reprezentație dramatică va fi creată direct...
10. Tot în *Teatru oriental și Teatru occidental* va vorbi Antonin Artaud despre destinația cuvântului (cf., în volumul IV, p. 70, paragrafele 1 și 2).

TEATRUL ESTE MAI ÎNTÂI RITUAL ȘI MAGIC...

Manuscris comunicat de domnul Jean-Marie Conty.

Din ÎN LEGĂTURĂ CU TEATRUL N.R.F.

TEATRUL PE CARE ÎL VOI ÎNFIINȚA

1. Text apărut în *Paris-Soir* în 14 iulie 1932.
2. Cu excepția primului paragraf, acest text reia esențialul din scrisoarea din 6 iulie adresată lui J.-D. van Caulaert [...].

SCRISOARE PENTRU COMOEDIA

1. Scrisoare publicată pe prima pagină a revistei *Comoedia*, în 21 septembrie 1932, la rubrica: *Avangarda*, cu această introducere:
De ce înființează domnul Antonin Artaud
„Teatrul Cruzimii”

*Teatrul, spune el, este o „ceremonie magică” și noi nu vom
juca piese scrise...*

Am anunțat faptul că tânărul scriitor artistic și regizor, domnul Antonin Artaud, se pregătește să înființeze, sub egida revistei *La Nouvelle Revue Française*, o nouă scenă de avangardă care se va deschide în curând și se va intitula „Teatrul Cruzimii”. În perioada dificilă pe care o traversează Teatrul în momentul în care fiecare se preocupă de propriul lui destin, era deosebit de interesant de aflat de la însuși domnul Antonin Artaud scopurile și ideile sale. Iată răspunsul lui ce constituie un adevărat manifest:

Puțin după publicarea interviului în *L'Intransigeant* (cf. p. 217)*, în momentul în care apărea articolul din *Paris-Soir* (cf. p. 28), Antonin Artaud începuse redactarea unui manifest al cărui scop era să-i prezinte noua întreprindere teatrală (cf. scrisoarea din 13 iulie 1932 adresată lui André Rolland de Réneville, p. 82). La sfârșitul lui august, aceasta era terminată și titlul: *Teatrul Cruzimii* găsit (cf. între altele, scrisoarea din 20 august 1932 adresată lui André Gide, p. 95), care îl înlocuia pe cel de Teatru al N.R.F.; către jumătatea lui septembrie, informația fusese transmisă ziarelor, dintre care mai multe anunțară crearea acestui noi teatru, devenit datorită unei incredibile greșeli de tipar: *Teatrul Crustei*. Se poate citi, de exemplu, în *Comoedia* din 20 septembrie 1932 această notiță:

Un teatru nou

Am anunțat înființarea unui nou teatru condus de domnul Antonin Artaud și fondat sub auspiciile revistei *Nouvelle Revue Française*.

Acesta se va numi: *Crusta*

2. Se poate citi în *Comoedia*: *Există în orice latură două lucruri, două aspecte*. Versiune care pare datorată unei greșeli evidente de tipar. Ni se pare mai logic să auzim: *Există în orice lucru două laturi, două aspecte*. Ceea ce ne întărește în sentimentul nostru este faptul că, mai jos, în legătură cu primul din aceste aspecte, *aspectul fizic*, Antonin Artaud spune: *Această latură fizică...*

3. *Punerea în scenă și metafizica* (cf. în volumul IV, pp. 32-45).

* Paginile ediției franceze (n.ed.).

4. Redacția jurnalului considerase necesar să plaseze în acest loc următoarea notă: *Domnul Artaud mai uită dintre ei și pe unii care, de mult timp, chiar aici, în legătură cu Oedip-Rege, au expus un sistem ce este însă de când lumea baza însăși a marii arte teatrale.*

5. Cf. această notă în volumul IV, p. 37. De fapt, nu cuvântul *cérémonial* este întrebuințat de Antonin Artaud, ci expresia *veche magie ceremonială*. Însă Jean Cassou folosește tocmai acest cuvânt într-un articol despre Jean Cocteau: *Fragments ailes, Poème (nrf) – Eșeu de critică indirectă* (Grasset), apărut în 17 septembrie 1932 în *Nouvelles littéraires*. Despre teatrul lui Jean Cocteau, el scrie următoarele: *Teatrul frate cu ședința de prestidigitatie, vrea să uimească. Vrea să producă o imitație a miracolului, să-și regăsească, prin vrăjile ei, funcția străveche de ceremonial religios și operatoriu.*

6. Varianta din *Comoedia*, care spune: ... și prin sensibilitate un spirit, ... ni se pare, și aici, datorată unei greșeli de tipar. Se pare că trebuie să se înțeleagă mai degrabă... *asupra spiritului*..., deoarece teatrul, așa cum îl concepe Antonin Artaud, trebuie să acționeze asupra spiritului. El tocmai a spus-o în chiar acest text: *El pregătește spiritul prin nervi...* (p. 31, paragraful 3)

Din SCRISORI

LUI JEAN PAULHAN

1. Hîrtie cu antet: *Compania Generală TRANSATLANTICĂ/ French line.*

Din INTERVIURI

TEATRUL CRUZIMII

1. *Le Petit Parisien*, 14 aprilie 1935.

2. Antonin Artaud, în articolul de avangpremiera scris pentru *La Bête noire: les Cenci*, vorbește de clopotul mare al catedralei din Amiens (cf. p. 38, paragraful 1).

POSTFAȚĂ

Mică introducere la intrarea lui Artaud în „patria” lui Caragiale

1. „Pauvre homme! Pauvre Antonin Artaud!” Poet și prozator, dramaturg și eseist, actor, scenograf și grafician, profet al regiei de teatru contemporane, Antonin Artaud se naște la 4 septembrie 1896, la Marsilia. Pe linie maternă, are o ascendență grecească. Copilăria și adolescența îi sunt deja marcate de boală și suferință. La cinci ani are meningită, iar apoi trupul și sufletul său se exprimă prin alte pretimpurii simptome maligne: somnambulism, contracții faciale și, deci, bălbăieți, tulburări psihice. În cazul său, revelația durerii se suprapune cu revelația identității personale și a corpului propriu: „Eu nu sunt născut decât de durerea mea”, afirmă el mai târziu. De aceea, dacă Emil Cioran va vorbi doar de inconvenientul de a te fi născut, Artaud, mai radical, va acuza „nedreptatea de a te fi născut”. În 1915 i se declanșează acele nevropatii grave ce-i vor desfigura întreaga existență. Face deja cunoștință cu azilele și casele de sănătate, precum și cu opiul în tratament. Pe de altă parte, însă, starea psihică instabilă îi întărește efervescența creatoare precoce: scrie poezii, desenează, înscenează primele spectacole în mediul familial. În 1920 sosește la Paris, tratându-se, la Villejuif, în sanatoriul doctorului Toulouse, care, în mod terapeutic, îi încurajează și facilitează activitatea artistică, întrucât intuiește dintru început că „avea înaintea lui o ființă întru totul excepțională, din stirpea unor Baudelaire, Nerval, Nietzsche”¹.

În toamna lui 1921 încep anii de ucenicie și misiune teatrală ai lui Artaud. Căci, prin mijlocirea lui Firmin Gémier, el este inclus de Charles Dullin în trupa de la Théâtre de l'Atelier. Aici Artaud are două revelații decisive. Prima este strict artistică, legată de importanța pe care Charles Dullin o acordă, pe de o parte, tipului de actor japonez (care își exploatează până la paroxism „cultura tuturor posibilităților sale fizice și

psihice”), iar, pe de altă, improvizației scenice. A doua revelație este și artistică, și sentimentală: Artaud se îndrăgosteste fulgerător de o actriță extraordinară, despre care s-a spus că ar încarna-o pe Antigona însăși. E vorba de Jenica Atanasiu (pe numele ei adevărat, Eugenia Tănase), venită de la București la Paris în 1919, elevă a lui Dullin din 1920 și aflată în trupa de la Atelier încă din vara lui 1921. Una din urmările acestei pasiuni reciproce este schimbul intens de scrisori dintre cei doi, întins pe parcursul a două decenii (1921-1940), document de prim ordin pentru cunoașterea distorsionatului spirit artaudian. Din 1927 între Artaud și Jenica Atanasiu apare o anume distanțare afectivă, marcată epistolar printr-o formă de adresare mai ceremonioasă. Ruptura dintre cei doi e accelerată, evident, de refuzul violent al lui Artaud de a renunța la condiția sa de opioman. Orice discuție în jurul faptului că se droghează, mai mult, orice aluzie, îl scoate din minți: „... înțelege o dată pentru totdeauna că toate argumentele tale nu pot să mă influențeze, căci soarta mea îngrozitoare m-a scos de mult în afara rațiunii umane, în afara vieții”. Ca să obțină măcar „o singură oră de pace adevărată”, are nevoie de drog chiar cu riscul de a se distruge. Amintindu-i mereu că ar trebui să renunțe la opiu, Jenica Atanasiu se comportă ca un „demon nemilos”. Or: „Am nevoie de îngeri. Mi-ajunge iadul care de-atâția ani mă încercuie.”

Infernul personal nu-l împiedică, însă, să se afirme din plin în viața culturală pariziană. Joacă teatru, concepe decoruri și costume, debutează editorial, în 1923, cu o plachetă de versuri, se integrează din 1924 în mișcarea suprarealistă (din care este exclus, însă, în 1926, din cauza nonmilitantismului său politic). În fine, sensul misiunii sale teatrale începe să se clarifice și, deci, să se cristalizeze către sfârșitul anului 1926, când, împreună cu Roger Vitrac și Robert Aron, fondează Teatrul „Alfred Jarry” (a cărei activitate, intermitentă, se prelungește până la începutul lui 1929). Dintre spectacolele montate aici de Artaud se detașează, în primul rând, acela cu *Un joc al visului*, întrucât pentru regizor această feerie a lui Strindberg reprezintă o adevărată piesă-manifest, ce reflectă tocmai acea „realitate teatrală” pe care vrea s-o revele și care se încheagă din jocul combinatoriu concret de la frontierele dintre viața ce se viețuiește și aceea ce se visează. Mai pot fi menționate înscenările sale la *Cumpăna amiezii* (actul III) a lui Claudel și la *Victor sau Copiii la putere*,

¹ Un dens material informativ despre biografie și operă se află în: aparatul de note la Artaud, *Lettres à Jenica Athanassiou*, Gallimard, 1969; aparatul de note, excepțional, al ediției *Oeuvres complètes de la Gallimard*; numărul tematic Artaud al revistei *Planète* din 20 februarie 1971; Gérard Durozoi, *Artaud, l'aliénation et la folie*, Librairie Larousse, 1972; *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, P.U.F., 1982.

piesa lui Roger Vitrac. Fapt extrem de semnificativ pentru apetitul teoretic al lui Artaud, spectacolele propriu-zise sunt anticipate ori acompaniate de manifeste, articole programatice sau explicative, broșuri. Din aceste intervenții reiese că „Teatrul «Alfred Jarry» a fost creat pentru a se servi de teatru iar nu pentru a-l servi”; în consecință, spectacolul artaudian are o miză transestetică, metamorfozându-se într-o „adevărată operațiune magică”, ale cărei efecte țintesc renovarea spirituală a actorului și spectatorului. Aceasta și pentru că replicile și gesturile spectaculare conțin „o anumită forță de deflagrație”. Înființat ca o reacție decisă împotriva teatrului pur mimetic, refuzând, totodată, să mai considere teatrul doar un simplu „muzeu al capodoperelor”, Teatrul „Alfred Jarry” preconizează revitalizarea „spectacolului total” sau, altfel spus, a „spectacolului integral”, bazat pe desfolierea deplină, prin obiecte, sunete și semne, a limbajului fizic și concret, adică a scriiturii scenice propriu-zise. Cum se vede, în manifestele Teatrului „Jarry” poate fi detectată deja aproape toată doctrina regizorală din *Teatrul și dublul său*.

Tocmai absența impactului direct, violent și viu, producător de posibile deflagrații, între actor și privitor îl face pe Artaud să rămână mereu mefient față de film. Situația sa financiară continuu precară îl obligă, totuși, să accepte numeroase oferte, așa încât filmografia sa numără peste douăzeci de titluri. Absolut faimoase sunt astăzi imaginile care îl conservă în rolul fratelui Massieu din *Patimile Ioanei d'Arc* (1928), extraordinarul film al lui C. Th. Dreyer; aici fața lui Artaud are o expresivitate de-a dreptul eminesciană, în așa măsură irumpe din ea elanul și înflăcărea genului tînăr. Alte roluri: Marat în *Napoleon* (1927) și Savonarola în *Lucreția Borgia* (1935), ambele regizate de Abel Gance, Artaud jucând și în filme ale lui Fritz Lang, Claude Autant-Lara, G.-W. Pabst ș.a. În 1928 are loc premiera primului film cu elemente suprarrealiste, *La Coquille et le Clergyman*, regizat de Germaine Dulac, pe baza scenariului lui Artaud (aici Jenica Atanasiu se evidențiază într-o siluetă enigmatică).

Anul 1932 înregistrează o „nouă tentativă teatrală”, întrucât Artaud proiectează înființarea unui nou teatru, patronat de *Nouvelle Revue Française*, cu un comitet de direcție format din scriitori iluștri din grupul aflat în orbita revistei. În calitate de unic regizor, Artaud ar urma să aplice aici principiile enunțate în eseuul său programatic *Punerea în scenă și*

metafizica. Pe parcurs, acest „Théâtre de la N.R.F.” se transformă, între 1932-1933, într-un nou proiect, acela al unui „Théâtre de la Cruauté”, urmărind resuscitarea artei dramatice prin contactul cu forme arhaice, tradiționale, ale teatrului ritualic. Căci Artaud circumserie și fixează într-o doctrină regizorală două revelații spectaculare avute în decursul anilor: dansurile sacre prezentate, în 1922, la Marsilia, de o trupă cambodgiană care schița scenariul reconstituirii Templului de la Angkor și, mai ales, spectacolul cu caracter ritualic revelat de o trupă din Bali în cadrul Expoziției coloniale din 1931, organizată la Bois de Vincennes. De altfel, în această perioadă se cristalizează și eseurile programatice și manifestele ce vor forma, ulterior, volumul *Teatrul și dublul său* (apărut la Gallimard abia în 1938): *Despre teatrul balinez*, publicat parțial în *Nouvelle Revue Française* (1931); *Punerea în scenă și metafizica*, inițial o conferință ținută, în 10 decembrie 1931, la Sorbona, apoi transformată într-un text publicat, în 1932, în *Nouvelle Revue Française*; *Teatrul alchimic*, publicat în 1932 în revista argentiniană *Sur*; *Teatrul cruzimii* (primul manifest), apărut în 1932 în *Nouvelle Revue Française*; apoi al doilea manifest al *Teatrului cruzimii*, publicat în 1933 sub formă de broșură, având atașat și formularul-tip pentru cei doritori să devină acționari ai „Societății Anonime a «Teatrului Cruzimii»” prin care se urmărea constituirea unui capital necesar sponsorizării spectacolelor. În fine, faimosul text *Teatrul și ciuma* a fost inițial o conferință ținută la Sorbona în 6 aprilie 1933, publicată apoi, după revizuri succesive, în 1934, în *Nouvelle Revue Française*. Despre felul în care s-a desfășurat această conferință consacrată paralelei dintre teatru și ciumă amănunte pe cât de pitorești, pe tot atât de dramatice s-au păstrat în jurnalul faimoasei Anaïs Nin. Știm din însemnările fulgurante ale Cécilei Schrammer, logodnica de-o clipă a lui Artaud, că acesta nu suporta „viața calmă”, demonii interiori împingându-l mereu să provoace, într-o „mare punere în scenă”, incidente și furtuni violente; cum observă tot Cécile Schrammer, era dificil pentru un martor să discearnă, privindu-l pe Artaud, unde începea jocul și sfârșea trăirea sau, invers, unde începea trăirea și sfârșea jocul. Oricum, punctul de plecare într-o asemenea analiză rămâne avertismentul lucid al Cécilei Schrammer: „Să nu uităm că Artaud era actor și încă din școala cea mai dramatică și violentă”. Iată acum un fragment din jurnalul lui Anaïs Nin, revelator pentru șocul produs în asistență atât

de relația halucinantă dintre teatru și ciumă, cât și de trăirile exacerbate ale conferențiarului:

Fața îi era convulsionată de neliniște, iar șuvițele de păr, muiate de sudoare. Ochii îi erau dilatați, mușchii, încordați, degetele i se forțau să-și păstreze suplețea. Ne făcea să-i simțim gâtul uscat și fierbinte, suferința, febra, simțurile în flăcări. Căzuse pradă caznelor. Urla. Delira. Își reprezenta propria moarte, răstignirea.

Lumea rămase, mai întâi, cu răsuflarea tăiată. Apoi începu să râdă. Toată lumea râdea! Îl fluiera. Pe urmă, unul, câte unul, începură să plece, cu mare zgomot, vorbind, protestând. Trânteau ușa, ieșind. Singurii care nu mișcau erau Allendy, soția lui, soții Lalou, Marguerite. Alte proteste. Alte huiduieli. Dar Artaud continuă, până își dă duhul. Și rămâne acolo pe jos. Apoi, după ce sala s-a golit și nu mai rămâne decît un mic grup de prieteni, el vine drept spre mine și îmi sărută mîna. Îmi cere să-l însoțesc într-o cafenea.

Toți ceilalți au ceva de făcut. Ne-am despărțit cu toții în fața Sorbonei. Artaud și cu mine am ieșit sub o ploaie subțire. Am mers, am tot mers de-a lungul străzilor întunecoase. Era rănit, cumplit de atins și buimăcit de huiduieli. Spuma de mînie: „Ei vor întotdeauna să audă vorbindu-se *despre*; vor să audă o conferință obiectivă despre *Teatrul și ciuma*, iar eu vreau să le dau experiența însăși, ca să-i îngrozesc și să se trezească. Vreau să-i trezesc. Ei nu înțeleg *că sunt morți*. Moartea lor e deplină, ca o surzenie, ca o orbire. Eu le-am arătat agonia. A mea, da, și a tuturor celor care trăiesc.”

Absența banilor și a spațiilor de joc face ca numeroasele lui proiecte spectaculare – ce urmau să dea viață aceluia „Teatru al Cruzimii” – să rămână într-un stadiu himeric. În acest sens, Artaud are o singură reușită: *Les Cenci* (*Familia Cenci*), tragedie în patru acte și zece tablouri, după Shelley și Stendhal, montată în 1935, Artaud jucând și rolul titular. *Les Cenci* dezvăluie știința dramaturgului de a introduce, în mod calculat și gradat, secvențe și detalii ale ororii și teroarei, fapt învățat de Artaud din teatrul lui Seneca și cel elisabetan, dar și din romanul gotic. Per-

sonajul, fie că e vorba de Cenci, fie de Béatrice, se simte un fel de Gulliver al trăirii dilatate, proiectând halucinat „fapte înflăcărâte” ori „acte imense”, așa încît el nu poate fi încarnat decît de un actor de tip special, adevărat „atlet afectiv”. Statuar, personajul seamănă cu figurile din sculptura sacrală a domurilor medievale. Scritura scenică virtuală, concretă și fizică, e prezentă mereu în didascalii: vocile corale sunt ca niște țipete de păsări și ca un fâlfăit de aripi, sugerând imagistica terifiantă a unui Hitchcock în decoruri de Renaștere; cuvinte reluate laitmotic cad implacabil precum bătăile unor pendule; zgomotul de pași de undeva din culise crește treptat în intensitate, impresurând scena; au loc explozii de bezne și lumini etc. În fine, nu pot să nu semnalez un extraordinar moment sonor de tip cehovian, amintind de aceea misterioasă și transcendentă coardă pleznită din *Livada cu vișni*: „O liniște neobișnuită cuprinde scena. Ceva ca un sunet de violă răsună foarte ușor și înalt.” (Cum acest sunet de violă îi leagă fără putință de desprindere pe Cenci de Béatrice, un regizor ar putea foarte bine să-l reia, laitmotic, în finalul spectacolului său.) De remarcat, de asemenea, expresivitatea neobișnuită a scenei ultime din actul IV: în debut, roata imensă a torturii se proiectează ca un firmament al lumii, în vreme ce jos se aude zămzetul continuu, ca de uzină în funcțiune, al mașinăriilor de produs suplicii, pentru ca, treptat, totul să se decanteze pe o tonalitate pură și înaltă de *final sofoclian*. Căci lamentația Béatricei (secondată de aceea a Lucreției) reprezintă o dublare subtilă a lamentației Antigonei, model etern al plîngerii fetei frante în floare.

Obsesia resuscitării spectacolului, ca și a vieții de altfel, în forme mitice și ritualice îi dă lui Artaud ideea de a efectua călătorii inițiatice în locuri în care el crede că mai persistă ceva dintr-o „lume esoterică” și dintr-un „naturalism în plină magie”. Așa că la 7 februarie 1936 el debarcă pe pământ mexican, între sfârșitul lunii august și începutul lui octombrie, același an, retrăgându-se în Sierra Tarahumara, unde trăiește alături de indienii Tarahumaras (textele referitoare la acest contact cu o străveche rasă indiană vor fi redactate într-o formă definitivă abia în 1947). I se accelerează stările de iluminare și trăire exaltată: sub un „cer de Biblie”, are teribila viziune a unei „metafizici a dezastrelor”, își anunță o renovare a vieții radicală, un „Alt Om” se naște în el și dintr-o perspectivă accentuat apocaliptică dă avertismente soteriologice: „Lumea

e la capăt" iar „toate formele Vietii au fost ucise“, e nevoie să fie inventate altele noi. Pe moment, Artaud se simte mesagerul lui Christ, „Dublul meu“, care n-a încetat, după „treizeci și trei de veacuri“, să se învârtă deasupra lumii moarte. Cavaler al Tristei Figuri – înarmat cu o mică spadă de Toledo (dăruită de un „vrăjitor“ cubanez, în călătoria lui mexicană) și purtând „bastonul sfântului Patrick“ (care ar fi aparținut mai întâi chiar lui Christos) – Artaud sosește, în august 1936, în Irlanda, pornind în căutarea înțelepciunii pierdute a Druizilor. Provocând, într-o stare de exaltare periculoasă, incidente violente, este expulzat, imbarcat pe vas și debarcat, în cămașă de forță, la Le Havre.

Pentru Artaud începe acum lungul calvar al ospiciilor și al azilelor de nebuni, desfășurat de-a lungul a nouă ani (1937-1946). Suferă de „delir cronic“ și, fiind adeseori violent, ajunge și prin pavilioanele izolate ale bolnavilor agresivi. Din 1939 e internat la Ville-Évrard. De aici el îi trimite Jenicăi Atanasiu, între 30 octombrie și 21 decembrie 1940, patru delirante scrisori, de o mare și emoționantă expresivitate. Din lectura lor ne dăm seama că Artaud trăia în miezul unui *atroce univers cervantin*: „dușmani“ perfizi îl despart pe acest nou Quijote de Dulcinea lui, împiedicând-o, totodată, pe Jenica Atanasiu să-i aducă heroina și opiul de care el are nevoie pentru a-și reîmprospăta forțele în lupta contra Răului. Ne aflăm în plină apocalipsă, în cel mai grav moment de după începutul lumii și căderea originală în păcat, căci „lumea de-aici nu mai e viabilă și e integral contaminată“. Artaud se zbate prins în plasa de magie a unui scenariu intramundan, în care se încinge bătălia decisivă dintre „Puri“ și „Inițiați“ (sau „zei ai Răului“ sau invadatori dintr-o „Race des Abominateurs du Mal“) și în care vor interveni și „Țiganii“, cărora el le va deschide „porțile oculte“, ca ei să năvălească aici, risipind vrăjile satanice...

Grație insistențelor poetului Robert Desnos pe lângă psihiatrul Gaston Ferdière, Artaud este transferat, în 1943, în azilul de la Rodez, unde el va beneficia de un statut special și de o cameră proprie. Venirea lui la Rodez echivalează, practic, cu salvarea sa, căci, treptat, doctorul Ferdière îl „domesticește“, readucându-l la o stare de relativă normalitate. Comportamentul îi este totuși imprevizibil, el trecând de la momente de „nebanie mistică“ la altele de ireligiozitate agresivă și blasfematorie. Îi e frică de vrăji, fiind convins că, prin rituri malefice, este încarcerat

„într-o ființă care nu este a lui“. Dacă soția lui Ferdière i se pare o „sfântă“, toate celelalte femei, purtătoare de potențe drăcești, îl sperie, făcându-l să recurgă, iritat, la copilărești gesturi de exorcizare. La masa cu familia Ferdière, deși felul lui de a se purta e aproape sălbatic, hoffmannesc: clefăie, scuipe, răgăie, zdrobește alimentele cu pumnul direct de fața de masă, ca apoi să cadă brusc în genunchi, începând, tamenisam, să psalmodieze... E supus unor sedințe cu electroșocuri, ce par să aibă un efect benefic (în ciuda faptului că, mai târziu, acest tratament aplicat lui Artaud a provocat controverse violente). Impulsionat de doctorul Ferdière – el însuși poet și eseist – Artaud reîncepe să creeze: serie, desenează, traduce din Lewis Carroll etc. De pe urma șederii aici se nasc faimoasele sale *Scrisori din Rodez* (1946), în care reapare o idee obsedantă din *Teatrul și dublul său*: „Vreau [...] ca viața să iasă din cărți [...] și să treacă pe planul acestei magii interioare a corpului.“ (De altfel, *Teatrul și dublul său* e retipărit de Gallimard, în 1945, într-un nou tiraj.)

Scriitorii și artiștii parizieni organizează, în 1946, o gală la Teatrul „Sarah-Bernhardt“, cu vânzare de tablouri și manuscrise, pentru strângerea unui capital care să-i asigure lui Artaud subzistența ulterioară (sărbătoritul, însă, având înfățișarea suspectă și rufoasă, e împiedicat de oamenii de ordine să intre la propria sărbătorire). În același an, el se instalează la Ivry-sur-Seine, unde își amenajează o locuință aparte într-un vechi pavilion al spitalului. Are o cheie proprie, poate deci ieși și intra când vrea, e liber să circule prin Paris, unde se reintegrează în viața artistică. Dar din chipul fugos, romantic, al călugărului din *Patimile Ioanei d'Arc* n-a mai rămas nimic: faciesul îi este surpat și supt, amintindu-l pe acela al lui Bacovia. Paralela nu-i întâmplătoare: față în față cu publicul, într-o conferință ținută, la 13 ianuarie 1947, la Théâtre du Vieux-Colombier, Artaud are momente de mutism, așa cum Bacovia rămâne mut în fața asistenței la „Confesiunile literare“ organizate de Caracostea, căci ambii se află de mult dincolo de simpla comunicare și dezbateri de idei. Tot în 1947 îi apare insolitul eseu *Van Gogh, sinucigașul societății*: alienatul, ni se spune aici, este un om pe care „societatea n-a vrut să-l asculte și pe care a vrut să-l împiedice să emită adevăruri insuportabile“, așa încât nu Van Gogh s-a sinucis într-un moment de nebanie, ci societatea, „ca să-l pedepsească pentru că el s-a smuls din ea, l-a sinucis“, dar Van Gogh e chiar Artaud și alții ca el, „căci nu

suntem toți, ca sărmanul Van Gogh însuși, niște sinucigași ai societății?". Într-o mare efervescență, pregătește și montează, în ianuarie 1948, un colaj radiofonic intitulat *Să sfârșim cu judecata lui Dumnezeu*, a cărui difuzare, în ciuda tuturor protestelor, este interzisă (pe banda magnetică, vocea grotescă a lui Artaud evocă, pentru noi, stridența vocală a lui G. Călinescu). Devine un toxicoman iremediabil, abuziv, din cauza medicamentăției anticanceroase. Acea autoapostrofare dintr-o proză a sa de tinerețe – „Sărmanul om! Sărmanul Antonin Artaud!” – se desăvârșește într-un mod atroce.

În dimineața zilei de 4 martie 1948 e găsit mort, pe jos, sprijinit de piciorul patului. Asemeni lui Estragon, ținea încă în mână un pantof: o adevărată scenă finală de teatru al deriziunii! A murit Artaud. Se naște Beckett.

2. Despre semnificațiile unui „Teatru al Mizanscenei pure”. Manifestele, eseurile și scrisorile programatice care formează materia volumului *Teatrul și dublul său* sunt impulsionate de mai multe cauze, mai mult sau mai puțin vizibile. Una este de ordin intim, căci Artaud țintește către un fel de *renovatio vitae*, asumându-și modalitatea teatrală ca pe o modalitate esențial terapeutică a propriei existențe: regenerarea în cadre spectaculare a vieții sale conform modelului regenerării cosmice și mitice. Celelalte cauze sunt legate de situația dramaturgiei europene din anii '30 și de impasul regiei de teatru. Criza regizorală e provocată, în primul rând, de specificul dramaturgiei postibseniene (Strindberg, Cehov, Hauptmann, Pirandello ș.a.) care – conform modelului ibsenian – reflectă o amploare și o concretețe de-a dreptul romanesce. Odată cu Ibsen și urmașii săi asistăm la romanizarea dramei, care, astfel, își conține și propria mizanscenă, fiind un univers perfect și amănunțit conturat în sine însuși. Orice piesă de teatru din zona dramaturgiei ibseniene/postibseniene constituie un spectacol interior complet, suficient sieși la lectură, făcând de prisos intervenția regizorului propriu-zis, care nu are ce să-i mai adauge din punct de vedere scenic. În cazul acestei dramaturgii avem de a face, cum ar spune E.G. Craig, cu *opere deja încheiate*. Înscenându-le totuși, regizorul rămâne doar un autor de rang secund, un ilustrator parțial și imperfect, tautologic și parazitar. În același

timp, însă, știința și, implicit, autoritatea mizanscenei a evoluat, iar regizorul, începând odată cu Craig, își asumă statutul de creator independent: ce se exprimă prin intermediul unui limbaj propriu. În consecință, pentru a realiza un spectacol regizorul nici nu mai are nevoie de un text dramatic original, ci, cel mult, de o operă neîncheiată ori de un simplu scenariu (pe care, de altfel, și-l poate înseila și singur). Cum spune, de altminteri, și Artaud: „... teatrul nu va fi redat sieși decât în ziua în care orice reprezentare dramatică se va desfășura pornind direct de la scenă, iar nu ca o a doua creare a unui text definitiv scris și care își este suficient și se limitează la posibilități proprii”. Or, romanizată cum este, drama ibseniană/postibseniană conține o mizanscenă ideală și integrală, anulând atât regizorul, cât și spectatorul, pe care i-a transformat în creatori de spectacole interioare. Drept urmare, nu mai simt nevoia de a merge la teatru și nici de a face teatru propriu-zis: individ repliat în singurătate, cu pot să vizionez *Hedda Gabler* pur și simplu efectuând lectură proiectivă pe care o declanșează specificul textului dramatic. Această este, după Artaud, consecința-limită a unei concepții europene despre teatru, văzută în primul rând ca text literar. Totodată, din același motiv, datorită acestui tip de dramaturgie ne îndepărtăm și de misiunea originală a teatrului, aceea de a ne implica direct și viu, ca participanți, în formele comunitare ale spectacolului. De aceea, regizorul contemporan – al cărui prototip rămâne Artaud – înlătură dramaturgia de tip literar, urmărind să ne reobîșnuiască cu formele originare ale spectacolului, aproape uitate de civilizația europeană modernă. Cu atât mai mult cu cât, dacă totuși mai merge din când în când la vreun spectacol, omul european o face doar atras de „teatrul digestiv”, comercial, simplu pretext de destindere și amuzament. Or, aici e un alt mod de a ne rupe de obiectivul real și primordial al teatrului.

Pentru a ne reaminti în ce constă natura profundă, inițială, a spectacolului, în mintea lui Artaud s-a iscat o comparație șocantă, aceea dintre teatru și ciomă. Cum aflăm dintr-o scrisoare către Jean Paulhan (din 27 aprilie 1934), nu e vorba despre o paralelă explicită, rațională, discursivă între cele două noțiuni, ci de una în primul rând poetică și misterioasă, sugerând, deci, „o analogie superioară” prin prisma efectelor pe care le pot avea atât teatrul, cât și cioma, căci prin ambele ni se dezvoltă „raporturi explozive, tetanizante, între lucruri”. Pentru Artaud, „cioma

este boala teatrală" prin definiție, căci ne implică punându-ne viața în pericol, provocându-ne o „furtună organică” și atacându-ne voința și conștiința; în același fel era implicat omul și în formele de spectacol primar, care, într-un final exacerbat, avea un „efect curativ și mântuitor”, cathartic. În absența reacției organice, vii și directe, asupra participanților, teatrul nici nu mai este teatru. Ca să-i înțelegem natura și misiunea originară, trebuie să renunțăm la unghiul de percepție artistic și să-l receptăm dintr-un „punct de vedere epidemic”: abia astfel ne dăm seama că, asemeni bolii, teatrul transcende planul individual uman, că spectacolul, ca epidemia, atinge, marchează și violentează o comunitate întreagă, nu un individ, ci mulțimea, nu psihologia individului, ci destinul omului însuși. Astfel, teatrul (re)capătă o „importanță colectivă analogă aceleia a unei epidemii”.

Resuscitarea formelor comunitare, epidemice, ale spectacolului se poate produce, după Artaud, numai prin înlăturarea ideii occidentale de teatru. Pentru că „teatrul occidental” este bântuit de „superstiția teatrală a textului” și supus „dictaturii scriitorului”, bazându-se numai pe cuvânt, pe limbajul discursiv și pe psihologia individuală, transformând teatrul într-un fel de „topograf al sentimentelor și al gândirii”. De aceea, teatrul occidental este un „teatru dialogat”, fapt ce duce la degradarea lui „cvasiorganică”, întrucât preponderența dilatată și parazită a dialogului anulează condiția spectaculară: „... dialogul – lucru scris și vorbit – nu ține în mod specific de scenă, ci de carte”. În consecință, teatrul occidental suferă de o adevărată „rarefiere de materie”: „Cum se face că în teatru, cel puțin în teatrul pe care îl cunoaștem în Europa sau, mai bine zis, în Occident, tot ceea ce este specific teatral, adică tot ceea ce nu se supune expresiei prin frazare, prin cuvânt sau, dacă vreți, tot ceea ce nu este conținut în dialog [...] e lăsat pe ultimul plan?”. Aceasta se întâmplă pentru că avem o concepție literară despre teatru și, drept urmare, teatrul european e unul rarefiat, descărnat, de cuvinte și de hârtie, iar nu de acte și de viață. E ceea ce acuză Artaud și prin formulările expresive ale personajelor sale din *Les Cenci*: „Ceea ce deosebește crimele vieții de acelea ale teatrului e faptul că în viață se face mai mult și se vorbește mai puțin, iar că la teatru se vorbește mult ca să se facă un lucru tare mărunț.” sau „Noi suntem la teatru și nu într-o carte... și aici nu se plătește cu vorbe.”. Or, dacă suntem la teatru și nu într-o carte,

atunci suntem, în primul rând, pe scenă; or, scena nu este un spațiu descărnat al cuvintelor, ci: „un loc fizic și concret, care cere să fie umplut și să fie pus să vorbească limbajul său concret”. Iar acest limbaj concret, autonom față de limbajul discursiv, nu se adresează intelectului și rațiunii, ci sensibilității, deoarece el „trebuie să satisfacă mai întâi simțurile, [pentru] că există o poezie pentru simțuri, așa cum există una pentru limbaj, și [pentru] că acest limbaj fizic și concret la care fac aluzie nu e cu adevărat teatral decât în măsura în care gândurile pe care le exprimă scapă limbajului articulat”. Dezideratul poeziei pentru simțuri ne duce către un „Teatru al Mizanscenei pure” ce pune în funcțiune integralitatea mijloacelor de expresie scenic utilizabile: muzica, dansul, pantomima, gesticulația, intonațiile, mimica, arhitectura, eclerajul, scenografia ș.a.

Acest limbaj fizic, material, solid îl răsfrânge din plin „teatrul oriental”. După modelul celebrului tabel brechtian, s-ar putea schematiza, pe două coloane, diferențele dintre *forma occidentală* și *forma orientală* a teatrului, conform viziunii artaudiene. În primul rând, teatrul occidental se ocupă de individ și de psihologia lui, în vreme ce teatrul oriental reflectă evenimente și Universul însuși. Apoi, dacă primul se bazează pe o *idee verbală*, al doilea materializează o *idee fizică* a spectacolului. Fiind un „teatru nonverbal, absolut extraliterar”, în interiorul lui „latura logică și discursivă” a limbajului articulat se dizolvă complet „sub latura sa fizică și afectivă”, spargându-și coerența în tipăt hipnotic și incantație (de remarcat, însă, completându-l pe Artaud, că acest fapt nu e, în fond, caracteristic numai strict teatrului oriental, căci încă Richard Wagner anunțase că „descriptivul și explicativul limbaj vorbit” suportă o metamorfoză decisivă, dezagregat prin „revărsarea lui în limbaj muzical”). Așa-numitul „Teatru al Mizanscenei pure” este, însă, unul metafizic, deoarece limbajul său concret reprezintă un limbaj *ideografic*, oglindă încifrată a universalului. Punerea în scenă constituie, într-un prim sens, „partea cu adevărat și specific teatrală a spectacolului”, dar, în al doilea, major, partea sensibilă, revelată, a realității ontologice. Căci, așa cum ne spune într-o scrisoare din 13 iulie 1932, adresată lui André Rolland de Renéville, „realitatea metafizică cea mai rară și mai densă n-are valoare decât în funcție de planul fizic, terestru și uman în care noi trăim”. În al treilea sens, subsecvent, acest „Teatru al Mizanscenei

pure", plin de limbaj teatral nonverbal, este un teatru concret și fizic, un „bloc expresiv” în care nu se vorbește, ci se acționează, iar întrucât duce inexorabil către act, devine un *teatru magic*. Și pentru că, dincolo de „magnificența exterioară” a punerii în scenă, aici se manifestă un limbaj ideografic care ne dezvăluie „secretele expresiei prin gesturi, mimică, intonații, mișcări scenice”, el constituie un teatru codificat. În acest mod, apare și teatrul cruzimii, căci limbajul ideografic presupune o rigoare maximă, o știință perfect însușită a corpului și a posibilităților lui, precum și o extremă concentrare a mijloacelor scenice. În al doilea sens, teatrul cruzimii este unul metafizic, pentru că, în spațiul concret și fizic, se manifestă viața pătimașă și convulsivă, ca și „rigoarea cosmică”, adică „magnetismul fatalității”, al necesității implacabile, al destinului: „... să înlănțui înțelegerea, atenția, prin mijloace obiective, prin proiecții, explozii vizuale sau sonore, capabile să înlănțuiască, în sensul propriu al termenului, sensibilitatea; iar metafizica, spiritul și latura religioasă a teatrului vor veni pe urmă”.

Cum precizează Artaud în faimoasa lui scrisoare din 25 ianuarie 1936 către Paulhan, trimisă de pe puntea vaporului care îl duce spre Mexic, teatrul are, în viziunea sa, un dublu multiplu. *Teatrul și dublul său* reflectă „toate dublurile teatrului: metafizica, ciurma, cruzimea, rezervorul de energii care constituie Miturile” uitate aproape de oameni, dar reîncarnate în spectacolul teatral. În fine, rezumând, prin acest dublu Artaud înțelege „marele agent magic căruia teatrul nu-i este decât figurația”, declanșând o „eliberare de energii reale”, în cadrele unui „ritual precis”. Practic, Artaud își definește continuu tipul de teatru ritualic propus, revenind, fie în eseuri (și bruioanele lor), fie în scrisori, cu alte și alte sintagme expresive: „rit activ”, adică „un fel de obiect magic” care acționează asupra „sensibilității nervoase” a participanților (căci aici nu există spectatori, ci oameni care participă activ la un ceremonial cu caracter religios); „teatru sacru”, în care știința respirației e de tip esoteric; „teatru superior, de inspirație, bineînțeles, esoterică”; „teatru magic”, chiar „demiurgic”; „spectacol absolut”, adică echivalentul unui fel de „music-hall intelectual”, în care „toate simțurile și toate facultățile își vor găsi, în același timp, satisfacerea”; „un fel de music-hall mișunând de expresii, imagini solide, cu o pantomimă sonoră și vorbită, cu serii de tablouri și imagini muzicale – căci muzica concepută într-un spirit nou

va avea o mare importanță în acest teatru, și aceste jocuri de expresii, de intonații și cuvinte vor fi centrate în jurul unor teme simple, și clare, și cunoscute”; „teatru alchimic”, întrucât are forța magică de a produce transmutări; în fine, „teatru interior”, de sorginte strindbergiană, dar și suprarealistă, deoarece e „teatrul-întrupare de vise, de gânduri proiectate pe scenă în stare pură” etc. Opușe în mod categoric teatrului artaudian sunt nu numai „teatrul murdar” și „teatrul digestiv”, forme ale spectacolului comercial, ci și „teatrul arheologic” (căci Artaud refuză să transforme scena într-un „muzeu al capodoperelor”, urmându-l pe Meyerhold, care respinge „metoda arheologică”) și „teatrul de artă”, întrucât ritul activ e „teatrul care servește” unor intenționalități sacre, transestetice, regăsind „în lumea materială, imediat eficace, sensul unei anumite acțiuni rituale și religioase”. Spectacolul ritualic nu este un teatru al realului cotidian, care imită viața, ci unul al posibilului, în care se naște și se regenerează viața.

Cu opt zile înainte de a muri, la 25 februarie 1948, într-o scrisoare către Paule Thevenin, revine încă o dată cu o artă poetică. E, de fapt, un mic poem, laconic și aforistic, asemănător acelor poezii în care Brecht definește teatrul epic:

un teatru de sânge
un teatru care cu fiecare reprezentație îl va face
să câștige
corporal
atât pe cel care joacă
cât și pe cel care vine să vadă jocul
de altfel
nu se joacă
se acționează
Teatrul este în realitate geneza creației

Dacă teoreticianul Artaud respinge cu violență teatrul occidental, întrucât literar, regizorul Artaud, cum e și firesc, este mult mai conciliant, simțindu-se atras de diverse creații prin care ar putea ilustra teatrul ritualic, cel oniric ori acela al cruzimii. Iată câteva mostre dintr-un repertoriu ideal, conform preferințelor artaudiene. În primul rând, aici ar intra

Eschil și Sofocle, deși e greu să mai restaurăm cu precizie „sensul fizicii teatrului lor”; apoi, Euripide, cu *Bacantele*, excelent exemplu de teatru al cruzimii metafizic și religios. De asemenea, *Supliciu lui Tantal*, adaptare (pierdută) a lui Artaud după tragedia *Thyestes* a lui Seneca; oricum în repertoriu trebuie să existe un Seneca, întrucât acesta, „inițiat în mistere”, e cel mai mare tragic, piesele sale fiind probele cele mai elocvente ale cruzimii în teatru, ale relației sacre dintre ciumă și teatru (v. *Oedipus*). Un loc privilegiat ar ocupa aici tragediile Renașterii engleze: *Tamerlan cel Mare* de Marlowe; *Tragedia spaniolă* a lui Thomas Kyd; *Arden din Feversham*, tocmai pentru că e mai „puțin literară”, cu acțiunea nudă, nediscursivă; shakespeareienele *Titus Andronicus*, *Richard al III-lea* și *Macbeth*; *Tragedia răzbnătorului* a lui Cyril Tourneur; *Diavolul alb* al lui John Webster; *Inima sfărâmată* și *Păcat că era o târșă*, piesele lui John Ford, alese deoarece busculează „liniștea simțurilor”. Apoi o adaptare a unei povestiri a Marchizului de Sade, *Eugénie de Franyal*: „o piesă năvalnică” realizată de Pierre Klossowski, căreia Artaud i-ar adăuga mizanscena ca o „ilustrare corozivă, intensă”. O „melodramă romantică”. Apoi: *Empedocle și Penthesilea*, ale lui Hölderlin; o dramă a lui Byron; *Cenci* de Shelley; *Woyzeck*, piesa lui Büchner, tocmai pentru că pare opusă tipului de spectacol artaudian. Strindberg are, în acest repertoriu, un caracter programatic, fiindcă materializează în chip perfect „teatrul interior”, oniric: *Un joc al visului* și *Sonata spectrelor*. De asemenea, Claudel, cu *Cumpăna amiezii*. Nu poate lipsi nici *Ubu-Roi* al lui Jarry, adaptat la „circumstanțele prezente” (ceea ce a și făcut, de pildă, Silviu Purcărete). La toate acestea s-ar mai adăuga câteva scenarii artaudiene pe subiecte din *Zohar* și *Biblie*, apoi *Cucerirea Mexicului*, care ne arată evenimente iar nu oameni, un scenariu al terorii și cruzimii după *Călugarul*, romanul gotic al lui M.G. Lewis, precum și *Piatra filosofală*, pantomimă onirică a lui Artaud, cu elemente de *Commedia dell'Arte* și altele de-a dreptul ubuești, având un caracter programatic și putând fi jucată ca un „lever de rideau”. Piesele ar urma să fie montate pe suprafețe de joc neconvenționale, ca, de pildă, hangare și hale dezafectate sau în alte locuri ce ar putea fi amenajate ca spații sacre de tip arhaic.

Teatrul artaudian, care resuscită „teatrul inițiaților ancestrali”, are în vizor „Miturile omului și ale vieții”. Cum observă tot într-o scrisoare,

el are despre teatru „o idee religioasă și metafizică, dar în sensul unei acțiuni magice, absolut efective” (v. importanta epistolă către van Caulaert din 6 iulie 1932). În consecință, demersul teoretic al lui Artaud concretizează o fațetă a așa-numitei „contra-modernități”, fiindcă, scoțând teatrul din zona pur estetică, îl transformă în „instrumentul unei contra-culturi” de tip arhaic neeuropean, conform unei logici străvechi, magico-religioase¹. Tocmai pe această linie a „contra-culturii” primare s-a dezvoltat majoritatea marilor creații ale regiei contemporane, confirmându-l pe Artaud: Grotowski cu *Apocalipsa lui* (accentuând intuiția artaudiană despre mitul văzut ca „centru dinamic al reprezentății”), Brook, cu *Orghast* și *Mahabharata*, Julian Beck, cu scenariul artaudian de *Mistere și piesete*, dar și cu *Paradisul, acum*, Ariane Mnouchkine, cu trilogia *Atrizilor*, Andrei Șerban, cu trilogia greacă, în fine, Eugenio Barba, cu studiile sale de antropologie teatrală. În anii '90, direcția teatrului ritualic se impune într-un mod exploziv în regia de teatru românească, în special prin Silviu Purcărete (*Danaidele*, *Fedra*, *Titus Andronicus*, *Decameronul*) și Mihai Măniuțiu (*Antigona*, *Richard al III-lea*, *Omor în catedrală*, *Săptămâna luminată*). Un loc aparte ocupă Cătălina Buzoianu, atât prin tentativa de a înființa un Centru național de antropologie teatrală, cât și prin proiectele sale teatrale, între care acela al înscenării *Ţiganiadei*.

În aceeași zonă intră și Mircea Eliade prin intermediul regizorului și actorului Ieronim Țanase și al trupei acestuia de „teatru experimental”. Astfel, Ieronim Țanase vede „în teatru un spectacol sacru”, un „spectacol tradițional”, adică un ritual, cu sau fără măști, bazat pe „scenarii de mim și coregrafie, acompaniate de anumite melodii străvechi”, cu coruri, pantomimă, dans, momente incantatorii și liturgice, susținute de o muzică insolită, executată cu „diverse instrumente muzicale ieșite din uz”. Și aici a dispărut dictatura textului, adeseori nemaexistând decât la sfârșit „câteva cuvinte scurte, guturale, într-o limbă necunoscută”. Ca la Artaud, nu omul, ci evenimentul stă în centrul acestor spectacole sacre, ce concretizează părți ale Tradiției: „orice eveniment, orice întâmplare cotidiană comportă o semnificație simbolică,

¹ Monique Borie, *Antonin Artaud. Le Théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, 1989, p. 342. E, de altfel, o exegeză fundamentală în privința antropologiei teatrale artaudiene.

ilustrează un simbolism primordial, transistoric, universal", așa încât acest teatru tradițional poate fi înțeles de „toți contemporanii noștri, din toate țările și din toate continentele”. Față de filosofie, de pildă, teatrul ritualic are avantajul că face vizibilă realitatea metafizică într-un mod concret și fizic, în funcție de planul material al umanului: „Îți arată toate acestea *aici*, pe pământ, în viața de toate zilele”. Fiind un rit activ, spectacolul acesta cu elemente religioase și ritualice produce o transmutare decisivă și în plan cosmic, și în plan uman, fiind, totodată, și o terapie sacră: „Arta dramatică redevine ce a fost la început, o artă magică!”, exclamă Ieronim Thanase. În consecință, spectacolul tradițional constituie o „nouă eschatologie sau o soteriologie, o tehnică a mântuirii” (sau, cum spune, pe cont propriu, Ion D. Sirbu, o „soteriologie teatrală”). În cursul timpului teatral concentrat, ieșim din timpul istoric (din timpul profan, din „prezentul cronologic”) și intrăm într-un „timp liturgic”, într-un timp sacru, în care se manifestă o „epifanie a prezentului” arhetipal.

Știm sigur că Mircea Eliade l-a cunoscut pe Artaud, că a discutat despre el cu studenții săi. Pe de altă parte, numele misteriosului său personaj, al regizorului-magician Ieronim Thanase, este, indiscutabil, unul codificat. Prenumele, Ieronim, este, de fapt, *Hieronymos*, adică un „nume sacru”. Iar numele propriu-zis, Thanase, provine din *Athanasios*, „nemuritorul”, determinantul acesta de origine grecească fiind legat de sărbătoarea Atanasilor („Tănase de ciună” la noi), când avea loc ritualul magic al exorcizării ciunei. Se poate prea bine să fie doar o coincidență

¹ Timpul liturgic al spectacolului ritualic din viziunea lui Mircea Eliade mă duce cu gândul la reveriile spectaculare ale lui Paul Valéry, mărturisite în eseu programatic *Mes théâtres*. Când gândește teatral, Valéry, simplificând lucrurile, vede „două teatre”, opuse unul celuilalt: primul ține de Guignol, al doilea, de Templu. Arhitectural vorbind, acest al doilea tip de teatru ar fi un fel de „naos, savant diferențiat, [ce] ar uni scena și sala, între care n-ar exista același contrast brutal ce se vede în teatrul obișnuit”. Funcția acestui sistem dramatic unificator e aceea de a spațializa și de a încadra înăuntrul său „un fel de liturghie”, adică un teatru cu „intenții evasi-liturgice”, consacrat invocării sensului uman și a sentimentului nostru cosmic.

În aceeași serie intră și Jean Genet, vizibil marcat de Artaud în prefața sa din 1954 la *Cameristele*. Ideea lui magnifică despre teatru, procum și ceremoniile japoneze, chineze și balineze îl fac pe Genet să găsească „proza grosolană formula teatrului occidental”, întrucât „chiar și cele mai frumoase piese occidentale au un aer de bălci, de mascaradă, iar nu de ceremonii”.

miraculoasă, dar poate, la fel de bine, să fie și o trimitere, ingenios mascată, la Artaud și faimoasa comparație dintre ciună și teatru.

3. Artaud în „patria” lui Caragiale. Pentru a risipi, de la început, orice echivoc, trebuie să semnalez că, pentru Caragiale, *patria* înseamnă însăși casa dramei – „... o ciudată casă! puternică aproape ca o patrie!” – teatrul fiind „mica și iubita patrie” în care se reîntorc, inexorabil vrăjiți, actorul și dramaturgul. Or, Artaud ar fi putut intra în mod firesc în „patria” lui Caragiale, simțindu-se aici ca acasă. Iar Caragiale, cu instinctul său genial, l-ar fi înțeles în mare măsură, putând și el să intre, la rândul său, în „patria” lui Artaud. Aceasta întrucât concepția lor despre teatrul concret și fizic și despre efectele sale asupra spectatorului este, practic, identică.

Într-un fragment esențial din articolul *Teatrul Național* (1899) și, apoi, într-o replică din pieseta *Începem e* circumscrisă, într-o manieră frenetică și categorică, viziunea lui Caragiale asupra spectacolului, a interpretării actoricești și a efectelor acestora asupra spectatorului: „... un teatru ca să-mi placă mie... trebuie să fie viu, cald, fierbinte! Să dogorească viața de aci până colo sus în fundul galeriei; actorii... când ies pe scenă, să fie niște posedați; să aibă un demon în ei; prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii, să scoată pe demonul acela și să-l sufle asupra mea. O clipă să nu-l ierte pe public a-și veni în fire, a-și da seama de ce vor cu el; să-l ia repede, să-l zguduie, să-l amețească, să-l farmece, să-l aiurească, să-l smintească – mai știu eu cum să zic!”. În exegeza pomenită, Monique Borie subliniază că, pentru Artaud, acțiunea actorului asupra spectatorului trebuie să fie asemănătoare unei adevărate manipulări organice de tip magic. E tocmai ceea ce se întâmplă în „teatrul fierbinte” caragialian: un impact absolut violent între sensibilitatea agresiv manifestată a actorului și sensibilitatea violată a spectatorului, un contact care se face de la simțuri către simțuri, zdruncinând pur și simplu atât pe actor, cât și pe spectator. Așa că *teatrul fierbinte* se dezlanțuie asemenea spectacolului artaudian, ce „trebuie să lase actorul și publicul epuizați”. În acest gen de teatru concret și fizic, spectatorul nu are timp să-și vină în fire, nu mai are cunoștință de sine, e zguduit, aiurit, fermecat (cuvântul trebuie înțeles în sensul său vechi, anume *magic*), smintit. Or, „smintirea” spectatorului, vizată de Caragiale,

reprezintă o formă-limită de manipulare organică. De altfel, pare adevărat că Artaud însuși comentează textul caragialian, vorbind mereu, în zeci de variațiuni, despre „necesitatea de a acționa prin simțuri, direct și profund, asupra sensibilității” și exclamând, la urmă, satisfăcut: „nu va mai fi răgaz și loc gol [...] în sensibilitatea spectatorului”, căci un spectacol se adresează „întregului organism”. Mai mult, un pasaj esențial din primul manifest al *Teatrului cruzimii* pare scos direct din instantaneul *Începem*, maniera frenetică de a proclama nevoia impactului teatral prin simțuri fiind identică: limbajul teatral „întinde să exalte, să amortească, să fărâșească, să paralizareze sensibilitatea”.

Concepând în acest sens teatrul, ca o ciocnire dintre simțurile actorului și acelea ale spectatorului, Caragiale și Artaud se înrudesesc cu Goethe, Tieck și Georg Fuchs. „Ce este un tablou sau o statuie, se întreabă Goethe, în comparație cu această carne vie din carnea mea, cu acest alt eu însumi care suferă, se bucură și face să vibreze fiecare din nervii mei în simpatie cu ai lui?”. Iar Tieck observă că scena produce cu totul alte efecte decât o carte, întrucât „datorită tuturor lucrurilor care seduc simțurile”, atrage și exaltă publicul. În fine, în *Revoluția teatrală* (apărută în 1909 când se joacă *Începem*, în care, însă, Caragiale transcrie, cuvânt cu cuvânt, fraze scrise cu zece ani mai înainte), regizorul Georg Fuchs vorbește despre „intensificarea experienței dramatice”, proces ce nu trebuie să se producă atât pe scenă, cât în sufletul spectatorului, captivat, direct și cu forță, de impresiile sensibile pe care le primește. Dacă, însă, acești exegeți germani rămân încă moderați și calmi, Caragiale și Artaud se exprimă acut, ca niște posedați, asupra necesității de a transforma actorii și spectatorii în niște posedați. Astfel, actorul caragialian are o „vervă fosforică” și consumă o „putere colosală”, trecând devastator prin scenă, ca o „furtună luminoasă”. El face să dogorească totul, căci are o „căldură nervoasă” și eliberează „o rezervă de energie” în contactul cu un spectator oricum „foarte încărcat de electricitate”, întrucât e ca „o baterie electrică”. Nu altfel se exprimă Artaud, pentru care „teatrul este ca o baie de electricitate psihică”, așa că, între actor și spectator, se declanșează ciocnirea dintre „două magnetisme nervoase”, dintre „două vetre vii”. Curat teatru fierbinte, cum ar exclama nenea Iancu!

„Smintirea” spectatorului, preconizată de Caragiale, constituie o acțiune teatrală, spectaculară, intensificată până la ultimele consecințe, adică chiar până la suferință. Astfel, spectatorul e adus la starea de supunere cerută de Artaud, e prins în laț (cum tot Artaud spune): este luat în posesie, cu el se poate face orice, pe fața și în corpul lui se simt, din plin, efectele impactului cu sensibilitatea devastatoare a actorului. Un adevărat teatru al cruzimii caragialian.

Ion Vartic

Cuprins

Notă asupra ediției	5
TEATRUL ȘI DUBLUL SĂU.....	7
Teatrul și cultura	9
Teatrul și ciurma	15
Punerea în scenă și metafizica	29
Teatrul alchimic	41
Despre teatrul balinez	45
Teatrul oriental și teatru occidental	57
Să ne descotorosim de capodopere	61
Teatrul și cruzimea	69
Teatrul cruzimii (Primul manifest)	72
Serisori despre cruzime	81
Serisori despre limbaj	84
Teatrul cruzimii (Al doilea manifest).....	98
Un atletism afectiv	104
Două însemnări	111
TEATRUL LUI SÉRAPHIN	115
ALTE TEXTE DESPRE TEATRU	123
Evoluția decorului	125
Din TEATRUL ALFRED JARRY	
Manifest pentru un teatru avortat	128
Teatrul Alfred Jarry. Stagiunea 1928	131

Din TEATRUL ALFRED JARRY ȘI OSTILITATEA PUBLICĂ	
Teatrul Alfred Jarry – 1930	134
Din LEGĂTURĂ CU O PIESĂ PIERDUTĂ	
În legătură cu o piesă pierdută	140
Din DESPRE TEATRUL ȘI DUBLUL SĂU	
Teatrul și psihologia – Teatrul și poezia	142
Teatrul este mai întâi ritual și magic	145
Din ÎN LEGĂTURĂ CU TEATRUL N.R.F.	
Teatrul pe care îl voi înființa	147
Scrisoare pentru <i>Comoedia</i>	149
Din SCRISORI	
Lui Jean Paulhan	152
Din INTERVIURI	
Teatrul cruzimii	153
NOTE	17
POSTFAȚĂ	18
Mică introducere la intrarea lui Artaud în „patria” lui Caragiale (Ion Vartic)	186

T.L. SE VIREAZĂ LA: UNIUNEA SCRITORILOR DIN ROMÂNIA
Cont: 45106262 BCR, filiala sector 1, București