

MATERIALS PEDAGÒGICS

*ARTAUD
I EL TEATRE*

JOAN ABELLAN



Institut
del Teatre

Diputació
de Barcelona

ARTAUD I EL TEATRE

Materials pedagògics 3

*ARTAUD
I EL TEATRE*

JOAN ABELLAN

MATERIALS PEDAGÒGICS. DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Institut del Teatre. Carrer Nou de la Rambla, 3-5 (Palau Güell)
08001-Barcelona

Disseny gràfic: TERESA MORAL

Primera edició: gener 1988

© Joan Abellan, 1988

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny):

INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA

Realització: L'AVENÇ S.A., Consell de Cent, 278, 08007-Barcelona

Impressió: Gràfiques 92, S.A., Arquímedes, 3

Sant Adrià de Besòs

ISBN: 84-85905-44-X

Dipòsit Legal: B-1.718-1988

INTRODUCCIÓ

El tema teatral no té, en el conjunt de l'obra escrita d'Antonin Artaud, una extensió majoritària, i tanmateix és aquesta part de la seva obra la que millor l'identifica, la que, probablement, sustenta amb més força el seu discurs. I això no només pel que fa a les teories i als manifestos que durant alguns anys han tingut un pes tan específic en la recerca teatral contemporània, sinó també perquè en Artaud, la paraula, l'ús de la paraula, sempre té una finalitat comunicativa personal profundament dramàtica; i per bé que puguem classificar els seus escrits en poesia, manifestos o cartes, tots es poden configurar en un gran monòleg viu, on la paraula, reflexió sempre persuasiva, sempre amb l'anhel d'actuar sobre l'entorn, surt del més profund de l'home i del personatge Antonin Artaud.

En Artaud, la vida i el teatre, viure i fer teatre, esdevenen coses alhora antagòniques i unides. El doble fonamental de la seva existència. Artaud volia actuar sobre el món amb un teatre que no fos una trivial reproducció mimètica. I volia que actués sobre ell mateix. Per a Antonin Artaud la vida no fou pas fàcil ni agradable. Seguint-la a través de la seva obra, hom troba natural que no pogués acceptar un teatre que es limités a la imitació superficial. Calia que el teatre fos més real que el món, que pogués fins i tot ajudar a canviar-lo. Artaud fou un esperit lúcid en un cos torturat. Fou el seu esperit que necessità l'art i ell buscà fins a la mort aquest art per a l'esperit.

Per entendre l'obra d'Artaud s'hi ha de penetrar. I per copsar tot el rerafons de les seves idees, cal una clau: no perdre de vista la duplicitat que sempre hi ha implícita. Tots els seus escrits estan tan lligats a la seva vida, al seu conflicte

personal, que fins la més teòrica de les seves especulacions, per comprendre-la bé, no s'ha de deslligar gaire del moment vital en què fou elaborada.

Sofriment, fracàs, incomprensió en vida i una fecunda rehabilitació després de mort, amb prou mèrits per col·locar el nom d'Artaud a la llista dels «maleïts». Però Artaud també es pot mirar des d'altres òptiques a més de la de l'escriptor maleït o el pensador marginal. La seva obra també es pot considerar com el testimoni brutalment real d'una existència acompanyada gairebé sempre de la malaltia, del dolor mental i físic, de les drogues que el poguessin mitigar, i d'una lluita per enfrontar-se a una societat que rebutja els qui, com ell, no es poden adaptar de ple a les seves regles. Entendrem, així, molt millor el paroxisme il·luminat de la formulació dels seus descobriments —perquè Artaud sovint descobreix—, la clarivident vehemència de les seves exhortacions al canvi radical i les lògiques dificultats que l'impedien convertir en realitat les seves intuïcions.

Antonin Artaud va néixer el 4 de setembre del 1896, a Marsella. Quan el 10 de desembre d'aquell mateix any s'estrenà a París *Ubú roi (Ubú rei)* d'Alfred Jarry, Artaud tenia, doncs, només tres mesos i sis dies.

Totes les biografies d'Artaud insisteixen en el fet d'una infància difícil. Una meningitis quan tenia cinc anys, crisis nervioses, el quequeig intermitent, ja anaven fent present una relació constant amb la malaltia que, al capdavall, no l'abandonà mai. Artaud era, tanmateix, un nen sensible i despert, obert de sempre a la creació artística. En tot cas, l'adult Artaud deixa clar en els seus escrits que no guarda

cap bell record de la seva infantesa, ni de les relacions afectives amb la seva família que, si bé devien haver estat les d'una família normal i unida, el tracte especial que la seva salut sempre va exigir les devia fer estranyes, cosa que marcà d'alguna manera la seva personalitat.

Artaud aviat començà a deixar testimoni escrit del seu pensament. Ja durant els estudis secundaris a Marsella, amb els maristes, fundà una revista on publicà els seus primers poemes. La seva salut, però, s'interposa constantment en totes les seves activitats. Als divuit anys es veu obligat a internar-se per primer cop en una casa de salut. Quan als vint és mobilitzat —1916, la guerra—, serà llicenciat al cap de nou mesos també a causa dels seus trastorns.

L'any 1920 quan arribà a París per intallar-s'hi i per obrir-se camí en alguna activitat artística, particularment el teatre, Artaud era un jove amb un bon bagatge cultural. Gran lector i afeccionat al teatre, ha escrit poesia i ha dibuixat. Iniciem, doncs, aquí, l'examen d'alguns dels seus textos més significatius sobre teatre, emmarcant-los en l'evolució de la seva vida i la seva obra.

PRIMERS PASSOS TEATRALS

Antonin Artaud arriba a París als vint-i-quatre anys. El doctor Toulouse, que el tractarà durant deus anys, li ofereix la possibilitat d'escriure a la revista que ell mateix dirigeix. Artaud comença a publicar comentaris sobre literatura i teatre, i també crítica d'art. És a través d'un parent productor-de cinema que Artaud entra en contacte amb el món del teatre de París. Coneix Firmin Gemier i Lugné-Poe, gent de l'avantguarda amb la qual un home de la sensibilitat i la preparació intel·lectual d'Artaud se sentirà plenament identificat. Després d'algun petit treball amb Lugné-Poe, Charles Dullin el contracta per fer d'actor i també d'escenògraf i figurinista a la Companyia de l'Atelier.

Artaud arriba al teatre de París en una època en què el teatre que no es conforma a seguir les velles rutines comença a fer-se un prestigi entre el gran públic. En el període d'entreguerres, el qual coneix una de les més ràpides i intenses evolucions dels hàbits de la societat europea, el món de l'art bull d'innovacions i l'art teatral, sempre més impermeable, també rebrà la influència d'una modernitat essencialment urbana que progressivament eixampla el seu abast social.

Les aportacions dels grans creadors comencen a circular pel món amb més o menys retard, segons el desenvolupament cultural de cada país, i és probable que quan Artaud arriba a París el 1920, i es posa en contacte amb Lugné-Poe, Dullin i l'ambient teatral que gira al voltant del «Cartell»,¹ l'existència de Craig, d'Appia, de Meierhold, de Stanislavskij, de Piscator, sigui un fet prou conegut per a ell.

Amb Charles Dullin, al teatre de l'Atelier, s'ha començat a treballar d'una manera diferent, a la recerca d'una expressió que no es limita a la reproducció de vells clixés, i

Artaud de seguida fa evident la seva personalitat, la seva tendència a usar la veu i el gest amb un cert gust pels efectes paroxístmics, expressionista potser diríem avui, i que en països nòrdics potser s'hauria apreciat. Però aquella manera de fer toparà probablement amb la versemblança estetitzant perseguida per Dullin i els altres artífexs de la renovació escènica parisenca, Jovet, Gimier, Pitöeff.

En tot cas, Artaud representa una sèrie de papers de cert relleu a la companyia de l'Atelier,² però cap a finals de 1923 deixa la companyia en plena temporada. Artaud, que el 1920 era un admirador sincer de la concepció que Dullin tenia de l'escenificació, el 1923 no pot suportar més la seva convencionalitat.

Els seus gustos i la seva sensibilitat quant a la vida teatral i cultural d'aquells anys han quedat ben palesos en nombrosos escrits publicats a revistes. I, efectivament, d'una idealització inicial del treball teatral dels homes del «Cartell», Artaud passa, en poc temps, a una crítica progressivament radicalitzada. I això fins al punt de retirar la seva persona de l'aventura artística de l'actuació, i convertir el seu treball d'actor en un recurs econòmic. Després del trencament amb Dullin, la seva carrera d'actor continua dins la companyia de Georges Pitöeff,³ però també s'anirà esvaint. El cinema és el mitjà que, en alguna ocasió, aprofita el seu talent. Entre el 1922, amb *Faits divers*, de Claude Autant-Lara, i el 1934 amb *Liliom*, de Fritz Lang, Antonin Artaud intervé en una vintena de pel·lícules,⁴ algunes de les quals són els únics documents que ens poden donar una idea relativa de quina mena d'actor era. De les seves interpretacions cinematogràfiques, solen destacar-se una curta aparició, fent el paper de Marat, a *Napoleó*, d'Abel Gance, i, a *La passió de Joana d'Arc*, de Dreyer, l'encarnació de Massieu, el frare que convida Joana d'Arc al penediment amb una mirada certament intensa.

Els primers anys d'Artaud a París són particularment intensos. Artaud col·labora en nombroses revistes de la capital i també de Marsella, on continua viatjant regularment i on, el 1922, assisteix a una exhibició de dances cambodjanes que marcarà profundament la seva sensibilitat. A l'Atelier coneix una actriu, Génica Athanasiou, amb la qual mantindrà una intensa i complicada relació durant molts anys. N'ha quedat un testimoni epistolar particularment il·lustrador de la personalitat d'Artaud. Probablement per aquestes dates la malaltia ja és present i també les drogues que l'al·leugen.

Però l'experiència en la vida cultural, i específicament teatral, que Artaud, sens dubte, ha adquirit, confrontada a la seva personalitat, al seu sentiment humà i artístic, li ha fet prendre consciència del que ell vol per al teatre i del que el teatre li pot aportar. El 1923 publica el seu primer llibre de poemes *Tric trac du ciel* (*Tric trac del cel*) i també la revista *Bilboquet*. Escriu articles sobre l'entorn cultural i artístic del moment i, especialment, molts sobre temes teatrals on ja s'afitoren els principis que forjaran la lluita que Artaud durà fins a la seva mort.

Un dels textos més representatius de l'actitud d'Artaud enfront del teatre durant aquells primers anys és sens dubte «*L'évolution du décor*» («L'evolució del decorat»), publicat el 1924 a *Comoedia*, en el marc d'una enquesta sobre el futur del teatre francès:

«L'EVOLUCIÓ DEL DECORAT»

Cal ignorar l'escenificació, el teatre.

Tots els grans dramaturgs, els dramaturgs tipus, han pensat al marge del teatre.

Vegeu Èsquil, Sòfocles, Shakespeare.

Vegeu, en un altre ordre d'idees, Racine, Corneille, Molière. Aquests gairebé supprimeixen l'escenificació exterior, però aprofundeixen fins a l'infinit els desplaçaments interiors, aquesta mena de perpetu vaivé de les ànimes de llurs herois.

La servitud a l'autor, la submissió, quina història més fúnebre! Cada text té possibilitats infinites. L'esperit i no la lletra del text! Un text demana molt més que anàlisi i penetració.

S'ha de restablir una mena d'intercomunicació magnètica entre l'esperit de l'autor i l'esperit del director. El director fins i tot ha de fer abstracció de la pròpia lògica i de la pròpia comprensió. Aquells que, fins ara, han pretès referir-se únicament als textos potser han arribat a alliberar-se del mimetisme beneït de certes tradicions, sobretot no han sabut fer abstracció del teatre i de la seva pròpia comprensió. Han reemplaçat certes tradicions molieresques o odeonians per altres noves tradicions vingudes de Rússia o d'altres llocs. I mentre busquen desempallegar-se del teatre, pensaven encara i sempre en el teatre. Componien amb l'escenari, amb els decorats, amb els actors.

Cada obra la pensen en raó del teatre. Reteatralitzar el teatre. Tal és llur nou crit monstruós. Però el teatre, cal tornar-lo a la vida.

Cosa que no vol dir que s'hagi de fer vida en el teatre. Com si només es pogués imitar la vida. El que cal és recuperar *la vida del teatre*, en tota la seva llibertat.

Aquesta vida està completament inclosa en el text dels grans tràgics, quan se sent amb el seu color, es veu amb les seves dimensions i el seu nivell, el seu volum, les seves perspectives, la seva densitat particular.

Ens falta misticisme. ¿Què és, doncs, un director que no està habituat a mirar primer que tot en ell mateix i que en cas

de necessitat, no sabia abstreure-se'n i deslliurar-se'n? Aquest rigor és indispensable. Només a còpia de purificació i d'oblit podem retrobar la puresa de les nostres reaccions inicials i aprendre de tornar a donar a cada gest de teatre el seu sentit humà indispensable.

De moment, busquem primer que res obres que siguin com una transsubstanciació de la vida. Hom va al teatre per evadir-se d'ell mateix o, si ho voleu, per retrobar-se amb allò que té no tant de millor, sinó de més rar i de més *garbellat*. Tot és permès al teatre, excepte l'eixutesa i la «quotidianitat». Si no, donem un cop d'ull a la pintura. En aquests moments, hi ha pintors joves que han recuperat el sentit de la veritable pintura. Pintors jugadors d'escacs o de cartes que semblen déus.

¿Què provoca aquesta atracció del circ i del music-hall en tot el nostre món modern? Faria servir tranquil·lament el mot fantasia si no el trobés tan substituït, almenys en el sentit que se li dóna actualment, i si no hagués de desembocar en recerques únicament pròpies d'aquesta *reteatralització* del teatre que és l'últim crit de l'ideal contemporani. No, més aviat diria que cal intel·lectualitzar el teatre, posar els sentiments i els gests dels personatges en el pla on tenen llur sentit més rar i més essencial. Cal fer més subtil l'atmosfera del teatre. Cosa que no demana cap operació metafísica massa elevada. El circ n'és la prova. Sinó, simplement el sentit dels valors de l'esperit. Això suprimeix i situa al marge del teatre almenys tres quartes parts de les produccions que s'hi fan, però al mateix temps fa remuntar el teatre fins al seu origen i el salva. Per salvar el teatre, suprimiria fins i tot Ibsen, a causa d'aquestes discussions sobre punts, de filosofia o de moral, que *en relació amb nosaltres* no afecten prou l'ànima dels seus herois.

Sòfocles, Èsquil, Shakespeare salvaven certes afliccions de l'ànima un xic massa a nivell de la vida normal, per aquesta mena de terror diví que pesava sobre les gestes de llurs herois, i al qual el poble era per descomptat més sensible que avui dia.

El que nosaltres hem perdut pel cantó estrictament místic, podem recuperar-ho pel cantó intel·lectual.

Però per això cal tornar a aprendre a ser místic almenys d'una certa manera; i, cenyint-nos a un text, oblidant-nos de nosaltres mateixos, oblidant el teatre, hem d'esperar i fixar les imatges quan ens naixeran nues, naturals, excessives, i anar fins al final d'aquestes imatges.

Desempallegar-se no només de tota realitat, de tota versemblança, sinó de tota lògica, si a l'extrem de l'il·logisme encara copsem la vida.

Pràcticament, i atès que malgrat tot calen principis, heus aquí algunes idees palpables:

És cert que tot el que al teatre és visiblement fals contribueix a crear l'error del qual patim. Vegeu els pallassos. Construeixen l'escena amb la direcció d'una mirada. Per tant, a l'escenari no hi ha res de real. Però tot això ha estat dit. Hom no suportarà que els actors de tres dimensions es moguin sobre perspectives planes i amb màscares pintades. La il·lusió no existeix per la primera fila de platea. O bé s'ha d'allunyar l'escenari, o bé suprimir tota la part visual de l'espectacle.

A més, perquè la gradació mental sigui més sensible, entre Shakespeare i nosaltres s'ha d'establir una mena de pont corporal. Un actor qualsevol que, dins una disfressa, el posarà fora de la vida normal, però sense projectar-lo en el passat, se'l considerarà com un assistent a l'espectacle, però sense participar-hi. Una mena de personatge amb copalta i sense maquillatge que, per la seva actitud, s'extreuria de l'assemblea. S'hauria de canviar la configuració de la sala i que l'escenari fos desplaçable segons les necessitats de l'acció. Igualment s'hauria de suprimir l'aspecte estrictament espectacle de l'espectacle. Hom ja no vindria tant per veure, sinó per participar.

El públic ha de tenir la sensació que sense una operació massa saberuda podria fer el que fan els actors.

Aquests serien uns quants principis convinguts, la resta és cosa del geni del director, el qual ha de trobar els elements de suggestió i d'estil, l'arquitectura o la línia essencial més adients per evocar una obra en la seva atmosfera i en la seva bellesa.

L'AVENTURA SURREALISTA

El 1924, Artaud comença a freqüentar el moviment surrealista. Aviat, la seva adhesió és oficial i arriba a ser el director de la central surrealista l'any següent. En aquesta època Artaud publica, entre d'altres treballs, *L'ombilic des Limbes* (*El melic dels llimbs*) i *Le Pèse-Nerfs* (*El mesurador de nervis*), dues recopilacions de cartes on l'expressió dels estats mentals rebutja tot ordre literari. Artaud nega la literatura com a mitjà per bastir ficcions, vol la paraula estretament unida a la pròpia experiència mental. A les cartes, com als manifestos, se sent la veu d'Artaud, una veu que no explica sinó que expressa incontroladament el seu conflicte en el lloc i el moment en què es produeix.

«Jo em reconec —escriu Artaud— força més en una carta escrita per explicar l'encongiment íntim del meu ésser i el castrament insensat de la meua vida que en un assaig exterior sobre un mateix, que em resulta un embaràs indiferent del meu esperit». Artaud, a través d'un llibre, vol inquietar els homes, voldria que el llibre fos «com una porta oberta i que els dugui on mai no haurien acceptat anar». Aparentment, l'acostament als principis surrealistes sembla clar. Però Artaud veu en el teatre l'únic art possible que pot convertir l'expressió del pensament més amagat en una acció original real. Però els postulats surrealistes no consideren el teatre com un mitjà capaç d'expressar directament els estats de l'esperit, atès que sempre necessita el fingiment d'uns intermediaris anomenats actors. En tot cas, no és aquesta la polèmica que provocarà la ruptura d'Artaud amb els surrealistes, sinó la seva idea radicalment oposada de la revolució.

Quan el moviment surrealista s'acosta al marxisme, la incompatibilitat entre Artaud i els surrealistes esdevé de-

finitiva. La revolució que Artaud persegueix no és la social, que considera anecdòtica, sinó la revolució integral que, per a ell, només pot ser mental.

El 1926, Artaud, juntament amb Roger Vitrac i Robert Aron, comencen a organitzar un teatre surrealista que serà rebutjat sistemàticament pels surrealistes: el Théâtre Alfred Jarry. De fet, Vitrac havia estat foragitat del moviment a causa d'una baralla amb Paul Éluard, i Robert Aron mai no havia arribat a formar-ne part. El mateix Artaud és exclòs del moviment públicament el 1927, després de fortes crítiques i incompatibilitats amb els seus membres més destacats.

La vida del Théâtre Alfred Jarry no va ser gaire llarga: vuit funcions entre el juny de 1927 i el gener de 1929,⁵ però, vist amb la perspectiva de més de mig segle, hom té la impressió que, tot i el rebuig dels surrealistes «oficials», la dramaturgia que va intentar de practicar el Théâtre Alfred Jarry posava en joc el pensament surrealista fins a punts certament elevats, tant o qui sap si més que la poesia o la plàstica. Roger Vitrac com a dramaturg i Antonin Artaud com a director →Aron estrenà només una obra, *Cigogne*, amb el pseudònim de Max Robur, i en una línia molt afí al primer Dadà, i plegà aviat de l'empresa— fan una feina que encara avui s'intueix arriscada i plena de força. Les obres de Vitrac⁶ *Les mystères de l'amour* i *Victor ou les Enfants au pouvoir* conserven, encara, una bona part de la seva força.

Del Théâtre Alfred Jarry n'han quedat nombrosos programes i manifestos recollits en el segon volum de les obres completes d'Artaud editades per Gallimard, que donen bona mostra de les idees i l'energia que va generar aquella aventura surrealista.

EL TEATRE ALFRED JARRY

El teatre participa d'aquest descrèdit en el qual, l'una darrera l'altra, cauen totes les formes de l'art. Enmig de la confusió, de l'absència, de la desnaturalització de tots els valors humans, d'aquesta incertesa angoixant en la qual estem ficats cercant la necessitat o el valor de tal o tal art, de tal o tal forma de l'activitat de l'esperit, la idea del teatre és probablement la més afectada. Hom buscaria debades en la massa d'espectacles presentats diàriament alguna cosa que respongui a la idea que un es pot fer d'un teatre absolutament pur.

Si el teatre és un joc, se'ns plantegen massa problemes greus perquè puguem distreure, en profit d'una cosa tan aleatòria com aquest joc, la més petita parcel·la de la nostra atenció. Si el teatre no és un joc, si és una realitat veritable, cercar-els mitjans que li donin la categoria de realitat, fer de cada espectacle una mena d'esdeveniment, és el problema que hem de resoldre.

La nostra impotència *per creure*, per il·lusionar-nos, és immensa. Les idees de teatre deixen de tenir per nosaltres la brillantor, la incisió, aquest caràcter de cosa única, inaudita, *íntegra* que encara conserven algunes idees escrites o pintades. En el moment de llançar aquesta idea d'un teatre pur i intentar de donar-li una forma concreta, una de les primeres qüestions que ens hem de plantejar és saber si podrem trobar un públic capaç de donar-nos el mínim de confiança i de crèdit necessaris, és a dir, de posar-se d'acord amb nosaltres, ja que contràriament als literats i als pintors, ens és impossible prescindir del públic, que esdevé part integrant de la nostra temptativa.

(...)

El teatre és la cosa del món més impossible de salvar. Un art completament basat en un poder d'il·lusió que és incapaç de proporcionar, no té més remei que desaparèixer.

(...) Les paraules tenen o no tenen el seu poder d'il·lusió. Les paraules tenen el seu propi valor. Però uns decorats, uns vestits, uns gests i uns crits falsos mai no reemplaçaran la

realitat que esperem. És això que és greu: la formació d'una realitat, la irrupció inèdita d'un món. El teatre ens ha de donar aquest món efímer, però veritable, aquest món a tocar del real. Serà aquest mateix món que, aleshores, ens permetrà prescindir del teatre.

Què hi ha de més abjecte i alhora més sinistrament terrible que l'espectacle d'un desplegament policial. La societat es coneix per les seves escenificacions, basades en la tranquil·litat amb què disposa de la vida i de la llibertat de les persones. Quan la policia prepara una batuda, hom diria que són els passos d'un ballet. Els agents van i vénen. Uns cops de xiulet lúgubres estripen l'aire. Una mena de solemnitat dolorosa es desprèn de tots els moviments. A poc a poc el cercle s'estreny. Aquells moviments que primer semblaven gratuïts, a poc a poc llur objectiu es dibuixa, apareix —i també el punt de l'espai que els ha servit fins ara de base. És una casa d'aspecte qualsevol on tot d'una s'obren les portes, i comencen a sortir de l'interior un ramat de dones, en seguici, com si anessin cap a l'escorxador. L'assumpte agafa cos, el toc de xiulet anava destinat no a una certa població sospitosa, sinó únicament a un munt de dones. La nostra emoció i la nostra sorpresa estan en el punt culminant. Mai una escenificació tan bella ha estat seguida d'un desenllaç semblant. Molts de nosaltres som tan culpables com aquelles dones y tan cruels com aquells policies. És realment un espectacle complet. Doncs bé, aquest espectacle és el teatre ideal. Aquesta angoixa, aquest sentiment de culpabilitat, aquesta victòria, aquest sadollament, donen el to i el sentit de l'estat mental en el qual l'espectador haurà de sortir del nostre teatre. Serà sacsejat i trasbalsat per la dinàmica interior de l'espectacle i aquest dinamisme serà en relació directa amb les angoixes i les preocupacions de tota la seva vida.

La il·lusió ja no descansarà sobre la versemblança o la inversemblança de l'acció, sinó sobre la força comunicativa i la realitat d'aquesta acció.

Es veu ara on volem arribar? Volem arribar a això: que en

cada espectacle muntat juguem una partida important, que tot l'interès del nostre esforç rau en aquest caràcter d'importància. No és a l'esperit ni als sentits dels espectadors que ens adrecem, sinó a tota la seva existència. A la seva i a la nostra. Nosaltres representem la nostra vida en l'espectacle que es desenvolupa a l'escenari. Si no tinguéssim el sentiment molt net i molt profund que una parcel·la de la nostra vida més profunda hi estava compromesa, no considerariem necessari dur l'experiència més enllà. L'espectador que ve al nostre teatre sap que ve a oferir-se a una operació veritable, on no només estan en joc el seu esperit, sinó el seus sentits i la seva carn. Des d'ara, anirà al teatre com qui va a cal cirurgià o a cal dentista. En el mateix estat d'esperit, amb la idea, evidentment, que no en morirà, però que és greu i que no en sortirà intacte. Si no estiguéssim persuadits d'aconseguir-ho de la manera més digna possible, ens considerariem inferiors a la nostra missió més absoluta. Ha d'estar ben persuadit que som capaços de fer-lo cridar.

(manifest enviat a la premsa per anunciar la fundació del Théâtre Alfred Jarry, 1926.)

TEATRE ALFRED JARRY

Primer any - Temporada 1926-27

Les convencions teatrals han viscut. Tal com som, som incapaços d'acceptar un teatre que ens continuï fent trampes. Tenim necessitat de creure en allò que veiem. Un espectacle que es repeteix totes les nits seguint sempre els mateixos ritus, sempre idèntics a ells mateixos, ja no pot continuar comptant amb la nostra adhesió. Necessitem que l'espectacle al qual assistim sigui únic, que ens doni la impressió de ser tant imprevisit i tan incapaç de repetir-se com qualsevol acte de la vida, qualsevol esdeveniment dut per les circumstàncies.

En una paraula, amb aquest teatre reprenem la vida en lloc de separar-nos-en. L'espectador i nosaltres mateixos només podrem prendre'ns seriosament si tenim molt netament la impressió que una parcel·la de la nostra vida profunda està compromesa amb aquesta acció que té per marc l'escenari. Còmica o tràgica, la nostra serà una d'aquelles actuacions en què, en un moment donat, es fa un riure forçat. Ve't aquí amb què ens comprometem.

Vet aquí en quina angoixa *humana* ha de sortir l'espectador del nostre teatre. Serà sacsejat i trasbalsat pel dinamisme interior de l'espectacle que es desenvoluparà davant els seus ulls. I aquest dinamisme estarà en relació directa amb les angoixes i les preocupacions de tota la seva vida.

Aquesta és la fatalitat que evoquem, i l'espectacle serà aquesta mateixa fatalitat. La il·lusió que busquem crear no descansarà pas sobre la major o menor versemblança de l'acció, sinó sobre la força comunicativa i la realitat d'aquesta acció. Cada espectacle esdevindrà pel mateix fet una mena d'esdeveniment. Caldrà que l'espectador tingui el sentiment que s'interpreta davant seu una escena de la seva pròpia existència, i una escena realment capital.

Demanem, en una paraula, al nostre públic, una adhesió íntima, profunda. La discreció no és cosa nostra. (...) Aquesta necessitat en la qual ens trobem de ser tant veritables i tant vius com puguem indica força el menyspreu que tenim per tots els mitjans teatrals pròpiament dits, per tot el que constitueix allò que hom ha convingut d'anomenar escenificació, com la il·luminació, decorats, vestits, etc. Hi ha tot de coses pintoresques d'encàrrec que no tenen res a veure amb el que a nosaltres ens interessa. Nosaltres gairebé tornaríem a les espelmes. El teatre per nosaltres resideix en alguna cosa d'imponderable, i que no s'adapta a cap mena de progrés.

Allò que donarà als espectacles que muntem el seu valor de realitat i d'evidència semblarà la major part del temps una troballa insensible, però serà capaç de crear en l'esperit de

l'espectador un màxim d'illusió. N'hi ha prou a dir que en qüestió d'escenificació i de principis nosaltres ens refiem coratjosament de l'atzar. En el teatre que volem fer, l'atzar serà el nostre déu. No tenim por de cap fracàs, de cap catàstrofe. Si no tinguéssim fe en un miracle possible, no ens embolicaríem en aquesta via plena d'imprevistos. Però un sol miracle ens pot recompensar dels nostres esforços i de la nostra paciència. És amb aquest miracle que comptem.

El director, que no obeeix cap principi, però que segueix la seva inspiració, farà o no farà la troballa que ens fa falta. En funció de l'obra que hagi de muntar, farà o no farà un descobriment, tindrà o no tindrà la idea enginyosa xocant, trobarà o no trobarà l'*element d'inquietud apropiada per ficar l'espectador en el dubte buscat*. Tot el nostre èxit està en funció d'aquesta alternativa.

És ben evident, tanmateix, que treballarem sobre textos determinats; les obres que interpretarem pertanyen a la literatura, sigui la que sigui. ¿Com poder arribar a conciliar el nostre desig de llibertat i d'independència amb la necessitat d'adaptar-nos a un cert nombre de directrius imposades pels textos?

Per aquesta definició que intentem donar al teatre, només una cosa ens sembla invulnerable, només una cosa ens sembla certa: el text. Però el text com a realitat distinta, que existeix per ella mateixa, que es basta a ella mateixa, no pel que fa al seu esperit, que estem disposats a respectar tan poc com sigui possible, sinó simplement pel que fa al desplaçament d'aire que la seva enunciació provoca. Un punt, i prou.

Perquè el que ens sembla essencialment molest en el teatre, i sobretot essencialment destructible, és el que distingeix l'art teatral de l'art pictòric i de la literatura, és tota aquesta nosa d'odiosos estris que fan d'una obra escrita un espectacle en lloc de restar dins els límits de la paraula, de les imatges i de les abstraccions.

És això, tots aquests estris, aquest desplegament visual, el que volem reduir al seu mínim impossible i amagar-ho sota l'aspecte de gravetat i el caràcter d'inquietud de l'acció.

(Fragments de l'opuscle de vuit planes que també inclou informació de les normes d'inscripció i abonament al Théâtre Alfred Jarry, 1926.)

MANIFEST PER UN TEATRE AVORTAT

(...) No creiem, ja no podem creure, que hi hagi res al món que es pugui anomenar el teatre, no veiem a quina realitat s'adreça una denominació semblant. Una confusió terrible pesa sobre les nostres vides. Estem, ningú gosaria negar-ho, des d'un punt de vista espiritual, en una època crítica. Creiem en totes les amenaces de l'invisible. I és contra el mateix invisible que lluitem. Estem completament abocats a desenterrar un cert nombre de secrets. I justament volem posar al dia aquest munt de desigs, de somnis, d'illusions, de creences que han desembocat en aquesta mentida en la qual ningú ja no creu i que hom anomena, sembla que per irrisió: el teatre. Volem arribar a vivificar un cert nombre d'imatges, però imatges evidents, palpables, que no estiguin tacades per una eterna desillusió. Si fem teatre, no és pas per representar unes obres, sinó per arribar a la manifestació en una mena de projecció material, real, de tot el que hi ha d'obscur en l'esperit, d'amagat, de velat. No busquem pas fer com fins ara, com sempre ha estat el teatre, la il·lusió del que no és, sinó al contrari, fer aparèixer davant les mirades un cert nombre de quadres, d'imatges indestructibles, innegables, que parlaran directament a l'esperit. Els objectes, l'utilatge, fins i tot els decorats que figuraran a l'escenari hauran de ser entesos en un sentit immediat, sense transposició; hauran de ser presos no pas pel que representen sinó pel que són en realitat. L'escenificació, pròpiament dita, les evolucions dels actors, hauran de ser considerades només com els signes visibles d'un llenguatge invisible o secret. No hi haurà cap gest

de teatre que no porti darrera seu tota la fatalitat de la vida i les misterioses trobades dels somnis. Tot el que a la vida té un sentit augural, endevinador, correspon a un pressentiment, prové d'un error fecund de l'esperit; hom el trobarà en un moment donat sobre el nostre escenari.

Entenem que el nostre intent és més perillós com més formigueig d'ambicions tingui. Però cal que un s'imbueixi bé d'aquesta idea, que no tenim por del no-res. No hi ha en la natura cap buit que no creguem que l'esperit humà sigui capaç en un moment donat, d'omplir. Veiem quina terrible empresa afrontem; apuntem ni més ni menys que a remuntar fins als orígens humans o inhumans del teatre i ressucitar-lo totalment.

Tot allò que pertany a la il·legibilitat i a la fascinació magnètica dels somnis, tots aquests estrats ombrívols de la consciència que són tot el que preocupa el nostre esperit, ho volem veure irradiar i triomfar en un escenari, encara que hi hagi el perill que nosaltres mateixos ens perdem i d'exposar-nos al ridícul d'un fracàs colossal. Tampoc no ens fa cap por aquesta mena de presa de partit que representa la nostra temptativa.

Concebem el teatre com una veritable operació de màgia. No ens adrecem als ulls ni a l'emoció directa de l'ànima; el que intentem crear és una certa emoció *psicològica* on els ressorts més secrets del cor es posin al descobert.

No pensem que la vida sigui representable en ella mateixa o que valgui la pena d'intentar-ho en aquest sentit.

Avancem cap a aquest teatre ideal a ulls clucs. Sabem parcialment el que volem fer i com ho podríem realitzar materialment, però tenim fe en un atzar, en un miracle que es produirà per revelar-nos tot el que encara ignorem i que donarà tota la seva vida superior profunda a aquesta pobra matèria que ens aferrissem a moldejar.

Al marge, doncs, de l'èxit més o menys gran dels nostres espectacles, aquells que vindran a nosaltres comprendran que participen en una temptativa mística a través de la qual una part important de l'àmbit de l'esperit i de la consciència pot ser definitivament salvada o perduda.

PS.- Aquests revolucionaris d'estar per casa que ens voldrien fer creure que fer un teatre actualment és (com si això valgués la pena, com si això pogués deixar cua, *les lletres*, com si no fos *a una altra banda* que de sempre hem fixat les nostres vides), aquests porcs dels collons, que ens voldrien fer creure que fer teatre actualment és una temptativa contra-revolucionària, com si la Revolució fos una idea-tabú a la qual fos prohibit d'arribar de sempre.

Doncs jo no n'accepto, d'idees-tabú.

Per mi, hi ha moltes maneres d'entendre la Revolució, i d'entre aquestes maneres la Comunista em sembla, de molt, la pitjor, la més limitada. Una revolució de mandrosos. No m'importa gens, ho dic ben alt, que el poder passi de les mans de la burgesia a les del proletariat. Per mi, la Revolució no és en això. No es troba en una simple transmissió de poders. Una Revolució que ha posat a primera línia de les seves preocupacions les necessitats de la producció i que per aquest fet s'obstina a recolzar-se en el maquinisme com un mitjà de facilitar la condició dels obrers per mi és una revolució de castrats. I jo no m'alimento d'aquesta herba. Al contrari, trobo que una de les raons principals del mal que patim està en l'exteriorització forassenyada i la multiplicació portada a l'infinit de la força; també està en una facilitat anormal introduïda en els intercanvis d'home a home i que ja no deixa al pensament el temps de tornar a arrelar-se en ell mateix. Tots estem desesperats de maquinisme a tots els nivells de la nostra meditació. Però les veritables arrels del mal són més profundes, caldria tot un volum per analitzar-les. De moment, em limitaria a dir que la Revolució més urgent a fer, és en una mena de regressió en el temps. Que retornem a la mentalitat o fins i tot simplement als costums de vida de l'Edat Mitjana, però realment i per una mena de metamorfosi en les essències, i llavors consideraria que hem acomplert l'única revolució de la qual val la pena parlar.

Hi ha bombes per posar en alguns llocs, especialment a la base de la major part de costums del pensament actual, europeu

o no. D'aquests costums, Senyors Surrealistes n'estan bastant més tocats que jo, els ho asseguro, i el seu respecte a certs fetitxes fets homes i el seu agenollament davant el Comunisme n'és la millor prova.

És cert que si havia fet un teatre, el que hauria fet estaria tan poc empàrentat amb el que un té el costum d'anomenar teatre com la representació de qualsevol obscenitat s'assembla a un vell misteri religiós.

(Fragments d'un text publicat el 1927 després del trencament d'Artaud i Vitrac amb Robert Aron. El post scriptum està afegit després de l'expulsió d'Artaud del grup dels surrealistes.)

EL SOMNI D'STRINDBERG

El somni, d'Strindberg, forma part d'aquest repertori d'un teatre ideal, constitueix una de les obres tipus la realització de les quals és per a un director com la culminació d'una carrera. El registre dels sentiments que s'hi troben traduïts, aplegats, és infinit. S'hi retroba alhora l'interior i l'exterior d'un pensament múltiple i vibrant. Els problemes més elevats hi són representats, evocats en una forma concreta i al mateix temps misteriosa. És realment en la universalitat de l'esperit i de la vida que l'estremiment magnètic ens és ofert i ens colpeix en el sentit de la nostra humanitat més precisa i més profunda. (...) Entre la vida real i la vida del somni hi ha un cert joc de combinacions mentals, relacions de gestos, d'esdeveniments traduïbles en actes que constitueixen molt exactament aquesta realitat teatral que el Teatre Alfred Jarry s'ha ficat al cap de ressuscitar. El sentit de la realitat veritable del teatre s'ha perdut. La noció de teatre està esborrada dels cervells humans. Tanmateix existeix a mig camí entre la realitat i el somni. Però mentre no sigui

recuperada en la seva integritat més absoluta i més fecunda, el teatre no cessarà de periclitar. El teatre actual representa la vida, amb decorats i il·luminació més o menys realistes intenta restituir-nos la veritat ordinària de la vida, o bé conrea la *il·lusió* —i llavors encara és pitjor. No hi ha res menys capaç d'il·lusionar-nos que la il·lusió de l'utilatge fals, de cartró i de vestits pintats que ens presenta l'escena moderna. Cal prendre partit i no intentar lluitar amb la vida. En la simpe exposició dels objectes reals, en les seves combinacions, en el seu ordre, en les relacions de la veu humana amb la llum, hi ha tota una realitat que es basta a ella mateixa i no necessita l'altra per viure. (...)

(Fragment del programa de mà de les representacions
de *Songe ou jeu de rêves*, 1928.)

EL TEATRE DE LA CRUELITAT

Les dificultats econòmiques acabaren aviat amb el Théâtre Alfred Jarry, però la filosofia que inspirava les recerques d'aquella etapa seguirà present en les pròximes temptatives teatrals que Artaud empenirà. Temptatives que, durant alguns anys, no troben escenari on ser realitzades, però que, en canvi, generen el material escrit que ha esdevingut essencial per a la comprensió de l'ideal teatral artodià.

Durant aquests anys —de 1927 a 1935—, Artaud cobreix les seves mínimes necessitats econòmiques fent d'actor a les pel·lícules que li proposen, sense que aquesta activitat li aporti la satisfacció que ell persegueix. No cessa d'elaborar projectes d'escenificació exhaustivament detallats: *Le coup de Trafalgar*, de Vitrac i *Sonate des spectres*, de Strindberg. Escrigué també les obres teatrals originals *Samourai ou le Drame du sentiment* (*Samurai o el drama del sentiment*), *La Pierre philosophale* (*La pedra filosofal*), i *Il n'y a plus de firmament* (*Ja no hi ha firmament*). En articles i conferències, Artaud continua manifestant, i alhora configurant, una concepció del teatre cada vegada més personal.

Un nou concepte per definir la seva idea del teatre agafa força: la crueltat. Els paral·lismes i les metàfores que sempre ha utilitzat per intentar expressar l'abast del seu teatre introdueixen conceptes cada cop més arrelats en la visió del món que hi propicia la seva particular situació física i psíquica, sempre lligada a la malaltia i a l'opi.

La crueltat, com a exemple d'alliberament, progressa i depura progressivament el seu radicalisme, ajudat sens dubte per la manca de confrontació de les seves intuïcions amb escenificacions concretes. Els escrits d'aquests anys els reordenarà, per a la seva publicació el 1938, cercant una coherèn-

cia per damunt de l'ordre cronològic i del destí inicial de cada escrit. *Le théâtre et son double* (*El teatre i el seu doble*)⁷ recull i dona unitat a un conjunt d'idees escrites en formats molt diversos entorn d'una catarsi dels sentits.

A *El teatre i el seu doble* tots els camins, els de les grans metàfores, els de l'esforç per definir unes regles dramàtiques concretes, els de les declaracions de principis i els d'especulació sobre el cos i la veu, porten al mateix lloc: al teatre de la crueltat. Un dels textos més definitoris dels impulsos que li inspiren la idea de «crueltat» és, sens subte, «*Le théâtre et la peste*» («El teatre i la pesta») que Artaud posa al principi del llibre, després d'un exaltat prefaci —«*Le théâtre et la culture*» («El teatre i la cultura») — de signe contracultural diríem avui: la metàfora del paroxisme de l'empestat que, en la situació límit de pesta generalitzada, fa que tot allò que l'ordre i les convencions socials no accepten irrompi, de sobte, com a únic valor. Aquesta sublim i absoluta noció de transgressió, que Artaud elabora amb una força insuperable, vol, en definitiva, exemplificar el caràcter d'esdeveniment únic i real, i alhora més enllà de la realitat, que ha de tenir el teatre. Aquella descripció de l'espectacle de la ràtzia policial⁸ dels temps del Théâtre Alfred Jarry certament queda superada per l'allucinant espectacle descrit a «El teatre i la pesta».

A *El teatre i el seu doble*, Artaud hi inclou també escrits que estableixen paral·lelismes teatrals més directament assequibles, i en alguns hi concreta considerablement l'aplicació integral dels diferents llenguatges que intervenen en el teatre com a llenguatge únic, capaç d'incidir en la sensibilitat de l'espectador més enllà del seu ús convencional. I, a més d'aquesta incidència en la pràctica escènica, especialment extensa en el primer manifest del «teatre de la crueltat», també

són molt notables les precisions que sobre la formació dels actors es troben a les darreres planes d'*El teatre i el seu doble*, sota el títol «*Un athlétisme affectif*» («Un atletisme afectiu».)

EL TEATRE I LA PESTA

(...) Establerta la pesta en una ciutat, els organismes regulars s'esfondren; s'esfuma la vegueria, l'exèrcit, la policia, l'ajuntament; s'encenen fogueres per cremar els morts en proporció als braços disponibles. Cada família vol tenir la seva. Més tard la fusta, el lloc i la flama es fan escassos i en conseqüència hi ha lluites de famílies al voltant de les fogueres, aviat seguides d'una fugida general, car els cadàvers són massa nombrosos. Ja els morts omplen els carrers, a piràmides que s'esllavissen, rosegades a les vores per bèsties. La pudor s'expandeix per l'aire com una flama. Carrers sencers estan parapetats per piles de morts. Aleshores les cases s'obren i empestats en deliri s'escampen tot udolant pels carrers, amb la ment plena d'imaginacions esgarrifofes. El mal que els rosega les vísceres, que els roda per tot l'organisme, surt a raigs per la ment. D'altres pestíferes que, sense bubons, sense dolor, sense deliri ni taques hemorràgiques, es miren orgullosament en els miralls, sentint-se rebentar de salut, cauen morts amb el bací d'afaitar a les mans, plens de menyspreu pels altres empestats.

Per sobre dels rierols sangonents, espessos, verinosos, color d'angoixa i d'opi, que ragen dels cadàvers, passen estranys personatges vestits de cera, amb nassos de vuit pams, ulls de vidre, i enfilats sobre una mena de sabates japoneses, fetes d'un doble agençament de trossos de fusta, els uns horitzontals, en forma de soles, i els altres verticals, que els aïllen dels humors infecciosos, salmodiant lletanies absurdes, la virtut de les quals no els

priva de caure en el moment oportú a les brases. Aquests metges ignats no mostren res més que llur por i llur puerilitat.

A les cases obertes, la púrria del poble immunitzada, sembla, per la seva avidesa delirant, entrar i apoderar-se de riqueses de les quals sap perfectament que és inútil d'aprofitar-se. Aleshores, és quan s'installa el teatre. El teatre, és a dir, la gratuïtat immediata que empeny a actes inútils i sense profit per a l'actualitat.

Els darrers vius s'exasperen; el fill, fins aleshores submís i virtuós, mata el pare; el continent sodomitza el proïsme. El luxuriós esdevé pur. L'avar llença l'or per les finestres, a grapat. L'heroi guerrer incendia la ciutat que amb sacrifici havia salvat en altre temps. L'elegant s'enllustra i va a passejar-se per les piles de carnassa. Ni la idea d'una absència de sancions, ni la de la mort propera no són prou per motivar actes tan gratuïtament absurds en gent que no creien que la mort fos capaç d'acabar res. I ¿com explicar aquesta onada de febre eròtica d'empestats guarits que, en lloc de fugir, es queden cercant d'arrencar una voluptat condemnable a dones agonitzants, fins i tot mortes, mig aixafades sota l'apilament de cadàvers on l'atzar les ha enterrades?

Però si cal un flagell major per fer aparèixer aquesta gratuïtat frenètica i si aquest flagell s'anomena pesta, potser es podria buscar, en relació amb la nostra personalitat total, el que equival a aquesta gratuïtat. El que val aquesta gratuïtat. L'estat de l'empestat que mor sense destrucció de matèria, amb tots els estigmes d'un mal absolut i gairebé abstracte, és idèntic a l'estat de l'actor a qui els sentiments sonden íntegrament i capgiren sense profit de la realitat. Tot, en l'aspecte físic de l'actor com en el de l'empestat, mostra que la vida ha actuat fins al paroxisme, i, amb tot, no ha passat res.

Entre l'empestat que corre cridant en persecució de les seves imaginacions, de les seves imatges, i l'actor que persegueix la seva sensibilitat; entre el vivent que es compon personatges que, sense tot això, mai no hauria ni imaginat, i que els realitza

enmig d'un públic de cadàvers i d'alienats delirants, i el poeta que inventa personatges intempestivament i els lliura a un públic igualment inert o delirant, hi ha d'altres analogies que donen raó de les úniques veritats que compten, i col·loquen l'acció del teatre, com la de la pesta, en el pla d'una veritable epidèmia.

Si les imatges de la pesta en relació amb un estat puixant de desorganització física són com els darrers esclats d'una força espiritual que s'esgota, les imatges de la poesia en el teatre són una força espiritual que comença la seva trajectòria en el sensible i prescindeix de la realitat. Una vegada llençat al seu furor, cal infinitament més virtut a l'actor per a evitar-se de cometre un crim, que no coratge a l'assassí per arribar a executar el seu, i és d'aquí on, en la seva gratuïtat, l'acció d'un sentiment en el teatre apareix com alguna cosa d'infinitament més vàlida que no la d'un sentiment realitzat.

A diferència del furor de l'assassí que s'esgota, el de l'actor tràgic continua en un cercle pur i tancat. El furor de l'assassí ha acomplert un acte, es descarrega i perd el contacte amb la força que l'inspira, i ja no l'alimentarà en endavant. Ha pres una forma, la de l'actor, que es nega a mesura que es desprèn, es fon en la universalitat.

Si hom té la bondat d'admetre aquesta imatge espiritual de la pesta, hom considerarà els humors remoguts de l'empestat com la cara solidificada i material d'un desordre que, en altres plans, equival als conflictes, a les lluites, als cataclismes, i als daltabaixos que els esdeveniments aporten. I de la mateixa manera que no és impossible que la desesperació inutilitzada i els crits d'un alienat en un asil siguin causa de pesta, per una espècie de reversibilitat de sentiments i d'imatges, de la mateixa manera hom pot admetre que els esdeveniments exteriors, els conflictes polítics, els cataclismes naturals, l'ordre de la revolució i el desordre de la guerra, en passar al pla del teatre es descarreguen amb la força d'una epidèmia en la sensibilitat de qui els mira.

(...)

(Text d'una conferència que Artaud va donar a la Sorbona el 1933. Fragment.)

SOBRE EL TEATRE BALINÈS

El primer espectacle del teatre balinès, el qual s'assembla molt a la dansa, al cant, a la pantomima, a la música —i molt poc al teatre psicològic tal com nosaltres l'entensem aquí a Europa—, retorna el teatre al seu pla de creació autònoma i pura, sota l'angle de l'halucinació i de la por.

És molt notable que la primera de les petites obres que componen aquest espectacle i que ens fa assistir als renys d'un pare a la seva filla revoltada contra les tradicions, comenci per una entrada de fantasmès; o, si es vol, que els personatges, homes i dones, que serviran al desenvolupament d'un assumpte dramàtic però familiar, se'ns presentin de bon principi en llur estat espectral de personatges, siguin vistos sota l'angle de l'halucinació que és el propi de tot personatge de teatre, abans de permetre que les situacions d'aquesta mena de sketch simbòlic evolucionin. D'altra banda, aquí les situacions només són un pretext. El drama no evoluciona entre sentiments, sinó entre estats d'esperit, ells mateixos ossificats i reduïts a gestos, esque-mes.

En suma, els balinesos realitzen, amb el rigor més extrem, la idea del teatre pur on tot, concepció i realització, no val, no té existència, si no és pel seu grau d'objectivació a l'escena. Demostren victoriosament la preponderància absoluta del director, el poder de creació del qual *elimina els mots*. Els temes són vagues, abstractes, extremament generals. L'únic que els dona vida és l'abundància complicada de tots els artificis escènics, que imposen al nostre esperit la idea d'una metafísica extreta d'una utilització nova del gest i de la veu.

(..) Els balinesos, que tenen gestos i una varietat de mími-ques per a totes les circumstàncies de la vida, tornen a donar a la convenció teatral el seu preu superior, ens demostren l'eficàcia i el valor d'una manera superior actuant amb un cert nombre de convencions ben apreses i sobretot magistralment aplicades. Una de les raons del nostre plaer davant aquest especta-

cle sense rebaves, resideix justament en la utilització que aquests actors fan d'una quantitat precisa de gestos segurs, de mímiques assajades, aplicades en el moment precís, però sobretot en l'embolcall espiritual, en l'estudi profund i matisat que ha presidit l'elaboració d'aquests jocs d'expressions, d'aquests signes eficaços que causen la impressió que de mil·lenis ençà l'eficàcia no se'ls ha esgotat. Aquests jocs mecànics d'ulls, aquests gestos de llavis, aquesta dosificació de les crispacions musculars, d'efectes metòdicament calculats que lleven tot recurs a la improvisació espontània, aquests caps moguts amb un moviment horitzontal que semblen rodar d'una espatlla a l'altra com si anessin sobre rails, tot això que respon a necessitats psicològiques immediates, respon a més a una mena d'arquitectura espiritual, feta de gestos i de mímiques, però feta també del poder d'evocació d'un ritme, de la qualitat musical d'un moviment físic, de l'acord paral·lel i admirablement fos d'un to. Que això xoqui al nostre sentit europeu de la llibertat escènica i de la inspiració espontània és possible, però que no diguin que aquesta matemàtica és creadora de sequedat o d'uniformitat. La meravella és que una sensació de riquesa, de fantasia, de generosa prodigalitat, es desprèn d'aquest espectacle regulat amb una minuciositat i una consciència expaoridors. I les correspondències més imperioses passen perpètuament de la vista a l'oïda, de l'intel·lecte a la sensibilitat, del gest d'un personatge a l'evocació dels moviments d'una planta a través del crit d'un instrument. Els sospirs d'un instrument de vent prolonguen vibracions de cordes vocals amb un sentit d'identitat tal que no se sap si és la veu la que es prolonga o bé si és el sentit que d'ençà dels orígens ha absorbit la veu. Un joc de juntures, l'angle musical que el braç fa amb l'avantbraç, un peu que cau, un genoll que s'aunqueja, dits que semblen desprendre's de la mà, tot això és per a nosaltres com un perpetu joc de la rateta on els membres humans semblen llançar-se ecos, músiques, on les notes de l'orquestra, on els esbufecs dels instruments de vent evoquen la idea d'una intensa gàbia d'ocells de la qual els mateixos autors

serien les revolades. El nostre teatre, que mai no ha tingut la idea d'aquesta metafísica dels gestos, que mai no ha sabut fer servir la música per a fins dramàtics tan immediats, tan concrets, el nostre teatre que és purament verbal i ignora tot allò que constitueix el teatre, és a dir, allò que hi ha a l'atmosfera de l'escenari, allò que es mesura i que es nodreix d'aire, que té una densitat en l'espai: moviments, formes, colors, vibracions, actituds, crits, podria, vist el que no es mesura i que es relaciona amb el poder de suggestió de l'esperit, demanar al teatre balinès una lliçó d'espiritualitat. (...)

(Fragment d'un article publicat el 1931.)

L'ESCFENIFICACIÓ I LA METAFÍSICA

(...) ¿Com és que al teatre, al teatre almenys tal com el coneixem a Europa, o millor a Occident, tot el que és específicament teatral, és a dir, tot el que no obeeix a l'expressió per la paraula, pels mots, o si es vol tot el que no és contingut en el diàleg (i el diàleg mateix considerat en funció de les seves possibilitats de sonorització a l'escena, i de les exigències d'aquesta sonorització) és deixat en darrer pla?

¿Com és, d'altra banda, que el teatre occidental (dic occidental perquè feliçment n'hi ha d'altres, com el teatre oriental, que ha sabut conservar intacta la idea del teatre, mentre que a Occident aquesta idea —com tota la resta— s'ha substituït), com és que el teatre occidental no veu el teatre sota un altre aspecte que no sigui el teatre dialogat?

El diàleg —cosa escrita i parlada— no pertany específicament a l'escena, pertany al llibre; i la prova és que hom reserva als manuals d'història literària un lloc per al teatre considerat com una branca accessòria de la història del llenguatge articulat.

Dic que l'escena és un lloc físic i concret que demana que l'omplin, i que li facin parlar el seu llenguatge concret.

Dic que aquest llenguatge concret, destinat als sentits i independent de la paraula, ha de satisfer primerament els sentits, dic que hi ha una poesia per als sentits com n'hi ha una per al llenguatge, i que aquest llenguatge físic i concret a què faig al·lusió només és veritablement teatral en la mesura en què els pensaments que expressa escapen al llenguatge articulat.

(...)

Per a mi, el teatre es confon amb les seves possibilitats de realització quan hom en treu les conseqüències poètiques extremes i quan les possibilitats de relació del teatre pertanyen del tot al domini de l'escenificació, considerada com un llenguatge en l'espai i en moviment.

Ara bé, treure les conseqüències poètiques dels mitjans de realització és fer-ne la metafísica, i crec que ningú no s'alçarà contra aquesta manera de considerar la qüestió.

I fer la metafísica del llenguatge, dels gestos, de les actituds, del decorat, de la música, del punt de vista teatral, és, em sembla, considerar-los en relació amb totes les formes que poden tenir de trobar-se amb el temps i amb el moviment.

Donar exemples objectius d'aquesta poesia consegüent a les diverses maneres que un gest, una sonoritat, una entonació poden tenir de recolzar amb més o menys insistència sobre tal o tal part de l'espai, en tal o tal moment, em sembla tan difícil com de comunicar amb paraules el sentiment de la qualitat particular d'un so o del grau i de la quantitat d'un dolor físic. Això depèn de la realització, i només es pot determinar sobre l'escena. (...)

(Fragment d'una conferència donada a la Sorbona el 1931.)

EL TEATRE ALQUÍMIC

Entre el principi del teatre i el de l'alquímia, hi ha una misteriosa identitat d'essència. I és que el teatre, com l'alquímia, quan es considera en el seu principi i subterràniament, va unit a un cert nombre de bases que són les mateixes per a totes les arts i que s'adrecen, en el camp espiritual i imaginari, a una eficàcia anàloga a la que, en el camp físic, permet de fer *realment* l'or. Però hi ha encara, entre el teatre i l'alquímia, una semblança més alta, i que mena metafísicament molt més lluny. I és que l'alquímia i el teatre són *arts* diguem virtuals, que no porten pas més llur fi que llur realitat en elles mateixes.

Allà on l'alquímia, amb els seus símbols, és com el Doble espiritual d'una operació que només té eficàcia en el pla de la matèria real, també el teatre ha de ser considerat com el Doble no d'aquesta realitat quotidiana i directa de la qual, a poc a poc, s'ha reduït a ser la còpia inerta, tan vana com edulcorada, sinó d'una altra realitat perillosa i típica en què els Principis, com els dofins, s'afanyen a retornar a la foscor de les aigües, després de mostrar el cap.

Ara bé: aquesta realitat no és humana, ans inhumana, i l'home, amb els seus costums o amb el seu caràcter, hi compta ben poc, val a dir-ho. I amb prou feines si, de l'home, en podria restar encara el cap, i una mena de cap absolutament denudat, malleable i orgànic, on romandria la matèria formal justa per tal que els principis hi poguessin desplegar llurs conseqüències d'una manera sensible i acabada.

Cal, per altra banda, i abans d'anar més enllà, notar l'afecció estranya que tots els llibres que tracten de la matèria alquímica professen pel terme teatre, com si llurs autors haguessin sentit ja a l'origen tot el que hi ha de *representatiu*, és a dir, de teatral, en la sèrie completa dels *símbols* mitjançant els quals es realitza espiritualment la pedra filosofal, tot esperant que es realitzi realment i materialment, i també en les desviacions i erraments de l'esperit mal informat entorn d'aquestes operacions i en el detall es podria dir «dialèctic» de totes les aberra-

cions, fantasmes, miratges i al·lucinacions pels quals no poden deixar de passar els qui intenten aquestes operacions *amb mitjans purament humans*.

Tots els autèntics alquimistes saben que el símbol alquímic és un miratge, com és un miratge el teatre. I aquesta perpètua al·lusió a les coses i al principi del teatre que hom troba en gairebé tots els llibres alquímics ha de ser entesa com el sentiment (del qual els alquimistes tenien la més extrema consciència) de la identitat que existeix entre el pla en què evolucionen els personatges, els objectes, les imatges i de manera general tot el que constitueix la *realitat virtual* del teatre, i el pla purament suposat i il·lusori en què evolucionen els símbols i l'alquímia.

Aquests símbols, que indiquen el que es podria anomenar estats filosòfics de la matèria, posen ja l'esperit en el camí d'aquesta purificació ardent, d'aquesta unificació i d'aquest ressecament, en un sentit horriblement simplificat i pur, de les mol·lècules naturals; en el camí d'aquesta operació que permet, a força de despullament, de repensar i de reconstituir els sòlids segons aquesta línia espiritual d'equilibri on finalment tornen a ser or. Mai no es veurà prou com el simbolisme material que serveix per designar aquest misteriós treball respon en esperit a un simbolisme paral·lel, a una acció d'idees i d'aparences mitjançant la qual tot el que en el teatre és teatral es designa i es pot distingir filosòficament. (...)

(Fragment d'una carta-article escrita el 1932.)

EL TEATRE I LA CRUELITAT

(...) La llarga habitud dels espectacles de distracció ens ha fet oblidar la idea d'un teatre greu que, engenant a dida totes les nostres representacions, ens insufla el magnetisme roent de les imatges i finalment actua sobre nosaltres a la manera d'una

teràpèutica de l'ànima, el pas de la qual no es farà oblidar mai més.

Tot el que actua, tot el que obra, és una crueltat. El teatre s'ha de renovar amb base en aquesta idea portada a l'extrem, extremada.

Penetrant en la idea que la gent pensa en primer lloc amb els sentits, i que és absurd, com passa en el teatre psicològic ordinari, adreçar-se en primer lloc al seu enteniment, el Teatre de la Crueltat es proposa de recórrer a l'espectacle de masses; de cercar en l'agitació de masses importants però abraonades l'una contra l'altra i convulsionades, una mica d'aquesta poesia que hi ha en les festes i en les multituds els dies, avui massa escassos, en què el poble es llança al carrer.

Si el teatre vol tornar a trobar la seva necessitat, cal que ens doni tot el que hi ha en l'amor, en el crim, en la guerra o en la follia. (...)

(Fragment d'un text de 1933.)

EL TEATRE DE LA CRUELTA (PRIMER MANIFEST)

L'espectacle

Tot espectacle contindrà un element físic i objectiu, sensible a tothom. Crits, planys, aparicions, sorpreses, cops de teatre de tota mena, bellesa màgica dels vestits manllevats a certs models rituals, resplendor de la llum, bellesa encisadora de les veus, encant de l'harmonia, notes rares de la música, colors dels objectes, ritme físic dels moviments el crescendo i el decrescendo dels quals s'unirà amb el batec dels moviments familiars a tothom, aparicions concretes d'objectes nous i sorprenents, màscares, maniquins de metres de llargada, canvis sobtats de la llum, acció física de la llum que desvetlla la calor i el fred, etc.

L'Escenificació

Al voltant de l'escenificació, considerada no com el simple grau de refracció d'un text sobre l'escena, sinó com el punt de partida de tota creació teatral, és constituirà el llenguatge tipus del teatre. I en la utilització i el maneig d'aquest llenguatge es fondrà la vella dualitat entre l'autor i el director, substituïts per una espècie de Creador únic, a qui incumbirà la responsabilitat doble de l'espectacle i de l'acció.

El llenguatge de l'escena

No es tracta de suprimir la paraula articulada, sinó de donar als mots poc més o menys la importància que tenen en els somnis.

Pel que fa a la resta, cal trobar nous mitjans de notació d'aquest llenguatge, sigui que aquests mitjans estiguin emparentats amb els de la transcripció musical, sigui que hom faci ús d'una mena de llenguatge xifrat.

Pel que concerneix als objectes ordinaris, o fins i tot al cos humà, elevats a la dignitat de signes, és evident que hom pot inspirar-se en els caràcters jeroglífics, no solament per a la notació d'aquests signes d'una manera llegible i susceptible de reproduir-los a voluntat, sinó també per compondre a l'escena símbols precisos i directament llegibles.

Per altra banda, aquest llenguatge xifrat i aquesta transcripció musical seran precisos com a mitjà de transcriure les veus.

Ja que és a la base d'aquest llenguatge de procedir a una utilització particular de les entonacions, aquestes entonacions han de constituir una espècie d'equilibri harmònic de deformació segona de la paraula, que caldrà poder reproduir a voluntat.

De la mateixa manera, les deu mil i una expressions de la cara, preses a l'estat de la màscara, podran ser etiquetades i catalogades, amb vista a participar directament i simbòlicament en aquest llenguatge concret de l'escena; i això fora de llur utilització psicològica particular.

A més, aquests gestos simbòlics, aquestes màscares, aquestes

actituds, aquests moviments particulars o de conjunt les innombrables significacions dels quals constitueixen una part important del llenguatge concret del teatre, gestos evocadors, actituds emotives o arbitràries, bombatgeigs folls de ritmes i de sons, seran doblats, seran multiplicats per una classe de gestos i actituds reflexos constituïts per la pila de tots els gestos impulsius, de totes les actituds mancades, de tots els lapsus de la ment i de la llengua, a través dels quals es manifesta allò que hom podria anomenar les impotències de la paraula, i en tot això hi ha una riquesa d'expressions prodigiosa a la qual no deixarem de recórrer ocasionalment.

Hi ha, a més, una idea concreta de la música en la qual els sons intervenen com si fossin personatges, en la qual les harmonies són tallades pel mig i es perden en les intervencions precises dels mots.

De l'un a l'altre mitjà d'expressió es creen correspondències i nivells; i fins i tot la llum pot tenir un sentit intel·lectual determinat.

Els instruments de música

Seran usats en qualitat d'objectes i com si formessin part del decorat.

A més, la necessitat d'actuar directament i profundament sobre la sensibilitat a través dels òrgans convida, des del punt de vista sonor, a cercar qualitats i vibracions absolutament desacostumades, qualitats que els instruments de música actuals no posseeixen i que forcen a tornar a l'ús d'instruments antics i oblidats, o a crear-ne de nous. Forcen també a cercar fora de la música instruments i aparells que, basats en foses especials o aliatges renovats de metalls, puguin atènyer un nou diapason de l'octava, produir sons o sorolls insuportables, punyents.

La llum - La il·luminació

Els aparells lluminosos actualment en ús als teatres ja no són suficients. En entrar en joc l'acció particular de la llum

sobre l'esperit, s'han de cercar efectes de vibracions lluminoses, noves formes d'escampar la il·luminació en forma d'ones, o per capes, o com un espetec de fletxes enceses. La gamma de coloració dels aparells actualment en ús està per revisar de cap a peus. Per reproduir qualitats particulars de tons s'ha de reintroduir en la llum un element de tenuïtat, de densitat, d'opacitat, amb vista a produir la calor, el fred, la còlera, la por, etc.

El vestuari

Pel que fa al vestuari, i sense pensar que hi pot haver vestuari de teatre uniforme, el mateix per a totes les obres, s'evitarà al màxim el vestuari modern, no per un gust fetitxista i supersticiós de l'antic, sinó perquè apareix com a absolutament evident que certs vestits mil·lenaris, de destí ritual, per bé que en un moment determinat fossin d'època, conserven una bellesa i una aparença reveladores, pel fet de llur assimilació amb les tradicions que els donaren origen.

L'escena - La sala

Nosaltres suprimim l'escena i la sala, i les substituïm per una mena de lloc únic, sense closa ni barrera de cap mena, que esdevindrà el teatre mateix de l'acció. Serà reestablerta una comunicació directa entre l'espectador i l'espectacle, entre l'actor i l'espectador, pel fet que l'actor situat al mig de l'acció és embolcallat i solcat per ella. Aquest embolcallament prové de la mateixa configuració de la sala.

Així, abandonant les sales de teatre que existeixen actualment, agafarem un hangar o un graner qualsevol, que farem reconstruir segons els procediments que han desembocat en l'arquitectura de certes esglésies o de certs indrets sagrats, i de certs temples de l'Alt Tibet.

A l'interior d'aquesta construcció regnaran proporcions particulars d'altura i profunditat. La sala serà closa amb quatre murs, sense cap classe d'ornament, i el públic assegut al centre de la sala, a baix, en cadires mòbils que li permetran de seguir

l'espectacle que succeirà per tot el seu voltant. En efecte, l'absència d'escena, en el sentit ordinari del mot, invitarà l'acció a desplegar-se pels quatre racons de la sala. Seran reservats espais particulars als quatre punts cardinals de la sala per als actors i per a l'acció. Les escenes es representaran sobre fons de parets pintades amb calç i destinades a absorbir la llum. A més, en alçada, correran galeries entorn de la sala, com en certs quadres de primitius. Aquestes galeries permetran als actors, cada vegada que l'acció ho demanarà, de perseguir-se d'un cap a l'altre de la sala; i a l'acció, de desplegar-se per tots els nivells i en tots els sentits de la perspectiva en alçada i profunditat. Un crit llançat en un cap podrà transmetre's de boca en boca amb amplificacions i modulacions successives fins l'altre cap. L'acció trenarà la seva ronda, estendrà la seva trajectòria de nivell, d'un punt a l'altre, de cop i volta naixeran paroxismes, s'encendran com incendis en diferents indrets; i el caràcter d'il·lusió veritable, com l'efecte directe i immediat de l'acció sobre l'espectador, no seran un mot va. Car aquesta difusió de l'acció en un espai immens obligarà la il·luminació d'una escena i les il·luminacions diverses d'una representació a engrapar de la mateixa manera públic i personatges; i a diverses accions simultànies, a diverses fases d'una acció idèntica en què els personatges encastats els uns als altres com eixams suportaran tots els assalts de les situacions i els assalts exteriors dels elements i de la tempesta, correspondran a mitjans físics d'il·luminació, de tro o de vent, dels quals l'espectador patirà el retruc.

Amb tot, serà reservat un emplaçament central que, sense servir, pròpiament parlant, d'escena, haurà de permetre al gros de l'acció de reunir-se i de lligar-se cada vegada que serà necessari.

Els objectes - Les màscares - Els accessoris

Apareixeran maniquins, màscares enormes, objectes de singulars proporcions, amb la mateixa categoria que les imatges verbals; insistiran en l'aspecte concret de tota imatge i de tota

expressió —i, com a contrapartida, seran escamotejades o dissimulades coses que exigeixen habitualment una figuració objectiva.

El decorat

No hi haurà decorat. Faran el fet personatges jeroglífics, vestits rituals, maniquins de deu metres d'alçada representant la barba del Rei Lear a la tempesta, instruments de música grans com homes, objectes de forma i d'ús desconeguts.

L'actualitat

Però, se'm dirà, un teatre tan lluny de la vida, dels fets, de les preocupacions actuals... De l'actualitat i dels esdeveniments, sí! De les preocupacions, en allò que tenen de profund i que és usdefruit d'alguns, no! I al Zohar, la història de Rabí Simeó, que crema com el foc, és actual com el foc.

Les obres

No actuarem seguint obra escrita, sinó que entorn de temes, entorn de fets o d'obres coneguts, intentarem assaigs d'escenificació directa. La naturalesa i la mateixa disposició de la sala exigeixen l'espectacle i no hi ha tema, per vast que sigui, que ens pugui ser prohibit.

Espectacle

Hi ha una idea d'espectacle integral que cal fer renéixer. El problema és de fer parlar, de nodrir, de moblar l'espai; com mines introduïdes en una muralla de roques planes i que fessin néixer de cop i volta quèisers i rams.

L'actor

L'actor és a la vegada un element de primera importància, ja que de l'eficàcia de la seva actuació depèn l'èxit de l'espectacle, i una mena d'element neutre, ja que li és refusada rigorosament tota iniciativa personal. D'altra banda, heus aquí un camp

on no hi ha regla precisa; i, entre l'actor a qui es demana una senzilla classe de sanglots i aquell que ha de pronunciar un discurs amb les seves qualitats de persuasió personal, hi ha tot el marge que separa un home d'un instrument.

La interpretació

L'espectacle serà xifrat d'un cap a l'altre, com un llenguatge. D'aquesta manera no hi haurà moviment perdut, tots els moviments obeiran a un ritme; i, tipificat com estarà cada personatge fins a l'extrem, la seva gesticulació, la seva fesomia, el seu vestuari apareixeran com altres tants trets de la llum.

El cine

A la visualització grollera d'allò que és, el teatre oposa, a través de la poesia, les imatges d'allò que no és. Per altra banda, des del punt de vista de l'acció, hom no pot comparar una imatge de cine, que, per poètica que sigui, és limitada per la pel·lícula, amb una imatge de teatre, que obeeix a totes les exigències de la vida.

La crueltat

Sense un element de crueltat a la base de tot espectacle, el teatre no és possible. A l'estat de degenerescència en què ens trobem, és per la pell que es farà retornar la metafísica als esperits.

El públic

Primer cal que aquest teatre existeixi.

(Fragment del text aparegut a la Nouvelle Revue Française el 1932)

UN ATLETISME AFECTIU

Cal admetre en l'actor una mena de musculatura afectiva que correspon a localitzacions físiques dels sentiments.

Passa amb l'actor el mateix que amb un veritable atleta físic, però amb el correctiu sorprenent que a l'organisme de l'atleta correspon un organisme afectiu anàleg, i que és paral·lel a l'altre, que és com el doble de l'altre, per bé que no actui en un mateix pla.

L'actor és un atleta del cor.

També per a ell intervé aquesta divisió de l'home total en tres mons; i l'esfera efectiva li pertany pròpiament.

Els moviments musculars de l'esforç són com l'efígie d'un altre esforç paral·lel, que en els moviments del joc dramàtic es localitzen en els mateixos punts.

Allà on l'atleta es recolza per córrer, allà exactament es recolza l'actor per llançar la imprecació espasmòdica però la cursa de la qual és projectada vers l'interior.

Totes les sorpreses de la lluita, del pancraci, dels cent metres, del salt d'altura, troben en el moviment de les passions bases orgàniques anàlogues, tenen els mateixos punts físics de sustentació.

Amb el nou correctiu, però, que aquí el moviment és invers i que pel que fa, per exemple, a la qüestió de l'alè, allà on en l'actor el cos és mantingut per l'alè, en el lluitador, en l'atleta físic, és l'alè el que recolza en el cos.

Aquesta qüestió de l'alè és, en efecte, primordial, és en relació inversa amb la importància del joc exterior.

Com més sobri i més reprimat és el joc, més ampli i dens és l'alè; més substancial, sobrecarregat de reflexos.

Mentre que a un joc arravatat, voluminós i que s'exterioritza, correspon un alè de fulla curta i plana.

És cert que a cada sentiment, a cada moviment de l'esperit, a cada bot de l'afectivitat humana, correspon un alè que li pertany.

Ara bé, els temps de l'alè tenen un nom que ens ensenya la

càbala; són ells els que donen al cor humà la seva forma; i llur sexe al moviment de les passions.

L'actor no és sinó un empíric groller, un curandero guiat per un instint mal difós.

Però, pensi's el que es pensi, no es tracta pas d'ensenyar-li a desraonar.

Es tracta de liquidar aquesta mena d'ignorància ferotge enmig de la qual tot el teatre contemporani avança, com enmig d'una ombra, i dins la qual no para d'entrebancar-se. L'actor dotat troba, amb el seu instint, manera de captar i de fer lluir certes forces; però quedaria parat si se li revelava que aquestes forces, que tenen llur trajecte material d'òrgans i *en els òrgans*, existeixen; car ell no ha pensat ni una sola vegada que aquestes forces poguessin existir en realitat.

Per servir-se de la seva afectivitat tal com el lluitador utilitza la seva musculatura, cal veure l'ésser humà com un Doble, com el Kha dels Embalsamats d'Egipte, com un espectre perpetu en el qual lluen les forces de l'afectivitat.

Espectre plàstic i mai no acabat de qui l'actor de veritat imita les formes, i a qui imposa les formes i la imatge de la seva sensibilitat.

El teatre influeix damunt aquest doble, modela aquesta efígie espectral; com tots els espectres, aquest doble té la memòria llarga. La memòria del cor és duradora, i certament l'actor pensa amb el cor, però aquí el cor prepondera.

Vol dir això que en el teatre més que enlloc més l'actor ha de prendre consciència del món afectiu, però atribuint a aquest món virtuts que no són les d'una imatge, i que comporten un sentit material.

(...) Prendre consciència de l'obsessió física, dels músculs esgarrinxats per l'afectivitat, equival, com en el joc dels alens⁹, a desencadenar aquesta afectivitat en potència, a donar-li una amplitud sorda però profunda, d'una desacostumada violència.

Apareix així que qualsevol actor, el menys dotat, gràcies a aquesta presa de possessió orgànica. (...)

volum del seu sentiment, i una traducció completada segueix a aquesta presa de possessió orgànica. (...)

Per refer la cadena, la cadena d'un temps en què l'espectador cercava en l'espectacle la seva pròpia realitat, cal permetre a aquest espectador d'identificar-se amb l'espectacle, alè per alè i temps per temps.

No n'hi ha prou que la màgia de l'espectacle encadeni aquest espectador; no l'encadenarà pas si no se sap *per on agafar-lo*. Ja n'hi ha prou de màgia atzarosa, de poesia que ja no posseeix la ciència de sostenir-lo.

Des d'ara, al teatre, poesia i ciència han d'identificar-se.

Tota emoció té les seves bases orgàniques. Conreant la seva emoció en el seu cos, l'actor en torna a carregar la densitat voltaica.

Saber per endavant els punts del cos que cal atènyer, és llançar l'espectador cap a trànsits màgics. En el teatre, la poesia s'ha deshabituat d'ençà de molt de temps d'aquesta espècie preciosa de ciència.

Conèixer les localitzacions del cos és, doncs, refer la cadena màgica.

I jo puc, amb el jeroglífic d'un alè, retrobar una idea del teatre sagrat.

N.B. —No hi ha ningú que sapiga cridar, a Europa, i, menys que ningú, els actors en trànsit no saben llançar el crit. Perquè són gent que ja només saben parlar i que han oblidat que al teatre tenen un cos, han oblidat també l'ús de llur gola. Reduïts a goles anormals, ja no és ni tan sols un òrgan allò que parla, sinó una abstracció monstruosa: a França, els actors ja no saben sinó parlar.

(Article escrit el 1935, fragments.)

FRACÀS I ALLUNYAMENT DEL TEATRE

El 1935, Artaud aconsegueix dur a l'escena les seves teories, o potser fóra millor dir els seus ideals, amb *Les Cenci* (*Els Cenci*), una adaptació d'Stendhal i Shelley. El mal, l'incest, la tortura, la transgressió de tots els valors socials són presents a l'obra, però el resultat de l'escenificació no assolix les pretensions d'Artaud. Una part del fracàs es deu, sens dubte, a la realitat material d'una producció teatral (feta, al capdavant, en unes condicions ben tradicionals: primera actriu empresària, poc temps, precarietat de mitjans, que, d'altra banda, no devien ser els idonis per arribar a fer reals els principis del teatre de la crueltat. Un exemple anecdòtic: Iya Abdy, la protagonista, no va accedir mai a deixar-se penjar de debò pels cabells a la roda del turment. Però el públic potser tampoc no estava preparat per prendre's seriosament tota la metafísica que Artaud s'havia proposat introduir en aquell espectacle.

Aquell fracàs du Antonin Artaud a allunyar-se en cos i ànima d'uns hàbits incompatibles amb la seva concepció del fet teatral. El 1936 viatja a Mèxic. L'aventura dura menys d'un any, però li serveix per reafirmar moltes de les seves conviccions. Mèxic li serveix per introduir encara més passió en el nou discurs, la màgia, l'esoterisme, els rituals de les antigues civilitzacions, en una particular, i de vegades *sui generis*, interpretació¹⁰. La recopilació dels escrits d'aquest viatge sota el títol de *Les Tarahumaras* (*Els Tarahumares*) és un dels textos que posteriorment tindran una més gran projecció en la recuperació de la seva obra. Però Artaud, lluny de París, durant la seva estada a Mèxic, també té oportunitats de donar conferències i de continuar exposant les seves idees sobre el teatre i la cultura.

EL TEATRE I ELS DÉUS

(...) La cultura és un moviment de l'esperit que va del buit cap a les formes, i unes formes tornen a entrar en el buit, en el buit com en la mort. Ser cultivat és cremar les formes, cremar formes per guanyar la vida. És aprendre a aguantar-se dret en el moviment incessant de formes que hom destrueix successivament.

Els antics mexicans no coneixien cap altra actitud que aquest vaivé de la mort a la vida.

«Però això és metafísica, i no podem pas viure dins la metafísica».

Ara bé, dic justament que la vida ha de reviure en la metafísica, i aquesta actitud difícil, que esvera la gent d'avui dia, és l'actitud de totes les races pures que sempre *se senten alhora* en la mort i en la vida.

És perquè la cultura no està escrita i, com diu Plató: «El pensament s'ha perdut des del dia en què una paraula va ser escrita».

Escriure és impedir a l'esperit de moure's enmig de les formes com una vasta respiració. Atès que l'escriptura fixa l'esperit i el cristallitza en una forma i, de la forma, neix la idolatria.

El vertitable teatre, com la cultura, mai no ha estat escrit.

El teatre és un art de l'espai i és pesant sobre els quatre punts de l'espai que gosa arribar a la vida. És en l'espai posseït pel teatre que les coses troben els seus rostres, i sota els rostres el soroll de la vida.

Avui hi ha un moviment per separar el teatre de tot el que no és espai, i per remetre el llenguatge del text als llibres, dels quals no hauria d'haver sortit. I aquest llenguatge de l'espai al seu torn actua sobre la sensibilitat nerviosa, fa madurar el paisatge desplegat sota seu.

No repetiré aquí aquesta teoria del teatre en l'espai, i que actua alhora pel gest, pel moviment i pel soroll.

Ocupant l'espai, acorrala la vida i l'obliga a sortir del seu cau.

És com la creu de sis branques que estén sobre les muralles de certs temples de Mèxic una geometria oculta. La creu de Mèxic sempre té un contorn, sempre és al centre d'una muralla, ve d'una idea màgica.

Per fer la creu, l'antic Mèxic es posa al centre d'una mena de buit, i la creu creix al seu voltant.

No és una creu per xifrar l'espai, com pensen els savis d'avui, és una creu per revelar com la vida entra en l'espai, i com de fora l'espai estant retrobar el fons de la vida.

Sempre el buit, sempre el punt al voltant del qual s'espesseix la matèria.

La creu de Mèxic indica la renaixença de la vida.

He observat llargament els déus de Mèxic en els còdexs, i m'ha semblat que aquests déus eren sobretot uns déus en l'espai, i que la mitologia dels còdexs amagava una ciència de l'espai amb els seus déus com forats obscurs, i les seves obres on clama la vida.

És a dir, sense literatura, que aquests déus no han nascut de l'atzar, però es troben en la vida com en un teatre, i ocupen els quatre cantons de la consciència de l'Home on nien el so, el gest, la paraula i l'alè que escup la vida.

(...) És així que, en la seva forma inhumana, aquests déus, que no s'accontenten amb la seva simple estatura d'home, ensenyen com l'Home podria sortir d'ell. Perquè, a més, penso que hi ha una harmonia en aquestes línies, una espècie de geometria essencial que correspon a la imatge d'un soroll.

Pel teatre una línia és un soroll, un moviment és una música, i el gest que emergeix d'un soroll és com un mot clar dins una frase. (...)

(Fragment d'una conferència donada el 1936
a la Universitat de Mèxic, recollida a *Les Tarahumaras*.)

L'obra d'Artaud està cada cop més lligada als avatars de la seva economia precària i a la dependència dramàtica de la seva malaltia. El 1937, viatja a Irlanda i continua escrivint sobre la destrucció d'un món que només genera dolor. Artaud esdevé una mena de profeta que anuncia una veritat que acabaria amb la religió: el teatre de la crueltat continua present en totes les prediccions de la seva teologia cabalística.

Les diverses recopilacions de cartes publicades ens parlen del llarg període d'internaments que pateix quan torna d'Irlanda, fins a ser tractat amb electro-xoc a l'hospital de Rodez, el 1942.

Després Artaud encara torna a escriure amb perspectives de publicar i de viure'n. Els seus amics aporten l'ajut econòmic perquè les autoritats permetin la seva tornada al món. S'organitza una funció i una subhasta d'obres d'art. El 1945, Gallimard li edita *El teatre i el seu doble*. El 1946, s'editen les *Lettres de Rodez (Cartes de Rodez)* i torna a publicar poemes en diverses revistes i comença a treballar en la preparació de les seves obres completes.

El 1947, Antonin Artaud torna a aparèixer en públic al teatre del Vieux Colombier per donar una conferència que és esperada amb gran espectació. Audiberti, Camus, Gide, Blin i molts d'altres hi són presents. És l'any d'una de les seves obres més lúcides: *Van Gogh, le suicidé de la société (Van Gogh, el suïcidat de la societat)*.

El febrer de 1948, Artaud prepara una emissió radiofònica que ell mateix hauria d'executar: *Pour en finir avec le jugement de Dieu (Per acabar amb el judici de Déu)*. El programa és prohibit i, malgrat una campanya de protesta d'artistes i intel·lectuals contra la decisió, només se n'arribarà a fer una audició privada. Artaud deixa astorats els auditors amb els seus estranys crits.

Artaud va ser trobat mort el 4 de març de 1948, al peu del seu llit amb una sabata a la mà. El 25 de febrer havia escrit a una amiga:

LA DARRERA CARTA A PAULE THÉVENIN

Paula, estic molt trist i desesperat
 el meu cos em fa mal per tot arreu
 però sobretot tinc la impressió que la gent ha quedat decebuda
 per la meva radio-emissió.
 Allà on és la màquina
 hi ha sempre l'abisme i el no-res
 hi ha una interposició tècnica que deforma i anorrea allò que
 s'hi ha fet.

Les crítiques de M. i d'A, són injustes però el seu punt de
 partida deu venir d'una flaqueza de transmissió
 és per això que mai més no tornaré a la Ràdio
 i em consagraré d'ara endavant exclusivament al teatre
 tal com jo el concebeixo
 un teatre de sang
 un teatre que a cada representació haurà fet guanyar
corporalment
 alguna cosa tant a qui interpreta
 com a qui ve a veure interpretar
 d'alta banda
 no s'interpreta
 s'actua
 el teatre, en realitat, és la *gènesi* de la creació. (...)

(Fragments de la carta publicada
 a *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, 1948.)

VISIÓ ACTUAL D'ARTAUD

Els escrits sobre el teatre d'Antonin Artaud poden considerar-se com una recerca adreçada a la consecució d'una mena de comunió col·lectiva, que vol involucrar les dues parts integrants del ritual teatral, intèrprets i espectadors, en una sola vivència. Una nova catarsi que vol produir la purgació a través d'unes imatges revulsives, que no vol abstreure el públic amb la peripècia psicològica més o menys dramàtica, més o menys tràgica, o més o menys còmica de la vida d'algú, sinó penetrar de ple en zones desconegudes sorgides de l'alliberament d'allò que no és permès de treure a la vida real.

Aquest és el punt essencial de la visió del teatre d'Antonin Artaud. És, si més no, la base on s'ha recolzat un dels ponts més sòlids que han tingut les recerques contemporànies que ens han dut a l'amplitud de possibilitats expressives que avui té el teatre.

Però perquè les idees d'Artaud es possessin en pràctica, calia tot un treball experimental que fes viable el tomb radical en la concepció del fet teatral. De la mateixa manera que el teatre com a «obra d'art total», proposat per Wagner i perseguit pels simbolistes, fou un esforç que topà durant molt de temps amb uns procediments escènics que es menjaven la inspiració dels seus artistes i no trobà la dimensió buscada fins que un Appia o un Craig van ser capaços de canviar radicalment aquells procediments, projectant l'espai escènic a l'infinit gràcies a l'abstracció dels volums i de la llum, l'ideari artaudià tampoc no es podia trobar a si mateix si abans no es capgirava la idea mateixa del fet teatral.

Algunes de les troballes del Théâtre Alfred Jarry van ser imitades en algunes escenificacions franceses de l'època,

però només molt superficialment. Artaud era admirat per molts dels qui perseguien una renovació en el teatre francès —Jean-Louis Barrault i Roger Blim es trobaven entre els seus admiradors—, però cap no acabà de seguir al peu de la lletra els seus postulats. Potser sí que l'exemple del Théâtre Alfred Jarry es va reflectir en alguna mesura en les obres de dramaturgs com Adamov, Vauthier o Tardieu i, fins i tot, es podria dir que alguns aspectes del teatre de la crueltat es poden intuir en l'obra dramàtica d'un Ghelderode. Potser no era la influència directa d'Artaud i sí la del camí encetat per Jarry que els il·luminà tots. El fet és que cap d'aquelles dramaturgies no gens convencionals trobaven la via escènica que demanaven. Cap director es decidia a anar cap a l'impromptu real i paroxíctic que canviés la materialitat convencional de la representació teatral que Artaud es cansà de proposar.

Ni el teatre existencialista ni el de l'absurd que arribaven als escenaris de París es plantejaven la necessitat del canvi en el punt de partida essencial: el sentit del ritu. Canviava el fons però no pas la forma. Un teatre com el de Jean Genet, per exemple, —Jouvet escenificava el 1947 *Les criades* amb un estil encara força convencional— contenia ingredients cosins germans de la crueltat perseguida per Artaud, com ho demostrarien més de vint anys més tard escenificacions com la de Víctor García de les mateixes *Criades*.

Artaud, doncs, tenia raó.

La seva mort es produeix el 1948. Cap al final dels anys cinquanta, s'inicia una revolta generacional que, com ell, rebutjava molts dels trets socials i culturals d'una civilització creadora de comportaments cada cop més alienats, i que adobaria el terreny del canvi que Artaud cercava. La mirada cap a Orient dels moviments contraculturals nord-a-

mericans, la mística de la droga i els corrents artístics d'avantguarda que, amb una forta inspiració dadà, en certa manera assumien posicions que repetien les de les avantguardes d'entreguerres, trobaven un bon punt de referència en els escrits d'Artaud. I aquests nous aires, també havien d'influir les noves generacions d'una Europa on el motor essencial de la cultura progressista l'encenien fins aleshores les ideologies d'esquerres.

Molts sectors inconformistes cerquen, troben la seva alternativa artística en aquelles noves circumstàncies contraculturals. Es produeix un renaixement massiu d'actituds anarquistes i místiques que rebutgen tot compromís polític com a obligació social i, per tant, com a rerafons de la producció artística, una altra concepció de la revolució que crea una nova subversió. Aquestes actituds tenen concomitàncies evidents amb les idees radicals d'Antonin Artaud i molts creadors hi havien de trobar inspiració i programa.

La renovació del ritual teatral considerat com a fet viu i subversiu; el rebuig del teatre com a cultura de consum i com a simple vehicle didàctic d'un ideari; la desaparició del text com a referència imprescindible; l'alliberament de l'expressió de l'actor de tota imitació de la vida; la necessitat de sentir i fer sentir en lloc de l'obligació d'entendre i fer entendre, covava un nou teatre.

En aquesta manera d'entendre i de fer el teatre, la vivència immediata, la catarsi per la comunió amb la força mateixa del cos i de la veu, poden arribar a ser per elles mateixes el missatge, l'únic vehicle capaç de trasmetre la dimensió abstracte de les idees. Tant al teatre com a la dansa i a les arts plàstiques, s'imposa també l'ús total de l'espai contra tota convenció tradicional. L'espai pot també ser un vehicle subversiu per la seva incisió directa en la conducta,

més efectiu que qualsevol exhortació a l'acció per les vies clàssiques del dadaisme.

L'experimentalisme subsidiari de les idees d'Artaud configurarà, doncs, un teatre contracultural innovador per definició, que en la seva actitud política té matisos diferents a Europa i a Amèrica. A Europa, l'artaudianisme es veu radicalment oposat a les dramaturgies políticament compromeses, al paper didàctic del teatre sobre el públic, a tota una estètica sorgida d'un discurs revolucionari marxista que, ja el 1927, Artaud blasma obertament tot defensant un revolta mental. Perquè, a Europa, els darrers anys cinquanta i primers seixanta també s'estén el teatre i les idees de Brecht. En canvi, en l'adaptació americana de moltes idees artaudianes es troba una forma primària de subversió que, fins i tot, pot arribar a convertir-se en la dramaturgia oposada a l'*establishment* i, al capdavall, compromesa políticament.

Europa coneix en el teatre pobre de Jerzy Grotowski un considerable acostament a la idea de l'actor i de l'actuació que es desprèn dels escrits d'Artaud, creant un sistema d'entrenament corporal que, amb el temps, ha transcendit la seva particular finalitat dramaturgica essencialment mística. Als USA, en canvi, trobem la influència d'Artaud en l'evolució del Living Theatre de Nova York des d'un repertori culte a un avantguardisme progressivament subversiu, en la implantació del *happening* com a art total, en la pràctica del psicodrama i en el naixement d'un gran nombre de grups teatrals que treballen i viuen comunitàriament.

Grotowski parla aleshores d'«actor cortesà» i d'«actor sant» per distingir el teatre entès com a ofici, mitjançant el qual l'actor fa el que li demanen (a canvi del preu que les seves qualitats i la seva fama li han adjudicat) i el teatre professat com a forma de vida i de contribució directa al

canvi de valors. Des d'aquest punt de vista, Artaud és un actor, un home de teatre «sant», però en la seva dolorosa i mística vida troba pocs correligionaris disposats a anar fins al final i un ambient hostil a deixar-se tocar realment pel teatre. Però el seu sacrifici és un exemple per tota una manera d'entendre el teatre com a fet col·lectiu.

Però els temps canvien, i l'actor sant com a motor d'un teatre que vol preservar la puresa del seu ritu sempre renovat i sempre al marge de la conformació cultural de l'art dramàtic, avui torna a ser una espècie en vies d'extinció. D'ençà la revolta dels anys seixanta, el paper subversiu que molts volien per al teatre ha anat perdent protagonisme, fins i tot l'oposició que semblava irreconciliable entre el teatre d'idees i la catarsi abstracta ha anat evolucionant cap a una convivència pacífica que ha acabat permetent-hi la promiscuitat, a mesura que els directors de repertori han incorporat, a les seves possibilitats expressives, llenguatges procedents de l'experimentalisme militant d'altres temps. I, així, moltes de les troballes expressives, tant en el treball de l'actor com en l'ús de l'espai o en el redescobriments del text que Artaud havia apuntat i molts grups dels anys seixanta havien impulsat, han esdevingut procediments renovadors per a dramaturgies més eclèctiques. L'evolució d'un director com Peter Brook és l'exemple més reconegut d'aquesta tesi. Però, com deia, la mateixa noció «experimentalisme» ha canviat força el seu paper en el fet artístic i en relació amb la cultura i amb la societat, és a dir, amb el públic. L'oposició esmentada entre el teatre d'idees i el teatre de comunió col·lectiva ha evolucionat de la mateixa manera que ha canviat el paper subversiu o compromès del teatre i de l'art en general. Avui, fins i tot el teatre de repertori més oficial pot fer servir, quan li convé, estètiques que en el seu moment foren experimentals i marginals.

El teatre, durant el segle XX, ha obert portes sense tancar-ne cap. Els noms que les han empès no han pogut deixar obres, com en d'altres arts, per conservar als museus, sinó un bagatge d'idees i consells escrits i, amb molta sort, dibuixats o fotografiats. Cada pas nou ha estat fet gràcies a una profunda crítica del paper de l'art en la societat de cada moment. El teatre, art convencional, tendeix a convertir en norma familiar, en fórmula estilística, tant pel creador com pel seu públic, innovacions que en un primer moment poden haver estat considerades impossibles, revulsives. L'avantguarda, doncs, manté la seva potència innovadora tant de temps com triguí a ser assumida majoritàriament. Moltes tècniques i principis que avui rep l'estudiant d'actor, de director o d'escenògraf, i que pot posar en pràctica davant el gran públic sense gaires problemes, potser eren, en un temps no gaire llunyà, somnis irrealitzables d'algú que s'avançava en el temps.

L'aportació d'Antonin Artaud té la particularitat que, a mesura que han passat els anys, molts aspectes del seu discurs han tendit a fer-se força clars i viables, sobretot, pel que fa al seu contingut de pràctica teatral. No ha estat tan fàcil, però, seguir l'exemple de la seva actitud radical enfront d'allò que no li aportava res i que rebutjava. La creació teatral que ha begut en les fonts d'Artaud ha estat, al capdavall, una empeltada d'energia que no ha aconseguit ni de bon tros bandejar ni un gram de tota la banalitat que continua ostentant el noranta cinc per cent del teatre actual que, probablement, no difereix gaire en els seus plantejaments —tant el «bo» com el «dolent»—, del que Artaud es degué trobar quan va arribar a París el 1920. Finalment, l'artaudianisme sant dels anys seixanta ha acabat configurant un estil identificable amb els gustos d'una determinada època —a

part, com deia abans, d'uns exercicis d'entrenament escolar que, lentament, també es van desmitificant. Però, darrera els clixès formals que en poden haver quedat, agonia o dorm com una càrrega explosiva desactivada una opció artística i ideològica enormement potent.

Estudiar avui la figura d'Antonin Artaud té, per aquell qui vol iniciar-se en l'art teatral, no solament l'interès de conèixer la veu més esfereidora de totes les que han dut el teatre a les seves actuals possibilitats potencials d'expressió i de comunicació humana, sinó que també constitueix una invitació a reflexionar —una reflexió personal i intransferible— sobre la transcendència o la banalitat del teatre, tant per qui el fa com per qui el rep; una incitació a prendre consciència d'allò que el teatre realment és per a cadascú.

Una de les raons que fa que les idees d'Artaud perdurin i continuïn renovant el seu sentit profund, sense ressentir-se gens del pas del temps i dels canvis dels gustos que van configurant els estils teatrals en voga a cada moment, probablement és la seva identificació total amb la necessitat imperiosa que les inspirava. I també per la seva impressionant dimensió literària. L'experiència personal de redescobrir en els pensaments d'Artaud, en la lucidesa del seu deliri, en les potentíssimes projeccions simbòliques que fa servir per traduir les seves intuïcions teatrals, uns ressorts per a l'expressió dramàtica de la condició humana sovint oblidats, és aventura obligada per aquell qui creu veure el seu camí en l'art teatral. Però també el testimoni brutal d'un dolor assumit i d'una lluita incansable pot suscitar per si mateix l'interès pel missatge d'Artaud, pel crit que el temps no ha ofegat.

En els límits del segle XX, on tantes activitats de la societat humana es veuen abocades a modificacions substancials, en general alienants, qui sap si el teatre tornarà a

Artaud per fer-se càrrec de mantenir la noció de corporalitat en la vida de l'home. Ara per ara, el teatre roman encastat al segle que s'escapa, al segle exhaurit que ha vist fer-hi esforços per evolucionar, per renovar-se, tot mantenint intacta tota la cultura i la subcultura que ha anat acumulant, com si no volgués mirar el futur. El teatre occidental s'acosta a la darrera dècada del segle mantenint com si res, hàbits, gustos i, fins i tot, polèmiques de fa cent anys.

En tot cas, conèixer Artaud no pot deixar indiferents als qui han de fer el teatre de les darreries del segle XX.

NOTES

1. El «Cartell» agrupà els directors teatrals parisencs Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoeff i Gaston Baty, els quals comptien el punt de vista que la relació director-obra havia de prevaler sobre la relació autor-obra.

2. Artaud va interpretar amb Charles Dullin nombrosos papers entre 1922 i 1923: Galvan, a *Moriana et Galvan*, d'A. Arnoux; Sottinet a *Le Divorce*, de Regnard; un cec a *L'Hôtellerie*, de F. de Castro; Don Luis a *Visites de Condoléances*, de Calderon; Anselme a *L'Avare*, de Molière; Apoplexie a *La mort de Souper*, de N. de la Chesnaye; Basili a *La vie est un songe*, de Calderón; Tirèsies a *Antígona*, de Sòfocles-Cocteau, música d'Honegger, decorats de Picasso; Pedro Urdemalas a *Monsieur de Pygmalion*, de Jacinto Grau; Charlemagne a *Huon de Bordeaux*, d'Arnoux.

3. Amb Georges Pitoeff, entre 1923 i 1924, va interpretar: El Primer Místic a *La Petite baraque*, d'Alexandre Block; Retiarius a *Andròcles et le lion*, de Bernard Shaw; Un àngel negre a *Liliom*, de Molnar; Jackson a *Celui qui reçoit les gifles*, de L. Andreieff; l'apuntador a *Six personnages en quête d'auteur*, de Pirandello.

4. Antonin Artaud apareix als films: *Faits divers*, d'Autant-Lara 1922; *Surcouf*, de L. Morat, 1924; *Graziella*, de M. Vandal, 1925; *Le juif errant*, de L. Morat, 1926; *Napoleon*, d'Abel Gance, 1925-27 (Marat); *La passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928 (Frère Massieu); *L'argent*, L'Herbier, 1929 (Mazaud); *Tarakanova*, R. Bernard, 1929; *Verdun, visions d'histoire*, L. Poirier, 1928; *L'Opéra de quat'sous*; G-W. Pabst, 1931; *Faubourg Montmartre*, R. Bernard, 1931; *La femme d'une nuit*, L'Herbier, 1931; *Les Croix de bois*, R. Bernard, 1932; *Coups a feu de l'aube*, S. de Poligny, 1932; *L'Enfant de ma soeur*, H. Wullschleger, 1932; *Mater Dolorosa*, Abel Gance, 1933; *Lilian*, Fritz Lang, 1934; *Sidonie Panache*, H. Wullschleger, 1934; *Lucrece Borgia*, Abel Gance, 1935 (Savonarola); *Koenigsmark*, M. Tourneur, 1935 (Cyrus Beck).

5. Al Théâtre Alfred Jarry, Artaud escenifica *Les Mystères de l'Amour*, de Roger Vitrac; *Ventre brûlé ou la Mère folle*, (*Ventre*

escaldat o la mare boja), escrita per ell mateix, i *Cigogne de Robert Aron*, el 2-VI-1927. *Un acte de Partage de Midi*, de Claudel, el 14-I-1928. *Le Songe*, d'Strindberg, el 9-VI-1928. *Victor ou les Enfants au pouvoir*, de Vitrac, el 5-I-1929.

6. (1899-1952) *Poison*, *Le Peintre*, *Entrée Libre*, *Les enfants au pouvoir* (Editada en català *Victor o els nens al poder*, Barcelona, Edicions Robrenyo, 1978), *Les Mystères de l'Amour*, *Le Coup de Trafalgar*, *Le Sabre de mon père*, *Les demoseilles du large*, *Le Loup-Garou*.

7. *El teatre i el seu doble* recull textos d'Artaud sobre teatre escrits des de 1932: «El teatre i la pesta», «L'escenificació i la metafísica», «El teatre alquímic», «Sobre el teatre balinès», «El teatre i la crueltat», «Cartes sobre la crueltat», «El teatre de la crueltat (segon manifest)», que completarà amb «Un atletisme afectiu», «Teatre oriental i teatre occidental», «El teatre de serafin» i «Notes sobre Entorn d'una mare».

8. Vegeu el primer manifest *Le Théâtre Alfred Jarry*.

9. En la part no reproduïda aquí, d'aquest article, Artaud exposa la seva teoria dels alès repartits per la Càbala, establint paral·lelismes masculins, femenins i neutres per definir diferents impulsos en la respiració de l'actor, tant en l'actuació com en la formació. Artaud exemplifica uns punts concrets de localització per donar un contingut orgànic als sentiments (Vegeu *El teatre i el seu doble*). Hi ha una interessant visió d'aquests aspectes d'un actor contemporani d'Artaud, Jean-Louis Barrault, en la seva obra «Mi vida en el teatro» (Fundamentos, 1975).

10. Artaud ja ha especulat sobre aquest tema a *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (*Heliogàbal o l'anarquista coronat*).

CRONOLOGIA

- 1896 Neix a Marsella el 4 de setembre.
- 1910 Estudis secundaris a Marsella amb els maristes del Sagrat Cor. Funda una revista on publica els seus primers poemes que signa Louis des Attides.
- 1915 Problemes nerviosos i fortes neuràlgies l'obliguen a interrompre els estudis. Estada a la casa de salut de La Rougrière, prop de Marsella.
- 1916 És mobilitzat i llicenciat als nou mesos a causa de la seva salut. Estades a diverses cases de repòs. A Chanet, prop de Neuchâtel, a Suïssa, resideix dos anys tractat pel doctor Dardel.
- 1920 S'installa a casa del doctor Toulouse a Villejuif, París.
- 1921 Coneix Firmin Gemier, Max Jacob. Escriu a la revista *Action*. Charles Dullin el contracta i entra a formar part de la companyia de l'Atelier on, a més de fer d'actor, dissenya figurins i decorats. Coneix Genica Athanasiou.
- 1922 Publica poemes i articles a *La criée*, *Les Cahiers du Sud*, *Le Bulletin de l'Oeuvre*, *Images de Paris*, *Le Mercure de France*, *L'Ere nouvelle*, *Action*. Assisteix a una exhibició de dances cambodjanes a Marsella. Intervé en la pel·lícula *Faits divers*, de Claude Auntan-Lara.
- 1923 Publica el seu primer llibre *Tric trac du ciel* i la revista *Bilboquet*.
- 1924 Mort del seu pare. Deixa la companyia Dullin i entra a la de Georges i Ludmilla Pitöeff. Correspondència amb Jacques Rivière. *L'Ombilic des limbes*. *Le Pèse-Nerfs*. Participació a les activitats del grup surrealista. Intervé al film de Jean Painlevé sobre el *Matusalem*, de Yvan Goll.
- 1925 Participa en els films *Graciella*, de Maurice Vandal i *Napoleon*, d'Abel Gance.
- 1926 Fundació del Théâtre Alfred Jarry amb Robert Aron i Roger Vitrac. Trencament amb els surrealistes.
- 1928 Participa en els films *La passion de Jeanne d'Arc*, de C. Dreyer, *Verdun*, de L. Poirieu.

- 1929 *L'Art et la Mort*. Treballa en els films *L'Argent*, de Marcel l'Herbier i *Tarakanova*, de R. Bernard.
- 1930 Darreres representacions del Théâtre Alfred Jarry.
- 1931 Descobriment del teatre balinès. Conferències «Sur le théâtre balinais» i «*La mise en scène et la Metaphysique*». Film *L'Opéra de quat-sous*, de G.W. Fabst.
- 1932 Primer manifest sobre el teatre de la crueltat. Treball amb Louis Jouvet. Film *Les Croix de bois*, de R. Bernard.
- 1933 Conferència «*Le Théâtre et la peste*». Film *Mater dolorosa*, de Gance.
- 1934 Lectura de la seva obra *La conquête du Mexique* i de *Ricard III*, de Shakespeare a casa de Lise Deharme. Publica *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Film *Lilion*, de F. Lang.
- 1935 Estrena de *Les Cenci* al Théâtre des Folies-Wagram. Recopilació dels textos que formaran *Le théâtre et son double*.
- 1936 Viatge a Mèxic amb escala a La Havana. Conferències «*Surrealisme et revolution*», «*L'homme contre le destin*», «*Le théâtre et les Dieux*».
- 1937 Intent frustrat de matrimoni amb Cecile Schramme. Viatge a Irlanda. Després d'un internament conflictiu, és repatriat d'ofici a Le Havre. Internament.
- 1938 Es publica *Le Théâtre et son Double*. És traslladat de Le Havre a Sotteville-les-Rouen.
- 1939 Internament a l'hospital de Ville-Évrard.
- 1942-1945 Internament a l'hospital de Rodez. Es publica *Voyage au Pays des Tarahumaras*. Tractament amb electro-shok.
- 1946 Torna a París i a l'activitat. Es publiquen *Lettres de Rodez* i poemes a *La Rue*, *Les Quatre Vents*, *Les Cahiers du Sud*, *L'heure Nouvelle*. Pensa muntar al Vieux Colombier *Les Bacants*, d'Eurípides.
- 1947 Conferència al Vieux Colombier «*Tête à tête*». Exposava dibuixos i llegeix poemes a la galeria Pierre. Escriu i publica *Van Gogh le suicidé de la société*.
- 1948 Prepara l'emissió radiofònica *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, que serà prohibida. El 4 de març és trobat mort al peu del seu llit.

BIBLIOGRAFIA

OBRES D'ARTAUD RELACIONADES AMB EL TEATRE

ANTONIN ARTAUD, *Oeuvres Complètes* (16 volums). Ed. Gallimard, París 1961 i 1980.

Les obres relacionades amb el teatre es concentren als volums següents:

Volum II: *L'Évolution du décor — Théâtre Alfred Jarry — Trois oeuvres pour la scène — Deux projets de mise en scène — Notes sur les Tricheurs de Steve Passeur — Comptes rendus — A propos d'une pièce perdue — A propos de la littérature et des arts plastiques.*

Volum III: *Scenário — A propos du cinéma — Lettres* (sobre el Théâtre Alfred Jarry, principalment) — *Interviews.*

Volum IV: *Le Théâtre et son Double — Le Théâtre de Séraphin — Les Cenci — Dossier du Théâtre et son Double — Dossier des Cenci.*

Volum V: *Autour du Théâtre et son Double — Articles à propos du Théâtre de N.R.F. et des Cenci — Lettres — Interviews — Documents.*

De *Le Théâtre et son Double* hi ha una traducció catalana de Ramon Barnils (*El teatre i el seu doble*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1970) i una castellana (*El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1977.)

De *Trois oeuvres pour la scène* hi ha una traducció castellana (Tres piezas cortas, Editorial Fundamentos, Madrid 1972.)

ESTUDIS

Alguns dels textos que incideixen totalment o parcialment en l'activitat teatral d'Antonin Artaud:

BARRAULT, JEAN-LOUIS, *Mi vida en el teatro*, Editorial Fundamentos, Madrid 1975.

- BEHAR, HENRY, *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barral Editores, Barcelona 1970.
- BRAU, JEAN-LOUIS, *Biografía de Antonin Artaud*, Editorial Anagrama, Barcelona 1972.
- DUROZOI, GERARD, *Artaud: la enajenación y la locura*, Editorial Guadarrama, Madrid 1975. (Conté una completa i excel·lent bibliografia comentada.)
- GROTOWSKY, JERZY, «Artaud y el Teatro de la Crueldad» a *Tres piezas cortas*, Editorial Fundamentos, Madrid 1972.
- GUERRERO ZAMORA, JUAN, *Historia del teatro contemporáneo* (Volum I), Juan Flors, Editor, Barcelona 1961.
- PALAU I FABRE, JOSEP, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Monografies de Teatre, Institut del Teatre-Edicions 62, Barcelona 1976.
- VILAR, JEAN, *De la tradición teatral*, Leviatan, Buenos Aires 1956.
- VIRMAUX, A. *Antonin Artaud et le Théâtre*, Seghers, col. L'Archipel, París 1970.

ÍNDEX TEMÀTIC

- accessoris, utilatge, objectes: 44, 45
 acció: 16, 20, 22, 23, 41, 44
 actor: 14, 15, 16, 32, 33, 45, 46, 47, 48, 59, 60
 actor cortesà: 60
 actor sant: 60, 61
 alè: 47, 49
 alquímia: 38, 39
 arquitectura teatral: 16, 43
 atletisme afectiu: 47, 48, 49
 autor teatral: 14, 41
 avantguarda: 59
- càbala: 48
 cant: 34
 catarsi: 59
 ciència: 49
 cinema: 46
 circ: 15
 comunicació: 20, 22
 configuració de la sala: 16
 convencions teatrals: 21, 34
 cos: 47, 49, 59
 crit: 19, 44, 49
 crueltat: 29, 40, 46
- dadaisme: 18, 59, 60
 dansa: 34
 decorat: 14, 15, 22, 24, 28, 37, 42, 45
 diàleg: 36
 director teatral: 14, 16, 23, 34, 41
 doble: 38, 48
- escenificació: 22, 23, 24, 37, 41, 45
 escenografia (vegeu decorat)
 esdeveniment: 21, 22
 espai: 20, 37, 52, 53, 59

espai teatral: 43, 44
 espectacle integral: 45
 experimentalisme: 59, 61

gest: 24, 34, 35, 36, 37, 42, 46, 52, 53
 gratuïtat: 32

happening: 60

identificació: 49
 il·luminació: 23, 28, 40, 42, 43, 44, 46
 il·lusió: 16, 19, 20, 22, 23, 28, 44
 improvisació: 35
 interpretació: 46

jeroglífic: 41, 45, 49

llenguatge articulat: 36, 37
 llenguatge teatral: 41
 llenguatge xifrat: 46

màgia: 25, 49
 maniquí: 40, 44, 45
 marxisme: 17
 màscara: 40, 41, 44, 45
 metafísica: 15, 34, 36, 37, 46, 52
 mimetisme: 14
 misticitat: 14, 16, 25
 moviment: 35, 37, 40, 46, 52, 53
 moviment surrealista: 17, 18, 27
 music-hall: 15
 música: 34, 35, 36, 37, 40, 42, 53

objectes: 24, 28, 39, 40, 41, 42, 44, 45

pallassos: 16
 pantomima: 34
 paraula: 19, 23, 36, 41, 42, 49, 53
 participació: 16

pedra filosofal: 38
personatge: 32, 33, 39, 46
pintura: 15
poesia: 49
públic: 16, 19, 20, 22, 43, 46, 49
purificació: 15

quotidianitat: 15, 38

reteatralització: 14, 15
revolució, revolucionaris: 17, 18, 26
ritme: 35, 42, 46
ritual teatral: 21, 40, 57, 59

signe: 41
símbol: 38, 39, 41
so, sorolls: 37, 42, 52, 53
somni: 25, 27, 41
surrealisme: 17, 18

teatre balinès: 34, 35, 36
teatre d'idees: 61
teatre de l'absurd: 58
teatre de la crueltat: 29, 39, 40
teatre existencialista: 58
teatre occidental: 36
teatre oriental: 36
teatre psicològic: 34, 40
teatre pur: 19
teatre sagrat: 49
temps: 37, 49
text: 14, 16, 23, 41, 45, 59
tradicció: 14

versemblança: 16, 20, 22
véstuari: 19, 22, 40, 43, 46
veu: 35, 35, 59

 ÍNDEX DE NOMS

- Abdy, Iya: 51
 Adamov, Arthur: 58
 Appia, Adolphe: 11, 57
 Aron, Robert: 18, 27
 Athanasiou, Génica: 13
 Audiberti, Jacques: 54
 Autan-Lara, Claude: 12
- Barrault, Jean-Louis: 57
Bilboquet: 13
 Blim, Roger: 54, 57
 Brecht, Bertolt: 60
 Brook, Peter: 61
- Camus, Albert: 54
 Cartell, El: 11, 12
Cartes des de Rodez: 54
Cigogne: 18
 Corneille: 14
 Craig, Edward Gordon: 11, 57
- Dreyer: 12
 Dullin, Charles: 11
- El Somni*: 27
El teatre alquímic: 38
El teatre de la crueltat, primer manifest: 40
El teatre i el seu Doble: 30
El teatre i els déus: 52
El teatre i la crueltat: 39
El teatre i la pesta: 30, 31, 32, 33
Èsquil: 14, 15
- Faits divers*: 12

- Gallimard: 18
 Gance, Abel: 12
 Garcia, Víctor: 58
 Gemier, Firmin: 11
 Genet, Jean: 58
 Ghelderode, Michel de: 58
 Gide, André: 54
 Grotowski, Jerzy: 58

 Ibsen, Henrik: 15
Il n'y a plus de firmament: 29

 Jarry, Alfred: 8, 58
 Jouvet, Louis: 12, 58

L'evolució del decorat: 13
L'escenificació i la metafísica: 36
L'Ombilic des limbes: 17
La Passión de Jeanne D'Arc: 12
La pierre philosophal: 29
 Lang, Fritz: 12
Le Coup de Trafalgar: 29
Le Pèse-Nerfs: 17
Les Cenci: 51
Les Mysteres de l'amour: 18
Les Tarabumara: 51
Liliom: 12
 Living Theatre: 60
 Lugné-Poe: 11

 Meierhold: 11
 Molière: 14

Napoleon: 12

 Piscator, Erwin: 11
 Pitoëff, Georges: 12

Pour en finir avec le jugement de Dieu: 54

Racine: 14

Robur, Max: 18

Samourai ou le Drame du sentiment: 29

Shakespeare: 14, 15, 16

Shelley: 51

Sòfocles: 14, 15

Sonata d'espèctres: 29

Stanislawskij: 11

Stendhal: 51

Strindberg: 27, 29

Théâtre Alfred Jarry: 18, 19, 24, 24, 27, 29

Théâtre de l'Atelier: 11, 12

Tric-trac du ciel: 13

Ubu, roi: 8

Un atletisme afectiu: 47, 48

Van Gogh ou le suicidé de la société: 54

Victor ou les enfants au pouvoir: 18

Vitrac, Roger: 18, 27

ÍNDEX

- 7 INTRODUCCIÓ
11 PRIMERA PASSA
17 L'AVENTURA SURREALISTA
29 EL TEATRE DE LA CRUELITAT
51 FRACÀS I ALLUNYAMENT DEL TEATRE
57 VISIÓ ACTUAL D'ARTAUD
- 65 NOTES
67 CRONOLOGIA
69 BIBLIOGRAFIA
71 ÍNDEX TEMÀTIC
75 ÍNDEX DE NOMS

LAVENÇ