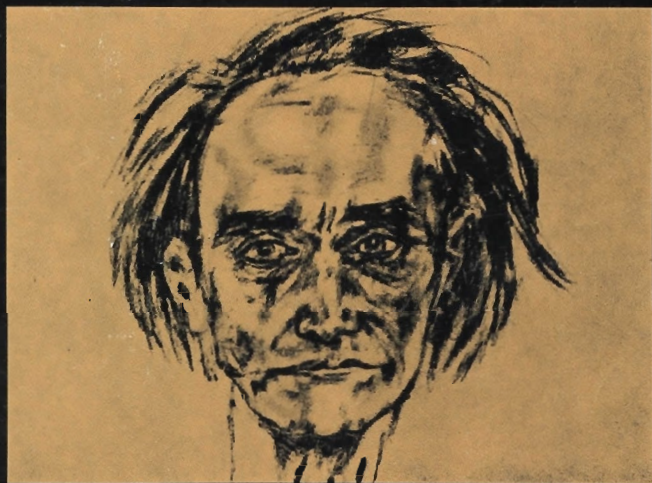


JOSEP PALAU I FABRE

ANTONIN  
ARTAUD

I LA REVOLTA  
DEL TEATRE MODERN



4

MONOGRAFIES DE TEATRE  
INSTITUT DEL TEATRE



Monografies  
de  
Teatre  
4



JOSEP PALAU I FABRE

ANTONIN ARTAUD  
I LA REVOLTA  
DEL TEATRE MODERN

PUBLICACIONS DE  
L'INSTITUT DEL TEATRE  
EDICIONS 62  
Barcelona

MONOGRAFIES DE L'INSTITUT DEL TEATRE DE L'EXCMA. DIPUTACIÓ PROVINCIAL DE BARCELONA.

Biblioteca-Museu de l'Institut del Teatre, carrer Conde del Asalto, 3 i 5 (Palau Güell), Barcelona-1.

Col·lecció dirigida per XAVIER FÀBREGAS.

Coberta de Jordi Fornas.

Primera edició: març de 1976.

© Josep Palau i Fabre.

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta): Institut del Teatre de Barcelona.

Realització: Edicions 62 s|a, Provença 278, 1er., 1a, Barcelona-8.

Imprès a Garriga Impressors, Mallorca 518, Barcelona.

Dipòsit legal: B.- 16.786-1976.

ISBN: 84-297-1187-9.

*A GLÒRIA ROGNONI, glòria del teatre català,  
sacrificada prematurament, dedico, amb la  
meva fervent admiració, aquest llibre sobre An-  
tonin Artaud, que sacrificà la seva vida al teatre.*

**J. P. F.**

## SIGLES

Hem posat les sigles entre parèntesis al final de cada citació, en lloc d'enviar el lector al peu de la pàgina, perquè entenem que aquest sistema trenca menys la continuïtat de la lectura.

Aquestes sigles són:

O. C. (Antonin Artaud: «Oeuvres Complètes».)

G. A. (Antonin Artaud: *Lettres à Génica Athanasiou.*)

N. R. F. («Nouvelle Revue Française».)

C. R-B. (Cahiers de la Compagnie Madelaine Renaud - Jean-Louis Barrault: *Antonin Artaud et le Théâtre de Notre Temps.*)

K. («K, Revue de la Poésie».)

Ad. (Arthur Adamov: *L'homme et l'enfant.*)

Br. (Jean-Louis Brau: *Biografia de Antonin Artaud.*)

Bar. (Excepcionalment, els textos d'*El Teatre i el seu Doble* duen, al costat de la referència a l'edició francesa de les «Obres Completes», la referència a la traducció catalana de Ramon Barnils, que hem indicat amb la primera síl·laba del seu cognom.)



## Pròleg

El segle xx és un segle eminentment revisionista. Totes les nocions que ens havien servit del Renaixement encà —sobre l'univers, sobre la societat, sobre l'home— han estat posades en dubte, passades pel sedàs de la crítica i de l'anàlisi. La Relativitat, el Marxisme (encara que la seva formulació dati del segle xix), la Psicoanàlisi, són els tres grans corrents del pensament que impliquen aquesta nova etapa del saber. En el terreny de les arts, la revisió ha estat igualment radical: la revaloració de l'art primitiu, de l'art dels infants, de l'art dels folls i de l'art candorós (*naïf*), és també obra del nostre segle. Més que no pas en una doctrina, aquesta renovació sembla condensar-se, en aquest cas, en el nom i en l'obra de Picasso. Ben mirat, tots aquests corrents són molt més que renovacions; són veritables revolucions. Einstein, Marx, Freud i Picasso encarnen l'aspecte essencialment revolucionari del nostre temps. El teatre no ha escapat d'aquest revisionisme, com no hi han escapat la poesia, la música o l'arquitectura.

Però el teatre, potser per tractar-se d'un art col·lectiu, o d'un fenomen col·lectiu, ha sofert l'embat de diverses personalitats, sense que la seva transformació pugui etiquetar-se amb un sol nom. Strindberg i Pirandello, des del punt de vista del text (de l'autor), així com Stanislavsky, Gordon Craig i Artaud, pel que fa a l'actor, al muntatge i a la concepció de l'obra, són alguns dels homes que més han contribuït al replantejament de l'art teatral.

Potser cap d'ells no ha estat tan radical en els seus postulats —i, per això mateix, tan difícil de seguir— com Antonin Artaud. Artaud pretén de revolucionar el teatre des de tots els punts de vista: com a actor, com a escenificador, com a autor. Això equival a dir, d'entrada, que Artaud se'ns presenta amb el rostre complex i contradictori d'un home de teatre complet.

Aquest home, d'existència tràgica i exasperada, visqué constantment marginat. La seva revolució, sembla haver-la fet més en ell mateix —mirant el rostre rebregat dels seus últims anys és fàcil de persuadir-se'n— que no pas al seu entorn. Aquest caràcter marginat de la vida i l'obra d'Artaud és, sens dubte, una de les raons que expliquen el fervor i el fanatisme que la seva figura suscita actualment, una de les raons (quin dubte hi ha?) que expliquen el fervor i el fanatisme que vaig experimentar per ell en fer la seva descoberta fa més de vint-i-cinc anys. L'afany de compensar i de contrabalançar una injustícia històrica va ser un dels factors que em van impulsar a conèixer-lo i a estudiar-lo, i és un dels elements que mouen avui les noves generacions a l'entorn del seu nom.

Aquest llibre, tot i ser un llibre apassionat, gaudeix de la perspectiva que li confereixen els anys. El quart de segle transcorregut d'ençà de la mort d'Artaud ha permès la publicació d'una gran part de la seva obra, així com la revisió dels seus conceptes, dels seus textos i de les seves innovacions.

Les raons de la impopularitat d'Artaud abans de la seva mort són d'índole diversa. N'hi ha d'intrínseques i n'hi ha d'extrínseques. Entre les primeres, cal comptar amb el caràcter mateix de la seva obra que, com tota obra renovadora, escapa, per definició, al seu temps. Artaud és, amb Nerval, Rimbaud i Lautréamont, un dels grans representants del corrent irracional de França, que xoca necessàriament amb l'esperit cartesià que informa la mentalitat predominant del caràcter francès. Ell és del tot conscient d'aquesta situació seva: «Destruïxo perquè, en mi, res del que ve de la raó no s'aguanta.» (O.C. I,238). «Obeeixo, instintivament, a partir d'ara, les regles de la llengua, i pitjor per a la llengua quan les meves intuïcions, o el meu sentit de l'harmonia intel·lectual, m'enganyen.» (O.C. V,75).

Una altra de les causes que poden haver afavorit el seu descàndid és algun dels elogis que fa de la cultura alemanya i l'haver treballat en aquell país. Això, després de la guerra del 14, era, per a la majoria dels francesos, gairebé intolerable. Potser Artaud podia fer seves les paraules de Nerval: «La vella Alemanya, la mare de tots nosaltres...» Però aquesta frase, per ser acceptada i assimilada, requeria ser captada a una altura mental que el francès dels anys vint o dels anys trenta difícilment assolía.

Diguem, finalment, que la seva actitud tothora escandalosa i inconformista —esquerpa— va fer que es distanciessin d'ell o fossin inoperants els esforços d'alguns dels qui volien ajudar-lo.

Però hi ha una raó extrínseca que creiem decisiva en la seva marginació, i és el xoc amb els surrealistes i la seva expulsió ignominiosa del grup. És evident que un home com Artaud, amb el seu missatge de *tabula rasa*, no podia aspirar a ser comprès per les patums o els consagrats de l'època. Aleshores, si els pocs, si els únics que potser el podien comprendre, que eren els seus companys del Moviment Surrealista, se li giren d'esquena, aquest home es queda sol sense remei. Això és el que entenem que li passà. Aquest fet assenyala, per a nosaltres, un gran culpable: André Breton, cap del Moviment, Papa del Surrealisme. Tant li fa que Breton, poc abans de la mort d'Artaud, hagi rectificat, dient d'Artaud que era «aquell que havia anat més enllà a l'altra banda del mirall». La canonització vingué massa tard: Artaud era un home desfet i, la seva vida de misèries i de contrarietats, ja res ni ningú no la hi podria restituir. Ja tindrem ocasió de veure de més a prop aquest incident en un dels capítols del llibre.

He usat el mot revolució a propòsit d'Artaud i és lícit de preguntar-se si no he exagerat en emprar aquest qualificatiu. La seva constant agressivitat intel·lectual, el seu inconformisme sistemàtic, podrien fer pensar que Artaud és, tal volta, un rebel o un revoltat més que no pas un revolucionari. A quina d'aquestes tres categories pertany Artaud? Jo diria que a totes tres alhora, per això la seva postura en la vida és de les més incòmodes que puguem imaginar. Comencem per establir la diferència que, al nostre entendre, existeix entre un rebel i un revoltat. El terme de rebel s'aplica, entenem, a la naturalesa de l'individu, mentre que el de revoltat posa l'accent sobre un fet concret o una situació determinada. Un infant que sistemàticament defuig la disciplina, l'anomenem un infant rebel. Un home a qui ha estat feta una injustícia flagrant —o que l'ha vist amb els seus propis ulls— pot esdevenir, per pacífics que siguin els seus ànims, un revoltat. El revolucionari es l'home que premeditadament, amb plena coneixença de causa, obre la vàlvula que premetrà de capgirar un ordre de valors establert, sabent-ne i acceptant-ne les conseqüències.

«El que tenen de sinistre les concessions és que afebleixen i desvaloren un home, i això d'una manera *essencial*, perquè aquest home va contra la seva naturalesa i, per consegüent, contra el funcionament del seu esperit.» (O.C. III, 159.) Entenem que el qui escriu aquestes línies és, essencialment, un revolucionari, encara que per altres raons sigui, *també*, un rebel i un revoltat.

Artaud era una torxa vivent, i acostar-s'hi era cremar-se; és cremar-se.



## Dades biogràfiques

Abans d'endinsar-nos en l'estudi de l'obra d'Artaud, ens sembla imprescindible de traçar un breu esquema de la seva vida per poder referir-nos-hi, quan calgui, amb més comoditat.

Antonin Artaud neix a Marsella el 4 de setembre del 1896, de família petit burgesa per part del pare, i orígens grecs per part de la mare, que es deia Nalpas. Els pares d'aquesta —els avis d'Artaud—, residien a Esmirna. Artaud tingué una germana, Marie-Ange, i un germà, Fernand.

Segons la seva germana, als cinc anys Artaud va tenir una meningitis de la qual se salvà quasi per miracle, i, vers la fi dels estudis secundaris, la seva salut sofrí una alteració radical. El seu temperament, d'antuvi joiós, esdevingué trist i taciturn. Ell es plany de mals de cap intolerables.

Aquesta descripció coincideix, aproximadament, amb la que ens forneix ell mateix: «He sentit des de la més tendra infantesa (6 a 8 anys) aquests períodes de tartamudeig i d'horrible contracció física dels nervis facials i de la llengua, succeint a períodes de calma i de facilitat perfectes, tot això complicant-se amb els trastorns psíquics corresponents i que no han aparegut *descaradament* sinó vers l'edat de 19 anys.»

El 1915 és dut per primera vegada a una clínica de repòs anomenada La Rougère, prop de Marsella.

El 1916 —som a la guerra del 14 i ell té vint anys— una ordre de mobilització l'obliga a incorporar-se al seu regiment, a Digne, però nou mesos després és rellevat de les seves obligacions militars.

A partir d'aleshores, la vida d'Artaud és un seguit de caigudes i recaigudes en la malaltia, amb entrades i sortides constants dels hospitals: a Saint Didier, prop de Lió; a Lafon-les-bains, a Provença; a Divonne-les-bains, vers l'est; fins que és enviat pels

seus pares a casa del doctor Dardel, a les proximitats de Neufchâtel (Suïssa), on sojorna durant quasi dos anys.

La millora experimentada en aquest últim establiment fa que durant el mes de març del 1920, a l'edat de vint-i-cinc anys, Artaud sigui transferit pel doctor Dardel al doctor Toulouse, de Villejuif, a la perifèria de París.

Al cap d'un any comença la seva carrera d'actor amb Lugné-Poe, director del teatre de l'Oeuvre. Però aviat, a través de Gémier, és presentat a Charles Dullin, que el fa treballar al teatre de l'Atelier, on encarna, entre altres, els papers de Pedro de Urdemalas, en *El senyor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, i el de Basilio, en *La vida és somni*, de Calderón.

Cal considerar l'any 1922 com un any crucial en la vida d'Artaud, a causa de tres esdeveniments: comença a treballar com a actor de cinema (el seu primer paper és, segons sembla, a *Fait divers*); assisteix, a Marsella, a un espectacle de danses cambodjanes, que l'impressionen i l'influeixen profundament; coneix, al teatre de l'Atelier, una jove actriu romanesa, d'exòtica bellesa, Genica Athanasiou, que serà, en realitat, el gran amor de la seva vida.

L'any següent (1923) treballa amb Georges Pitoëff, un home important en el teatre modern, introductor, a França, de Txèkhov, Ibsen, Pirandello... Aquest mateix any, Kahnweiler, marxant de pintura i editor, li publica el seu primer llibre, *El tric-trac del cel*, integrat per poemes d'estructura formal.

Durant l'any 1924, la vida d'Artaud sembla encarrilar-se definitivament. Jacques Rivière, director de la «Nouvelle Revue Française», li publica la correspondència que havia sostingut amb ell a propòsit dels seus poemes, que Rivière havia rebutjat... Amb la seva honradesa i amb la seva comprensió, Rivière ajuda poderosament a la desclosa del geni d'Artaud, perquè sempre més el gènere epistolar serà un dels cavalls de batalla preferits d'Artaud, tal volta el seu gènere més reeixit. Les cartes esdevindran per a Artaud confiança, assaig, manifest, poesia... Durant aquest mateix any, s'adhereix al Moviment Surrealista, i, en el número 3 de la revista «La Révolution Surréaliste», Artaud hi col·labora amb nou textos, que de moment apareixen anònims, naturalment. El mes de setembre mor el seu pare i, segons sembla, la mare d'Artaud se'n va a París per viure al costat del seu fill.

En el transcurs de l'any 1925, Artaud publica dos llibres: *El melic dels llimbs*, barreja de poemes en vers, de poemes en prosa i d'epístoles, i *El pesa-nervis*, integrat per textos exclusivament

en prosa, alguns de forma epistolar. Les tres *Cartes conjugals* que conté proven que les seves relacions amb Genica Athanasiou s'han deteriorat sensiblement.

L'any 1926 és un altre any crucial en la vida d'Artaud. Apareixen els *Fragments d'un diari d'infern* i, com a actor, realitza el paper de Marat en el *Napoleó* d'Abel Gance. Durant el més de setembre té lloc la seva ruptura amb els Surrealistes. A finals d'any funda, amb Roger Vitrac i Robert Aron, el «Teatre Alfred Jarry», que no començarà a funcionar fins la temporada 1926-1927.

Segueixen anys de gran activitat per a Artaud, bé com a director i actor, en els espectacles del «Teatre Alfred Jarry», bé en el cinema.

1929: aparició de *L'Art i la Mort*. Redacta una versió molt lliure d'*El monjo*, de Lewis, una de les primeres novel·les d'erotisme sàdic dels nostres temps, que es publica en francès el 1931, any durant el qual Artaud treballa com a actor en *L'òpera de tres rals*, de Pabst, basada en el text de Brecht.

El 1932 publica el *Primer manifest del Teatre de la Crueltat* i, l'any següent, n'apareix el segon. Artaud intenta, de totes passades, la creació d'un teatre fet íntegrament d'acord amb les seves idees, però ensopega amb nombroses dificultats, al mateix temps que la seva salut va empitjorant.

El 1934 li és editat *Heliogàbal o l'anarquista coronat*.

Finalment, després de molts d'esforços, el 6 de maig del 1935 estrena *Els Cenci*, que dura dues setmanes al cartell.

A causa de la seva salut i també, potser, per defugir París, durant l'any 1936 se'n va a Mèxic, on dona diverses conferències a la Universitat i en altres llocs. Emprèn un viatge a la regió de Chihuahua, per conèixer amb els pells-roges Tarahumaras.

Durant el mes d'agost de l'any següent, realitza un viatge a Irlanda, d'on és expulsat, i és en el vaixell que el torna a França que li és posada la camisa de força. A partir d'aquest moment, la vida d'Artaud serà un perpetu anar d'un hospital psiquiàtric a un altre, principalment a Ville-Evrard, del 1939 a principis del 1943, i a Rodez, amb el doctor Ferdière, del febrer del 1943 al 1946. En l'endemig, just abans de la Segona Guerra mundial, apareix *El teatre i el seu doble*, llibre capital on aplega els seus manifestos i escrits sobre el teatre.

Acabada la guerra, Artaud, que comença a comptar amb un grup d'admiradors entusiastes, publica les *Cartes de Rodez* (a 600 exemplars), i és tret, per un grup d'amics, de l'hospital de Rodez i transferit a l'hospital psiquiàtric d'Ivry, prop de París,

on viu fins a la seva mort, en una mena de llibertat condicionada.

El 13 de juny del 1946 és organitzat un homenatge-venda a favor seu al teatre Sarah Bernardt.

Durant l'any 1947 publica *Van Gogh, el suïcidat de la societat*, *Artaud el Momo* i *Aquí jau*. Mor el 4 de març del 1948. Al cap d'un mes apareix *Per acabar amb el judici de Déu*; el 1953, *Satanàs el foc*; el 1955, *Els Tarahumaras*. A partir de 1956, la «N.R.F.» comença la publicació de les seves «Obres Completes».

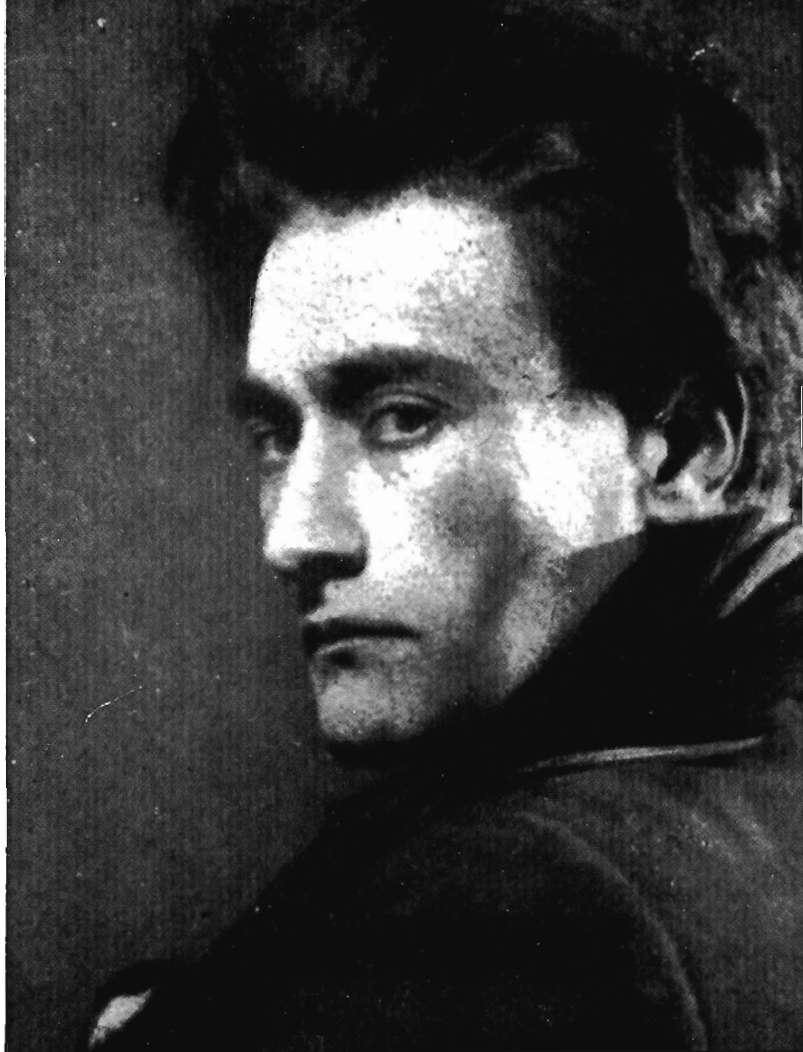




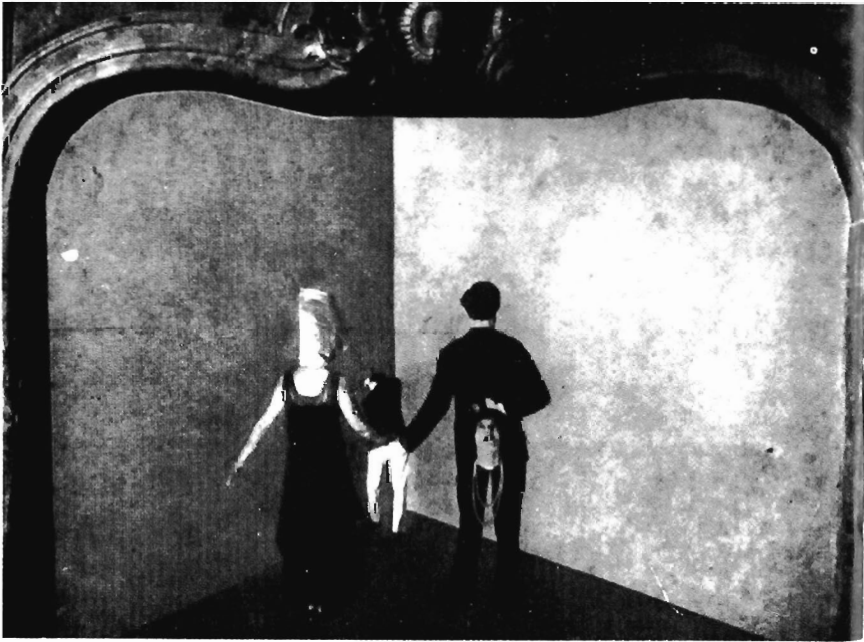
*Artaud, vers 1924*



◀ *Genica Athanasion,*  
en *El médico de su*  
*honra, de Calderón,*  
*el 1936.*



*Antonin Artaud,*  
*per Man Ray.*





*Artaud, a la dreta,  
en el paper de germà Krassien,  
del film La passió de Joana d'Arc,  
de C. Dreyer (1928).*

◀ *Artaud en el paper de Marat  
del film Napoleó, d'Abel Gance (1926).*

◀ *Una de les foto-muntatge aparegudes  
a El Teatre Alfred Jarry i l'hostilitat pública.  
on veiem Artaud d'esquena.*

Jury 31 Janvier 1947  
Mr Tolau Fabre

Monsieur  
Vos vus étō presentē  
à moi en Catalan.  
J'aime la Catalogne  
l'ostjan peupla qui  
aime à brusquer  
ce qui est, mais on  
m'a dit des Catalans  
une chose qui m'a  
profondément déplu  
et que j'ai retrouvée  
dans un de vos gestes  
(gestes) devant moi  
or c'est ce qui peut  
me déplaire le

Primera pàgina d'una carta d'Antonin Artaud  
a l'autor d'aquest llibre.



*Un full ple de dibuixos d'Artaud, realitzats durant els seus últims temps.*



*Una foto dels últims temps d'Artaud (Foto Pastier).*



## El mal físic

Crec que per comprendre Artaud —la seva obra, la seva vida, les seves concepcions teatrals, la seva alienació— cal partir de la base del seu *mal físic*. Sense admetre i comprendre això, res no té sentit. I no dic el seu mal psicofísic o psicossomàtic, perquè amb aquesta designació fóra massa fàcil de carregar l'accent sobre la primera part d'aquestes paraules i considerar Artaud com un desequilibrat mental o un viciós. No. Antonin Artaud tenia una malaltia que no el deixà en tota la vida, que el destrossà materialment. Potser aquest mal és una conseqüència de la meningitis que sofrí als cinc anys i de la qual, com sabem, se salvà, per un pèl, de la mort. No existeix a hores d'ara, que jo sàpiga, cap diagnòstic clínic per a explicar-nos satisfactòriament quin era el mal que sofria Artaud. I això complica encara més les coses. Sembla evident, per les descripcions que en fa ell mateix, algunes d'una precisió atúidora, que es tractava d'unes neuràlgies d'una intensitat excepcional, com si tingués tot el sistema neuro-vegetatiu desfet.

Aquest mal apareix *descaradament*, com diu ell, a l'edat de 19 anys. La seva intensitat havia de ser forçosament excepcional, perquè durant la guerra del 14 (durant el 1916, exactament), en el moment que França aboca els homes per milions a les trinxeres i quan una vida humana sembla no valer gairebé res, Artaud sigui desmobilitzat i hagi d'anar a un sanatori.

La lucidesa d'Artaud fa que ell mateix s'adoni, això sí, de les *conseqüències* psíquiques del seu mal, del trasbals que això comporta per al recte funcionament de les seves facultats mentals. Hi haurà al llarg de tota la vida d'Artaud aquest desdoblament, aquesta facultat al·lucinatòria de saber-se malalt i de veure a quins excessos, a quins parany i a quins països desorbitats el condueix la seva malaltia. *Ningú no hi veurà en ell més endins ni més enllà que ell mateix*. Aquesta és la seva terrible condició,

la seva tragèdia. Per això, el cas Artaud el vaig veure, des de bon començament, com una invitació a la follia i com una anàlisi espectral d'aquesta, o sigui com una possibilitat d'analitzar la follia no des del punt de vista mèdic, sinó des del punt de vista del malalt.<sup>1</sup>

D'aquest mal, d'aquesta malaltia, ell va fer tot el que humanament li era possible per tal de guarir-se'n, i se sotmeté de grat a tota mena de tractaments i de provatures, començant per visitar diversos neuròlegs. La lluita va ser llarga, obstinada, i no es donà fàcilment per vençut. A la seva voluntat de resistir a la temptació de la droga, s'hi uní, durant un cert temps, el desig de complaure la dona que estimava:

«Estic molt fatigat aquests últims temps. Estic tractant de fer un gran esforç per tal de *suprimir* l'opi. I això em produeix espaordidores sofrences. No en prenc sinó una quarta part i de tant en tant. Ets sempre amb mi. Faci el que faci, la teva imatge és aquí que m'esguarda, em jutja, participa en el que faig.» (G.A. 31-VI-1922.)

Però el dolor fa que sucumbeixi:

«Arribo a una tal acuitat de sofrança, que em sembla que la meva ànima va a rompre's, que vaig a esvaïr-me de dolor. Ahir, després de quatre dies i mig de paciència, m'he resignat a prendre quelcom. Cosa que m'ha permès de dormir i de passar avui un dia una mica millor.» (G.A., 2-IX-1923.)

Però potser, la més colpidora descripció d'aquest estat insuportable, la trobem en una altra carta a Genica Athanasiou, datada del 12 d'octubre de 1923:

«M'inundo l'esquena de tintura de iode, sofreixo, gemego, sento que no puc aguantar-me, torno a caminar, m'ajec, m'aixeco, estic excitat, no estic més excitat, vetllo, dormo, tinc por del repòs, tinc por del cansament, tinc por del soroll, tinc por del silenci, els meus membres se'n van, els meus membres tornen, resto així en una inestabilitat espaordidora, despullat de mi ma-

1. *Antonin Artaud o la invitació a la follia*, «Ariel», febrer 1948. *Antonin Artaud ou l'invitation à la folie*, «Revue K.», París, 1948. *L'analyse spectrale de la folie*, «Combat», París, març 1958.

teix, despullat de la vida, desesperant sortir-me'n, i continuo medicant-me.»

I continua medicant-se, i continua sotmetent-se als tractaments que li prescriuen, i continua fent-se il·lusions sobre la capacitat d'algun dels seus metges, com per exemple amb el doctor Dupouy, quan diu que té la impressió de trobar-se per primera vegada davant d'un home que havia copsat la *naturalesa especial* del seu mal. Aquest doctor Dupouy, després d'observar-lo detingudament, s'exclama: «Ah, he trobat la clau del problema.» Però les coses continuaren igual.

Antonin Artaud no es donà del tot a la droga sinó quan perdé l'esperança de ser guarit per altres mitjans:

«Impossible aquesta vegada de suprimir el L,<sup>2</sup> del qual he acabat per prendre dosis enormes.» Però això ja ho diu el 1926. Així i tot, Artaud sabia que les drogues li procuraven un alleujament més o menys passatger, més o menys llarg, i desitjava ardentment ser guarit del tot. Altrament no s'explicaria que anys més tard assagi encara l'homeopatia, amb el doctor Allendy (1929) i fins i tot l'acupuntura (ja!), amb el doctor Soulié de Morlant, el 1932. Això prova, a la nostra manera de veure, que el fons d'Artaud no era tenebrós, ni masoquista, sinó que la llum, l'esperança, no varen arribar a desaparèixer mai del tot de la seva consciència.

El seu mal tenia un greu inconvenient, que és el de no ser visible. Un braç mutilat, una coixesa, una apendicitis o fins i tot una cirrosi, són mals controlables, gairebé palpables. El mal d'Artaud, les seves neuràlgies, no. I quan l'home que té aquest mal és un poeta i un actor, esdevé més fàcil de creure que exagera, que fa *literatura*. Justament en la mesura que ell descriu el seu mal tan ben descrit, és fàcil de caure en el parany de creure que aprofita petites afeccions, dolors d'una intensitat mitjana, per convertir-los en matèria literària. En aquest sentit, el drama d'Artaud rau en el fet que quan ell més precisa i circumscriu la seva malaltia i més se l'hauria de creure, menys és cregut o més difícil esdevé que ho sigui. La «belleza» de les seves descripcions amaga, per al lector o l'espectador que no està doblat d'una humanitat profunda, la seva «veracitat».

La tragèdia d'Artaud, en vida, va ser que ningú no s'adonés d'aquest procés i que la gent, els metges, gairebé tothom, pren-

## 2. Làudanum.

gués les conseqüències de la seva malaltia —les drogues, l'alienació— per les causes, i que se l'acabés tractant com a un malalt mental qualsevol o, per a dir-ho clar, com un foll.

Ni els seus familiars, ni Genica Athanasiou, que l'estimà, no saberen adonar-se d'això; i, pel que s'endevina a través de la correspondència d'Artaud, Genica no sabia sinó retreure-li que es drogués; segurament li demanava i li feia prometre que no hi reincidiria. Genica Athanasiou arribà fins i tot al xantatge, amenaçant Artaud d'abandonar-lo, si no rectificava el seu comportament en aquest punt.

«No em separaré del verí sinó quan el meu estat de salut m'ho permeti, *i restarem units durant aquest temps*, perquè no tindràs la crueltat d'abandonar-me en la meva desgràcia.» (G.A. 22-X-1923.)

Com veurem, el mal anà apoderant-se d'Artaud i perjudicant-lo fins i tot en la seva carrera d'actor, degradant-lo, probablement, com a home. La ruptura havia de venir i la soledat d'Artaud, accentuar-se ineluctablement.

«Si vols tornar-me a veure, no em negaré mai a retrobar-me amb tu, però serà per a desenvoluparte teories cada vegada més desesperants que són, a la meua manera de veure, l'únic remei a estats cada vegada més desesperants.» (G.A. 7-IV-1928.)

En aquestes ratlles cabdals, Artaud anuncia tot un programa: són l'explicació clara del procés d'autodefensa del seu esperit, el que la gent acostuma a designar la seva follia. Però aquestes ratlles demostren la lucidesa amb què Artaud entrava en aquest procés.

L'anomenada follia d'Artaud és la necessitat de crear-se una escala de valors pròpia, perquè la nostra no li serveix. La intensitat del seu mal fa que necessiti conviure amb uns pensaments i uns sentiments —i fins i tot amb una cosmologia— que estiguin més a l'uníson amb el seu estat. Per això la seva veu es convertirà en crit, en un crit que de tan alt sobrepassi el seu dolor, l'ajudi a no adonar-se'n o a mitigar-lo. La seva concepció del món i de la vida havia de respondre també a aquesta escala de valors ultrada.

El cas d'Artaud planteja un problema moral d'un ordre semblant al de l'eutanàsia, però en grau menor. ¿És lícit de deixar sofrir un malalt quan ja no queda cap esperança de guarir-lo i

quan se li poden abreujar els sofriments abreuçant-li la vida? ¿És lícit de deixar sofrir un home quan es tenen els mitjans d'evitar-li el sofriment i no hi ha altra alternativa que la de subministrar-li les drogues que l'alleugen? La resposta és per a mi, en aquest segon cas, inequívoca, i celebro haver estat dels qui, en vida d'Artaud, cregueren en ell i cregueren que era ell qui tenia raó —contra la família, contra la societat, contra l'estat.

Què és, doncs, el que s'esdevingué? Com és possible que aquesta veritat no obrís els ulls als seus contemporanis? Crec que hi hagué una *pretensió* intel·lectual excessiva, per part d'alguns o de molts dels metges que el tractaren, en creure que podrien guarir-lo per mètodes psiquiàtrics i que podrien arribar allí on els altres no havien arribat en l'aplicació d'aquests mètodes. Mentrestant, Artaud feia de conillet d'Índies. Hem de tenir present que els neuròpates i els psiquiatres que el tractaren vivien en un moment d'una gran fe en tots els mètodes de guariment derivats de la psicoanàlisi, com si a partir d'ells es pogués guarir tot. Això explica una mica i excusa, en part, les seves desorbitades pretensions, els seus errors. El trist del cas és que dos, almenys, d'aquests metges, tenien velleïtats literàries, i això complica una mica les coses...

Que Artaud, amb les drogues, a més d'alleujar el seu mal, descobrís un món de correspondències insòlit i conegués estats d'una lucidesa excepcional, és més que probable. Però aquesta veritat no lleva res a la veritat primera. Per a Artaud, la droga no dóna accés als paradisos artificials, sinó al més natural dels paradisos, que era el de treure's el sofriment de sobre, el de poder pensar, treballar i escriure lliurement, tranquil·lament, com els altres.

Aquestes consideracions poden fer pensar que el cas Artaud es clou en un psicologisme, que les seves descobertes només són vàlides per a ell mateix. Però no és així. El cas Artaud no queda limitat al mateix Artaud, sinó que el transcendeix. El seu ús de la droga, la seva concepció del món i del teatre no són purament subjectius i intransferibles. Per una sèrie de raons difícils d'analitzar, els textos d'Artaud, en una societat que viu alienada, són dels pocs, avui, que responen a la intensitat que el moment requereix.



## Poesia i teatre

Una de les primeres conseqüències de la malura d'Artaud és, com hem vist, la necessitat d'abandonar el llenguatge pensat i confidencial i la d'acudir al cant, al crit, a la paraula parlada, a la vociferació. Això fa que la seva obra, sense voler, escapi ja a la llarga etapa que, per entendre'ns, anomenem la galàxia Gutemberg.

Però una altra conseqüència, no menys important, del seu mal, rau en el fet que Artaud anul·la la dicotomia occidental entre matèria i esperit, entre física i metafísica. Aquests dos termes —aquests dos conceptes— formen, en ell, un tot. Artaud ha introduït —o reintroduït— l'esperit en la matèria i la matèria en l'esperit, fins a fer-ne una sola cosa. Sense voler, sense adonar-se'n, Artaud s'apropa, amb això, als escriptors i pensadors pre-socràtics. Segurament el seu mal, unit a l'acció de les drogues, li dona una consciència i una hipersensibilitat del seu cos, i aquests dos factors són els responsables d'aquesta nova manera de pensar i de sentir, que és una de les seves característiques i una de les raons que poden fer aspra la seva lectura. El seu teatre, com veurem, està impregnat d'aquesta concepció, n'és una conseqüència.

Artaud comença com a poeta; en tot cas, els més antics testimoniatges que tenim de la seva activitat d'escriptor són els del poeta. Ens és necessari de referir-nos a la poesia d'Artaud en referir-nos al seu teatre, perquè l'una i l'altre van íntimament units. Tant és així, que a vegades es confonen, a vegades ens és difícil d'endevinar on comença l'una i on acaba l'altre. Artaud, per a revolucionar el teatre, sembla que vulgui fer-ho de soca-rel, partint d'aquella regió indistinta del verb en la qual poesia i teatre són dues possibilitats latents, gairebé indestriables.

Artaud té poemes d'adolescència i poemes de joventut, entre els quals hi ha, ja, una primera escissió. Els primers pertanyen als

seus divuit i vint anys, els segons als seus vint-i-dos, vint-i-tres i vint-i-quatre anys. Els primers, amb influències evidents, més parnassians, responen a una temàtica i a una música tradicionals. En els segons, o sia en el llibre *El tric-trac del cel*, temàtica i música són irrecognoscibles, la música sembla defugida, per a no dir escarnida. Però ni en els uns ni en els altres no trobem el veritable Artaud. El veritable Artaud comença amb els seus poemes en prosa i els seus escrits d'*El melic dels llimbs*, on ja hi ha un text teatral: *El doll de sang*.

L'obra d'Artaud es divideix, en grans línies, en tres períodes: un període que podríem anomenar pre-natal, format pels dos moments esmentats, el de la seva adolescència i el de la seva joventut, que arriben fins als seus vint-i-cinc anys, aproximadament. Un segon període que podríem anomenar de plenitud, en el qual la paraula es desplega, el teatre es desplega, la seva activitat s'expandeix... I un tercer període, que anomenem el crit final, en el qual ens és difícil de seguir-lo, de captar-lo, però no per defecte aquesta vegada, com en el període pre-natal, sinó per excés. En aquest darrer període, poesia i teatre, que s'havien desenvolupat autònomament durant el segon període, tornen a unir-se, tornen a confondre's, com si volguessin replegar-se de nou en les entranyes d'Artaud per retrobar el gest i el crit germinatiu.



# L'actor

Artaud haurà estat un dels homes de teatre més complets del segle, perquè la seva vocació comprèn els aspectes més diversos de l'activitat teatral. Tenim un Artaud actor, un Artaud director i organitzador d'espectacles teatrals, un Artaud figurinista i decorador, un Artaud redactor de projectes de muntatge que no arriba a realitzar, però que poden servir de pauta per a d'altres realitzadors, un Artaud redactor de manifestos teatrals revolucionaris, un Artaud autor d'obres dramàtiques, i un Artaud final, desorbitat, quasi inaccessible, en el qual totes aquestes possibilitats semblen concentrar-se de nou i donar-se cita en una mena de darrer crit allucinant.

\* \*

Què resta d'un actor després de la seva desaparició? Amb quin dret podem parlar-ne? Parlem encara d'*ell* quan ens hi referim? No seran la seva llegenda o la seva glòria les que evoquem? Fins i tot els més gloriosos noms de l'art escènic esdevenen problemàtics al cap d'unes dècades. Qui era Sarah Bernardt i com era? I Zacconi? I la Bertini? A voltes ens en resten unes imatges, unes fotografies, que ajuden a desorientar-nos. Era aquesta la gran Sarah Bernardt? ¿Tanta de glòria, tant de renom per a encabir-se en unes faccions que ens poden semblar exagerades o deformades? Car la fotografia és un art estàtic, copsa un moment —de la llum, de la vida— i ens el dona congelat; i els actors eren ésser vivents, dinàmics, es movien, canviaven, i, això, la fotografia no ens ho dona. Sobre alguns d'aquests personatges resten fragments de cinta cinematogràfica, o films complets, però aleshores la nostra desorientació acostuma a ser encara més gran: llurs gestos, llurs moviments, llurs evolucions ens semblen exageradíssims, i no entenem com aquelles llàgrimes, aquelles

gesticulacions patètiques, aquelles rialles, podien arrossegar milers i milers d'espectadors. Aleshores és quan ens adonem que l'art de l'actor teatral, l'art de l'intendent en general, és un art efímer, íntimament unit a la sensibilitat de l'època; ens en restitueix, d'aquesta sensibilitat, la part més fugissera, més transitoria, més vulnerable. Potser si veiéssim els grans actors del temps de Shakespeare o del temps d'Esquil ens produirien la mateixa impressió, qui sap. El que s'esdevé és que en les obres de Shakespeare o d'Esquil hi ha prou densitat humana, prou riquesa de matisos i de sentiments —o de situacions—, perquè *altres sensibilitats* i altres èpoques s'hi puguin emmirallar o retrobar.

A voltes, d'alguns actors, ens en resta la veu enregistrada, que no és sinó una part d'ells mateixos. Què deu ser la veu de Gérard Philippe per als qui no l'han vist al teatre? No ho sé encara, és difícil de dir. Perquè jo, quan *l'escolto*, encara *el veig*, puc unir la seva veu a la seva imatge, i no puc imaginar-me encara la veu sola, sense el concurs de la imatge. Hi ha, evidentment, l'actor de cinema, però aquest és un altre, i és tot un altre problema. Però, què ens semblaran —és a dir, què semblaran a altra gent d'una altra sensibilitat— els films i els actors cinematogràfics que nosaltres admirem?

Què ens resta d'Artaud, actor? Pel repertori de papers que encarnà podem conjecturar el seu caràcter, la seva trajectòria. A través de les crítiques i ajudats per algunes fotografies podem fer-nos-en una idea aproximada. Però res més. La idea d'un actor no és l'actor, l'actor era aquell home de carn i ossos que trepitjava els escenaris, que es disfressava, que es desdisfressava, que ens feia riure o plorar, que tenia un tic...

Així i tot, en aquesta revisió de la personalitat d'Artaud en tant que home de teatre, ens interessarà de seguir breument la seva carrera d'actor, per veure en quins punts excel·leix i en quins no, com es connecta en ell aquesta activitat amb la resta de la seva activitat teatral; quin lloc ocupà l'actor en el conjunt d'aquesta vocació. Perquè el sol fet d'haver estat actor, d'haver actuat professionalment, ens ha de fer adonar, més endavant, que quan Artaud llança alguns dels seus manifestos o propugna per una altra forma de teatre, no ho fa com a intel·lectual, no ho fa com un home que desconeix la realitat de l'escenari, sinó al contrari, com un home que n'ha provat els afalacs i les contrarietats. Això ens obligarà a considerar els seus escrits teòrics, els seus pamflets, amb més atenció i a no rebutjar-los massa peremptòriament quan, a causa, potser, de llur dificultat o d'un cert eso-

terisme, ens puguin semblar elucubracions desquiciades o fora de lloc.

Artaud no anà a París desemparat del tot, com un xicot de província que intenta d'obrir-se pas per fer-hi una carrera artística. L'oncle d'Artaud, el germà de la seva mare, Louis Nalpas, era director artístic de la casa productora de films Ciné-Romans. I a través del doctor Toulouse, a casa del qual, a Villejuif, està instal·lat, Artaud entra en contacte amb Lugné-Poe, director del flamant teatre de l'Oeuvre.

Aquests són els dos puntals a partir dels quals Artaud fa la seva entrada en la vida artística parisenca. Redactor de la revista «Demain», Artaud hi publica en el número d'octubre del 1920, una ressenya de *Creditors*, de Strindberg, i de l'*Elektra* d'Hugo von Hofmannstal, que Lugné-Poe havia muntat durant aquella temporada.

Sia com sia, Antonin Artaud debuta com a actor, a París, el 17 de febrer de 1921, amb un petit paper (un burgès endormiscat que es detvetlla en plena nit...) en *Els escrípols de Sganarelle*, de Henry de Régnier, al teatre de l'Oeuvre.

Pocs mesos després, el seu oncle obté que Abel Gance li confiï un altre petit paper en *Mater Dolorosa*; i és durant el rodatge d'aquest film que coneix Gémier, el qual li aconsella d'anar a veure Charles Dullin, que dirigeix el teatre de l'Atelier. Artaud es presenta a aquest amb una carta de Max Jacob, i Dullin el contracta per a la temporada següent.

Durant tres temporades consecutives (1921-1922, 1922-1923, 1923-1924), Artaud, sense deixar d'escriure ni de publicar, segueix la seva carrera d'actor de teatre, interpretant nombrosos papers. No s'ha de creure que a París, durant aquells anys, els teatres muntessin, com ara, una o dues obres per temporada, sinó que canviaven de programa tot sovint, i una obra que durés un mes o dos ja era considerada un gran èxit.

¿Per què Artaud, davant les dues possibilitats que se li oferien, cinema i teatre, sembla triar aquesta, de moment, i menystenir la primera? Són possibles diverses conjectures. Amb Charles Dullin, de moment, et pot anar formant com a actor mentre treballa. Però potser, un cop llançat pel camí del teatre, que l'ocupa gairebé incessantment, li és difícil d'obtenir treball al cinema. També és conjecturable que, per amor propi, Artaud, davant el seu oncle Nalpas, volgués demostrar que ell era actor pels seus propis mèrits i no per les recomanacions seves. Però hi

ha un fet que sembla més decisiu que els anteriors, i és la presència, entre els alumnes de Dullin, de l'actriu romanesa Genica Athanasiou, de la qual Artaud s'enamora tot seguit. Genica és una dona jove i bella que emprèn, com ell, la carrera teatral. Aviat treballaran junts, aviat Artaud li parlarà d'escriure una obra per a ells dos, aviat Genica serà la seva amant.

Durant aquestes tres temporades, Artaud encarna, aproximadament una quinzena de papers, alguns d'ínfims, altres de rellevants, uns quants d'importants. Comença fent d'Anselm en *L'avar* de Molière, cosa que demostra que Dullin l'ha destacat immediatament (18 de febrer del 1922). Dullin munta un segon espectacle, a partir del 2 de març, a la sala Padeloup, integrat per *Moriana i Galvan*, d'Alexandre Arnoux, *El divorci*, de Régnard, i *Les olives*, de Lope de Rueda. Artaud fa de Galvan en la primera (Genica hi fa de Moriana), de Sottinet en la segona, amant d'Isabel (que és Genica); i esbossa els vestits per a la tercera. Artaud es realitza, així, en diversos plans.

Després d'un altre espectacle, Dullin munta *La vida és somni* de Calderón, traduïda per Alexandre Arnoux. En aquesta obra, Artaud ha projectat els vestits i fa de Basili, rei de Polònia, Genica fa d'Estrella; Francine Mars, de Rosaura, i Dullin, de Segimon. L'obra obté un gran èxit i marca una fita important en la carrera d'Artaud. René Bruyez a «Comoedia Illustré» del 7 de juliol, escriu:

«Unes deu sortides han recompensat els intèrprets, entre els quals cal felicitar d'una manera molt especial Antonin Artaud, el rei Basili, que ha pronunciat, al segon acte, un monòleg d'una terrible dificultat i on ha trobat la manera de ser a la vegada incomparablement senzill i meravellosament reial. Tingué inflexions discretes, que acompanyaven gestos subtils i que posaven particularment de relleu la majestat del seu personatge.»

Lugné-Poe escriurà a «L'éclair» del 18 de desembre del 1922:

«Un detall important m'alegra abans que res en l'èxit de l'Atelier; és la personalitat naixent i radiant del seu millor col·laborador: Antonin Artaud. Jo l'havia ja endevinada. Antonin Artaud passà per l'Oeuvre; acorralat per innombrables dificultats, no he tingut la sort de poder fer per Antonin Artaud el que jo hauria volgut. No és cap raó perquè no estigui content del lloc que Dullin ha sabut, amb intel·ligència, donar-li. Antonin Artaud és

un as. Té lluminositat, cosa ben rara en els joves comedians que no pensen en l'ofici sinó com en una professió de resultats ràpids i lucratius...»

Malgrat el seu mal físic, Artaud està exaltat, esperançat. El dia tres d'agost escriu a Genica, des de Marsella, que el seu cervell desborda «d'idees d'obres, de decoracions, de poesies, de vestits...» Durant l'estiu dibuixa projectes de vestuari per a *El Comte Alarcos* de Jacinto Grau, que Dullin té la intenció de muntar i que arribarà a anunciar. Diu a Genica (que segurament pren lliçons de dansa en aquell moment) que vol compondre ballets per a ella «que representarien la lluita o l'apoteosi, el triomf dels Elements *abstractes*. Car ets una de les poques artistes capaç de representar l'abstracte...». I li adjunta un dibuix, que es conserva, del vestit amb el qual la imagina per a la dansa representant l'element Foc.<sup>3</sup>

La temporada següent (1922-1923), la companyia de l'Atelier s'installa a la plaça Dancourt, en ple Montmartre, i comença l'actuació amb la reposició dels dos èxits de la temporada anterior, *L'avar* i *La vida és somni*, en les quals Artaud continua ocupant els seus llocs.

A primers de novembre, sempre a l'Atelier, treballa en *Car-mesina* d'Alfred de Musset, i en un personatge d'una altra obra adaptada del segle XVI, *La Mort*, de Soupe, on té un paper significatiu: L'Apoplexia.

Abans de Nadal (exactament el 20 de desembre), Dullin presenta a l'Atelier un doble espectacle: *El plaer de l'honestedat*, de Pirandello, i *Antígona*, de Sòfocles, adaptada per Jean Cocteau. En la primera, Artaud fa de Marc Fongi; en la segona —música d'Honnegger, decoracions de Picasso, vestits de Coco Chanel—, Genica Athanasiou fa d'Antígona, Dullin, de Creó, i Artaud, de Tirèsies, l'endeví. La representació fou un esdeveniment parisenc. Però aquest cop, l'èxit major, se l'endugué Genica Athanasiou per la seva interpretació d'Antígona. Artaud mateix escriurà unes línies referint-se a aquesta representació.

El 13 de febrer del 1923, la companyia de l'Atelier estrena, traduïda per Francis de Miomandre, *El senyor de Pigmalíó*, de Jacinto Grau, en la qual Genica Athanasiou és la bella Pomponina, i Antonin Artaud, Pedro de Urdemalas, la marioneta mal-

3. Recordem que *La dansa del foc*, de Manuel de Falla, forma part de *L'amor bruixot*, que és del 1915, i que Artaud possiblement coneixia.

girbada que es revolta i revolta les altres marionetes contra llur creador.

El dia 20 de març, Artaud encarna l'últim paper en el teatre de l'Atelier: el de l'Emperador Carlemany (Genica fa d'Esclarmunda), en *Huó de Bordeurs*, d'Alexandre Arnoux. Jean-Louis Barrault conta que durant un dels assaigs, Artaud es dirigí al tron a quatre grapes i que, en ser corregit per Dullin, digué, redreçant-se: «Ah, bé, si el que voleu és una interpretació convencional!...» Aquesta mena de *boutade* o sortida estranya marca potser el desacord latent que hi havia per part d'Artaud enfront de Dullin...

Després d'aquesta obra, Artaud abandona el teatre de l'Atelier en plena temporada. Per què? És evident que a l'Atelier té un lloc preponderant, que després de Dullin ell és l'actor més en vista, que se'l té molt en compte en la distribució dels personatges. El rei Basili, l'Apoplexia, el vell Tirèsies, el revolucionari Pedro de Urdemalas provenen que se li donaven papers adequats a la seva personalitat, papers que li havien de permetre de desplegar i lluir les seves facultats. Per què, doncs, abandona l'Atelier? ¿Potser Artaud desitjava papers encara més importants, com el de Segimon, o el de senyor de Pigmalió? En les cartes on fa referència a Dullin, Artaud no és massa tendre envers ell. Més endavant sabrem (carta a Genica del 14 d'octubre del 1925) que un dels fundadors del teatre de l'Atelier, Lucien Aranud, li és profundament antipàtic, i gairebé prohibeix a Genica —a qui aconsella de no tornar a l'Atelier— que tingui tractes amb ell.

Però la raó més plausible, o que pot haver precipitat aquesta partença, és, com ja ha estat assenyalat, la partida de Genica Athanasiou cap a Bretanya per a descansar-hi.

El cert és que Jacques Hébertot, director del conjunt de teatres de l'Avenue Montaigne —Grand Théâtre des Champs Elysées, Comédies des Champs Elysées, Studio des Champs Elysées—, el contracta per a la resta de la temporada, i el confia a Georges Pitoëff. Aquest li dóna tot seguit el paper d'Apuntador en *Sis personatges a la recerca d'autor*, de Pirandello, que és muntat durant el mes d'abril, però Artaud desapareix uns dies abans de l'assaig general i és Pitoëff mateix qui ha de substituir-lo el dia de l'estrena. A què és deguda l'absència d'Artaud? A la malaltia? A la necessitat de seguir Genica a Bretanya? Ha d'haver-hi una raó plausible —o aparentment plausible— perquè després Pitoëff continuarà fent-lo treballar, i en la reposició de l'obra de Pirandello li tornarà a donar el paper d'Apuntador.

Artaud parlarà sempre bé, personalment, de Georges Pitoëff en les seves cartes, però el cert és que no tindrà, al seu costat, els papers ni el lloc rellevant que tenia al costat de Dullin.

El 18 de maig del 1923, la companyia de Georges i Ludmila Pitoëff presenta de nou *Androcles i el lleó*, de Bernard Shaw, que havia estat estrenada l'any anterior, amb Michel Simon en el paper de Cèsar, que ara interpreta Pitoëff, mentre Artaud encarna el de Retarius. En una carta a Genica (9-V-1923), Artaud qualifica el seu paper de «*panne insignifiante*», que en l'argot teatral ve a significar «un paperet de no res».

La temporada s'acaba amb l'estrena de *Liliom*, de Ferenc Molnar, dirigida per Pitoëff. Artaud hi fa un dels dos detectius i un dels quatre policies. L'obra, presentada el 8 de juny, s'acaba el dia 30, sense pena ni glòria.

La temporada següent (1923-1924) no sembla augurar-se gaire més brillant per a Artaud. Debuta, a finals d'octubre, amb un petit paper en una obra d'Henry Duvernois i Pascal Forthuny, anomenada *El club dels ànecs mandarins*, al Studio des Champs Elysées. Poc després, fa el paper de Primer Ministre en *La barraqueta*, d'Alexandre Block, a la Comédie des Champs Elysées.

Durant el mes de desembre la seva situació millora una mica, amb un canvi de paper en *El club dels ànecs mandarins*, on ara fa de vell xinès, mentre prepara, amb entusiasme, el paper del clown Jacqson en *El que rep les bufetades*, de Lleònides Andreieff. El paper de Jacqson havia estat creat per Michel Simon dos anys abans. L'obra és represa el 26 de desembre del 1923, amb vestuari i decoracions de Jean Lurçat. Però el mateix Artaud escriu a la seva amiga, aquell dia:

«Per primera vegada tinc la sensació d'estar francament malament en un paper. Per poc segur que estigués de mi, havia tingut sempre le sensació de fer quelcom, de donar una forma al meu personatge, al seu pensament, però aquí em perdo del tot. Es tracta del paper del clown. Tot i això, hi tinc un acte on estic molt bé, l'últim, en el qual puc representar *l'interior* del clown. Però tota la part exterior i física és absolutament fallida. Aquest és, altrament, el parer general.»

Per fi, després de treballar en una obra de Jules Romains, que Artaud no devia apreciar gaire, perquè en la mateixa carta del 26 de desembre parla despectivament de Marcel Achard i de Jules Romains, Artaud obté el paper de Màrius, un robot important en

l'obra *R.U.R.*, de Karel Capek, Artaud és elogiat, però el seu èxit està molt lluny dels que havia obtingut un i dos anys abans. Què ha passat?

La resposta a aquesta qüestió només pot ser donada amb la resposta a una altra qüestió: com era Artaud, actor? Quina mena d'actor era Antonin Artaud? Ja hem vist les dificultats, d'ordre general, que hi ha per respondre aquesta pregunta. Pels diversos testimoniatges que ens han pervingut sobre les facultats d'Artaud podem arribar a establir una conjectura. Entre les crítiques, n'hi ha una, sobretot, que ens sembla il·luminar amb una llum adequada el caràcter d'Artaud. És la de Lugné-Poe quan diu, a «L'Éclair» del 18 de desembre del 1922: «El seu maquillatge, les seves actituds eren les d'un pintor perdut entre comedians.» En dir això, Lugné-Poe ens fa adonar que tot el que en podríem dir la tècnica teatral d'Artaud era, en relació amb la dels altres comedians, que encara devien arrossegar el llast del naturalisme, d'un caràcter marcadament expressionista. Perquè ho veu així, i perquè ho veu bé, creiem nosaltres, el mateix Lugné-Poe anuncia més endavant a Artaud (maig del 1923) que el farà treballar en *La sonata dels espectres*, de Strindberg, i en *Joan-Gabriel Borkmann*, d'Ibsen. I és aquí on ens sembla que el repertori de papers encarnats per Artaud a l'Atelier —i potser la iniciativa que li és permesa de tenir— s'adiu més al seu caràcter, a les seves característiques, que el conjunt de papers representats al costat de Pitoëff. En les obres presentades per Pitoëff en què treballa Artaud —excepte, potser, en la de Pirandello—, hi ha una ironia i un humor, començant per la de Bernard Shaw, que s'adiu molt menys al caràcter d'Artaud que la poesia tràgica o màgica dels personatges que li donà Dullin.

No he conegut ni vist personalment Georges Pitoëff, per la senzilla raó que ell va morir als Estats Units durant la darrera guerra mundial. Però en tornar la seva família a París, el 1946, reprengueren, a la Comédie des Champs Elysées, *L'Intercanvi*, de Claudel, amb el decorat (magnífic), el vestuari i el muntatge de Georges Pitoëff. L'obra, que comprèn quatre personatges, fou representada per Ludmila Pitoëff —la veu més meravellosa que he escoltat mai al teatre—, el seu fill Sacha, amb qui després vaig poder treballar una mica, una de les noies Pitoëff (em sembla que Bàrbara), i un actor «llogat». Així, coratjosament, Ludmila Pitoëff remuntava el seu teatre. Però aquelles representacions de *L'Intercanvi*, pot dir-se que eren encara obra de Georges Pitoëff i que respiraven el seu mestratge. Ara bé, tant en aquesta com en



les altres obres muntades per ell, sobretot en les de Txèkhov, que després el seu fill Sacha repregué, aprofitant els decorats i els apunts del seu pare, s'hi respira una poesia dolça, nostàlgica i profunda alhora, com Antonin Artaud reconeix, en les seves cartes, que ho era el tracte amb els Pitoëff; però em sembla que aquesta poesia era molt distant de la poesia aspra i contundent que reclamava la personalitat d'Artaud.

Hem de creure que el tracte amb Georges Pitoëff, la seva simpatia, tingueren un paper molt important en les decisions d'Artaud. Perquè els problemes econòmics seran els mateixos en la seva companyia que en la de Dullin: sous baixos i endarreriments en els pagaments.

Artaud arriba, durant aquests anys, a no tenir aixopluc, a no tenir un veritable domicili —ni el d'una cambra d'hotel—, i a veure's obligat a quedar-se a dormir al teatre, prop de les calderes de la calefacció o al pati de butaques, sense que Pitoëff n'hagi esment. Fins que els maquinistes se n'adonen i ho diuen a Pitoëff i aquest li troba una cambra econòmica prop del teatre. Mentre dormia al teatre, escriu a Genica —absent de París— fent veure que va d'un hotel a l'altre i demanant-li que li escrigui al teatre, perquè no es perdin les cartes.

¿Tan baix era el nivell econòmic d'Artaud per haver d'arribar a aquests externs? Tan ínfims, els seus salaris, que no li permetessin de cobrir les despeses més elementals? Com s'ho feien els altres actors? És possible que ell *necessités*, precisament per poder actual, per poder continuar treballant, procurar-se les drogues indispensables per a la seva salut, per al manteniment del seu cos en estat de disponibilitat normal sobre l'escena. És possible que el comediant Artaud hagués de fer, diàriament, aquesta comèdia per poder actuar. I ja és sabut que les drogues són venudes de sota mà a preus exorbitants. També és possible que el seu mal físic —recordem aquella estranya absència durant els darrers assajos de *Sis personatges*— fos la causa que Pitoëff no s'atrevis a confiar-li papers més importants, que tingués por d'un daltabaix a última hora o durant el curs d'una representació.

La carrera teatral d'Artaud durant aquestes tres temporades escasses és una carrera brillant, o que comença d'una manera brillant, i que declina a mig camí. Per un moment, ell sembla destinat a ser una de les grans figures de les cartelleres de París, perquè, després d'alguns èxits sonats, veiem que altres directors li prometen llocs esperançadors, Tristan Tzara li escriu (8-V-1923)

sol·licitant-lo per representar una obra seva, i aviat Aragon li confiarà, com veurem, el muntatge d'un espectacle seu. Un *fatum* que no és metafísic, com diu ell mateix, sinó purament físic, s'és abatut sobre la seva vida i fa el seu destí tràgic i adolorit.

Segui a causa d'aquest *fatum*, sigui empès per les necessitats econòmiques, sigui que Artaud pensi que el ritme de treball —l'alternança d'activitat i d'oci— propi del cinema pot convenir-li més que el del teatre, sigui com a resultat dels seus mateixos èxits teatrals, el cert és que, a la primavera del 1924, Artaud sembla fer un viratge en la seva carrera i centrar la seva activitat d'actor en el cinema.

Sí, segurament és el seu prestigi com a actor d'avantguarda el que decideix Claude Autant-Lara a confiar-li un primer paper en *Fait-divers*. Segons Artaud: «Rodo aquest film, on faig un primer paper, per intentar de ser posat de relleu i guanyar aviat una mica de diners.» Diu això a Yvonne Gilles, un breu flirteig, aparentment sense conseqüències— per la carta s'endevina que Artaud defuig l'encontre—, però que no deixa de despertar la gelosia de Genica Athanasiou.

En aquest moment, Artaud ha acudit al seu oncle Louis Nalpas, però aquesta vegada amb un bagatge d'actor i amb un nom que li permeten d'exigir papers d'una certa importància, encara que no sempre d'una qualitat segura. El primer d'aquests papers sembla haver estat el del traïdor Jacques Morel en el film *Surcouf*, de Luitz Morat.

Així, a través del cinema, tindrem ara, durant uns quants anys, un altre Artaud actor, que aviat alternarà aquesta activitat amb el teatre, però aquesta vegada en un aspecte completament distint. Aquest Artaud actor que el cinema ens lliurarà anirà estretament unit a la sort i a la qualitat dels films en els quals intervindrà. Volem dir que si un actor de teatre s'ha de valer per ell mateix quan és davant del públic, un actor de cinema està, artísticament, molt més lligat al seu director, sobre el qual recauen, encara més directament que sobre el director de teatre, els mèrits i els demèrits dels seus intèrprets. No sempre Artaud actuà en films de primera qualitat, i aquesta circumstància fa que una part de la seva activitat cinematogràfica ens sigui, possiblement per a sempre més, desconeguda, perquè no hi ha hagut interès a conservar els films o perquè llur qualitat és tan ínfima que no els veurem passar mai a les filmoteques. Per sort, Artaud treballà en uns quants films importants i és a través d'aquests que ens en resta una imatge apreciable.

En realitat, només hauríem d'ocupar-nos d'aquests darrers. Diguem, però, a títol informatiu, que Antonin Artaud participà en uns quants llargmetratges, en els quals tenia papers força rellevants, com *Surcouf* (1924), ja citat, *Graziella* (1925), sobre la novella de Lamartine, dirigit per Marcel Vandal, *El jueu errant* (1926), basat en l'obra de Sue, dirigit per Luitz-Morat. A causa d'algun d'aquests films, Artaud viatjà una mica. A Bretanya amb *Surcouf*, a Itàlia amb *Graziella*... I fundà, sobre algun d'ells, sobretot sobre *Surcouf*, grans esperances, que no es veieren confirmades. Hi ha una llarga carta del 29 de juliol de 1924 parlant d'aquest film a Genica Athanasiou, dels primers plans que hi té, dels efectes d'una caiguda, etc.; total, perquè després, a la presentació del film, no fos a penes citat.

Dos anys més tard, a propòsit d'*El jueu errant*, escriu a Genica: «Això va molt malament. Estic tan desanimat que ja no faig res. Treballo amb una absència profunda. Per 1a. vegada em retreuen la meva blanor. I val a dir que no ho faig expressament. El meu poder d'expansió s'ha violentament relaxat. I encara el director és d'una grolleria odiosa. Hem arribat al punt d'amenaçar-nos amb bufetejar-nos. Quina vida! Quina vida! Escriu-me.» (15 d'agost de 1926.)

Per sort, com hem dit, Artaud treballà en uns quants films que, a títol divers, han entrat a la història del cinema. Aquests films són: *Fait-divers* (1924), de Claude Autant-Lara, *Napoleó* (1927), d'Abel Gance, *La passió de Joana d'Arc* (1928), de Carl Dreyer, i *L'òpera de tres rals* (1930), sobre el text de Brecht, de Pabst.

*Fait-divers* és el primer film de Claude Autant-Lara, considerat encara avui un bon film dels anys 20. M'és difícil d'emetre un judici sobre aquest film des del punt de vista estrictament cinematogràfic i des del punt de vista artaunià, perquè penso haver-lo vist només una vegada, fa més de vint anys. Però Gaston Bounoure i el seu company Caradec, que organitzaren a París, poc després de la mort d'Artaud, una sessió de cinema amb els fragments més rellevants dels millors films on apareix Artaud (sessió a la qual vaig tenir la sort d'assistir), escriuen que «aquest paper és avui un dels millors de la carrera cinematogràfica d'Artaud» (K, 1,2, p. 55). *Fait-divers* és un film que té per tema el clàssic triangle: el marit (Paul Barthet), la dona (Madame Lara), i l'amant (Antonin Artaud), que acaba estrangulant el marit.

En *Napoleó* d'Abel Gance, Artaud fa de Marat, en una escena breu i colpidora. És cert que aquest paper, aquest personatge,

ha pres posteriorment unes proporcions allucinants en el *Marat-Sade* de Peter Weis; però no ho és menys que la interpretació d'Artaud sembla la primera llavor d'aquesta escena grandiosa. El seu Marat, com tots els millors papers que interpretà, pertany encara al cinema mut. L'expressió d'Artaud —l'expressionisme d'Artaud— és aquí d'una gran intensitat, però la usura del temps fa que ens hi falti la veu, que ens sigui difícil, avui, d'apreciar la imatge sola. Quan aquella boca s'obre proferint paraules, quan aquells ulls miren de reüll, esperem el crit o la paraula que ens confirmi o ens subratllin el sentit concret d'aquella expressió. És un vici que hem adquirit i que no tenia l'espectador del cinema mut, habituat als signes del rostre i de la gesticulació. A través de la llei de les correspondències swedenborgianes, *crèiem* sentir (jo ho recordo perfectament de quan era infant) les paraules corresponents. Avui ens cal un gran esforç per omplir aquest buit.

Aquest mateix fenomen succeeix, encara que en grau menor, en *La passió de Joana d'Arc*. Sembla que Dreyer hagi tingut en compte aquest escull i hagi volgut esgotar totes les possibilitats expressives del cinema mut. Artaud interpreta en aquest film el paper del frare Krassien, que acosta el Sant Crist a Joana d'Arc en els últims moments i la invita, així, al penediment. Dreyer obtingué del rostre d'Artaud una expressió que semblava impossible d'extreure, i que no retrobarem mai més: la de la dolçor, que ens prova la dolçor que hi havia amagada en Artaud. ¿Com se li ocorregué, a Dreyer, de donar-nos-en aquesta dimensió, en un home que semblava enquadrat en la línia tràgica i maleïda?

En *L'òpera de tres rals*, l'aparició d'Artaud és tan fugaç que a penes tenim temps d'adonar-nos-en. Un moment, amb la crossa, davant del mirall, espeternegant pels queixals, però aviat ofegat per altres rostres, altres veus, altres crits...

Artaud continuà treballant en el cinema durant molt de temps. Però cada vegada més, el cinema sembla haver esdevingut per a ell una manera de guanyar-se les garrofes. Segurament el seu últim paper fou el de Savonarola, en *Lucrècia Borgia* d'Abel Gance, el 1935, que no hem pogut veure.

Aquest paper venia molt després d'un altre que Artaud havia desitjat encarnar i que no li fou donat. Ens referim al personatge de Mestre Usher en *La caiguda de la casa Usher*, segons el conte d'Edgar A. Poe, dirigit també per Abel Gance. Aquesta vegada Artaud va lluitar de valent per obtenir el paper. El 27 de novembre de 1927, s'adreça directament a Gance:

«Si no duc aquest personatge a la pell *ningú al món no el duu*. El represento físicament i psíquicament. No us diré que em proposo per interpretar aquest paper, us diré que el reivindico. J. Barrymore, que fóra l'únic capaç d'encarnar-lo, l'encarnaria màgicament, ho admeto, però l'encarnaria des de fora, mentre que jo l'encarnaré des de dins. La meua vida és la d'Usher i la del seu sinistre casalot. Tinc la pestilència a l'ànima dels nervis i en sofreixo. Existeix una *qualitat* del sofriment nerviós que el més gran actor del món no pot *viure en el cinema* si no l'ha experimentada un dia. I jo l'he experimentada. Penso com Usher. Tots els meus escrits ho proven.»

Aquesta afirmació, la vehemència de la súplica d'Artaud, ens obliguen a un incís abans de cloure aquest capítol. Sabent qui és Usher sabrem qui és Artaud i, sobretot, sabrem com es veia Artaud. Tal com hem suposat abans, Artaud es veia i es projectava tràgic, malgrat el seu humor. La identitat entre Usher i Artaud, per als qui recordin el conte de Poe, és, en efecte, colpidora. Usher, en referir-se a ell mateix, parla «d'una aguda malaltia corporal —d'una afecció mental que l'oprimia». Els termes són precisos i l'ordre d'enumeració és el que, d'entrada, hem reconegut que convenia en parlar d'Artaud. Seguint Poe, trobem encara: «Era, digué, un mal constitucional, un mal de família, per al qual desesperava de trobar remei —una simple afecció nerviosa, afegí tot seguit, que sens dubte passarà aviat.» Aquesta alternància sobtada entre desesperació i esperança, la trobem a cada punt en la correspondència d'Artaud dels seus primers temps. Una altra coincidència no menys torbadora és la interferència entre el món físic i el món moral. El *físic* de la casa Usher influeix sobre la *moral* d'Usher. Hi ha un punt, però, en el qual el relat d'Edgar Poe era, en el moment que Artaud escriu a Gance, una prefiguració més que no pas una realitat. Em refereixo a la transformació física que sofrí el rostre d'Artaud en pocs anys i que es pot comprovar a través de les seves fotografies. En realitat, el rostre d'Artaud adult passa per tres etapes ben marcades: la de la seva joventut i la seva arribada a París, on encara el veiem somrient (vers 1920); la dels anys 30, quan ja s'ha habituat a la droga i ha viscut l'experiència surrealista i l'aventura del «Teatre Alfred Jarry»; i la dels últims anys, on el veiem revellit, rebregat, amb alguna cosa de vella més que no pas de vell, com un rostre espectral. Artaud no era encara aquest, ni de bon tros, quan escrivia a Gance. Sabia que ho esdevindria?

Diu Poe: «Mai un home no havia canviat tan terriblement, i en un període tan breu, com Roderick Usher! Amb molta pena jo podia consentir a admetre la identitat d'aquella esllanguida criatura que tenia davant meu, amb el company de la meva adolescència.» El mateix els hauria passat als qui haguessin vist Artaud durant els seus últims anys, després de no veure'l durant quinze o vint.

Era natural que Artaud defensés com a cosa pròpia la interpretació d'aquest paper. Però el seu destí era més el de viure'l, hom diria, que no pas el de representar-lo. La identitat era excessiva, i aquests excessos, en la vida ordinària, acostumen a pagar-se a un preu molt elevat, començant pel de la incredulitat dels altres. No sabem com va reaccionar Abel Gance davant d'aquesta carta, però és possible que Artaud, en aquell moment, li fes POR. Por de trobar-se amb un actor que, de tan compenetrat i identificat amb el personatge, no es deixés corregir o dur per on ell volia; por d'un rodatge tempestuós, por de l'excés artaunià. Només el geni podia haver respost adequadament al geni d'Artaud.

## El «Teatre Alfred Jarry»

A París hi hagué, de finals de 1926 a començaments del 1930, un moviment teatral conegut amb el nom de «Teatre Alfred Jarry». Aquest moviment fou fundat per Antonin Artaud, Roger Vitrac i Robert Aron.

Alfred Jarry, nascut el 1873 i mort el 1907, era encara un valor discutit o, en tot cas, no del tot reconegut. El seu nom i les seves obres (*Ubuí, rei* fou escrit als quinze anys) eren considerats revolucionaris i anticonformistes. Artaud, Vitrac i Aron, en designar el seu grup teatral amb aquest nom, en feien una bandera.

¿De qui vingué la idea de batejar amb el nom de Jarry aquesta agrupació? Artaud, que no desconeix la ironia, que és capaç, com veurem, de donar-ne proves paleses en algun moment, té, però, una tendència més tràgica. El teatre de Jarry pot considerar-se, en canvi, un antecedent al teatre de Roger Vitrac...

De fet, el «Teatre Alfred Jarry» nasqué el 26 de setembre de 1926, durant una visita que els tres fundadors efectuaren al doctor Allendy, homeòpata i astròleg, i a la seva muller, Yvonne Allendy, per a exposar-los llurs projectes i demanar-los ajut, cosa a la qual aquests accediren. Artaud té, en aquest moment, 30 anys, Vitrac, uns 26 o 27, i Aron, 28.

Des del moment que Artaud abandona Pitoëff i la Comédie des Champs-Élysées, a la primavera del 1924, per dedicar-se al cinema, fins a la fundació del «Teatre Alfred Jarry», han passat moltes coses. Artaud ha publicat la *Correspondència amb Jacques Rivière* (1924) i, a partir del mes d'octubre d'aquest mateix any, s'adhereix al Moviment Surrealista, fins a esdevenir-ne un portaveu. En el número 3 de la revista «La Revolució Surrealista» (abril del 1925), 9 textos, anònims, d'una gran virulència, són seus. Fins que, per raons polítiques (a causa del que avui en diríem el problema de l'engatjament dels intel·lectuals), es produeix la ruptura amb el grup surrealista, pel desembre del 1926;

ruptura que serà marcada per dos textos històrics: *A ple dia* (*Au grand jour*), d'André Breton, i *En plena nit* (*A la grande nuit ou le blouff surréaliste*), d'Antonin Artaud. Aquest entenia que la revolució que ell i els seus companys havien de menar a terme havia de ser interior i radical. El grup de Breton es solidaritzava, momentàniament, amb la política del Partit Comunista.

El «Teatre Alfred Jarry», que aviat donarà senyals de vida, té, però, una prehistòria. Ens referim a les representacions, del 28 i 29 de maig de 1925, d'*Acorralat* (*Au pied du mur*), de Louis Aragon; la primera, segons el dir d'Aron, tingué lloc al Collège de France; la segona, al teatre del «Vieux Colombier». Aquesta sessió o representació reuneix totes les característiques que després trobarem en les sessions del «Teatre Alfred Jarry»: espectacle mixt, escàndol, esperit d'avantguarda, etc., amb la sola diferència, potser, que aquí, en lloc de Roger Vitrac, la *vedette*, com a autor, és Aragon.

Només coneixem aquesta sessió per la referència, força explícita per cert, que la periodista R. Comminges ens en dona a «Le Journal Littéraire» del 13 de juny de 1925; text reproduït en la correspondència d'Artaud amb Genica Athanasiou. Aquesta sessió es componia de dues parts. La primera era una conferència de Robert Aron sobre *El Francès mitjà i els Surrealistes*, i que no pogué ser pronunciada (almenys en la sessió del «Vieux Colombier»), perquè hi hagué aldarulls entre el públic per a impedir-ho. Cal suposar que aquest avalot anava personalment dirigit contra Robert Aron, perquè el títol de la conferència no pressuposa res si no es coneix la filiació ideològica del conferenciant: tant pot creure's que els surrealistes són l'antídoto per al francès mitjà com que en són el complement. Cal pensar que la tesi d'Aron s'inclinava més aviat cap a la primera proposició, a causa dels elements que integraven la resta del programa (Artaud i Aragon). Però, per què aquesta hostilitat? És difícil de saber-ho, avui. El cert és que, entre els crits dels qui impedien el conferenciant de parlar, en un cert moment s'oí l'expressió: «No us deixarem parlar. Signat: els Surrealistes.» Hi hagué, segons sembla, insults i bufetades; Soupault i Desnos pujaren a l'escenari, etc. Fins que calgué la intervenció de la policia. La sessió reprengué amb la segona part del programa, o sia amb la representació d'*Acorralat*, d'Aragon, dirigida per Antonin Artaud. No sabem si aquest interpretava també algun paper en l'obra, perquè en desconeixem la distribució, però sabem, per la crònica esmen-



tada, que Genica Athanasiou, que encarnava el paper de Melània, va fer-se remarcar com a actriu. R. Comminge ens diu textualment: «Vaig veure d'antuvi una dona d'una gran bellesa, gairebé espadridora de tant que és bella i de tant que és tràgica. Aquesta dama s'anomena Genica Athanasiou. No feia pensar en ningú més i, amb tot, era meravellós.

»Quant al text, jo no sé, però se us arrapava al cor, a la gorja; duia, amb una sola frase, tota l'angoixa dels homes, tots els problemes i totes les baixeses, i totes les decepcions després de les embranzides sinceres, i totes les lletgeses i, sobretot, tot el pobre amor de l'ideal ferit, maculat, moribund. I, aleshores, la revolta!»

Els mateixos elements que després trobarem en el «Teatre Alfred Jarry» són ja aquí.

Ara es veu ben clar que la inconformitat d'Artaud al costat de Dullin, la seva insatisfacció professional amb els Pitoëff, obeïen, abans que res, al fet que Artaud duia una càrrega explosiva que no podia fer esclatar fent d'actor o de figurinista a les ordres d'un altre. La insatisfacció d'Artaud era radical, i aquesta insatisfacció és una de les causes que explica la naixença del «Teatre Alfred Jarry».

Aquest, que pretén no tenir res a veure amb el teatre existent, aspira a una renovació total de l'art escènic, i és un moviment complet, en el sentit que està integrat per unes teories i per una *praxis*; i també perquè els seus components —i, no cal dir que, en primer terme, Artaud— tan aviat redacten manifestos, com munten una obra, com fan d'actor, com escriuen obres dramàtiques.

Abans de poder jutjar el que d'original tenia aquest grup, haurem de recapitular, molt sumàriament, l'evolució del teatre, sobretot a França, durant els quaranta anys anteriors. És un pecat comú a tots els revolucionaris creure i dir que no s'ha fet res abans d'ells i que tot el que existeix és menyspreable. La força mateixa, l'ímpetu del missatge que duen els empeny i els encega. Això passa una mica amb el «Teatre Alfred Jarry».

Feia anys que el teatre donava senyals de voler renovar-se. La reacció contra el Romanticisme i, sobretot, contra els seus excessos i la seva accepció decadent (ampullositat, sentimentalisme, etc.) havia començat feia anys. El detallisme del Teatre Lliure d'Antoine és considerat com una primera forma de reacció que aviat, per sort, provoca una altra reacció, que és la del Teatre

d'Art de Paul Fort, vers el 1890. El Teatre d'Art, que muntà poemes (*El corb*, de Poe, Cançons de gesta, poemes de Mallarmé) i obres com *La tràgica història del Doctor Faust*, de Marlow, *Els Cenci*, de Schelley, tenia ja com a divisa, segons el mateix Paul Fort (*Mes mémoires*, p. 31): *La paraula crea la decoració com tota la resta*. Atenint-nos a aquesta declaració, el Teatre d'Art podria ser considerat encara un teatre modern.

El 1893, Lugné-Poe acollia ja, al teatre de «L'Oeuvre», *Pélléas et Melisandre*, de Debussy, que Paul Fort no havia gosat muntar; el 1896 —l'any de la naixença d'Artaud—, hi estrena *Ubú, rei*, de Jarry. És possible, per tant, que a Artaud li vingués per aquesta banda, a causa dels seus contactes amb Lugné-Poe a casa del doctor Toulouse, la coneixença i l'entusiasme per Jarry.

El 1913, Jacques Copeau crea el teatre del «Vieux Colombier». Sense arribar al radicalisme de la fórmula del Teatre d'Art, Copeau tendeix a sintetitzar les decoracions i a buscar la sobrietat en el joc de l'actor. Copeau, que munta *La nit de Reis*, de Shakespeare, el *Saül*, de Gide, i adapta *Els germans Karamazov*, de Dostoiewski, inaugura les lectures dramàtiques. Ja és sabut que Dullin va treballar d'antuvi amb Copeau. Així, encara que indirectament, alguns dels seus ensenyaments passaren, possiblement, a Artaud, o foren, per a aquest, una herència inconscient.

Recordem, per fi, que Stanislawski i el Teatre d'Art de Moscou donaren una sèrie de representacions al Théâtre des Champs Elysées, del 5 al 13 de desembre del 1923, i una altra representació d'adéu el dia 24, en el moment que Artaud encara treballa a l'Atelier amb Dullin. És molt probable, per no dir segur, que Artaud veié algunes d'aquestes representacions i que pogué apreciar el mateix Stanislawski. No és gens impossible que aquest fet influís en la seva decisió d'abandonar l'Atelier pels teatres dels Champs-Elysées. Recordem que la cultura russa d'abans del 1917 era eminentment francòfona, i que aquest fet permeté, a gent com els Pitoëff, d'instalar-se a França i de treballar-hi. És molt probable que Stanislawski donés, en francès, alguna conferència sobre la seva concepció de l'actor. Sigui com sigui, les seves teories devien, d'una manera més o menys directa, expandir-se amb la seva arribada. En tot cas, Artaud, en la seva carta a Genica del 20 de maig de 1923 (G. A. 62) diu, parlant de Lugné-Poe: «Altrament, està dotat d'un aspecte imposant a causa de la seva estatura i els seus cabells blancs. Recorda una mica Stanislawski, amb quelcom de més penetrant i de menys radiant.» Volem dir que la concepció stanislawschiana sobre la formació

de l'actor i els seus mètodes d'ensenyament devien haver-se expandit, a través dels mateixos Pitoëff, en el París dels anys vint. A alguna cosa d'això sembla referir-se Artaud quan, en *L'evolució de la decoració*, afirma, fustigant el teatre que es fa en aquell moment: «Han substituït certes tradicions molieresques o de l'«Odeon» per altres tradicions vingudes de Rússia o d'algun altre lloc.» (O. C. II, 12.)

També cal dir que el repertori d'obres que aquests renovadors del teatre divulgaven incloïa els noms dels qui, des del punt de vista del text, revolucionaven més la idea del teatre: Strindberg i Pirandello.

Però, entre totes, hi ha una influència —o una coincidència— que esdevé, per moments, colpidora: és la d'Edward Gordon Craig. El seu llibre *L'Art del Teatre* fou escrit entre el 1904 i el 1910, i publicat el 1911. L'edició francesa data del 1916. El llibre devia, per tant, estar en voga o, en tot cas, ser perfectament conegut en els medis teatrals quan Artaud arriba a París el 1920. És gairebé inimaginable que fos ignorat per les personalitats teatrals que Artaud freqüentà al cap d'un any de ser a la capital francesa: Lugné-Poe, Gemier, Dullin..

Amb tot, en el primer crit teatral d'Artaud —car, així com hem vist que hi havia una mena de prehistòria del «Teatre Alfred Jarry», cal considerar el text *L'evolució de la decoració*, ja citat, una mena de pre-manifest del «Teatre Alfred Jarry» (i és per això que trobem un encert haver-lo posat al davant dels manifestos d'aquest teatre en l'edició de les «Obres Completes») en aquest primer crit teatral, diem, aquesta influència no és encara perceptible, però sí el desig de trencar amb totes les normes establertes. En aquest text, adonant-se'n o sense adonar-se'n, Artaud és gairebé un dadaïsta. La voluntat de destruir, de desobeir, d'innovar, és la més forta, sense que acabem de veure ben bé en què consistiria aquesta innovació. Aquest text defensa uns conceptes difícils de capir. Recapitem: si per una banda, com a reacció contra el minuciosisme realista del Teatre Lliure d'Antoine, que volia que el teatre pogués equiparar-se amb la vida quotidiana, la consigna va ser la de reateatralitzar el teatre, o sia la de saber i admetre de bell antuvi que el teatre no és ni pot ser la vida mateixa i que, per tant, té unes lleis pròpies, autònomes, que cal redescobrir i revalorar, no s'entén ben bé què vol dir Artaud quan afirma que cal retrobar *la vida del teatre*. No és el mateix? Si no ho és, on rau la diferència? No ho sabem veure gaire ni Artaud sembla aclarir-nos-ho massa. Hi ha en ell un crit, en

aquest moment, que desitja fer-se oir, sense que puguem precisar encara què és el que desitja fer-nos oir amb aquest crit. Només el crit té la qualitat d'autèntic, però no ens basta. En lloc de re-teatralitzar el teatre ell diu aquí que caldria intel·lectualitzar-lo. Què vol dir? ¿Què vol dir aquesta intel·lectualització quan reclama, per altra banda, sobretot la vida, quan sabem que Artaud recorre a les fonts irracionals de l'art?

Aquest pre-manifest o primer manifest s'acaba amb dues notes que no semblen complementàries, sinó més aviat contradictòries. Per una banda, Artaud afirma que cal «no solament desempal·lar-se de tota realitat, de tota versemblança, sinó també de tota lògica, si al capdavall de l'il·logisme trobem encara la vida». L'altra proposició, que sembla més raonada —més actual, en tot cas—, és la d'afirmar que la gent acudirà al teatre «no tant per veure, com per participar». Però tot seguit afegeix que això depèn del geni del director.

En aquest pre-manifest hi ha llavors diverses i contradictòries, un aspecte destructiu i un aspecte constructiu —el de la participació, sobretot— que no retrobarem sinó al cap de molts anys. El crit final d'Artaud vindrà gairebé a unir-se a aquest crit primer.

El «Teatre Alfred Jarry», nascut, com hem vist, pel setembre del 1926, no donà el primer espectacle fins al 1er. de juny del 1927. Aquests nou mesos d'interval que separen la seva fundació de la seva aparició pública no foren buits, sinó més aviat plens de dificultats, de contrarietats. No és gens aventurat de conjecturar que hi havia algunes discrepàncies de criteri entre els tres membres fundadors, tan diferents entre ells, no sols sobre l'espectacle a muntar, sinó sobre la manera d'entendre aquest muntatge. En un determinat moment, la iniciativa estigué, segurament, a punt de periclitar. Això és el que deixen entendre el títol del Tercer Manifest, *Manifest per a un teatre avortat*, i els mots que l'encapçalen.

Aquests nou mesos de gestació foren omplerts per tres manifestos successius: un de publicat fragmentàriament a la «Nouvelle Revue Française» pel novembre de 1926; un segon, publicat en forma de quadern de vuit pàgines, segurament poc després del primer, i un tercer, que sembla un adéu, aparegut pel febrer de 1927 als «Cahiers du Sud».

Aquests tres manifestos tenen alguns punts de comú i semblen tots tres redactats per Antonin Artaud.

Tots tres coincideixen en la diatriba despietada, radical, con-

tra el teatre existent. En el Primer Manifest, o el que des d'ara anomenarem el Primer Manifest, aquesta diatriba sembla adreçada al teatre parisenc: «En va cercaríem, en la massa dels espectacles presentats diàriament, res que respongui a la idea que hom pot fer-se d'un teatre absolutament pur.» (O. C. II, 19.) En el Segon Manifest, aquesta filípica sembla estendre's al conjunt del teatre contemporani: «El menyspreu en el qual tenim tots els mitjans de teatre pròpiament dits.» (O. C. II, 24-25.) En el Tercer Manifest, l'atac esdevé més general encara, però també més abstracte: «Ja no creiem, ja no creiem més que hi hagi al món quelcom que pugui anomenar-se teatre.» (O. C. II, 29.) Si fins ara l'atac semblava dirigir-se només al teatre existent, convencional, en aquest Tercer Manifest, en forma de *post-scriptum*, hi ha també un atac contra els Surrealistes que, segons que es desprèn d'aquest text, consideren el fet mateix de fer teatre una temptativa antirevolucionària (O. C. II, 32).

Hi ha, en aquests Manifestos, un segon aspecte, que és tractat d'una manera diferent en cada un d'ells. És l'aspecte compromès o que fa referència al contingut humà del teatre que els components del «Teatre Alfred Jarry» es proposen de fer. En el Primer Manifest, aquesta idea gairebé coincideix amb la que avui anomenaríem del teatre engatjat. En tot cas, els termes en els quals se'ns adreça, ens ho podrien fer creure: «Si el teatre és un joc, problemes massa greus ens solliciten perquè puguem distreure, a profit d'una cosa tan aleatòria com aquest joc, la més petita parcel·la de la nostra atenció.» En el Segon Manifest, aquesta idea persisteix, però es dilata o s'expandeix, en el sentit que aquesta visió del nostre compromís amb la realitat adquireix dimensions transcendents. És el cèlebre exemple de la ràtzia policíaca, on cap mot no és negligible, tal volta el fragment més bell i més artaunià de tots aquests Manifestos, utilitzat amb evident mala fe pels surrealistes per tal de difamar Artaud. Ja retrobarem aquest text en el seu moment més oportú. Però recordem que al costat d'expressions com: «Culpables ho som, certament, tant com aquestes dones, i cruels tant com aquests policies», que ens forneixen la dimensió estrictament humana d'aquesta visió, altres expressions, dient que l'espectador haurà de sortir dels espectacles «Alfred Jarry» commogut i sotraguejat d'acord «amb les angoixes i les preocupacions de tota la seva vida», ens fan adonar que aquest compromís cívic, per a dir-ho així, no és sinó una part del compromís, molt més ampli, en el qual Artaud se sent immers. Les paraules finals d'aquest Segon Manifest ja no deixen

lloc a dubte: Artaud vol atènyer les arrels permanents de l'ésser humà i no sols les seves estructures socials presents.

El Tercer Manifest, o *Manifest per a un teatre avortat*, està tot ell banyat en aquesta llum transcendent. Els aspectes humans, immediats, són negligits o oblidats (almenys no hi trobem cap referència directa) i, en canvi, els aspectes *metafísics* hi predominen. És cert que ja a partir del Primer Manifest aquests aspectes transcendents hi apareixien, quan diu, per exemple, que «En l'espectacle que es desenvolupa sobre l'escenari hi juguem la nostra vida», però allí, aquest aspecte s'equilibra amb altres de més immediats. També en el Segon Manifest hi ha una afirmació cabdal, que desvia l'atenció cap a zones més abstractes, quan se'ns diu que el propòsit que anima el «Teatre Alfred Jarry» és el de «remuntar a les fonts humanes o inhumanes del teatre i ressuscitar-lo totalment». (O. C. II, 30). Aquest mateix postulat, formulat de diverses maneres, ampliat, explicitat, serà la base del contingut del Tercer Manifest, fins a confessar: «Concebem el teatre com una veritable operació de màgia.» (O. C. II, 30.)

Així doncs, a través d'aquests tres Manifestos hi ha una evolució de concepte en la determinació de l'essència i les finalitats del teatre, que va d'uns aspectes ancorats a la realitat, a uns altres de purament esotèrics. La forma, la manera, el mètode per obtenir aquest resultat ambiciós sembla més sentit o presentit que no pas comprès i racionalitzat. Des del començament, Artaud invoca, en formes diverses, el miracle, parlant primer de la impotència del seu temps per a creure i il·lusionar-se (O. C. II, 19), invocant seguidament l'atzar: «L'atzar serà el nostre déu» (O. C. II, 25), fins a usar, finalment, el terme mateix de miracle: «Només un miracle és capaç de compensar-nos dels nostres esforços i de la nostra paciència.» (O. C. II, 25.) En el Tercer Manifest, confessa que avancen com a cecs, i repeteix, unint-los com si fossin sinònims, els dos conceptes anteriors d'atzar i de miracle: «Tenim fe en un atzar, un miracle que es produirà per a revelar-nos el que encara ignorem.» (O. C. II, 31.)

És evident que tots aquests termes no eren fets per atreure ni afalagar els francesos, educats en un racionalisme i en un positivisme diametralment oposats. ¿Hi estaven, però, d'acord, els altres dos membres del «Teatre Alfred Jarry», Vitrac i Aron? No és pas massa segur, però la força impulsiva d'Artaud, i la seva capacitat mateixa de redactar manifestos explosius, que els altres no tenien, devien donar-li la raó, ajudat tal volta pels Allendy,

gent oberta a les concepcions més arriscades de l'art i de la ciència.

De tota manera, en el Segon Manifest, al costat d'aquestes paraules incendiades d'Artaud, hi ha un esbós de programació teatral molt més concret, i, a la darrera pàgina, un text molt més «realista» sobre les condicions crematístiques per ser membre Benefactor, Fundador o Amic del «Teatre Alfred Jarry». El fet de donar com a director, en aquesta secció, el nom de Robert Aron, sembla indicar que aquest era, de tots tres, el qui tocava més de peus a terra, com se sol dir, el qui s'ocupava de la part pràctica de l'organització. Roger Vitrac esdevindrà, com veurem, el principal autor dramàtic del grup. Potser per això hi ha aquells passatges, en els Manifestos, on se'ns parla del respecte i de la invulnerabilitat dels textos, que són una mica discordants amb les idees destructives que també hi són predicades. Sobre aquest punt concret, hi ha una evident contradicció entre una afirmació apareguda en el Pre-manifest d'Artaud del 1924, on diu: «L'esperit i no la lletra del text!» (O. C. II, 12), i una afirmació continguda en el Segon Manifest, on llegim: «El text, en tant que realitat distinta, existent per ella mateixa, basant-se en ella mateixa, no en tant al seu esperit que estem, tant com sigui possible, disposats a no respectar...» (O. C. II, 26.)

Observem, de passada, que, en el Primer Manifest, és emprat dues vegades el terme teatre pur, que no retrobarem mai més, i que hem d'interpretar com una coincidència passatgera amb la voga de la poesia pura, a la qual Artaud, evidentment, dóna l'esquena.

La nostra impressió, a través d'aquests textos, és que hi hagué, a l'interior mateix de la troika que governava el «Teatre Alfred Jarry», un estira i arronsa sobre la concepció del que havien de fer i que aquesta fou una de les causes que diferiren la seva primera actuació. La nostra impressió és que Artaud, si s'hagués obeït cegament ell mateix des del primer moment, hauria redactat els Manifestos en els termes en què és redactat el tercer, i que l'haver tingut en compte l'existència dels seus companys i llur parer el féu incórrer en algunes de les incongruències o contradiccions que hi trobem.

Per fi, però, es posaren d'acord, i els dies 1 i 2 de juny de 1927 presentaren, al Théâtre de Grenelle, el primer espectacle.

Aquest primer espectacle confirma, altrament, les nostres suposicions, perquè està integrat per una obra breu de cada un dels tres membres fundadors; és un espectacle fruit del compromís.

Les tres obres en qüestió eren: *Ventre cremat o la Mare folla*, esquetx musical d'Antonin Artaud, amb la col·laboració de Maxime Jacob; *Gigogne*, de Max Robur (pseudònim de Robert Aron); i *Els Misteris de l'Amor*, de Roger Vitrac, muntatge d'Antonin Artaud, maquetes de Jean de Boschère, interpretació de Genica Athanasiou, Jacqueline Hopstein, Jean Mamy, Edmond Beachamp, Raymond Rouleau, René Lefèvre.

Tenim molt poques referències i molt poques dades positives sobre aquest primer espectacle del «Teatre Alfred Jarry». Dues de les obres presentades, *Ventre cremat*, d'Artaud, i *Gigogne*, de Max Robur, són encara inèdites. La primera, potser perduda per sempre. Per les escasses notícies que ens en resten, sembla deduir-se que el text era brevíssim, si és que existia, i si no era una paròdia exclusivament mimada, com semblen confirmar-ho les paraules de Maxime Jacob, autor de la música, quan, interviuat anys més tard, diu que no recorda haver tingut mai un text entre les mans. El testimoni d'aquest, confrontat amb la reconstrucció que de l'obra va fer-ne Robert Maguire, en la seva tesi del 1960, el *Forateatre*, ens permet de deduir-ne o reconstruir-ne algun passatge.

En un dels futurs programes-manifestos del «Teatre Alfred Jarry», serà definida com una obra que «denunciava, humorísticament, el conflicte entre el cinema i el teatre». És a causa d'aquest aspecte precisament, que ens dol encara més de no tenir-ne coneixença. És possible que la doble experiència acumulada per Artaud durant els anys anteriors a la formació del «Teatre Jarry», com a actor de teatre i com a actor de cinema, hagués estat sintetitzada en aquesta obra.

*Gigogne* no ha estat mai publicada. La Mère Gigogne (Mare Gigonya) és un personatge femení del teatre de titelles, de sota les faldilles del qual es feien sortir molts altres personatges. Segurament l'autor jugava amb aquesta idea, que més tard Jean Genet havia de reintroduir en *Els Negres*.

*Els Misteris de l'Amor* era, a ben segur, la peça de consistència, o de resistència, d'aquest primer espectacle. El mateix Artaud, en una carta a Jean Paulhan del 2 de juliol de 1927, la defensa amb convicció i intel·ligència:

«Tot, en *Els Misteris de l'Amor*, és objectivació pura. Les rèpliques prenen en escena un pes i un to que no tenen sobre el paper. Altrament, cal no confondre el muntatge amb aquesta part purament accessòria que són les decoracions i la il·luminació



utilitzades. El muntatge és el moviment escènic, la trepidació de les rèpliques, el ritme del joc. Els capgirells cerebrals d'una obra com *Els Misteris de l'Amor* no tenen valor sinó quan són encarnats en el cos dels personatges. Un cert acarnissament espiritual, heus aquí el que compta i que no pot viure sinó una vegada posat en marxa. Materialitzar els moviments més secrets de l'ànima amb els mitjans més senzills, els més nus, heus aquí quina ha estat la nostra finalitat.» (O. C. III, 130.)

Diguem que *Els Misteris de l'Amor*, de Roger Vitrac, que aquest qualifica de drama surrealista, és, gairebé, una obra dadaïsta. Volem dir que pertany a la primera etapa del Surrealisme, aquella en la qual la destructivitat del dadaisme s'alia amb la creativitat surrealista. Els fets, les escenes, els personatges, l'acció en suma són deixats en una forma desbaratada —la que imposa una inspiració iconoclasta juvenil— amb el desig, però, de sorprendre-hi unes possibilitats humanes i teatrals inèdites.

En la nota, escrita posteriorment (a ben segur el 1948, en ocasió de la inclusió de l'obra en el volum segon del teatre de l'autor), Vitrac diu que es tracta d'un «diàleg d'ecos». Els elements que hi intervenen —que creen aquests ecos— són d'origen molt divers. Des de l'evocació de personatges del moment polític, com Lloyd George i Mussolini (recordem la utilització, per part de Lorca, d'un personatge del cinema, com ho és Buster Keaton, tribut a la poesia de l'immediat), fins a escenes d'aparença pirandelliana, amb l'aparició, fugaç, de l'autor i, sobretot, el desenvolupament d'una part de l'espectacle a la sala mateixa, creant així, dintre del batibull general, un element més de sorpresa i de desconcert.

*Els Misteris de l'Amor* sembla contenir algunes evocacions concretes, conscients, de l'època blava de Picasso, o sia la utilització d'un element plàstic per a un art que també és eminentment plàstic, com ho és el teatre, cosa que en aquella època semblava haver-se oblidat massa. Una de les acotacions, per exemple, la diríeu directament inspirada en la *Dona en camisa* de Picasso, del 1904:

«Entra una dona abillada amb una llarga camisa de nit. Té el rostre, les mans i els peus blaus.» Més endavant, l'autor ens parla del fum blau que surt d'una xemeneia i de la llum blava d'una estança.

És molt probable que aquesta i altres possibilitats plàstiques de l'obra fossin un dels elements que més engresquessin Artaud a muntar-la. Aquestes i algunes altres d'expressionistes, com:

«Elles (Mme. Morin i Lea) es dirigeixen vers el llit d'on s'eleva lentament dos braços que semblen dues branques mortes, però on floreixen dues enormes mans molt blanques.»

L'obra, en tot cas, obligava Artaud a inventar un muntatge molt allunyat de la rutina teatral i satisfieia algunes de les seves aspiracions més profundes.

La partida era equilibrada. Si l'obra de Vitrac resultava la més important —el nom de Genica Athanasiou era, dels intèrprets, el que es destacava més en el programa—, Artaud hi figurava, també, com a director d'escena i Aron com a director administratiu.

Pels retalls de premsa que en coneixem —amb els quals, com veurem, els membres del «Teatre Alfred Jarry» confeccionaren, amb ironia, una paròdia de diàleg dramàtic— no sembla que aquesta primera sessió hagi produït l'impacte que els organitzadors esperaven. Ni en el sentit d'èxit, ni en el sentit d'escàndol. Cap dels fragments de crítica reproduïts no ens deixa endevinar que hi hagués aldarull a la sala ni res de comparable al que s'esdevingué durant la representació d'*Acorralat* d'Aragon, el 1925. Potser això determinà el caràcter del segon espectacle: canvi de barri i programació més provocativa.

Abans d'aquesta segona programació hi hagué, però, un nou manifest que podem anomenar Quart Manifest del «Teatre Alfred Jarry». Aquest escrit, molt arcaïc, sembla redactat poc temps després del primer espectacle. Encara que el seu títol sigui «Teatre Alfred Jarry, temporada 1928», la data és donada com a penyora de continuïtat i de projecció cap al futur. La diferència entre els projectes anunciats i la realitat dels espectacles muntats en el transcurs de l'any 1928 prova que el text és de l'estiu o de la tardor del 1927, i el fet d'anunciar-hi una obra en col·laboració, en la qual «tres pensaments confrontats provaran de trobar l'eixutesa del pensament», sembla confirmar les nostres suposicions sobre certes desavinences o gelosies de prioritat i el desig de superar-les. En aquest programa ens és anunciada, com a propera representació, *Victor o Els infants al poder* (simplement amb el nom d'*Els infants al poder*, que sembla posar més de relleu l'aspecte de revolta de l'obra) i, com a tercera sessió, *La tragèdia*

*de la venjança*, de Cyril Tourner. Com veurem, aquesta programació fou completament alterada.

El text d'aquest Quart Manifest, dividit en tres seccions, no conté cap concepte essencialment nou; sembla, més aviat, un resum i una refosa dels conceptes exposats en els tres manifestos anteriors. Algunes expressions, profundament artaunianes, ens proven que fou ell el redactor d'aquest escrit, com, per exemple, quan ens parla, a propòsit dels encontres dels sentiments, de les coses que sobten «per una mena de densitat material», o quan, referint-se a Roger Vitrac, diu que en els seus escrits hom sent «grinyolar l'esperit, la matèria del cervell».

D'aquestes tres seccions, la primera és purament teòrica, la segona, programàtica, i la tercera, una mena de cloenda fent de nou una declaració de principis —«El "Teatre Alfred Jarry" ha estat creat per a servir-se del teatre i no per a servir-lo»—, i deixant, a més, la porta oberta a nous possibles autors o col·laboradors.

El 14 de gener de 1928, el «Teatre Alfred Jarry» presentava, a la Comédie des Champs Elysées, el seu segon espectacle. Era un espectacle-sorpresa i, les invitacions, concebudes així:

#### «AL PROGRAMA

»I. Una obra mestra del cinema rus modern, *LA MARE*, de Pudovkine (segons la novel·la de Gorki).

»Versió integral.

»II. Un acte inèdit d'un escriptor "rellevant", representat sense l'autorització de l'autor.\*

»Amb la col·laboració de:

»Sra. Genica Athanasiou, Srs. André Berley, Henry Crémieux, etcètera.

»Direcció escènica d'Antonin ARTAUD.

»\* El nom de l'autor i el títol de l'obra seran anunciats a la sortida de la representació.»

Si en el primer espectacle, com hem vist a través de l'obra d'Artaud, s'hi reflectia el conflicte entre el teatre i el cinema, aquest segon espectacle estava integrat per aquests dos elements, però aquesta vegada dissociats.

Les finalitats de la tria són ben evidents. El film *La mare*, de

Pudovkine (1926), segons la novella de Gorki, havia estat prohibit a França en la seva versió integral. Hem de suposar, avui, que per a les sessions privades, d'abast reduït, hi havia la possibilitat d'obtenir-ne el permís, altrament no s'explicaria que el títol del film fos imprès en les circulars sense que la policia hi intervingués.

La segona part de l'espectacle consistí en el muntatge del tercer (i darrer) acte de *Partició de Migjorn*, de Paul Claudel, sense referència al títol de l'obra ni al nom de l'autor. Per una carta d'Artaud sabem que a França, en aquella època, no existia la censura teatral. Res a témer, per tant, per aquesta banda. Però potser l'afer podia caure sota els auspicis de la Societat d'Autors, la qual hauria pogut intervenir a temps si l'obra o l'autor haguessin estat anunciats. D'aquí la petita estratègia de no anunciar-los sinó al final de la representació.

Segons sembla, la projecció del film de Pudovkin passà sense incidents. Amb la presentació d'aquest film és evident que els components del «Teatre Alfred Jarry» volien apuntar-se un punt contra els Surrealistes, tapant-los la boca en llurs acusacions de reaccionaris.

El tercer acte de *Partició de Migjorn* fou escollit, sens dubte, a causa de la seva bellesa intrínseca, però també, segons sembla, perquè (així ho vaig recollir, a París, de fonts ben informades) aquesta obra havia estat prohibida a Claudel pel seu confessor. Trigaran anys, en efecte, abans que no sigui representada normalment. La tria d'aquest tercer acte és molt significativa, i crec que la raó profunda que decidí Artaud no és precisament aquesta prohibició eclesiàstica. Deixo per al moment oportú l'explicació d'aquestes motivacions.

Aquest tercer acte també fou escollit, evidentment, perquè només està integrat per tres personatges, i això facilitava, a la vegada, el muntatge y fer-ho secretament. Artaud podia fer lluir aquí Genica Athanasiou en el magnífic paper d'Ysé. Però, malauradament, la representació de l'obra coincidí amb les dates de llur desavinença.

Per la correspondència d'Artaud comprenem que hi hagué, durant el muntatge i durant la representació, un petit drama intern. Per les raons que sigui, Genica, reaccionant segurament més com a dona que com a actriu, obeí les indicacions de l'actor que li donava les rèpliques, André Berley, més que no pas les d'Artaud, que al cap i a la fi era el director responsable de la representació. És evident que Genica desitja ferir íntimament Ar-

taud, demostrant-li que no és un instrument seu, que n'està despresa del tot. Artaud li retreu aquest comportament, tot dient-li que s'ha privat ella mateixa del gran èxit que, com a actriu, podia tenir si hagués seguit les seves instruccions. En la carta del 19 de gener de 1928, li escriu:

«Genica:

»Tenies una ocasió per a endur-te'n un èxit magnífic, amb un dels més bells papers que t'hagi estat donat d'interpretar. Aquesta ocasió, no has volgut aprofitar-la. Probablement, pretextant que ja no estàvem junts, has preferit escoltar els consells de Berley, essencialment incapaç, per naturalesa, de comprendre un text tan elevat i tan després com aquest. Però, a causa de la seva mateixa idiosincràsia, aquest text, i aquesta obra que era poca cosa més que text, no podia ser sinó allò que els actors en fessin. Aquest text no podia tenir valor sinó per l'*accent* que els actors li haguessin donat. Però aquest accent, calia respectar-lo. I jo no podia fer res més del que he fet. Però, en aquesta aventura, i de cara a algunes persones mal intencionades i completament infectades per l'esperit dels anomenats teatres d'art, apareixo com un inepte i un imbècil. ¿Com és que no heu comprès que teníeu entre les mans, molt més que no pas jo, l'èxit d'aquesta obra? Si haguéssiu respectat el temps i la repartició dels sentiments en acció, hauríeu donat a aquesta obra el valor que havia de tenir. Però no hi heu cregut, quan teníeu al davant una de les obres mestres contemporànies. Sens dubte aquesta obra no era escènica en el sentit usual del mot, però és un error de creure que només les obres anomenades escèniques poden ser muntades sobre l'escenari.» (G. A. 280.)

En una carta posterior, li diu que ja no comptarà més amb ella per treballar. (12-I-1928.)

Ja hem vist que la forma epistolar era, sens dubte, la millor manera, per a Artaud, de realitzar-se. En els passatges d'aquesta carta, a part del fet anecdòtic apuntat, hi veiem esgrimides una sèrie de reflexions sobre el teatre, que tenen tant de valor com les pàgines d'un tractat, però que tenen, sobretot, l'interès de demostrar-nos que aquest home de teatre que és Artaud, aquest revolucionari de l'escenari, no és un home unilateral i que si, per ara, mostra una mena d'inèpcia personal per al teatre escrit, per *redactar* una obra de teatre basada en el text, sap apreciar perfectament el teatre dels altres, ni que sigui degut a un esperit

en molts aspectes tan allunyat del seu com hi és el de Claudel, quan aquest text és d'un valor positiu.

La interpretació d'aquest acte provocà un cert aldarull a la sala, no tant, sembla, a causa del text i de la seva possible heterodòxia, com a causa del muntatge, que contribuïa, sens dubte, a mantenir l'ànim dels espectadors en la incertesa. Sabem que un dels dos matalassos de la cambra estava suspès en l'aire, sobre el llit. La crítica de Jean Prévost, a la «N. R. F.» del febrer del 1928, deia, entre altres coses: «Aquests actors marcaven sobretot grans diferències entre diverses frases o membres de frases del mateix text; ara bé, allò que volien posar de relleu semblava brutal i excessiu; tot el que negligien semblava amanerat.» Aquesta manera de recitar sembla anticipar la que Artaud vol, més tard, per al seu Teatre de la Crueltat.

Ja és sabut que al final de la representació, Artaud, des del prosceni, anuncià:

«L'obra que hem volgut representar al davant vostre és del Sr. Paul Claudel, ambaixador de França als Estats Units.» I després d'una pausa, afegí: «És un infame traïdor!» Aquesta expressió, segons una crònica, fou seguida d'aplaudiments per una part del públic i valgué, a Artaud, una reconciliació passatjera amb els surrealistes.

Aquesta vegada el «Teatre Alfred Jarry» semblava haver atès alguns dels seus objectius. Potser és per això que el tercer espectacle no es va fer esperar massa. L'obra escollida, *El Somni*, de Strindberg, havia estat ja anunciada en el programa de les realitzacions previstes per a la temporada 1926-1927. Les representacions foren fetes al Théâtre de l'Avenue, els dies 2 i 9 de juny de 1928. La tria de l'obra semblava un encert en tots conceptes. *El Somni*, de Strindberg, pretén de reflectir la realitat del somni, equiparar l'escenari amb el laboratori que és el nostre cervell, amb totes les sorpreses i incongruències aparents del procés oníric. Strindberg reïx perfectament en la realització del seu propòsit. El que s'esdevé és que ja, en aquell moment, havia nascut un nou art que semblava molt més apte per traduir els processos i l'absurditat del món oníric, molt més apte per a penetrar-lo i, sobretot, evidenciar-lo, que és el cinema. Potser és per això que altres obres de Strindberg, de contingut equivalent, però més teatrals, més basades en la realitat de l'escenari com *La sonata dels espectres*, ens resulten, avui, més convincents. Car

el teatre no somble fet tant per imitar el somni com per fer somniar o, més exactament, per obrir avingudes en la nostra imaginació.

Sigui com sigui, Artaud i els seus, i els surrealistes, s'havien interessat molt pels processos onírics. Artaud mateix havia fet algunes temptatives en aquest sentit, en algun dels seus escrits, com per exemple *Somni* (O. C. I, 254), i en una petita obra de teatre anomenada *Samurai* (O. C. II, 89). *El Somni*, de Strindberg, tenia, encara, per a Artaud, l'allicient de postular un cert orientalisme que li és afí. L'obra havia estat traduïda al francès pel mateix Strindberg, però no havia estat encara estrenada a França. Max Reinhart l'havia presentada, a Alemanya, el 1921. No és estrany que el «Teatre Alfred Jarry» obtingués una ajuda de la legació sueca per a muntar-la a París.

Artaud suprimí el Pròleg (poètic), i les escenes VI, XII i XIV, fent així l'obra una mica més breu i, potser, una mica més àgil, tot estalviant-se, de retop, uns quants actors. Ell es reservà un paper brevíssim, el del Degà de la Facultat de Teologia, que té una sola intervenció, cap al final de l'obra, i que irromp talment un damnat i pronuncia uns mots desesperats... Segurament Artaud pensà, amb encert, que la tasca de la direcció l'absorbiria totalment. La seva intervenció era concebuda com una nota de color d'una intensitat excepcional, que, per breu que fos, ajudaria a donar vigor al final de l'obra. No oblidem, tampoc, que, durant la segona meitat del 1927, Artaud estigué ocupat, en part, pel rodatge de *La Conquilla i el Clergiman*, film de Dullac sobre un guió seu, i pel rodatge de *La passió de Joana d'Arc*, de Dreyer, que devia cansar-lo molt. Ja és sabut que Dreyer exigí als actors que feien de monjo que es deixessin tonsurar, com exigí a la Falconetti, que encarnava Joana d'Arc, que es deixés arrancar la cabellera. Artaud devia tenir la tonsura encara visible en el moment de l'estrena d'*El Somni*.

Aquesta obra havia estat una mena de catecisme per als Expressionistes, o sia que venia avalada per un corrent d'actualitat favorable. Un súbdit suec va fer un do de 1.500 francs i, un altre suec, un de 1.000 francs. Cent cinquanta localitats de la platea estaven reservades per als suecs residents a París, trenta-quatre més per a la legació d'aquell país, així com dues llotges ocupades per periodistes suecs. Hi havia, per a dir-ho així, el «tot París», primordialment representat allí per l'aristocràcia francesa, amb la duquessa de La Rochefoucauld, i la intel·lectualitat francesa, amb Paul Valéry, François Mauriac, Arthur Honegger,

així com alguns membres de diverses legacions. Tot s'augurava, doncs, favorablement, com una gran vetllada. Però, segons el testimoniatge directe d'Yvonne Allendy, que havia pres una part molt directa i molt activa en l'organització d'aquella sessió, en entrar al teatre va adonar-se que les localitats, al control, havien estat canviades; els suecs havien estat aviats als pisos superiors, mentre una trentena de seients quedaven lliures a la platea. Una mà negra havia preparat el cop fatal. Els surrealistes s'havien instal·lat enmig de la sala i la dominaven. Foren ells, amb Breton al cap, els qui començaren a moure gresca per tal d'interrompre la bona marxa de la representació. Aleshores Artaud, per tal de salvar la situació, sortí al prosceni i proferí unes paraules estratègicament desafortunades: «Strindberg és un revoltat, com Jarry, com Lautréamont, com Breton, com jo. Representem aquesta obra que significa la repudiació de la seva pàtria, de totes les pàtries, de la societat!»

Artaud volia, amb aquests mots, anar més enllà que els surrealistes, demostrar que ell era el més revolucionari de tots. Però els seus mots foren considerats pel ministre suec com una ofensa contra el seu país, i abandonà la sala seguit de tots els altres suecs. Yvonne Allendy conta que el seu marit i ella van reemborsar als suecs al cap de pocs dies.

Arthur Adamov dóna una versió en alguns punts força diferent de la d'Yvonne Allendy. Segons ell, la frase desafortunada d'Artaud hauria estat, simplement: «L'acció passa a Suècia, és a dir, enlloc.» (Ad. *L'homme et l'enfant*, 34-35. Gallimard 1968.) Però és difícil de creure que aquesta frase pogués ser considerada pels suecs prou ofensiva com per buidar la sala.

Hi hagué una segona representació el dia 9, al mateix teatre, en sessió matinal. Els membres del teatre Jarry advertiren Breton i els seus acòlits que no cedirien a llurs amenaces i que no suspendrien l'acte, sinó que usarien de tots els mitjans, «fins i tot d'aquells que més els repugnaven», per tal d'impedir la repetició dels desordres anteriors. Robert Aron va fer-se directament responsable de les mesures adoptades, que foren les de prevenir la policia contra els probables provocadors. Aquesta vegada, la representació pogué desenvolupar-se normalment. Cal deduir, amb tot, que també una bona part de la primera representació tingué un desenvolupament seguit i normal, perquè, segons Yvonne Allendy, la legació sueca, en les notes a la premsa, assenyalava elogiosament el muntatge d'Artaud.

Aquest, havia redactat un fullet sobre *El Somni* de Strindberg,



que era repartit als assistents d'aquestes dues sessions. L'escrit té, també, el valor d'un manifest. A propòsit de certes consideracions sobre l'obra de Strindberg, Artaud arriba a l'elucubració de principis més generals i més abstractes.

«El sentit de la realitat vertadera del teatre ha estat perdut. La noció de teatre ha desaparegut dels cervells humans. Aquesta noció existeix, emperò, entre la realitat i el somni.» (O. C. II, 41.)

Robert Aron, passats aquests incidents, deixà de formar part, per iniciativa pròpia, del comitè director del «Teatre Alfred Jarry», que hauria periclitat després d'aquesta aventura si Yvonne Allendy no hagués donat als seus membres —ara Artaud i Vitrac— una darrera oportunitat. L'obra escollida fou, aquesta vegada, *Victor o els infants al poder*, de Roger Vitrac.

Les funcions —i els poders, per dir-ho així— dels dos membres del «Teatre Alfred Jarry», quedaven, ara, ben delimitats. Vitrac era l'autor; Artaud, el director. Aquest redactà, sobre l'obra de Vitrac, un text, un abreujat del qual fou distribuït per la sala, on s'endevina que l'obra del seu company l'entusiasme realment. Les condicions de la col·laboració eren òptimes. Yvonne Allendy, sol·licita com sempre, organitzà, a casa seva, un gran còctel, sobretot de cara a la premsa, el 16 de desembre.

Però fou durant el muntatge quan sorgí la dificultat major: el personatge principal, Ida Mortemar, havia de ser encarnat per una *vedette* del music-hall parisenc, Alexandra Pecker, la qual, a última hora, desistí. Ida Mortemar representa una dona d'una gran bellesa, però amb un defecte físic molt marcat, i és que es peta, sense poder-ho remeiar. Sembla que Artaud estigué a punt, davant la possible contrarietat de no poder estrenar l'obra, de disfressar-se de dona i d'assumir aquest paper. Sortosament, a última hora, trobà una noia entusiasta, Domènica Blazy, que s'hi prestà. Pel text alludit més amunt, que serví de presentació, *Carta a Ida Mortemar, àlies Domènica*, s'endevina perfectament que aquest aparent exabrupte teatral és, justament, el que ha captivat Artaud. Segons ell, aquesta obra «toca el voraviu d'una realitat encara no prou espantosa per a fer-nos desesperar d'existir. I és ben bé amb aquest esperit que la munto». Artaud trobava ja aquí, plasmada, l'antinòmia bàsica de la seva existència, el seu dolor físic en contradicció amb la seva espiritualitat. Aquesta obra, a causa d'aquest personatge, posa el greu problema dels límits materials del teatre. ¿Pot ser *tot* dit i representat sobre

l'escenari? Artaud, com a bon revolucionari, hi respon afirmativament: «No hi ha excepció a la llibertat.»

Si bé ens és impossible de saber com era el treball d'Artaud sobre els actors, la seva manera de dirigir-los, d'enfocar llurs aptituds o llurs inèpcies, aquesta *Carta* ens dona una possibilitat d'aproximació a aquest treball, explicant a l'actor, d'antuvi, el sentit general de l'obra; després, el del paper que ha d'encarnar, donant-li les raons suficients i els encoratjaments necessaris perquè se senti engrescat per la seva tasca.

*Victor o els infants al poder* és una obra molt difícil de muntar, una obra que cal no muntar si no és amb una gran fe i una gran coneixença de causa. L'obra enderroca les formes i els formalismes de la societat burgesa, per mitjà de la ridiculització més despietada. Avui, ha passat a ser una obra de repertori. Les reaccions de la premsa, en el seu temps, foren molt desiguals. Aquesta tragicomèdia fou representada tres vegades a la Comédie des Champs Elysées, el 24 i 29 de desembre del 1928 i el 5 de gener del 1929. Tot i que no tenim tantes informacions sobre la marxa d'aquest espectacle com sobre les anteriors sessions, sabem que hi hagué també una certa agitació, deguda al llançament d'algunes boles pestilents per part d'alguns elements pertorbadors... L'aventura pràctica del «Teatre Alfred Jarry» s'estronca aquí.

El «Teatre Alfred Jarry» acabà una mica com havia començat: amb escrits. Però si bé els que precediren les representacions cal considerar-los com a manifestos, els dos que les clouen són més aviat un balanç, i això sembla provar un cert cansament interior. El primer d'aquests escrits és del 1929, i el segon, del 1930. En el primer hi trobem, després d'una breu referència a les enormes dificultats pràctiques amb les quals han topat els realitzadors —absència de local i de companyia fixa; impossibilitat, a vegades, d'assajar l'obra d'un cap a l'altre—, uns projectes per al futur, però aquests projectes estan ja formulats usant el mode condicional: «El "Teatre Alfred Jarry" muntaria...» En canvi, s'hi esgrimeixen dos conceptes que no havíem trobat en els manifestos inicials, que són els d'un *espectacle integral* i el d'un *principi d'actualitat*. Però aquest principi d'actualitat no és tal com el podem imaginar avui, imbuïts com estem per les idees d'un partidisme polític. Per a Artaud, l'actualitat és més de «sensacions i de preocupacions que no pas de fets», car «la vida es reforma a través de la sensibilitat actual». (O. C. II, 48).

El segon d'aquests escrits, *El Teatre Alfred Jarry i la hostilitat*

*pública*, és un llibret de 48 pàgines, redactat, segons sembla, per Artaud i Vitrac conjuntament. Conté 9 fotos-muntatge, i fou publicat, segurament, durant la segona meitat del 1929, perquè hi ha l'avis d'una conferència de Roger Vitrac, seguida de la lectura del primer acte d'*El cop de Trafalgar*, per al 15 de maig del 1930, i el llibre acaba anunciant l'estrena d'aquesta obra per a primers de juny del mateix any.

És difícil, a vegades, de distingir la part del text que correspon a Artaud i la part redactada per Vitrac, excepte, potser, en els seus punts extrems, com per exemple, quan diu: «Els drames seran del tot sonoritzats, fins i tot els entreactes», text que preludia certes concepcions del Teatre de la Crueltat. En general, en aquestes pàgines, hi domina un humor que, més que no pas fer pensar en Jarry, sembla preludiar el de Ionesco. Aquest humor, el trobem en tres elements ben diferenciats: en les fotos-muntatge ahludides, en una sèrie de cartes iròniques sobre el segon i el tercer espectacles, i en el muntatge, «dramàtic» o dialogat, sobre el primer i el quart espectacles, fet amb retalls de premsa. Les cartes iròniques estan totes signades per Artaud. Els muntatges «dramàtics», bé que fruit possible de la col·laboració, ens inclinem a creure que duen, de preferència, l'empremta de Roger Vitrac.

Les fotos-muntatge mereixen un comentari a part, perquè ens permeten d'apreciar certes aptituds —i certes actituds— d'Artaud actor. Una, sobretot, d'aquestes fotos, en la qual el veiem d'esquena, duent, en una mà, el cap de la dona que l'acompanya, és altament expressiva, i ens indica la consciència profunda que Artaud tenia del propi cos —en aquest cas, del seu dors—, amb el caminar una mica xarlotesc, tot plegat traslluint-s'hi aquell expressionisme que el caracteritza i al qual ja ens hem referit.

Sabem, per Yvonne Allendy, que el vescomte i la vescomtessa de Noailles lliuraren a Antonin Artaud, el 15 de novembre del 1929, per tal que pogués tirar endavant el «Teatre Alfred Jarry», la suma, aleshores molt considerable, de 20.000 francs. ¿Per què no foren utilitzats? ¿Com és que al cap d'alguns mesos calgué restituir aquesta quantitat? Artaud no acabava d'estar d'acord amb el final d'*El cop de Trafalgar* de Roger Vitrac, i li ho diu obertament. Aquest devia exigir, com a membre director del «Teatre Alfred Jarry», que fos muntada la seva obra i no una altra. Així, per les discrepàncies dels seus dos membres directius, morí definitivament aquesta ambiciosa empresa renovadora del teatre modern.

En tot cas, el 15 d'abril de 1931, Artaud escriu una carta a Louis Jouvet demanant-li feina.

Aquesta carta devia caure força malament. Era gairebé la carta d'un vençut demanant clemència. No hem d'oblidar que, a través de totes les seves proclames i, molt recentment, a través d'*El Teatre Alfred Jarry i l'hostilitat pública*, Artaud havia fustigat el teatre existent en termes no gens pietosos, dient que el «Teatre Alfred Jarry» es proposa, «per mitjans *específicament teatrals*, de contribuir a l'ensorrament del teatre tal com existeix actualment a França» (O. C. II, 51).

En una carta a Jean Paulhan del 2 de juliol del 1927, el to d'Artaud havia estat encara més ferotge, més implacable: «M'admira que Benjamin Crémieux, traçant un panorama del moviment teatral durant aquests beneïts anys del teatre 1926-1927, insisteix encara sobre aquestes podridures trontollants, sobre aquests fantasmes antirepresentatius que són Jouvet, Pitoëff, Dullin i, àdhuc, Gémier, etc. Quan s'acabarà de remenar escombraries?» (O. C. III, 130.)

Abans de donar per acabat aquest capítol diguem que, a parer nostre, l'aparició de l'anomenat Teatre de la Carta (*Théâtre du Cartel*)<sup>4</sup> no està deslligada de l'aparició i de les escomeses verbals i conceptuals del «Teatre Alfred Jarry».

Recordem que els tres primers manifestos d'aquest teatre foren publicats durant l'any 1926 i principis del 1927, i que el primer espectacle tingué lloc els dies 1 i 2 de juny d'aquest últim any. Ara bé: el «Théâtre du Cartel», integrat per quatre directors (Dullin, Pitoëff, Baty i Jouvet), fou fundat el 6 de juliol de 1927, per a solidaritzar-se «en tots els afers en els quals els interessos professionals o morals d'algun d'ells estigués en joc». Cadascun dels components d'aquesta mena d'agrupació guardava la seva autonomia absoluta. L'associació era més moral i intel·lectual que altra cosa. Però, per a defensar-se de qui?

Dullin i Pitoëff eren ja cartutxos usats. Artaud havia treballat amb ells i els havia abandonat. Es comprèn que s'adrecés a Jouvet:

«Si el Teatre Alfred Jarry ja no existeix, jo visc encara, malauradament per a mi, i em trobo actualment en una situació penosa.

4. Títol significatiu, perquè *cartel*, en francès, significa carta de desafiament.

Tinc una necessitat urgent de feina i he pensat que no podíeu no donar-me un cop de mà.» (O. C. III, 202.)

A través de tres o quatre cartes successives, Artaud insisteix. El seu argument és sempre, bàsicament, el mateix. Segons ell, al costat de les obres de teatre d'estil més o menys tradicional que munta Jovet, hauria de deixar muntar, de tant en tant, algun espectacle veritablement renovador o revolucionari. Per tal de donar consistència als seus arguments, Artaud adjunta, en dues de les seves cartes, els projectes de muntatge de *La Sonata dels Espectres*, de Strindberg, i d'*El cop de Trafalgar*, de Vitrac. Però això ens duu, inevitablement, a tractar un altre aspecte d'Artaud home de teatre.



## L'autor dramàtic

Apleguem en aquesta rúbrica tres conceptes, dos dels quals no ens semblen prou rellevants per a dedicar-los un capítol sencer, però sí prou interessants per a no desdenyar-los o relegar-los a l'oblit, perquè ens mostren dos aspectes d'Artaud home de teatre, a més del dramaturg pròpiament dit: el crític teatral i el redactor de muntatges teatrals.

Antonin Artaud publicà uns deu o dotze articles de crítica teatral en diverses revistes, sobretot durant el decenni 1922-1931. Alguns d'aquests articles es complementen amb la redacció d'alguns muntatges teatrals i amb alguns passatges de la seva correspondència, com en el cas d'*El cop de Trafalgar*; altres, ens ajuden a comprendre la mentalitat d'Artaud i la seva posició enfront del teatre existent. La nota sobre *Sis personatges a la recerca d'autor* pot servir encara de reflexió a tot aquell qui intenti de muntar aquesta obra de Pirandello. El més important d'aquests escrits és, a la nostra manera de veure, *La vaga dels teatres*, que deixarem per a més endavant, perquè el seu valor ultrapassa el de la crònica i s'acosta al d'un manifest.

Un dels articles alludits és, com acabem de veure, sobre l'estrena d'*El cop de Trafalgar*, obra sobre la qual tenim també un projecte de muntatge i unes cartes. La carta adreçada a l'autor, Roger Vitrac, el dia 11 de febrer de 1931 (O. C. III, 197), ens sembla el text més decisiu d'aquest conjunt. La crítica acerada i raonada que Artaud fa d'aquesta obra és plenament constructiva, intentant d'ajudar el seu amic perquè resolgui el desenllaç de l'obra satisfactòriament. Aquesta carta contrasta, aparentment, amb la que adreça a Louis Jouvet, demanant-li de muntar aquesta peça al seu teatre, tot advertint-lo ja que «no li dona l'obra sobre la qual es basa el seu projecte com un model» del teatre que ell, Artaud, propugna. Quan, uns anys més tard (juny de 1934), l'obra de Vitrac serà estrenada, la crítica d'Artaud serà també impla-

cable, com ho era la carta que havia adreçat al seu amic tres anys abans; Artaud puntualitza, però, que malgrat la severitat del seu judici, *El cop de Trafalgar* és molt superior a tot el que es representa a París. Hi ha, per tant, una integritat intel·lectual i una congruència perfecta en tots els plans. Artaud era un home de teatre amb idees sòlidament establertes.

En realitat, els projectes de muntatge que coneixem d'Artaud són tres: aquest sobre *El cop de Trafalgar*, que cal considerar el primer; el de *La Sonata dels Espectres* de Strindberg, i les notes sobre *Els Tramposos* de Stève Passeur, escrites en vistes a un possible muntatge.

En els dos primers projectes trobem un Artaud pràctic, eficaç, per dir-ho així, que té present la realitat de l'escenari a l'hora de redactar-los. En el de *La Sonata dels Espectres*, que és el més ben construït, Artaud, després d'una breu introducció, parla del muntatge pròpiament dit; més endavant, desenvolupa el tema per actes i, després, reprèn l'estudi de cada acte des de tres punts de vista: de les decoracions, de les llums i dels sons. Una nota final sobre el treball dels actors clou aquesta ressenya, com també la d'*El cop de Trafalgar*. De tots els elements estudiats en aquestes dues obres, els sorolls adquireixen una importància inesperada. L'autor del Teatre de la Crueltat és ja present en aquestes observacions. Jovet trobà aquests projectes de muntatge d'Artaud massa literaris. El que s'esdevé és que no són detallistes. Potser per això Jovet li donà a llegir *Els Tramposos*, tot demanant-li que redactés unes notes sobre la manera com ell, Artaud, veia el muntatge d'aquesta obra. Observem que Artaud, com sol passar amb tots els éssers molt apassionats, no pot excellir sinó en allò que l'apassiona; no en el que volen d'ell, sinó en allò que ell vol i sent. Així i tot, entenem que en aquestes notes hi ha observacions pertinents i aprofitables des del punt de vista realista de l'escenari.

En el projecte de muntatge de *La Sonata dels Espectres*, Artaud escriu:

«L'obra acaba amb aquest pensament budista, segons el qual no hi ha deslliurança sinó en la mort, que és, altrament, una de les seves tares.» Aquesta crítica de l'obra de Strindberg, que Artaud estimava, prova que, tot i el seu orientalisme, quan Artaud parla de teatre parla de teatre, i no es deixa seduir per altres valors o conceptes marginals, per més que afalaguin la seva sensibilitat i la seva concepció del món.



Però en aquest capítol, com hem dit, ens interessem primordialment pel dramaturg. Artaud ha deixat escrites unes quantes obres de teatre. La primera, la que sembla més antiga, és *Samurai o el drama del sentiment*. Com assenyala molt bé una de les notes que acompanyen les seves «Obres Completes» (O. C. II, 333), deguda segurament a Paule Thévenin, *Samurai* pot ser del període 1923-1925 i haver estat escrita, en part, sota la influència de Dullin, gran entusiasta del teatre japonès, com el mateix Artaud ho manifesta en el seu article *El taller de Charles Dullin* (O. C. II, 171). Només una part, un aspecte d'Artaud, se'ns revela a través d'aquesta obra.

*Ventre cremat o la Mare folla*, estrenada, com hem vist, en la primera sessió del «Teatre Alfred Jarry», sembla ser posterior a *Samurai*. Però aquesta obra, com ja ha estat dit, era gairebé exclusivament una pantomima, amb dues o tres rèpliques verbals a tot estirar, i no ens en queden els elements necessaris per a jutjar-la. En tot cas, aquesta absència de text, pot interpretar-se com una prefiguració del teatre tal com el concebrà Antonin Artaud uns anys més tard.

¿Per què Artaud, en lloc d'aquesta obra, no estrenà, durant el primer espectacle del «Teatre Jarry», *El doll de sang*? Sens dubte la confrontació teatre-cinema li semblava una aportació més nova i més captivant per als espectadors. Altrament, *El doll de sang* (publicada en *El melic dels llimbs*), que, segons les notes atribuïbles a Paul Tévenin seria del 1925, és la paròdia d'una obra de Salacrou. Per l'esperit que l'anima, a la vegada enjogassat i poètic, la peça d'Artaud no és gaire allunyada d'*Els Misteris de l'Amor*, de Vitrac i, per tant, hauria contrastat poc amb aquesta. De text brevíssim (6 o 7 pàgines), *Un doll de sang* és la més ortodoxament surrealista de les obres d'Artaud per a l'escena.

Cronològicament, sembla seguir *La pedra filosofal*, del 1931, que dona a llegir a Jouvet amb l'esperança que aquest vulgui muntar-la, per a fer-ne la primera part d'un espectacle («un lever de rideau»). Per a nosaltres, aquesta obra és ja molt més aconseguida, però depèn, en gran part, del muntatge, perquè els seus valors positius són molt més plàstics que verbals. La idea del doble, sobretot, que entra d'esquena, donant pas al seu *alter ego*, pot ser fascinant a condició que sigui magistralment interpretada. La foto-muntatge d'Artaud, on el veiem d'esquena, ens dona una idea aproximada d'aquesta possibilitat.

D'aquestes obres breus, *Ja no hi ha firmament* és la més extensa, tot i ser un text inacabat, que havia de servir de llibret

a Edgar Varese per compondre una òpera. Un personatge, el Gran Ensumador o Gran Flairador, fa pensar, inevitablement, en Artaud, i la concepció de l'obra, encara que el tema sigui d'en-càrrec —havia de dir-se, primitivament, *L'Astrònom*—, és molt seva. *Ja no hi ha firmament* va ser una avinentesa «pràctica» en la vida d'Artaud, que malauradament no cristallitzà, que hauria pogut significar molt per a ell, però que demostra fins a quin punt aquest home només podia escoltar-se i obeir-se ell mateix. El seu missatge era intransferible.

En totes aquestes obres, les acotacions, les explicacions marginals, els aclariments, són molt més importants que el text pròpiament dit. La part òptica i la part sonora són més essencials que les paraules. Artaud *veu* l'obra i *n'escolta* els sorolls, i transcriu aquesta visió i aquests sons. En fer això, Artaud demostra, per a nosaltres, ser profundament un home de teatre. El teatre, per a l'autor, ha de ser *vist*, gairebé com si fos *segregat* pels seus ulls; fins i tot en el teatre a base de text. En això, Artaud contradia la tradició teatral francesa. El teatre francès pateix, sovint, de massa intel·lectual. L'acció del teatre francès passa, la majoria de les vegades, en la ment de l'autor, però no davant dels seus ulls. Fins i tot en un Camus o en un Sartre. Per això sobta de trobar-se amb autors que tenen aquest do plàstic del teatre o que no n'estan del tot desposseïts, com Claudel o Genet. Sigui a causa del seu mediterranisme, sigui a causa de les seves arrels orientals —o, més probablement, de la conjunció d'aquests dos factors—, Artaud procedeix a la inversa. El seu teatre neix de la plàstica; és, abans que res, un art plàstic.

Si la part visual d'aquestes obres és importantíssima, potser encara sobta més de trobar-hi tan desenvolupada la seva part sonora. Tant en els seus projectes de muntatge com en aquestes obres breus, la part sonora —o sorollosa— fa pressentir ja el Teatre de la Crueltat. Però aquestes obres encara no ho són. Com no ho és, tampoc, *Els Cenci*. *Els Cenci* és l'únic exemple que ens queda d'una obra d'Artaud amb text considerable. Abans d'escriure aquesta obra, sabem que Artaud n'havia escrit una altra, el 1933, amb el títol d'*El suplici de Tàntal* (adaptació de la tragèdia de Sèneca *Atreu i Tieste*), que no ens ha pervingut. Així ho diu clarament a Jean-Louis Barrault en una carta no datada, que aquest situa durant l'hivern 1935-1936.

En *Els Cenci* trobem —com devia trobar-s'hi en *El suplici de Tàntal*— un Artaud gairebé oposat a l'anterior, un Artaud que sembla donar la prioritat al text. Nosaltres creiem que ni aquest

ni aquell no són el gran Artaud. *Els Cenci* és una obra filla d'un compromís i Artaud era un home per dur les seves idees a l'extrem i per no pactar. Si s'avingué a aquest compromís, fou perquè el teatre que ell predicava era tan lluny de la sensibilitat dels seus contemporanis, fins i tot de la dels més oberts i disposats a comprendre'l, que finalment Artaud s'adonà que mai no podria fer res si s'obstinava a voler fer exclusivament el que ell pensava i sentia. Per a Gide, o Paulhan, o Jouvett, una obra de teatre no existia si no se'ls mostrava, sobre el paper (*noir sur blanc*), la matèria del seu text. Per això Artaud es decideix a escriure'n un. Però la prova que aquest no és el seu món és que ell, vulgues no vulgues, ha d'acudir a una adaptació. Perquè, per més que s'intenti negar, per més que el mateix Artaud ho negui, *Els Cenci* no és sinó una adaptació d'*Els Cenci* de Schelley, com molt probablement *El suplici de Tàntal* devia ser una adaptació d'*Atreu i Tieste* de Sèneca. Aquesta reiteració en el procediment de l'adaptació a l'hora de redactar un text, aquesta necessitat de tenir un altre text al davant i de redigir-lo, rectificant-lo o variant-lo, prova que l'acte que acomplia Artaud no era completament creatiu, no era del tot artaunià, no era sortit íntegrament de les seves entranyes.

És evident que els límits entre la creació i l'adaptació són incerts, difícils de definir, sense que hi hagi una norma o un criteri invulnerable que ens permeti de determinar les fronteres entre l'una i l'altra. Però de cap manera no ens atreviríem a batejar amb el nom de creació *Els Cenci* d'Artaud. Precisament, *Atreu i Tieste*, de Sèneca, ens forneix un exemple patent de creació d'una obra d'art inspirada en una altra obra d'art. Ens referim a *Titus Andròmicus*, de Shakespeare, on una argumentació semblant ens és servida d'una manera totalment renovada. I ja no cal dir que el mateix fenomen s'esdevé, en un grau encara més alt, si comparem *Romeu i Julieta* amb la narració de Mateo Bandello d'un és eixida aquella tragèdia.

En el cas d'*Els Cenci*, fins i tot diré que no estic gens segur que Artaud hagi igualat Shelley. Hi ha guany en alguns aspectes, sobretot pel que fa a la brevetat i la condensació del text, que de cinc actes passa a quatre. Però, en canvi, aquest aparent avantatge és contrapesat pel fet que l'obra de Shelley conté menys actors que la d'Artaud. La concepció general de Shelley és molt superior a la d'Artaud; per exemple, en aquella pregària de Francesco Cenci, que és una pregària autènticament satànica, una de les més negres que la ment de l'home hagi pogut concebre.

Cenci s'agenolla per demanar a Déu que les malediccions caiguin sobre la seva descendència, i que si la seva filla Beatriu ha de tenir fills, que aquests siguin diformes i ella els vegi créixer en lletgesa i estultícia. ¿Com és que Artaud va escamotejar, en el seu *Cenci*, aquesta possibilitat o aquesta dimensió maleïda del seu personatge? Només hi trobem una resposta possible, que és la por de ser acusat de plagi, com en efecte ho hauria estat, d'haver transposat aquella imprecació. Però aquesta evident i necessària honradesa d'Artaud no va ser contrapesada amb cap aportació equiparable.

Shelley amaga als ulls del públic totes les escenes d'horror, tant l'intent d'assassinat de Cenci davant del pont, com el seu assassinat efectiu, després, a mans dels sicaris, com el suplici de Beatriu. Elements, aquests, que Artaud fa visibles en la seva obra, sense que això vulgui dir que sigui més tràgica.

Hi ha un altre detall que em sembla també significatiu en aquest mateix sentit. La Beatriu de Shelley no gosa, temerosa, revelar l'abús que el seu pare ha comès amb ella. La Beatriu d'Artaud ho diu obertament. Em sembla que, en aquest punt, el pudor de la primera augmenta encara la tragèdia, la fa més inferior. Una vegada més, per tal de no ser acusat de plagiar, Artaud es limita a fer una mutació de valors.

La impudícia de la Beatriu artauniana resulta difícilment explicable. Ho hauria estat si Artaud hagués seguit, per crear el seu personatge, el relat de Stendhal, en aquell punt on ens diu que Cenci inculcava a Beatriu, la seva filla, la idea que quan un pare «coneix» sexualment la seva filla, els fills que neixen d'aquesta unió són necessàriament sants, i que els més grans sants que l'Església venera han nascut d'aquesta unió. Aquesta horrible heretgia, com l'anomena el mateix Stendhal, hauria bastat a Artaud per justificar que la noia, crèdula, hagués proclamat ben alt l'acte comès pel seu pare. Però Artaud ha menys tingut també aquesta possibilitat espaiadora i grandiosa...

Diguem, finalment, que el desenllaç ens sembla més feliç, dramàticament, en l'obra de Shelley que en la d'Artaud. La Beatriu d'Artaud profereix, en anar al suplici, paraules certament heterodoxes, però que només són paraules. En canvi, la de Shelley marxa orgullosament al suplici, i aleshores la seva *actitud* apareix digna d'un Cenci, filla autèntica del seu pare. Aquesta veritat, que l'acció dramàtica fa patent en l'obra del gran romàntic anglès, ha estat copsada per Artaud, el qual, per tal de no desaprofitar-la, posa en boca de Beatriu aquesta expressió: «Tinc por de

retrobar el meu pare a l'altre món i por d'haver acabat assemblant-m'hi.» Artaud redueix a concepte, aquí, el que en Shelley és acció i és teatre, i és per això que les paraules últimes de la seva Beatriu resten deslligades, sense eficàcia; no són convincts.

*Els Cenci* d'Artaud fou estrenada al teatre Folies-Wagram, el 8 de març de 1935, i les representacions duraren 17 dies.

És dolorosíssim de seguir el procés a través del qual Artaud es decideix a escriure aquesta obra; procés que es pot rastrejar perfectament a través de la seva correspondència. Creiem que *Els Cenci* és una obra de compromís i que Artaud està molt lluny de donar-hi la seva mesura. Per això el seu fracàs és més de doldre, perquè de cara a la tribuna, de cara a la gent de teatre, de cara a molts dels qui creien en ell, Artaud havia tingut per fi, la possibilitat de muntar, tot sol, un espectacle tal como ell volia, puix que text, direcció i paper principal corrien a càrrec seu, i així i tot havia fracassat. I no és veritat, Artaud no havia fracassat, sinó que l'havien fet fracassar, l'havien empès a revestir una aparença que no era la seva. La seva autèntica personalitat i la seva força s'havien ja encarnat en altres formes que la gent encara no veia. Però aquest mig fracàs d'*Els Cenci* devia deixar-lo gairebé atùit i sense ganes de reincidir, per molt de temps, en l'aventura teatral.

El viatge a Mèxic se li ofería com una alliberació...



## Els grans manifestos «El Teatre i el seu Doble»

Entre la mort del «Teatre Alfred Jarry», el 1930, i l'estrena d'*Els Cenci*, el 1935, Artaud no ha restat, ni de bon tros, inactiu. Durant el 1929 havia publicat el seu magnífic llibre *L'Art i la Mort*, i el 1931, l'adaptació de la novella de Lewis, *El monjo*. Cal subratllar que paral·lelament a la traducció d'aquesta novel·la, en proposà l'adaptació cinematogràfica, i, per tal de convèncer els possibles productors, muntà el que avui en diem una foto-novella, amb la intenció de fer veure les possibilitats plàstiques del seu projecte. Però no aconseguí d'interessar cap productor. Aquesta foto-novella ha estat inserida, amb la seva traducció-adaptació d'*El monjo*, en el volum sisè de les seves «Obres Completes».

Durant aquells cinc anys, l'existència d'Artaud havia continuat precària. La ruptura amb Genica el deixa en una soledat desoladora. Artaud traça diversos projectes d'activitat, sense èxit. Vol obrir un curs d'art dramàtic (setembre del 1931), demana a Jouvét, com hem vist, que li permeti de muntar un espectacle (gener del 1932), sol·licita de Jean Paulhan la crítica de cinema de la «Nouvelle Revue Française» (gener del 1932). A partir del mes de setembre del 1932, la seva situació esdevé cada cop més desesperada, i confessa al doctor Allendy, sempre fidel, que ja no espera la sort sinó dels astres, d'un esdeveniment miraculós.

Però durant aquest mateix període, o sia del 1931 al 1935 (amb un apèndix al 1936), Artaud redacta una sèrie de textos i de manifestos capitals sobre el teatre, alguns dels quals publica en revistes o són objecte de conferències, i que seran aplegats, finalment, en el seu gran llibre *El Teatre i el seu Doble*.

El primer d'aquests textos, cronològicament, és sobre *El teatre balinès* (o sia de l'illa de Bali, arxipèlag de la Sonda), els espectacles del qual foren presentats a l'Exposició Colonial de París del 1931, i l'afectaren profundament. Recordem que ja,

segons la germana d'Artaud, aquest havia estat molt impressionat per les danses cambodjanes a Marsella, el 1922, i que havia estat sensible al corrent japonitzant que respirà en el taller de Charles Dullin, fruit del qual és, segurament, la seva obra *Sa-murai*. Aquesta reincidència, cal interpretar-la, entenem, com una coincidència amb ell mateix. A través dels espectacles orientals, Artaud es retroba. Retroba les raons de la seva disconformitat amb el teatre occidental, retroba les raons íntimes, secretes, de la seva concepció teatral. En tot cas, és a partir d'aquest moment i d'aquest darrer encontre quan semblen obrir-se definitivament les rescloses de la seva concepció teatral.

*El Teatre i el seu Doble* és un llibre auroral, en el sentit que la majoria dels textos que conté podrien haver encapçalat el volum, haver figurat en un lloc preferencial, fer de pòrtic. Per què Artaud adoptà l'ordre que li coneixem i no un altre? Creiem que la seva tria, la seva ordenació, obeeixen a raons purament instintives, de profunda intuïció artística. Si hagués sentit l'ordre cronològic, l'ordre en el qual els textos foren escrits, potser aquesta qualitat de sorpresa no fóra tan intensa. El «Pròleg» és, com la majoria dels pròlegs, un epíleg, com diria Unamuno. Té la virtut de sobrevolar els temes tractats a l'interior del llibre, tot i ser aquests d'un nivell tan alt i tan desacostumat. El llibre pròpiament dit està integrat, al nostre entendre, per tres conjunts diversos i desiguals. El primer, el veiem representat per un text sol, únic, que és *El Teatre i la Pesta*, que constitueix la veritable obertura del llibre. Quan hem dit que Artaud obeïa a profundes intuïcions artístiques en reordenar els seus escrits, pensàvem sobretot en aquest, que resta una mica fora de sèrie, que no és pròpiament un manifest, potser perquè és més que un manifest. Ens n'ocuparem més endavant.

El segon conjunt de textos, el formen tots aquells que, més o menys directament, fan referència al Teatre de la Crueltat, o sia a la nova concepció del teatre que Artaud preconitza enfront del teatre existent, des del text sobre *El teatre balinès*, escrit el 1931, fins al text *Teatre Oriental, Teatre Occidental*, escrit, probablement, el 1935.

El tercer conjunt està integrat exclusivament per dos escrits, de caràcter més hermètic i molt diferents dels anteriors. Són: *Un atletisme afectiu* i *El teatre de Serafi*, tots dos del 1931. Diguem des d'ara que el darrer d'aquests textos, eliminat arbitràriament per Jean Paulhan en l'edició del llibre, a la llarga



haurà de ser incorporat a aquest, tot i que en les «Obres Completes» d'Artaud hi figuri encara separatament.

Dues notes del 1931, una sobre els germans Marx, una altra sobre J-L. Barrault, clouen el llibre.

Així doncs, nou dels setze escrits que integren *El Teatre i el seu Doble* formen un conjunt coherent, unitari, apuntant cap a un mateix objectiu des de punts de vista i angles molt diversos. Perquè una de les particularitats més curioses d'aquest llibre, al qual hem reconegut un caràcter aurodal o de sorpresa, és que, ben mirat, en aquest conjunt de nou escrits sobretot, Artaud hi defensa dues idees bàsiques, sobre les quals no es cansa d'insistir. Però no a la manera d'un professor que repeteix, per rutina, la mateixa lliçó per fer-la entrar de grat o per força en el cervell dels seus alumnes, no. La insistència d'Artaud sobre els dos temes bàsics de la seva concepció teatral, les mil maneres que troba per a dir-ho d'una forma diferent, el plaer i la necessitat imperiosos que mouen la seva ploma cada vegada que s'hi refereix amb nous girs, o amb nous exemples, o canviant l'ordre d'exposició del seu pensament, més aviat fa pensar en el gaudi que experimenten els amants, en insistir i aprofundir les possibilitats de llurs sexes, fent-ne sempre un plaer inèdit.

Els dos conceptes bàsics que Artaud no cessa d'esgrimir al llarg d'aquests nou escrits són: el del llenguatge i el de la crueltat. Artaud rebutja el teatre tal com existeix a Occident, el teatre basat en un text, escrit per un autor, i preconitza la utilització d'un llenguatge autònom, nascut sobre la realitat de l'espai escènic; llenguatge a base de gestos, de mímica, de llums, de sons, etc., i en el qual el nostre llenguatge, la nostra paraula parlada no sigui sinó un recurs de més, i encara usada d'una manera molt diferent de com la usem habitualment en el teatre. Per a dir-nos això —i el temps demostrà que parlava gairebé sempre a sords—, Artaud es val de tots els mitjans possibles, perquè sap que no és entès, perquè sap que no és escoltat, perquè sap que la transformació que precontiza no pot fer-se en un tancar i obrir d'ulls. El seu escrit *Sobre el teatre balinès* sembla haver obert les portes d'aquest pensament soterrat; la visió d'aquell espectacle oriental sembla haver actuat de catalitzador de tota la concepció del teatre que estava latent en ell. A través del teatre balinès, Artaud s'adona que aquells textos seus, escrits fa anys (*Samurai*, *La pedra filosofal*), eren ja escrits, sense adonar-se'n, amb aquest esperit, estaven en el bon camí, però segurament contenien encara massa mots en lloc de massa

pocs, al revés del que li devien retreure. Aleshores la insistència d'Artaud és la d'un descobridor que ja ha descobert un continent i s'adona que no ha donat prou importància a la seva primera descoberta.

Així doncs, la base d'aquesta nova preceptiva teatral que ell propugna es troba formulada en aquest primer assaig, que ja no és *sols* sobre el teatre balinès, sinó sobre el teatre en general, tal com hauria de ser:

«se'n desprèn el sentit d'un nou llenguatge físic a base de signes i no de mots» (O. C. IV, 65; Bar. 50).

«en aquest teatre tota creació ve de l'escenari, troba la seva traducció i els seus orígens mateixos en una impulsió física secreta que és la paraula d'abans dels mots» (O. C. IV, 72; Bar. 55).

Allò que segurament pot desconcertar en aquests manifestos d'Artaud, allò que potser ha desconcertat més durant molts anys, és l'ús que fa, precisament, del mot llenguatge. Per a nosaltres, occidentals, dir llenguatge i pensar automàticament en la paraula parlada o escrita és tot u. Aquesta identitat està tan profundament arrelada en la nostra ment, que fins i tot després d'haver llegit Artaud, i fins i tot després d'haver estat convençuts pels seus raonaments, quan tornem a pensar, a llegir o a escriure el mot llenguatge, ho fem altra volta en el nostre sentit habitual, rutinari. Això ens indica com era d'arriscada i de temerària l'empresa d'Artaud; indica que es tractava —que es tracta— d'una veritable revolució.

Artaud refusa el teatre basat en la paraula escrita, en el text, perquè el considera una desviació del veritable teatre. Aquesta desviació, més o menys remota, l'obliga a remuntar a les fonts del teatre. Artaud refusa el teatre basat en la paraula escrita, perquè per a ell, fins i tot els mots, tal com són usats a Occident, s'han ossificat, s'han congelat, són morts. L'aspecte antiracionalista d'Artaud apareix aquí, una vegada més, d'una manera manifesta, d'una manera que no podia sinó contrariar la gran majoria de la gent del seu país: «Car per a mi les idees clares són, al teatre com arreu, idees mortes i acabades.» (O. C. IV, 49; Bar. 36.)

El fet que el teatre sigui estudiat, entre nosaltres, com una de les branques de la literatura —poesia, novel·la, teatre, etc.—, és una prova, per a Artaud, d'aquesta desviació monstruosa que el teatre ha sofert. Cal tornar al teatre la seva autonomia partint

de l'espai escènic, subratllant al més possible allò que el diferencia de la paraula parlada, car «el teatre consisteix en una certa manera de moular i d'animar l'aire de l'escenari» (O. C. IV, 129; Bar. 104).<sup>5</sup> Aquesta física de l'escenari, aquesta física del teatre, és la seva metafísica. I aquí ens trobem, altre cop, amb un concepte que per a Artaud es dona per sobreentès, però que dificulta —que devia dificultar, sobretot, als seus contemporanis— la seva lectura: el de la identitat entre física i metafísica; concepte sobre el qual ja hem advertit el lector, des de bon començament, que era una de les originalitats d'Artaud. Així doncs, quan ens parlarà d'*El muntatge teatral i la metafísica*, el que hi trobarem serà molt diferent del que nosaltres, a causa de la nostra condició i educació, n'esperàvem. S'esdevindrà amb el concepte de metafísica el mateix que s'ha esdevingut amb el concepte de llenguatge; la nostra rutina, basada en vint-i-cinc segles de tradició, ens impedirà d'accedir d'una manera plenària al món i a la concepció d'Artaud, perquè per a ell, com ja hem advertit al començament, física i metafísica són, com per als presocràtics, una mateixa cosa. Per això aquest text, *El muntatge teatral i la metafísica*,<sup>3</sup> té també aquest caràcter inicial, que permetria de començar l'exposició de la concepció teatral d'Artaud subratllant bé aquest concepte, perquè, aquest concepte —el de la metafísica usat com a física i viceversa—, el trobarem constantment al llarg de les seves pàgines.

5. La idea de teatre, art autònom, l'hem trobat, formulada ja per Jean-Paul, a últims del segle XVIII, en un text que transcrivim.

«...l'actor és una obra d'art absolutament independent de la peça del poeta. El seu joc, transposat de la línia de bellesa de la dansa i de la pintura, no manleva el seu valor al tema representat —o sia a l'obra del poeta— com tampoc un quadre de tema històric no deu el seu a cap historiador; fins i tot si el seu objectiu fos una mala obra d'art o una escena prosaica de la vida real, la representació que en dona l'actor conservaria tot el seu esclat. L'obra "mímica" i l'obra dramàtica es formen segons lleis absolutament diferents.» (Jean-Paul: *El Jubileu* — *Der Jubelseniör*, 1796 — Traducció francesa d'Albert Béguin, pàgina 53.)

Coneixia, Artaud, aquest text? Les seves estades a Alemanya poden haver-lo posat en contacte amb molts aspectes de la cultura d'aquest país. D'altra banda, *El Jubileu*, en la versió francesa d'Albert Béguin, d'on hem extret l'anterior paràgraf, aparegué a París a finals del 1930, i l'obra, com la dels romàntics alemanys, fou llegida i lloada, principalment, pels cercles surrealistes o afins.

Però ens cal deixar aquest espinós problema de prioritat històrica de banda, després d'assenyalar-ne l'existència, per a endinsar-nos en les concepcions d'Artaud i en la seva manera de formular-les.

En canvi, si haguéssim d'aplegar els textos d'*El Teatre i el seu Doble* seguint un ordre de progressió constructiu, hauríem d'encapçalar-lo amb *Per acabar amb les obres mestres*, perquè és el que d'una manera més radical, més tallant, més brutal, trenca amb el nostre passat teatral i ens incita a trencar-hi. *Per acabar amb les obres mestres* és un manifest que té encara un cert regust dadaïsta, en el sentit que és el més violentament destructiu de tots.

Però si haguéssim de triar un text que ens *iniciés*, on les idees d'Artaud hi són totes en potència, potser d'una manera més amagada, però potser també més profunda, ens decidiríem per *El teatre alquímic*. No és pas que sigui un text exotèric, però els pasadissos i les estances secretes a través dels quals ens fa transitar són els que ens introdueixen en els paratges més recòndits de la gènesi del món, tal com és concebuda per Artaud.

A través de tots aquests escrits, com a través de les *Cartes sobre el llenguatge*, com a través del manifestos sobre la Crueltat i les *Cartes sobre la Crueltat*, Artaud tracta de desvetllar-nos de la nostra letargia i d'obrir-nos els ulls a aquest món que ell preconitza, a aquest concepte nou del llenguatge teatral, que no parteix de la paraula parlada, sinó de la NECESSITAT de la paraula, d'una regió, per tant, molt més remota, en la qual l'home, per a expressar-se, té al seu abast diverses possibilitats: els gestos, la mimica, la dansa, el crit, i també la paraula parlada. Però aquesta paraula parlada, de la qual aquest nou llenguatge, quan sigui eficaç i en plenitud, haurà de fer-ne oblidar l'actual esclavatge i l'actual rutina, serà molt diferent a com és usada en el teatre *dialogat*. La paraula parlada, els mots, caldrà reprendre'ls també en un sentit nou i inacostumat; molt més a causa de llurs ressonàncies físiques, que poden arribar a remoure les bases del nostre organisme, que poden arribar a fernes trepidar, que no pas a causa de llur contingut lògic.

«Que hom retorni, però, per poc que sigui, a les deus respiratòries, plàstiques, actives del llenguatge, que hom relligui els mots amb els moviments físics que els han engendrat, i que l'aspecte lògic i discursiu de la paraula desaparegui rera el seu aspecte físici afectiu...» (O. C. IV, 143; Bar, 114).

Aquesta dimensió de la paraula que reclama Artaud és una dimensió excepcional. La manera com ell la descriu ens fa pensar, més que res, en els oracles i en la força mediúmnica dels ri-

tus primitius, quan l'home, portador d'energies insospitades, feia sorgir aquestes energies per mitjans excepcionals. Artaud parla «d'un estat més o menys allucinatori» (O. C. V, 145; Bar, 116), del «poder de commoció física de la paraula» (O. C. IV, 56; Bar, 41), d'aprofitar «el magnetisme nerviós de l'home» i de «transgredir, així, els límits ordinaris de l'art i de la paraula» (O. C. IV. 110; Bar. 88).

Aquest teatre, com es pot comprendre, renuncia a l'home psicològic del teatre occidental i pretén atènyer l'home total. No serà un teatre *escrit*, sinó un teatre on els gestos, els desplaçaments dels actors, els sons, les llums, les paraules seran, en tot cas, *inscrits*, fixats d'una manera rigorosa. Aquest rigor és ja el de la crueltat.

El concepte de crueltat i la idea d'un Teatre de la Crueltat són, com hem dit, l'altre pol doctrinal i argumental d'*El Teatre i el seu Doble*. Si, en la seva argumentació sobre el llenguatge, Artaud feia fer un capgirell a les idees establertes sobre aquest concepte, el Teatre de la Crueltat sembla contenir l'aspecte més positiu de la seva nova concepció del teatre.

A través d'algun text, a través d'algunes cartes sobretot, s'en-devina que, quan Artaud batejà el seu teatre amb el mot de crueltat, les reaccions foren immediatament hostils. Artaud, en efecte, havia dubtat entre diversos mots, entre diversos conceptes —teatre del rigor, teatre de la sang, teatre alquímic. Si es decidí pel títol de crueltat és perquè aquest concepte és el que respon d'una manera més profunda als seus sentiments. Però aquella hostilitat ambiental, aquella disconformitat entorn del seu títol, fou una de les causes que l'obligaren a reincidir en els seus aclariments.

Molt més que no pas en els manifestos sobre el Teatre de la Crueltat, el seu concepte de crueltat, el trobem definit i explanat en les *Cartes sobre la Crueltat*, on ens diu (Tercera carta) que «la creació i la vida mateixa no es defineixen sinó per una mena de rigor, de crueltat radical per tant, que empeny les coses, al preu que sigui, a llur fi ineluctable» (O. C. IV, 123; Bar, 99).

És evident que el mot crueltat suggerí, en la majoria de la gent, en la majoria dels lectors del manifest (car el *Primer Manifest del Teatre de la Crueltat* fou publicat, parcialment, a la «N. R. F.» d'octubre del 1932), la idea d'un teatre sàdic, d'un teatre a base de sang i fetge, amb atrocitats i crims a tot drap. Artaud hagué de dreçar-se immediatament contra aquesta interpretació desviada i aclarir que «el mot crueltat ha de ser entès en un sentit ampli, i no en el sentit material i rapaç que li és

donat habitualment» (O. C.IV, 120-121; Bar, 97). Per a Artaud, «des del punt de vista de l'esperit, crueltat significa rigor, aplicació i decisió implacables, determinació irreversible, absoluta» (O. C. IV, 121; Bar, 97), car, com ens dirà en un altre lloc, «tot el que actua és una crueltat» (O. C. IV, 102; Bar, 81).

Artaud és un home, en efecte, que ha anat descobrint, a un preu exorbitant, l'home que hi havia en ell. I de la mateixa manera que la visió del teatre balinès desvetllà una de les veritats que duia a dins, en aquest moment s'adona que aquesta concepció del teatre basada en el concepte de crueltat jeia soterrada en ell des de feia temps; per això diu, defensant-se, que «la crueltat no ha estat afegida al meu pensament; hi ha viscut sempre: però em calia prendre'n consciència» (O. C. IV, 122; Bar. 98).

És ara quan, si esguardem amb perspectiva la trajectòria teatral d'Artaud, els mòbils secrets que l'han impulsat a triar i a muntar certes obres, ens adonarem que aquesta idea de la crueltat hi era ja latent.

¿Per què, si no, Artaud escull aquell tercer acte de *Partició de Migjorn*, de Claudel? Per la bellesa del llenguatge i dels conceptes, sens dubte. Però al nostre entendre hi ha una raó més profunda que és la que secretament, sense potser ni adonar-se'n, l'ha d'haver subjugat. Tota l'acció d'aquest tercer acte transcorre en la incertesa del temps ineluctable —que aquí és, més que mai, el temps ineluctable de la mort— entre els dos protagonistes, perquè saben que la casa on habiten i on dialoguen ha estat prèviament minada i que ells, en qualsevol moment, poden saltar enlaire i ser anorreats. Aquella bellesa dels diàlegs i dels conceptes pot, per tant, estroncar-se inesperadament. Tant els protagonistes com nosaltres, espectadors —potser més nosaltres que els protagonistes, que ja han atès una mena d'absolut o d'irrealitat fora del temps, que confereix a llur diàleg una bellesa gairebé inhumana—, estem tots amb l'ai al cor tement que aquell diàleg s'estronqui. Això és la crueltat, aquí hi ha crueltat. En el moment d'atènyer el zenit, la vida és pertorbada per un mal, o un neguit, o un parany, que no permet de gaudir-ne. En això, Artaud no fa sinó reflectir la seva vida mateixa, sempre amenaçada, sempre amb l'espasa de Damocles de la sofrença al damunt.

Quan Artaud s'entusiasma i munta amb entusiasme *Víctor o els infants al poder*, de Roger Vitrac, és per raons similars. Si en aquesta obra, més que al paper de Víctor, ell dóna importància al d'Ida Mortemar, és perquè aquesta dona, d'una rara beutat, que ha de sorgir gairebé com una aparició irreal, està marcada

per una malura física que destrueix constantment el seu encant personal. Recordem que aquesta dona es peta, no pot controlar ni contenir aquesta feblesa orgànica. Aquest és, altrament, el gran escull de l'obra, el perill que en lloc d'una reacció tràgica provoqui en el públic la hilaritat. No sabríem dir si per superar aquest obstacle calen més dots al director per tal de fer-ho versemblant, o al públic per a fer-se'n càrrec i estar-hi preparat. En tot cas, aquest fet és, per a Artaud, un element de tragèdia; concepte sobre el qual nosaltres diferiríem. Però aquí sí que Artaud, més encara que en l'obra de Claudel, es retrata ell mateix. Ell sap que tot el que fa, tot el que escriu, els papers que representa, les estones d'amor que viu, estan constantment amenaçats per un mal que pot aparèixer d'un moment a l'altre, impensadament, i esguerrar-ho tot.

No coneixem l'adaptació que Artaud va fer de la tragèdia de Sèneca, *Atreu i Tieste*, que sembla perduda, però coneixem aquesta tragèdia i sabem, per una carta d'Artaud a Paulhan del 16-XII-1932 (O. C. III, 303-304), que «no pot trobar-se millor exemple escrit del que pot entendre's per crueltat al teatre, com en *totes* les tragèdies de Sèneca, però sobretot en *Atreu i Tieste*» (O. C. III, 303 i 304).

Recordem que el tema esgarriós d'aquesta tragèdia és el d'un pare que, per venjar la seva filla, violada i mutilada, invita el seu enemic, responsable d'aquestes atrocitats, a un banquet en el qual li serveix, guisats, els seus fills, sense revelar-li això sinó quan ja se'ls ha cruspit.

Cal dir que, aquí, el concepte de crueltat, que ateny les arrels més pregones de la naturalesa humana, s'identifica amb el concepte comú i corrent que la gent en té i contra el qual semblava lluitar Artaud en els seus escrits. Com s'hi identifica també en *Els Cenci*, amb la particularitat, que ja hem assenyalat abans, que la versió d'Artaud subratlla, més que no pas la de Shelley, l'aspecte exterior, aparent, d'aquesta crueltat. Però ja hem vist que, en parlar d'*Atreu i Tieste*, Artaud parla d'exemple escrit de crueltat, i que *Els Cenci* és el fruit d'una concessió o d'un compromís.

Cal dir també, en aquest sentit, que els Manifestos Primer i Segon del «Teatre de la Crueltat» són, potser, els escrits més febles d'*El Teatre i el seu Doble*. I és que tampoc aquí Artaud no hi és del tot ell mateix. Aquests escrits són fets de cara a la publicació i, encara més, de cara a l'obtenció d'uns crèdits i d'una confiança per muntar espectacles d'acord amb el seu cri-

teri. I tant els assessors (Gide, Paulhan, Fargue, Valéry, etc.), com els creditors, li exigeixen precisions, volen entrar en detalls, no li donen carta blanca. El 26 de juliol del 1932, Artaud diu a Rolland de Renéville que està «prodigiosament *emmerdat* per la redacció d'aquest manifest», i que es produeix en ell un fenomen d'inhibició cada vegada que es posa a escriure'l... (O. C. V, 114). El 3 d'agost següent anuncia a Paulhan que està acabant de redactar el manifest, després de fer-ne, diu, deu o dotze versions. No és sinó fins el 20 d'aquest mes que anuncia a Gide, per primera vegada, el títol de Teatre de la Crueltat. Títol que pocs dies després (10 d'agost), sembla estar disposat a canviar pel de Teatre de la Prova (O. C. V, 153).

Si el propòsit d'Artaud hagués estat exclusivament teòric, si els seus manifestos haguessin pretès, només, d'obrir una base a futurs investigadors i realitzadors del teatre, els nostres comentaris podrien aturar-se aquí. Però per a Artaud, els Manifestos no són sinó una plataforma per passar a la realització del teatre que somnia. Per això no podem saltar per alt la seva entrevista amb Henry Church, el 16 de setembre del 1932, i la que després tingué amb l'administrador d'aquest, per tal d'obtenir una ajuda econòmica. Tant davant de l'un com davant de l'altre, i no podent presentar cap text *escrit*, Artaud va haver de fer unes veritables demostracions teatrals, a base de mímica, crits, actituds... Els qui han conegut el caràcter marcadament al·lucinant del rostre i del cos d'Artaud poden imaginar una mica el que devien ser aquestes escenes davant de dos «civilitzats». El primer té encara la sinceritat de dir-li que no l'entén. El segon, més sorneguer, fa veure que l'entén, però deixa Artaud penjat...

El *Primer Manifest del Teatre de la Crueltat* aparegué a la «N. R. F.» del 1er d'octubre del 1932. Els conceptes abstractes que Artaud hi esgrimeix, ja els hem trobat en els escrits anteriors. El que distingeix aquest Manifest són els petits apartats on tracta de precisar la funció de «L'Espectacle», de «L'Escenificació», de «La Sala», dels «Actors i de la Interpretació», i dels «Sons i de les Llums». I és en aquest darrer aspecte, precisament, que el seu Manifest és més original i més nou. La manera com Artaud concep l'acció dels sons i de les llums sobre els espectadors fa pensar, de molt a prop, en la manera com aquests elements són usats, actualment, en les sales de música psicodèlica. Escolteu, si no: «...canvis sobtats de la llum, acció física de la llum que desvetlla la calor i el fred, etc...» (O. C. IV, 111; Bar, 89). «Entrant en joc l'acció particular de llum sobre l'esperit, han de



ser buscats efectes de vibracions lluminoses, noves maneres d'estendre les llums per ones, o per capes, o com una descàrrega de sagetes de foc.» (O. C. IV, 114; Bar, 91.)

La configuració de la sala d'espectacles ja no té res a veure amb el teatre a la italiana o amb l'escenari elisabetià. Artaud propugna un espai clos, quadrat, limitat, amb els espectadors al mig, amb passarelles per les parets laterals, de manera que l'espectador se senti submergit en l'espectacle, gairebé com formant-ne part.

Acaba dreçant una llista de les obres que pensa muntar, entre les quals trobem «la trama d'una obra de Shakespeare», la presa de Jerusalem segons la Bíblia, un conte del Marquès de Sade, *Voyzeck*, de Buchner, obra amb text, però inacabada...

El *Segon Manifest del Teatre de la Crueltat* no aporta cap element nou respecte al primer, és potser encara més decepcionant. Hom diria que Artaud, empès per la gent de seny, vol mostrar-se encara més raonable, més assequible. Fins i tot ens estranya de trobar-hi la distinció entre Fons i Forma, sobre la qual basta recordar, una vegada per totes, la diatriba de Baudelaire, que Artaud no devia ignorar.

Aquest *Segon Manifest* s'acaba amb un text resumit del seu escenari per muntar *La Conquesta de Mèxic*. Però la idea que Artaud es fa de Mèxic, concretament dels asteques, abans d'haver visitat el país, és una idea una mica platònica.

Tant el *Primer* com el *Segon Manifest del Teatre de la Crueltat* són superats i salvats pel text *El Teatre i la Crueltat*, escrit posteriorment (maig del 1933), però que Artaud ha tingut l'encert de situar, en el seu llibre, com un preàmbul, més abstracte però molt més fulminant, a tots els seus escrits sobre el Teatre de la Crueltat i sobre el concepte de Crueltat.

Aquest text es distingeix, encara, per la introducció d'un punt de vista nou o poc defensat per ell fins aleshores, que en realitat dona l'esquena al concepte que governava els espectacles del «Teatre Alfred Jarry». És l'acostament a les masses, al poble. Ja en el *Primer Manifest* hi havia uns mots que obrien aquesta perspectiva: «No es tracta pas d'assassinar el públic amb preocupacions còsmiques transcendents. Que hi hagi claus profundes del pensament i de l'acció segons les quals llegir tot l'espectacle, això no concerneix en general l'espectador, que no s'hi interessa. Però encara cal que hi siguin, i això ens concerneix.» (O. C. IV, 111; Bar. 89.) Dit en altres mots i d'una manera més prosaica, Artaud ve a dir aquí que no creu en els textos saberuts, en el

teatre savi; la saviesa, en el teatre, ha d'estar amagada, perquè el teatre ha de colpir directament l'espectador a través dels seus sentits.

Ho diu, d'una manera molt més manifesta, en *El Teatre i la Crueltat*: «Imbuït amb aquesta idea que la massa pensa primer amb els sentits, i que és absurd, com en el teatre psicològic ordinari, d'adreçar-se primer al seu enteniment, el Teatre de la Crueltat es proposa de recórrer a l'espectacle de masses; de buscar, en l'agitació de les masses importants, però llançades l'una contra l'altra convulsionades, una mica d'aquesta poesia que trobem en les festes i en les multituds, els dies, avui massa escassos, en els quals el poble baixa al carrer.» (O. C. IV, 102; Bar, 82.)

Al final de l'escrit insisteix sobre aquest tema i en el pamflet *Per acabar amb les obres mestres*, de data posterior, hi reincideix.

¿Què és el que ha dut Artaud d'una concepció teatral que semblava més aviat esotèrica en alguns dels seus manifestos, o que semblava destinada a minories, com les sessions del «Teatre Alfred Jarry», a aquesta concepció més oberta, més popular o més a prop del poble? ¿El desengany sofert amb les *èlites* del país (Gide, Fargue, Paulhan, Tibaudet, etc.)? ¿O potser cal cercar-hi una rel sociològica més profunda i veure-hi un eco del moviment popularista que cristallitzarà, a França, amb la creació del Front Popular, davant del nazisme creixent dels anys trenta? ¿O potser una simple deducció personal, fruit de la reflexió i de l'observació? Difícil resposta, com sempre que la personalitat d'Artaud, tan a part, vol ser jutjada amb motlles preestablerts. Però és possible que en aquella evolució hi hagi una barreja de tots aquests elements. En el Pròleg sobre *El Teatre i la Cultura*, escrit posteriorment, s'accentua encara aquesta evolució i, al costat de pensaments molt personals, conté conceptes que podrien ser signats per un marxista.

En tots els escrits i manifestos que hem vist fins aquí, com també en *El Teatre i la Pesta*, que aviat veurem, hi havia una esperança oberta, que era la de poder crear un teatre plenament d'acord amb aquestes concepcions i muntar uns espectacles basats en aquestes idees. Tot això, ja ho hem vist, Artaud no ho pogué realitzar mai. *Els Cenci*, com ja hem dit, no és això. Aquests fets, aquest fracàs davant la realitat, són els que expliquen, creiem, els dos escrits o manifestos que, de fet, clouen *El Teatre i el seu Doble*, que són *Un atletisme afectiu* i *El teatre de Serafi*. I diem que clouen el llibre d'Artaud, perquè és més que evident

que formen una unitat, que estan íntimament enllaçats, i no acabem d'entendre, com ja hem insinuat abans, per quin dimoni de raó en les «Obres Completes» d'Artaud no han estat aplegats tots dos al final d'*El Teatre i el seu Doble*, quan Artaud és tan explícit sobre aquest punt, en les cartes del 29 de desembre del 1935 i del 6 de gener del 1936, adreçades a Jean Paulhan (O. C. V, 264-269):

«Us confio el meu llibre sobre el teatre, el manuscrit del qual és ara complet. Caldrà, simplement, afegir

El Teatre de Serafí  
a Atletisme afectiu.»

És així, per tant, que nosaltres considerem aquests dos textos. I diem que el fracàs d'*Els Cenci* els explica, perquè en són, en un cert sentit, la reacció. Artaud, en efecte, no es dona per vençut, però s'interioritza cada vegada més, s'introverteix i se'n va per camins gairebé perdedors, on ens és difícil de seguir-lo. Si en els textos i manifestos que havien precedit l'aventura d'*Els Cenci*, Artaud era un home abocat vers la collectivitat, ara sembla un explorador solitari, perdut en els cims de l'Himalaia. «No m'heu volgut així, doncs veniu a trobar-me aquí si voleu, si en sou capaços.» Això és el que sembla dir Artaud a través d'aquests dos textos finals. La qual cosa no vol dir que no hi hagi una connexió amagada entre aquests dos textos i els anteriors. En realitat, ara, Artaud, en lloc d'explicar-nos com entén l'espectacle teatral, quin és el seu concepte del llenguatge i el seu concepte de la crueltat, s'adreça exclusivament a l'actor, a aquell que vulgui seguir les seves petges i que vulgui treballar en la direcció que ell ha assenyalat. *Un Atletisme afectiu* és un escrit tècnic per a l'actor que vulgui disciplinar-se en vistes al Teatre de la Crueltat. Artaud ja ens havia dit que Crueltat era rigor; ara ens precisarà que, en el teatre, poesia i ciència han d'identificar-se. El rigor —la crueltat— es precisa. La teoria continguda en *Un Atletisme afectiu* és una teoria que exigeix, per a dur-la a la pràctica, una disciplina implacable, com potser només els actors del teatre oriental són capaços de suportar-la. Artaud parteix del principi que els sentiments, les passions, tenen una localització precisa i determinada en el cos humà, i que l'actor, excercitant les parts del seu cos on aquests sentiments i aquestes passions es localitzen, pot fer emergir o aprofundir en ell aquests sentiments

i aquestes passions. Aquesta teoria seria, per consegüent, una teoria superclàssica, que més aviat fa pensar en la disciplina a la qual són sotmesos diàriament els dansarins i les dansarines; teoria al costat de la qual les altres disciplines teatrals —Stanislawski parla, per exemple, de *La memòria afectiva*— queden menys precises.

Artaud il·lustra la seva teoria amb quatre exemples:

1. La mateixa força que impulsa l'atleta a la cursa és la que serveix a l'actor per llançar una imprecació; amb la sola diferència que el primer dirigeix l'energia vers l'exterior i el segon vers l'interior.

2. L'home que alça un pes, ho fa amb la força dels seus ronyons; inversament, tot sentiment que buida, com el sanglot o la desolació, realitza el buit en aquesta mateixa regió.

3. La còlera, l'atac, la mossegada, Artaud els situa en el centre del plexe solar.

4. L'heroisme, la sublimitat, com la culpabilitat, rau en el pit.

Una vegada més, assistim al triomf —potser a la culminació— de la concepció artauniana de l'esperit-matèria: «La creença en una materialitat fluidica de l'ànima és indispensable a l'ofici de l'actor.» (O. C. IV, 157; Bar, 125.)

En un cert moment del seu escrit, Artaud parla dels colors de l'alè —element bàsic per al joc teatral de l'actor—, fent un ús absolut i gairebé immoderat de la teoria de les correspondències swedenborgianes, que segurament la freqüentació de les drogues havia exacerbat en ell. Aleshores comprenem també que no és perquè sí que la segona part del seu tractat o el segon escrit final s'intituli *El teatre de Serafi*, títol baudelarià, lligat a l'acció de les drogues.

Les normes d'aquesta disciplina o gimnàstica afectiva troben una mena de seqüela o de prolongació en l'escrit de Jean-Louis Barrault *Per un petit tractat d'alquímia teatral* (M. R. - J. L. B., 166-173), amb la introducció de nous matisos. Per exemple, en la localització física de la veu, Barrault ens diu que la vibració d'aquesta es divideix en quatre zones essencials, que són les del llavi inferior, que correspon al centre digestiu, la de la gorja, al sensual, la del paladar, a l'intellectual i la del llavi superior, al centre nerviós. ¿On comença, aquí, Artaud, i on comença Barrault? Ell mateix diu que no ho sap... Un to una mica més cristià,

o menys pre-socràtic, tenyeix els escrits de Barrault respecte els d'Artaud.

Si en *Un atletisme afectiu* hi havia encara un esforç d'objectivació que el feia servible per a l'actor, en *El teatre de Serafi*, Artaud se'ns dona en espectacle, assistim a una veritable representació. Aquest home, eminentment actor, que ha estat rebutjat per la societat parisenca, que no ha pogut dur a terme els seus projectes, *es venja* ara en aquest escrit, realitzant-se com a actor, però en un pla en el qual, com es comprèn, només excepcionalment i individualment podem assistir. Només els espectadors d'excepció —i millor encara si són drogats— podran assistir i preuar les fases de l'espectacle Artaud que, a través d'aquest escrit, es desenvolupa al seu davant. Els altres no hi veuran res o parlaran de folia. Aquesta és la revenja d'Artaud.

Cal dir que Artaud s'havia donat ja públicament, en espectacle, alguna vegada. Aquest teatre interior que l'agita no havia trobat altra eixida, a voltes, que la de convertir-se tot ell, en el transcurs d'una lectura o d'una conferència, en representació, en teatre vivent. I aquest Artaud-teatre o Artaud-espectacle fa pensar estranyament en el Baudelaire-espectacle de Brusselles, en el Baudelaire que també duia en ell un teatre latent i que no trobà altra escapatòria que la de deixar-se devorar pels espectadors. També aquest teatre interior, no objectivat, es desplega, com és sabut, amb una fastuositat de matisos imperceptibles, en Mallarmé, encara que d'una manera més secreta i callada, com el llibre de Jacques Scherer, *L'obra de Mallarmé*, ho demostra.

Una pregunta s'obre aquí a la nostra consideració: ¿Què significa, en la cultura francesa moderna i, per tant, en la cultura occidental, aquesta reincidència de tres dels més grans dels seus poetes, aquesta necessitat d'obrir-se a aquest teatre interior, que en dos d'ells, Artaud i Baudelaire, acaba per exterioritzar-se i convertir-se en teatre exterior, a base d'esdevenir ells mateixos espectacle? ¿Cal donar-hi una interpretació individual o bé aquesta reincidència amaga un problema col·lectiu?

Escoltem i contemplem Artaud, a través d'una pàgina d'*El teatre de Serafi*, en plena representació:

«Aquí, ai las!, és tot el contrari, i la guerra que jo vull fer prové de la guerra que se'm fa.

»I hi ha en el meu *Neutre* una estossinada! Ho compreneu? Hi ha la imatge flamejant d'una estossinada que alimenta la meva

pròpia guerra. La meva guerra es peix d'una guerra i escup la seva pròpia guerra.»

I una mica més endavant:

«Caic.

»Caic però no tinc por.

»Lliuro la meva por amb el brogit de la ràbia, en un bramul descomunal.»

Aquest és ja l'Artaud que abandonà París, poc després, per emprendre, a finals de gener del 1936, el viatge a Mèxic. És un Artaud desesperat, exacerbat, amb una sola illusió positiva de cara al seu passat, que és la de veure aparèixer aquest fruit sublim i dolorós de les seves entranyes que era *El Teatre i el seu Doble*.

La seva illusió positiva, de cara al futur, és tota una altra: entrar en contacte amb les races i els pobles en els quals el sentit primitiu del teatre era encara vivent.

Si hem deixat pel final el comentari sobre *El Teatre i la Pesta* és pel seu caràcter excepcional, a causa de la seva bellesa intrínseca, en tant que text, i perquè val, a la vegada, per un manifest, sense ser-ho, per un poema, sense pretendre-ho, i com a escrit teòric, i encara, per sorprenent que pugui semblar, com a text teatral. *El Teatre i la Pesta* és el més teatral dels textos d'Artaud en *El Teatre i el seu Doble*, el que més es presta a un muntatge grandios.

*El Teatre i la Pesta* fou, d'antuvi, el text d'una conferència donada a La Sorbona el 6 d'abril del 1933; conferència que revestí, també, un caràcter insòlit. És imprescindible de recórrer, aquí, al testimoniatge excepcional d'Anaïs Nin, que il·lustrarà, a la vegada, moltes de les assercions que hem fet anteriorment.

«...Però aleshores, d'una manera quasi imperceptible, Artaud abandonà el fil que seguíem i es posà a interpretar un moribund de la pesta. Ningú no s'adonà de quan això començà. Per il·lustrar la seva conferència, representava una agonia. «La Pesta» és, en francès, un mot molt més terrible que «The Plague» en anglès. Però no hi ha mots per descriure el que representava Artaud sobre la tarima de la Sorbona. Va oblidar la seva conferència, el teatre, les seves idees, el Dr. Allendy al costat seu,

el públic, els joves estudiants, la seva dona, els professors i els directores de teatre.

»Tenia el rostre convulsionat d'angoixa, i els seus cabells estaven impregnats de suor. Els seus ulls es dilataven, els seus múscles s'enravenaven, els seus dits lluitaven per conservar llur agilitat. Ens feia sentir la seva gorja seca i ardent, el sofriment, la febre, el foc de les seves entranyes. Estava torturat. Vociferava. Delirava. Representava la seva pròpia mort, la seva pròpia crucifixió.

»La gent, d'antuvi, quedà sense respiració. Després començaren a riure. Tothom reia! Xiulaven. Després, un per un, començaren a anar-se'n sorollosament, parlant, protestant. Feien petar la porta en sortir. Els únics a no moure's són Allendy, la seva dona, els Lalou, Marguerite. Més protestes encara. Encara més cridòria. Però Artaud continuava, fins a l'últim buf. I es queda allí, per terra. Després, quan la sala és buida i no resta sinó un petit grup d'amics, ve de dret cap a mi i em besa la mà. Em demana que l'acompanyi a un cafè.

»Tots els altres tenien alguna cosa a fer. Ens hem acomiadat tots a la porta de la Sorbona. Artaud i jo hem sortit sota una pluja fina. Hem caminat, caminat a través dels carrers obscurs. Se sentia ferit, durament colpit i desconcertat pels impropis. Escumejava de ràbia: "Sempre volen oir a parlar *de*; volen oir una conferència objectiva sobre 'El Teatre i la Pesta', i jo vull donar-los l'experiència mateixa, la pesta mateixa, perquè se sentin horripilats i es desvetllin. Vull desvetllar-los. No comprenen *que estan morts*. Llur mort és total, com una sordesa, com una orbesa. És l'agonia el que he mostrat. La meva, sí, i la de tots els qui viuen."» (A. N. *Jour.* I, 209.)

El text d'aquesta conferència fou després ampliat i retocat per Artaud, i aparegué, per fi, en el número d'octubre de 1934 de la «N. R. F.».

El text posseeix un poder de seducció excepcional, i és tot ell eminentment artaunià. Volem dir que certes concepcions i fins i tot certes descripcions anteriors ens apareixen ara com preparacions d'aquesta. Quan Artaud, en el segon paràgraf, ens parla de «la més meravellosa explosió de pesta que mai hagi fet esborronar la memòria de la ciutat», comprem tot seguit que no sols l'adjectiu meravellosa és un adjectiu molt ben trobat per a suggerir-nos, per contrast, la força del flagell, sinó que respon a una visió èpica, gairebé apocalíptica, que té Artaud de molts

esdeveniments collectius. Aleshores recordem la descripció d'aquella ràtzia policíaca del Primer Manifest del «Teatre Alfred Jarry», en la qual diu, literalment:

«¿Què hi ha de més abjecte i, al mateix temps, de més sinistra-ment terrible que l'espectacle d'un desplegament policíac? Co-nexem la societat pels seus muntatges, dreçats sobre la tran-quiilitat amb la qual disposa de la vida i de la llibertat de la gent. Quan la policia prepara una ràtzia, hom diria les evolucions d'un ballet. Els agents van i vénen. Xiulets lúgubres esquincen l'aire. Una mena de solemnitat dolorosa es desprèn de tots els moviments. De mica en mica, el cercle s'estreny. Aquests movi-ments que semblaven, de bell antuvi, gratuïts, a poc a poc llur finalitat es dibuixa, apareix, i també aquest punt de l'espai que els ha servit d'eix fins ara. És una casa d'una aparença qualsevol, de la qual, de sobte, les portes s'obren, i de l'interior d'aquesta casa veieu sortir un ramat de dones, en filera, i talment com si anessin a l'escorxador. L'afer s'arrodoneix; la ràtzia era desti-nada, no pas a una certa multitud equívoca, sinó únicament a un munt de dones. La nostra emoció i la nostra admiració arriben al punt culminant. Mai un muntatge més bell no ha estat seguit d'un desenllaç semblant. Culpables ho som, certament, tant com aques-tes dones, i cruels tant com aquests policies. És, veritablement, un espectacle complet. Doncs bé, aquest espectacle, és el teatre ideal.» (O. C. II, 20-21.)

Aquest text és el que valgué a Artaud, per part dels surrea-listes, de ser titllat, amb una evident mala fe, d'aprovar les ràt-zies policíacques. L'adjectiu de bell, usat pera designar aquest espectacle, equival a l'adjectiu meravellosa, aplicat a l'epidèmia de pesta. Pel mateix camí, amb la mateixa mala fe, podríem dir ara que Artaud celebra l'aparició de la pesta.

Hi ha un altre text, més quotidià, que també fa pressentir aquest Artaud grandios. És el text sobre *La vaga dels teatres* parisencs (O. C. II, 191-192). Els actors envaint els bulevards i els cafès, parlant i discutint de llurs afers, li semblen, a Artaud, formar un teatre molt més viu i molt més autèntic que no pas el que tots ells, plegats, s'esforcen de fer cada nit als respectius teatres quan hi van, professionalment, a representar.

Aquest *El Teatre i la Pesta* (¿per què sempre estic temptat d'escriure i de dir *El Teatre de la Pesta*?) té, doncs, unes arrels profundament artaunianes.



La bellesa corprenedora d'aquest text li ve, en gran part, de la seva construcció secreta, involuntària. Tot l'escrit està basat en un ritme binari. Se'l pot considerar dividit en vuit parts, cadascuna de les quals es divideix en dues meitats: 1. Descripció del somni i de la decisió del Virrei de Sardenya; 2. Consideracions sobre la pesta i les diverses classes de pesta; 3. Descripció clínica de la pesta; 4. Consideracions sobre la pesta, en tant que mal més psíquic que físic; 5. Teatre de la pesta; 6. Equivalències i comparances entre la pesta i el teatre; 7. Descripció i consideració de l'*Anabella* de Ford; 8. Consideracions finals sobre el teatre i la pesta.

Cadascuna d'aquestes vuit seccions o parts es caracteritza perquè conté, a la vegada, paràgrafs descriptius i paràgrafs reflexius; en el ben entès que per a Artaud la descripció no és mai freda, objectiva, sinó subjectiva, i la reflexió no és cartesiana, sinó apassionada, lírica. Així, un mateix foc, però amb coloracions diverses, recorre d'un cap a l'altre aquest escrit amb modulacions inesperades.

Aquesta construcció és, a parer nostre, tan rigorosa que, sabent-ne obeir el ritme, sabent-ne extreure els efectes que conté, arribem a veure-hi el guió d'una obra de teatre, a base, sobretot, de cors, perfectament muntable.

*El Teatre i la Pesta* conté, finalment, una idea de la Teatrotèrapia i una referència molt concreta a la substitució del teatre, així concebut, als dogmes en els quals hem deixat de creure. El místic que hi ha en Artaud apunta aquí més clarament que mai.

Artaud desplega, amb una puixant plasticitat de paraula i d'imatges, davant dels nostres ulls, l'espectacle esgarrifós de la pesta. La descripció psico-física de l'univers artaunià esdevé, aquí, d'una clarividència encomanadissa, convincent. Artaud ens parla en termes pitagòrics, ens parla en el llenguatge que potser els homes hauríem parlat —parlaríem— si durant tants de segles no s'hagués fet l'escissió gairebé irreconciliable d'ànima i cos, d'esperit i matèria.

Amb tot, Artaud, que com hem dit i hem vist, i com veurem, a través del gènere epistolar sembla buidar-se més íntegrament que enlloc, estableix, en una carta adreçada a Rolland de Renéville, el 8 d'abril de 1933 (O. C. V, 205-209), unes consideracions comparatives entre el teatre i la pesta, que no trobem en el text pròpiament dit, però que ens semblen prou important per reproduir.

«... els personatges i els sentiments provocats per la pesta

representen el darrer estadi d'una força espiritual que s'esgota, mentre els personatges i els sentiments del teatre són, al contrari, la resurrecció d'una força espiritual que creix en intensitat i en densitat, i que s'afirma a mesura que s'expandeix.»

Aquest text sembla estar estretament lligat amb aquell altre, capital, d'*El teatre de Serafi*, on Artaud afirma:

«Entre el personatge que s'agita en mi quan, actor, avanço per un escenari i el que sóc quan avanço en la realitat, hi ha una diferència de grau, certament, però a favor de la realitat teatral. Quan visc no em sento viure. Però quan represento, aleshores és quan em sento existir.» (O. C. IV, 181; Bar, 141.)

De la contraposició i l'estudi dels dos conceptes continguts en aquestes dues cites, en podríem extreure la idea que Artaud tenia del teatre en aquest moment precís de la seva vida. El viure quotidià, l'anar i venir constant, no posseeixen la intensitat ni l'interès necessaris per cridar la nostra atenció —o la d'Artaud—, i aleshores es comprèn perfectament que ell es desentengui del teatre psicològic. El teatre és el món de la intensitat, una mena d'espasme permanent. Caldria que tot fos constantment teatre. La insatisfacció produïda per la falta d'aquesta intensitat, portarà Artaud a altres contradetes i a altres concepcions. La pesta, vista així, és la versió negativa d'aquest estat intens. Però és teatre, tanmateix. Allí on no pot haver-hi teatre és en el pla de la vida que els homes ens hem fabricat, anodina, insulsa, feta de mesquineses. Això sembla contradir aquella visió seva sobre la ràtzia policíaca, sobre la vaga dels teatres. No la contradia sinó aparentment, perquè Artaud veu en aquestes manifestacions de la vida de cada dia moments excepcionals de teatre involuntari.

És evident que el sentiment que Artaud experimenta sobre les taules l'experimenten, en major o menor escala, tots els actors, i tot aquell que hagi fet una mica de teatre haurà experimentat aquesta concentració de vida que viu durant la seva actuació. Però també la majoria dels actors, per no dir tots, consideren el trànsit del teatre com excepcional, com provisional, com una vida concentrada i a part, mentre Artaud, al contrari, vol que aquesta intensitat sigui la norma, sigui la de la vida mateixa. Per això el seu desencís constant davant d'aquesta vida, per això el seu estat permanent de revolta i de protesta. Artaud, en la mesura que l'he conegut, vivia i exigia a cada minut —i de cada

minut— una intensitat de vida —de pensaments, de sentiments, de paraula— que només solem trobar en l'escenari o en els llibres. La vida era, per tant, per a ell, mal feta, malgirbada. Això el dugué a buscar homes i situacions entre els quals la vida tingué la intensitat desitjada. Un dels mòbils del seu viatge a Mèxic és aquest.

El títol del llibre, *El Teatre i el seu Doble*, no fou donat, d'una manera decidida i definitiva, fins el 25 de gener de 1935, en una carta adreçada a Jean Paulhan i escrita des del vaixell. Artaud s'hi explica:

«Aquest títol respon a tots els dobles del teatre que he cregut trobar des de fa tants anys: la metafísica, la pesta, la crueltat,

»les reserves d'energies que constitueixen els Mites, que els homes ja no encarnen, el teatre les encarna. I, per aquest doble, entenc el gran agent màgic del qual el teatre, per les seves formes, no és sinó la figuració, tot esperant que n'esdevingui la transfiguració.

»Sobre l'escenari és on es reconstitueix la unió del pensament, del gest i de l'acte. I el Doble del Teatre és el real *inutilitzat* pels homes actuals.» (O. C. V, 272.)

Hi ha, en aquest títol, una influència marcada de l'època. Anaïs Nin ens recorda, en el seu *Diari*, que Otto Rank havia publicat (març del 1933) el seu llibre *Don Joan i el seu Doble* (A. N. Jour. I, 211), i que ella mateixa havia escrit, en aquella època, sobre el tema del Doble (A. N. Jour. I, 353). És impossible que Artaud desconegués aquests treballs, no sols perquè coneix i freqüenta aquests autors, sinó perquè el llibre d'Otto Rank és editat per Bernard Steele, que és un dels seus amics i editors.

Així i tot, entenem que el títol correspon a una realitat d'Artaud, a una necessitat interior. El problema i la projecció del Doble apareixen en tota la seva obra, començant per *La pedra filosofal*, escrita, com sabem, molt abans de tot això. En *El Teatre de Serafi*, que hem considerat com un escrit on podem assistir a una actuació d'Artaud, trobem, en acte, una experiència de desdoblament:

«Per llançar el crit em buido. No pas d'aire, sinó de la puixança mateixa del soroll. Faig comparèixer al meu davant el meu cos d'home. I, havent llançat al seu damunt un "ULL" d'un me-

surament horrible, l'obligo a tornar a entrar en mi centímetre a centímetre.» (O. C. IV, 176; Bar. 137.)

En altres indrets de l'obra d'Artaud trobaríem altres consideracions sobre el Doble que potser difereixen, o no coincideixen exactament, amb les anteriors. La que ens sembla més precisa és la que ens dona en *El teatre alquímic*.

«Allí on l'alquímia, pels seus símbols, és com el Doble esperitual d'una operació que no té eficàcia sinó en el pla de la matèria real, el teatre també ha de ser considerat com el Doble no pas d'aquesta realitat quotidiana i directa de la qual, de mica en mica, s'ha reduït a ser-ne la inerta còpia, tan vana com encrucada, sinó d'una altra realitat perillosa i típica, en la qual els Principis, com els dofins, quan han tret el cap, s'apressen a tornar a l'obscuritat de les aigües.» (O. C. IV, 58-59; Bar. 43.)

Aquest text, com altres que podríem citar, ens prova que la problemàtica era viva, durant els anys 30, en els medis artístics i intel·lectuals que freqüentava Artaud. Saber qui en fou l'iniciador, ens duria a un problema de literatura comparada que no és el lloc ni el nostre propòsit d'establir.

Ja és sabut que *El Teatre i la Pesta* és el punt de partida de les dues obres de Camus, *La Pesta*, novella, i *L'estat de setge*, teatre. Però, quants de graons li ha calgut de baixar a Camus per desenvolupar el seu tema! Aleshores és quan, per comparança, ens adonem de l'altura en la qual es mou Artaud, de la bellesa inigualable que recorre les línies del seu escrit.

*El Teatre i la Pesta* desemboca ja sobre el *Teatre de la Crueltat*, però desemboca també, potser encara més, en el darrer Artaud, el de la participació desesperada, que trigarem encara uns quants anys a retrobar.

## El crit final

Per acabar, hem de retrobar Artaud en el mateix punt per on havíem començat: la poesia. Però la poesia entesa en funció del teatre o, millor encara, inseparable del teatre. Si la primera etapa d'Artaud és la d'un no nat que busca la seva forma d'expressió, en aquesta darrera fase és la d'un nou nat que ens obre un camí ple de possibilitats.

Si apleguem en un mateix capítol —en aquest *crit final*— els deu últims anys de la vida d'Artaud i de la seva obra, període durant el qual trobem moments tan destacats i tan diversos com ho són el seu viatge a Mèxic, l'internament, que culmina a Rodez, i els últims mesos parisencs, és perquè considerem que és a partir del fracàs dels *Cenci*, a partir del seu viatge a Mèxic, que Artaud esdevé ja una torxa vivent, car és a partir del seu viatge a Mèxic que les seves resolucions prenen una direcció precisa i irreversible.

Aquest viatge a Mèxic és, diguem-ho tot seguit, el d'un desesperat. És el d'un home que no havent trobat lloc entre els seus, en el seu país, se'n va, sol, a la recerca d'ell mateix, i a la recerca d'altres homes entre els quals retrobar-se i no sentir-se tan desemparat. Si abans d'anar-se'n de París, Artaud accentuava, com hem vist, l'aspecte esotèric de la seva recerca teatral, sense que aquest aspecte quedés, però, deslligat de la seva investigació anterior i dels seus grans manifestos, a partir d'aquest moment, la dimensió esotèrica s'accentuarà, sense que tampoc ara la seva recerca quedi del tot separada de l'anterior. L'última etapa d'Artaud és la busca del punt final de les seves concepcions teatrals, portades a les darreres conseqüències per ell mateix. És un teatre en el qual ja només pot gosar de penetrar-hi sol i d'explorar-lo sol. El «Teatre Alfred Jarry», el *Teatre de la Crueltat*, eren encara formes solidàries de teatre, solidàries amb el món circumdant en el qual li havia tocat de viure. Repudiat per aquest món, Ar-

taud cercarà pel seu compte la prossecució de la seva idea, sense fer cas de res ni de ningú i disposat a pagar-ho al preu que calgui.

Segurament per als seus contemporanis, el seu viatge a Mèxic és, si no un viatge pintoresc, sí, almenys, original; una forma de distreure's i de treure's les cabòries del cap. (Per a molts, de treure's Artaud del damunt.) Però resulta que aquest viatge a Mèxic és tot el contrari. No sols ha estat curiosament pensat i preparat, sinó que, molt més que no pas els seus projectes, Artaud s'hi projecta, hi projecta el seu ésser sencer per a fer-ne emergir el que de més recòndit hi ha en ell.

En una carta a Barrault, adverteix aquest que «pocs són els qui han comprès la finalitat del meu viatge a Mèxic. No es tracta de canviar de vida i de defugir França, on jo no podia trobar lloc. No puc donar-te precisions, però un vespre t'he fet allusió, sortint de casa Sònia, sobre la veritable finalitat del meu viatge a Mèxic. I t'he dit que hi havia caverne, a Mèxic» (O. C. VIII, 363).

Quines són aquestes caverne? Què entén, Artaud, per caverne? A través de la informació que s'ha pogut procurar, Artaud ha entrellucat que hi havia, a Mèxic, aspectes de vida inèdits, inexplorats. Potser també ja ha «pressentit» els paisatges insòlits que ens descriurà aviat. Les caverne són totes aquelles zones obscures, amagades, de la vida mexicana que ell, de lluny, *gran flairador*, ha endevinat. Però sempre per a Artaud aquesta recerca, aquesta aventura, va íntimament unida al teatre. Una caverna és un teatre, potser el primer i el més grandios dels teatres.

En la seva *Carta oberta als Governadors dels Estats de Mèxic*, diu que duu l'encàrrec, o la missió, d'estudiar les manifestacions de l'art teatral mexicà, però, afegeix, «és en la vida que vull fer-ho, no en els escenaris» (O. C. VIII, 228).

D'una manera encara més sibillina, però potser més profund, diu en un altre lloc, a Barrault: «Tinc una cosa preciosa a trobar. Quan la tingui a mans podré, automàticament, realitzar el *veritable drama* que he de fer, amb la certesa, aquesta vegada, de reeixir.» Un asterisc després de *veritable drama* (mots subratllats, en la carta, per Artaud mateix) ens obliga a llegir aquest aclariment marginal: «No es tracta, potser, de teatre sobre els escenaris.»

De què es tracta, aleshores?

«He vingut a Mèxic a buscar una nova idea de l'home.» (O. C. VIII, 260.) Això ho dirà davant dels mexicans mateixos, i és la seva declaració de principis aparentment més clara.

Quan Artaud arriba a Mèxic, per Veracruz, el dia 7 de febrer del 1936, després d'haver fet una breu escala a L'Havana, s'incorpora, per a dir-ho així, a la vida intel·lectual del país, en la mesura que la seva situació i les seves condicions li ho permeten, pronunciant una sèrie important de conferències i publicant, traduïts, nombrosos articles en els diaris de la capital. I val la pena de no saltar per alt aquest capítol de la seva existència, perquè aquesta activitat demostra, una vegada més, que Artaud fa un gran esforç per a incorporar-se a un ritme de vida regular i normal. Els seus articles, però sobretot les seves tres conferències a la Universitat de Mèxic, proven que ha d'haver treballat molt entre la seva sortida de França i la seva arribada a Mèxic, perquè són textos molt preparats, que *llegeix* poc després del seu desembarcament.

Durant els primers temps, Artaud fins i tot tracta de plegar-se a les aparences d'una vida de relació intel·lectual-social més o menys autèntica. Sabem, per ell mateix, que el Govern mexicà l'invita a participar en un Congrés de teatre per a infants, però, malauradament, s'ha perdut o s'ha esgarriat el text de la ponència que, segons sembla, hi va presentar. «El Govern envia companyies de guinyol a tot el país. I aquestes, a vegades, són rebudes a trets. M'han invitat a fer un report sobre el dinamisme dels maniquís. Tots els meus suggeriments han estat adoptats i seran aplicats.» (O. C. VIII, 362.) Quins podien ser aquests suggeriments? És gairebé impossible aquí, per a la ment, de no pensar en les teories de Kleist sobre els titelles, però no ens és lícit d'aventurar-nos en conjectures, que resultarien temeràries.

Una de les primeres conferències que Artaud es veu obligat a donar (obligat, en el sentit d'haver de complir amb un mínim de requisits per omplir l'expedient justificatiu del seu viatge) és la del 18 de març del 1936, en els salons de l'Alliance Française, presidida per l'ambaixador de França a Mèxic, sobre *El teatre de la postguerra a París*. És, aparentment, un text poc artaunià, però que no deixa de tenir el seu interès perquè és el d'un testimoni excepcional que ha viscut aquells anys directament. És un text que vol ser objectiu i que traça una panoràmica de les activitats teatrals parisenques entre els anys 20 i 35. La subjectivitat d'Artaud hi apareix, però, en alguns passatges; per exemple, quan ens descriu la història de la col·laboració de Picasso en l'*Antígona* de Sòfocles-Cocteau. Parafraseja el mateix relat que ens en dona Cocteau per haver-ne estat també testimoni presencial. De fet, aquest text és una prova més que se suma al *dossier*

Picasso, en el sentit que els seus dots meravellaven tots els qui, en una forma o altra, col·laboraven amb ell. Però allí on la ploma d'Artaud vibra de nou amb autenticitat inequívoca és quan parla de la interpretació d'Antígona per Genica Athanasiou:

«No oblidaré mai la veu daurada, estremida, misteriosa, de Genica Athanasiou-Antígona en el moment de fer els seus adéus al sol.

»El seu plany venia de més enllà del temps, i com portat per l'escuma d'una onada per la mar Mediterrània, un dia inundat de sol; semblava una música de carn que s'expandís a través de les tenebres glaçades.» (O. C. VIII, 217.)

Després de la panoràmica sobre el teatre parisenc de la postguerra, Artaud acaba exposant les seves idees personals i parlant del «Teatre Alfred Jarry».

En el diari «El Nacional», del dia 7 de juny, apareixia un article intítulat *Una Medea sense foc*, que és un comentari implacable de Margarida Xirgu i de la seva companyia. El dia 28 de juny, al mateix diari, un altre article, *El teatre francès busca un mite*, li serveix per esgrimir algunes de les seves idees contra el teatre a base de text escrit, i, fent gairebé *tabula rasa* del teatre que es fa a París, defensa només dues personalitats: Jacques Prevert, amb el seu grup «Octubre», i Jean-Louis Barrault.

Però el millor text, el gran text d'Artaud sobre el teatre, escrit durant la seva estada a Mèxic —probablement meditat i redactat al vaixell, encara que porti la data del 29 de febrer—, és la conferència sobre *El Teatre i els Déus*.

Al diari «Excelsior» del dia 23 de febrer, Artaud anuncia les seves conferències i, referint-se a aquesta última, hi debana un concepte que no trobarem, malauradament, desenvolupat en el text de la conferència, sinó de biaix. Sembla talment com si Artaud, en aquest moment, desbordés d'idees i d'intuïcions i, embriagat tal volta pel viatge i pel canvi de situació, les pogués llançar per la borda sense aprofitar-les. Amb el sol enunciat d'aquesta conferència, altres haurien pogut escriure un tractat. Artaud afirma aquí que el teatre no ha sortit de les religions, com és costum de dir i de creure, sinó al revés, que són les religions les qui han sortit dels ritus primitius del teatre. El teatre és, per tant, per a Artaud, la gènesi del món, la gènesi de l'home i el seu gest primer.

Aquesta idea de teatre penetra tan endins en Artaud, és tan



interioritzada, que arriba a afirmar que el teatre no ha estat fet sinó per a evidenciar la imatge del pensament que crema, present en totes les manifestacions del pensament humà. (O. C. VIII, 197-198).

Car es tracta d'una idea de l'home i de la vida que cal retrobar, i aquesta idea, tan alta, el teatre i només el teatre pot restituir-nos-la.

«El veritable teatre, com la cultura, no ha estat mai escrit.»

(Cal imaginar una mica l'estupor dels seus auditors en escoltar aquestes afirmacions. Perquè aquestes afirmacions, com totes les idees que Artaud desplega en les seves conferències, les fa pensant en un públic ideal, que és el dels indis, i encara tal com ell els havia imaginat i preconcebut; però el públic real de les seves conferències devia estar integrat —és fàcil d'imaginar-ho—, en part, per la colònia francesa de Mèxic, en part per la societat que es feia amb aquesta colònia i amb els alts representants oficials de l'Estat francès, i en part —només una petita minoria— per uns quants intel·lectuals joves que hi anaren, aquests sí, àvids de coneixença i oberts d'esperit.)

Seguidament Artaud desplega, potser en una forma més sintètica i més neta que en els seus Manifestos, per tractar-se ara d'una síntesi feta amb perspectiva, la idea bàsica que el teatre és un art de l'espai i que no és sinó «pensant sobre els quatre punts de l'espai que pot arribar a tocar la vida» (O. C. VIII, 203).

Per un moment sembla que vulgui enllaçar aquest pensament amb aquella idea sobre l'origen teatral de les religions, perquè fa una referència als Déus de Mèxic, que diu haver contemplat llargament a través del Còdex; però la idea que desgrana no és aquesta, sinó una altra, segons la qual aquests Déus són Déus de l'espai. Llur tasca és la de fer florir i no deixar buit cap racó de l'espai. No sé si Artaud és el primer a haver fet aquesta afirmació, que sembla una veritat palesa, aplicable tant a l'art pre-colombià com al superbarroc colonial, tant a l'art muralista com al popular, perquè l'ànima del poble mexicà —els seus Déus— sembla tenir una mena d'horror al buit, com si l'obligació de l'artista o del creador fos la de donar vida i contingut a la més mínima parcel·la de superfície disponible.

¿D'on ha tret, Artaud, la maduresa de les seves concepcions, la maduresa de les correspondències profundes que poden esta-

blir-se en el teatre per ell concebut i que poden condensar-se en fórmules definitives com aquesta?:

«Per al teatre, una línia és un soroll, un moviment és una música, i el gest que sorgeix d'un soroll és com una paraula clara en una frase.» (O. C. VIII, 206.)

La conferència s'acaba amb un paràgraf que fa pressentir l'aventura immediata d'Artaud per les terres de Mèxic, però que per això mateix, per haver estat formulada abans d'emprendre-la, ens dóna el dret de preguntar-nos si Artaud anà a Mèxic a trobar-hi el que ja duia a dins preconcebut o si aquestencontre correspon a un pressentiment.

«No cal anar gaire lluny, en un paisatge de Mèxic, per sentir tot el que d'ell emana. És l'únic indret de la terra que ens proposa una vida oculta i que *la proposa a la superfície de la vida.*»

Molt aviat Artaud anirà a ser l'actor d'aquest gran teatre, que ell mateix ens descriurà admirablement.

Segurament és a finals d'agost quan emprèn el viatge al país dels Tarahumaras, tribus de pells roges que viuen a la regió de Chihuahua, al nord-oest de Mèxic.

Artaud entra en un escenari vastíssim, que ens descriu amb grandiositat —una grandiositat gairebé més còsmica que èpica— en *La muntanya dels signes*. Ell és l'actor únic —i l'espectador únic— d'aquest vast teatre, d'aquesta espectacular representació, perquè l'indi que duu de guia només és això, un guia. Artaud s'interna per aquells paratges en els quals veu, no pas una naturalesa humanitzada, sinó al revés, una naturalesa *preparada* per a l'home, una naturalesa que, en tot cas, pot haver afaiçonat l'home. ¿Fins a quin punt els signes, els símbols, les formes humanes a escala gegantina que Artaud ens descriu, corresponen a la realitat o fins a quin punt són una fabulació del seu esperit? No coneixent com no coneixem aquell paisatge, ens és difícil de respondre aquesta pregunta, però sembla evident que en les descripcions d'Artaud hi ha una part molt subjectiva, i que així com altres poetes han creat figures humanes o mítiques, o situacions, ell ha creat això, un paisatge que és un escenari a la seva mida, l'únic, potser, on pot encabir la seva figura.

Ara bé: aquest teatre, aquest espectacle i aquesta representació dels quals Artaud és únic testimoni, els coneixem pel seu

relat, per cert meravellós, amb la paradoxa que ell, que ha rebutjat el teatre escrit, el teatre amb text, ens fa viure, ara, aquest teatre només pel seu text, gràcies al seu text. Com interpretar això? Jo crec que Artaud, a través d'aquesta escalada cap al país dels Tarahumaras i a través de l'aventura en la qual, amb aquests, *participa*, cerca una altra cosa, que està molt més enllà del seu relat. Que aquesta cosa sigui abastable o no per a nosaltres, ja és tot un altre problema, però no crec, en cap dels casos, que ell faci el que vulgarment en diem *literatura* quan escriu aquestes pàgines admirables. Ni conscientment ni inconscientment. El seu relat és el testimoni magnífic d'una quimera que ell persegueix obstinadament. Una quimera? No pas del tot, com veurem.

També ha estat dit, malintencionadament, que Artaud només anà a Mèxic —i encara més entre els Tarahumaras— a la recerca de les drogues que, a França, li eren cada vegada més difícils d'obtenir. És més que probable —és gairebé segur— que a través de les informacions que, abans d'emprendre el viatge, ell obtingué sobre Mèxic, s'assabentés que els Tarahumaras ingerien el peyotl, però aquí cal donar a aquest fet una interpretació transcendent en lloc de la malèvola; interpretació que distingeix Artaud d'un vulgar toxicòman. Artaud té una concepció metafísica de la droga; millor dit, en la seva concepció psico-física de l'univers, la droga és un element que assumeix una funció determinada en determinats casos i en determinats individus; per això, a mesura que ell s'interna pel país dels Tarahumaras, llença el flascó on encara guardava una certa dosi de làudanum, esperant així arribar amb el seu cos net de l'acció de tota droga als país dels Tarahumaras, per ingerir, amb ells, el seu cèlebre peyotl i mirar d'obtenir, per aquest mitjà, la guarició completa del seu mal. Artaud, quan emprèn la seva aventura entre els Tarahumaras, cerca l'acció miraculosa de llur planta, i és per això que vol participar a llurs rites, perquè les dues coses són complementàries. Artaud va a Mèxic completament desenganyat de l'home i de la medicina occidentals, que no han sabut guarir-lo, i per això diu que cerca un home nou i, amb ell, una medicina nova, la que aquells homes no contaminats per la nostra ciència practicaven abans de l'arribada de l'home blanc i que ara tenen gairebé prohibida.

L'experiència d'Artaud entre els indis Tarahumaras no s'acaba aquí, sinó que té uns prolongacions i unes ramificacions que possiblement arriben als últims anys de la seva vida. Ell pren part en un acte que potser és el que avui en diríem participació, teatralment parlant. I, en efecte, algun dels postulats que, d'ara

endavant, formularà Artaud, en parlar de teatre, serà aquest. Però hi ha, encara, alguna cosa més.

Si hem dit que el relat de la vida d'Artaud —i el d'Artaud, home de teatre— comença i acaba amb la poesia, és perquè a partir de la seva experiència mexicana, que és la darrera etapa de la seva poesia i, per tant, del seu teatre, poesia i teatre esdevenen indistingibles. Aquesta darrera etapa és la de la paraula parlada.

Ja hem vist que Artaud, després dels seus manifestos i del poc de cas que se'n feia, es tancava en una recerca perdedora que perllongava aquells manifestos. Ara, aquesta exploració de la paraula essencial, del crit, cal veure-la com l'aprofundiment d'un aspecte d'aquesta nova concepció del teatre. Però, així com en *Un atletisme afectiu* l'experiència podia, en últim terme, ser objectivada, ara emprèn l'aventura o la part d'aventura teatral que només pot dur a terme tot sol, que és la de retrobar la paraula parlada en el seu estadi primigeni de crit, o d'alarit, o de plany. Recordem que Artaud no renegava del tot de la paraula en el seu *Teatre de la Crueltat*, ans la relegava, aparentment, a segon pla, perquè rebutjava l'ús estrictament utilitari que se'n feia i la volia veure emprada d'una manera molt distinta. Tota l'aventura d'Artaud a partir d'ara, fins al final de la seva vida, és l'aventura del *verb*. Ja, en la seva conferència *El Teatre i els Déus*, Artaud havia formulat aquesta afirmació capital:

«L'home sencer, l'home amb el seu crit que pot remuntar el curs d'una tempesta —que per a Europa és poesia—, però que per nosaltres, que tenim una idea sintètica de la cultura, posar-se en relació amb el crit d'una tempestat és retrobar un secret de la vida.» (O. C. VIII, 201.)

La vida i l'obra d'Artaud, a partir del seu viatge a Mèxic, fins a la seva mort, formen un tot, hem dit. Els historiadors i biògrafs d'Artaud solen distingir, aquí, diverses etapes: viatge a Mèxic, retorn a Europa, viatge a Irlanda, pas per diversos asils d'alienats i final parisenc. Però aquestes etapes, evidents, no es poden explicar l'una sense l'altra; la conducta d'Artaud, el seu comportament, la seva «folia», queden inconnexos si se'ls vol considerar separatament. I ja veurem quin paper hi juga, dintre de tot això, la seva vocació teatral.

Hem de tenir present que quan Artaud se'n va a Mèxic és un home sol. La seva vida afectiva sembla esgotada. Les relacions

amb Genica han cessat del tot. La no inclusió, com sabem, d'*El teatre de Serafi* en *El Teatre i el seu Doble* prova que l'actitud de Paulhan és una actitud benevolent, com li correspon, i, en part, l'obliga el seu càrrec en la direcció de la «N. R. F.». Una fe absoluta en Artaud, en la seva obra, no la té ningú dels qui, en aquell moment, a França, remenen les cireres. Que Anaïs Nin hagi sentit i hagi comprès la grandiositat del personatge, diu molt a favor d'Anaïs Nin, però, en aquella època, ella era també una desconeguda o quasi, que prou feines tenia per tirar endavant les seves coses. Recordem, per altra banda, el fracàs de la medicina davant d'Artaud, la incomprensió de Genica davant del seu lliurament a les drogues i les reflexions que Artaud mateix li fa, dient-li que haurà de construir-se un univers cada vegada més allucinant i desquiciat, perquè el seu mal és allucinant i fora mida. El viatge a Mèxic es presenta com una vàlvula de seguretat i de salvació. Si aquesta falla, o si la «descongestió» que aquesta vàlvula ha d'aportar a la vida d'Artaud és insuficient, les conseqüències poden ser del tot nefastes i imprevisibles. Ara bé: ¿què s'esdevingué, realment, durant el viatge d'Artaud a Mèxic?

Observem que ja abans de partir, des d'Anvers mateix, escriu al doctor Allendy demanant-li el seu horòscop. «Em faríeu un immens plaer si podíeu consultar el meu cel i extreure del meu horòscop algunes precisions detallades del que m'esdevindrà allí.» (O. C. VIII, 353.) I des de L'Havana, tres setmanes després, sense haver rebut la resposta dels Allendy, escriu a J. L. Barrault que «fins ara els horòscops i la meva fe íntima, que mai no m'ha enganyat, proven que Mèxic donarà el que ha de donar» (O. C. VIII, 356). El mateix dia, escriu al pintor Balthus: «Tot, en aquesta aventura, sembla tenir un caràcter miraculós.» Massa. Massa confiar-ho tot en els astres i en el miracle. Avui sabem molt bé que un home acostuma a confiar-se als endevins o als horòscops quan ha perdut la confiança en ell mateix. Potser la proposició és més exacta formulant-la en termes inversos: quan un home té molta confiança en ell mateix i compta amb l'impuls de la seva voluntat, no acostuma a consultar els astròlegs; qui creu en la seva estrella no consulta els astres.

Artaud va a Mèxic amb un propòsit concret, amb un pla força ben traçat i aconpleix, en part, en el moment de la seva arribada, els seus projectes. Però darrera aquests projectes hi havia, en el terreny pràctic i immediat, dues necessitats a satisfer, una d'ordre moral i una altra d'ordre material. Enlloc no les defineix tan bé com en la carta adreçada a J.-L. Barrault el dia 17 de

juny: «Em cal una revenja contra molta gent i moltes coses. No és possible que no l'obtingui. Has de comprendre que en tinc el cor afeixugat i que hi ha porcades que no puc oblidar. He vingut a Mèxic per tal de restablir l'equilibri i trencar la mala sort.» (...) «He vingut aquí per tal de trobar els mitjans de viure en Seguretat a França a la tornada.» (La majúscula del mot Seguretat és seva, i ens dóna clarament a entendre que l'home que està parlant és un home gairebé esgotat, acorralat.) «De retorn de l'expedició penso tornar a França per tal de reposar.» (O. C. VIII, 363-364.)

Darrera aquestes reivindicacions, com darrera les descripcions dels seus projectes d'aventura entre els indis, hi ha, en totes les cartes, una nota realista que hi contrasta amargament. És la seva petició desesperada de diners. Artaud no deixà mai de sentir-se encerclat per la necessitat material de viure, de sobreviure. Ara podem veure quin és el seu veritable estat psicològic en tota l'aventura mexicana.

Aquesta aventura fou reeixida des del punt de vista espiritual i des del punt de vista vocacional. Els textos d'Artaud escrits a Mèxic —les seves conferències primer, els de l'anada amb els Tarahumaras després— són textos literàriament —o sia, en tant que art d'escriure— meravellosos. Però això ho veiem ara, és una visió *a posteriori*. En canvi, resta evident que la seva aventura mexicana no li aportà la transformació que esperava; ni materialment, perquè Artaud tornà amb les butxaques més buides que mai, repatriat, ni psicològicament, perquè el seu llibre sobre el teatre, al seu retorn a França, encara no ha aparegut.

Aleshores sorgeix un Artaud masoquista, car és així com interpretem la publicació successiva de *La muntanya dels Signes* i del llibret *Les Noves Revelacions de l'Ésser*, sense nom d'autor. Aquest anonimat pot interpretar-se de dues maneres. Com un abandó del nom i, amb ell, de la mala sort que hi sembla inherent, o bé com una manera de sorprendre els seus compatriotes quan, admirats per aquests escrits, en saber-ne l'autor, siguin trets de la letàrgia, voluntària o involuntària, en què tenien confinats el nom i l'obra d'Artaud. Hi ha, en aquest moment de la vida d'Artaud, molts punts de contacte amb la de Baudelaire. El seu masoquisme, com el d'aquest, com la majoria dels masoquismes, és defensiu. L'anonimat dels seus escrits és un equivalent a: aquell que no heu estimat, que no heu valorat, és capaç d'escriure coses com aquestes que, sense el seu nom, sense prejudicis, ara estimeu i valoreu.

L'altre punt de contacte amb Baudelaire és el seu viatge a Brusselles i la conferència que hi dóna (en el moment del seu intent de prometatge amb la seva antiga novia Cecile Shramme). Estem davant d'un Artaud aculat, que ni ell mateix s'adona de la veritable dimensió dels seus actes. Quan es parla de l'alienació d'Artaud, referint-se als últims anys de la seva vida, s'oblida que la veritable alienació comença aquí, comença en aquests projectes de matrimoni, tan allunyats de la seva veritable naturalesa, tan allunyats de la realitat. L'ésser en deperdició que és Artaud en aquest moment projecta fora d'ell un altre ésser, que executa tots els passos de dansa que aquell li comanda per tal de salvar-se. Fins que la realitat s'imposa. Fins que aquest doble, o aquest *alter ego* —l'aliè— s'esvaneix com un fantasma i és reabsorbit pel jo antic. Aleshores els projectes de matrimoni s'esmicolen. Tot plegat no ha estat sinó un somni, però el somni d'un desesperat que intenta, de totes passades, de trencar el dogal en el qual se sent empresonat.

En la seva conferència de Brusselles, Artaud, com Baudelaire, esdevé espectacle, una mena de víctima propiciatòria davant la fagocitosi dels auditors. Un estigma que el pare, o l'avantpassat (Baudelaire), duia al damunt sembla actuar de nou en el fill, en el descendent (Artaud), d'idèntica manera.

Tres mesos després de la seva ruptura amb Cécile Schramme, Artaud s'embarca cap a Irlanda, i és aquí, i a partir d'aquest viatge, que els seus mals —i el seu doble— adopten la forma «delirant». I diem bé els seus mals i el seu doble, perquè tenim la convicció que Artaud és perfectament lúcid d'aquesta etapa de la seva vida. Artaud entrà en la folia com s'entra en religió, com a única escapatòria possible contra la folia de la societat, contra el perill del suïcidi. Aquesta folia estava formada, per a ell, pel cúmul d'incomprensions i d'injustícies de què havia estat víctima, tant des del punt de vista mèdic —de la salut— com amorós, com artístic. Artaud torna de Mèxic sense haver pogut canviar el seu *fatum*, i decideix, per compte propi, el que la societat ja ha decidit abans per ell: ser-ne un marginat, un alienat. A partir d'aleshores, encarna aquest paper fins a les darreres conseqüències. Que la societat carregui amb ell, puix que ni els mitjans de vida normals no li semblen concedits.

No sabem exactament el que s'esdevingué en el vaixell que el tornava d'Irlanda a França, i on li fou posada la camisa de força, però és evident que ell preveia aquest estat de coses i que a través del seu doble les pot haver perfectament provocat. Això és el

que dóna a entendre la carta adreçada a André Breton abans de l'incident, dient-li: «És possible que aviat vagi a la presó. No us preocupeu, serà voluntàriament i per poc de temps.» (O. C. VIII, 268.)

Artaud, que ha estat incapaç d'inclinar la bona sort a favor seu, impreca ara al seu damunt la mala sort, sabent que aquesta acut molt més fàcilment i molt més promptament que la primera. En aquest moment de la seva vida hi ha una inversió total de valors. Atès que ell, Artaud, no és el centre dels esdeveniments favorables que esperava, serà el centre d'esdeveniments desfavorables. Però serà el centre. Aquest és el problema. Artaud no serà un alienat de més, serà un alienat d'excepció, que fins i tot podrà acusar des de la seva alienació els no alienats, o els pretesos no alienats. La seva misèria moral i material és tan gran en aquest moment, que no resulta gens estrany que el seu doble, per un instant, revestint una forma nova d'alienació, cregui convertir-se, tornar a la fe de la infantesa, com no és gens estrany tampoc que, poc de temps després, renegui d'aquesta conversió, d'aquesta forma d'alienació. Quin és l'autèntic Artaud? ¿Quin és l'autèntic alienat en aquestes alienacions successives que pren la seva personalitat? La resposta es redueix a una equació més esgarrifosa: ¿Quan som autènticament nosaltres mateixos, si és que ho som mai? L'home, ¿no serà, per definició, un animal alienat?

El projecte de matrimoni, el deliri sobre el vaixell, la conversió, potser no són, al cap i a la fi, sinó formes diverses que pren el seu «saber de salvació», com diria Scheller, formes ultrades, desesperades.

A partir d'aquest moment, Artaud s'installarà en la seva alienació, i el seu món i la seva escala de valors seran els que necessitarà en aquest nou estat. Amb la particularitat que intentarà d'imposar aquesta escala de valors al món circumdant, al món dit normal. Són les *Cartes de Rodez*. Aquestes cartes són d'una lògica i d'una congruència aclaparants, a partir del moment que s'accepten els seus postulats; per això es comprèn que el doctor Ferdière intentés de prohibir-les. Però per entendre i penetrar en les *Cartes de Rodez* no hi ha més remei que entrar en el seu joc. O fem el joc a Artaud a través d'elles o en som automàticament expulsats. I fer el joc a Artaud a través d'aquestes epístoles vol dir jutjar la societat des del punt de vista de la follia. Ni més ni menys. Per una vegada, un foll es dreça en jutge des del seu món, que és aquell en el qual la societat l'ha acorralat. El conte de Poe sobre *El sistema del doctor Quirà i del doctor Pluma*



esdevé, en aquest cas, profètic; en el ben entès que la inversió de valors i de personatges no queda, en el cas d'Artaud, reduït a un episodi passatger, sinó que plana per sempre més sobre la seva societat, sobre la nostra societat.

Artaud havia estat un entusiasta de Poe durant la seva joventut. ¿És conjecturable que aquest entusiasme i més concretament el record inconscient d'aquest conte de Poe actuessin de «defensa» en aquest moment? No és gens impossible. Això no voldria dir, per a nosaltres, que Artaud actués literàriament, artificialment, sinó que el conte de Poe entranya una vitalitat que el fa més profètic encara.

Només hi havia un camí per no caure en aquest excés, només hi ha un mètode contra l'alienació, quan és provocada per motius idèntics als que hi dugueren Artaud, i aquest mètode és el de la humilitat. La humilitat, no entesa com a virtut cristiana (que també ho pot ser), per tal de guanyar el cel, sinó entesa com a virtut pagana o simplement humana, com a *virtus*, per no perdre la terra o no perdre's en la terra. Deixar passar, pacienciar, tenir confiança en un mateix i en el dia de demà, en les futures generacions, en el contrapès de la balança. ¿Com és que Artaud no actuà així?

Aquí és on crec que intervé, com a element decisiu de valoració, el pes de l'actor. L'Artaud poeta, l'Artaud escriptor, podien esperar; el qui no podia esperar era l'actor que hi havia en ell. Tothom sap que un creador —un músic, un poeta, un pintor— pot esperar la revenja de la posteritat; però tothom sap també que un intèrpret no la pot esperar, que s'ha de realitzar en vida, que fins i tot, si espera massa temps, certes coses que hauria pogut fer durant la joventut ja no les pot fer durant la maduresa i encara menys a la vellesa. D'aquí una possible escala de valors diferent i, per tant, una moral diferent entre el creador i l'intèrpret. Jo crec que hi havia, en Artaud, un poderós actor que no aconseguí de realitzar-se mai plenament. I quan les possibilitats mínimes d'aquest actor-director li són manllevades o escatimades, en no obtenir l'adhesió incondicional o apassionada als seus manifestos, que en són l'avançada, aquest actor pren la revenja i es manifesta en forma de follia. La follia d'Artaud no era tant la del poeta, la de l'escriptor, com la de l'actor. Per això pren formes teatrals i espectaculars, per això s'exterioritza. La seva follia no és equiparable a la d'un Hölderlin, tan interior, ni a la d'un Van Gogh. A través del procés de castració al qual ha estat sotmesa la seva personalitat, Artaud s'aliena —esdevé foll,

si volem— a través de l'actor que hi ha en ell. És l'actor el qui domina en l'última època de la seva vida i el qui acoloreix la resta de la seva personalitat. El seu comportament en la via pública, en els cafès de París, en la seva lectura-conferència al «Vieux-Colombier», són el comportament d'un actor sense teatre, d'un actor que no ha pogut realitzar-se sobre l'escenari i per al qual tot esdevé teatre, tot esdevé escenari —la vida, el carrer, els salons—, introduint-hi aquella intensitat que ell reclamava per a aquesta vida i que ja la hi feia preveure com un doble del Teatre. Aquest era l'Artaud vivent que jo vaig tenir ocasió de veure i de conèixer.

La paradoxa d'Artaud, del seu cas, que ja hem insinuat abans, és que ell, que reclama i preconitza un teatre sense text, un teatre que sigui creat sobre l'espai escènic —i això acaba de confirmar-nos la força de l'actor que duia acumulada—, si avui encara en parlem és a causa dels seus escrits. Si Artaud perdura és perquè el *llegim*. Però és evident que la lectura d'Artaud no és una lectura com les altres, que hi ha quelcom de *físic* en aquest exercici, molt més que no pas d'intellectual, quelcom que es desprèn de les paraules, que semblen sortir del text... És aquí i per aquí on retrobem l'últim Artaud, el de la seva última etapa *teatral*, el revolucionari del verb.

Hem arribat, em sembla, al final de camí. La consideració que ara s'imposa és la de saber què podem utilitzar de tot això, què en podem extreure i què n'hem de deixar; fins a quin punt, o en quina mesura, el missatge d'Artaud és vàlid i servible.

Diguem, per començar, que hi ha una qualitat que li hem anat trobant i que tothom està d'acord a reconèixer, que és l'extrema bellesa i la força estranya dels seus textos; i que aquesta bellesa no és estàtica, no queda tancada en ella mateixa. Els escrits d'Artaud sobre teatre són un estímul constant que ens empenyen a *actuar*, encara que només sigui vers un *happening*, i són, encara, un toc d'alerta permanent contra tota mena de conformisme. Però són, només, això?

La influència actual d'Artaud és, a la vegada, molt concreta i molt difusa. El seu nom és invocat, evocat, esgrimit en ocasions ben diverses i fins i tot dispers. ¿Quina és, realment, aquesta influència? ¿En quins aspectes del teatre actual podem constatar la seva presència?

Ja hem vist, en tractar del *Teatre de la Crueltat*, que algunes de les seves proposicions semblaven una anticipació a les sessions de música psicodèlica. El bombardeig quasi constant al qual la

vista i l'oïda de l'actor-espectador d'aquestes sessions és sotmès sembla la realització d'alguns dels postulats formulats per Artaud, així com la condició mateixa d'actor-espectador. En cap altre lloc, potser, de la nostra societat actual, aquesta simbiosi no ateny aquest grau d'eficàcia. El pòdium mateix, del qual la majoria d'aquests locals està proveït, és fet per quan algun d'aquests actors-espectadors arriba a l'èxtasi, a l'arravatament, o a l'arrauxament, pugui desfogar-se i esdevingui, en certa manera, protagonista, sense que els altres deixin d'actuar o de participar. En algunes ocasions, quan algú, o alguna parella, actuen, o es realitzen excepcionalment bé, els altres es retiren en un silenci admiratiu, que val més que un aplaudiment. Tot això em sembla molt artaunià.

Potser sí que la concepció de l'espai escènic —que Artaud, a ben segur, redescobrí autònomament— ja havia estat formulada per d'altres, com Meyerhold. Potser sí que la idea de l'obra muntada directament sobre l'escenari, sense text, pertany prioritàriament a Gordon Craig, el llibre del qual Artaud havia de conèixer. Així i tot, em sembla que la concepció de Gordon Craig difereix sensiblement de la d'Artaud, en el sentit que la del primer reposa sobre la idea d'improvisació i la del segon sobre la idea de rigor i de llenguatge quasi xifrat, preestablert.

Hi ha dos punts, però, sobre els quals les doctrines i la influència d'Artaud em semblen decisives i tangibles en l'actualitat. Un d'ells és el de la consciència que, del propi cos, té o ha de tenir l'actor. Encara que a les classes de Dullin —segurament influït ja per Stanislawski— es fes gimnàstica i es practiqués l'expressió corporal; encara que Stanislawski mateix prestés a aquests exercicis —a la concentració, a la relaxació, a la memòria afectiva— una gran atenció i una sàvia disciplina, em sembla que Artaud va molt més enllà en aquests aspectes. Quan ell diu que «la creença en una materialitat fluídica de l'ànima és indispensable per a l'ofici de l'actor. Saber que una passió és matèria, que està subjecta a les fluctuacions plàstiques de la matèria, dóna sobre les passions un domini que dilata la nostra sobirania» (O. C. IV, 157; Bar, 125), se situa en un estadi nou, s'endinsa en un altre país.

Jo no sé, perquè no sóc actor, si les teories concretes contingudes en *Un atletisme afectiu* són aplicables o no. Jo no sé si les localitzacions que Artaud descriu d'alguns sentiments són universalment vàlides. Però el que sí que em sembla evident és que, parteixin o no d'aquest ensenyament concret, aprofitant o no

les prescripcions d'Artaud, alguns actors, avui, treballen amb el cos d'una manera molt diferent a com ho haurien fet abans. Hi ha una consciència i una exploració del propi cos, actualment, que es podrien dir artaunianes. Els exercicis físics i la gimnàstica preartaunians podien dur l'actor a un domini àgil i harmònic dels seus membres, però mai a l'extrem —als extrems— que els ha dut la lliçó d'Artaud. Vull dir que, abans d'ell, la capacitat d'expressió corporal de l'actor quedava cenyida als límits ben dibuixats d'una estètica, o aleshores calia acudir als mims professionals, a l'especialització. Artaud trenca amb l'estètica del cos de l'actor, com Baudelaire, Rimbaud i Lautréamont havien trencat amb l'estètica de la poesia. A partir d'Artaud, el cos de l'actor ja no és un cos humà una mica més hàbil, una mica més destre que els altres per a moure's per l'escenari. A partir d'Artaud el cos de l'actor és un mitjà per copsar i descarregar els estats excepcionals de la naturalesa humana. El cos de l'actor ha de poder arribar al trànsit, a la sensibilització epilèptica, a l'estat agònic, a la quasi paràlisi, al somnambulisme, a l'exaltació espasmòdica, i així el teatre esdevé, com volia Artaud, una mena d'iniciació. Al costat d'això, el teatre tradicional, els actors tradicionals esdevenen, fins i tot els bons, un teatre i uns actors burgesos. És en això que Artaud és un veritable revolucionari. Sigui quin sigui l'ensenyament de Grotowski, que no coneixem en la pràctica sinó a través d'alguns dels seus deixebles, com en aquell magnífic actor brasiler Walmir Chaves, que va presentar a Barcelona alguns *Cants de Maldoror*, de Lautréamont, és evident que parteix de l'ensenyament d'Artaud, encara que l'hagi precisat i, en alguns punts, perfeccionat i fet tangible. I resulta una mica pedant considerar-se l'Emmanuel d'una promesa de la qual Artaud hauria estat només l'Isaïes. Un espectacle com *Marat-Sade*, de Peter Weis, no és tampoc imaginable sense Artaud com a premissa concreta i immediata. I, a casa nostra, per no anar més lluny, el magnífic *Mary d'Ous*, dels Joglars, tampoc no és concebible sense la revolució teatral d'Artaud, que trenca amb l'estètica i penetra en el regne dels visionaris. No sé si Albert Boadella ha tingut gaire presents els ensenyaments d'Artaud en muntar el seu espectacle, però el que sí puc assegurar és que, veient-lo, jo tenia constantment present Artaud. Pensava: això plauria o hauria plagut Artaud. Saber si es tractava d'una influència directa o indirecta, o d'una coincidència, és més difícil d'escatir, però aquesta coincidència no hauria existit sense un cert condicionament previ, fet possible gràcies a la voga d'Artaud i de les seves idees.

L'altre punt en el qual Artaud és vigent i, més que vigent, capdavanter, és el de la paraula parlada. Aquesta revolució és tangible en la seva poesia. Artaud retorna a la poesia física, a la força que els mots poden adquirir pel sol fet de sortir de les profunditats de les entranyes, pel fet d'haver estat proferits amb tota la potència de l'ésser acumulada en la gorja. Aquesta revolució, que és l'última etapa de l'obra d'Artaud, és igualment servible per a la poesia i per al teatre. Artaud té consciència que l'emissió de la veu, el crit, el rogallo, la intensitat dels quals ell vol que siguin viscerals i no racionals, trencant així amb el llenguatge convencional, poden servir igualment a la revolució poètica com a la teatral, puix que totes dues tenen el seu punt de partida en el llenguatge, entès com a expressió essencial de l'ésser humà, que tant pot cristallitzar en la veu com expandir-se a través dels membres i concretar-se en el gest. Aquí és on rau el veritable secret d'Artaud i on cal anar a cercar-lo per a entendre'l. El seu esforç remunta a l'origen mateix del teatre, per no dir a l'embrió mateix del teatre. Aquest estat embrionari o, a tot estirar, de nou nat, del teatre d'Artaud, és el que desconcerta quan se'l busca d'una manera massa tangible, com un ésser desenvolupat. Però aquest estat primigeni és el que fa la seva concepció plena de possibilitats latents i la que, en part, explica la voga i l'entusiasme que actualment suscita la seva obra. Vist així, Artaud és molt més un renaixent que un decadent.

Aquesta utilització de la veu humana, més enllà dels seus límits purament funcionals o utilitaris —o estètics—, és també, em sembla, una conquesta del teatre postartaunià. L'espectacle *Marat-Sade*, de Peter Weis, té constantment present aquesta dimensió. Un actor com José-Luis Gómez, en *Report per a una Acadèmia*, de Kafka, sembla haver disciplinat el seu cos, tant com la seva veu, a la llum incandescent de les prescripcions artaunianes; els mateixos Joglars, en *Mary d'Ous*, utilitzen unes dimensions inacostumades en les emissions verbals. Tot em fa pensar que Walmir Chaves havia treballat els textos de Lautréamont verbalment tant com físicament, però aquest actor cometé l'error, a Barcelona, de *doblar-se* ell mateix, i de voler dir el seu text en castellà en lloc de dir-lo en portuguès. Sigui com sigui, tots ells saben que una paraula pot ser deformada, amputada, ampliada, i adquirir, així, dimensions insospitades, una expressivitat inèdita. Tots ells saben que una emissió de veu, ronca, o fosca, o aguda, pot tenir tant de contingut com una paraula concreta del diccionari, quan és aplicada en el moment oportú.

L'últim Artaud —el de *Van Gogh*, el de *Per acabar amb el judici de Déu*, i encara més, el d'*Aquí jau*— s'insereix, així, en la recerca teatral. Els qui no l'han sentit, només coneixen de referència els seus esgarips, els seus udols, que l'actor Artaud proferia pels cafès de París o en la seva residència d'Ivry. L'esforç per tal d'obtenir sons o fonemes inèdits, emissions de veu inusitades, dissonants o refractàries, era la seva obsessió darrera, potser perquè ja no podia comptar amb el seu cos, que el traïa permanentment. I que, en aquest esforç, hi era present la idea de teatre, ho prova la carta adreçada a Paul Thévinin el 25 de febrer de 1948, una setmana abans de la seva mort. Aquesta carta, escrita amb les lluors màgiques de la posta, és un veritable testament:

«... no m'embolicaré més amb la  
Ràdio  
i em consagraré d'ara endavant exclusivament  
al teatre  
tal com l'entenc  
un teatre de sang  
un teatre que a cada representació haurà  
fet guanyar  
*corporalment*  
quelcom tant al qui interpreta  
com al qui assisteix a la interpretació  
altrament  
hom no interpreta  
hom actua  
El teatre és en realitat la gènesi de la creació.»

Aquella falta de «concretització» que hom retreu a les doctrines d'Artaud és una mica la mateixa que pot imputar-se a les doctrines de molts fundadors o reformadors, com Sòcrates o Buda, que són llavors germinatives. Què va dir? Què vol dir el que va dir? Alguna cosa d'apostolat verbal, de transmissió per via oral, tant o més que a través dels seus escrits, és el que s'esdevé avui amb la figura i les idees d'Artaud. Aquesta característica, jo crec que és deguda al fet que, en la personalitat d'Artaud, aquell caràcter de no nat que hem descobert al començament de la seva aventura i aquest caràcter de nou nat que té el final de la seva vida, l'acosten al fracassat, a l'home que no ha aconseguit d'exterioritzar les seves possibilitats, que no ha aconseguit de realitzar-se. Artaud ve a ser, en aquest sentit —passeu la para-

doxa—, com un fracassat que no hagués fracassat, com un fracassat que hagués reeixit, i això el fa més pròxim i més servible als innombrables éssers humans que interiorment tartamudegen, o no troben el camí, o els costa de trobar-lo, que són els més. Les fronteres entre el no nat i el nou nat, entre el no ésser i l'ésser, entre la impotència i la genialitat són, en Artaud, gairebé constantment perceptibles. Molt més que no pas el geni realitzant-se en plenitud, com Picasso, Artaud ens mostra el revers de la medalla, que és la del geni realitzant-se dificultosament, des de l'antre obscur de les seves entranyes. I crec que al nostre temps, al costat de la revolució proletària, o al costat de la revolució psicoanalítica, o de la revolució einsteiniana, hi ha una mena de proletariat de l'intel·lecte o de l'art, format pels milers i milers d'homes que cerquen el seu camí treballósament i que no acaben de trobar-lo. Per a tots aquests, la figura d'Artaud esdevé fraterna i pròxima. No deixa de ser significatiu que, en un dels seus darrers escrits, Artaud digués: «Fa trenta anys que tinc una cosa capital a dir, i que no he aconseguit ni tan sols d'insinuar...»<sup>6</sup>

*Barcelona, primavera-tardor 1974.*

6. «Combat», 1 de novembre de 1947.





## Bibliografia

- Arthur ADAMOV: *L'homme et l'enfant*. Gallimard, París, 1968.
- Antonin ARTAUD: *Lettres à Génica Athanasiou*. Col. «Le Point du Jour». Gallimard, París, 1969.
- Antonin ARTAUD: *Oeuvres Complètes* (13 vols.). Gallimard, París, 1956-1957. (Els volums II, III, IV i V són els que contenen textos més específicament consagrats al teatre.)
- Maurice NADEAU: *Histoire du Surréalisme*. Seuil, París, 1946.
- Anaïs NIN: *Journal*. Vol. I. Stock, París, 1969.
- Antonin Artaud et le théâtre de notre temps*. («Cahiers de la Compagnie Madelaine Renaud - Jean-Louis Barrault».) René Juillard, París, 1958.
- «K. Revue de la Poésie». Núm. 1-2, consagrat a Artaud. Ed. K, París, 1948.
- «La Tour de Feu». Núm. 112. Jarnac (Charente), França, desembre 1971.
- «Le Nouveau Planète», París, febrer 1971.

### TRADUCCIONS

- Antonin ARTAUD: *El Teatre i el seu Doble*. Traducció catalana de Ramon Barnils. Editorial Anagrama. Barcelona, 1970.
- Jean-Louis BRAU: *Biografia de Antonin Artaud*. Traducció castellana de Joaquín Jordá. Editorial Anagrama. Barcelona, 1972.
- Antonin ARTAUD: *Tres piezas cortas por...*, seguit d'*Artaud y el Teatro de la Crueldad por Jerzy Grotowski*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1972.



# Sumari

Pròleg . . . . .	9
Dades biogràfiques . . . . .	13
El mal físic . . . . .	17
Poesia i teatre . . . . .	23
L'actor . . . . .	25
El «Teatre Alfred Jarry» . . . . .	39
L'autor dramàtic . . . . .	63
Els grans manifestos: «El Teatre i el seu Doble» . . . . .	71
El crit final . . . . .	93
Bibliografia . . . . .	113



## MONOGRAFIES DE TEATRE

1. *Joaquim Carbó*, EL TEATRE DE «CAVALL FORT» (2.<sup>a</sup> edició).
2. *Ezequiel Vigués «Didó»*, TEATRE DE PUTXINELLIS (2.<sup>a</sup> edició).
3. *Caterina Solà i Palerm*, EL TEATRE VALENCIA DURANT LA DICTADURA.
4. *Josep Palau i Fabre*, ANTONIN ARTAUD I LA REVOLTA DEL TEATRE MODERN.

En preparació:

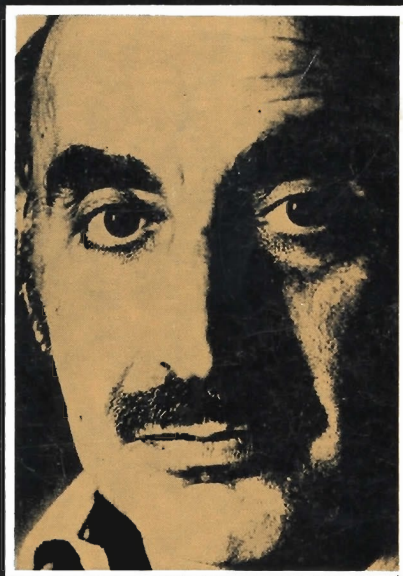
5. *Alexandre Plana*, TEORIA I CRÍTICA DEL TEATRE, a cura de *Iolanda Pelegrí*.
6. *Xavier Fàbregas*, DE L'OFF BARCELONA A L'ACCIÓ COMARCAL (DOS ANYS DE TEATRE CATALÀ: 1967-1968).

*Robert Marrast*, EL TEATRE DURANT LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA.

QUATRE TREBALLS DE DRAMATÚRGIA CONTEMPORANIA (MERY D'OUS, EL PUPILO QUIERE SU TUTOR, RONDALLA D'ESPARVERS, GALATEA).

LES GRANS TRADICIONS POPULARS: OMBRES I TITELLES.

*Jordi Coca*, L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA (INTENT DE TEATRE ACCIONAL. 1955-1963).



Josep Palau i Fabre, nascut a Barcelona el 1917 i criat a Badalona fins a l'edat de los anys. Intern del 1925 al 1935. Primers articles literaris. Coneix Lorca, Riba, Foix, Sagarra... Del 1936 al 1950 escriu els cinc llibres que integren els *Poemes de l'Alquimista*. Creador i director de la revista "Poesia" (1944-1945) i cofundador d'"Ariel". Resideix quinze anys a París, 1946-1960, on coneix Picasso, Artaud, Cassou, etc., i on escriu *Vides de Picasso* i *Doble assaig sobre Picasso* (Premi Yxart 1963), així com una gran part de la seva producció teatral, formada per un cicle d'obres sobre la figura de Don Juan i dues tragèdies: *Mots de ritual per a Electra* i *La caverna*. Assaigs sobre teatre: *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat* i *El mirall embriuat*, on exposa les seves concepcions teatrals, centrades en la idea del temps. S'ha dedicat molt especialment a la vida i l'obra de Picasso: *Picasso a Catalunya*, *Picasso i els seus amics catalans*, *L'extraordinària vida de Picasso*. El 1971 estrenà *Homenatge a Picasso*. Traductor de Rimbaud al català, ha traduït al francès Lull i Ausiàs March. Durant l'any 1973 donà un curs sobre Artaud a l'Institut del Teatre. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern* és el resultat de molts anys de freqüentació de l'obra d'aquest gran revolucionari de l'escena. El llibre de Palau i Fabre és, com ell mateix diu, alhora molt apassionat i molt equilibrat.

Foto Toni Catany.