

THE THEATRE AS REVELATION: ELIADE AND ARTAUD

Gabriel Badea, PhD, Postdoc Reseacher POSDRU 159/1.5/S/140863

Abstract; In the present article I propose a needful approach between Eliade and Artaud, two authors who appear to come from distinct and remote areas of study (history of religions and theatre theory), but who shared, however, the passion for the same ideas: the vision of theatre as revelation instead of representation; the magic-religious origin of arts, implicitly of the theatre; the ritualic function of the theatre, the transformation of the ritual into work of art; simbolical and trans-historical significations of the gestures; the specific relations between the actor's body and the memory phenomenon (or anamnesis). The aim of the present paper is to demonstrate that a possible understanding of Eliade through Artaud or Artaud through Eliade can be meaningful, given that the parallel readings of the two writers turn out to be both complementary and revelatory.

Keywords: *theatre, ritual, anamnesis, corporeal memory, psihological theatre, alchirical theatre.*

De la ritual la opera de artă

Pentru Eliade, ca istoric al religiilor, arta, având origini comune cu religia și magia, reprezintă o cale de acces către lumea spiritului. Scopul tuturor artelor este de „a revela dimensiunea universală, adică semnificația spirituală a oricărui obiect, sau gest, sau întâmplări”¹. Spectacolul dramatic trebuie să devină o nouă escatologie, sau o soteriologie, o tehnică a mântuirii². Obiectivul studiului de față este de a căuta un posibil răspuns la întrebarea: care sunt argumentele care ar putea justifica importanța pe care Eliade, mai ales în a doua parte a vieții, a acordat-o spectacolului dramatic, văzut ca soluție salvatoare în fața Răului ca o categorie ontologică, a Terorii Istoriei sau în fața invaziei Profanului în toate domeniile existenței?

Pentru început, ne vom concentra asupra originii teatrului, așa cum a fost văzută dinspre domeniul istoriei religiilor și cel al antropologiei. În privința zonei de fuziune dintre artă și religie, Eliade a fost interesat de procesul prin care ritualul se transformă în operă de artă, în special în cazul teatrului Nō și teatrului antic grecesc. Putem citi reflecțiile sale într-o însemnare amplă din *Jurnal*, prilejuită de o vizită în Japonia, în anul 1958. Referindu-se la spațiul cultural nipon, observă că, la fel ca și în cazul Greciei antice, scena, asemeni templului, reprezenta în perioada de început un spațiu destinat epifaniei zeului, destinație atestată de prezența „locurilor de stat” (pom, piatră, stâncă, colană, colină artificială etc)³. Față de teoria tradițională, care deriva originea teatrului din ritualurile antice ale Dionisiilor, Eliade trimite la teza lui William Ridgeway (1919), conform căreia „pretutindeni în lume drama și teatrul derivă din cultul morților [...] iar cei dintâi actori erau mediumi”⁴. Totuși, observă că teza este invalidată de faptul că ritualurile dedicate cultului morților (de exemplu, în Europa Centrală și de Est), n-au dat naștere teatrului, decât cu o singură excepție, cea japoneză, tocmai cea omisă de Ridgeway în lucrarea sa.

¹ Eliade, Mircea – *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2004, p. 59

² idem, p. 61

³ Eliade, Mircea – *Jurnal*, Vol. I, Ed. Humanitas, București, 1993, pp. 304 (însemnare din septembrie 1958)

⁴ idem, p. 306

Ca de obicei, misterul transformării unui ritual într-o operă de artă rămâne impenetrabil. Nenumărate culturi populare – din Europa centrală și răsăriteană până în Japonia – au cunoscut motivul mitico-ritual al «vizitatorilor» [spiritele celor morți] și uneori au elaborat scenarii dramatice în jurul acestui ceremonial. Dar numai în Japonia marebito [ființele divine] au sfârșit prin a fi identificați cu actorii ambulănți și complexul ritual al «vizitei» divine a dat naștere la dramă și la spectacol.⁵

Teza tradițională era că atât timp cât știm cu certitudine că Dionysos era considerat „zeul teatrului, cel în cinstea căruia se juca orice piesă tragică sau comică”⁶, rezultă că teatrul își avea originea în desfășurarea sărbătorilor în cinstea acestui zeu. Acestea se celebrau în „«orkhestra» (cuvânt grec ce denota «loc de dans») din agora (piață) [...] Lângă orchestră era templul zeului, plasat în așa fel încât imaginea sacră să poată fi scoasă în zilele de sărbătoare pentru ca zeul să poată asista la celebrarea lui. Nu existau alți «spectatori» în afară de zeu”⁷.

Însă tema este foarte amplă⁸, așa încât aici nu va fi tratată decât sumar, insistând în special pe ipotezele lui Eliade. James Frazer a fost cel dintâi care a arătat funcția regeneratoare a ritualului⁹, acesta fiind legat în primul rând de cultul Vegetației, de ciclul Moarte – Reînviere (Iarnă – Primăvară). Majoritatea ritualurilor se desfășurau în perioada Primăverii, fiind celebrate zeități ca Adonis, Attis, Osiris, Dionysos, Demeter și Persefona. Unele dintre acestea au evoluat către forme mai complexe, cum ar fi Misterele Orfice sau cele Eleusine, iar în privința celor din urmă, Frazer acceptase ca veridică mărturia autorului creștin din secolul al II-lea, Clement din Alexandria, conform căruia „mitul lui Demeter și al Persefonei era jucat ca dramă sacră în misterele din Eleusis”¹⁰. Walter Wili, în studiul său, „The Orphic Mysteries and the Greek Spirit”, a remarcat „influența celor două rituri în dezvoltarea tragediei Attice, care și-a păstrat caracterul sacral, până la Euripide. Fără cele două mistere, concepția «catharsis-ului» tragic aproape nu ar fi luat ființă”¹¹. Conceptul de *catharsis* își datorează faima în primul rând datorită lui Aristotel, o faimă ce pune însă în umbră elementul comun dintre misterele antice și teatrul antic sau modern: asemeni mystului, spectatorul este purtat, conștient sau inconștient, într-o dramatizare a pasiunilor omenești, a legăturilor sale cu Zeii și cu Natura, matrice a tuturor lucrurilor. Aici putem descoperi o funcție originală și atemporală a operei de artă, indiferent dacă vorbim de o piesă de teatru, o icoană sau o scenă alegorică. Dincolo de posibila delectare pur estetică, poate fi vorba și de o purificare a privitorului/spectatorului, întocmai după cum, după ceremoniile misterele antice, mystul „se naștea a doua oară”, era purificat de ignoranță și orbire, stabilind noi raporturi cu Lumea din jurul său. Pe de altă parte, este adevărat că anumite ritualuri antice s-au conservat

⁵ idem, pp. 306-307 (însemnare din ianuarie 1959)

⁶ Flacelière, Robert – *Viața de toate zilele în Grecia secolului lui Pericle*, Ed. Humanitas, București, 2006, p. 203

⁷ Boorstin, Daniel J. – *Creatorii. O istorie a eroilor imaginației*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 2006, cap. "Nașterea spectatorului: de la ritual la teatru", pp. 264-265

⁸ Un studiu mai amănunțit al ipotezelor referitoare la originea tragediei și comediei, poate fi găsit în Gramatopol, Mihai – *Moiră, mythos, drama*, Ed. Univers, București, 2000, pp. 165-196. Despre raporturile dintre lumea celor vii și lumea celor morți, despre evocarea celor dispăruți prin intermediul sculpturii funerare, a măștilor și a teatrului, vezi lucrarea semnată de Monique Borie – *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, Unitext/ Polirom, Iași, 2007

⁹ Frazer, James George – *Creanga de aur, vol. III*, Ed. Minerva, București, 1980, pp. 65-221

¹⁰ idem, p. 213

¹¹ Wili, Walter - „The Orphic Mysteries and the Greek Spirit”, în Campbell, Joseph – *The Mysteries. Papers from the Eranos Yearbooks*, Bollingen Series XXX·2, Princeton University Press, Princeton, 1990, p. 82 [„The influence of both rites on the development of Attic tragedy, which up to Euripides retained its sacral character. Without the two mysteries, the conception of tragic «catharsis» would scarcely have come into being”]

până în zilele noastre, fără a se contamina cu elementul „ludic” al teatrului (un exemplu ar fi sărbătoarea antică a Lampadaphoriilor, supraviețuind până în zilele noastre, în obiceiul creștin de a lua Lumină de Paște).

Eliade a remarcat însă că în tradiția Dionysiacă se întrepătrund atât elemente proprii cultului morților, cât și unele specifice riturilor agrare, un sincretism ce poate fi întâlnit și în alte spații culturale, cum ar fi spiritele *kachinas* în America Centrală și tradiția *kolyedarilor* în Europa de Est și în Balcani. Toate sunt rituri de fertilitate, menite să asigure supraviețuirea comunității pe durata ciclului următor de germinație-recoltă; în același timp, mesagerii fie sunt spirite ale celor morți, ale strămoșilor (păpușile *kachinas*), fie aduc vești despre cei morți familiilor îndurerate (*kolyedarii*). Deosebit de interesantă este însă explicația pe care Eliade o aduce în privința originii măștii în tragedia antică: „masca este antropomorfă, însă elementul uman este transfigurat de structura profundă a măștii; rigiditatea, fixitatea și imobilitatea ei nu aparțin unui om oarecare; doar zeii sau morții posedă o asemenea imobilitate a expresiei, putând totuși să vorbească, să-și comunice dorințele și gândurile”¹². Masca satisface deopotrivă suprapunerea dintre ritul agrar și cultul morților, având o funcție ambivalentă: pe de o parte, duce la alienarea personalității (masca rituală și cea teatrală); pe de alta, la conservarea ei (masca funerară și portretul)¹³.

În concluzie, toate aceste elemente atestă că transformarea ritualului în opera de artă constituie un proces complex, aflat la întretărirea mai multor planuri ale existenței, așa încât o explicație univocă este nesatisfăcătoare. Originea teatrului nu se află doar în rituri agrare, nici doar în cultul morților sau celebrarea misterelor esoterice, ci mai degrabă, în toate acestea la un loc.

Conceptiile lui Eliade despre teatru. Anamneza produsă prin reprezentarea teatrală

În cadrul operei lui Eliade, un loc special îl ocupă scrierile ce fac trimitere la arta teatrală, fie că sunt nuvele (*Uniforme de general, Incognito la Buchenwald, Adio!, Nouăsprezece trandafiri*), chiar piese de teatru (*Iphigenia, 1241, Oameni și pietre, Coloana nesfârșită*) sau reflecții succinte (însemnări de jurnal, fragmente de interviuri etc.). Conceptiile lui despre teatru se desprind din teza majoră privitoare la originea magică a artei, la artă ca o cale de contemplare a esențelor, a elementelor primordiale, a sacrului. Teza lui Eliade era aceea că “artele (dansul, muzica, poezia, artele plastice) au avut la origine o funcție sau o valoare magico-religioasă”, iar în contextul cultural actual, „sub formele ei radical desacralizate, cultura occidentală camuflează semnificații magico-religioase, pe care (cu excepția câtorva poeți și artiști) contemporanii nu le bănuiesc”¹⁴.

Într-adevăr, teatrul secolului al XX-lea a cunoscut o redescoperire a registrului mitic,

¹² Eliade, Mircea - „Masks: Mythical and Ritual Origins”, în *Symbolism, the Sacred and the Arts* (ed. Diane Apostolos-Cappadona), Crossroad, New York, 1985, p. 69 [„the mask is anthropomorphous, but the human element is transfigured by the mask's very structure; the rigidity, the fixity, and immobility of feature do not belong to an ordinary man; only gods or the dead present such immobility of expression, while still being able to speak, to communicate their desires and their thoughts”]

¹³ idem, p. 71

¹⁴ Eliade, Mircea – *Memorii, 1907-1960*, Ed. Humanitas, București, 2003, p.368. Cf. Eliade, Mircea – *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Gallimard, Paris, 1986, p.27; Eliade, Mircea - *Mitul eternei reîntoarceri*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1999, p.36. Teza constituie fundamentul lucrării lui Gerardus van der Leeuw - *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1963, lucrare prefăcută chiar de către Eliade.

arhaic, primordial, prin intermediul unor regizori și teoreticieni ca Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Andrei Șerban. Concepțiile lor despre teatru ca artă, ca mijloc de expresie, ca formă de reprezentare și comunicare, ca formă de cunoaștere a omului - sunt consonante cu ideile istoricului religiilor. Pentru Eliade (prin vocile personajelor sale), teatrul este un „spectacol sacru”¹⁵, prin intermediul căruia pot fi reactualizate miturile clasice¹⁶. Arta dramatică este o artă magică, afirmație care este în acord cu teza privind originile magice ale artei în protoistorie, în perioada sincretismului artă-religie. Unul dintre personajele nuvelei *Nouăsprezece trandafiri*, crede că descoperă prin teatru tehnici gimnice și psihofiziologice¹⁷, fapt ce confirmă funcția anamnezică a teatrului. Omul de știință și scriitorul își vor împrumuta reflecțiile pe această temă personajului Ieronim Thanase, cel care își leagă existența și experiențele de lumea „spectacolului” în nuvele ca *Uniforme de general*, *Incognito la Buchenwald*, *19 trandafiri*. În cadrul ultimei dintre ele, cea mai amplă ca dimensiuni, Ieronim Thanase exprimă mai detaliat funcția pe care ar trebui să o aibă spectacolul de teatru:

*„Revelarea semnificației simbolice a gesturilor, acțiunilor, pasiunilor și chiar a credințelor noastre, se obține participând la un spectacol dramatic așa cum îl înțelegem noi – cuprinzând adică dialoguri, dans, mim, muzică și acțiune, sau dacă vrei «subiect». Numai după experiența câtorva spectacole de acest fel, spectatorii vor reuși să descopere semnificațiile simbolice, transistorice, ale oricărui eveniment sau incident cotidian.”*¹⁸

Așadar, avem de-a face cu două tipuri de anamneză: cea dintâi, întreprinsă de către „oficianții” spectacolului (actori, regizor), iar cea de-a doua, destinată publicului spectator. Ar fi vorba, în primul rând, de efortul de rememorare pe care trebuie să-l întreprindă actorul. Eliade nu s-a arătat interesat doar de simbolismul și hermeneutica spectacolului privit dinspre istoria religiilor, ci și de personalitatea actorului, de condiția sa existențială ce presupune jocul cu identitățile multiple, de la primul rol și până la porțile alterității radicale, moartea.

*„...nu sunt mai puțin fascinat de condiția actorului decât de această calitate a timpului teatral. Actorul cunoaște un fel de «transmigrație». Incarnarea atâtor personaje nu înseamnă să te reîncarnezi de atâtea ori? La sfârșitul vieții sale, sunt sigur că actorul are o experiență omenească de o altă calitate decât a noastră. Cred că nu poți să te dedai acestui joc de încarnări atât de numeroase fără a fi pedepsit, în afară de cazul că practici o anumită asceză.”*¹⁹

Dacă ceilalți artiști au la dispoziție instrumente și suporturi în care își obiectivează arta, în cazul actorului acest instrument și acest suport este chiar corpul său: „Actorul este un om care lucrează cu trupul său în public, oferindu-l în mod public.”²⁰ Jerzy Grotowski, vorbind despre creația actorului, o supune unei polarizări între tehnica „actorului-curtezan” și cea a „actorului-sfânt”. Pentru problematica de față interesează doar cea dintâi, întrucât cea a „actorului-sfânt” presupune un raport de non-existență a trupului (o non-existență deliberată și

¹⁵ Eliade, Mircea – *Nouăsprezece trandafiri...*, p.17

¹⁶ idem, p.14

¹⁷ idem, p.61

¹⁸ idem, p.60

¹⁹ Eliade, Mircea – *Încercarea labirintului (convorbiri cu Claude-Henri Rocquet)*, Ed. Humanitas, București, 2007, p.103

²⁰ Grotowski, Jerzy – „Noul testament al teatrului ;Teatrul este o întâlnire”, în *Arta Teatrului - Studii teoretice și antologie de texte* (ed. Mihaela Tonitza-Iordache și George Banu), Ed. Nemira, București, 2004, p.325

voită având drept finalitate depășirea condiției limitate de actor-curtezan). Acesta din urmă „având o suficientă experiență poate să-și construiască [...] propriul său arsenal, adică acumulare de metode, artificii și trucuri, iar din aceasta își extrage, pentru fiecare rol, un număr oarecare de combinații și astfel poate atinge expresivitatea necesară pentru a-și capta publicul”²¹. Iar ceea ce Grotowski numește „extragere”, poate fi înlocuit cu „rememorare” fără ca fraza să-și modifice înțelesul. Rememorare care poate fi voluntară sau involuntară, acesteia din urmă Konstantin Stanislavski acordându-i un rol important în scrierile sale referitoare la tehnicile de pregătire a actorului.

La antipodul concepției lui Stanislavski referitoare la căutarea stării de spirit creatoare în munca actorului, se situează cea a omului de teatru francez Antonin Artaud. Concepțiile lui au influențat activitatea unor regizori apreciați din a doua jumătate a secolului trecut, cum ar fi Peter Brook și Jerzy Grotowski, sau activitatea unor companii teatrale – Living Theatre (New York) și Odin Teatret (companie formată în Danemarca de către Eugenio Barba, regizor format de Jerzy Grotowski).

Puncte de convergență între Eliade și Artaud

Artaud apropie experiența artistică de cea a memoriei, în sensul că artistul, indiferent de domeniul artei sale, trebuie să urmărească captarea acelei forțe originare expresive a cuvântului, a gestului, a imaginii. Din acest punct de vedere actul creator este unul recuperator, un act în care imaginația și memoria se împletesc strâns. Descoperirea este afirmată într-un mod lipsit de echivoc într-o scrisoare către Jean Paulhan: „Nu cred în imaginația absolută, vreau să zic aceea care face ceva din nimic, nu există nici o imagine mentală care să nu mi se pară a fi desprinsă dintr-o imagine mânăuită și trăită undeva”²².

În ceea ce privește starea de conștiință proprie creației, dacă pentru atingerea ei Stanislavski acordă un rol privilegiat memoriei afective, Artaud consacră acest rol mediului care a rămas neschimbat în fundamentele lui, din perioada magică a existenței și până în prezent – corpul uman. El recunoaște intervențiile operate asupra corpului în succesiunea epocilor culturale, însă dorește o suprimare a aportului adus de procesul civilizării (probabil doar o punere între paranteze a acestuia în timpul stării de conștiință de care vorbeam) și o aducere a emoțiilor originare în prim-planul existenței. Acolo unde conștiința modernă distinge doar o mare de barbarie și nonsens, un plan infrauman al existenței, Artaud redescoperă o Vârsta de aur a autenticității trăirii.

Pentru regăsirea acestei autenticități actorul trebuie să întreprindă o „dezvățare” a corpului de ceea ce a fost întipărit în mediul cultural-istoric în care s-a dezvoltat. Finalitatea urmărită? „Vacuitatea permite actorului să nu opună nici o rezistență, să evite orice deturnare prin recurgerea la conștiință: ea face din corp receptaculul unei memorii arhaice.”²³ Actorul aflat în căutarea unei gestualități originare, o gestualitate în afara oricărui gest inert, inutil, având o semnificație pierdută, trebuie să uite acele imperative făcute trup pe durata timpului istoric, cel care îi supradetermină existența într-un mod inconștient. Pe de o parte, corpul său trebuie să uite, pe de alta trebuie să-și reamintească. Perspectiva adusă de Artaud și de urmașii

²¹ idem, p.326

²² Artaud, Antonin – Scrisoare către Jean Paulhan, Paris, 4 feb.1937, în *Opere complete*, vol. IX, p.122 apud Borie, Monique – *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, Ed. UNITEXT și Polirom, 2004

²³ Banu, George – *Teatrul memoriei*, Ed. Univers, București, 1993, p.76

săi este una novatoare în raport cu viziunea tradițională asupra fenomenologiei memoriei, Grotowski susținând că: „Modelul [amintirii ideale] va fi întotdeauna cel al corpului bun conducător de energii. «Amintirile sunt întotdeauna reacții fizice. Pielea noastră nu a uitat, ochii noștri n-au uitat»²⁴. Concepțiile lui Artaud sunt critice și la adresa faptului că în teatrul tradițional corpul actorului este redus doar la rolul de ilustrator pentru textul piesei, în același timp denunțând incapacitatea limbajului de a accede la acea sursă a memoriei arhaice. În privința textului de teatru, dorita atingere a profunzimilor psihologice prin limbaj, poate ascunde o ignorare a profunzimilor de alt ordin. Am afirmat că și pentru Eliade, actorul nu este doar un simplu executant, un ilustrator al textului. Ieronim Thanase din *Nouăsprezece trandafiri*, ajunge pe jumătate paralizat din cauza faptului că a interpretat în mod eronat un rol:

„ – E din vina mea [...]. Undeva, am făcut o greșeală; undeva, nu știu unde, într-un rol pe care l-am jucat anapoda, într-o punere în scenă eronată, nu știu...Dar când voi descoperi cauza – pentru că doctorii își tot bat capul de un an, și nu-i dau de rost - , când o voi descoperi, tămăduirea vine de la sine. Arta dramatică [...] redevine ce-a fost la început, o artă magică!”²⁵

Printr-un accident similar trece și Anisie, un personaj enigmatic din romanul „Noaptea de Sânziene”²⁶. Inițial studiază în mai multe domenii (muzică, matematică, fizică, biologie, teologie), însă adevărata revelație nu se produce în urma „cunoașterii”, ci datorită unei maladii inițiatice: faptul că alunecă în timpul unei ascensiuni montane și rămâne imobilizat câteva luni, descoperind astfel o tehnică de a ieși din timpul cotidian și a trăi în concordanță cu cel cosmic (așa după cum trăiesc regnurile animal și vegetal). Anisie nu este un artist în sensul modern al termenului, așa cum este Ieronim Thanase, ci mai degrabă în sensul medieval, sens la care Eliade a făcut trimitere în mai multe rânduri.

Unul dintre relativ puținele studii ce apropie gândirea lui Eliade de formele artei din perioada anilor '60-'70 a secolului trecut, este cel semnat de Monique Borie și publicat în numărul din *Cahiers de l'Herne* dedicat istoricului religiilor. Autoarea franceză urmărește ideile referitoare la caracterul spectacolului teatral și face o paralelă cu concepțiile ce au stat la baza reprezentațiilor *Living Theatre*²⁷. Totuși, Borie nu menționează faptul că Eliade a scris și teatru în perioada sa „românească” și nici că anumite nuvele au ca temă chiar funcția și natura spectacolului teatral.

Atât în gândirea lui Mircea Eliade, cât și în reprezentațiile *Living Theatre*, timpul cronologic, istoric și experiența devenirii sunt sursele tuturor angoaselor omului modern. Ideea își are originea în filosofia indiană, de care atât Eliade, cât și societatea americană a anilor '60, prin mișcarea *hippie*, au fost profund influențați: existența în timpul liniar, profan, cotidian este lipsită de realitate/intensitate și relevanță ontologică, de vreme ce „totul a

²⁴ ibidem

²⁵ Eliade, Mircea – *Nouăsprezece trandafiri...*, p.56.

²⁶ Eliade, Mircea – *Noaptea de Sânziene*, Vol. I, Ed. Minerva, București, 1991, p. 83

²⁷ Companie teatrală fondată în 1947. Conducători: Julian Beck și Judith Malina. Trupa descoperă, în 1960, *Legătura* lui Jack Gelber prin care se începe procesul de restaurare a limbajului teatral ca și a modalităților de creație, propunându-se spectacolul ca produs al unei activități comunitare a grupului. Se caută realizarea unei inedite relații cu publicul, având la bază limbajul corporal al actorului, sub influența esteticii lui Artaud. Spectacolele mai importante au fost: *Pușcăria*, *Misterele și piesele mici*, *Frankenstein*, *Antigona*, *Paradisul acum*. Banu, George; Tonitza-Iordache, Mihaela (ed.) - *Arta Teatrului - Studii teoretice și antologie de texte*, Ed. Nemira, București, 2004, p. 331

dispărut, natură, magie, imagini, forțe”²⁸. Această sărăcire de realitate este specifică societății occidentale desacralizate care, ignorând nevoile profunde ale omului, l-a transformat în prizonier al Istoriei (Eliade) ori al „miturilor mecanice ale vieții moderne” (Artaud).

Ieșirea din impas este posibilă prin intermediul experienței religioase, prin care omul modern e chemat să-și redescopere rădăcinile arhaice, să se regenereze prin practicarea unei „hermeneutici creatoare”. Experiența extazului este accesibilă printr-o serie de tehnici deopotrivă spirituale și corporale, datorită cărora individul este smuls din timpul desacralizat, alienant. Astfel, printr-un fel de elevație spirituală, asemănătoare visului, drogului și experienței artistice, poate fi realizată ieșirea din *saeculum*, astfel încât timpul paradisiac (*aevum*) să poată fi recuperat și angoasa aneantizării abolită. Monique Borie a observat că pentru Eliade cosmogonia reprezintă modelul exemplar pentru toate situațiile creatoare²⁹ (așa cum Paul Oskar Kristeller a readus în discuție distincția antică dintre *creare* și *facere*³⁰), fapt ce îi permite să compare reprezentarea teatrală cu un ritual cosmogonic, cu unul de regenerare sau reînnoire³¹.

Asemenea lui Artaud, Eliade crede în ideea artei ca formă de cunoaștere, de spiritualizare a existenței materiale. Pentru cei doi autori, arta nu este doar producere de aparențe, *mimesis* degradat, pe care Platon îl excludea de două ori, „și de la cunoașterea adevărului și din activitatea de creație”³², ci o formă de accesare, prin creație, la adevăr. Eliade distinge între arta psihologizantă, care produce serii umane și inhibă originalitatea³³ și arta autentică, cea care „implică o metafizică și care este solidară cu un «principiu»”³⁴. În mod asemănător, Artaud condamnă înclinația „chirurgicală” a teatrului psihologic, care transformă inconștientul într-un mecanism inteligibil (înregistrabil fotografic ori cinematografic) în virtutea unor principii raționale, dincolo de orice formă de magie „înaltă”. Dimpotrivă, teatrul trebuie să fie „mai întâi ritual și magic”, de vreme ce nu are o finalitate în sine, ci trebuie să fie expresia unei transgresiuni și a unei „nevoi magice spirituale”³⁵. Tot astfel, pentru Eliade, individul (mai întâi artistul, apoi personajele sale și cititorul) părăsește orbita cotidianului printr-o experiență extatică a cărei paradigmă este arta (jocul) actorului. Monique Borie amintește un fragment din *Jurnalul* lui Eliade, care își vede ipotezele confirmate de către un student-actor american, în cadrul unui seminar ținut la Universitatea din Chicago, în 1969: „Cum aș putea rezuma? Se pare că, pentru ei, teatrul, spectacolul, este un «exercițiu spiritual»,

²⁸ Artaud, Antonin - *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1997, p. 145

²⁹ Borie, Monique – „De l’herméneutique a la régénération par le théâtre. Eliade et le Living Théâtre”, în *Cahier de L’Herne: Mircea Eliade* (dir. Tacou, Constantin), Ed. de L’Herne, Paris, 1978 (ed.consult. 1987), p. 133, nota 55, citează din lucrarea lui Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963

³⁰ Grecii aveau un singur verb pentru „a crea” și „a face” (*poiein*), însă în latină apar deja cei doi termeni distincți *creare* și *facere*, tocmai pentru a stabili diferența dintre creatorul divin și cel uman. Kristeller stabilește că în secolul al XVIII-lea, odată cu apariția esteticii ca abordare a artei dintr-o perspectivă filosofică, apare legătura dintre „creația” (se subînțelege, *ex nihilo*) și activitatea artistului. Cf. Kristeller, Paul Oskar – *Le système moderne des arts. Étude d’histoire de l’esthétique* (trad.fr.), Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, p. 115

³¹ Borie, Monique – „De l’herméneutique...”, p. 126

³² Borie, Monique - *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini, o abordare antropologică*, Unitext/ Polirom, Iași, 2004, p. 247

³³ Eliade, Mircea - *Jurnal*, Vol. I, Ed. Humanitas, București, 1993, p. 210 „Demnitatea metafizică a narațiunii, ignorată, bineînțeles, de generațiile realiste și psihologizante, care au ridicat la prim rang analiza psihologică, apoi analiza spectrală, ca să ajungă la rețetele facile de filmare a automatismelor psiho-mentale”

³⁴ Eliade, Mircea – *Insula lui Euthanasius...*, p. 20

³⁵ Artaud, *op.cit.*, p. 145, „Teatrul este mai întâi ritual și magic”

dar care seamănă mai degrabă cu un dans exotic, controlat «printr-un fel de Yoga»³⁶. Acest extaz formalizat, tipic ceremoniilor religioase „primitive”, devine accesibil prin practici corporale specifice, actorul călătorind „de cealaltă parte” atât în timpul repetițiilor, cât și al reprezentațiilor teatrale propriu-zise, așa cum se petrecea, de pildă în spectacolele companiei *Living Theatre*, pe care Borie le apropie de concepția teatrală a lui Eliade. Teatrul văzut ca ritual extatic amintește de călătoria lui Artaud în ținutul indienilor Tarahumara și de noaptea „valpurgică” a ritualului peyote la care a asistat: „Indienii credeau că peyote rupea înlănțuirea temporală, oferindu-le o memorie infinită...”³⁷. Violența ritualului, strigătele, pocnetele, chiar momentele de cruzime „atunci când un vrăjitor și-a făcut o tăietură în propriul corp și a scufundat o potcoavă în rană”³⁸ au valoarea unei apocalipse regeneratoare. Ambiguitatea spectacolului l-a frapat pe Artaud însuși care „a ezitat între convingerea că participa la un ritual de vindecare sau că asista la un spectacol apocaliptic”³⁹. Experiența extatică este, în fapt, o dezvăluire a sacrului, iar fiecare personaj participă la un scenariu simbolic, al cărui apogeu constă în apariția fulgerătoare a ceea ce este invizibil în restul timpului, a forțelor obscure ce guvernează viețile oamenilor

Spectacolul, așa cum îl vede Artaud, trebuie să ajungă la public mai întâi prin simțuri (de unde cruzimea lui „îngrozitoare și necesară”⁴⁰, sensibilitatea ultragiată a spectatorului nefiind decât un semn de subversivă vitalitate într-o vreme de „nevroză și senzualitate scăzută”⁴¹), iar nu adresându-se înțelegerii sale, sub formă de arabescuri șlefuite în limbaj. Însă expunerea cruzimii nu este îndreptată doar împotriva dominației limbajului și nu vizează violentarea simțurilor spectatorului dintr-un fel de sadism al regizorului. Susan Sontag, ca spectatoare și admiratoare entuziastă a piesei *Marat/Sade*, de Peter Weiss, în regia lui Peter Brook, indică o altă posibilitate: ca teoria lui Artaud să poată fi interpretată din perspectiva propusă de Sade. Sontag distinge între versiunea transmorală a „cruzimii” (cea menită să șocheze publicul, cel mai adesea), versiunea estetică și cea ontologică. Adepții celei din urmă vor ca arta lor să reprezinte „contextul cel mai larg posibil al acțiunii umane, sau cel puțin un context mai amplu și mai larg decât cel oferit de arta realistă”⁴². Ar fi vorba așadar nu de reprezentarea cruzimii de dragul cruzimii, nu de o invocare a forțelor demonice, ci de o îmbogățire a experienței umane, de amplificare și depășire a nivelului superficial. Pe de altă parte, regăsim opoziția dintre idealismul moral și social al unui anumit umanism, căruia Sontag îi opune pledoaria transmorală a lui Sade, în favoarea pasiunii individului⁴³. Însă o astfel de interpretare ignoră în mod deliberat dimensiunea magic-religioasă a teatrului, esențială pentru gândirea lui Artaud, trecând foarte ușor și peste faptul că Sade nu reprezintă o referință majoră pentru cel dintâi. Poziția autoarei americane este concordantă cu opțiunea sa pentru o de-teologizare a artei.

³⁶ Eliade, Mircea - *Jurnal*, Vol. I..., p. 602

³⁷ Barber, Stephen - *Antonin Artaud. Blows and Bombs*, Faber and Faber, Londra, 1993, p. 85: [„The Indians believed that peyote broke time and gave them an infinite memory...”.]

³⁸ ibidem [„as a sorcerer cut his own flesh and dipped a horseshoe in the wound”]

³⁹ ibidem [„...oscillated between a belief that he was participating in an act of healing, and that what he saw was apocalyptic”]

⁴⁰ Artaud, Antonin, *op.cit.*, p. 65, „Să ne descotorosim de capodopere”

⁴¹ idem, p. 66

⁴² Sontag, Susan - „Marat/Sade/Artaud”, în *Împotriva interpretării*, Ed. Univers, București, 2000, p. 199

⁴³ idem, p. 197

Revenind la teoria lui Artaud, ne putem întreba unde își are originea această contestare a limbajului și a înțelegerii realizate prin el? Din faptul că teatrul occidental nu folosește limbajul ca pe „o forță activă și care pleacă de la distrugerea aparențelor pentru a se înălța până la spirit, ci, din contră, ca pe un nivel încheiat al gândului care se pierde exteriorizându-se”⁴⁴. Intensitatea, chiar violența reprezentației teatrale sunt chemate să înlocuiască puritatea genului și limbajul inert-intelectualizant al teatrului psihologic: Artaud se gândește la „o anumită putere de deflagrație pe care ar urma să o aibă gesturile și cuvintele”⁴⁵. Este preferată eficacitatea limbajului ritualic, având funcția de reprezentare și *praxis* în același timp, în detrimentul limbajului propriu teatrului clasic. Cei chemați să dea viață unui astfel de spectacol vor fi nu autori dramatici ori actori, ci „specialiști ai unei vrăjitorii obiective și însuflețite”⁴⁶. Ritualul mobilizează deopotrivă corpul și spiritul într-un vârtej care îl transportă pe individ în mijlocul „vieții clocotitoare”, a vieții „în stare pură” pentru a „regăsi ceva esențial în ființă”⁴⁷. Monique Borie sintetizează experiența trăită de Artaud ca participant la riturile peyotl: „În spațiul ritului se materializează un invizibil care, înainte de a reveni la vid, îngăduie accesul la un *adevăr*”⁴⁸. Astfel, teatrul cruzimii preia energia și magnetismul vechilor mituri, printr-o reformulare modernă, spectaculară a imaginilor pe care le ascund. Reprezentația teatrală va putea elibera întreaga energie a celor mai intense pasiuni omenești, „tot ce se află în iubire, crimă, război sau nebunie”⁴⁹, pasiuni care, fără suportul mitic, ar cădea în inexpresivul cotidianului sau în determinismul instinctelor.

Artaud a remarcat și faptul că între pluralitatea formelor de expresie în teatrul modern și explorarea unor abisuri de conștiință (fără a face psihologie) există o legătură puternică: „Să faci acest lucru, să legi teatrul de posibilitățile de exprimare prin forme și prin tot ce înseamnă gesturi, zgomote, culori, plastică etc., înseamnă să-l redai destinației primitive, să-l repui în aspectul său religios și metafizic, să-l reconciliezi cu universul”⁵⁰. Conjunție regăsită de Artaud în cazul așa-numitului *teatru alchimic* (misterele orifice, misterele din Eleusis) de mult uitat, care pesemne l-ar fi uimit, prin forța de a lega materia și spiritul în nodul transcendenței, pe însuși Platon. Ca și cum diversitatea precipitată de sunete, culori, vibrații s-ar resorbi, prin spectacol, în misterul aurului alchimic, iar între corp și spirit n-ar mai exista nici o deosebire, fiind prinse într-un ghem foarte strâns. Prin *teatrul alchimic*, și Artaud se referă mai exact la misterele din Eleusis, este satisfăcută „nostalgia frumuseții pure” într-o realizare „completă, șiroidă și despuiată”⁵¹ care lasă timpul întreg, regenerat, făcând posibilă rotirea lui în orice sens, de unde acea memorie inversă a simbolurilor alchimice: „[Misterele orifice]...cu elemente de o extraordinară densitate psihologică evocau poate în sens invers simboluri ale alchimiei...”⁵². Teatrul alchimic devine astfel o formă modernă a teurgiei neoplatoniciene.

Concluzii

⁴⁴ idem, p. 58, „Teatru oriental și teatru occidental”

⁴⁵ Borie, Monique – *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, Unitext/ Polirom, Iași, 2007, p. 266

⁴⁶ ibidem.

⁴⁷ idem, p. 67, „Să ne descotorosim de capodopere”

⁴⁸ Borie, Monique - *Antonin Artaud...*, p. 275

⁴⁹ idem, p. 69, „Teatrul și cruzimea”

⁵⁰ idem, p.58, „Teatru oriental și teatru occidental”

⁵¹ idem, p. 44, „Teatrul alchimic”

⁵² ibidem.

Rezumând cele spuse până acum, ideea unei origini ritualice a teatrului, origine pe care teatrul modern încearcă să o re-descopere, reprezintă un vast domeniu în care atât Eliade, cât și Artaud, pot fi considerați deschizători de drumuri. Lui Artaud i se datorează redescoperirea teatrului oriental, a sensurilor metafizice încă vii și funcționale în raport cu psihologismul teatrului occidental; Eliade a scris în mai multe locuri despre fundamentele metafizice ale artei în contextul societăților de tip tradițional (China și India). Într-un sens general, Artaud a fost un om dedicat teatrului, dar teoriile sale au avut în același timp și un temei existențial, căutând o salvare a culturii occidentale prin mijlocirea artei ce păstrează încă un fundament metafizic; interesul lui Eliade a venit din demersul interdisciplinar al istoriei religiilor, preocupat în același timp de interpretarea artei ca formă de contemplare a sacrului, precum și de trecerea graduală către empiric și estetic, survenită în cadrul artei occidentale. În privința receptării, ideile celor doi autori s-au bucurat de apreciere chiar în aceeași perioadă: Artaud a fost recuperat în a doua jumătate a secolului trecut, iar Eliade a făcut parte dintr-un curent de gândire mai amplu, care a influențat mulți oameni de teatru din perioada anilor '60-'70, în special în S.U.A. Influența lui Artaud a fost mai directă, asupra unor regizori și teoreticieni ca Brook, Grotowski, Julian Beck, în timp ce influența lui Eliade a fost una poate mai difuză și mai greu de identificat.

Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

Bibliografie

- Artaud, Antonin - *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1997
- Banu, George – *Teatrul memoriei*, Ed. Univers, București, 1993
- Banu, George; Tonitza-Iordache, Mihaela (ed.) - *Arta Teatrului - Studii teoretice și antologie de texte*, Ed. Nemira, București, 2004
- Barber, Stephen - *Antonin Artaud. Blows and Bombs*, Faber and Faber, Londra, 1993
- Boorstin, Daniel J. – *Creatorii. O istorie a eroilor imaginației*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 2006
- Borie, Monique - *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini, o abordare antropologică*, Unitext/ Polirom, Iași, 2004
- Borie, Monique – „De l’herméneutique a la régénération par le théâtre. Eliade et le Living Théâtre”, în *Cahier de L’Herne: Mircea Eliade* (dir. Tacou, Constantin), Ed. de L’Herne, Paris, 1978 (ed.consult. 1987)
- Borie, Monique – *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, Unitext/ Polirom, Iași, 2007
- Campbell, Joseph – *The Mysteries. Papers from the Eranos Yearbooks*, Bollingen Series XXX·2, Princeton University Press, Princeton, 1990
- Eliade, Mircea – *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Gallimard, Paris, 1986
- Eliade, Mircea – *Insula lui Euthanasius*, Ed. Humanitas, București, 2008

- Eliade, Mircea – *Încercarea labirintului (convorbiri cu Claude-Henri Rocquet)*, Ed. Humanitas, București, 2007
- Eliade, Mircea – *Jurnal*, vol.I, II, Ed. Humanitas, București, 1993
- Eliade, Mircea – *Memorii, 1907-1960*, Ed. Humanitas, București, 2003
- Eliade, Mircea - *Mitul eternei reîntoarceri*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1999
- Eliade, Mircea - *Symbolism, the Sacred and the Arts* (ed. Diane Apostolos-Cappadona), Crossroad, New York, 1985
- Eliade, Mircea – *Noaptea de Sânziene*, Vol. I, Ed. Minerva, București, 1991
- Eliade, Mircea – *Nostalgia originilor*, Ed. Humanitas, București, 1994
- Eliade, Mircea – *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2004
- Flacelière, Robert – *Viața de toate zilele în Grecia secolului lui Pericle*, Ed. Humanitas, București, 2006
- Frazer, James George – *Creanga de aur, vol. III*, Ed. Minerva, București, 1980
- Gramatopol, Mihai – *Moira, mythos, drama*, Ed. Univers, București, 2000
- Kristeller, Paul Oskar – *Le système moderne des arts. Étude d`histoire de l`esthétique* (trad.fr.), Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999
- McFarlane, James – “Neo-Modernist Drama: Yeats and Pirandello”, în Bradbury, Malcom; McFarlane, James (ed.) – *Modernism. A Guide to European Literature 1890 – 1930*, Penguin Books, Londra, 1991
- Ricoeur, Paul - *Memoria, istoria, uitarea*, Ed. Amarcord, Timișoara, 2001
- Sontag, Susan - *Împotriva interpretării*, Ed. Univers, București, 2000
- Ungureanu, Cornel - *La vest de Eden*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995
- van der Leeuw, Gerardus - *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1963