

Θέατρο της Ανατολής και Θέατρο της Δύσης

Αντονέν Αρτώ

(από το *Oeuvres Completes, t. IV*, Ed, Gallimard, Paris, 1964, p. 82-88)

(μετάφραση από την Αντιγόνη Μώρου, φιλόλογο-θεατρολόγο)

Εισαγωγικό σημείωμα της μεταφράστριας

Να ξαναδώσει στο θέατρο τη δύναμη μιας πρώτης γλώσσας: αυτό ήταν το όνειρο του Αντονέν Αρτώ. Συνειδητοποιώντας την ανάγκη της επιστροφής σε μια γλώσσα ενεργών συμβόλων, θέλησε να ανακτήσει το χώρο μιας μαγικής πρακτικής στο θέατρο. Βέβαια δεν επρόκειτο για αντιγραφή ή αναπαράσταση τελετουργιών, αλλά να ξαναβρεθεί το «πνεύμα», που ο ανθρωπολόγος ονομάζει είτε μυθική σκέψη είτε λογική *raïenne*. Έτσι η πορεία του Αρτώ στο θέατρο δεν αποκαλύπτεται από τα κείμενα που έγραψε για το θέατρο της εποχής του, αλλά αναπτύσσεται ως σκέψη αντίθεσης κατά της κουλτούρας, της οποίας το δυτικό (το παρόν) θέατρο είναι το προϊόν. Μέσα από το θέατρο ο Αρτώ έρχεται λοιπόν να κρίνει ολόκληρο τον πολιτισμό, τον τρόπο του να βλέπει τον άνθρωπο και τον κόσμο.

Η θεατρική θεώρηση του Αντονέν Αρτώ περνά μέσα από δύο άξονες: απόρριψη-καταστροφή του δυτικού θεάτρου-κουλτούρας και πολιτισμού- από τη μια, και το όραμα ενός νέου ζωντανού θεάτρου από την άλλη. Αυτό το όραμα βρίσκει το μοντέλο του στο θέατρο της Ανατολής, συγκεκριμένα στο θέατρο του Μπαλί.

Ο Αρτώ απορρίπτει το διαχωρισμό του θεάτρου από τη ζωή. Αρνείται όμως τη μιμητική παραστατική τέχνη του δυτικού πολιτισμού, ένα θέατρο που αντιγράφει την καθημερινότητα ή ένα θέατρο ψυχολογικό, χαρακτήρων. Αρνείται ακόμα το θέατρο ως απλό ψυχαγωγικό μέσο. Ως προς τα θεατρικά δεδομένα, έρχεται να ανατρέψει τις σκηνικές φόρμες της εποχής του: η ιταλική σκηνή κρίνεται ανεπαρκής για το «Θέατρο της Σκληρότητας». Ο διαχωρισμός ηθοποιών και θεατών, σκηνης και πλατείας καταργείται, μαζί και ο ιλλουζιονισμός του θεάτρου. Η αυθεντία του συγγραφέα και η μονοκρατορία του κειμένου δίνουν τη θέση τους στην άνοδο στο θεατρικό στερέωμα του σκηνοθέτη και στην υπεροχή της σκηνοθεσίας. Το θέατρο έρχεται να συναντήσει τη ζωή: ο Αρτώ κάνει έκκληση σε ένα καθολικό θέαμα, θεμελιωμένο στο σώμα και την αναπνοή του ηθοποιού-αθλητή, σε μια τελετουργία μαγική που θα απευθύνεται άμεσα στις αισθήσεις του θεατή, αληθινή θεραπεία του εκφυλισμού της εποχής μας.

Η αποκάλυψη του Μπαλινέζικου θεάτρου έγινε για να μας δώσει για το θέατρο μια ιδέα φυσική και όχι λεκτική, όπου το θέατρο έχει διατηρηθεί μέσα στα όρια όλων αυτών που περνάνε στη σκηνή ανεξάρτητα από το κείμενο, αντί για το θέατρο όπως το αντιλαμβανόμαστε στη Δύση, που συνδέεται άμεσα με το κείμενο και περιορίζεται απ' αυτό. Για μας ο Λόγος στο θέατρο είναι όλα και δεν υπάρχει δυνατότητα έξω απ' αυτόν. Το θέατρο είναι ένας κλάδος της φιλολογίας, ένα είδος μιας ηχητικής ποικιλίας της γλώσσας, και, αν παραδεχτούμε μια διαφορά μεταξύ του διαλόγου στη σκηνή και του κειμένου που διαβάζουμε, αν κλείσουμε το θέατρο μέσα στα όρια αυτού που παρουσιάζεται ανάμεσα στις ερωτοαπαντήσεις, δεν θα καταφέρουμε να διαχωρίσουμε το θέατρο από την ιδέα του κειμένου που υλοποιείται.

Αυτή η ιδέα της υπεροχής του λόγου στο θέατρο είναι τόσο ριζωμένη σε μας και το θέατρο μας φαίνεται τόσο σαν την απλή υλική αντανάκλαση του κειμένου, που ό,τι στο θέατρο ξεπερνά το κείμενο, δεν διατηρείται μέσα στα όρια του και δεν ρυθμίζεται αυστηρά απ' αυτό, μας φαίνεται ότι αποτελεί μέρος αυτού που ονομάζουμε σκηνοθεσία, αφού θεωρούμε τη σκηνοθεσία σαν κάτι το κατώτερο σε σχέση με το κείμενο.

Δεδομένης αυτής της υποδούλωσης του θεάτρου στο λόγο μπορεί κάποιος να αναρωτηθεί αν το θέατρο δεν θα κατείχε στην τύχη τη δική του γλώσσα, αν θα ήταν εντελώς χιμαιρικό να το συλλογιστεί κανείς σαν μια ανεξάρτητη και αυτόνομη τέχνη, το ίδιο όπως η μουσική, η ζωγραφική, ο χορός κλπ.

Διαπιστώνουμε πως, αν αυτή η γλώσσα υπάρχει, συγγέεται αναπόφευκτα με τη σκηνοθεσία ειδωμένη :

1ο Από τη μια, σαν την οπτική και πλαστική υλοποίηση του λόγου.

2ο Σαν τη γλώσσα όλων αυτών που μπορεί κανείς να πει και να σηματοδοτήσει σε μια σκηνή ανεξάρτητα από το λόγο, όλων αυτών που βρίσκουν την έκφρασή τους μέσα στον χώρο, ή μπορούν να προσβληθούν ή να θρυμματισθούν απ' αυτόν.

Αυτή η γλώσσα της σκηνοθεσίας, θεωρημένη σαν την καθάρια θεατρική γλώσσα, θέλουμε να γνωρίσουμε αν είναι ικανή να προσβάλει το ίδιο εσωτερικό αντικείμενο όπως ο λόγος, αν από την άποψη του πνεύματος και θεατρικά μπορεί να διεκδικήσει την ίδια διανοητική επίδραση με την έναρθη γλώσσα. Μπορούμε με άλλα λόγια να αναρωτηθούμε αν (αυτή η γλώσσα) μπορεί όχι να κάνει πιο ακριβείς τις σκέψεις, αλλά να κάνει να σκεφτόμαστε, αν μπορεί να οδηγήσει το πνεύμα να πάρει στάσεις βαθιές και δραστικές σε σχέση με εκείνη.

Με μια λέξη βάζοντας το ερώτημα της πνευματικής δραστικότητας της έκφρασης μέσα από τις αντικειμενικές φόρμες, της πνευματικής δραστικότητας μιας γλώσσας που δεν θα χρησιμοποιούσε παρά φόρμες, όπως ο ήχος ή η κίνηση, βάζουμε το ερώτημα για την ίδια τη διανοητική δραστικότητα της τέχνης.

Αν έχουμε φθάσει να απονέμουμε στην τέχνη μια αξία μόνο συναινετική και ψυχαγωγική, και να τη συντηρούμε με μια τυποποιημένη και μόνο χρήση της μορφής μέσα στην αρμονία κάποιων εξωτερικών αναλογιών, αυτό δεν μειώνει σε τίποτα τη βαθιά εκφραστική της αξία. Αλλά η πνευματική κατωτερότητα της Δύσης, που είναι ο κατεξοχήν χώρος όπου κανείς συγγέει την τέχνη με τον αισθητισμό, συνίσταται στο να σκέφτεται ότι μπορούμε να έχουμε μια τέχνη ζωγραφικής που δεν θα υπηρετούσε παρά τη ζωγραφική, μια τέχνη χορού που δεν θα ήταν παρά πλαστική, σαν να θέλαμε να κόψουμε τις μορφές της τέχνης, να κομματιάσουμε τους δεσμούς τους με όλες τις μυστικές στάσεις που μπορούν να πάρουν αντιμέτωπες με το απόλυτο.

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι το θέατρο, στο βαθμό που ακόμα μένει κλεισμένο μέσα στη λεκτική γλώσσα, όπου και όταν παραμένει σε σχέση μ' αυτήν, πρέπει να ξεκόψει από την καθημερινότητα, ότι το αντικείμενό του δεν είναι να λύνει κοινωνικές ή ψυχολογικές συγκρούσεις, να χρησιμοποιείται ως πεδίο ηθικών παθών, αλλά να εκφράζει αντικειμενικά τις μυστικές αλήθειες, να φέρνει στο φως μέσα από ενεργητικές κινήσεις αυτή την πλευρά της αλήθειας, που διαφεύγει κάτω απ' τις μορφές μέσα στις συναντήσεις τους με το Γίγνεσθαι.

Κάνοντας αυτά, συνδέοντας το θέατρο με τις δυνατότητες της έκφρασης από τις μορφές, και με ό,τι είναι κίνηση, χειρονομία, θόρυβος, χρώματα, πλαστική κ.λ.π., είναι σα να το αποκαθιστάς στην αρχέγονη λειτουργία του, να το αντικαθιστάς με τη θρησκευτική του και μεταφυσική πλευρά, και τέλος να το συμφιλιώνεις με το σύμπαν.

Αλλά οι λέξεις θα έλεγε κάποιος έχουν μεταφυσικές ιδιότητες, δεν είναι απαγορευμένο να συλλάβουμε το λόγο σαν κίνηση στο παγκόσμιο πεδίο, και είναι σ' αυτό εξάλλου το πεδίο που αποκτά τη μεγαλύτερη του δραστηριότητα, σαν μια δύναμη αποσύνδεσης υλικών φαινομένων,

όλων των καταστάσεων στις οποίες σταθεροποιείται και έχει τάση να αναπαύεται το πνεύμα. Είναι εύκολο να απαντήσουμε ότι αυτός ο μεταφυσικός τρόπος να θεωρούμε το λόγο δεν είναι καθόλου εκείνος που χρησιμοποιεί το δυτικό θέατρο, ότι τον μεταχειρίζεται όχι σαν μια ενεργητική δύναμη, που ξεκινά από την καταστροφή των ορατών πραγμάτων για να φθάσει ως το πνεύμα, αλλά το αντίθετο σαν ένα πλήρες σκαλοπάτι της σκέψης που χάνεται ενώ εξωτερικεύεται.

Ο λόγος στο δυτικό θέατρο δεν χρησιμοποιείται παρά για να εκφράσει ιδιαίτερες ψυχολογικές συγκρούσεις του ανθρώπου και στην κατάσταση του μέσα στην καθημερινότητα της ζωής του. Οι συγκρούσεις του δικαιολογούν καθαρά τον έναρθρο λόγο, και είτε παραμένουν στο ψυχολογικό πεδίο είτε βγαίνουν για να επιστρέψουν στο κοινωνικό πεδίο, το δραματικό έργο θα παραμείνει πάντα ηθικού ενδιαφέροντος, ανάλογα με τον τρόπο που αυτές οι συγκρούσεις θα επιτεθούν και θα διασπάσουν τους χαρακτήρες. Και πάντοτε θα πρόκειται για ένα πεδίο, όπου οι λεκτικές λύσεις του λόγου θα διατηρούν το καλύτερο μέρος τους. Αλλά αυτές οι ηθικές συγκρούσεις από την ίδια τους τη φύση δεν έχουν απόλυτα ανάγκη από τη σκηνή για να λυθούν. Φέρνοντας επί σκηνής την κυριαρχία της έναρθρης γλώσσα ή της λεκτικής έκφρασης πάνω στην αντικειμενική έκφραση των χειρονομιών και όλων όσων επιδρούν στο πνεύμα μέσω των αισθήσεων, σημαίνει να γυρίσουμε την πλάτη στις φυσικές ανάγκες της σκηνής και να επαναστατήσουμε εναντίον στις δυνατότητές της.

Ο χώρος του θεάτρου, πρέπει να το πούμε, δεν είναι ψυχολογικός αλλά πλαστικός και φυσικός. Και το θέμα δεν είναι να γνωρίσουμε αν η φυσική γλώσσα του θεάτρου είναι ικανή να φθάσει στις ίδιες ψυχολογικές λύσεις, όπως το κάνει η γλώσσα των λέξεων, αν μπορεί να εκφράσει συναισθήματα και πάθη το ίδιο καλά σαν τις λέξεις, αλλά (το θέμα είναι) μήπως υπάρχουν στο πεδίο της σκέψης και της νόησης στάσεις που οι λέξεις και η νόηση είναι αδύναμες να συλλάβουν και μήπως οι κινήσεις και όλα όσα συμμετέχουν στη γλώσσα του χώρου φθάνουν με μεγαλύτερη ακρίβεια από κείνες.

Προτού δώσουμε ένα παράδειγμα των σχέσεων του φυσικού κόσμου με τα νοητικά επίπεδα, ας μας επιτραπεί να παραθέσουμε κάποιες δικές μας σκέψεις :

« Κάθε αληθινό αίσθημα είναι στην πραγματικότητα ανέκφραστο. Το να το εκφράσεις σημαίνει να το προδώσεις. Αλλά να το προδώσεις σημαίνει να το *παραποιήσεις*. Η αληθινή έκφραση κρύβει αυτό που εκδηλώνει. Αντιπαραθέτει το πνεύμα στο πραγματικό κενό της φύσης, δημιουργώντας από αντίδραση ένα είδος πληρότητας μέσα στη σκέψη. Κάθε ισχυρό αίσθημα προκαλεί μέσα μας την ιδέα του κενού. Και η καθαρή γλώσσα που εμποδίζει αυτό το κενό, εμποδίζει επίσης και την ποίηση να εμφανιστεί μέσα στη σκέψη. Γι αυτό το λόγο μια εικόνα, μια αλληγορία, μια μορφή που μεταμφιέζει αυτό που θα ήθελε να αποκαλύψει έχουν πιο μεγάλη σημασία για το πνεύμα από τις σαφήνιες που αποκομίζουν οι αναλύσεις του λόγου.

«Είναι γι αυτό που η αληθινή ομορφιά δεν μας κυριαρχεί ποτέ άμεσα. και που ένας ήλιος στη δύση είναι ωραίος εξαιτίας όλων αυτών που μας κάνει να χάνουμε.»

Οι εφιάλτες της φλαμανδικής ζωγραφικής μας εντυπωσιάζουν αντιπαραθέτοντας τον πραγματικό κόσμο με αυτόν που δεν είναι πια παρά μια απλή καρικατούρα του κόσμου. Φέρνουν μπροστά μας τα φάσματα που θα μπορούσαμε να είχαμε ονειρευτεί. Έχουν την πηγή τους μέσα σ' αυτές τις μισο-ονειρικές καταστάσεις που προκαλούν τις μετέωρες κινήσεις και τα ασήμαντα ολισθήματα της γλώσσας. Δίπλα σε ένα ξεχασμένο παιδί βάζουν μια άρπα που χοροπηδάει. Δίπλα σε ένα ανθρώπινο έμβρυο που κολυμπά σε υπόγειους καταρράκτες μας δείχνουν την έφοδο μιας πραγματικής αρμάδας σε ένα φοβερό φρούριο. Πλάι σε μια αβεβαιότητα ονείρου η πορεία της βεβαιότητας και κάτω από ένα κίτρινο υποχθόνιο φως την πορτοκαλιά αστραπή ενός μεγάλου φθινοπωρινού ήλιου που είναι έτοιμος να βασιλέψει.

Το θέμα δεν είναι να καταργήσουμε τον λόγο στο θέατρο αλλά να του αλλάξουμε τον προορισμό του, και προπάντων να περιορίσουμε τη θέση του, να τον θεωρήσουμε άλλο πράγμα από ένα μέσο που καθοδηγεί τους ανθρώπινους χαρακτήρες στους εξωτερικούς σκοπούς τους, αφού ποτέ στο θέατρο δεν συμβαίνει τα συναισθήματα και τα πάθη να πολεμάνε μεταξύ τους και ο άνθρωπος με τον άνθρωπο, όπως (συμβαίνει) στη ζωή.

Όμως το να αλλάξουμε τον προορισμό του λόγου στο θέατρο σημαίνει να τον μεταχειριστούμε με τρόπο συγκεκριμένο και μέσα στο χώρο, και όσο μπορεί να συνδυαστεί με ό,τι το χωρικό στο θέατρο και σημαντικό σαν συγκεκριμένο. Σημαίνει να τον χειριστούμε σαν ένα αντικείμενο που αποσταθεροποιεί τα πράγματα, μέσα στον αέρα καταρχήν, κατόπιν μέσα σε ένα πεδίο άπειρα πιο μυστηριακό και κρυφό αλλά που το ίδιο επιδέχεται έκταση, κι αυτό το μυστικό αλλά περιορισμένο πεδίο δεν θα είναι πολύ δύσκολο να το ταυτίσουμε με εκείνο της μορφικής αναρχίας απ' τη μια πλευρά αλλά επίσης της μορφικής συνεχούς δημιουργίας από την άλλη.

Γι αυτό αυτή η ταύτιση του αντικειμένου του θεάτρου με όλες τις δυνατότητες μιας μορφικής και χωροταξικής εκδήλωσης οδηγεί στη γέννηση της ιδέας μιας κάποιας ποίησης μέσα στον χώρο, που και η ίδια συγγέει τον εαυτό της με τη μαγεία.

Στο ανατολικό θέατρο των μεταφυσικών τάσεων, σε αντιπαράθεση με το δυτικό θέατρο των ψυχολογικών τάσεων, υπάρχει μια κυριαρχία των μορφών με νόημα και σημασία που εκτείνονται σε όλα τα δυνατά επίπεδα. Ή αν θέλετε, οι δονητικές συνέπειές τους δεν γεννιούνται σε ένα μόνο επίπεδο αλλά σε όλα τα επίπεδα του πνεύματος ταυτόχρονα.

Και μέσα απ' αυτόν τον πολλαπλασιασμό των όψεων τους μπορούμε να θεωρήσουμε ότι (οι μορφές) αποκτούν την ικανότητα της αποσταθεροποίησης και της γοητείας και ότι είναι μια διαρκής πρόκληση για το πνεύμα. Επειδή το ανατολικό θέατρο δεν συλλαμβάνει τις εξωτερικές όψεις των πραγμάτων σε ένα μόνο επίπεδο, ούτε επηρεάζεται από ένα απλό εμπόδιο και από τη σταθερή συνάντηση αυτών των εξωτερικών όψεων με τις αισθήσεις, αλλά δεν σταματά να αναλογίζεται το βαθμό της διανοητικής δυνατότητας απ' την οποία προέρχονται αυτές οι εξωτερικές όψεις, γι αυτό συμμετέχει στη δυνατή ποίηση της φύσης και διατηρεί τις μαγικές σχέσεις του με όλους τους αντικειμενικούς βαθμούς του συμπαντικού μαγνητισμού...

Είναι κάτω απ' αυτό το πρίσμα της μαγικής χρήσης και της μαγείας που πρέπει να αναλογιζόμαστε τη σκηνοθεσία, όχι σαν την αντανάκλαση ενός κειμένου και όλης αυτής της προβολής φυσικών ειδώλων που ελευθερώνονται απ' το γραπτό, αλλά σαν την καυτή προβολή όλων αυτών που μπορεί να προκύψουν απ' τις αντικειμενικές

συνέπειες μιας χειρονομίας, μιας λέξης, ενός ήχου, μιας μουσικής και των σχέσεων μεταξύ τους. Αυτή η ενεργητική προβολή δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά μόνο στη σκηνή και οι συνέπειες της βρίσκονται μπροστά στη σκηνή και πάνω στη σκηνή. Και ο συγγραφέας που χρησιμοποιεί μόνο λέξεις του γραπτού λόγου δεν έχει παρά, και πρέπει να το κάνει, να δώσει τη θέση του στους ειδικούς αυτής της συγκεκριμένης και ζωντανής μαγείας.

Θέατρο της Ανατολής και Θέατρο της Δύσης

Αντονέν Αρτώ

(από το *Oeuvres Completes, t. IV*, Ed, Gallimard, Paris, 1964, p. 82-88)

(μετάφραση από την Αντιγόνη Μώρου, φιλόλογο-θεατρολόγο, Φεβ. 2003)