

Антонен Арто и неговият проект за „жесток“ театър

Миглена Терзийска

Лишеният от мита човек, вечно гладен,
стои сега пред миналото на всички други
култури, копае и рови и търси да намери
корени, та ако ще и да е принуден да ги изрови от най-дълбока древност.

Фр. Ницше

Преди да говоря за културата искам да отбележа,
че светът е гладен и че културата не го интересува,
и че е изкуствено да искаме да бъдат насочени към културата мислите,
които са насочени към глада.

А. Арто

Ето какви са печалните изводи за състоянието на модерната култура: изнемощяла и гладна по хаоса. Властта на системите, господството на разума, усмивката на Сократ, генерирани чудовището на епохата, сиреч - културния цивилизован човек - не могат да потиснат естественото състояние на жизнена неудовлетвореност. Културата не спасява човека от грижите да живее по-добре. Тя е понятие-разлом, което трябва да се справи със своето означавано, за да може отново да се върне при хората. И Ницше и Арто категорично регистрират тоталната сбърканост на системите, в които сме се положили. Животът е нещо различно от културата такава, каквата я знаем, и изкуството съвсем не удовлетворява потребностите - мета- и физически - все едно, които не могат да функционират самостоятелно. Езикът е виновникът. Той е образецът, в който можем да привидим деструкциите. Минало е времето на глотогенезите по Русо и Хердер. Дошъл е моментът на езика-конвенция, моментът на разрива между думите и нещата, между Културата и Цивилизацията. Призракът на „изкуство за изкуството“ шества из Западна Европа и нанася своите поражения. Престъпност, рухване, поквара на живота - всичко е резултат от „отмъщението на нещата“, изхвърлени като ненужни в културата. И какво благодатно време да се правят революции с душите и формите! Не бива да се плашим от дъха на сярата, смята Арто. В него се съдържа магия, от която ни е страх, но от която почва всяко начало. Животът е действие, ставане, хаос, анархия. Изкуството е престъпна ленивост, мисловна отчужденост, тъпо съзерцание на духа. Идеята на Арто е за култура,

която е преди всичко протест срещу раздвоената представа, която си създаваме за изкуството и живота. Те са едно, една енергия, която тече през времето и пространството и е неунищожима. Демоничната констатация, че „Ръкописите не горят!“, е парадоксално търсена и категорично отречена. Арто има проблеми с писаното слово. За разлика от Платон той не се страхува от загубения авторитет на бащата, а по-скоро от ужасяващата власт на повторението. Театърът е единственото изкуство, където то може да се избегне. Но именно казусът около повторението, смята Деридата, е една от причините за неосъществените проекти на Арто. Завръщането към природата, което бленува Арто, е вид повторение. В самото утвърждаване стои повторението. А как да се утвърди нещо, което в същностните си конвенции отрича непрекъснатото завръщане при себе си? Неоспорим факт е, че проектите на Арто и до днес си остават само проекти, макар и частично осъществени в хепънинга. Арто се явява теоретик на един качествено нов театър, който така и не успява да реализира физически. Театър „Алфред Жари“, основан през 1926г., няма щастлива съдба. Търсенето на загубеното чувство за хумор съвсем не довежда до радостни резултати. На фона на авангардния театър, от където започва дейността си самият Арто, постановките на новия „чист“ театър остават подобаващо незабелязани. Всъщност близостта на тези две посоки в театъра не е толкова голяма, колкото изглежда на пръв поглед. Авангардът е чужд на „метафизичния“ театър с това, че не е принципно друг, че асимилира традицията, а не я отрича. Това е „жива война, но поне другарска“, заявява Арто, неможейки да не признае от къде е произлязъл и коя люлка го е люляла. Качествено различните възгледи на Арто го правят отцепник в очите на неговите съвременници и крайно интересен сега, когато гладната култура не знае на къде да насочи жестоките си енергии.

Изкуството не е само и изолирано. То има свой двойник и този двойник е животът. Поривът по сливане на театър и живот не означава връщане на живота в изкуството по стария миметичен принцип. Мимезисът е вече зачеркнат от Ницше и неговата непродуктивност е доказана. „Ние не мислим, че животът сам по себе си може да бъде представен, пише Арто, или че си струва човек да си опитва късмета в тази посока“ (Арто 1985:152). Процесът на сливане е тъкмо обратният. Театърът трябва да стане самия живот. В писмо до Жан Полан Арто прилежно обяснява решението си да нарече книгата си „Театърът и неговият двойник“. „Щом, казва той, театърът е двойник на живота, животът е двойник на истинския театър...Това заглавие ще съответства на всички двойници на театъра, които - от толкова години насам - смятах, че съм намерил“ (Арто 1985: 176). Щом театърът е двойник на живота, ясно е, че той вече не може да остане при рефлексивния, психологически Западен театър, който абсурдно разделя действието от говоренето. Западният театър е изчерпан, защото е смъртоносно свързан с текста. Той не е отделно изкуство, а е клон на литературата. Спасението за Арто е колкото се може по-бързо да паднем от него.

Западналостта на Западния театър генерира идеята за един друг театър, олицетворен от изкуството на Изтока, на обновлението, на същностното завръщане към времето, когато връзката между формите и нещата е все още цяла и продуктивна. Арто се обявява за един театър, който дефинира различно. В зависимост от еволюцията на собствените си разбирания той го нарича ту „чист“, ту „метафизичен“, но като че ли най-объркващото, но и най-показателно название е „театър на жестокостта“. Метафизиката и жестокостта са обявени за част от двойниците на театъра. На психологическия театър се противопоставя метафизическият. За да се разбере метафизическото в театъра на жестокостта, е нужно отново да се подчертае, че той не е представление, не е мимезис на живота. Не случайно Деридата говори за „закриване на представлението“. Театърът във връзката си с живота не

просто го реализира в образи, театърът възниква от непредставляемото в живота и в това се състои спецификата на метафизичното. „Животът е непредставляемото зараждане на представлението“ (Дерида 1998 : 344), пише Дерида. Театърът трябва да изрази онова, което е тайно, скрито, неизявено, но все пак съществува. „Не несъществуващото, а скритото, непроявеното“ подчертава Арто. Онова, което е „мета“ непременно трябва да премине през „физическото“. Словесният език не е достатъчен. Той е смърт за действието. Театърът трябва да си изработи нови средства, чрез които да въздейства непосредствено върху сетивата, а не върху разума. Спектакълът не е построен по литературен текст, не е представление на писан диалог, а става в момента на своята битийност. „Закриването на класическото представление“ означава връщане към затвореното пространство на първичното представление, на архи-проявлението на силата или на живота. Така театърът и животът престават да бъдат производни на някакво друго изкуство, например на литературата, а извоюват своята самостоятелност в хаоса на мита и в боравенето с нова, заклинателна символика. Става дума за своеобразно религиозно и мистично възприемане на обективно непредвидимото. „Театърът на жестокостта прогонва Бог от сцената“ (Дерида 1998 : 346). Дерида има предвид теологичните аспекти на божественото, неговия словесен облик. Твори не словото, а действието. Театърът на остров Бали е народен, не сакрален, но това не му пречи да изрази дълбинните страни на магьосничеството и ритуала. Тук е може би мястото да припомним разсъжденията на В. Бенямин относно култовия произход на изкуствата. В тях, смята той, има нещо ауратично и това ненакърнимо въздействие е зародено в ритуалните функции, които са имали в митичните времена музиката, рисуването, театралните форми. Аурата, авторитетът, автентичността гарантират на изкуствата тяхната неповторима връзка с живота и идеите. Те са същностна комуникация на духа с формите, непрекъснато плаване между абстрактно и конкретно, което с появата на изложителната стойност, постепенно се загубва в потока на повторението и копието без ценност.

Метафизичната същност на театъра се съдържа в спецификата на едно означаемо, което е част от живота, не е илюзия, но е трудно доловимо. То е неизразимо с обикновения, човешки, словесен език. Езикът на думите е само част от множественото и същевременно единично означаващо на символичния език, който стои в основата на концепциите на Арто за театъра. Най-привлекателното в него е това, че връзката между „думите“ и нещата, която толкова горещо оплаква Арто, е запазена. Тя е връзка по аналогия, а не е опосредствана от произволна знакова система. В своя текст върху идеите на Арто Цв. Тодоров обръща изключително внимание на спецификата на символичния език на театъра. Тодоров е наясно, че изкуството не е статика, а процес, който постоянно поставя под въпрос собствената си същност. Символичният език е опит да се даде ново лице на умирация и обезкръвен театър. Идеята съвсем не е сложна и Цв. Тодоров започва с питането има ли смисъл да обсъждаме един толкова ясен текст, без опасност да стигнем до гола перифраза или да изопачим смисъла. Така или иначе не е без полза да се дискутира проблемът за разлома между западното и източното изкуство. Западният език се е превърнал в резултат от действието, вместо да бъде самото действие. Символичният език идва, за да върне изгубената дружба между казване и правене. Тодоров изрично подчертава, че театърът не разполага с предпоставена знакова система. Да се говори със символичен език, означава той да се изобретява във всеки един момент, повторението би означавало край на изкуството. Подобно Дерида, и Тодоров не пропуска да отбележи специфичната неприязън на Арто към повторението и писания текст. Парадоксално Арто се отказва от шедьоврите и произведенията на класическия театър, но е против

импровизациите в театъра. Спектакълът не трябва да се оставя на „приумиците на некултурното и неразумно въображение на актьора“.

И така - без своеволия и спонтанности и без предварително написани текстове. Това, което трябва да ръководи театъра, не е авторът на пиеси, не е актьорът, който вече не е нито индивидуалност, нито характер, а просто форма, заредна с идеи, не е и писаното слово, диалогът, който убива действието. Режисьорът и символичният език са новите архитекти на спектакъла. В символичния език материята губи своята непрозрачна присъственост и става знак. Знакът става материя и се освобождава от своята прозрачност. Театърът започва да борави със сетивности, съчетани в особена симбиоза, едновременно хармонична и достатъчно дисхармонична, че да шокира и предизвиква чувствата, да въздейства направо върху човешкия организъм и едва след това върху разума. Музиката, танцът, пластиката, пантомимата, мимиката, жестовете, интонацията са по такъв начин съчетани, че образуват означаващо едновременно множествено и единствено. Затварянето на спектакъла в ефектите на една изразност е пагубно за театъра, смята Арто. Всеки елемент от символичния език трябва да се откаже от нещо в себе си в името на цялостния „език“ на театъра. В този смисъл не е възможно пълното игнориране на словесния език. Самият Арто в никакъв случай няма за цел създаването на един театър без човешка реч, театър на жестове, без диалог. Нужно е просто да се промени подходът към езика на словото. Той трябва да присъства не в своя смисъл, а в чисто физическите си аспекти. Така езикът става заклинание, в което нещата се случват в момента, в който ги изричаме. Може да няма много смисъл в думите, важно е да има звукова чувственост, ритъм, подходяща интонация, които алхимически да се съчетават с останалите елементи на символичния език.

В алхимията Арто прививда още един двойник на театъра, в смисъл, че и двете изкуства имат за цел да получат, чрез сливането на отделни елементи, чист и благороден резултат. Сблъсъкът извиква най-накрая в духа една абсолютна и абстрактна чистота, след която няма повече нищо. Образецът на алхимичния, чистия, метафизичен театър Арто открива в представленията на театъра от остров Бали. За него това е потресаващо откритие, тъй като до този момент е имал само теоретична представа за идеите си. В един миг проектите добиват образ и смисъл. Този театър няма нищо общо с импровизацията. Подобно алхимичните опити, той съчетава елементите с прелестно разчетена математическа точност и старателност. В него всичко сякаш е във висша степен механизирано. Спектакълът се намества в ритуала, сам става заклинание и израз на един по-висш живот, в който се съдържа самата идея за жестокост.

Голямо недоразумение се оказва за Арто названието „театър на жестокостта“. В това няма нищо перверзно, оправдава се той дори и пред неразбиращите го привърженици. В двата си манифеста, а и в „Писма за жестокостта“ той многократно се опитва да обясни какво точно разбира под жестокост. Жестокостта на театъра не е само това, което сме свикнали да разбираме в частност, в смисъл на физическа болка, разкъсване, кръвосмешения и всякакви ужасяващи боравения с телесността. Разбира се този аспект съвсем не е за пренебрегване като се има предвид идеята за опасност, която трябва да обвива спектакъла, но все пак никак не е задължително да има физическа жестокост, за да се получи „чист“ театър. Жестокостта при Арто е обвързана с една специфична идея за живота като постоянно зло. „Жестокостта, пише Арто, е преди всичко предвидлива, това е един вид сурово ръководене, подчинение на необходимостта“ (Арто 1985: 113), „жестокостта е апетит за живот“ (Арто 1985: 113), а животът винаги е нечия смърт. Наместването ни в живота е вид жестокост, към нас и към другите, зло или добро, но винаги пълно с жестокост. Наместването е действие. Битието е властна неумолимост, от чиято жестокост не можем

да се освободим. Злото трябва да се пусне на свобода, за да върне формата в първоначалния хаос - хаоса на мита и митичното време. И там - „в един кръгов и затворен свят няма място за истинска смърт“ (Арто 1985: 114), там всяка смърт е ново начало. Така жестокостта става градивна, защото води формите към смърт, в която не се умира, а се започва отначало. Както в съня, където действителността е по нов начин видяна и претопена в сенките. Спектакълът не бива да бъде животът такъв, какъвто го виждаме ежедневно - това би било реализъм, натурализъм или кой знае каква друга форма на изчерпвания Западнен театър. Театърът не е копие на действителността, а сън, в който се губят всички лични аспекти и основания на съществуването. Той трябва да разтърсва и въздейства, но без практически последици. Трябва да се достигне до състояние на екзалтация, в която всяко действие губи своята разумна цел. Също както анархията по време на чума.

Чумата също е разглеждана като двойник на театъра в смисъл, че реализира един особен вид метафизика и поражда хаос и анархия в човешкото живеене. Чумата е припозната не толкова като физическа болест, колкото като болест на духа. Тя убива, без да разрушава органи, а театърът, без да убива, предизвиква най-трайни промени в духа не само на един индивид, а на цял народ. Театралната игра има всички белези на чумавост - тя е бълнуване и заразителност, време на абсолютно и крайно безредие, Дионисово време, в което конвенциите се преобръщат, време на страха и така бленувания от Ницше първичен екстаз на чувствата. Сили, неизползваеми в действителността, избухват под формата на невероятни образи, които дават право на гражданство - и на съществуване - на действия, по природа враждебни към живота на обществото. Театралната пиеса и чумата тласкат към един потенциален бунт, в който се отрищва цялата неумолима жестокост и злост на действието. Анархията на чумавото време е толкова плашеща, че някак изисква цяла система от „надзори и наказания“. В системата на разделяне на обществото по време на чума М. Фуко открива осъществена мечтата за дисциплинирано общество. Това дисциплинирано общество съвсем естествено намира своята архитектурна форма в Паноптикума на Бентам. Интересно е да се види как бунтът на чумавия генерира затвора и театъра като почти аналогично конструирани пространства. Става дума за архитектурната сграда на пръстена, оградил поставена в центъра кула, където се намират надзирателите. Стената на пръстена е осеяна с килии, които имат два прозореца - единият навътре, гледащ към прозорците на кулата, другият е обгърнат навън и позволява на светлината да прониква изцяло килията. „По силата на насрещната светлина, пише Фуко, от кулата могат да се доловят - ясно открити сред светлината - дребните силуети, затворени в килиите по периферията. *Колкото клетки, толкова и малки театри, където всеки актьор е сам, съвършено индивидуализиран и постоянно видим*“ (Фуко 1998: 209). Аналогията с театъра никак не е случайна, а с идеите за „чистия“ театър още повече, като имаме предвид как планира самият Арто изграждането на сценичното пространство. Проектът на метафизичния театър цели да погълне зрителя в действието и затова рамката, дележа актьори и зрители, вече не е необходима. Нещо повече - както кулата в паноптикума - зрителят е поставен в центъра, в средата на случващото се, така че е обгърнат от него и може да наблюдава целия спектакъл от самото му сърце. В мечтите си за идеално хомогенно митично пространство, може би и повлиян от неуспешните опити на театър „Алфред Жари“ да си намери постоянна зала за представления, Арто развива идеята за използването на хангар или някаква плевня, вместо традиционната зала, които ще бъдат преправени на църква или храм от Горен Тибет. Въпреки усмивките, които подобен проект може да предизвика, все пак е интересно да се види как Арто предлага да бъде разграфено новото място на арт-случванията. Пространството ще е хоризонтално и

вертикално разграфено от галерии, по които актьорите ще се гонят при нужда. Актьорът в целия предвиждан хаос няма да има никаква свобода извън това, което му е вменил режисьорът. Той е главен, но пасивен и неутрален елемент, защото всяка лична инициатива му е твърдо отказана. Той е затворник в паноптично построение, маска без личност, знак, йероглиф, сянка, ефект на светлините. Затова и няма нищо чудно колко малко формата му съвпада с човешката. Театърът на жестокостта идва да мобилизира и изостри докрай сетивната чувствителност. Няма декори, но има странна игра на пропорции, маски, демони на несъзнаваното, сенки на дълбинни човешки страхове, проектирани върху белите стени на така конструираното митологично пространство.

Има обаче една същностна разлика между паноптикума и пространството на „чистия“ театър и тя е в това, че затворът за дисциплиниране изолира своите „жители“, те са самотни актьори, които не взаимодействат един с друг. Театърът в известен смисъл също цели дисциплиниране на рухващата и покварена цивилизация, но той разчита не на изолацията, а тъкмо обратното - на масовото действие и тайнство. Манипулациите със светлината, костюмите, цветовете, музиката, езикът - винаги нови, странни, объркващи и така предписани сякаш прилежно следват съветите на Бърк по конструирането на възвишеното, целят да вдъхнат на зрителя особеното чувство за опасност. Спектакълът ще връща в митичното минало чрез неразбираеми за разума звуци и светлини, на които ще реагира само чувствената памет. Ще се върви назад към миналото, но няма да се забравят задълженията на настоящето. На зрителя ще се гледа като на особено чувствителна към сетивното змия, която ще се сгърчва в спомените за предродилното си битие. Театърът на жестокостта е анти-психологически, в смисъл на анти-индивидуален и анти-диалогичен, но в опитите му да излекува болната душа на човека, той никак не е далече от психоаналитичната практика. Театърът като чумата води до абсолютния край, който или е смърт, или е ново раждане. Като в съня, зрителят в театъра трябва да се срещне с най-дълбинните си страхове - материализирани в дракони, странни сенки и всякакъв друг род митични чудовища, да реализира жестоките си желания и променен, но не наранен, да се върне обратно в живота. „Образът на едно престъпление, казва Арто, представен в нужните театрални условия, е за духа нещо безкрайно по-страшно от осъществяването на същото престъпление.“ (Арто 1985: 101). Естествено има и известен риск за последиците, но винаги е по-добре да се опита. В този опит водеща е ролята на режисьора. Концепциите на Арто по този въпрос са по-различни от тези на Западния театър. Щом не бива да се разчита на писания текст, който опосредства действието в диалог, то не може вече да се има доверие и на категорията „автор“, в смисъла на написал този диалог. Истинският автор на спектакъла е режисьорът, защото той борави не само с ограничения словесен език на театъра, но и с възможностите на символичния език, които вече не са просто фон на скучни разговори на седнали един срещу друг хора, а стават основни компоненти на живото действие. Живо действие, в което, подобно на стар ритуал, подобно на чумна обреченост, подобно на тайнствена алхимия, играе човешката жестокост, апетитът за живот, неумолимият ход на нещата, с които винаги ще бъдем в органична връзка.

Театърът не е представление, многократно напомня Арто и горящ на своята клада поставя кръстен знак върху умиращия Западнен театър. А Източният, носещ пламъка на живота, не като форма, а като същностна връзка между знак и значение, между показано и преживяно, в своето митологично време и пространство постоянно ще възкръсва и ще се връща при себе си.

Проектът на Арто не е осъществен. Поне така казват. Но какво по-успокоително от това за бъдещето, в което тепърва всичко предстои, ако нищо няма да се повтори.

Библиография

Арто, А. *Театърът и неговият двойник*. С., 1985

Бенямин, В. *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост*. - В: Озарения. С., 2000

Бърк, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. С., 2001

Дерида, Ж. *Театърът на жестокостта и закриването на представлението*. - В: Писмеността и различието. С., 1998

Ницше, Фр. *Раждането на трагедията от духа на музиката*. С., 1990

Тодоров, Цв. *Изкуството според Арто*. - В: Театрален бюлетин. 1984/1

Фуко, М. *Надзор и наказание*. С., 1998