

Bogdan Banasiak

Antonin Artaud – „powiedzieć niemożliwe”

„Kim jestem? / Skąd pochodzę?” „Wiem, że urodziłem się 4 IX 1886 roku w Marsylii przy ulicy Jardin des Plantes 4 z własnych dokonań, a nie z jakiejś matki”, bo „ja, Antonin Artaud, jestem swoim synem, swoim ojcem, swoją matką i sobą”.

Kim mógł być ktoś, kto wypowiadał tak osobliwe słowa? Odpowiedzi można by mnożyć niemal w nieskończoność. W konwencjonalnym sensie – w sensie skali jego twórczych dokonań – Artaud to poeta, pisarz, dramaturg, aktor teatralny i filmowy (wystąpił w dwudziestu dwóch francuskich filmach i jednym dokumentalnym), reżyser, scenograf, rysownik, dziennikarz, autor programów radiowych, wreszcie teoretyk i reformator teatru – na jego pisarski dorobek składa się dwadzieścia sześć tomów dzieł zebranych (wraz z komentarzami). Poza tym zaś lekoman (laudanum, opium), od dzieciństwa zmagający się z bólem (m.in. neuralgia i migrena) i fobiami (m.in. hydrofobia i powracająca mania prześladowcza), problemami osobowościowym („ukradli mi mmoją ossobowość!”), trudnościami ze skupieniem i w ogóle myśleniem („cierpię na okropną chorobę umysłu, myśl opuszcza mnie na wszystkich szczeblach”), a potem z rakiem („cierpię jak potępieniec, medycyna nie ma tutaj nic do rzeczy”), oraz wieloletni pensjonariusz licznych zakładów psychiatrycznych (diagnozowano parafrenię, cechy schizoidalne, schizofrenię), poddawany elektrowstrząsom („męka śmierci, kiedy ludzkie «ja» rozpada się w kałuże”).

Przede wszystkim jednak Artaud to niestrudzony wędrowiec i poszukiwacz („wyruszam na podbój niemożliwego”). Jego realne i mentalne wyprawy, podróże w przestrzeni i w czasie, w stronę pierwotnych kultur lub wymarłych cywilizacji były niezwykle zróżnicowane i zawsze intensywne. Zawsze też owocowały przemyśleniami i dziełami. A zarówno wędrówki, jak i teksty łączyło jedno – były one upartym poszukiwaniem Jedności, źródłowego Chaosu czy też żywych Mitów.

Powodem tych poszukiwań była jego druzgocąca diagnoza stanu zachodniej kultury: „Upada aktualna cywilizacja Europy. Dualistyczna Europa nie ma już światu

do zaoferowania nic ponad proch kultur”, od dawna już bowiem nie mając żywych mitów, cierpi na „zgniliznę Rozumu”. Racjonalizm, czyli dominacja dualizmu i alienującej nauki, rozdarł człowieka na ciało i rozum, funkcjonalnie sfragmentaryzował i oddzielił od świata, toteż człowiek przestał już rozumieć zarówno świat, jak i siebie, zagubił „więź z całym stworzeniem, czyli z boskością”, a wskutek tego – autentyczność egzystencji, myśl zaś utraciła jakąkolwiek zbieżność z życiem („zamiera samo życie”). Z kolei kultura, jałowa i bezsilna, gdyż zerwała więzy z twórczymi siłami kosmosu, jedynie krępuje wszystko, co wolne i kreatywne, i prostą drogą zmierza ku katastrofie. Ten dramat współczesnej kultury odczuwał Artaud jako osobistą tragedię, i na odwrót, to, co przeżywał jako własny dramat, traktował też jako dramat czasów i świata („mój umysł zabłąkał się na ogromnej drodze, na której krzyżują się wszystkie uniwersalne problemy”). Tym samym zaś niejako utożsamiał się z Bytem i w nim się roztopiał, przestając być Antoninem Artaudem i wypowiadając się w imieniu świata jako sam ów świat (toteż często publikował pod pseudonimami bądź anonimowo), jego słowo zyskiwało zatem walor nieodpartej Prawdy.

Deklarując fundamentalną niezgodę na ów stan kultury, wręcz czując się przez nią dławiony i dręczony („należy wreszcie odciąć się od tego świata”, „nieprzyległość do życia”), Artaud poszukiwał śladów utraconej Jedności, by ożywić nią chory i bezproduktywny Zachód. A poszukiwał ich w indonezyjskim rytuale (teatr z Bali) i w indiańskim totemizmie (Indianie Tarahumara w Meksyku), w starożytnej Syrii *via* Rzym czasów Heliogabala i w Irlandii druidów i św. Patryka, w materialności ciała (idea ciała bez organów) i dźwięku (niedokończone libretto *Astronom* do opery E. Varese). Wszędzie tam, i to w sposób niemal obsesyjny („jestem fanatykiem, ale nie wariatem”), dopatrywał się perspektywy cudowności, nadnaturalności, duchowości, tajemniczości, świętości, wszędzie tam chciał ożywić mity, eksploatować oczyszczającą magię i alchemię („naszemu życiu brakuje siarki, czyli nieustannej magii”). A że niezwykle szerokie było spektrum tych wypraw, to „swego Graala” szukał w wielkich mitach i w zwykłych przedmiotach, w historii i w codzienności, w totemizmie i w kartach taroka, w wielkich postaciach i w liczbach, w religiach i w ideologiach, w cielesności i w peyotlu.

Zasadniczo jednak owe meandryczne poszukiwania ogniskował wokół teatru. I zapewne w tym kontekście Artaud jest dziś najbardziej znany, bo wpływy jego wizji teatru można dostrzec m.in. w twórczości Ionesco, Geneta, Arrabala, Brooka, The Living Theatre, a także Witkacego, Grotowskiego czy Kantora.

Jego „teatr okrucieństwa” zrywał z literaturą („wszelkie pisanie to świństwo”), psychologizmem, „podglądaniem”, powtórzeniem i przedstawieniem (*mimesis*) czegokolwiek – miał być performatywny, bezpośrednio wyrażać „tu i teraz”, stanowić odrębną, samoistną i samowystarczalną rzeczywistość (zrywał więc też z teatrem). Dlatego Artaud chciał stworzyć własny język, który jako jedyny zdolny byłby wypowiedzieć to, co ma on do powiedzenia, język nie służący komunikowaniu czegoś innego niż on sam (treści), lecz oddziałujący samą swą materialnością (niejako czyste „znaczące” pozbawione „znaczonego”), język wyjątkowy, w pełni idiomatyczny („wszelki prawdziwy język jest niezrozumiały”). Tekst w teatrze miał być nielinearny, fragmentaryczny, chaotyczny i często sprowadzać się do nieartykułowanych krzyków, odgłosów i hałasów o różnym brzmieniu, natężeniu i wysokości. Istotny miał być aktor („totemizm to aktor”) – o uwydatnionej materialności („mam kult nie mnie, lecz ciała”), zdeformowany, poruszający się i zachowujący skrajnie nienaturalnie, gwałtownie, agresywnie i prowokująco („gest jest w teatrze gwałtowny, lecz bezinteresowny”, „prawda życia leży w impulsywności materii”), często wykonujący transowy taniec. Istotna miała być inscenizacja, scenografia, a ściślej, plastyczne formy, kostiumy, maski, kakofonia dźwięków („teksty będą przerywane pasażami wrzasków, hałasów, dźwiękowych huraganów, które zaleją wszystko”), gra światła oraz zatarcie granicy między sceną a widownią („chcemy, by zmartwychwstała idea widowiska totalnego”). Intencją była maksymalna rytualizacja („metafizyka gestu”) oraz ideograficzna symbolizacja działań scenicznych („profanowany rytuał”). W sumie: magiczny krąg. Ale realizacja była tylko jedna: *Rodzina Cencich* (według Shelleya i Stendhala, 1935).

Identyfikując swój teatr z okrucieństwem, zgrozą, dzumą, alchemią, magią i metafizyką, miał Artaud na względzie emocjonalne poruszenie widza („chcemy stworzyć z teatru rzeczywistość, która dla serca i zmysłów byłaby cielesnym ukąszeniem”), wręcz osaczenie go, zaatakowanie i wstrząśnięcie nim („potrzeba nam

przede wszystkim teatru, który by rozbudzał: rozbudzał nerwy i serce”), nie tylko zresztą w kontekście samego odbioru, lecz także w sensie „życiowym”, tak iżby wyszedłszy ze spektaklu, widz stał się już innym człowiekiem („dążenie do bolesnej moralnej czystości”). Nastawienie to wymagało niejako postawy krytycznej i społecznej („mój punkt widzenia jest wyraźnie antyspołeczny”), anarchii i buntu („jesteśmy specjalistami od buntu”). I radykalizmu: „teatr, jak dzuma, jest kryzysem, który rozwiązuje się śmiercią lub wyzdrowieniem”. Artaud niekiedy mówił wręcz o nieuniknionej apokaliptycznej pożodze ogniowej, w której stara kultura spłonie („cykl świata się dopełnił”, „zniszczenie wszędzie się już zaczęło”).

Dlaczego Artaud szczególną rolę przypisywał teatrowi? Dlatego, że w nim widział pierwowzór wszelkiej sztuki. Ale przede wszystkim dlatego, że „teatr jest jedynym miejscem na świecie i ostatnim już całościowym środkiem, jaki nam pozostał, aby dotrzeć bezpośrednio do organizmu”. Jako że wywodzi się z sakralnych, rytualnych źródeł, mitycznie zakorzeniających człowieka w kosmosie i przywracających z nim jedność („pragnę odnaleźć ideę teatru świętego”), to stanowi „sobowtór” kosmosu, misteryjne odtworzenie narodzin świata z chaosu. Jego rytualno-symboliczny charakter daje możliwość ożywienia owej źródłowości, przywrócenia *sacrum*. Teatr może odzyskać i uruchomić oczyszczający, odnowicielski i kreacyjny potencjał żywych mitów, ewokować „alchemiczną” przemianę („teatr – podobnie jak dzuma – służy do zbiorowego oczyszczania ropni”): człowiek może odzyskać pełnię, pojednać się ze zbiorowością i z uniwersum.

Zadanie odnawiania świata prowadził jednak Artaud równolegle z odzyskiwaniem siebie: zapadał się w siebie i w milczeniu, rozpływał w anonimowości, umierał („popelniono na mnie samobójstwo”, „umarłem w Rodez pod wpływem elektrowstrząsu”) i odradzał („czuję, że rodzi się nowy człowiek”), a wówczas frenetycznie pisał. Nieodzownym zaś elementem „odrodzenia” było dlań także przekształcenie ciała („składam się na nowe ciało”), bo ciało pod naciskiem świata staje się organem alienującym. Należy zatem odrzucić dotychczasowe ciało, bo jest ono – pocięte na części – tylko efektem zafalszowanej kultury. Ciało bowiem, rozumiane jako organizm, czyli całość relacji z zewnątrz, zanurzone w „organizmie społecznym”, przestaje być własne, indywidualne. Ażeby je zaś uchwycić jako własne,

Artaud prowokacyjnie odwołuje się do tego, co odrzucone przez kulturę, a przecież ściśle własne – do ekskrementów, podkreślając w ten sposób wypowiedzenie posłuszeństwa zasadom społecznym oraz, co ważniejsze, czysto zmysłowe rozumienie ciała, bezpośrednio zanurzonego w Bycie i z nim się komunikującego.

Choć w znacznym stopniu poczynania swe Artaud ogniskował wokół teatru, to jednak nie był on dlań celem, lecz jedynie dostępnym środkiem – narzędziem przekształcenia człowieka i odrodzenia kultury. Artaud pojmował bowiem twórczość nie jako działalność autonomiczną o funkcji czysto estetycznej, przeciwnie, była ona dlań nierozłącznie związana z życiem, miała na życie się przekładać i oddziaływać, miała służyć tworzeniu nowego świata. I całością swych poczynañ też tworzył własne, wyjątkowe dzieło-życie („kiedy żyję, nie czuję, że żyję – ale kiedy gram, wtedy właśnie czuję, że istnieję”).

Czyż zadanie, jakiego Artaud się podjął, w istocie przecież zadanie „powiedzenia niemożliwego”, wręcz odwrócenia biegu historii, nie było szaleństwem? Czy on sam nie był zatem obłąkany? Kim jednak jest szaleniec? „Obłąkany to człowiek, którego społeczeństwo nie chciało wysłuchać”, bo mówił „prawdy nie do zniesienia”. Toteż widziano w nim szaleńca, ale widziano też geniusza. A już z całą pewnością anarchistę, rewolucjonistę, marzyciela, wizjonera i maga, jednym słowem, jednego z najbardziej niezwykłych, niepokojących i „jasnowzrocznych” twórców XX wieku.

„Kim jestem?

Skąd pochodzę?

Jestem Antonin Artaud [...]

nie będziecie mogli

mnie zapomnieć”