

## ARTAUD KÖLTŐI EGZISZTENCIÁJA

---

ERDÉLY PEROVICS ANDREA

**A**ntonin Artaud megalkuvás nélküli alkotói magatartását a hitelesség-igénye és a szenvedés könyörtelen feszültsége járta át egész életében, egy olyan máig ható szakrális erőteret hozott létre, amely szinte példa nélküli, és amelynek tétje az önmagába vetett hit fönntartása. Ez a látszólag megmagyarázhatatlan belső bizonyosság az, amely teljes lényét és műveit áthatotta, amely cselekvésének alapja volt, azaz akaratának nem tárgya, hanem forrása. De mi ez a belső hang vagy parancs, amely előbbre van minden célnál? Mi lehet ez a mérhetetlen mélységből előtörő hajtóerő, amely még a teljes életét befolyásoló koragyermekkori betegség következményeit is semmibe veszi, amely még a legelviselhetlenebb testi-lelki gyötrelmek között is alkotásra ösztönzi? Csupán mámor? Elragadtatottság? Órület? Megszállottság? Fanatizmus?

Az olyan víziónárius 'költőkről' – a legkülönbözőbb művészeti ágakban tevékenykedő alkotókról –, mint amilyen Artaud, Jung azt állítja, hogy látomásaik egy szótlán, kép nélküli, mélységes sötétbe burkolózó őslélményből, azaz a kollektív tudattalamból teremtnék, amelynek a háttérében egy mélyen meghúzó egység – archetípiá – fedezhető fel. Ezek szerint maga az artaud-i *kegyetlen színház* is ebből a közös eredetből, egységből tör felszínre, úgy, hogy Artaud nem csak saját akaratából vagy racionális döntéséből adódóan ad hangot róla, hanem egy olyan ösztönös, érzelmi aktus révén, amelyet nem pusztán ő irányít. Artaud-nál a művészeti ágak elválaszthatatlanok egymástól. Alkotásai egyedülálló módon járnak át és hordozzák is egymást. Festményei átlépnek rendezéseibe, írásai rajzaiban fogalmazódnak tovább, míg a rádiós rendezéseiben felhangzó artikulálatlan hangok költeményeiben kapnak valódi formát. Ennek a termékeny nyitottságnak és inspirációs állapotnak lenyomatai állandó mozgásban vannak, nem zártak, nincsenek merev határai, így az alkotások egymással is és alkotójukkal – és nem utolsósorban befogadóikkal – is vég nélküli élő párbeszédet folytatnak. Az élénk színekkel készített, nagy kompozícióit – éppen emiatt – Paule Thévenin „írott rajzoknak” nevezi, véleménye szerint csak írásaival alkothatnak szerves egységet, egymás nélkül hiányosan, illetve töredékesen értelmezhetnének munkáit. Ugyanakkor Artaud szerint az érzékek közül a látásnak van a legnagyobb ereje, ezért műveiben mindig a vizualitás az elsődleges. Színház és festészet mint „képalkotó művészet” az a nyilvánvaló misztérium, amely a

legmélyebb és a legtitkosabb igazságokat képtelen elrejtteni. Talán éppen ez okozza a látás legnagyobb nehézségét: vakítóan evidens. Artaud alkotásaiban a titok jelenti a lényeges tartalmat, amit direkt módon nem tud és nem is akar közölni. Ezért inkább olyan útjelzőket ad, amelyek befogadására a csak racionális értelmezés elégtelen is maradna, tehát a befogadónak mozgósítania kell bensejének elhanyagolt tartalmait. Azonban ahol az értelem nem talál békére, ott az érzelmek kezdenek el tombolni: félelem – merészség, elbizonytalanodás – bizonyosság, gyengeség – erő, nyugalom – feszültség, de Artaud elmegy addig a pontig, ahol lemond saját igazságának bizonygatásáról, és ekkor – ebben a kifeszített időtöredékben – az alkotásain keresztül megmutatkozik valami, ami már túlmutat a művész saját akaratán. Véleményem szerint ez Artaud mély vallásosságának, szenvedélyes hitének tanúbizonysága, amiről ő direkt módon, igaz, soha nem ad hangot, de alkotásaiban a legmélyebb személyes meggyőződésének abszurditása minden alkalommal kifejeződésre jut. Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy Artaud szenvedéstörténetét a Kierkegaard által meghatározott költői egzisztenciához hasonlítsam, mert véleményem szerint Artaud alkotói és emberi magatartása is a *költői egzisztencia* egyik megtestesítője.

Az artaud-i felfogás szerint, mivel a művészi tevékenység nem a hétköznapi életre vonatkozó aktivitás, az nem lehet a közvetlen emberi élet és természet reprezentációja sem. A műalkotás magában kell hordozzon valami többletet, ami a valóságot nem reprodukálja, hanem újrateremti. A legtitkosabb igazságok csak a pluralitáson, a többszínűségeken keresztül tárulhatnak fel, a kizárólagosság jegyében semmiképpen, mert az lezár, beszűkít, nem nyílik meg újabb tartalmakra, azok fogadására, ütköztetésére és átvilágítására. Ez a bizonyos többlet tehát nem valamilyen egyoldalú, már ismert racionális mozzanat segítségével aktivizálható, hiszen abban az esetben a tudottnál több eleve nem is kerülhetne napvilágra, hanem azáltal, hogy az alkotó mennyi perspektívát, nem mennyiségi, hanem minőségi értelemben vett valóságot képes bevonzani és felszínre hozni, majd felmutatni, és ebből a befogadó mennyit képes megragadni. Søren Aabye Kierkegaard, akiről köztudott, hogy nagyon sok írását álneven jelentetette meg, hasonlóképpen fogalmaz, amikor az inkognitóról elmélkedik. Számára az anonimitás, azon túl, hogy a szép megszólaltatásának egyik eszköze, egyben olyan művészeti szemléletmód is, amely az autonóm létezésnek a költői szinten való explikációja.<sup>1</sup> Amíg az inkognitó egy álarc mögötti – de nem a külvilág előli – rejtőzködés, addig az azon keresztül való megszólalás maga a személyiség, azaz az egzisztencia. A rejtőzködés valójában tehát egy költői alternatíva, amely több

---

<sup>1</sup> Vö. Gyenge Zoltán: *Kierkegaard élete és filozófiája*. Attraktor, Máriabesnyő-Gödöllő, 2007. 41.

belső valóságot is képes megérteni, felmutatni és a legtitkosabb igazságokat leleplezni. Az ellentmondás csak látszólagos: az inkognitó (bezárkózás) a rejtettként való megmutatkozás, amely elválaszthatatlan az egzisztenciától (megnyilvánulás).

Kierkegaard *Az ismétlés* című művében egy ifjúnak a küzdelmeiről, szenvedéseiről számol be, aki attól tart, hogy a szerelem részegítő, boldogító hatása őt törvényszerűen megtéveszti, félrecsalja, és végül az egzisztencia elvesztéséhez vezet. A szerelem, mint egy „vihar”, mindent felborít, mindent megváltoztat, óriási válságot teremt, és ezért el kell, hogy múljon. A felfordulás válsága után azonban az egzisztencia – megújult erővel – önmagát újra megtalálja: költői egzisztenciaként, az alkotás által, életét a művészet szolgálatába állítja. Kierkegaard filozófiájában, ahogyan a vallási, úgy a költői egzisztencia is szemben áll az „általánossal”, vagyis kivételek, hiszen mindkettő az érzésen alapul és kivételes módon állítanak valamit a világ hétköznapiságával szemben.<sup>2</sup> A nagy válság után az ifjú belső valósága – a többszínűség álarcán keresztül – újabb mélységeket, dimenziókat nyit meg. Kierkegaard hangsúlyozza, hogy a költői egzisztenciában egy valódi vallásosságnak kell lappangania, amely nem azonos az egyház által meghatározott Isten-kép iránti formális imádattal, hanem egyfajta személyes hittel, meggyőződéssel, mindent felülmúló szenvedéllyel. A költői egzisztencia reális egzisztenciális alternatívaként tehát közvetlenül a vallási egzisztencia, az igazi autentikus létezés előtt áll.

Ahogyan az artaud-i kegyetlen színház, úgy a Kierkegaard által megnevezett, megidézett vihar is mindent felfogat, szétzúz és átalakít, míg végül az embert a teljes kétségbeesésbe taszítja. Ha az egyén ebben a szenvedéssel teli állapotban hagyja magát elveszni, valamint a saját kétségbeesésével való szembenézést nem vállalja, akkor a viharban megszagatott, abban megújuló és megsokszorozódva újjászülető önmagát nem találhatja meg, pedig az teremtő erővé változva, költői egzisztenciaként folytathatná létezését. A költő belsejében tehát állandó küzdelem folyik, mindent kockára tesz, csakhogy megtartsa énjét, s Kierkegaard szerint ennek a nem múló szenvedélynek a forrása nem más, mint a lélek mélyében lángoló hit. De akkor mégis mi a különbség a költői és a vallási egzisztencia között? Bár mindkettő határozottan állít valamit az általános világfelfogással szemben, mindkettő az érzésen alapul, valamint erejük az abszurd hitből sokszorozódik meg, egy jelentős különbség mégis felfedezhető: a költő nem tud saját mély vallásosságáról. Kierkegaard a költői egzisztenciát a kétségbeesés és a bűn határterületének határozza meg, hiszen az énről csak a bűnbeesést követően lehet beszélni, az

---

<sup>2</sup> Vö. Gyenge Zoltán: *Az érzelmek esztétikája*. In. Kierkegaard: *Az ismétlés*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2008. 116.

ártatlanság magával a tudatlansággal és a küzdelem-mentes étellel azonos. Ádámot – Kierkegaard szerint – az eredendő állapotból való kilépésre a nem-tudásból származó szorongás készítette, választásával a tudás mellett döntött, így szelleme önmagára talált. De azon túl, hogy a bűnbe esés az individualitás feltétele és a fejlődés útja, egyben az idő megjelenésének mozzanata is.

Kierkegaard szerint bár az *örök* és a *pillanat* időn kívüli, mindkettő az időben nyer kifejezést. Megadatott a lehetőség, hogy az ember az időn kívüli örökkel az időben létező pillanat által kapcsolatba lépjen, azaz az egzisztencia csakis a pillanaton keresztül érintkezhet az örökkel. Az örök ily módon a jelenre vonatkozik. Az egzisztenciának az egyetlen kitörési lehetősége a mindennapi életből, azaz a pillanatok végtelenjébe zárt létezésből a *választás*, hiszen a döntés nem a megállíthatatlan időre, hanem mindig a pillanatra alapozott. Ha a döntés a pillanat műve, akkor belátható, hogy az nem lehet hosszabb észszerű mérlegelés eredménye, hanem egy ráción túli – örökből hangzó, időtlen – belső hangnak való hirtelen megfelelés. Az emberi egzisztencia tehát egyszerre időbeli és időn kívüli is. Kierkegaard az *ismétlést* egy olyan előre – a jövő felé – irányuló egzisztenciális mozgásnak írja le, amely az autentikus létezés egyetlen igaz feltétele, hiszen az örökhöz csakis általa lehet eljutni. Az egzisztencia aktív erőként létezik az időbeliségben és folyamatosan – ismétlődően – választásra kényszerül. Az időn kívüli ismétlés tehát a választás által kapcsolódik az időbeliséghez. Az egzisztencia minden egyes pillanatát a döntések terhelik. Ezek az önálló érvényű pillanatok, nem a hegeli értelemben vett közvetítés (*Vermittlung*) által követik egymást, hanem egy határozott metafizikai ugrás által. Bár az igazi ismétlés az immanens világban sohasem valósulhat meg, az abszurd hittel átítatott pillanat által az örökkévalóság mégis megmutatkozhat.

Amikor Artaud megtapasztalja a Bali-szigeti színház előadását, kikristályosodik benne az „intenzív színpadi költészet” iránti igény. Feljegyzéseiben a táncosokat „életre kelt hieroglifáknak” nevezi, akik kiüresedett médiumként, önmagukat önmagukból és önmaguk fölé alkotják meg, amelynek hatására a szertartás csúcspontján: a színpadon megjelennek az istenek. Artaud szerint ez a színház eredete és ez a létjogosultsága. Ha ezt nem tudja, „hát megleszünk színház nélkül is.”<sup>3</sup> Általános az egyetértés abban, hogy a színház valamiféle vallási kultuszból származhat, melynek során az összegyűltek együtt dicsőítették az istenségeket. Az ókori görög tragédia feltehetőleg a Dionüszosz tiszteletére rendezett orgiasztikus rítusokból jött létre. *A tragédia születésében*<sup>4</sup> Nietzsche két ellentétes természetű művészi elvet különböztet meg

---

<sup>3</sup> Artaud: *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János, Gondolat, Budapest, 1985. 48.

<sup>4</sup> Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Magvető, Budapest, 2007.

egymástól: az apollóit (mérték, harmónia, tudatosság, ráció, stb.) és a dionüszoszit (mámor, újjászületés, zabolátlanság, irracionális, stb.). A Nietzsche elméletéből származó reprezentáció kétértelműségét Danto a következőképpen értelmezi: a dionüszoszi rítusok orgiasztikus eseményein az ünneplőknek maga isten jelent meg az eksztatikus állapot tetőfokán. Innen származik a reprezentáció első jelentése: az isteni megjelenés (*apophania* vagy *theophania*). Idővel viszont a rituálé helyébe az esemény szimbolikus előadása lépett: a tragédia. Az ünnepségen résztvevőkből immáron kórus lett, akik egy megkoreografált táncot jártak. Az esemény kulminációjában pedig már nem Dionüszosz, hanem valaki más jelent meg, aki őt reprezentálta. Így a reprezentáció második értelme: „valami, ami valami más helyett áll, valami más képvisel.”<sup>5</sup> A nyugaton elterjedt racionális, lélektani színházzal szemben – amelyben a művészet és az élet már régen elszakadt egymástól – a kegyetlenség színháza nem pszichologizál, nem játszik el valamit/valakit, nem él át vagy azonosul érzelmileg valamilyen szereppel, karakterrel, nem kapaszkodik a verbalitásba, hanem az univerzális, minden nyelvet magába szívó testen keresztül kommunikál. A színész a kiüresedése által nem reprezentál semmit, hanem helyet ad, és a megismételhetetlen „itt és most”-ban intenzíven kezd el létezni: jelen van. Artaud olyan, pestisként terjedő színház után kutatott, amely nem hoz megnyugvást, nem tisztít meg, hanem – akár a Kierkegaard által megnevezett vihar is – átalakít és a teljes létezés lehetőségét kínálja fel, a totális és nem a társadalmi embert szólítja meg.

Az artaud-i kegyetlenség egy újfajta színházi felfogást igényel, amelyben a döntő erő az emóció és nem az észszerűség. Az apollói színház a szemléltető – jó esetben –racionális önvizsgálatra és a színpadi történetekre való kritikus reagálásra kényszeríti, ezért az nem ritkán politikai aktusként is értelmezhető. Csakhogy Artaud szerint a kizárólag társadalmi embert megszólító előadás távol marad a színház valódi szerepétől. Az emóciókat korlátozó alkotói tendenciák – mint pl. a brechti elidegenítő „V-effekt”, amely a nézőt folyamatosan arra emlékezteti, hogy csak előadást néz és az előtte történő cselekmény nem valós – a színházat megfosztják igaz tartalmától és pusztá formálitássá degradálják. Artaud meggyőződése, hogy az ember társadalmi énjétől sokkal több, vagy ha a kierkegaard-i filozófia felől közelítem meg a kérdést, akkor az apollói színház megfelelnek arról, hogy az egzisztencia nem csak időbeli, de időn kívüli is. Ha az ember a tekintetét a teljes univerzum felé irányítja, állítja Artaud, akkor még az „élet lényegét” is képes feltárni, és a színháznak – melynek valódi intenzitása a jelenben mutatkozik meg – az a dolga, hogy ennek a feltárulkozásnak a feltételeit megteremtse. A színház

---

<sup>5</sup> Danto, A. C.: *A közhely színeváltozása*. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996. 20.

által előhívott „tisztá jelenlétben” az egyediség vagy az egyes megszűnik; az anyagiatlan, láthatatlan egyetemesség megmutatkozik: a színpadon megjelennek az istenek; míg végül a meghatározott egy az univerzális egynek adja át a helyét. Érdekes megfigyelni, hogy milyen sok az egybecsengés Artaud színházhoz, illetve Kierkegaard egyházhoz való viszonya között. Kierkegaard erőteljesen bírálja azt a hozzáállást, amely a hit kérdésében az érzelmek elnyomását erénynek tünteti fel. A közönyös világ reprezentánsának ezért elsődlegesen az egyházat tartja. Álláspontja szerint a valódi kereszténység vissza kell találjon az eredeti – személyes – hithez, amely nincsen függő viszonyban a közvetítő-papokkal, sokkal inkább az emberben tomboló szenvedéllyel. Kierkegaard szerint csak a szenvedéllyel átítatott személyes hit nyithatja meg az emberben azt az átjárót, amelyben az egyes közvetlen viszonyba kerülhet Istennel.

A kegyetlen színház tehát a pillanat művészete, hiszen szertartásszerűen, egyszerű alkalommal, az „itt és most”-ban egyszerre teremődik meg és múlik is el. Ahogy Artaud fogalmaz: „annak a színháznak, amelyre célzok, semmi köze az olyasfajta társadalmi vagy időszerű színházhoz, amely a korokkal együtt változik...”<sup>6</sup> Mert az éppen megfoghatatlanságában hordozza azt a bizonyos többletet vagy titkot, amely állandó és örökérvényű. Az artaud-i „itt és most” véleményem szerint nem más, mint a pillanatban megmutatkozó választási lehetőség. Ahogyan Kierkegaard, úgy Artaud is arra hívja fel a figyelmet, hogy az élet – és a színház, tudniillik a kettő között Artaud szerint nincsen szakadék – valódi intenzitása kizárólag a jelenben, azaz a pillanatban történik meg. Minden pillanat abszolút és önálló, minden momentum egyszerre keletkezés és elpusztulás. Az élet végtelenül tágas vagy-vagy horizontján az embernek minden pillanatban döntenie kell, az énjéért minden egyes lélegzetvételében meg kell küzdenie, csak így őrizheti meg önmagát – önmaga kiteljesítésére, nem lefokozására. Ha az egyén nem akar vegetálva eléldegélni, akkor rákényszerül a választásra, ezzel vállalva a folytonos küzdelemnek a terhét, a szenvedést. De Kierkegaard megjegyzi, a szenvedés csak az embernek adatott meg, amely egyben a létezés tanúságtétele és igazolása. Artaud életét pedig mint köztudott: a szenvedés egyáltalán nem kímélte.

„És hogy a szám befogják, 1937-ben Írországból bebörtönöztek, aztán Franciaországban 9 évig bolondokházába zártak, internáltak. Művem minderről sokkal kevesebbet mond, mint életem, de mondja.”<sup>7</sup> Öt éves korában súlyos agyhártyagyulladását kap, amelynek következményei élete végéig kísé-

---

<sup>6</sup> Artaud, Antonin: *id. mű.* 108.

<sup>7</sup> Artaud, Antonin: *Artaud, a mumus.* Ford. Betlen J. – Szeredás A. – Tandori D. Orpheusz Könyvek, Budapest, 1998. 81.

rik, az alkotástól azonban még a betegségével járó fájdalmak sem tántoríthatják el. Folyamatosan ír és publikál (verset, kritikát, prózát, tanulmányt), rajzol és fest, díszletet tervez, színészkedik, rendez, filmet forgat és több folyóirat szerkesztőjeként is közreműködik. Mindeközben, hogy a fizikai kínokat elviselhesse, erős fájdalomcsillapítókat szed, mivel azonban súlyos fejfőrcseire azok nem hatnak, ópiát készítményeket kénytelen használni, emiatt kábítószerelvonó kúrára is kényszerül. 1935-ben bemutatja a *kegyetlen színház* első és utolsó előadásaként számon tartott rendezését, a *Cenci-ház*at, amely csúfos anyagi bukásba fullad. Nem sokkal később Mexikóba, a tarahumara indiánok földjére megy, ahol egy hónapon át él együtt a törzssel. 1937-ben Írországra utazik, itt talán a fokozódó intenzív hallucinációinak és látomásainak tudható be, hogy több furcsa incidensbe keveredik, míg végül Franciaországba – egy idegsznanatóriumba – deportálják, ahol csak hosszas kutatás után találnak rá barátai. Életének negyvenegedik esztendejétől különböző idegsznanatóriumok zárt osztályain kezelik. A terápiák során – tiltakozása ellenére – több mint ötven alkalommal elektrosokkolják. Írásaiban leírja félelmeit, és ezeket az eljárásokat minden alkalommal a halállal rokonítja, miszerint azok a lelkét, szellemét, gondolkodó és érző lényét ragadják el tőle. 1939-ben bekövetkezik legnagyobb félelme, amitől a kezelése során a leginkább tartott, átéli saját halálát: és elveszíti belső énjét. Ennek következményeként az 1941-től datálódó írásait, mint Antonin Nalpas kezdi aláírni. 1943-ban Rodez-ba érkezik, ahol Ferdière doktor „művészet-terápiájának” köszönhetően újból nagy intenzitással kezd el rajzolni, írni, műfordítani, idővel pedig elhagyja a Nalpas nevet és visszatér a sajátjához. Ugyanebben az évben adják ki több mint ezer példányban *A színház és hasonmása* című művét, amely meghatározza a huszadik század második felének minden jelentősebb színházi mozgalmát. 1946-ban a terápiák befejeződnek, visszatér Párizsba és élete végéig egy külvárosi szanatóriumban él. Bár valódi elismerésben egész életében nem részesült, erejét még a démonjaival való küzdelmei sem gyengítették, munkáját sohasem hagyta abba.

Thévenin beszámolóí alapján Artaud számára a színház megszűnt a színpadon létezni. Nem sokkal a halála előtt meghívták egy színházi előadásra, de feltehetően csak tapintatból fogadta el a meghívást, hiszen egyszer sem nézett fel a színpadra, és mindvégig a játéktérről a lábai elé vetülő árnyékokat figyelte. Számára az ott zajló előadás – akárcsak a hagyományos polgári színházi előadások – fényévnyi távolságra lehetett attól a metafizikai színházi eszménytől, amelyben hitt és amelyről egész életében gondolkodott. Artaud szerint a színház veszélyes és szörnyű cselekedet gyakorlása, ahol mindenemű gondolat a tudományról, vallásról, művészetéről megszűnik létezni, és amelynek tétje az önmagába vetett hit fönntartása. A színház, ahogyan az idő

is, megállíthatatlan folyamat, egzisztenciális létezés, folytonos küzdelem, szenvedésre ítélt – kegyetlen – aktus. De a szenvedés képessége csak az embernek adatott meg, amely egyben – a látszat ellenére is – az élet valódi kiteljesedésének a tanúságtétele, az egzisztencia időbeliségének és időn kívüliségének igazolása is. Az artaud-i metafizikai színházi eszmény nem azonos a mai értelemben vett színház fogalmával, a kegyetlenség aktusa nem kevesebb, mint egzisztenciális élmény és tapasztalat, a színház gyakorlat, cselekvés, vagy Thévenin szavaival élve: a színház benne volt Artaud minden mozdulatában. Artaud színháza rést üt az ismétlés kitüntetett szünetében, hogy tágító aktusában az őt olvasó médium-befogadó örök emlékezete a tiszta jelenlétben megvalósulhasson.

#### *FELHASZNÁLT IRODALOM:*

- Artaud, A.: *A könnyörtelen színház*. Ford. Betlen János. Gondolat Kiadó, Budapest, 1985.
- Artaud, A.: *Artaud, a mumus*. Ford. Betlen J. – Szeredás A. – Tandori D. Orpheusz Könyvek, Budapest, 1998.
- Danto, A. C.: *A közhely színeváltozása*. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996.
- Gyenge Z.: *Az érzelmek esztétikája*. In. Kierkegaard: *Az ismétlés*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2008.
- Gyenge Z.: *Kierkegaard élete és filozófiája*. Attraktor, Máriabesnyő-Gödöllő, 2007.
- Thévenin, P.: *Rajz, festészet, színház*. In. *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete*. Ford. Schneller Dóra. Kijárat Kiadó, Budapest, 2011.